

GÖLLER · ROMANCE UND NOVEL

UBR 069015830620



SPRACHE UND LITERATUR

REGENSBURGER ARBEITEN ZUR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK

HERAUSGEgeben von

KARL HEINZ GÖLLER

BAND I

KARL HEINZ GÖLLER

ROMANCE UND NOVEL

DIE ANFÄNGE DES ENGLISCHEN ROMANS



VERLAG HANS CARL REGENSBURG

1972

Romance und novel

Die Anfänge des englischen Romans

von

KARL HEINZ GÖLLER

unter Mitarbeit

von

Manfred Markus und Rainer Schöwerling

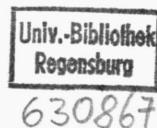


VERLAG HANS CARL REGENSBURG

1972

65/36661

HK. 1274. 6595



Alle Rechte an diesem Werk, auch die des auszugsweisen Nachdrucks,
der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind dem Verlag vorbehalten.

© Copyright 1972 by Verlag Hans Carl, Nürnberg und Regensburg.
Printed in Germany. Druck: Heinrich Schiele, Regensburg.

ISBN 3 418 00201 3

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Der Ritterroman und seine Tradition	17
Der pikarische Roman	53
Pikarischer Roman und Ritterroman	79
Die <i>peregrinatio</i> als Strukturprinzip	107
Der <i>casus</i> als Strukturprinzip	151
Architektonische Romane	183
<i>Gothic Novel</i>	205
Anmerkungen	237
Abkürzungsverzeichnis	264
Benutzte Literatur	265
Index	281



The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves.

Clara Reeve.

The Conduct of the poet in considering romances and novels separately, may be thought singular by those who have penetration to see that a novel may be made out of a romance, or a romance out of a novel with the greatest ease, by scratching out a few terms and inserting others.

The Age (1810)



Einleitung

»Romance« wird im modernen Englisch auch im Sinne von »romantic fiction« verwendet. Von diesem unspezifischen Gebrauch des Wortes wird im folgenden abgesehen. Wer von der Gattung »romance« spricht, assoziiert dabei auch heute noch die Kriterien des Abenteuerlichen, Ritterlichen und Zauberhaften; insbesondere denkt man an die ritterlichen Erzählungen des Mittelalters, sowie die späteren Werke ähnlicher Art in Vers und Prosa, vor allem die des 16. und 17. Jahrhunderts.

Daß diese Art von *romance* zu den abgestorbenen literarischen Gattungen gehört und nur noch für den Literarhistoriker von Interesse ist, gilt als ausgemacht. Zwar konnte man in den letzten Jahren ein steigendes Interesse an Übersetzungen mittelalterlicher Erzählliteratur feststellen,¹ und auch die kürzende bzw. umformende Nacherzählung erlebte eine überraschende Blüte.² Die alten Mythen, unter ihnen vor allem der Artusstoff, wurden als ordnungsstiftende Bezugssysteme benutzt und der zeitgenössischen Wirklichkeit als gestalt- und sinngebender Rahmen unterlegt. Aber selbst daß Autoren wie C. S. Lewis, Charles Williams, J. R. R. Tolkien und T. H. White *romances* schreiben, daß ein guter Teil der amerikanischen Erzählliteratur (Hawthorne, Poe, Melville) dem Traditionstrang der *romance* zuzuordnen ist³ und in England Autoren wie Kipling bewußt Wiederbeleber der *romance* sind, vermag die Kritiker sowie den Literaturfreund nicht von der vorgefaßten Meinung abzubringen: Die romance ist tot.

Das liegt in erster Linie an den Konnotationen, die dem Begriff *romance* anhängen, die aber verhältnismäßig selten kritisch reflektiert worden sind.⁴ *Romance* gehört für die meisten Zeitgenossen zur Märchenseligkeit des Mittelalters – mit der modernen Prosaliteratur könne sie, so meint man, nicht in Verbindung gebracht werden. Der Begriff evoziert ein Bündel von Assoziationen, das die Klischeevorstellung einer fiktiven idealtypischen Gattung ergibt. Welche Merkmale bei dieser Gattungskonzeption im Vordergrund stehen, hängt vom Bildungsgrad des einzelnen Kritikers ab. Zumeist sind die Vorstellungen von *romance* vage und unbestimmt. Als Kriterien werden Riesen und Zwerge, das Wunderbare und das Romantische, die höfische Liebe und das Rittertum genannt. Wer sich von solchen Leitvorstellungen aus z. B. der mittelenglischen Erzählliteratur nähert, wird erstaunt sein, daß die »Romanzen« mit derartigen gängigen Klischees nur wenig zu tun haben. Die verwirrende Vielfalt von Stoffen und Formen führt meist zu Unsicherheit hinsichtlich des Anwendungs-

bereiches des Terminus *romance*.⁵ Gehören Chaucers *Canterbury Tales* in den durch *romance* abgesteckten Rahmen? Kann man die säkularisierten Legenden, die fabliauartigen Schwankergeschichten, die Ausschnitte aus Chroniken, die kurzen Lais der *romance* zuordnen? Aufgrund der mittelalterlichen Zeugnisse, etwa der Liste von Romanzenthemen im *Laud Troy Book*⁶ oder derjenigen Werke, die sich selbst *romance* nennen, ist irgendeine nähere Bestimmung des Typs nicht möglich. Offenbar nannte man alles *romance*, was heute eine »Geschichte« genannt werden würde.⁷ Wer von »eigentlichen Romanzen« spricht, projiziert also Typenmerkmale in die mittelalterliche Literatur, die den zeitgenössischen Autoren fremd waren. Ferner bleibt außer acht, daß sich diese Merkmale auch in ganz andersartiger Literatur wiederfinden. Wenn man trotz des Mangels einer genauen Definition die Termini *romance*, »Romanze« oder auch »eigentliche Romanze« immer wieder verwendet findet, so muß man hierfür wohl pragmatische Gründe annehmen.

Versaya
lung des
St. f.

Von diesen Überlegungen her erscheint die Behauptung, die *romance* sei tot, in einem anderen Licht; die Feststellung mag für ganz bestimmte Charakteristika der *romance* und für eine bestimmte Epoche zutreffen. Tot ist die literarische Form, die bei Kritikern vieler Generationen eine begriffliche Pseudoexistenz geführt hat und aufgrund falscher oder irrelevanter Kriterien zur Gattung gemacht worden ist. Als Archetypen, die einem Teil der menschlichen Natur entsprechen, existieren die *romancehaften* Elemente aber fort und werden immer wieder zu neuem Leben erweckt.

Damit soll keineswegs behauptet werden, daß die *romance* sich unverändert vom Mittelalter bis zur Neuzeit erhalten hat. Schon ein Blick in die Unterabteilungen der *romances* des Mittelalters läßt erkennen, wie zeitbedingt viele von ihnen waren und wie wenig sie mit der modernen Erzählliteratur zu tun haben.⁸ Neben den historischen Merkmalen gibt es aber überdauernde Kriterien, die nicht mit den Werken und ihren Autoren untergegangen sind, sondern zum Kontinuum der englischen Erzählliteratur gehören. Dieses im Wandel beharrende Element soll im folgenden stärker in den Blickpunkt gerückt werden. *Romance* im so verstandenen Sinn gibt es auch im modernen englischen und amerikanischen Roman, ja es wird sich zeigen, daß *romance* und *novel* derselben Familie angehören und daher Familienähnlichkeiten aufweisen. Die *romance* ist also nicht tot, sondern ein einseitiges Vorstellungsbild von ihr hat sich *ad absurdum* geführt.

Ist aber vielleicht der Roman tot? Aus dem Chor der Kritiker, die dem Roman das Grablied gesungen haben, sei Sir Harold Nicolson herausgegriffen. Er stellte am 29. August 1954 im *Observer* die Frage: »Is the Novel Dead?«⁹ Gehört der Roman, ebenso wie die *romance*, zu den abgestorbenen, nur noch historisch faßbaren Gattungen? Ausgangspunkt für den Artikel Nicolsons war die Jahresversammlung der London Library, auf der Arthur Bryant das Hauptre-

ferat über die Methodik der literarischen Gattungsbetrachtung gehalten hatte. Im Schlußsatz bedauerte er, kein Werk wie *Martin Chuzzlewit* geschrieben zu haben; für dieses eine Buch gäbe er gern sein gesamtes Lebenswerk hin.

Nicolson zeigte sich über diese Feststellung irritiert und bestürzt. Für ihn sei es unverständlich, daß ein Autor vom Range Bryants ausgerechnet *Martin Chuzzlewit* zum unerreichbaren literarischen Modell erhebe – einen Roman, der nach allgemeiner Auffassung selbst im Gesamtwerk Dickens' nicht zu den großen Meisterwerken gehört. Daraus spreche eine unnötige sentimentale Verehrung der Gattung Roman. Apodiktisch stellte Nicolson fest, das Zeitalter des Romans sei vorbei, und man tue gut daran, sich nun anderen Gattungen zuzuwenden.

Diese Behauptung löste eine beachtliche Protestwelle aus. Nicolson sah sich genötigt, seinen Standpunkt zu begründen. Der Roman, so betont er in dem erwähnten *Observer*-Artikel, sei keine natürliche Form des literarischen Ausdrucks, wie etwa Lyrik, Drama, Geschichtsschreibung oder Biographie. Unter Roman versteht Nicolson »a 'story' containing episodes and characters which, although imaginary, are rendered credible«,¹⁰ und diese Art von Roman beginnt für ihn 1740. Weder *Cyropaedia* noch *Daphnis und Chloe*, den *Goldenen Esel*, *Grand Cyrus* oder irgendeine der mittelalterlichen *romances* sieht er als Roman oder auch nur als Vorform an. »It was with the appearance of *Pamela* in England and the *Princess de Clèves* in France that the novel first entered Europe.«¹¹ Die anderen Zweige der Literatur seien 3000 Jahre alt, der Roman aber könne nur auf eine Geschichte von wenig mehr als 200 Jahren zurückblicken. Der Roman sei also unter bestimmten historischen Bedingungen entstanden, und er müsse mit dem Fortfall dieser Bedingungen auch untergehen.

Conditio sine qua non des Romans ist nach Nicolson eine größere geschichtliche Periode der Ruhe und Selbstbesinnung, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die politische Gemeinschaft die zeitgenössischen sozialen und ethischen Konventionen kritiklos anerkennt, die Zivilisation also weder durch innere noch durch äußere Krisen bedroht ist. Nur während einer solchen Periode des stabilen Gleichgewichts werden genügend begabte Autoren, gelangweilt von der sie umgebenden Uniformität des Lebens und der Anschauungen, den Roman als Mittel der Flucht in eine aufregendere Welt benutzen: »The appeal of the novel both to its author and to his public, becomes an appeal from the familiar to the unusual, from monotony to excitement, from the average to the exceptional.«¹² Romane entstehen nur als geistiges Wagnis in einer Zeit kultureller Monotonie; Romanautoren finden ihr Publikum nur, wenn das tägliche Leben ereignislos und ohne große Spannungen verläuft. Solche Bedingungen sind aber in der Tat augenblicklich nicht gegeben. Vielfach sind die Tatsachen erstaunlicher als das imaginär Erdachte, selbst Zukunftsromane bleiben hinter der Wirklichkeit zurück.

Nicolson macht nicht deutlich, was er unter dem »modernen Roman« versteht.¹³ Hinsichtlich der Erzähltechnik erwähnt er nur den »inneren Monolog«,

der seit James Joyce und Virginia Woolf ein beliebtes stilistisches Mittel der 20er und 30er Jahre war,¹⁴ aber im Nachkriegsroman keine entscheidende Rolle mehr spielt; wo er verwendet worden ist, da bleibt er durchaus verständlich und nachvollziehbar, was gegenüber Joyce vielleicht nicht unbedingt einen Fortschritt bedeutet, aber immerhin doch Nicolsons Vorwurf der Unverständlichkeit gegenstandslos macht. Selbst die so selten gewordenen Bewußtseinsromane, wie etwa William Goldings *Pincher Martin*, sind alles andere als dunkel und verschlüsselt.

Es ist unverständlich, warum Nicolson trotz seiner allgemeinen und unpräzisen Definition des Romans, »a story containing episodes and characters which, although imaginary, are rendered credible«, nur den sozialen Roman und den reinen Unterhaltungsroman zur Gattung zählt. Philipp Toynbee hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, daß damit nahezu sämtliche großen Romane der Weltliteratur ausgeschaltet werden.¹⁵ Die Folge einer solchen hypothetischen Festlegung der Gattung nach einem willkürlich gewählten Modell ist die bewußte Einengung des Blickfeldes. Nicht der Roman ist tot, sondern Nicolsons Modellvorstellung des Romans hat sich *ad absurdum* geführt.

Die vorliegende Untersuchung wird weder am Anfang als Arbeitshypothese noch am Ende als Ergebnis eine Definition von *romance* und *novel* bieten. Es wird vielmehr all das als *romance* bzw. Roman verstanden und empirisch-historisch betrachtet, was in einem vorwissenschaftlichen Allgemeinverständnis *romance* bzw. Roman genannt werden würde. Es soll nicht das idealtypische Werk aufgezeigt werden – einen solchen Idealtypus gibt es nicht –, sondern es soll am Beispiel mehrerer Subtypen gezeigt werden, was im Bereich von *romance* und *novel* möglich ist. Die extremen Glieder einer solchen Typenreihe mögen in manchen Fällen nur noch wenig miteinander zu tun haben, ja, bisweilen wird man sogar bezweifeln, ob sie zur gleichen Gattung zu rechnen sind. Das Hauptgewicht der Untersuchung liegt jedoch weniger auf dem ordnenden Allgemeinbegriff als auf den einzelnen literarischen Werken,¹⁶ das heißt, es geht um das Besondere und Einmalige, das aus dem Rahmen Fallende oder von irgendwelchen Denkschemata Abweichende ebenso wie um das Vertraute, als typisch Empfundene, Beharrende. Durch die Bildung von Typenreihen werden die einzelnen Formen in Beziehung zueinander gesetzt, und es ergeben sich Entwicklungslien, die nicht unbedingt eine genetische Abhängigkeit voraussetzen, sondern typische (typologisch ähnliche) Merkmale wie z. B. Handlungsschemata o. ä. besitzen. Daraus wird der Unterschied zwischen den Erscheinungsformen deutlich, und man gelangt zu einer geschichtlichen Auffassung des Gegenstandes und gleichzeitig damit zum Bewußtsein der Geschichtsgebundenheit formaler Merkmale. Wer nicht vom vorgegebenen Begriff einer Gattung ausgehen will, muß auch den Wandel der Merkmale mit berücksichtigen und wird dabei feststellen, daß die Gruppenkonstellation der Kriterien sich über die Jahrhunderte ebenso wandelt wie der Geschmack des Publikums.

Dem widerspricht nur scheinbar, daß es zu allen Zeiten besonders wirksame Ausformungen einzelner Gattungen gegeben hat, die von den Zeitgenossen als typische Repräsentanten oder gar als klassische Modelle angesehen wurden. Und häufig werden solche Modellvorstellungen zu Unrecht auch in die Vergangenheit projiziert. Die berühmte *Historia Regum Britanniae* des Geoffrey of Monmouth z. B. wird heute in der *Everyman's Library* unter *romance* geführt und von manchen als besonders typisches Werk dieser imaginativen Gattung gewertet. Zur Entstehungszeit der *Historia Regum Britanniae* aber – und noch weitere 600 Jahre – betrachtete man das Werk als Geschichte und informierte sich daraus über Herkunft und Geschichte des Volkes der Briten. Chaucer wurde von den Zeitgenossen und Nachfahren keineswegs so verstanden wie heute.¹⁷ Während der moderne Kritiker vor allem seinen Humor, seine Ironie sowie die allumfassende Welt- und Menschendarstellung bewundert, lobte man damals ausschließlich den Stil des Dichters, seine Rhetorik.¹⁸ Lydgate preist bei Chaucer nichts anderes als dessen Eloquenz, und Vergil ist für Dante vornehmlich Lehrer des *bello stilo*.

Daraus ergibt sich, daß ein bestimmtes Werk über die Jahrhunderte hinweg als Vorbild und Muster betrachtet werden kann, der Gegenstand der Bewunderung sich aber unmerklich wandelt, das Werk mithin wegen ganz anderer Qualitäten und Eigenschaften gerühmt und nachgeahmt wird. Auch der Vorbildcharakter gilt nur für einen historisch eng begrenzten Zeitraum. Chaucers *Franklin's Tale* z. B. mag viele andere Werke ähnlicher Art ausgelöst oder wenigstens beeinflußt haben. Aber die subtile Struktur dieses Werkes ist erst in allerletzter Zeit aufgedeckt worden;¹⁹ daraus wieder ergibt sich, daß der Aufbau des Werkes und die enge Verflochtenheit von Struktur und Aussage damals nicht als Muster wirkte und keine Überlieferung geschaffen hat.

Eine Definition der *romance* und des Romans ist ein vergebliches Unterfangen, denn sie kann immer nur auf der Analyse und Interpretation eines schmalen Sektors der historisch vorliegenden Literatur aufbauen und daher durch neue Funde, etwa in anderen Nationalsprachen, oder auch durch neue Experimente der Romanciers zu Fall gebracht werden. Wie kaum eine andere literarische Gattung ist der Roman einschließlich der in ihm aufgegangenen *romance*-Elemente in ständiger Entwicklung und Bewegung. Vom Tode oder von einer Krise des Romans kann nur sprechen, wer von normativen Allgemeinvorstellungen oder von idealtypischen Merkmalen ausgeht und die zeitgenössische Literatur an diesem Bild mißt. Es gibt deswegen keine Krise des Romans, weil es den Roman nicht gibt. Was wir in naiv-intuitivem Verständnis als Roman begreifen, ist eine Aneinanderreihung von Auflehnungen und Krisen, von Ablehnungen bestimmter Leitbilder, die von der eigenen Zeit als nicht mehr angemessen empfunden werden.

Ein intelligenter Kritiker sollte . . . alles erforschen, was den schon vorhandenen Romanen am wenigsten ähnelt, und er sollte die jungen Leute nach allen Kräften anspornen, neue Wege zu erproben.²⁰

Die terminologische Differenzierung von *romance* und *novel* beginnt im England des 17./18. Jahrhunderts.²¹ Die beiden Begriffe stehen in einer gewissen Opposition zueinander; *romance* bezieht sich fast ausschließlich auf die unwirkliche, märchenhafte Verserzählung des Mittelalters und auf den französischen idealistisch-heroischen Großroman des 17. Jahrhunderts, *novel* dagegen auf eine kürzere Erzählung mit größerer Nähe zur Wirklichkeit. *Novel* war also eine Art abgekürzte und purgierte *romance*, purgiert insbesondere von allen unwahrscheinlichen und zauberhaften Elementen, weniger feierlich und daher für den zeitgenössischen Leser leichter nachvollziehbar. Greiner²² hat überzeugend nachgewiesen, daß das theoretische Verständnis für den Unterschied zwischen den beiden Grundtypen auch vor Fieldings romantheoretischen Äußerungen viel umfassender war, als häufig angenommen wird. Schon 1692 betonte Congreve im Vorwort zu seiner »Novel« *Incognita* die strukturelle Vorbildlichkeit des Dramas für die Erzählliteratur, »namely in the Design, Contexture and Result of the Plot«.²³ Zum inhaltlichen Kriterium des größeren Realitätsbezuges der *novel* gesellte sich schon hier ein formales.

Es ist andererseits aber nicht zu übersehen, daß der Begriff *romance* bis weit ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder für jede Art eines Erzählwerkes in Prosa verwendet wurde. In dieser Bedeutung als Oberbegriff lebte der Terminus z. B. in Walpoles Formulierung »two kinds of Romance«²⁴ fort. Diese terminologische Inkonsistenz ist Ausdruck der Tatsache, daß *romance* und *novel* keineswegs durch einen Abgrund voneinander getrennt sind; sie gehören nicht zu qualitativ völlig verschiedenenartigen Genera, vielmehr sind die Unterschiede gradueller Art. Ein Werk wie Chaucers *Troilus and Criseyde* enthält bereits die wichtigsten Merkmale, die von der Kritik für den modernen Roman – und nur für diesen – herausgestellt worden sind.²⁵ Weder Zeit- noch Raumbehandlung, Charakterdarstellung, »Realität«, soziologische bzw. psychologische Aspekte oder persönlicher Erzähler können ausschließlich als Gattungsmerkmale des modernen Romans gelten. Sie finden sich sämtlich bereits in der vorausgehenden *romance*.

Diese Tatsache soll auch das Kriterium dafür abgeben, wie im folgenden aus der großen Zahl der uns bekannten *romances* ausgewählt wird. Es wird nur der Teil untersucht, der als Vorstufe bzw. als Vorform des modernen Romans gelten kann, d. h. die »romanhafte« *romance* in Vers und Prosa. Daß die Vers-*romance* sich spezifisch verändert, wenn sie zum Prosaroman wird, dürfte von niemandem bezweifelt werden. Die diesen Umwandlungsprozeß bedingenden Faktoren und seine Ergebnisse müssen in Zukunft sorgfältiger als bisher analysiert werden. Im folgenden wird jedoch nicht primär nach den Unterschieden zwischen Vers-*romance* und Prosaroman gefragt, sondern nach dem Kontinuum von *romance*-Elementen

sowie nach der allmählichen Umformung der *romance* zur *novel* innerhalb bestimmter kontinuierlicher Bauformen.

Bei dieser Frage nach den »Bauformen« erscheint es notwendig, formale und stoffliche, historische und ideelle Gesichtspunkte gleichermaßen zu berücksichtigen. So behandelt das erste Kapitel die Tradition des Ritterromans in England, seine Formprinzipien und seinen Realitätsbezug sowie die allmähliche Annäherung an die historische *romance* und den Roman. Typologisch gehört der Ritterroman zu den einfachen, linear reihenden Formen, was auch für den pikarischen Roman zutrifft, der den Gegenstand des zweiten Kapitels bildet. *Aventure* und Abenteuer werden in ihrem inneren (genetischen) Zusammenhang untersucht; der pikarische Roman erweist sich dabei als legitimer Nachfahre des Ritterromans, dem er seine Entstehung verdankt. Die Entwicklungslinien ergeben sich allerdings nicht immer durch unmittelbaren Einfluß, sie entsprechen nicht durchweg genetischen Stammbäumen, wenn es natürlich auch Abhängigkeiten dieser Art gibt: Smolletts Romane sind nicht ohne den *Don Quixote* des Cervantes und den *Gil Blas* des Le Sage zu denken, und auch Fielding und Sterne fußen auf spanisch-französischen Vorgängern. Die Mischung der verschiedenen Ingredienzen führt zur Gattung der fiktiven Biographie, meist *history* genannt. Diese Fusionierung von Ritterroman und pikarischem Roman steht im Mittelpunkt des dritten Kapitels, das sich vor allem mit Cervantes, Fielding, Smollett und Sterne sowie deren Anverwandlung traditioneller Motive und Formen auseinandersetzt. Strukturell mit den vorausgehenden Typen verwandt ist das in Kapitel vier untersuchte Aufbauprinzip der *peregrinatio* insofern, als die Aneinanderreihung von Abenteuern den Stoff des Romans abgibt. Anders als im pikarischen Roman ordnet sich aber die Einzelepisode bei diesem Typ dem durch das Ziel der Reise gesetzten Spannungsbogen unter und erhält einen bestimmten Stellenwert. Während *aventuren* und Abenteuer teilweise gegeneinander austauschbar sind, entspricht die Aufeinanderfolge der Erlebnisse in diesem Strukturtypus einer seelischen Entwicklung des Helden und ist daher nicht umkehrbar. Ähnliches gilt für den im fünften Kapitel untersuchten *casus (tragedie)*, der wie im Drama auch in der Erzählliteratur bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Stellung einnimmt. Die lineare Darstellung von Abenteuern weicht hier dem pyramidenartigen Schema von Aufstieg und Fall, teilweise überlagert von komplizierenden gegenläufigen *plot*-Figuren. Das Grundschema ist jedoch relativ einfach; es wird verbildlicht durch das Rad der Fortuna, symbolischer Ausdruck der Unbeständigkeit menschlichen Schicksals. Werke dieses Typs sind daher trotz zahlreicher Differenzierungen der Modellvorstellung im Aufbau ziemlich einheitlich, um nicht zu sagen einförmig, wenn auch komplizierter als die linearen Abenteuerreihungen. Das Muster von Aufstieg und Fall leitet über zum sechsten Kapitel, in dem Werke untersucht werden, die das Geschehen in bestimmten architektonischen Formen ordnen, die lineare Progression also z. B. zugunsten

von symmetrischen Strukturformen aufgeben. Auch diese Kompositionsweise ist kein Privileg einer bestimmten Epoche, etwa des Romans im 18. Jahrhundert, sondern hat eine bis in das Mittelalter zurückreichende Ahnenreihe. Die Untersuchung der mathematisch strukturierten Werke führt hin zum »Aristokraten unter den Romanen« (Summers), zur *Gothic Novel*. Es wird dargelegt, auf welche Weise dieser vielfältig differenzierte Romantyp mit der mittelalterlichen Tradition zusammenhängt und wie er sich unter dem Einfluß der spanischen und französischen *romance*, aber auch der Aufklärungsphilosophie entwickelte. Insbesondere zeigt die *Gothic Novel* eine stärkere Betonung der Imagination und parallel dazu einen streng durchkonstruierten *plot*.

Die vorliegende Untersuchung wendet also die Methode der empirisch-historischen Typologisierung an. Sie geht nicht von bestimmten Denk- oder Vorstellungsmustern aus, sondern ordnet vorhandene Literatur inhaltlich-formalen Kategorien zu. Es ist klar, daß dabei keine umfassende Typologie (wie etwa die Stanzels) herauskommen kann, und zwar vor allem deshalb, weil die untersuchten Typen keine ahistorische Konstanz haben. Die Frage nach der Wesensmitte des Werkes, nach dem gestalt- und formbildenden Kristallisierungspunkt bedeutet eine Einbeziehung der Substanz, d. h. des gehaltlichen Moments, und damit eine umfassendere und sachgerechtere Deutung der Aussage, als das aufgrund formaler Unterscheidungskriterien allein möglich wäre.

Die Notwendigkeit der Verwendung der englischen Termini (*romance* und *novel* statt Romanze und Roman) ergibt sich aus der Unübersetbarkeit der beiden Wörter. Für *romance* gibt es kein Äquivalent im Deutschen. Nur ein kleiner Teil der Philologen, die Anglisten, verstehen unter »Romanze« etwas ähnliches wie der Engländer unter *romance*, aber selbst in diesem Kreis läßt sich keine Einigkeit hinsichtlich der Bedeutungskonnotationen von »Romanze« erzielen. Das deutsche Wort »Roman« dagegen deckt sich nicht völlig mit *novel*, da es wesentliche Assoziationen nicht anklingen läßt: Bericht von etwas Neuem, *novella*.

Bei der Benützung entsprechender deutscher Ausdrücke wurde auf terminologische Konsequenz aus praktischen Gründen sowie im Sinne der These des Werkes verzichtet. Wir sprechen vom *Schauerroman*, vom höfischen *Roman* und vom *Ritterroman* und benützen damit gebräuchliche Genre-Bezeichnungen, die man zugunsten einer konsistenten Nomenklatur nicht aufgeben möchte. Außerdem kommt im Nebeneinander der Bezeichnungen zum Ausdruck, daß *romance* und *novel* nicht so säuberlich voneinander zu trennen sind, wie meist angenommen wird. Es handelt sich nicht um Erzählgattungen, die einander chronologisch folgen, etwa in dem Sinne, daß durch Rationalisierung der *romance* die *novel* entstanden wären. Vielmehr muß von der Leitvorstellung einer allmählichen Umformung der *romance* ausgegangen werden, die schon während des Mittelalters viele den modernen Roman kennzeichnende Elemente enthält.

Der Ritterroman und seine Tradition

1.

Während Form- und Strukturanalysen moderner Romane in Fülle existieren, ist die mittelalterliche *romance* unter diesem Aspekt bisher kaum erörtert worden. Die meisten Kritiker haben an sie den Maßstab kompliziert strukturierter Romane der letzten zweihundert Jahre angelegt und in den mittelalterlichen Werken nur eine gestalt- und formlose Aneinanderreihung von Episoden und Abenteuern ohne künstlerischen Mittelpunkt und Originalität gesehen.¹

Bestünde dieser Vorwurf zu Recht, so hätte es wenig Sinn, Untersuchungen über die Form mittelalterlicher *romances* anzustellen. Aber obwohl auf diesem Gebiet längst nicht alle Wünsche befriedigt sind und vieles zu tun übrig bleibt, kann man heute schon sagen, daß der Vorwurf der Formlosigkeit durch die vorliegende Sekundärliteratur widerlegt wird. Zwar gibt es bei mittelalterlichen Erzählwerken Unterschiede hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung und Integration; einige *romances* mögen tatsächlich formlos, ermüdend und verwirrend sein. Aber die wirklich großen, repräsentativen Werke – und nur diese sind bisher eingehend untersucht worden – haben sich als sinnvoll aufgebaut und bewußt gestaltet erwiesen.

In der deutschen Romanistik sind in den letzten Jahren wertvolle Arbeiten über den Aufbaustil der mittelalterlichen *romance* erschienen. Erich Köhler etwa versucht in *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*² das Wesen der mittelalterlichen *aventure* zu erläutern. Köhler legt dar, daß die *aventure* Grund- und Wesenszug der höfischen Ritterdichtung sei und daß die Aneinanderreihung von *aventuren* nicht etwa auf die Einfallslosigkeit der Dichter, sondern auf das Weltbild der Zeit zurückgeführt werden müsse. Die *aventure* sei äußeres Zeichen der Entfremdung von Mensch und Umwelt. Es zeigt sich also in der Form der *romance* ein Abbild der mittelalterlichen Wirklichkeit. Jahrzehntelang hat die Forschung (etwa anhand der mittelenglischen Verserzählung) versucht, die Realität mittelalterlichen Lebens aus den erhaltenen Werken zu erschließen. Das Ergebnis war fast immer negativ: Ein irgendwie aussagefähiges, konkretes Bild der Zeit ist aus der idealiserenden, typisierenden oder gar märchenhaften Darstellung nicht zu gewinnen. In noch größerem Maße als für die englische trifft das für die französische höfische Literatur zu, jedoch kann man daraus keines-

wegs schließen, daß Ideal und Wirklichkeit nichts miteinander zu tun haben. In der *aventure*, die ihrerseits das Wesen des mittelalterlichen Ritterromans bestimmt, spiegelt sich vielmehr im übertragenen Sinne die Situation des Menschen in seiner Welt.

Auf Abenteuer auszuziehen ist Pflicht und Aufgabe jedes einzelnen Ritters und wird in den Ritterromanen unangefochten und unkritisch als entscheidendes Kriterium des Rittertums angesehen. Dieser Code duldet nur wenige Ausnahmen, die jedoch, wie im Falle des Erec bei Chrétien oder des Tristan – sieht man einmal von der Fassung Gottfrieds von Straßburg ab – jeweils deutlich vom Autor verurteilt werden. Und Dinadan (in Malorys *Morte Darthur*), der am Sinn der *aventure* und des Zweikampfes zweifelt und sein Leben gemäß den Regeln der Vernunft gestalten möchte, gehört offenbar nur als Spaßvogel in die arthurische Welt:

So on the morne sir Dynadan rode unto the courte of kynge Arthur. And by the way as he rode he sawe where stoode an arraunte knyght, and made hym redy for to juste. »Nat so,« seyde sir Dynadan, »for I have no wyll to juste.« »Wyth me shall ye juste,« seyde the knyght, »or that ye passe this way.« »Sir, whether aske you justys of love othir of hate?« The knyghte answerde and seyde, »Wyte you well I aske hit for loove and nat of hate.« »Hit may well be,« seyde sir Dynadan, »but ye proffyr me harde love whan ye wolde juste with me wyth an harde speare! But, fayre knyght,« seyde sir Dynadan, »sytthyn ye woll juste with me, mete wyth me in the courte of kynge Arthure, and there I shall juste wyth you.« »Well,« seyde the knyght, »sytthyn ye woll not juste wyth me, I pray you tell me your name.« »Sir knyght, my name ys sir Dynadan.« »A, sir,« seyde that knyght, »full well knowe I you for a good knyght and a jantyll, and wyte you well, sir, I love you hertly.« »Than shall here be no justys,« seyde syr Dynadan, »betwyxte us.³

Aber zur *aventure* ist nicht jeder gleichermaßen verpflichtet und bestimmt. Sie dient vielmehr – und das hat Köhler übersehen – der Differenzierung des Ritterstandes im Sinne einer hierarchischen Gliederung. Köhler vertritt die These, daß durch die für alle gleichermaßen verpflichtende *aventure* die Möglichkeit einer bedrohlichen Differenzierung des Adelsstandes aufgehoben werden sollte, damit der Adel sich zu einer abgesonderten Elite zusammenschließen konnte. Diese zweifellos wichtige Funktion der *aventure* wird von Köhler jedoch überbetont. Sicherlich spielt der soziale Aspekt für die *aventure* und damit für den höfischen Roman eine nicht zu unterschätzende Rolle. Aber ebenso wie an dem parallel verlaufenden Wandlungsprozeß des Rittertums von einer »classe de fait« zu einer »classe de droit« nicht in erster Linie der bereits arrivierte reiche Hochadel interessiert ist, sondern das niedere Rittertum, so ist auch die *aventure* vor allem Aufgabe der unten Stehenden, die sich bewähren müssen oder in der sozialen Hierarchie aufsteigen wollen. Am unteren Ende der ritterlichen Skala finden wir eine Art professionellen Tjostierer (wie etwa im *Vair Palefroi* des Huon le Roi), der von Turnier zu Turnier zieht, um sich den Le-

bensunterhalt zu verdienen. Sinkt der Standard auch nur ein wenig unter dieses Niveau, wie etwa in *Sir Launfal*, so ist der ritterlichen Lebensweise die Grundlage entzogen: Die Teilnahme am Turnier ist nicht mehr möglich, und es entfällt damit die Chance der Bewährung und des sozialen Aufstiegs. //

Diese These könnte durch weiteres Belegmaterial gestützt werden. Die ganz oben an der Spurze der Hierarchie stehenden Könige etwa vollbringen kaum noch Waffentaten. König Arthur selbst hat im Prosa-Roman und auch schon bei Chrétien die Zeit der Bewährung und Erprobung hinter sich. Er braucht nicht mehr aktiv einzutreten, und wo er es dennoch tut, zeigt er sich den Rittern der Tafelrunde unterlegen. Ritter, die auf *aventure* ausziehen, verbinden damit meist ein ganz bestimmtes Ziel: Sie wollen sich auszeichnen, Ruhm und Ansehen gewinnen, einer höfischen Dame ebenbürtig werden, in der »Gesellschaft« akzeptiert sein. Gefangene werden an den Artushof geschickt, wo über die Ruhmesstatten der Einzelritter Buch geführt wird und man deshalb ziemlich genau weiß, an welcher Stelle der Einzelne steht.

Eine solcherart gesuchte *aventure* verliert viel vom »Zufalls«-Charakter, sie wird zur einzigen Aufgabe des Ritters und damit zu seinem Beruf. Aber während es noch als sinnvoll angesehen werden kann, Drachen zu töten und »damzels in distress« zu befreien, Riesen zu vertreiben und Unrecht zu rächen, stand auch damals schon der an Brücken und Kreuzwegen auf andere Ritter lauernde »chevalier errant« in Gefahr, lächerlich zu wirken.

Daß das keine modernistische Interpretation ist, beweist Dinadan, dem es sogar hin und wieder vergönnt ist, gegen König Arthur die Lanze einzulegen. Die Dichter sahen sich daher gezwungen, die *aventure* mit einem besonderen Glorienschein zu versehen, machten sie nämlich zu etwas, was dem Einzelritter wesensmäßig »zu-fällt«. Immer wieder wird betont, daß bestimmte *aventuren* für bestimmte Ritter gedacht oder reserviert sind, daß ein Ritter bei einer *aventure* nur dann Erfolg haben kann, wenn sie für ihn bestimmt ist. Diese fast deterministische Vorstellung erwächst aus dem überall in der Literatur dieser Zeit erkennbaren Leitbild des *ordo*, der sich auch im Bereich der als Organismus begriffenen Gesellschaft manifestiert. Wer im Turnier z. B. den ihm Überlegenen aus dem Sattel hebt und somit gegen den *ordo* den Sieg erringt, bestätigt damit nur seine Sündhaftigkeit und Verworfenheit.

Eine Folge dieses Bestimmungsdenkens der *aventure* wäre die literarische Gestaltung einer völlig statischen Welt, in der sich (durch Herkunft und Besitz) alle Probleme der Hierarchie schon gelöst haben und es im Grunde nur noch auf Bewahrung der Ordnung ankommt. Dieser Aspekt haftet der *aventure* (zumindest im Artusroman) auch sicherlich an. Der Hof Artus' ist Ort der Zufriedenheit, der Freude, der Übereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit. Aber diese Welt ist umgeben von Unsicherheit, Chaos, Not und Leid, von Mächten, die jeder Ordnung entgegengesetzt sind und daher eine ständige Bedrohung des

Hofes darstellen. Der Ritter hat die Aufgabe, in diese dämonisierte Welt hinauszuziehen, um den Zauber, der für die feindlichen, zerstörerischen Kräfte der Welt steht, zu vernichten.

Aventure ist zwar auch Sicherung der Ordnung des Reiches; aber dieser Aspekt darf nicht überbetont werden. Denn im Grunde stellt sich die *aventure* als Aufgabe ja immer nur dem Individuum, und sie führt ihn vom Artushof weg in eine fremde und feindliche Welt, der er allein gegenübergestellt ist. Es geht also weniger um die Ordnung des Reiches, als um die individuelle Bewährung, und die scheint mit dem Artushof bisweilen nur noch recht lose zusammenzuhängen. Wenn die Ritter manchmal jahrelang vom Hofe abwesend sind und nur zu Pfingsten heimkehren, so kann man daraus schließen, daß sich das Interesse eindeutig vom Hof auf die Einzelritter verlagert hat und es im Grunde nur noch um die individuelle Ehre geht. Das gilt auch für all die Ritter, die ausdrücklich betonen, nur für den Ruhm Arthurs zu kämpfen.

Köhler ist zu seiner These auf Grund einer Untersuchung der Romane Chrétiens gelangt, bei dem die *inordinatio* tatsächlich durch die *aventure* geheilt wird und bei dem eine Art Reintegration des Sündigen in die heile Welt stattfindet. In *Erec* und *Ywain* dient die *aventure* der Läuterung und Vervollkommnung, und die Aufnahme am Hofe, die Eingliederung in die Tafelrunde steht jeweils am Ende. Aber selbst bei Chrétien hat sich das Interesse schon deutlich vom Hof auf die Einzelritter verschoben. Nicht das Thema der Reintegration nimmt den Leser gefangen, sondern das Schicksal des Protagonisten, seine Abenteuer und Erlebnisse, sein Handeln und Leiden. Allerdings ist der Ausgangs- und Endpunkt der Artushof, und die Rolle des Feudalherrschers und damit der hierarchischen Ordnung wird noch keineswegs in Frage gestellt. Aber Arthur ist – etwa im *Ywain* – doch schon alt geworden; mittags hält er ein Schläfchen, und wirklich aktiv sind nur noch die Einzelritter. Er ist einfach Mittelpunkt der höfischen Gesellschaft, aber nicht mehr als Imperator, als kämpfender Herrscher, sondern nur noch als »figure-head«, als formales Symbol der Einheit des Reiches. Darin läßt sich ein erstes Anzeichen für den Auseinanderfall der Ordnung erkennen. Der Schwerpunkt verlagert sich von der einstmals zentralen Figur des Souveräns auf die Ritter der Tafelrunde. Der eigentliche Sinn der *table ronde*, die als Institution ursprünglich die Ranggleichheit aller Ritter gewährleisten sollte, geht gerade durch die stärkere Betonung der autonomen *aventure* verloren, und es ist interessant zu beobachten, wie zwar Name und Idee der *table ronde* erhalten bleiben, der konkrete Gegenstand der runden Tafel als Mittelpunkt höfischer Feste aber allmählich verschwindet – und zwar im französischen ebenso wie im englischen Ritterroman.

So ist auch Tristan und die von ihm vertretene Lebensform ein Beispiel für die überall erkennbare Tendenz zum Partikularismus. Dieser Ritter hat mit dem Hof nur noch sehr peripherie Berührung. Seine Lebensmitte liegt außerhalb

der höfischen Gesellschaft, und er empfindet auch kein Loyalitätsgefühl gegenüber Arthur und der Tafelrunde, der er sich nur widerstrebend und ohne inneren Antrieb beigesellt hat. Tristan ist, vom ordo her betrachtet, ein Anarchist, der die aufkommende Tendenz dieser Zeit zum Pluralismus deutlich macht.

Der These Köhlers von der integrierenden Funktion der *aventure* ist also die der zentrifugalen entgegenzusetzen. Die *aventure* wird zum Selbstzweck indem sie der Ertüchtigung und Bestätigung des einzelnen Ritters, seinem persönlichen Ehrgeiz und damit dem Streben nach individueller Macht dient. Dieser Tendenz zur Isolierung und zum Egoismus muß schließlich die überindividuelle Ordnung zum Opfer fallen. Die *aventure* jedenfalls kann nicht Mittel zur Überwindung der Krise und Wiederherstellung der Einheit sein; denn durch jede einzelne *aventure* vergrößert sich der Abstand der Individuen voneinander, und die Entfremdung von Ich und Umwelt wird immer verhängnisvoller und letztlich unheilbar. Die Rückkehr des Helden an den Hof bedeutet schließlich nur noch eine äußerliche Wiederherstellung der Gemeinschaft.

Die *aventure* ist folglich in erster Linie ein Mittel der Selbstbehauptung des Einzelnen in einer chaotischen Welt, die nur noch formalistische Ordnungsprinzipien kennt und in der die unvermeidliche Form der Daseinsbewältigung der Kampf aller gegen alle ist. Ein völliges Chaos wird jedoch verhindert, indem sich aus der Begegnung der ritterlichen Protagonisten eine Art hierarchische Stufung, eine ritterliche *catena aurea* ergibt. Die Rangunterschiede werden in der Regel unwidersprochen hingenommen. Die Anerkennung dieser Hierarchie spiegelt sich in der Tatsache, daß jeder Ritter es als höchste Ehre ansieht, mit einem Lancelot oder Gawain zu kämpfen.

Die *aventure* dient also, so ist zusammenfassend zu sagen, gleichzeitig der ritterlichen Wesensfindung wie der Verbesserung des sozialen Prestiges und damit der individuellen Macht und Ehre. Sie ist von besonderem Interesse für den niederen Adel, den fahrenden Ritter, der alles zu gewinnen, aber nichts zu verlieren hat. Die Könige und die Arrivierten bedürfen der *aventure* nicht mehr; kämpfen sie dennoch auf einem Turnier, wirken sie nicht selten komisch oder zeigen durch die Unangemessenheit ihres Verhaltens, daß sie sich in einer ungewohnten Situation befinden. Die Weltsuche und -erfahrung verschiebt sich also bereits in der höfischen *romance* auf die Ebene der niederen Schichten, zwar immer noch innerhalb des ritterlichen Standes, aber doch mit deutlichem Absinken der Lebensumstände und des Milieus.

Mit dieser Tendenz ist bereits der Weg zu einer neuen Form der *romance* beschritten,⁴ für die die bloße Reihung von *aventuren* bestimmendes Strukturprinzip ist. Die Einheit dieser Werke läßt sich nur noch aus der Person des Helden ableiten, dem die Abenteuer nicht mehr wesensmäßig bestimmt sind, sondern zufällig widerfahren. Diese Hypothese soll durch die im folgenden dargestellte Typenreihe verifiziert werden.

Eine Erörterung des Ritterromans in England und seiner Entwicklung bis in die moderne englische Literatur muß ausgehen von Sir Thomas Malorys *Morte Darthur*,⁵ einem der bedeutendsten Werke des späten Mittelalters, das eine Enzyklopädie der gesamten Artusdichtung darstellt. Gerade für dieses Werk spielt das Problem der Struktur eine sehr wichtige Rolle.

1485 wurde der *Morte Darthur* von Caxton gedruckt. Lediglich zwei Exemplare sind davon noch erhalten. Bis vor kurzem glaubte man, die Manuskripte von Malorys Roman seien verloren;⁶ aber einige Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg entdeckte man ein Manuskript Malorys, das nach dem Fundort Winchester-Manuskript genannt wurde. Ein Vergleich mit der gedruckten Version ergab, daß Caxton den Text in erstaunlichem Umfang verändert hat, und zwar nicht nur in Diktion und Wortschatz, sondern vor allem auch hinsichtlich der Struktur und Stoffverteilung. Man kann sogar sagen, daß Caxton aus dem ihm vorliegenden Werk etwas ganz Neues gemacht hat, das zwar den Stempel seiner eigenwilligen, kunstsinnigen Persönlichkeit trägt, aber wohl nicht mehr in allen Punkten den Vorstellungen Malorys entspricht. Der Titel des Werkes z.B. stammt aus dem Kolophon des letzten Buches; Caxton aber überträgt ihn auf das ganze Werk. Dagegen wurde eingewendet, man dürfe nur den letzten Teil, eigentlich sogar nur das letzte Buch als *Morte Darthur* bezeichnen, nicht aber das ganze Werk.

Die wesentliche Problematik ist damit schon angesprochen: Heißt nur das letzte Buch zu Recht *Morte Darthur* und handeln die anderen Bücher von etwas ganz anderem, oder hatte Caxton gute Gründe dafür, dieses Werk über das Artusreich *Morte Darthur* zu nennen?⁷ Auf eine kurze Formel gebracht lautet das Problem: Ist Malorys Werk eine künstlerische Einheit?⁸

In seiner Ausgabe spricht Vinaver von *The Works of Sir Thomas Malory*; der Plural »Works« soll ausdrücken, daß es sich nicht um ein einheitliches, geschlossenes Werk handelt, sondern um eine lose Folge von acht nahezu selbständigen Einzelromanen. Die damit vertretene These ist nicht nur im Hinblick auf die äußere Form dieses Werkes interessant, sondern ist zugleich bedeutsam für das Verständnis von mittelalterlicher Literatur allgemein.⁹

Mit den bereits erörterten Strukturfragen ist das Problem der Einheit auf das engste verknüpft. Die *aventuren*-Kette wird als ein Formprinzip verstanden, das lediglich die Aneinanderreihung von autonomen Abenteuern zuläßt, aber eine Entwicklung des Helden, eine Längsspannung, etwa im Sinne eines Spannungsbogens oder einer strukturellen *concatenatio* der Glieder nicht kennt. Eine solche zusammenhängende Serie von Erzählungen nimmt Vinaver für den *Morte Darthur* an, nur daß die Einzelglieder hier stofflich weiter ausgebretet sind und damit nicht den Charakter einer in sich abgeschlossenen *aventure* haben.

Bevor das Problem der Einheit in Malorys *Morte Darthur* näher behandelt werden kann, sollte zunächst eine terminologische Vorbesinnung erfolgen. Lumiansky unterscheidet eine zweifache Art von Einheit und stellt fest: » . . . the *Morte Darthur* possesses historical as well as critical unity, . . . Malory from the beginning of his writing meant to produce a comprehensive and unified treatment of the Arthurian legend. «¹⁰ Kritische Einheit könnte der *Morte Darthur* besitzen, auch wenn der Autor diese gar nicht intendierte. Einheit solcher Art entsteht durch die Komposition des Stoffs, durch dem Stoff immanente Gestaltungstendenzen, durch die Prägekraft der Tradition sowie durch die mit einem bestimmten Stoffkreis verbundene Atmosphäre. Historische Einheit dagegen besitzt ein Werk, wenn der Autor die kritische Einheit von vornherein intendierte, d. h. im vorliegenden Fall, wenn Malory beabsichtigte, eine in sich geschlossene Darstellung von Aufstieg und Fall der arthurischen Welt zu geben.

Vinaver nimmt die extremste der drei möglichen Positionen ein: Nach ihm hat das Werk weder kritische noch historische Einheit.¹¹ Meine eigene Auffassung ist der Vinavers diametral entgegengesetzt. Sie wurde seit 1963 mehrfach von anderer Seite vertreten, z. B. in der Aufsatzsammlung *Essays on Malory*¹² sowie in der Monographie von Charles Moorman.¹³ Dazwischen liegen vielfältig differenzierte Kompromiß-Standpunkte, wie sie etwa von R. H. Wilson, Helaine Newstead, D. S. Brewer und anderen vertreten werden.¹⁴

Moorman unterscheidet nicht nur zwischen kritischer und historischer, sondern auch zwischen mechanischer und organischer Einheit. Mechanische Einheit wird hergestellt durch die Anordnung der Teile, durch die Aneinanderreihung von Kapiteln, die mit Überschriften und Kolophonen voneinander abgesetzt sein können. Die so erzielte Gliederung ist nur äußerlich, Handlungsteile, Charaktere und Motive, die nicht notwendigerweise zusammengehören, werden so einander zugeordnet. Diese Art von Einheit haben die meisten Kritiker dem *Morte Darthur* zugestanden.

Organische Einheit bedeutet dagegen, daß jeder Teil funktional im Dienste des Ganzen steht, d. h. es genügt nicht eine äußerliche Abfolge von lose miteinander verknüpften oder aufeinander bezogenen Teilen, sondern die Verbindung erfolgt aufgrund einer das Ganze umspannenden Konzeption oder Idee, einem organisierenden Prinzip, das die Elemente der Erzählung einander zuordnet, in einen Zusammenhang einbaut und dabei ihr Wesen verändert, so daß eine aus der literarischen Tradition entnommene Episode im Zusammenhang des neuen Werkes ein ganz anderes Gesicht und einen neuen Stellenwert erhält.

Schon in der Bearbeitung Caxtons lässt sich das Bemühen erkennen, diese organische Einheit des *Morte Darthur* stärker zu betonen.¹⁵ Allerdings ist die Betrachtungsweise Caxtons reichlich moralisch und exemplarisch. Caxton wollte seiner Zeit den Spiegel einer besseren, glücklicheren Vergangenheit vorhalten, die sich am Lebensideal des Rittertums orientierte und ein sittlich-moralisches

Lebensgefühl entwickelte, von dem sich das seiner Zeit negativ abhob. Die Moral Caxtons lautet: Tut das Gute und läßt das Böse, und ihr erlangt Ruhm und Ansehen. Die Frage, wieweit diese ethische Maxime der Intention des Autors entspricht, läßt sich nicht genau entscheiden. Jedenfalls gilt bei Malory für den ritterlichen Erfolg bzw. Mißerfolg: Der gute Ritter ist im Kampf immer siegreich, der böse unterliegt.

An der Moral Malorys ist also nichts auszusetzen, was umso erstaunlicher ist, als dieser Autor wohl zu den schlimmsten Bösewichten seiner Zeit gehörte. Er betätigte sich als Viehdieb und Räuber, beging eine Serie von Landfriedensbrüchen, Diebstahl, Raub, Erpressung, Vergewaltigung und Mord. Zwischen 1460 und 1471 (seinem Todesjahr) kann er nur wenige Monate außerhalb des Gefängnisses zugebracht haben, und begraben wurde er auf dem Gefängnisfriedhof von Newgate. Von einem solchen Mann sollte man also eher eine Sammlung anstößiger Fabliaux erwarten; statt dessen aber erhebt sich das im Gefängnis geschriebene Werk moralisch sogar über sämtliche Vorbilder.

Roger Ascham allerdings rügte am *Morte Darthur* »two speciall poyntes«: »open mans slaughter« und »bold bawdrye«.¹⁶ Auf die ›Unzüchtigkeit‹ soll nicht näher eingegangen werden; dem Schulmeister Ascham waren die Gesetze des *amour courtois* nicht mehr bekannt, er nahm an dem Unverstandenen moralischen Anstoß. Mit dem »open mans slaughter« steht es dagegen anders. Auch der moderne Leser verspürt ein Unbehagen, wenn er über hunderte von Seiten nur von fahrenden Rittern hört, die in voller Rüstung über Land ziehen und, wenn sie einander begegnen, ohne viele Worte sogleich mit eingelegtem Speer aufeinander losstürmen, um sich gegenseitig aus dem Sattel zu heben oder sogar zu töten. Manchmal fällt selbst die Anrede weg. Die Tatsache, daß ein Ritter allein über Land reitet, reicht in der Regel für einen anderen Ritter völlig aus, ihn anzugreifen und »to the utteraunce« mit ihm zu kämpfen. Jeder einzelne Ritter hatte sich Tag und Nacht für einen solchen Kampf bereitzuhalten. Als Lancelot einmal an einer murmelnden Waldquelle von dem beschwerlichen Ritterdasein ausruhte und eingeschlafen war, wurde er auf unsanfte Weise von einem anderen Ritter mit dem Speerende aufgeweckt und auf seine Ritterpflichten hingewiesen.

Wie Ascham, so nimmt auch der moderne Leser Anstoß an dieser fremden Welt, in der selbst Freunde in regelmäßigen Abständen mit Schwert und Lanze aufeinander losgehen und sich bis zum letzten bekämpfen. Die Art und Abfolge eines solchen Kampfes scheint (oberflächlich betrachtet) stereotyp, aber für den Eingeweihten sind doch unendlich viele Nuancen zu erkennen. Der moderne Leser wird der unaufhörlichen Kämpfe bald müde, und er empfindet das ganze Werk als eine Aneinanderreihung von relativ selbständigen und geschlossenen Episoden, die ziemlich gleichförmig sind und daher auf die Dauer kaum Eigeninteresse beanspruchen können.

Aber dieser Eindruck, der sich bei flüchtiger Lektüre von Malorys *Morte Darthur* einstellen mag, ist falsch. Strukturprinzip ist keineswegs die bloße episodische *aventuren*-Kette, weil die Einzelabenteuer, auf subtile Weise einander zugeordnet, Teil eines organischen Gefüges sind. Alle Ritter folgen einem sorgfältig ausgeklügelten Ehrenkodex, der die Wahl der Waffen, die Art des Kampfes, die zeitliche Ausdehnung und die Möglichkeit des Gnadenerweises genau regelt. Einen schwächeren Ritter zu töten, ist ein Verstoß gegen ritterliche Sitte, einen besseren Ritter zu überwinden, Zeichen der eigenen Sündhaftigkeit. Alle Ritter stehen in einem statischen Ordnungsgefüge, das durch die Tafelrunde symbolisiert wird. Jeder hat sich durch die *aventure* den Platz zu erobern, der ihm vorbestimmt ist. Ausgangspunkt ist also nicht das individuelle Schicksal, sondern die soziale Hierarchie, die durch den Waffengang nur bestätigt wird.

Zentrum des ganzen Werkes ist König Arthur, der die Inkarnation der ritterlichen Lebensform darstellt. Seine Laufbahn gibt den Spannungs- und Entwicklungsbogen des Werkes ab und bewirkt somit eine logische Auffeinanderfolge der Teile, die nicht gegeneinander austauschbar sind. Die einzelnen Tafelrundenritter gehören an einen bestimmten Platz innerhalb dieses Kraftfeldes der arthurischen Welt. Selbst im Tristan-Teil geht es um das Verhältnis zu Arthur und damit zur Ordnung dieser Welt.

Malorys Ausgangspunkt war der sogenannte alliterierende *Morte Arthur*,¹⁷ ein stabreimendes Werk des späten 14. Jahrhunderts. Der darin vorgestellte Arthur steht noch ganz in der heimischen Tradition des heroischen Epos. Er ist ein mächtiger Kriegsmann mit großem strategischen Können und gewaltiger physischer Kraft, teilweise sogar brutal und grausam. Ähnlich erscheint Arthur bei Malory am Anfang seiner ruhmreichen Laufbahn, in der er zum Welteroberer aufsteigt. Der Dichter ändert diese Konzeption jedoch kaum merklich in den folgenden Büchern, in denen Arthur gegenüber den anderen Rittern an Bedeutung verliert. Die Tafelrunde erlangt größere Selbständigkeit, Lancelot, Tristan und Gawain übernehmen die Aufgabe des aktiven Kampfes; Arthur wird zum bloßen administrativen Leiter seines Reiches. Je passiver er aber wird, desto klarer und heller treten die Züge seines Charakters hervor. Der König wird zum statischen Mittelpunkt der Tafelrunde, die symbolisch für das weltliche Rittertum, für die Welt steht. Schließlich sinkt Arthur zur reinen Repräsentationsfigur herab. Andere Loyalitäten schieben sich in den Vordergrund (etwa Lancelots Bindung an Guinevere und Gawains verwandtschaftliches Band zum Clan), und dieser Zusammenprall der Treueverhältnisse führt zum Untergang der Tafelrunde.

Gegenstand des Werkes ist also das Drama von Aufstieg und Fall der ritterlichen Welt. Es ist Malorys Leistung, aus der Masse von heterogenem Material ein einheitliches Werk gemacht zu haben, das eine einzige Idee darstellt und alle Teile der komplizierten und vielschichtigen Handlung darauf bezieht. In den

verschiedenartigen Quellen des Werkes hat es eine solche Einheitlichkeit der Intention und der Gestaltung nicht gegeben. Die Vereinheitlichung geht also auf das Konto Malorys, der den Stoff mit neuem Sinn gefüllt hat.

Dieses Einheit stiftende Kunstwollen Malorys widerlegt den Fehlschluß, der Roman finge im Mittelalter mit der archaischen Primitivform der *aventuren*-Kette, der Aneinanderreihung von Abenteuern an und entwickle sich zu immer höheren Stufen der Vollkommenheit, d. h. zu architektonisch-struktureller Ausgewogenheit. Von diesem Denkschema gehen auch heute noch viele Historiker der Gattung Roman aus, obwohl das Gegenteil der Wahrheit näher kommt. Chrétiens Versromane z. B. sind Wunder an Ausgeglichenheit und Symmetrie. Sie verraten eine strenge ideologische Konzeption im Sinne einer engen Verbindung von *matière* und *sens*. Die bloß reihenden Abenteuerromane dagegen sind als späte Verfallstufe des höfischen Romans anzusehen.

Ein auf literarischem Gebiet nicht berechtigter Fortschrittsglaube hat viele Kritiker dazu geführt, eine Evolution der Gattung Roman anzunehmen. Der Gedanke einer gesetzmäßigen Höherentwicklung literarischer Formen sollte aber aufgegeben werden, da für die meisten Typen des modernen Romans Vorläufer oder Analoga schon im großen *corpus* mittelalterlicher Erzählliteratur zu entdecken sind.

Im folgenden wird versucht, die These der Kontinuität von *romance* und *novel* am Beispiel des Ritterromans zu prüfen, wobei neben motivlichen und inhaltlichen Ähnlichkeiten vor allem formtypologische Analogien zwischen der mittelalterlichen Ritterromanze sowie ihren neochevaleresken Nachfahren und den aus der pikarischen Tradition entstandenen Romanen aufgezeigt werden sollen. Natürlich kann man sich bei einer typologisch orientierten Untersuchung nicht auf die heimische Tradition, für die zunächst einige Beispiele gegeben werden sollen, beschränken, sondern es ist zur Abrundung des Bildes erforderlich, den Einfluß der ausländischen, insbesondere der spanischen und französischen Erzählliteratur zu berücksichtigen.

3.

Der ›heroische Roman‹, das, was in England heute *romance* genannt wird, war um 1600 keineswegs tot und abgestorben, sondern lebte weitverbreitet fort, auch wenn nur noch wenige Beispiele erhalten sind. Gerade die bekanntesten und berühmtesten elisabethanischen Prosaromane sind heute verloren oder nur noch in späten Nachdrucken überliefert. Einer der wichtigsten ist *George a Green, the Pindar of Wakefield*. Er ist im 17. Jahrhundert zweimal gedruckt worden – von beiden Drucken ist kein Exemplar mehr erhalten. Dabei scheint das Werk,

wenn man es nach der Thomsschen Edition beurteilt,¹⁸ eine literarische Kostbarkeit gewesen zu sein.

Auch der eigentliche Ritterroman endet keineswegs abrupt nach Malory, vielmehr ist gerade seine Popularität während der elisabethanischen Zeit Beweis für die Kontinuität der englischen Literatur über die bisweilen zu stark betonte Zäsur der Shakespeare-Zeit hinweg. Zweifellos wird die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts entscheidend geprägt durch das elisabethanische Drama, aber seine Bedeutung für die Zeitgenossen wird oft überschätzt. Für viele moderne Kritiker ist das Drama der dichterische Ausdruck dieser spannungsreichen Zeit. Dabei wird jedoch übersehen, daß für ein breites Lesepublikum der Prosaroman bevorzugtes literarisches Konsumgut war. Die Beschränkung der literarhistorischen Bemühungen auf das Drama als den künstlerischen Höhepunkt der elisabethanischen Zeit ist zwar verständlich, aber einseitig und hat zu krassem Fehlurteilen geführt. Wer den Eindruck zu erwecken versucht, daß die mittelalterliche Literatur und die moderne seit Shakespeare durch Welten von einander getrennt und beide damit völlig unvergleichbar seien, übersieht, daß der größte Teil der populären Literatur zwischen Shakespeare und Bunyan Umformung bzw. Adaption der mittelalterlichen *romance* ist.¹⁹ Die Lieder von Robin Hood und König Arthur waren auch weiterhin in aller Munde, die Geschichten über Guy of Warwick und Bevis of Hamton erfreuten sich beim Vortrag der *minstrels* ebenso wie in gedruckter Form großer Beliebtheit; das gleiche gilt für *The King of Sicily*, *Robert the Devil*, *Libeaus Desconus*, *Squire of Low Degree* und viele andere. Im Unterschied zu dem 1567 ins Englische übertragenen *Amadis*-Roman, der sowohl für den mündlichen Vortrag als auch für eine größere Verbreitung in schriftlich fixierter Form zu lang war,²⁰ hatten die *romances* aus mittelenglischer Tradition zumeist geringeren Umfang; Prosaextrakte und Kurzfassungen kamen dem Publikumsgeschmack zusätzlich entgegen. Billige Editionen taten ein übriges, um diese Stoffe im Volk lebendig zu erhalten.

Ein Teil dieser Literatur dürfte in Percys *Reliques* zusammengetragen sein, aber weitere Schätze liegen noch ungehoben in den Museen und Bibliotheken und harren des findigen Ausgräbers. Selbst die gedruckten Texte haben bisher nur wenig Beachtung gefunden. Margaret Schlauch macht zwar darauf aufmerksam, daß es in dem fraglichen Zeitraum noch eine ganze Reihe von Werken gibt, denen man »supplementary special studies« widmen sollte, sie erwähnt aber lediglich einige wenige Titel in einer Fußnote.²¹ Zahlreiche Werke sind im Original nicht mehr zugänglich, sondern nur noch in gekürzten Prosaversionen oder in *chapbook*-Form erhalten. Selbst diese inzwischen z. T. vergessene Literatur aber verdient die Beachtung der Philologen, zeigt sie doch deutlicher als die bekannteren Werke des literarhistorischen Kanons die »continuity of English literature«.

Die bisher genannten Erzählwerke heimischer Tradition bilden insofern eine zusammengehörige Gruppe, als sie volkstümlich, einfach, schlicht im Inhalt und in der Darstellungsweise sind. Daneben findet sich, ebenfalls in der Nachfolge mittenglischer Versionen, eine andere Art von *prose romance*, die sich einer fast euphuistischen, umständlichen, schwülstigen Diktion bedient und daher von den Balladenforschern bisher nur wenig beachtet worden ist. Das bekannteste Beispiel ist wohl die Prosabearbeitung des Apolloniusstoffes, der in England vor allem durch Gowers *Confessio Amantis* bekannt geworden war, von L. Twine 1576. Hier begegnet man sicherlich nicht dem »echten Volkston«, und man mag sich heute darüber wundern, warum so simple und anspruchslose Geschichten in einer so prätentiösen Diktion zu Papier gebracht wurden; aber offenbar kam das den Ansprüchen und dem Geschmack eines Teils des Publikums entgegen.

Ein Beispiel für den späten Ritterroman ist der im Britischen Museum in einem einzigen Exemplar erhaltene *Oceander*.²² Das Werk ist 1600 in London gedruckt und bisher praktisch unbeachtet geblieben.²³ Um einen Eindruck von Stil und Diktion zu vermitteln, sei der Anfang des Werkes zitiert:

As soone as the bashfull mistresse of the morning, from the windowes of the East (mounted in her golden Chariot) had sent forth her radiant blushes to illuminate the darksome foreheade of night-shadowed *Cosmos*: The illustrious Prince of Graecia, Olbiocles, being alreadie spedde of his precious prize, the invaluable Princesse Almidiana; poasted with all the speede possibly hee could, from the unsuspecting Court of Rubaldo.²⁴

Der moderne Leser vermag einen solchen stilistischen Schwulst nur ein wenig unsicher zu belächeln. Dem Manierismus des Stils entspricht die gewollte Künstlichkeit des Aufbaus; der folgende Abschnitt bietet keineswegs die einem Roman zukommende Exposition der Handlung, sondern beginnt *mediis in rebus*. Da man den Inhalt des Werkes nicht als bekannt voraussetzen kann, sei hier die Exposition kurz referiert: Wegen der Liebschaft eines Königsohns ist ein Krieg zwischen Ungarn und Griechenland entbrannt, der enorme Opfer fordert. Um weiteres Blutvergießen zu vermeiden, beschließen die Könige, die Sache im Duell zu entscheiden. Da tritt Olbiocles auf, der die fragliche Königstochter geraubt und mittlerweile zu der Seinen gemacht hat; er trennt die Duellantengeschwader und hält eine rhetorisch weitschweifige Rede. Doch Friede und Eintracht währen nicht lange; ein böser Ritter, der sich nach seinem Schildsymbol »Knight of the Tiger« nennt, stellt sich ein und fordert Olbiocles zum Zweikampf heraus. Er unterliegt jedoch, und es wäre ihm schlecht ergangen, hätte sich nicht seine *damzel*, die er für solche Fälle offenbar immer mit sich führt, für ihn verwen-det. Olbiocles schenkt ihm das Leben, und der Tigerritter (dessen richtiger Name Troglodor ist), kehrt mit der *damzel* (die sich Ailua nennt) zur heimatlichen

»Round Island« zurück. Dort herrscht der tyrannische Acconumbo, Vater der Ailua, die aber wegen dieser verwandtschaftlichen Bindung keineswegs Skrupel hat, an der Verschwörung gegen Acconumbo teilzunehmen. Sie macht sich sogar nützlich, indem sie eigenhändig bei der Erwürgung des Vaters hilft. Der ist über solch schnöde Behandlung nicht erfreut und äußert sich, bevor er das Leben verhaucht, in einem längeren Gedicht über die »beastlike cruelty« seiner Tochter:

»Unnaturall, not my begotten daughter;
Some hellish hagge, hath mee, with thee beguilde;
Harde is thy heart, for to commit this slaughter;
More fit for savage beastes, & Tygres wilde...²⁵

Selbst dieser poetische Tadel macht auf die Tochter keinen Eindruck: »this hard hearted Damzel proceeded in her enterprize«. Aber die Rache schreitet schnell. Troglodor sinnt darauf, dem Olbiocles seine Frau abzujagen, er hat offenbar genug von Ailua. »She did nothing but weepe, sigh, groane, and wring her hands, wherewith tearing her hair from her head she would blame her hap, lament her misfortune & curse the time that ever she was borne unto such misery«, und zwar nicht etwa deshalb, weil der Geliebte sie verlassen will, sondern weil selbiger schwer verwundet am Boden liegt, was der Autor zu berichten vergessen hatte. Dann fällt die Ärmste in eine gnädige Ohnmacht. Als beide fast gleichzeitig wieder aufgewacht sind, wütet Troglodor gegen Ailua, der er ohne jeden ersichtlichen Grund die Schuld für seine Niederlage zuschreibt:

...renting her up and downe the cabbin wherein hee lay, hee tare of all her golden haire, from her swollen head, beating & bouncing her with his fists, & kicking her with his feete, remorselesse at her cryes, & obdurate unto her clamors; at length (thinking therein to proove the more cruell unto her) he cast her into the ship-boate, and binding her hande and foote; with his dagger he nayled her to the ribs thereof; & dipping his finger in her blood, he wrote these horrible verses for her Epitaph:

The loue the father bare the childe,
Condemn'd, forsaken, scorn'd
Converted unto curses vilde,
This wicked wretch forlorn'd
Whose foolish fansie frenzie-like,
Fell furie did compell, . . .

Having written these inscriptions on the side of the boat, he cut the cable, wherwith to the ship it was fastned: & letting the same go at random, he returned towards his cabbin againe.²⁶

Die Handlungen der Personen werden recht grob motiviert, ihre Gefühle sind extrem. Leidenschaft ist immer rasend, Wut tödlich, Trauer mit Ohnmachtsan-

fällen verbunden. Der Diener des Olbiocles, dem der Herr eine goldene Kette schenkt (aus einer ganz unmotivierten Anwandlung), reagiert so:

But poore Curio, rather wishing his Lords presence without rewarde, then delighted with riches in his masters absence, fell prostrate at Olbiocles feete; and with teares in his eyes, humbly requested his Lords fauour, that he would rather with his owne hands reave him of life, then once to motion a matter so opposite to his soules affection . . .²⁷

Darauf versichert der Herr dem Diener seine Zuneigung, und überglücklich (über den Sinneswandel) bedankt sich dieser mit einem längeren Gedicht über Fortuna, die einstmals die Hirten auf dem Felde heimsuchte, dann aber von diesen rustikalen Gesellen überfallen, geblendet und auf ein Rad gesetzt wurde. Seitdem hütet sich die unbeständige Göttin, mit einfachen Leuten anzubandeln und beschränkt ihr Wirken auf Fürsten und Könige.

Immer wieder ist man sich im Unklaren darüber, ob das Werk wirklich naiv und ernst gemeint oder ob es parodistisch konzipiert ist. Wie der *Don Quixote* (1606) beweist, war die Zeit reif für die verzerrende und übertreibende Darstellung einer Parodie, in der die Unzulänglichkeiten der *romance of chivalry* der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Der Roman befand sich auf der vorläufigen Endstufe einer langen und reichen Tradition. Für den *Oceander* als Parodie würde auch sprechen, daß in diesem Werk, wie im Zerrspiegel der Parodie, das Beständige und der Weitergabe Würdige deutlich wird. Parodien werden fast immer über gängige, verbreitete, volkstümliche Werke oder Genres geschrieben, und der *Oceander* steht dem *Don Quixote* diesbezüglich in nichts nach. Es wäre also denkbar, daß in England schon vor Cervantes eine ganz ähnliche Entwicklung stattgefunden hat wie in Spanien, daß also der *Oceander* Zeichen des Beginns einer neuen Phase des englischen Romans ist.²⁸

So verführerisch der Gedanke auch sein mag, der Text des *Oceander* liefert uns keinerlei Hinweis auf eine etwaige parodistische Intention des Autors. Das Werk wirkt heute wie eine Parodie. Um 1600 entsprachen schwülstiger Stil, sparsame oder gar fehlende Handlungsmotivation, *flat characters*, Grausamkeiten des Erzählgeschehens und andere Kriterien einer nicht am Realismusbegriff orientierten Darstellungsweise dem Zeitgeschmack. Man muß also dem Autor des *Oceander* eine naiv unreflektierte Erzählhaltung ohne parodistische Absicht unterstellen.

Die Freude an solchen *romancehaft-unrealistischen* Erzählelementen spiegelt sich auch im Fortleben der stofflich wichtigsten und größten Gruppe mittelalterlicher Literatur, nämlich der um König Artus. Die Artusliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts ist nur wenig erforscht.²⁹ Die meisten Texte sind als subliterarisch abgetan worden, jedoch dürfte auch eine neue Untersuchung dieser Werke überraschende Ergebnisse zeitigen.

Die arthurische Tradition ist nicht allein für die Literatur, sondern auch für das Hofleben in der elisabethanischen Zeit von großer Bedeutung. Englische Könige nahmen das Wappen König Arthurs auf und veranstalteten arthurische Turniere, in *pageants* und Prunkaufzügen traten König Arthur und die *Nine Worthies* auf, in Burgen, Hallen und Privathäusern gab es Fresken aus dem arthurischen Zyklus, und Manuskripte wurden mit Miniaturen aus dem Leben Arthurs und der Tafelrundenritter ausgeschmückt. Gesellschaften von Bogenschützen gaben sich Regeln, die man für diejenigen der *Table Round* hielt, und überall (nicht nur in England) bildeten sich Vereinigungen, die die Gemeinschaft der Tafelrunde in Wesen und Form nachahmten.

Auch auf literarischem Sektor war die arthurische Tradition im 16. und 17. Jahrhundert noch sehr lebendig. Zwar wurden *Sir Gawain and the Green Knight*, der *Morte Arthure* und die *Awntyrs of Arthure* zu dieser Zeit sicher nicht mehr gelesen; der größte Teil der heroischen mittelalterlichen Literatur wird zumindest im 17. Jahrhundert vergessen und verschollen gewesen sein. Aber vieles fand den Weg in die Druckereien, darunter z. B. Thomas Malorys *Morte Darthur*, die größte literarische Leistung des 15. Jahrhunderts und Vorbild für viele folgende Generationen.

Die literarische Entwicklung des Artusstoffes im 16./17. Jahrhundert ist nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. Bemerkenswert ist vor allem die Neuentstehung arthurischer Balladen, etwa *The Boy and the Mantle* oder *King Arthur's Death*. Auch längere Prosaromane behandeln arthurische Themen, wie das im euphuistischen Stil geschriebene Werk *Tom a Lincolne* von Richard Johnson³⁰ und Christopher Middletons *The Romance of Chinon of England*³¹ (1597).

Die Lektüre dieses Werkes ist keineswegs so langweilig und beschwerlich, wie man nach den kritischen Urteilen der Sekundärliteratur³² annehmen möchte. Es finden sich nahezu sämtliche Züge der *romance*, aber sie sind auf eigenständige Weise kombiniert, so daß ein fast originell wirkendes Werk entsteht. Die Struktur ist zwar episodisch-reihend, doch hängen die einzelnen Abenteuer untereinander zusammen; man könnte die Reihenfolge nicht wesentlich verändern, ohne den Zusammenhalt des Ganzen zu zerstören.

Ein gewisses Zentrum bildet König Arthur und sein Hof. Allerdings wird nur ein schemenhaftes Bild seiner Persönlichkeit geboten, und die Art seiner Hofhaltung und seines Hofstaates bleibt erst recht vage und undeutlich. Das ist aber ganz ähnlich in zahlreichen früheren Werken aus dem arthurischen Bereich, die sich bei der Schilderung des Hofes mit den knappsten Andeutungen begnügen: Der zeitgenössische Leser ergänzte das Notwendige aus seiner Kenntnis des Arthurstoffes.

Cadors Sohn Chinon taucht unter diesem Namen nicht in der frühen Literatur auf, wohl aber findet sich des öfteren der von ihm vertretene Typus des Dümmlings oder des schönen Unbekannten, eine Art männliches Aschenputtel, das sich

anlässlich einer schweren Aufgabe zur Höhe edelsten Rittertums emporsteigert. Der Autor scheint mit den allgemein bekannten Romanzensituationen und -namen zu spielen. Lancelot erscheint in der üblichen Rolle als bester Ritter der Tafelrunde. Nur liebt er jetzt nicht mehr die Königin Guinevere, sondern Laura, die Tochter Cadors und Schwester des Dümmlings. Cador selbst allerdings soll Sohn von Lancelot sein, eine schwer verzeihbare Gedankenlosigkeit, selbst wenn man im Auge behält, daß die genealogischen Verhältnisse Arthurs, Cadors und Grawins nie ganz durchsichtig waren.³³ Tristram ist aus dem Prosaroman übernommen und Triamour aus der Verserzählung gleichen Namens.

Was dem heutigen Leser besonders auffällt, ihn vielleicht sogar abstößt, sind die zahlreichen übernatürlichen, zauberhaften Elemente. Ein Monstrum mit dem Gesicht einer Frau und dem Körper einer Schlange sperrt Lancelot, Tristan und Triamour in eine dunkle Höhle (späte Strafe für spezifische Sünden in der vorausgehenden Literatur?), König Oboram (= Oberon) greift als Feenkönig in das Geschehen ein, kann sich z. B. in das besagte Monstrum verwandeln; ein verzubertes Schwert steckt in einem Felsen, wo es auf den besten Ritter, natürlich Chinon, wartet; Perosus heuert eine Hexe an und läßt Cassiopeia durch die Luft nach Ägypten entführen und Bessarian in einen Bär verwandeln; Michander tötet ein Untier, halb Hund, halb Mensch, gewinnt eine Zauberharfe, wird aber von den zauberhaft schönen Tönen sofort taub, usw. usw.

Natürlich gibt diese willkürliche Aneinanderreihung nur ein verzerrtes Bild der tatsächlichen Bedeutung des Wunderbaren im Gesamtzusammenhang des Werkes. Zugegeben, das zauberhafte Element nimmt einen großen Raum ein, und Middleton macht nicht gerade den glücklichsten Gebrauch davon; doch, um zu einer gerechten Beurteilung zu gelangen, darf man die zeitbedingten Umstände nicht aus den Augen verlieren. Schließlich kommen auch bei Shakespeare und Spenser Hexen und Feen vor, und niemand wird je entscheiden können, wieviel die Menschen damals wirklich geglaubt haben. Wenn die Hexe z. B. in ihren Kristall schaut und dann die Zukunft des Mädchens erkennt, so kommt das dem modernen Leser naiv und absurd vor; aber der gelehrte Dr. Dea besaß ein ebensolches Glas und erklärte seine Eigenschaften am 10. März 1574 der Königin Elizabeth, und zwar zu deren vollster Zufriedenheit.

Die Struktur der Erzählung wird vom Wunderbaren völlig beherrscht. Der Zauber bewirkt plötzliche Übergänge, schneidet Handlungsfäden ab, erledigt Probleme und bringt eine gewisse Unvorhersehbarkeit und Irrationalität in das Geschehen. Das Ergebnis ist – ähnlich wie beim pikarischen Roman – eine Vereinzelung der Episode, die nur noch durch Zauber, und das heißt nicht notwendig und ursächlich, mit der vorausgehenden und folgenden verbunden wird. Die Aufmerksamkeit des Lesers richtet sich auf die einzelnen Geschehnisse, nicht etwa auf die Personen und Charaktere, für deren konsistente Entwicklung wenig Raum bleibt.

Schon die Artusliteratur zeigt deutlich die enge Verbindung, die die heimische und ausländische Tradition im England des 16./17. Jahrhunderts eingingen.

Die große Zeit der mittelalterlichen *romance* war vorbei. Malorys Kompendium der Artusliteratur ist zu Recht als letzte, schöpferische Leistung auf diesem Gebiet bezeichnet worden. Danach entstanden noch epische Balladen, und die Erzählstoffe werden sicher in mündlicher Überlieferung weitergelebt haben, aber für die Autoren mit künstlerischem Ehrgeiz war die *matière de Bretagne* nicht mehr von Interesse, sie sank als »Subliteratur« ins Volk ab.

Ihre erneute Beliebtheit und Verbreitung in der Zeit um 1600 ist nicht zuletzt auf den starken ausländischen Einfluß, vor allem aus Spanien und Frankreich, zurückzuführen. Von hier eroberten Gawain und Lancelot noch einmal die britische Insel, nachdem die mittelalterlichen Artusritter im 12. und 13. Jahrhundert ihnen schon den Weg gebahnt hatten. Die zweite Invasion war gründlicher und konzentrierter. Sie erfaßte das gesamte Land, von der Südküste Englands bis zum äußersten Norden. Französische *romances* wurden zur Hauptlektüre der gebildeten englischen Bevölkerungskreise, die sie im Original lasen, wie auch der bürgerlichen Literaturkonsumenten, für die genügend Übersetzungen zur Verfügung standen. Einzelne *romances* wurden sogar mehrfach übersetzt,³⁴ so groß war – selbst unter den Puritanern – der Bedarf für diese Art von Literatur, obgleich man sie offiziell als seichte und sündige Unterhaltung verdammte.

Auch im Ursprungsland Spanien wird man kaum eine völlig ungebrochene Tradition der *romance* vom Mittelalter bis zur Renaissance annehmen können. Sicher sind auch hier die mittelalterlichen Stoffe und Gestalten verändert, der neuen Lebensform angepaßt worden. Doch die Tradition der arthurischen Literatur hielt sich in Spanien hartnäckiger als in anderen europäischen Ländern – ja sie ist sogar in diesem Jahrhundert dort noch lebendig, wie aus dem folgenden Bericht hervorgeht:

Voici une quinzaine d'années, la même question m'avait été posée, non sans quelque anxiété: je ne sais quelle cathédrale espagnole avait reçu une donation importante, à la condition expresse de faire dédier un autel à S. Arturo; il a fallu renoncer à cette donation. J'avais répondu, en effet, que le personnage célébré par les romans de chevalerie était historique, que c'était un Breton du nord des provinces romaines de Bretagne ou peut-être un Romain, – le nom, correctement: *Artorius*, est parfaitement romain; voir Pauly-Wissowa, qui en cite une douzaine, – *dux bellorum*, – d'après Nemnivus, souvent appelé *Nennius*, – mais qu'il n'existaît, à ma connaissance, aucune trace de culte.³⁵.

Verwunderlich ist diese »Heiligsprechung« Arthurs nicht. Schon im hohen Mittelalter scheint man die als sündhaft gebrandmarkten Geschichten von Arthur und den Rittern der Tafelrunde lieber gelesen zu haben als geistliche Werke, selbst in klerikalen Kreisen. Das bestätigt die Anekdote des Caesarius von

Heisterbach, die etwa auf das Jahr 1200 zurückgeht: Der Abt seines Klosters weckt die während der Predigt schlafenden Mönche dadurch auf, daß er anhebt, von Artus zu reden:

Audite, fratres, audite rem nobis novam et magnam proponam. Rex quidam fuit, qui *Artus* vocabatur. Hoc dicto non processit, sed ait: Videte, fratres, miseriam magnam. Quando locutus sum de Deo, dormitasti; mox ut verba levitatis inserui, evigilantes erectis auribus omnes auscultare coepistis.³⁶

Auch während des 17. Jahrhunderts sind *romances* die modische Lektüre der Zeit; das Lesepublikum schlägt alle Bedenken der Puritaner in den Wind. Zur Rechtfertigung verweist man nicht selten auf das Beispiel Frankreichs, wo diese Art von Literatur sogar von höchster Seite Anerkennung erfuhr. So behauptet z. B. der Übersetzer der *Astrea*, daß laut Kardinal Richelieu niemand zur *Academy of Wit* zugelassen werden könne, der nicht vorher die *Astrea* gelesen und studiert habe.³⁷ Selbstverständlich schreibt man der Lektüre solcher Werke die verschiedensten heilsamen Wirkungen zu. Immer wieder betonen die Übersetzer in den Vorworten den Nutzen dieser Literatur, vor allem ist angeblich die Idee der Tugend und Generosität so ausgezeichnet exemplifiziert, daß diese *romances* »have approv'd themselves the best teachers of a noble and generous morality that are to be met with.«³⁸

Hauptkonsumenten der *romance*-Literatur werden (wie wahrscheinlich auch schon während der höfischen Zeit) Frauen gewesen sein. Die Gemahlin von Pepys z. B. liebte *romances* sehr, und sie muß ihren Ehemann veranlaßt haben, ihr in regelmäßigen Abständen Exemplare beim Buchhändler zu kaufen. Pepys selbst hatte keine rechte Freude an Literatur dieser Art, wahrscheinlich deswegen, weil seine Frau häufig Episoden daraus zitierte. An einem Abend jedenfalls setzte sie bei der Heimfahrt in einer Kutsche zu einer langen Geschichte aus *Grand Cyrus* an, wurde aber vom Gemahl zum Schweigen gebracht, und zwar offenbar auf etwas rüde Weise.

This she took unkindly, and I think I was to blame indeed; but she do find (sic) with reason, that in the company of Pierce, Knipp, or other women that I love, I do not value her, or mind her as I ought!³⁹

Zur Buße kaufte ihr Pepys dann *L'ILLUSTRE BASSA* in vier Bänden.

Wer sich heute mit Literatur dieser Art beschäftigt, muß seinem Gegenstand sehr viel Wohlwollen entgegenbringen, und selbst nach intensivstem Studium und in den »most charitable moments« wird es nicht zu einem wirklichen »Kunstgenuß« kommen. Im allgemeinen werden von Kritikern immer wieder dieselben Vorwürfe geäußert, und den meisten muß man sich anschließen. Das Handlungsgefüge ist locker, die einzelnen Episoden haben so gut wie nichts miteinander zu tun, was im pikarischen Roman akzeptabel, in der *heroical romance* aber störend wirkt. Sämtliche Motive und teilweise auch die Personen sind aus der vor-

hergehenden mittelalterlichen Literatur bekannt, neu sind nur die Übertreibungen und die Häufungen wunderbarer Ereignisse. Das *happy-ending* wird so weit hinausgeschoben wie eben möglich, und zwar mit den fadenscheinigsten Begründungen. Wenn die Hochzeit unmittelbar bevorsteht und dadurch ganze fünf Bände überflüssig würden, schiebt der Autor einen Seesturm ein, der das Schiff des glücklosen Bräutigams zerschellen läßt oder die Braut an eine ferne Küste verschlägt, so daß sich wieder Material für viele Abenteuerketten und Reisen ergibt. Hin und wieder wird auch von Vater, Mutter oder Braut ein magischer Gegenstand verlangt, dessen Gewinnung Voraussetzung für das eheliche Glück oder irgendein anderes Ziel ist. Die Suche nach diesem Objekt ist natürlich in jedem Fall erfolgreich, selbst wenn sich mehrere heidnische Prinzessinnen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Reizen mühen, den Helden am Gelingen der gefahrsvollen Quest zu hindern. Kaum jemals ist sich der Leser darüber im Unklaren, wie die Geschichte ausgehen wird. Das Interesse liegt, ebenso wie beim pikarischen Roman, ausschließlich in der Episode, die trotz des gequälten Erzählstils nicht selten einen gewissen Eigenwert hat.

Für den modernen Leser ist der Stil dieser Werke nur schwer zu ertragen. Während die mittelalterlichen Vorbilder wie *Bevis of Hamtoun*, *Guy of Warwick*, *Athelstan* und viele der arthurischen *romances* eine einfache, unprätentiöse Sprache benutzen, sind die neochevaleresken Romane sprachlich insgesamt gestelzt und unnatürlich. Selbst einfachste Inhalte werden wort- und gedankenreich verschlüsselt, was die Autoren offenbar für höchste Sprachkunst halten. »Mit Freude auf etwas blicken« wird etwa folgendermaßen umschrieben:

When, they had not any long space, through the cristall casements of their eyes,
fedde the couetize of their fancies . . .⁴⁰

Der Held Oceander erschlägt Ismerion, die Wirkung wird so geschildert:

O who hath seene the sad countenances of Priam, Heccuba, & Polixena (bedeawed with the teares of true sorrow, for the death of their deare sonne Hector) saw but even the very tipe of the torments, that Claranax, Basilia, and most wretched Rodasilia endured, at the woful sight of so sorrowfull a spectacle: whose conceiued grieve was in such excesse of sadness, as

No Rhetoricians tongue in words can paint
The sorrowes great, that did their soules attaint.⁴¹

Kanira äußert sich mit diesen Worten über den Tod ihres Ehemannes:

Twenty times (deare sonne) hath the fruitfull Goddess Ceres furnished the naked earth with her hidden treasures, and so many times, hath frosty-bearded Hyems, with hibernall flowers, nipped down the florishing topes of Lady Estas foster children, since the first time that I fell into misfortune, or sawe the decline of my glory . . .⁴²

(d. h.: vor zwanzig Jahren wurde mein Mann erschlagen.)

Die Satzkonstruktionen sind oft lang und unübersichtlich. Der angeblich aus dem Spanischen übersetzte *Mirror of Knighthood* (1583) beginnt folgendermaßen:

Whenn the glittering armour of Aeneas of Troie was at the request of his mother Venus forged in Vulcan his shoppe, the well steeled hammers did not temper and beate it with greater noise (unleserlich) then the heroicall sonne of Trabatio (pursuing the stout Pagan Bramarant through the middest of the Grecian woods), did with his unwildie club, thunder heauy blowes upon his armour, mangling by little and little his strong and lustie bodie, so much the more their choler increased, as the combat did indure betweene them...⁴³

Ähnliche Stellen finden sich in *Oceander* ebenso wie in vielen anderen *romances* der Zeit hundertfach. Der heutige Leser reagiert darauf belustigt oder indigniert;⁴⁴ aber damals haben Übersetzer und Autoren von Originalwerken kaum eine Gelegenheit zu solcher Verbosität ausgelassen, sie gehörte offenbar nach Ansicht von Autoren und Publikum zur Gattung. Nicht immer handelt es sich dabei um stilistische Verirrungen; Funktion und Stellenwert lassen sich nur in genauen Einzeluntersuchungen analysieren. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen wären vielleicht bei manchen dieser Werke ebenso überraschend wie die Aussagen moderner Kritiker über die poetische Diktion des 18. Jahrhunderts, die gerade in den letzten zwei Jahrzehnten ästhetisch aufgewertet worden ist: Man hat versucht, sie nicht mehr ausschließlich unter dem Aspekt des Formelhaft-Periphrastischen zu sehen, sondern vom Ausdruckswert und von der Funktion her zu würdigen.

4.

Im *Don Quixote* führt der Ritter aus La Mancha zahlreiche erbitterte Wortgefechte mit dem belesenen Ortsfarrer über die Frage, wer von den beiden der bessere Ritter sei, Amadís oder Palmerín. Und als die Bibliothek des Ritters von der traurigen Gestalt abbrennt, gelingt es dem Seelsorger, zwei Werke daraus zu retten: *Amadís* und *Palmerín of England*.

Aus diesen Episoden lässt sich die Beliebtheit der genannten Werke ablesen. Sowohl der *Amadís*-Roman als auch der *Palmerín*-Zyklus waren in ganz Europa bekannt. An diese Werke im besonderen, jedenfalls aber an Literatur dieser Art dachte man im 18. Jahrhundert, wenn man von *romance* sprach.

Die Aufnahme in England wurde zwar dadurch erleichtert, daß ganz ähnliche Geschichten noch im Schwange und sogar die Namen der Ortschaften und Helden zum guten Teil noch bekannt waren. Der *Amadís*-Roman in Spanien (1508) war u.a. auch Ausdruck des neuen Interesses für die mittelalterlichen Originale. Aber an dieser Kontinuität der heimischen Tradition war den Eng-

ländern im 16./17. Jahrhundert nicht sonderlich gelegen; die Begeisterung galt vielmehr den inhaltlichen und formalen Merkmalen des Genres, wie sie sich besonders deutlich am Beispiel des *Oceander* und des *Chinon of England* zeigen. Die *romance* war durch ihren Aufenthalt in den Gastländern verändert worden; sie hatte »romantische« Elemente aufgenommen.

Man kann sich von der ungeheuren Beliebtheit dieser »zweiten« *romance* heute kaum noch eine Vorstellung machen. Nur wenige Exemplare dieser Bücher blieben erhalten; manchmal sind Dutzende von Auflagen spurlos verschwunden. Das liegt zwar auch an der im 18. Jahrhundert einsetzenden literarischen Reaktion, der ganze Bibliotheken zum Opfer fielen. Der Hauptgrund aber ist, daß die Texte buchstäblich »zerlesen« wurden. Der *Amadis*-Roman wurde zum Ahnherrn und Vorbild von hunderten von *romances*, die sich von Spanien aus bald über ganz Europa verbreiteten,⁴⁵ ja selbst nach Amerika gelangten.⁴⁶

Die Bücher der *Palmerín*-Gruppe⁴⁷ erfreuten sich zwar niemals desselben Ansehens wie *Amadis* und seine unmittelbaren Nachfahren und Übersetzungen. Aber für viele Kritiker steht fest, daß die beiden Werke genetisch eng zusammengehören, ja, daß die *Palmerín-romances* eine Nachahmung des *Amadis*-Romans sind. Das Urteil der Zeitgenossen, wie es uns in einigen Episoden des *Don Quixote* begegnet, macht diese Auffassung wahrscheinlich.

In jedem Fall ist die geschmacksbildende Kraft auch der *Palmerín-romances*, die nach dem Helden des Zyklus *Palmerín d'Oliva* benannt sind, kaum zu überschätzen. In der Forschung ist dem allerdings wenig Rechnung getragen worden. Der schwierige Überlieferungsstand – einige der Bücher sind verschollen, der Rest ist nur in wenigen Exemplaren erhalten – und der geringe künstlerische Wert haben dazu geführt, daß der *Palmerín*-Zyklus weitgehend vergessen ist. Literarhistorisch ist er aber außerordentlich bedeutsam, weil er den Entwicklungsgang des englischen Romans in entscheidenden Punkten beeinflußt hat.

Die englischen Übersetzungen der *Palmerín-romances* stammen von Antony Munday.⁴⁸ Wie aus der umfangreichen Liste seiner Werke hervorgeht, muß er jahrelang Tag und Nacht daran gearbeitet haben – *Palmerín of England* z. B. wurde in den Jahren 1581 bis 87 übersetzt –, bis es dann selbst einem Mann von seiner Energie zuviel wurde und er (wie man heute meist mit Southey annimmt) einige Schreiber einstellte. Munday übertrug nicht direkt aus dem Spanischen, sondern benutzte eine französische Übersetzung. Der *Palmerín de Inglaterra* – ursprünglich in portugiesischer Sprache geschrieben – stützte sich (angeblich) auf eine authentische englische Chronik – auch das ist ein Hinweis auf die wahrhaft weltweite Verbreitung des Stoffes.

Eine genaue Reihenfolge der *Palmerín*-Übersetzungen ist nur schwer zu bestimmen, da Munday sich nicht gerade bemüht hat, die Zusammengehörigkeit der Teile des Zyklus klarzustellen. *Palmerín d'Oliva* selbst teilt er aus rein

geschäftlichen Gründen (wie er offen zugibt) in zwei Teile. Es folgt das Buch über *Primaleón*, aber wiederum trennt Munday die ersten 33 Kapitel ab und veröffentlicht sie unter dem Titel *Palmendos*, entsprechend dem Namen des Ritters, dessen Abenteuer in diesem Teil des Werkes im Vordergrund stehen. Der Rest von *Primaleón* erscheint in drei Büchern. *Palmendos* und *Primaleón* sind Söhne des Palmerín d'Oliva, dessen Enkel (Palmerín of England) dem nächsten Buch seinen Namen gibt, das wiederum aus zwei Teilen besteht. Das letzte Buch schließlich ist die Übersetzung eines der vielen Fortsetzungsromane, in diesem Fall aus dem Italienischen, von Munday *Palmerín of England III* genannt. Es ergibt sich also die folgende Reihenfolge der *Palmerín*-Romanen:

Palmerín d'Oliva, I, II
Palmendos
Primaleón, I, II, III
*Palmerín of England, I, II, III*⁴⁹

Die *Palmerín*-romances sind eine Art Enzyklopädie der mittelalterlichen *romance*, deren Erzählmotive hier in extremer Ballung und Häufung auftreten.⁵⁰ So werden nicht nur Leben und Taten eines Geschlechts in einer Generation berichtet, sondern das Spiel von Prinz und Prinzessin, die sich ineinander verlieben und Kinder zeugen, wird durch volle sechs Generationen hindurch vorgeführt. Das letzte Buch des *Palmerín* schließt mit einer besonders fruchtbaren königlichen Familie, was den immer vorsichtigen Munday zu der Bemerkung veranlaßt, er lege die Feder beiseite »albeit this third Booke breake of imperfectly, and referres the warre and other matters to an after discourse. Such a following History indeed my Authour speaks of, but tearmes it: *The Knightly deedes of Prince Pagmalion*, whereof as yet I can compasse no intelligence . . .«.

Der Held ist meist illegitimer Sprößling, wie auch König Arthur, Galahad (Sohn Lancelots), Mordred und andere Ritter des höfischen Romans. Wie Amadís entspringt Palmerín einer unerlaubten Liaison der Prinzessin, die das Kind unmittelbar nach der Geburt einer Vertrauten übergibt. Amadís wird auf dem Meer ausgesetzt, Palmerín auf einem Berg, der mit Palmen und Oliven bestanden ist, weshalb das Findelkind den Namen Palmerín d'Oliva erhält. Wie der Sohn Emarés und wie Havelok weist sich auch Palmerín durch ein Mal als Königskind aus. Sein Zeichen ist ein Kreuz auf der rechten Wange, und daran wird er später erkannt. Außerdem haben die Kinder Gegenstände bei sich, die zur Wiedererkennung dienen, etwa ein Kreuz (Palmerín) oder einen Ring (Amadís). Löwen können dem Helden nichts antun, weil das königliche Tier sofort den Geblütsadel riecht. Schon durch ihre äußere Erscheinung zeigen die Königs-kinder, daß sie aus hohem Geschlecht sind. Sie sind schöner, größer und früher reif als ihre Altersgenossen. Mit fünfzehn bricht bei Palmerín das königliche Wesen durch. Er verschmäht Schafe und Rinder, statt dessen zieht es ihn zu

Falken und Hunden, mit denen er auf die Jagd geht. Ähnliches geschieht im *Octavian*, wo der bei einem Metzger aufgezogene junge Edelmann Jagdfalken und Reitpferde kauft, statt mit Schlachtvieh zu handeln. Ferner erweisen sich die Königskinder als besonders geschickt in den sieben freien Künsten, den fremden Sprachen und dem Saitenspiel. (Palmerín allerdings spricht keine Fremdsprachen.)

Die Turniere des *Palmerín*-Zyklus unterscheiden sich nicht wesentlich von ihren mittelalterlichen Vorbildern, nur sind sie vielleicht etwas prunkvoller und dauern etwas länger. Wie im höfischen Roman schauen die Damen von einer Loge aus zu, reichen den sich mühenden Rittern wohl auch einen Talisman, mit dessen Hilfe sie fortan streiten. Turniere sind aber nur prunkvolle, sonntägliche Höhepunkte des höfischen Lebens, sie dienen der Feier einer Hochzeit, der Unterhaltung eines Ehrengastes oder zum Erweis der überlegenen Schönheit einer Dame. Der ritterliche Alltag sieht ganz anders aus. Besonders häufig wird eine Königin, Prinzessin, Schwester, Tochter oder Mutter von einem bösen Riesen entführt, etwa indem er sie hinterlistigerweise unterm Arm packt und mit ihr loszieht, so daß die wutknirschenden Hinterbliebenen nicht einmal mit Schwert oder Spieß dreinzuschlagen wagen, fürchtend, die liebe Verwandte zu verletzen. Die sofort ins Werk gesetzte Quest hat aber fast immer Erfolg, wenn auch gelegentlich während der Zeit des unfreiwilligen Aufenthalts im Riesengewahrsam ein Kind geboren wird. Das Motiv der Entführung steht in einer langen Tradition; auch Guinevere wird immer wieder während ihrer langen literarischen Karriere entführt, zum erstenmal offenbar von einem Totengott, so daß ihre Rettung eine Quest in die Unterwelt erfordert.

Keuschheitsproben und Verkleidungen gehören zum geläufigen Repertoire vieler *romances*; sie fehlen auch in den *Palmerín-romances* nicht. Vor allem aber findet sich eine reich differenzierte Maschinerie des Übernatürlichen. Zauber greift an allen möglichen Stellen in die Handlung ein. Was den Gang der Ereignisse wirklich bestimmt, ist nicht etwa die Allmacht Gottes, sondern das Geheimnis des Zaubers, d. h. irgendeiner mysteriösen Macht, die das Geschehen in der Welt bestimmt und nur von wenigen Eingeweihten lenkbar ist. Die eigentlich Mächtigen sind nicht die Priester der Kirche, sondern die Zauberer, die sämtliche Naturgesetze nach Gunst und Laune aufheben können. Tiere werden in Menschen verwandelt und umgekehrt, Mädchen werden für sechs Jahre zu Schlangen, weil sie sich weigern, einen bestimmten Ritter zu ehelichen, aber auch bösartige Ritter werden manchmal in Schlangen oder Drachen verwandelt. Gegen einen solchen Drachen zu kämpfen und ihn zu besiegen, ist höchster Qualitätsausweis eines Ritters. Manchmal sind diese Drachen nur zum Besiegen da, hin und wieder bewachen sie aber auch einen Schatz, wie z. B. ein wunderkräftiges Wasser, das jede Krankheit und Wunde heilt. Oder sie bewachen den Eingang zu einem Schloß, wo ein Mädchen gefangengehalten wird. So erhält Pal-

merín den Schlüssel zum Kastell, in dem Leonarda gefangen ist, aus dem Maul einer riesigen Schlange, die vor dem Eingang liegt.

In solchen Zaubereien, d. h. übernatürlichen und unrealistischen Ausschmückungen des Erzählgeschehens sahen die Autoren und Kritiker des 18. Jahrhunderts einen wesentlichen Teil des »Romantischen« der »zweiten« *romance*.

Je weiter der Zyklus fortschreitet, desto grausamer werden die Prüfungen für die beteiligten Ritter, desto größer die Drachen, desto mörderischer die Kämpfe, desto schwieriger die Quest. Ganz offenbar unterliegen auch die Abenteuer eines epischen Zyklus – vor allem wenn er ein solches Format aufweist – der Abnutzung. Je weiter die Erzählung fortschreitet, desto phantastischer müssen die Greuel und Wunder werden, um noch als solche empfunden zu werden.

Ein Merkmal des mittelalterlichen höfischen Romans erscheint besonders stark modifiziert: die höfische Liebe. In den spanischen Versionen begegnet uns nicht mehr der klassische *amour courtois*, sondern die Liebe ist nun strengen spanischen Moralvorstellungen unterworfen. Die eigentliche höfische Liebe und Verehrung einer verheirateten Frau gibt es nicht mehr. Auch die französische Anerkennung der Frau und Geliebten fand in Spanien keinen Respons. Die Frau hat dem Manne zu gehorchen, sie hat sich demütig und unterwürfig zu verhalten. Lancelot ist nicht mehr Urbild des höfischen Liebhabers, und man vermißt seine Liebesbeziehung zur Königin Guinevere; mit der Liebe aber fehlt eines der wichtigsten Elemente des Artusromans. In Spanien geht es nicht mehr um die Liebe; sie ist zügellos und verwerflich, es sei denn, sie führe zur Ehe. Nur auf diese kommt es an, und die Ehe muß um jeden Preis erhalten werden. Den Männern gegenüber ist man allerdings recht großzügig: Die Ehefrauen des *Palmerín*-Zyklus nehmen sich (ohne zu murren) der unehelichen Kinder an, die der Ehemann draußen im Lande gezeugt hat, und ziehen sie auf wie ihre eigenen.

5.

Die häufig an der *romance* geübte Kritik stützt sich vor allem auf den angeblichen Mangel an Wahrscheinlichkeit und Realismus sowie auf den wenig kunstvollen Aufbau dieser Werke. Aber beide Kriterien sind so generell nicht gerechtfertigt. Das wesentliche Strukturmerkmal der *heroic romance* ist nicht ein gewollt architektonischer Aufbau, sondern die Episodenreihung, die allerdings in den spanischen *romances* und ihren späten Nachfahren modifiziert wird durch den Einfluß eines zentralen Motivs aus dem hellenistischen Roman: die gewaltsame Trennung der Liebenden durch Schiffbruch, Entführung, Krieg etc. Die Schicksale der Liebenden werden dann getrennt verfolgt, eine Technik, die man der Parallelmontage des Films vergleichen kann. Auf diese Modifikation der episodischen Reihung wird in einem gesonderten Kapitel zurückzukommen sein.

Auch der Vorwurf eines generellen Mangels an Realismus ist nicht gerechtfertigt. Wie im folgenden gezeigt werden soll, verraten die *romances* des 17. Jahrhunderts in England zusehends die Tendenz zum stärkeren Realitätsbezug. Hand in Hand damit geht eine intensive Auseinandersetzung mit der Theorie des Romans, die die Praxis der Autoren bestätigt. Vor allem schwört man dem Wunderbaren und Extravaganten ab und verlangt Wahrscheinlichkeit. Die Beliebtheit der Gattungsbezeichnung *history* statt *romance* ist von diesem Gesichtspunkt aus zu verstehen.

Der gattungsimmanente Prozeß dieser Umformung kann als Evolution zur *novel* hin bezeichnet werden. Er hat bisher kaum kritische Beachtung gefunden.⁵¹ Das liegt in erster Linie an den stereotyp wiederholten Vorurteilen dem ganzen Genre gegenüber. Überdies sind die Texte selbst nur schwer zugänglich; mehrere befinden sich nur in einem einzigen Exemplar in der Bibliothek des Britischen Museums. Es drängt sich daher der Verdacht auf, daß die Historiker des Genres die Vorformen bzw. die frühen Formen des Romans nicht aus eigener Lektüre kennengelernt haben.

Daß eine Gattung sich *ad absurdum* geführt hat, daß man ihrer überdrüssig geworden ist, kann man am besten an Parodien und Travestien erkennen, die oft an Wendepunkten des literarischen Geschmacks erscheinen, alte Gattungen der Lächerlichkeit preisgeben und im Prozeß der ironischen Umformung und Verfremdung neue Formen vorbereiten. Die Bedeutung des *Don Quixote* als Parodie des Ritterromans ist bekannt. Im literarischen Rang vergleichbare englische Werke gibt es nicht. Aber auch in England hat sich der Überdruß an der *romance* – 60 Jahre nach dem *Oceander* – in Parodien oder Travestien niedergeschlagen, die sich die Aufgabe stellen, die »prodigious vanities« der *romance* anzuprangern und das Lesepublikum einer vernünftigen Lektüre zuzuführen.

1660

Als Beispiel sei Samuel Hollands *Romancio Mastrix*⁵² genannt (1660). Das Werk enthält Anspielungen auf zahlreiche bekannte *romances* des Mittelalters sowie deren späte Nachfahren (und wahrscheinlich noch mehr unbekannte, heutè vergessene). Die Geschichte hat einen eigenen *plot* und vermag streckenweise das Interesse des Lesers wachzuhalten, so wenn ein bekanntes Romanzenmotiv wie das des mittelenglischen *Octavian* umgekehrt wird: Der Sohn eines hohen Adeligen will nicht lernen, meidet den Umgang mit Edelleuten, verkehrt mit Handlangern und Tagedieben, »his language and comportment proclaimed him rather the son of a Plaisterer then a Prince« (S. 119). Das delphische Orakel löst das Rätsel: Das Kind ist in der Wiege vertauscht worden (S. 120–121).

Reizvoll ist eine Beschreibung des Himmels, bei der man sich gelegentlich an vergleichbare Passagen bei Thomas Gray erinnert; dieser stellte sich, wie bekannt, den Himmel als einen Ort vor, wo man ewig *romances* lesen kann.⁵³ Hollands Elysium sieht anders aus: »...no Female, here, is branded with that egregious

epithete of *Whore* and *Strumpet*, for all women are in common, onely they boast not the act of Generation, for then Jupiter must inlarge his Elizium . . . « (S. 99). Kein Wunder, daß es in diesem Himmel wie in einer Gassenschenke zugeht. Selbst die englischen Dichter streiten sich wie die Kesselflicker. Ben Johnson (sic) bricht einen Streit um den ersten Rang unter den Dichtern des Landes vom Zaun. Man kommt natürlich zu keinem eindeutigen Ergebnis, gesteht jedoch Chaucer zu, daß er zu Recht Vater der englischen Poesie genannt werde, »whose onely unhappines it was, that he was made for the time he lived in, but the time not for him« (S. 101).

Auch die höfische Liebe wird in Bierkneipenmanier umfunktioniert. Ziel der Quest des fahrenden Ritters ist nur noch der Geschlechtsakt. Die Damen benehmen sich sämtlich wie Freudenmädchen nach einer anstrengenden Nacht, empfangen den Galan nämlich in der Regel mit eigens zu diesem Zweck gesammelten Exkrementen. Der höfische Liebhaber lässt sich durch solch abweisende Behandlung, die zum Codex gehört, nicht entmutigen, sondern erstürmt schließlich das Haus der Freuden und erobert die Geliebte.

Obszönität findet sich in jedem Kapitel des Buches. Sie ist Vehikel des intendierten Angriffs auf die Absurditäten der *romance*. Aber streckenweise beginnt sie sich zu verselbständigen und lenkt dadurch das Interesse des Lesers vom Zielobjekt auf sich selbst ab. Hier wirkt das Obszöne einer kritischen Reflexion über das *tertium comparationis* entgegen und wird dadurch zur Pornographie. Ursache dieses Abgleitens in die Niederungen derber und grobsinnlicher Unterhaltung ist u. a. die Tatsache, daß die höfische Liebe und der spätmittelalterliche Ehrenkodex nicht mehr als verbindlich angesehen wurden und daher die Reiz des Werkes ausmachende Spannung zwischen dem hochstilisierten ethischen Anspruch der Bezugsliteratur und der vorgelegten Karikatur für den durchschnittlichen Leser wie auch für den Autor nicht mehr durchgängig fühlbar war. Das Weltbild der *romance* war zu dieser Zeit bereits »a Discarded Image«; es lohnte sich nicht mehr, schweres Geschütz dagegen aufzufahren.

Der *Romancio Mastrix* bestätigt also einerseits den wachsenden Überdruß an den Verstiegenheiten der *romance*, andererseits deutet er den beginnenden »realistischen« Roman durch Verlagerung des Milieus von der Burg in das Gasthaus, von der Quest auf die Straße an. Zwar sind die alten Romanzenklischees noch deutlich zu erkennen, aber lediglich als Gegenbild einer Welt, die selbst bourgeois Wohlverhalten (geschweige denn ritterliche Standesetikette) zugunsten einer erotisch entsublimierten Sinnlichkeit hinter sich gelassen hat. Daß das Werk so gut wie völlig unbekannt geblieben ist und keine mit dem *Don Quixote* vergleichbare Wirkungen auslöste, ist wohl kaum aus der Verletzung moralischer Normen auf sexuellem Gebiet zu verstehen; in dieser Beziehung waren Dichter und Publikum im 17. Jahrhundert nicht gerade zimperlich. Die derbe und grobsinnliche Art der Darstellung aber könnte die Literaturfreunde und

-kennen abgeschreckt haben. Werke dieser Art wurden zur Subliteratur gerechnet. Die Entwicklung der Erzählliteratur (etwa die Tendenz von der *romance* zur *novel*) dürfte durch den *Mastrix* nur unerheblich beeinflußt worden sein. Erst recht wird das Buch nicht zu »more honourable and profitable Studies« (vgl. den Titel des Werkes) angeleitet haben.

Die Tendenz zum Realismus verrät sich – wenn auch auf weniger drastische Weise als im *Romancio Mastrix* – schon Ende des 16. Jahrhunderts, so z. B. in den Werken Emanuel Fords. Seine bekanntesten Romane sind *The Most Pleasant Historie of Ornatus and Artesia* (1595) und *Parismus, The Renowned Prince of Bohemia* (1598).⁵⁴ Beide Werke sind bis in das 18. Jahrhundert hinein immer wieder neu gedruckt worden und waren wohl wesentlich bekannter als irgendein Stück Shakespeares. Ihre besondere Beliebtheit ist darauf zurückzuführen, daß sie den Zauber von Ritterroman und pastoralem Roman einfangen. Die Landschaft und auch der Ton sind arkadisch. Es zeigen sich viele Parallelen zu Sidneys Werk. Weitere Elemente stammen aus Heliodors Roman *Aethiopica*, der 1567 ins Englische übersetzt wurde.⁵⁵

Ford nennt seine *romance* »history« und besteht darauf, daß sie eine moralische Nutzanwendung ermöglicht: »That the Design of the History, will appear in its immediate Light, which though Fabulous, contains proper and suitable Morals applicable enough to the various Passions of the Age.« (A 3) »There needs no more to be said, than that the Reader is desired to apply to himself, what may render the Moral Part of his Life worthy the Character of being Just, Honourable and Brave; which is the chiefest Design of making this Abridgement Publick« (A 4).⁵⁶

Sämtliche Motive der *Palmerin-romances* finden sich auch in Fords Werk. Da gibt es Zauberburgen und Löwen, die dem Königsohn nichts anhaben können, keusche Damen und weniger zurückhaltende Ritter, verzauberte Wälder und feuerspeiende Drachen. Neu ist der schon erwähnte Zug zum Realismus, der sich in der Schilderung von Einzelheiten und Begebenheiten zeigt, die vorher kein Autor für mitteilungswürdig gehalten hätte.

Die Tendenz zur stärker realistischen Darstellung ist noch deutlicher erkennbar in *Pheander* von Henry Roberts.⁵⁷ Der *plot* unterscheidet sich zwar kaum von der konventionellen *romance*; aber die übernatürliche Maschinerie ist weggefallen. Alle Geschehnisse sind durchaus wahrscheinlich und glaubwürdig. Im Ansatz ist damit ein neuer Typ der Erzählliteratur ausgebildet: die *romance* ohne das Romantische. Das ist umso bemerkenswerter, als alle vorkommenden Motive – lediglich des Wunderbaren entkleidet – aus der *Palmerin*-Tradition stammen.

Der *Pheander* geriet im 17. Jahrhundert nicht völlig in Vergessenheit (wie man aus den wenigen erhaltenen Exemplaren schließen könnte). Das beweist ein 1641 erschienenes Werk namens *Marianus, or, Loves Heroick Champion*.⁵⁸

1652
Scudéry

Eine flüchtige Lektüre dieses (m. W. niemals kritisch erwähnten) Werkes zeigt, daß es – sieht man vom Titel und von den Eigennamen ab – mit *Pheander* vollkommen identisch ist.

Daß die *romance*-Autoren des 17. Jahrhunderts eine Theorie dieser Gattung ausbilden, die derjenigen des Romans im 18. Jahrhundert in vielen Punkten ähnelt, ist kürzlich vor allem von Greiner⁵⁹ nachgewiesen worden. In den theoretischen Äußerungen wird immer wieder eine größere Nähe der neuen Erzählliteratur zur Wirklichkeit gefordert. Einen gewissen Einfluß auf die Umwandlung des Genre scheint Madeleine de Scudéry gehabt zu haben, deren Romane sich auch in England großer Beliebtheit erfreuten.⁶⁰ Scudéry verwendet *romance* synonym mit *history*, zieht aber letztere Gattungsbezeichnung vor, und zwar aus folgenden Gründen:

»I have laboured then never to eloinge my self from it, and to that purpose I have observed the manners, customes, Religions, and inclinations of people: And to give a more true resemblance to things, I have made the foundations of my work Historicall, my principall personages such as are marked out in the true History for illustrious persons, and the warres effective. This is the way doubtless, whereby one may arrive at his end; for when as falsehood and truth are confounded by a dextrus hand, wit hath much adoe to disintangle them, and is not easily carried to destroy that which pleaseth it; contrarily, when as invention doth not make use of this artifice, and that falsehood is produced openly, this gross untruth makes no impression in the soul, nor gives any delight. . . . the more naturall adventures are, the more satisfaction they give; and the ordinary course of the Sun seemes more mervailous to me, than the strange and deadly rayes of Comets;«⁶¹

Scudéry verlangt vor allem Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit; die Taten der Helden dürfen nicht übertrieben werden, denn sonst entarten die Geschichten zu lächerlichen Märchen und vermögen Geist und Imaginationskraft nicht zu rühren. Die Darstellung darf andererseits nicht zu schlicht und anspruchslos sein, denn sonst entsteht unter den Händen des Autors eine Chronik, aber keine *romance*.

Eine Art Theorie des Romans schickt auch J.(ohn) B.(ultheil), der Autor von *Birinthea*,⁶² seinem Werk voraus. Scudérys Forderung nach Wahrscheinlichkeit wird breit ausgeführt, besonders in Bezug auf die Darstellung des Protagonisten: »I know, indeed, this were an easie task, if that were all, that is required to gain applause; it being without dispute more facil to roughdraw a Gyant (with a fensing quil) who should singly rout whole Armies in every page, then really disarne the veriest Coward that dares but stand in the least defensive posture.«

»And who sees not the fair advantage I might now take to set off the actions of my Heroe by heightning and exagerating them with swelling Hyper-

boles, since he is listed one of the greatest Conquerours in the Rolls of Fame; But treating of a real History, for the most part, though it be controverted by some, I keep close to probability, and give him the Character of a man, who was indeed enriched with a more than vulgar Soul, but whose body was not above the Standar(sic) of Mortals, nor disproportionate to that condition.«⁶³

Aufgabe des *romance*-Autors ist es nach B.(ulteel), ein schönes und der Wahrheit völlig entsprechendes Bild zu malen. Die Wirklichkeit bedarf nicht der helfenden und ausschmückenden Hand des Dichters, ebenso wie die Rose oder Lilie der Verschönerung seitens des Malers entraten kann: »... such aids being onely an ugly and gross paint, that instead of encreasing their beauty blurs them with deformity«.⁶⁴

Man sieht, daß B.(ulteel) sogar noch einen Schritt weiter geht als Scudéry: Der Autor darf nach eigenem Gutdünken der Wahrheit seines Gegenstandes nichts hinzufügen. Der Vorwurf, der sich daraus ergeben müßte, läuft darauf hinaus, daß die Erfindung von Personen und Handlungen, die durch die Geschichte nicht verbürgt sind, der Wahrheit zuwiderläuft und insofern einem *romance*-Autor nicht gestattet ist. Diesem Einwand versucht B.(ulteel) allerdings zu begegnen: »To this I Reply, that my designe, being not only to transcribe former Historians but to take my rise from thence for fresh inventions; I think them very pertinent and excusable, so long as they are within the ~~compass of~~ probabillity, and are not found impossibilities. In fine, it may suffice to tell you, that this is a *Romance* accommodated to History, to whose Text I have added those Auxiliary Embellishments rather to Illustrate then Disguise or Corrupt it.«⁶⁵

Wie bei Scudéry entspricht die Praxis des Autors nicht ganz dem theoretischen Rezept. Jedoch ist die Sprache des Werkes recht vernünftig und unprätentiös. Lediglich die Reden der Heerführer und Könige sind stärker rhetorisch verbrämt. Die Unterhaltungen der Liebenden machen einen leicht euphuistischen Eindruck. Sie sind voll rhetorischer Figuren und Metaphern, fein gedrechselt und geistreich. Die Psychologie der Liebenden wird noch nicht dargestellt. Der Autor begnügt sich mit den äußeren Wirkungen seelischer Zustände, vermeidet es aber, den Personen ins Herz zu schauen – ein weiterer Unterschied im Vergleich zu Scudéry, die die Darstellung der »motions of the soul« programmatisch gefordert hat.

Auch Roger Boyles *Parthenissa*⁶⁶ scheint von Theorie und Praxis Madeleine de Scudérys und von ihrem Kriterium der *probabilities* nicht unbeeinflußt. Jedenfalls folgt er französischen Vorbildern, denen er im literarischen Rang die Waage hält, d. h. sein Roman ist heute ebensowenig zu goutieren wie die französischen Vorläufer. 1859 beschäftigte sich ein seriöser und kenntnisreicher Kritiker mit dem Werk, indem er die großen Folioseiten umblätterte. Er fand dabei Geschichten von Hannibal, Massinissa, Mithridates, Spartacus und vielen

anderen berühmten Gestalten der Weltgeschichte. »How they came into the story or what the story is I cannot tell you; nor will any mortal know any more than I do, between this and doomsday; but there they all are, lively though invisible, like carp in a pond«.⁶⁷

Wie aus diesem Urteil zu ersehen ist, gehört der Kritiker der modernen Zeit an; er ist schon über die Länge des Romans so gereizt, daß ihm die Lektüre keine rechte Freude bereitet. Aber hinsichtlich des Jüngsten Tages hat er sich geirrt, der kam nämlich schon einige Jahrzehnte später, als man in Deutschland und Frankreich selbst von den längsten und abweisendsten Wälzern die natürliche Scheu verlor.

Eine ausführliche Besprechung des Werkes erübrigt sich nach allem, was bisher über die neochevalereske Literatur gesagt wurde, in deren Tradition auch *Parthenissa* steht. Ein neuer und für die Geschichte der Gattung aufschlußreicher Aspekt ergibt sich lediglich aus dem Schluß des Romans. Artabanes erzählt eine lange und umständliche Geschichte, die Geschichte seines Lebens, und sein Zuhörer Callimachus rächt sich dafür, indem er anschließend seine eigene erzählt. Sie wird aber durch einen höchst merkwürdigen Zwischenfall unterbrochen: Am Waldrand taucht plötzlich Parthenissa auf, die Geliebte des Artabanes, begleitet von einem jungen Kavalier. Die beiden küssen sich zum unbeschreiblichen Entsetzen des Artabanes und verschwinden im Wald. Artabanes ist außer sich vor Unruhe und Ungewißheit, und – an dieser Stelle hat Boyle kein Interesse mehr an der Geschichte, er legt die Feder müde und unlustig beiseite. Der Roman wurde in fragmentarischer Form, fünf Bände stark, veröffentlicht.

Selbst wer bei diesem merkwürdigen Schluß nicht sofort an die bekannte Anekdote über Graf Bobby denkt, wird den Verdacht nicht los, daß dieser Roger Boyle ein Spaßvogel war und seine Leser auf den Arm genommen hat. Wie viele von ihnen jahrelang in Ungewißheit geschwebt haben, ist nicht bekannt. Der Reichsprotektor Cromwell starb, die Stuarts kehrten auf den Thron zurück, und noch immer wußte man nicht, was Parthenissa im Walde geschah. Schließlich konnte eine illustre Leserin, Henrietta of England, Duchess of Orléans, die Ungewißheit nicht länger ertragen. Sie wandte sich an den Dichter und ersuchte ihn mit freundlichen Worten um Bescheid über das weitere Schicksal Parthenissas.

Boyle schrieb einen sechsten Band und widmete ihn Henrietta.⁶⁸ Die Erwartungen der Leser wurden jedoch grausam enttäuscht; die Quest nach Parthenissa wird keineswegs zu einem ersprießlichen Ende geführt. Statt dessen setzt Callimachus seine unterbrochene Geschichte fort. Boyle gibt vor, daß es ihm unmöglich sei, auf so engem Raum (dies auf S. 808!) alle Erzählfäden zu verknüpfen. Was Parthenissa mit dem Kavalier im Walde tat, hat die Welt jedenfalls niemals erfahren.

Der zweite Roman Boyles ist ganz anderer Art. Die *English Adventures by a Person of Honour* (1676)⁶⁹ erzählen die (Liebes-)Geschichten Heinrichs VIII. und anderer. Der Geist der Restauration spricht aus jeder Zeile. Folgte der erste Roman noch dem Ideal der *courtoisie* und der höfischen Liebe, so hat sich das Verhältnis der Geschlechter nunmehr völlig verändert. Die Atmosphäre ist erotisch geladen wie im pikarischen Roman, die Schilderung der Abenteuer lässt an Deutlichkeit und Direktheit nichts zu wünschen übrig. Ob durch unmittelbaren Einfluß des pikarischen Romans oder bedingt durch die am Hof nunmehr übliche freiere Atmosphäre, der Roman atmet den Geist einer Liebes- und Lebensauffassung, die mit dem Ethos der ritterlichen Literatur nichts mehr zu tun hat.

Man wird den ohnehin problematischen Realismusbegriff im Hinblick auf die beiden genannten Romane Boyles nicht unspezifisch verwenden dürfen. Natürlich verraten diese Romane noch ein spielerisches Umgehen mit *romancehaften* Elementen; die Freude der Restaurationszeit am schönen Schein kam – wie vor allem die *English Adventures* zeigen – dieser Spieltenenz noch entgegen. Aber gerade darin wie in der auf Wirkung bedachten Intention der Romane zeigt sich ihr Bezug zur zeitgenössischen Gesellschaft. Die Erotizismen z. B. sind zweifellos ein Stück »Wirklichkeit« der Restaurationszeit.

Unter dem Gesichtspunkt der Metamorphose der *romance* sind u. a. auch die sogenannten Staatsromane⁷⁰ zu berücksichtigen. Nach Aufbau, Handlung, Darstellung der Charaktere und Stil weisen sie kaum Unterschiede zur *romance* auf. In Barclays *Argenis*⁷¹ treten zur üblichen Maschinerie der *romance* Elemente des griechischen Romans sowie der klassischen Mythologie. Auf diese Weise verbinden sich antiker Stoizismus und christliche Ethik zu einer Tugendlehre, die in den *romances* nur impliziert gelehrt worden war, hier aber in zahlreichen »Discourses«, u. a. auch über die verschiedenen Staatsformen, theoretisch erörtert wird. Wenn in komischen Szenen Bauern die Hauptrolle spielen, braucht man darin keinen Realismus oder gar Verlagerung des Blickpunktes auf das einfache Leben zu sehen – ähnliches gibt es schon in der mittelalterlichen *romance*. Wesentlich ist aber, daß sich unter zahlreichen fiktiven Namen historische Gestalten verbergen, die Handlung also als politische Allegorie zu verstehen ist. So heißt das Land, »das früher unter einem Haupt vereinigt war, jetzt aber in viele Fürstentümer aufgeteilt ist«, *Mergania*; es fällt nicht schwer, darin Germania, Deutschland zu erkennen. Das Königreich Sizilien steht für Frankreich (unter Heinrich III.), das »Land gegenüber von Sizilien« ist England. Hinter dem Namen des Protagonisten Polyarchus verbirgt sich Heinrich von Navarra. Er wird so einläßlich und detailliert geschildert, daß das historische Vorbild aus allen Einzelzügen wiederzuerkennen ist. Ähnliches gilt für Meleander (Heinrich III. von Frankreich), Usinulca (= Calvin) und andere Personen. Aber das Werk ist keine reine politische Allegorie, eine ganze Reihe von Personen sind frei erfunden, weil sonst keine *romance* zustandekommen würde.

Der Rückgriff auf *romance*-Motive verfolgt ein doppeltes Ziel. Zunächst einmal soll das Interesse des Lesers an dieser Art von Literatur zum Zwecke sittlicher Belehrung genützt werden, zum anderen bedeutet die Einkleidung eine Relativierung der politisch-historischen Fixierung auf bestimmte Personen und Länder, d. h. die Lektion richtet sich an alle Völker und Zeiten.

Ähnlich wie *Argenis* haben zahlreiche weitere Schlüsselromane die Anteilnahme des Lesers durch Assoziationen zu bekannten Personen der Zeitgeschichte stimuliert. Der Leser wird durch die latent vorhandene und kontinuierlich durchgehaltene Übersetbarkeit des Geschehens in die historische Wirklichkeit von der Fiktivität der Ereignisse auf ihre faktische Realität bzw. ihren Anspruch auf generelle Gültigkeit gelenkt. Die *romance* bewegt sich auf die Realität zu.

Daß Werke dieser Art manchmal bei den Zeitgenossen Anstoß erregten, kann nicht verwundern. So wurde z. B. die *Panthalia*⁷² von der Zensur zunächst verboten. Gegenstand ist die Gewinnung Panthalias (= England) durch Charicles (= Charles II.) von dem Schurken Cromwell. »It came to neer Truths heels to be entertain'd as a welcome Guest«.⁷³

Viele Schlüsselromane setzen durchgängig fiktive Namen für zeitgenössische Personen ein und verbreiten unter diesem Schutzschild skandalös-unappetitliche Geschichten über bekannte Personen des öffentlichen Lebens. In England ist vor allem Mary de la Rivière Manley zu nennen, die in *New Atalantis*⁷⁴ Personen des Zeitgeschehens, meist *whigs*, beschreibt. Die Episoden erwecken durch umständliche Detailangaben den Anschein der Authentizität.

Die These der Annäherung der *romance* an die Wirklichkeit wird durch ein interessantes und wichtiges Werk gestützt, das merkwürdigerweise bisher kaum beachtet worden ist – jedenfalls nicht von Historikern des Romans: Sir Kenelm Digbys Autobiographie (etwa 1630).⁷⁵ Sie wurde erst im Jahre 1827 entdeckt und nur teilweise gedruckt. Das ist umso bedauerlicher, als eine große Zahl von Folioblättern damals »bowdlerisiert« wurde – sie schienen der Digby-Familie für einen Druck aus moralischen Gründen nicht geeignet. Für den Literaturhistoriker aber sind sie eine Fundgrube, da sie den Verdacht bestätigen, daß die vielbeschrieene »Unmoral« der Restaurationszeit nicht wie aus heiterem Himmel auf England fiel.

Sir Kenelm Digby gehörte sicherlich zu den interessantesten Männern seiner Zeit. Er war verheiratet mit Venetia Stanley, einer Dame von ebenso hoher Geburt wie zweifelhaftem Lebenswandel. Die Autobiographie ist die Geschichte seiner Liebe zu Venetia (bis zum Jahre 1629). Digby bedient sich dabei der literarischen Form der *romance*. In der Manier des Schlüsselromans nennt er sich selbst Theagenes, Venetia erscheint als Stelliana, seine Mutter als Arete, James I. nennt er King of Morea, Henry Rich, Earl of Holland tritt unter dem Namen Earl of Arcadia auf.⁷⁶ Das zum guten Teil historisch verifizierbare Geschehen wird nach Art der *romance* aufgeputzt und illustriert. So wird Stelliana z. B.

von einem gewissen Ursatius⁷⁷ entführt. Die Kutsche fährt die ganze Nacht hindurch und hält an einem Palais, in dem sich Ursatius ein Liebesnest eingerichtet hat. Nachts kommt der Entführer an Stellianas Bett und bittet um ihre Gunst. Stelliana droht sich das Leben zu nehmen, wenn er ihrer Ehre zu nahe tritt. Ursatius bekommt Angst und zieht sich zurück. Stelliana überlegt, wie sie dem Tyrannen entfliehen kann. Sie knotet die Bettücher zusammen, befestigt sie am Fensterkreuz und läßt sich in den Garten hinunter. »... then going straight to the arbour, she got down the wall by making use of her garters« (S. 52-53), klettert über Zäune und ruht sich aus. Ein hungriger Wolf rennt mit offenen Lefzen auf sie zu und will sie fressen. Sie flieht, wird aber eingeholt und wäre des Todes gewesen, wenn nicht Mardonius, der in der Gegend jagte, sie gerettet hätte. Bei Geschichten dieser Art Dichtung und Wahrheit zu trennen, wird heute nicht mehr möglich sein. Es möge die Feststellung genügen, daß es zu dieser Zeit in England keine Wölfe mehr gab.

Digby beherrscht in erstaunlicher Weise das Repertoire des *romance*-Autors. Seine Schönheitsbeschreibungen brauchen den Vergleich mit den besten *romances* nicht zu scheuen. Der zusätzliche Reiz seiner Episoden kommt dadurch zustande, daß hinter den topischen Erzählelementen die warme, persönliche Teilnahme des Autors spürbar wird, so etwa bei der Darstellung der Vision Stellianas: (S. 146 f.): »a gentle air . . . as being jealous of that senseless veil, did blow it ever and anon away, and played with those bright hairs, adding new curled waves to those that nature made there . . . her eyes, as being niggardly of casting away their heart-piercing beams, were hid by her modest lids, which so veiled love's treasure and theirs; her swelling breast did expose to view of greedy eyes his naked and miraculous snow, where love, though he were frozen, would recover heat again; part of her swelling bosom appeared, but the greater part an envious vest did cover.«

Reizvoll ist auch eine (rhetorisch kunstvoll aufgeputzte und doch lebensnahe, wahrscheinlich wirkende) Episode aus der Frühzeit seiner Werbung um Stelliana. Theagenes will sich eines Morgens von der Geliebten verabschieden. Er wird (als Vertrauter und Bekannter) von den Dienern trotz der frühen Stunde vorgelassen, begibt sich zu ihrem Bett und stellt fest, daß sie noch schläft: »he concluded not to omit that opportunity, which chance gave him, of laying himself in the same bed by her naked side . . . her smock was so twisted about her fair body, that all her legs and the best part of her thighs were naked, which lay so one over the other, that they made a deep shadow where the never satisfied eyes of Theagenes wished for the greatest light. The white pillars that were the supporters of this machine of beauty, looked like warm alabaster . . . but that a natural ruddiness did shine through the skin. (32-34) Her paps were like two globes wherein the glories of the heaven and earth were designed, and the azure veins seemed to divide constellations and kingdoms, between both

which began the milky way which leadeth lovers to their Paradise, which was somewhat over-shadowed by the yielding downwards of the uppermost of them as she lay upon her side.« (34-35)

Stelliana wacht schließlich auf und ist über die Zudringlichkeit ihres Liebhabers entsetzt. Natürlich fordert sie ihn auf, den Raum unverzüglich zu verlassen. Er stimmt dem nur unter der Bedingung zu, daß sie, während er sich ankleidet, einige fröhliche Lieder singt. Während er das Haus verläßt, meditiert er über ihre »miraculous perfections«; er stellt fest, »that she was endowed with a most noble mind, a sweet and virtuous disposition, a generous heart, a full and large understanding, admirable discretion and modesty and a true sense of honour; all which were accompanied with other virtues that serve to make a lady complete . . .« (XXV-XXVI)

Anders als Stelliana, der eine ganze Reihe von Liebesaffairen nachgesagt werden, stellt sich Digby-Theagenes als unwandelbar treuen Liebhaber dar. Selbst die Königin vermag ihn nicht vom geraden Weg abzulocken, was sie offenbar verschiedentlich versucht hat. Die ihr in den Mund gelegten Worte dürften aber nicht nur dem Ethos der Zeit, sondern auch dem Digbys entsprechen; zudem bedient sich die Königin eines Idioms, das Assoziationen zu seiner eigenen Werbung anklingen läßt: (S. 18) »Nature made us all equal, and love will still have it so in his empiry; . . . If you be resolved to contest or struggle with me, this bed is a fitter field for our wars, where after a short conflict you shall see me yield; and if that will not satisfy your cruelty armed with love, I will die, lying at your mercy, and transfuse my swelling soul into this beloved mouth« (18-19). Theagenes weist die Königin jedoch ab. Sie antwortet: » . . . What constancy, what faith, what love, is that thou dost pretend? they are vain names to deceive simple maids. Leave those fond dreams, and follow the precepts of discreet love and Nature; she . . . cries out aloud to thee to make use of thy springing season. The April of our years slideth swiftly away, and then a dull winter benumbeth our frozen senses . . .« (S. 21).

Wenn Theagenes wirklich standhaft geblieben ist, so nicht aus prinzipiellen Gründen oder gar aus Verachtung für die unmoralisch-zügellose Herrscherin. Digby beurteilt Seitensprünge der verheirateten Frau mit erstaunlicher Weitherzigkeit: »Actions of this quality are to be condemned in them that do them through infirmity and weakness, but not in those that do them out of a superiority and strength of mind« (S. 279). Jedenfalls besteht Digby darauf, daß die Ehre der Frau nicht nur ihre Keuschheit ist: » . . . cases may occur in which it is justifiable for a man to consent to his wife's pollution« (S. XXXI). Was allerdings der Frau recht ist, ist dem Mann billig; in dieser Beziehung kennt Digby keine doppelte Moral: »limited and artificial ordinances are only for weak minds . . . while it remaineth in controversy what is best for a man to do, let him in the mean time at least do what pleaseth him most« (S. 292).

»... no man of a competent understanding and judgment is to be lamented or pitied for finding any means, whatsoever it be, to please and satisfy himself« (S. 293).

Auffassungen dieser Art schlagen sich im Erzählgeschehen der *romance*-Autobiographie nieder, die von erotischer Spannung knistert. Das Liebesgeschehen bildet eine sehr viel stärkere Klammer als in den üblichen *romances*, in denen die Gewinnung der Geliebten teilweise nur einen formalen Rahmen für die Schilderung von Erlebnissen fahrender Ritter darstellt. Bei Theagenes motiviert und begründet die Liebe selbst die kriegerischen Expeditionen (bis hin zum Kampf gegen die venetianische Schwadron bei Scanderoon 1628). Daß sie ihm nicht nur literarisches Motiv ist, sondern Inhalt und Zweck seines Lebens, spürt der Leser aus dem Ton persönlichen Engagements und innerer Betroffenheit, so z. B. aus dem Schlußsatz des Werkes: »For the present I will say no more; but will continue my prayers to God for a fair wind, to bring me once again to see that person whose memory begot this discourse« (S. 327–328).

Der pikarische Roman

1.

Die aventure des höfischen Romans bedeutet Auseinandersetzung des Individuums mit einer feindlichen, dämonischen Welt zum Zwecke der Selbstbehauptung. Daraus ergibt sich in der Literatur eine fortschreitende Isolierung des Helden. Der höfische Roman steht damit bereits an der Schwelle zu einem anderen Genre, das mit ihm gewisse Ähnlichkeiten aufweist und sich doch durch zahlreiche Züge deutlich von ihm unterscheidet. Gemeint ist der pikarische Roman¹, der für das 18. Jahrhundert von überragender Bedeutung ist, weil er das Romanschaffen der Zeit anregt, befähigt und in neue Bahnen lenkt. Auch die großen Werke Defoes gehören in die Tradition des pikarischen Romans, dessen Handlungsaufbau und Motive Defoe übernimmt. Während dieser historische Zusammenhang allgemein anerkannt ist, übersehen die meisten Kritiker die Bezüge zur romance. In allen Romanen Defoes geht es nämlich ganz ähnlich wie in der höfischen romance um die Auseinandersetzung eines Individuums mit einer feindlich eingestellten Welt. Das Element des Dämonischen und Zauberhaften, das Ausdruck dieser feindlichen Opposition war, ist allerdings grundlegend verwandelt worden. In der ersten größeren Gruppe des nachhöfischen Romans² steht das Individuum einer fremden, exotischen Welt gegenüber, die in einigen Zügen durchaus Parallelen zur Zauberwelt der romance aufweist; das Ziel des Helden ist die Überwindung jener exotischen Welt durch einen Sieg der Zivilisation.³

Diese Intention des Helden bzw. des Autors gibt jedoch nur einen so geringfügigen Spannungsbogen ab, daß mancher Kritiker sie nicht als formbestimmend akzeptieren wird. Der Held hat sich nicht mehr mit der exotischen Welt eines fernen Erdteils auseinanderzusetzen, sondern mit der zeitgenössischen Szenerie des eigenen Landes (Defoes zweiter Romantyp); die Auseinandersetzung findet mit dem Bekannten, Heimischen, Alltäglichen und Nüchternen statt. Das Abenteuer wandelt sich zum Schelmenstück und zur Gaunerei.

Damit ist die Endstufe der Entfremdung von Individuum und Gesellschaft erreicht, die völlige Vereinzelung und Isolierung des picaro, der selbst kein Ziel mehr hat, der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr angehört und auch ihre Normen und Konventionen nicht mehr anerkennt. Aus dieser – wenn auch nur geringfügigen – Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft entstehen die Handlungsimpulse, die aber als Folge der Distanz der beiden Pole voneinander

nur schwach und punktuell sind, jedenfalls kaum jemals eine Kette von kausal verknüpften Geschehnissen in Gang setzen und auch niemals zu tragisch-notwendigen Ereignissen führen.

Dieser Typ des Romans ist zu allen Zeiten möglich und erscheint – in mehr oder minder reiner Ausprägung – auch in den meisten Literaturen, ein Roman ohne diachronische Spannung und ohne Einheit außer der durch den identisch bleibenden Protagonisten. Sein formales Kennzeichen sind in sich geschlossene und einander ebenbürtige Episoden, die in lockerer Reihung und meist ohne kausalen Nexus aufeinander folgen.

Das Wort *picaro*, auf deutsch etwa »Schelm«, »Schlingel«, »Spitzbube«, bezeichnet einen relativ harmlosen Außenseiter der Gesellschaft, der zwar kein Verbrecher ist, aber dennoch zum Gesindel gehört. Ein Überblick über die bekannten pikarischen Romane⁴ zeigt, daß der *picaro* niemals ein Verbrecher aus verlorener Ehre ist, ja, daß er meistens nicht einmal Groll gegen die Gesellschaft hegt, an deren Peripherie er sich bewegt.⁵ Er hat keineswegs das Bedürfnis, sich an der Gesellschaft für ihm angetanes Unrecht zu rächen, und daher findet sich nur selten der Ton sozialer Anklage, wie auch andererseits die Gesellschaft den *picaro* nicht brandmarkt oder ausstößt, sondern sich mit ihm arrangiert.

Das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft ist daher nicht so einsinnig und unveränderlich wie im höfischen Roman. Vor allem aber ist der Protagonist kein Held mehr, das Streben nach Ruhm und Ehre ist völlig weggefallen, ja, man kann sogar ganz allgemein sagen, daß der *picaro* immer ein Diener der Großen ist, daß er die Welt aus der Perspektive der Küche und des Gesindes erlebt. Er steht den Herren durchaus kritisch gegenüber, stellt ihre Schwächen bloß und benutzt sie zu seinen selbstischen Zwecken. Aber all das geschieht mit dem Abstand des nur äußerlich Betroffenen, der sich so leicht nicht ins Herz schauen läßt. Denn nicht um Emotionen oder gar um seelische Entwicklung und Wandlung geht es im pikarischen Roman. Der Antiheld⁶ ändert sich charakterlich nicht, sondern bleibt, was er war, und auch der Welt tritt er am Ende mit derselben Heiterkeit und Selbstverständlichkeit gegenüber wie zu Anfang. Welt und *picaro* begegnen einander nur noch unter den Auspizien des Zufalls, also nicht mehr im Sinne des höfischen Romans, der einem bestimmten Helden das ihm angemessene Abenteuer zuordnete.

Betrachtet man den *picaro* als Charakter für sich, so fällt es schwer, Allgemeingültiges zur Beschreibung dieses Charakters auszusagen. Die äußersten Verhältnisse und der obligatorische eigene Hang zum Scherz oder auch zum »Bösen«, vor allem aber das allgemeine Desinteresse und der Mangel an Engagement stampeln viele *picaros* zu flat characters. Einige sind sogar lediglich als Repräsentanten der ungeordneten Welt um sie her zu verstehen. Vereinzelt aber scheint eine solche Deutung eine unzulässige Vereinfachung zu sein, nämlich dann, wenn das Verhalten des *picaro* eine differenzierte und detaillierte psychologische Moti-

vation erkennen lässt.⁷ Stuart Miller hat den *picaro* mit einem Recht als Sonderotypus zwischen *round* und *flat character* angesiedelt: »The *picaro* differs from the *flat* in having many traits, from the *round* in having shifting traits that present no order, that seem random in their appearances and disappearances and connections. While most literary characters speak for the ordered side of our personalities, he speaks for the disordered side«.⁸ In jedem Fall stellt sich der *picaro*, so stereotyp auch sein Verhältnis zur Gesellschaft ist, bei der Analyse der einzelnen Romane keineswegs als homogener Charakter dar.

Einheitlicher als der *picaro* ist die ihn umgebende Welt. Noch einmal bietet sich zum Vergleich der Ritterroman an: Er spielt in einer unwirklichen Welt, die als dämonisiert oder märchenhaft verzaubert aufgefaßt wurde. Der fahrende Ritter hatte in der Regel nur wenig Kontakt mit der wirklichen Welt. Hin und wieder blitzt eine Ahnung von der Realität hinter der monoton und formelhaft geschilderten (bühnenbildartigen) Staffage auf, so wenn sich Sir Launfal in einem billigen Gasthaus einmietet, weil er den zum Ritterleben nötigen Aufwand nicht mehr bestreiten kann. Aber in der Regel bleibt der fahrende Ritter vorbildlicher Helden, seine Begegnung mit der Welt Bewährungsabenteuer und Erprobung. Die Welt spielt nur im Hinblick auf den Ritter eine Rolle, sie bietet den zur Bewährung notwendigen Widerstand bzw. stellt zur Verfügung, was der Ritter gerade benötigt. Sie hat noch keine eigene Funktion, sondern ist ganz im Hinblick auf die Bedürfnisse des Ritters und seine *aventure* gesehen.

Anders, ja gerade umgekehrt, ist es im pikarischen Roman⁹: Die Welt erscheint hier nicht mehr auf den *picaro* hin geordnet, nur funktional oder als Kulisse bedeutsam, sondern hat nun eigenen Wert. Sie greift vielfältig in die Geschicke des Antihelden ein, zwingt ihn zum Reagieren, und weithin scheint sie der eigentliche Hauptdarsteller zu sein. Der *picaro* vermag ihr sein Gesetz nicht mehr aufzuprägen, ja, die Opposition kommt recht eigentlich erst dadurch zustande, daß der *picaro* die Gesetze der Gesellschaft nicht als verbindlich – zumindest nicht für sich selbst verbindlich – anerkennt und daß er daher mit der Welt immer wieder in Konflikt gerät.

Die *aventure* verwandelt sich dadurch zum Abenteuer, der fahrende Ritter wird zu einem mittellosen, zerlumpten und moralisch indifferenten Schelm, der kein Zentrum mehr hat. Er kann nicht an irgendeinen Hof zurückkehren, wo man seiner wartet und mit Spannung seinen Berichten lauscht. Er kennt meist nicht einmal mehr die Bindung an die Familie. Meriton Latroon aus *The English Rogue* (1665) verläßt seine Mutter im kindlichen Alter, allerdings nachdem er herausbekommen hat, daß sie angestrengt überlegt, wie sie ihn endlich loswerden kann.

Whilst my mother was in a serious consultation with her reason how she should dispose of me, I had no patience to wait the result, but gave her the slip, resolved to run the risk of Fortune, and try whether mine own endeavours would supply my necessities.¹⁰

Die Lösung aus der Gesellschaft ist vollständig. Damit ist das Ende einer Entwicklung erreicht, die sicherlich schon während des Mittelalters begann und die ähnlich auch in der spätgriechischen Literatur zu beobachten ist. Typologische Ähnlichkeiten zu diesen späthellenistischen Romanen sind verschiedentlich nachgewiesen worden¹¹, die Beziehung zu den unmittelbaren Vorgängern ist jedoch immer wieder übersehen worden. Zum spätmittelalterlichen Roman besteht nämlich eine direkte Verbindung. Der frühe englische *picaro* empfindet sich als »Nachfahre« der fahrenden Ritter. Meriton z. B. bezeichnet, nachdem er ausgerissen ist, seine Landfahrt als »knight-errantry«¹², allerdings nicht in vollem Ernst, sondern mit ironischem Unterton. Auch der Stil der Verserzählungen wird zum Teil parodiert, weniger durch die Ausdrucksweise selbst, als durch die Unangemessenheit der für die geschilderten Vorkommnisse verwendeten Sprache. Das Erwachen des *picaro* auf dem Heuhaufen wird so geschildert:

As then the early lark, the winged herald of the morning, had not with her pretty warbling notes summoned the bright watchman of the night to prepare for a retreat, neither had Aurora opened the vermillion Oriental gate to make room for Sol's radiant beams, to dissipate that gloomy darkness that had muffled up our hemisphere in obscurity.¹³

Die Erinnerung an die Mutter ruft einen Tränenstrom hervor, der sicherlich einer Herzeloide würdig gewesen wäre: »... considering how I had left my disconsolate, and almost heartbroken mother . . .«¹⁴. In Wirklichkeit verschwendet die Mutter wohl kaum einen Gedanken auf den ausgeflogenen Sohn, und Meritons Gefühlsanwandlung ist ebenso kurz wie ironisch und doppeldeutig.

Ganz sicher hat der Knabe viele Versromane gelesen, denn die erste Scheune, in der er willkommene Unterkunft findet, erscheint ihm wie ein verzaubertes Schloß (»encharched castle«), und sogleich fühlt er sich als »the most faithful and valiant knight that ere strode saddle for ladies' sake«.¹⁵ Die Annahme, das »Schloß« könne verzaubert sein, erweist sich als nicht völlig unbegründet, denn schon bald bevölkert sich das Asyl mit suspekten Gestalten, die Meriton für »hobgoblins« und »fairies« hält. Sie sprechen eine Sprache, die der kleine Ausreißer nicht versteht, die sich aber später als Rotwelsch entpuppt. Die vermeintlichen Feen sind marodierende Zigeuner, die sich die Scheune zum Nachtquartier ausgesucht haben.

An dieser Szene wird sowohl die Abhängigkeit von den mittelalterlichen Ritterromanen wie auch das neue Verhältnis zum Menschen und zur Welt deutlich. Die äußeren Lebensumstände werden völlig realistisch dargestellt. Die Welt ist entzaubert, es gibt nichts Geheimnisvolles und Hintergrundiges mehr, sondern nur noch die historische zeitgenössische Wirklichkeit, die allerdings nur unter einem bestimmten Aspekt und in einem schmalen Ausschnitt gesehen wird.

Auch das Gefüge der Welt hat sich verändert. War im mittelalterlichen Roman der *ordo* oberste Leitvorstellung gewesen, hatte der Dichter seine Metaphorik um

die zentrale Vorstellung des Organismus gruppiert, sah der Philosoph die Welt unter den Auspizien der *catena aurea* oder der *potentia oboedientialis*, so schlägt all dies nun in Unordnung um, die im pikarischen Roman die einzige Ordnung zu sein scheint. Der Mensch ist nicht mehr behaust, sondern ständig unterwegs zu neuen Abenteuern und Erlebnissen. Die Lebenslinie verliert ihre Zielgerichtetheit und damit auch ihre Dynamik. Immer neue Personen treten auf, begleiten den *picaro* ein Stück Weges und verschwinden wieder. Die Struktur des Romans ist episodisch, und zwar in dem Sinne, daß jede Einzelepisode oder -anekdote eine in sich geschlossene Ganzheit bildet und ohne weiteres zu einer Kurzgeschichte oder Novelle gestaltet werden könnte. Obwohl der Aufbau generell biographisch ist, stehen die einzelnen Episoden kaum in Beziehung zueinander; bisweilen fehlen sogar die auch sonst nur dürftigen Zwischenglieder.

Natürlich fällt bei dieser Schilderung der Welt und der Zeitumstände auch ein wenig Didaxis und Sozialkritik ab.¹⁶ Der *picaro* erkennt die Nichtigkeit dieser Welt, der er mit großem Abstand gegenübersteht, und meditiert recht häufig über Sinn und Zweck des irdischen Daseins. In einzelnen Werken, so in *Guzmán de Alfarache*, vor allem aber bei seinem deutschen Bearbeiter Aegidius Albertinus, finden sich so umfangreiche moralische Einschübe, daß sie den heutigen Leser bei der Lektüre empfindlich stören. Albertinus weitet den zweiten Teil beinahe zu einem religiösen Lehrbuch aus. Vielleicht hat er diese Serie erbaulicher Abhandlungen eingefügt, um die Konversion des Helden psychologisch vorzubereiten; aber zum Tenor des Werkes will die Relativierung der Fortuna-Welt nicht recht passen. Diese Tendenz zur dualistischen Gegenüberstellung von Diesseits und Jenseits findet dennoch Nachfolger, etwa in Grimmelshausens *Simplizissimus*, wo die »epische Integration« in größerem Maße gelungen ist als in der Fassung des Albertinus.

Eine zweite Möglichkeit zur *moralisatio* ergibt sich aus der Welt- und Lebenserfahrung des *picaro*, der meist im Dienste vieler Herren steht, sich in höchsten wie in niedrigsten Kreisen zu bewegen gelernt hat und daher mit den sozialen Verhältnissen vertraut ist. Allerdings ist der Ton sozialer Anklage nur selten zu vernehmen, denn der *picaro* fühlt sich niemals als Moralapostel oder Sittenverbesserer, sondern heult mit den Wölfen und nimmt, was er bekommen kann. Die Satire hat daher nicht das Ziel der moralischen Besserung,¹⁷ sondern will nur bloßstellen, die Wahrheit freilegen, Laster und Mißstände der Zeit beim Namen nennen, teilweise in der erklärten Absicht, mit der Welt, wie sie nun einmal ist, vertraut zu machen. Kapitel LIX des *English Rogue* hat folgende Überschrift: »He . . . gives some general instructions to his countrymen, first how to know padders on the road, by infallible signs: with other remarks worthy the observation of any traveller . . .«. Kapitel LXI heißt: »Instructions in what manner, at what time, and what road is most safe to ride«, Kapitel LXII: »How a man is to behave himself if beset or surprized«, Kapitel LXIII: Directions, if robbed,

how to follow the thieves; which way to set Hue and Cry after them; how to coast, and where to find them«. Es handelt sich um Anweisungen aus der Praxis für die Praxis, und die Belehrung hat deshalb einen beachtlichen Nutzeffekt, weil sie auf tatsächliche Erfahrungen zurückgeht. Man wird sich aber scheuen, solche Art von Belehrung als moralisch zu bezeichnen. Sie beschränkt sich vielmehr auf das Lebenspraktische und paßt daher besonders gut in den Rahmen des pikarischen Romans.

Die realistische Tendenz¹⁸ des pikarischen Romans ist also nicht zuletzt aus der literarischen Tradition zu verstehen. Der Ritterroman mit seinen fiktiven, unglaublich würdigen Abenteuern und seiner phantastisch überspannten Szenerie fand kein Gefallen mehr. Das Pendel schwingt zur Seite eines extremen Realismus hinüber, wobei jedoch die strukturellen Elemente der vorausgehenden *romance* zunächst nicht aufgegeben werden. Ebenso wie der fahrende Ritter gegen alle möglichen Gegner zu kämpfen hatte, hat auch der *picaro* seine Feinde: die Polizei, Spürhunde, Gauner und Räuber und nicht zuletzt die vielen Standesgenossen, die sich nur in den seltensten Fällen als hilfreich und freundschaftlich erweisen. Es bleibt also die *aventuren*-Kette erhalten, und auch die Hauptperson, der Held (oder besser der Antiheld), spielt eine ähnliche Rolle wie im Ritterroman, ist nämlich einziges Einheit stiftendes Prinzip. Aber wo Autoren auf die alte Gattung zurückblicken, da geschieht das mit listigem Augenzwinkern. Der mittelalterliche Vorläufer hat keine normierende Kraft mehr. Die neue Gattung, der pikarische Roman, entsteht zwar nicht ausschließlich in parodistischer Absicht, aber dennoch, wie viele neue und wegweisende Formen der Erzählliteratur, aus einem teilweise parodistischen Impuls.

Um die englischen Romane des frühen 18. Jahrhunderts verstehen und ihre Eigenart würdigen zu können, ist es notwendig, sich den Beginn des pikarischen Romans an einigen Beispielen zu vergegenwärtigen. Vor diesem Hintergrund wird sich das typisch Englische sowie auch die spezifische Leistung der englischen Autoren besser abheben.

2.

Hand 16. Jh.
Der erste pikarische Roman von Bedeutung ist nach landläufiger Meinung das anonyme Werk *Lazarillo de Tormes*. Obwohl dieser Kurzroman, 1554 erschienen, insofern der Avantgarde des Genres zuzuordnen ist¹⁹, als die Flut pikarischer Romane erst annähernd 50 Jahre später, nämlich mit *Guzmán* einsetzte (1599), weist er bereits die wichtigsten Kriterien des Pikarischen auf.

Die Entstehung des *Lazarillo de Tormes* ist weitgehend historisch bedingt, vor allem durch den volkswirtschaftlichen Zustand Spaniens nach der Thronbesteigung Karls V. von Habsburg, dessen Großvater man »den letzten Ritter« ge-

nannt hatte.²⁰ Die Krone Karls, die er als Sechzehnjähriger erhielt, war damals die wichtigste Europas; die Wahl zum deutschen Kaiser machte ihn zum mächtigsten Mann der Welt. Halb von deutschem, halb von spanischem Blut, vereinigte er in sich die Hartnäckigkeit des Kriegers und Eroberers und den Stolz des Granden. Er schlug Frankreich nieder, besiegte die Türken, herrschte über ganz Italien und erweiterte die amerikanischen Besitzungen. Das Volk verstand die Politik des jungen, tatkärfigen Mannes; es teilte seinen Idealismus und Tatkraft und war erfüllt von dem Ideal einer weltweiten Monarchie, in der die Sonne nicht unterging. Spanische Heere kämpften überall auf der Welt, spanische Waren wurden überall gehandelt, spanische Sitte galt als vornehm und vorbildlich.

Aber trotz des Gewinns riesiger Kolonien hatte das Land nicht genügend Mittel, um die dauernden Kriege zu bezahlen. Große Strecken des Landes waren in den fanatisch geführten Religionskriegen entvölkert worden, einstmals fruchtbare Ländereien lagen brach, das blühende Kastilien verwandelte sich in eine Wüste. Soldaten standen zunächst genügend zur Verfügung. Aber dadurch mangelte es an Handwerkern, Bauern und Händlern; in Berufen, die früher von Juden und Mauren ausgeübt worden waren, fehlte der Nachwuchs. Nach der Vertreibung der durch ihre Abstammung Unreinen fanden sich nicht mehr genügend Menschen, die bereit gewesen wären, manuelle Arbeiten zu leisten; wer nicht Soldat werden konnte, trieb sich herum und bettelte. Hinzu kamen die wachsenden religiösen Spannungen zwischen den sogenannten »Altchristlichen« und den Anhängern verschiedener unorthodoxer Gegenströmungen humanistischer Provenienz wie z.B. den »Erasmisten«.²¹ Schon zur Zeit der größten Machtentfaltung war Spanien ein armes Land, innerlich ausgehöhlt und verschuldet, kaum in der Lage, die dringenden innenpolitischen Probleme zu lösen und daher auch außenpolitisch labil. Der äußere Glanz währte nicht lange. 1588 wurde die »unüberwindliche« Armada vernichtet, und als Philipp 1598 starb, hinterließ er 150 Millionen Dukaten Schulden.²²

Die ersten Jahre und Jahrzehnte des beginnenden Niedergangs sind nicht nur Hintergrund, sondern teilweise Gegenstand des *Lazarillo*. Am Beispiel des Junkers führt der anonyme Autor dem Leser vor Augen, wie der Spanier trotz bitterster Not immer noch seinen Stolz bewahrt. Auch Lazarillo selbst wirkt – bei all dem Elend seines Alltags – fast noch versöhnlich und freundlich, denn er bleibt sich immer ähnlich, ist stets heiter und lediglich um die Nahrung des nächsten Tages besorgt, voller List und Schläue, bald anständig und fromm, bald Heuchler und Lügner; er ist Optimist und Opportunist, ohne nach den tieferen Ursachen der zeitgenössischen Mißstände oder nach Möglichkeiten ihrer Behebung zu fragen.

Der vielgerühmte (und zugleich häufig *in toto* gelegnete) »Realismus« des Romans²³ ist auf Grund dieses Mangels an politischem Engagement von besonde-

rer Art. Die Wirklichkeitsnähe der Darstellung bezieht sich nicht auf den Menschen als *zoon politicon*, sondern auf seine spezifisch menschlichen Eigenschaften, die umso überzeugender wirken, als nicht Tugend und Frömmigkeit, sondern allein die bösen Seiten der menschlichen Natur vor Augen geführt werden. Wie der Ritter der spätmittelalterlichen *romance* z. B. in *Sir Gawain* ist auch der *picaro* sozial isoliert, aber er ist es nicht, wie der Ritter, auf Grund einer ihn verpflichtenden und typisierenden Idee, sondern gegen seinen Willen und auf Grund der Verhältnisse der Umwelt, in die er hineingeworfen ist.²⁴ Die falsche und unechte Romantik des epigonalen Ritterromans hat in dieser Umgebung keinen Platz mehr. Hart prallen objektive Wirklichkeit und subjektive Sicht aufeinander; sie sind nicht mehr geeint durch das Band eines idealistischen Welt- und Selbstverständnisses. Die Ich-Form unterstützt diesen Eindruck des Ausgeworfenseins des *picaro*, und damit die Tendenz des Romans zum »Realismus«, und sie wirkt zugleich beglaubigend. Beide Funktionen kommen sinnfällig zum Ausdruck in der bekannten Initiationsszene: Unvorbereitet kommt Lazarillo in diese Welt und wird initiiert unter dem Zwang eines Geschehens, das nicht distanziert geschildert, sondern in Ich-Form aus erster Hand berichtet wird:

In dieser Zeit kam einstmals ein Blinder in das Wirtshaus, der meinte, ich würde als Führer eben recht für ihn sein, und mich deshalb meiner Mutter abbettelte. Sie war's zufrieden und empfahl mich ihm, denn ich sei der Sohn eines frommen und ehrlichen Mannes, der um des christlichen Glaubens willen in einer Schlacht umgekommen sei, und sie halte dafür, daß ich nicht aus der Art schlagen würde, und bat ihn, mich gut zu behandeln und auf mich als einen Waisenknaben achtzuhaben. Er versprach, mich nicht wie einen Diener, sondern wie sein eigenes Kind zu halten, und so fing ich denn an, meinem neuen alten Herrn zu dienen und ihn herumzuführen.

Nachdem wir noch einige Tage in Salamanka geblieben, glaubte mein Herr, der Gewinn sei da zu gering, und beschloß aufzubrechen. Ich nahm deshalb von meiner Mutter Abschied, sie gab mir ihren Segen und sprach dabei: »Mein Sohn! ich werde dich wohl nicht mehr sehen, befleißige dich, fromm und redlich zu sein, und möge Gott dich geleiten; ich habe dich bisher aufgezogen und dich zu einem guten Herrn gebracht, jetzt hilf dir selbst zu Brot und Nahrung!« Damit ging ich von ihr fort zu meinem Herrn, der auf mich gewartet hatte. Wie wir nun aus Salamanka gingen und zu der Brücke kamen, auf der ein steinerner Stier steht, hieß mich der Blinde nahe heranzutreten und sagte: »Lazarillo, lege dein Ohr an dieses Stieres Maul, du wirst ein großes Getöse darin hören.« Ich tat einfältigerweise, was er mir sagte, in der Meinung, es sei wahr. Wie der Bösewicht aber merkte, daß ich meinen Kopf an des steinernen Stieres Kopf hatte, stieß er mich so grob und heftig dagegen, daß ich es länger denn drei Tage verspürte, sagte dabei zu mir: »Du Gimpel, so merk' dir, da du noch jung bist, daß eines Blinden Diener verschmitzter und geriebener sein muß als der Teufel selbst«, und lachte gewaltig über seinen Streich. Mir aber schien es, als ob ich aus meiner Einfalt erwachte, in der ich nach Jungenart geschlafen hatte, und ich sprach zu mir selbst: »Der Mann hat recht, du mußt jetzt die Augen auftun und sehen, was dir gut und nützlich ist.« S. 29-30.

Die Erlebnisse dieses Schlingels, der schon bei seinem zweiten Herrn ebenso durchtrieben und abgefeimt ist wie der Blinde, werden mit einem solchen Charme, einer solch unbeschwerten Heiterkeit und Leichtigkeit erzählt, daß sie bis zum heutigen Tage ihren Reiz nicht verloren haben. So anschaulich wird die Gestalt des kleinen Lazarillo, daß man den Bettelbuben leibhaftig vor sich sieht wie ein Bild von Murillo. Aber nirgends entartet die Geschichte zur Idylle. Immer wieder spürt man den kalten Atem bitterster Not und Armut, und der Roman zeigt deutlicher als die Studie eines Historikers, wie armselig diese Menschen lebten, wie hart sie um die nackte Existenz zu kämpfen hatten. Die Art der Darstellung täuscht allerdings gelegentlich darüber hinweg; selbst der grausamen Not steht der Autor mit dem Abstand des Humoristen gegenüber, seine Kulturbilder enthalten zwar Klagen über die Armut, aber keine Anklagen. Im Grunde wird die Welt so hingenommen, wie sie nun einmal ist. Daß es nicht zum besten mit ihr bestellt ist, merkt der kleine Knirps sehr bald. Aber daraus zieht er nicht den Schluß, daß sie reformiert werden muß. Aus dem Initialschock der Welterkenntnis erwächst die Maxime seines weiteren Handelns: der *picaro* arrangiert sich, um – mit den Worten Lazarillos – »durch kraftvolles und gewandtes Rudern in den Hafen des Glücks« zu gelangen, und genau das tun alle *picaros* nach ihm. Sie leben und überleben, aber sie verändern die Welt nicht und verändern sich selbst nicht. Manchmal erkennt der Antiheld seine Sündhaftigkeit und beweint sie mit bitteren Reutränen. Aber das hält niemals lange an. Der *picaro* bleibt, was er war. Er bessert sich nicht und entwickelt sich nicht – höchstens wird er, wie am Beispiel Lazarillos deutlich wird, geriebener und durchtriebener.

Formal gesehen war der *Lazarillo* von großer Bedeutung: Er ist der erste autobiographische Roman. Nicht zuletzt daher röhrt die spontane Anteilnahme des Lesers, der von den ersten Zeilen an gefangen wird von der vielfarbigen Unmittelbarkeit des Vortrags und dem gutmütig-satirischen Humor. Durch diese Vorzüge wurde das Werk zur Grundlage der folgenden pikarischen Romane, die zunächst ganz eindeutig im Fahrwasser des *Lazarillo* segeln und von seiner Volkstümlichkeit zehren.

3.

Lazarillo bildet den Anfang der imposanten Reihe pikarischer Romane. Als nächster repräsentativer Vertreter ist Matheo Alemán²⁶ zu nennen, dessen *Guzmán* bei den Zeitgenossen noch viel beliebter und verbreiteter war als *Lazarillo*; er erreichte innerhalb von sechs Jahren nicht weniger als 30 Auflagen und übertrifft damit sogar den *Don Quixote*.

Guzmán hat mit seinem Prototyp *Lazarillo* nur noch wenig zu tun, ja, er ist eine Umkehrung dieses Typs genannt worden.²⁷ Der Held ist ein uneheliches Kind; er bekommt den Namen Guzmán von seiner Mutter, die Beziehungen zu einem ehrenhaften Mitglied dieser Familie unterhält, und den Namen Alfarache von seinem genuesischen Vater, der sich in Sevilla einigen Reichtum erworben hat. Guzmáns Vater stirbt früh, und die Mutter bleibt in Armut zurück, so daß Guzmán schon im Alter von 14 Jahren gezwungen ist, in die Welt hinauszuziehen, um sein Glück zu machen. Bald stellt er fest, daß er entweder betrügen muß oder immer der Betogene sein wird, und die Erlebnisse, die sich auf Grund dieser Einstellung ergeben, machen den Gegenstand des Romans aus. Eingeschobene, novellenartige Werke²⁸ (wie z. B. *Dorido y Clorinia* am Ende des dritten Buches) sind als heterogene und ästhetisch unbefriedigende Digressionen bezeichnet worden, und doch scheinen sie immer noch besser in den Zusammenhang des Werkes zu passen als die zahlreichen moralischen Belehrungen des deutschen Übersetzers Aegidius Albertinus. Auch bei Cervantes und Le Sage finden sich ganz ähnliche novellistische Einsprengsel, die wohl auf den *Guzmán* zurückgehen.

Alemán plante offenbar schon vor Beendigung des ersten Teiles (1599) eine Fortsetzung, aber er war nicht schnell genug bei der Hand. Ein literarischer *pícaro* hatte Wind vom Erfolg des Bandes bekommen und versorgte, bevor der legitime Autor den Plan in Angriff nehmen konnte, die Welt mit der gewünschten Fortsetzung. Sein Name ist Mateo Lujan de Sayavedra; er scheint genau gewußt zu haben, was damals beim Lesepublikum ankam. Jedenfalls bringt er nur noch derbe, drastische Erlebnisse, bewegt sich hart an der Grenze des Anstößigen und setzt damit den schwächeren Teil der pikarischen Tradition fort. Dadurch fühlte sich nun Alemán provoziert. Er beschleunigte die lang geplante Fortsetzung und brachte den genuinen Teil heraus. In der Vorrede setzt er sich mit den Geistesgaben seines literarischen Rivalen auseinander, wobei er bei aller Ironie nicht umhin kann, das Buch als mustergültig zu bezeichnen und durchblicken zu lassen, daß er dem Werk des Vorgängers einige Anregungen entnommen habe.

Der große Erfolg des *Guzmán* ist vor allem durch die scharfe Beobachtung der zeitgenössischen Umstände sowie durch das handlungsreiche Geschehen zu erklären. Dementsprechend ist immer wieder sein Loblied gesungen und ist er zum Archetyp der Gattung erklärt worden.²⁹ Formal gesehen bleibt zwar gegenüber dem *Lazarillo* die pikarische Struktur erhalten; die Abenteuerkette weist im Vergleich zu den anderen Romanen des Genres keine wesentlichen Unterschiede auf. Aber der *plot* des *Guzmán* ist doch sehr viel umfangreicher und vor allem komplexer als der des Vorläufers. Die Vielzahl der Schauplätze des Geschehens (in Spanien und Italien), die große Anzahl der die Handlung tragenden Personen und nicht zuletzt die novellenartigen »Interpolationen« konfrontieren den Leser mit einer Weltfülle, die bereits vermuten läßt, daß es dem Autor nicht allein um

die Darstellung eines zufallsbedingten Einzelschicksals geht, sondern um grundsätzlichere Aussagen über Welt und Mensch.

In die gleiche Richtung weist die paradoxe Situation, in der sich Guzmán mit seiner wenig vorbildlichen Lebensgeschichte gegenüber dem Leser befindet. Immerhin haben wir es auch hier – wie in *Lazarillo de Tormes* – mit einer Autobiographie zu tun, aber die Ich-Form ist im Roman Alemáns nicht in der Lage, uns den Protagonisten psychologisch nahezubringen oder sympathisch zu machen. Anders als sein liebenswürdiger, charmanter, im Herzen rein und einfältig gebliebener Vorgänger, ist Guzmán ein mit allen Wassern gewaschener Betrüger, Räuber und Dieb, der Lust am Verbrechen hat und damit dem englischen *rogue* sehr viel näher steht als der bemitleidenswerte Lazarillo.

Diese Ausstattung des Protagonisten mit Merkmalen eines Verbrechers entspricht der Tendenz des Autors zum Extrem. Der Durchtriebenheit des Antihelden steht – scheinbar paradox – die Neigung Alemáns zur religiösen *moralisatio* komplementär gegenüber. Der Autor des Werkes begnügt sich nicht, wie der des *Lazarillo*, mit einer leicht durchschimmernden humorvollen Distanz, sondern streut immer wieder, um das Gesamtbild abzurunden, pessimistisch klingende Meditationen über die Schlechtigkeit der Welt und moralische Betrachtungen über das menschliche Leben überhaupt ein, die stellenweise einen so breiten Raum einnehmen, daß sie den Leser ermüden. Bezeichnenderweise hat Le Sage in seiner Übersetzung des *Guzmán* die didaktischen Einschübe ausgespart.³⁰ Das erscheint durchaus entschuldbar und sogar wohl begründet, denn die fraglichen Abschnitte wirken auch auf uns heute im Rahmen des anschaulichen Handlungsgeschehens wie störende Fremdkörper – insbesondere angesichts ihrer Länge. Man ist in Versuchung, die *moralisationes* wie auch die Abschweifungen des Werkes bei der Lektüre zu übergehen, und man müßte folglich dem *Guzmán* künstlerische Einheit und eine publikumswirksame Struktur absprechen. Das ist denn auch in der Literaturkritik verschiedentlich geschehen.³¹

Sicher weicht der Autor – wie Fitzmaurice-Kelly festgestellt hat³² – durch die didaktischen Passagen von der Tradition des Pikarischen ab, wie sie durch den *Lazarillo* vorgezeichnet war. Ob darin aber – mit Fitzmaurice-Kelly – ein Mangel oder im Gegenteil ein Fortschritt zu sehen ist, darüber gehen die Meinungen erheblich auseinander. E. M. Báez³³ z. B. glaubt, die Einheit des Romans gerade aus der zentralen Bedeutung der *moralisationes* ableiten zu können. In ihnen sieht er einen wesentlichen Teil der katholischen Lehrmeinung in der Zeit der spanischen Gegenreformation manifestiert. Die Abenteuer und Erlebnisse Guzmáns hält er als Mittel der exemplarischen Veranschaulichung der Lehrsätze für gerechtfertigt.

Die Vielfalt der Abenteuer und die lediglich durch die chronologische Reihenfolge strukturierte Darstellung des »pikarischen« Geschehens widersprechen der Auffassung von Báez. Die Diskrepanz zwischen den erzählerischen und predigthaften Abschnitten des Romans läßt sich nicht aus der Welt schaffen.

Einleuchtender erscheint die Deutung der Diskrepanz vor dem Hintergrund des sich im 16. Jahrhundert stark wandelnden Zeitgeistes. Während *Lazarillo* die Diesseitsfreudigkeit der Renaissance widerspiegelt, verrät das Werk Alemáns, wie Valbuena y Prat betont hat³⁴, mit seiner »*fusión del mundo ético y el pícaro*« eine »dualidad de espíritu«, wie sie für die Barockzeit nur allzu charakteristisch ist. Das gilt insbesondere vom Ursprungsland des Barock, Spanien³⁵. Viele der widersprüchlichen Merkmale des *Guzmán de Alfarache* sind von dieser grundsätzlichen Vorliebe des Autors für das Paradoxe her erklärbar. Einerseits erscheint der Ich-Erzähler der Welt und sich selbst gegenüber so uneingeschränkt pessimistisch, daß ein Kritiker das Werk mit dem Attribut »verzweifelt nihilistisch« belegt hat³⁶, andererseits läßt eben dieser Ich-Erzähler keinen Zweifel daran, daß er den Wunsch nach Änderung seines Zustandes und nach Erlösung hegt. Einerseits verschont er bei seinen zynisch-satirischen Angriffen den Klerus (vielleicht aus Angst vor der Zensur), andererseits gibt er sich gegenüber verschiedenen kirchlichen Bräuchen sehr unorthodox³⁷. Einerseits – als erlebendes Ich – verrät er ständig die für den *pícaro* typische Froschperspektive, die die Welt einseitig und statisch abbildet, andererseits ist er, was für den pikarischen Roman untypisch ist³⁸, in der Lage, sich aus moralischer Distanz zu betrachten, aus der Sicht des erzählenden Ich. Solche den heutigen Leser verunsichernden Kontraste wirken ähnlich wie das schillernde pädagogische Anliegen des Autors: Hier zielt es auf christlich-religiöse Belehrung ab, dort basiert es auf Ständesatire, verfolgt also offensichtlich ein sozialkritisches Anliegen.³⁹

Solcherlei Paradoxien geben dem *Guzmán* eine Komplexität, die die – lediglich am Diesseitigen interessierte – pikarische Reise des *Lazarillo* zur Lebensmetapher erhöht. Zwar bleibt die im Prinzip episodische Struktur des »ersten« pikarischen Romans erhalten; aber *Guzmán* ist nicht nur lesenswert auf Grund der episodischen Erlebnisse des Protagonisten, sondern auch und vielmehr durch die Art und Weise, wie dieser seine Erlebnisse verarbeitet. Ist *Lazarillo* noch weitgehend unkritischer und passiver Beobachter seiner Umwelt, so setzt sich *Guzmán* aktiv-leidend mit ihr auseinander, mit dem Wunsch, sich und die Welt zu ändern, und mit der ständigen Einsicht, daß dies nicht möglich ist. Alemán verrät damit ein Problembeußtsein, das uns drängt, die pikarischen Zufälligkeiten, die im *Lazarillo* noch durch ihre Komik erheitern, hier vor allem exemplarisch zu verstehen: Sie werden zu Stationen der menschlichen Pilgerreise. Allerdings gilt hier ein wesentlicher Unterschied zur mittelalterlichen *peregrinatio*: Der Pilger erreicht sein Ziel nicht, sondern lebt in der Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit.

Daß *Guzmán von Alfarache* hinsichtlich dieser Spannung einen Höhepunkt in der Geschichte des pikarischen Romans darstellt, zeigt ein Blick auf die deutsche Übersetzung des Werkes durch Aegidius Albertinus.⁴⁰ Die *moralisationes* sind hier gegenüber dem Original noch erheblich erweitert. Gleichwohl ist der Diskrepanz zwischen der Didaxe und den kriminellen Streichen schon wieder ihre Schärfe ge-

nommen. Im letzten Teil des *Landstörtzers* meditiert Aegidius an einer Stelle über die Requisiten, die der Pilger-Mensch auf Erden benötigt, um seine Bestimmung zu erfüllen. Wodurch wird der Mensch auf Erden veranlaßt, an seine himmlische Heimat zu denken? Aegidius fallen absonderliche Assoziationen zu verschiedenen Gegenständen ein:

Beschließlichen wirdt der Pilgram an sein wares Vatterlandt zu gedenke bewegt durch das unreine und mit Blut / Leusen / Flöhen uñ Wanzen erfüllte Beth / derwegen kan er mit ruhe nicht schlafen / sondern gedendket immerdar anheims an sein gutes sauberes Bethgewandt. Durch das Beth / darinn vil Leut ihre ruhe / frid / sicherheit unnd trost zu haben vermeinen / wirdt erstlich verstanden das Weib oder der Ehestandt. / Aber laider sambt dem Weib / ladet er ihm selbst mühe auf seinen Leib: O wie ein mühsames wesen ist der Ehestand. Nimbstu ein reiches Weib / so überkomstu vil unrühiges Unzifer / Flöch und Wantzen / die dich hart beissen und peinigen / dann du must ihr allen ihren willen lassen / sie thut im Hause herrschen / unnd du must allzeit ihr Bettelmann oder Bettelhundt sein / der ihr nichts hat zugebracht. Nimbstu eine arme / so ist sie mühesamb zu ernehren / unnd wehe ihr / dann sie muß dein Fußhader sein. Nimbstu ein fromme unnd gütige / so ist sie hinlässig / unnd verdirst / Dann gemeiniglich seind nur die böseste Weiber heußlich: Nimbstu eine schöne / so laufen dir die junge Buben umbs Beth herumb / springen bißweiln auch gar hinein: Nimbstu ein heßliche / so beissen dich die Leuß deß verdrusses unnd widerwillens / als oft du sie anschawest. Sie seye nun heßlich oder schön / so menglen doch niemals keine Wantzen. Was das nun für Wantzen seyen / das wissen die Eheleut selbst am besten / Dergleichen Wantzen machen auch / daß du dich von deinem Weib abwendest / und zu eusserst auffs eck deß Bets legst und nichts thust als seuftzen . . .⁴⁰

4.

Dem Guzmán ziemlich unähnlich, formal eher in den Fußspuren des *Lazarillo* steht der pikarische Roman *El Buscón* des Spaniers Gomez de Quevedo y Villegas (veröffentlicht 1626). Auch dieser Roman ist schon früh ins Englische übersetzt worden, so daß seine Bedeutung für die Entwicklung des pikarischen Romans in England recht groß ist.⁴¹

Das ist kein Wunder, wenn man Struktur und Stil des Romans betrachtet. Hier stören keine Einsprachen des Autors den raschen Gang der Ereignisse; die Charaktere stellen sich durch ihre Taten dar, Kommentare sind nicht erforderlich, denn die Akteure sprechen für sich selbst und bedürfen keiner abstrakt-generalisierenden Stellungnahme. Schon das erste Kapitel fängt *furioso* an, kein überflüssiges Wort, ja, nicht einmal ein falscher Klang, kein stilistischer Mißgriff, keine literarische Anlehnung. Der Vater wird als tüchtiger Bart- und Wangenscherer vorgestellt (er haßt das Wort Barbier aus ganzem Herzen), der aber hauptberuflich Dinge findet, bevor sie verloren werden. Die Mutter übt das einkömmliche

Handwerk einer Zauberin aus; besonders berühmt ist sie wegen ihrer Kunst im Wiederherstellen von verlorenen Jungfernchaften, im Beseitigen von Glatzen und grauen Haaren.

Die Eltern sind sich keineswegs darüber einig, welches Gewerbe der Kleine erlernen soll. Der Vater empfiehlt nachdrücklich die Dieberei, die für ihn kein Handwerk, sondern eine Kunst ist.⁴² Die Mutter aber setzt sich temperamentvoll für die Hexerei ein, so energisch, daß ihr Rosenkranz, der aus Zähnen von Toten besteht, zerreißt. Der kleine Pablo aber hat sich schon entschieden: »Ich beruhigte beide und sagte, ich wolle mich entschieden der Tugend befleißigen und mit guten Vorsätzen weiterkommen. Sie sollten mich also in die Schule geben; denn ohne Lesen und Schreiben könnte man zu nichts kommen« (S. 19).

Der Sohn schlägt jedoch nur scheinbar aus der Art. Schon bald kehrt er der Schule wieder den Rücken und führt das unstete Leben eines echten *picaro*. Im Unterschied zu Guzmán wird er von keinerlei Gewissensbissen geplagt. Nach der Initiation kann er als Repräsentant der korrupten Welt gelten, in der er lebt. Das gilt nicht nur für das erlebende, sondern auch für das erzählende Ich des Protagonisten. Nirgends im Roman ist eine ernsthafte moralische Distanz spürbar, und nur vereinzelt hat der Leser den Eindruck, daß der Autor eine gesellschaftssatirische Absicht hegt, so z. B. angesichts der Methoden der Kindererziehung oder der Sitten des Adels. Buscón selbst fühlt sich weder vom Lauf der Welt noch von seiner eigenen Situation wirklich tangiert. Die aphoristisch klingende Schlußpassage ist denn auch nicht mehr als eine unverbindliche Geste – ein Zugeständnis an die Moralisten und alle Leser »reinen Herzens«. Nicht um mit der Vergangenheit zu brechen, sondern mehr aus Neugier will Buscón, wie er abschließend ankündigt, in der Neuen Welt leben:

Ich wollte doch einmal sehen, ob sich mein Schicksal nicht ändern würde, wenn ich Stadt und Land wechselte. Aber es ist alles nur schlimmer geworden, wie Euer Gnaden im zweiten Teil sehen werden; denn wer bloß den Ort, nicht aber seine Sinnesart und Gewohnheiten ändert, wird niemals sein Leben von Grund auf bessern.⁴³

Der Hinweis auf den angeblich geplanten 2. Band, der nie geschrieben wurde, legt nahe, daß der Schlußsatz erzählperspektivisch nicht mehr dem erzählenden Ich des *picaro*, sondern dem übergeordneten Autor zugeschrieben werden muß. Das ist bezeichnend. Auch im Prolog an den Leser gibt sich der Autor didaktisch interessiert. Es ist also nicht so, daß dem Autor und damit dem Roman *in toto* jeglicher moralische Maßstab fehlen würde, so wie dem Helden Buscón. Daher haben die zahlreichen literaturwissenschaftlichen Beiträge zur Frage der »Moral« in Quevedos Werk eine gewisse Berechtigung. So hat z. B. Parker gezeigt, daß die Person des *picaro* nicht, wie Chandler behauptet hatte, psychologisch vollkommen uninteressant sei, sondern eine psychoanalytisch konsistente Entwicklung erkennen lasse und ein tragischer, weil »wahrhaftiger« Charakter sei; hierin liege

das moralische Interesse des Autors.⁴⁴ May deutet *Buscón* Amoralität als ein metaphysisches Problem, da sie ihren Grund in einem bewußten Vorzug des Unwirklichen habe.⁴⁵ Und Serrano Poncela glaubt, *Buscón* eine lehrreiche Moral entnehmen zu können, indem er ihn insgesamt für eine Parodie des pikarischen Romans hält.⁴⁶

Es ist im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich, sich mit diesen Auffassungen im einzelnen auseinanderzusetzen. Sie bestätigen jedoch alle die schon von Leo Spitzer geäußerte Meinung, daß der Roman allenfalls zwischen den Zeilen als *undercurrent* des gesamten Werkes eine stillschweigende Mahnung an den Leser enthält.⁴⁷ Wozu der Leser ermahnt, wovor oder vor wem er gewarnt wird, ist allerdings schwerer zu sagen, als es die meisten Kritiker wahr haben wollen. Will der Autor zeigen, daß jeder sein Unglück selbst verschuldet⁴⁸, oder versteht er *Buscón* als Produkt der Gesellschaft⁴⁹? Der tiefe Pessimismus des Romans liegt wohl gerade darin, daß solche Fragen sich dem Leser stellen, aber vom Erzähler nicht gesehen und vom Autor nicht beantwortet werden. Das pikarische Strukturprinzip der episodischen Reihung ist hier so weit getrieben, daß auch das erzählende Ich *Buscón* sowie der Autor ihm untergeordnet sind, d. h. daß Wertmaßstäbe auf beiden Ebenen nur episodenhaft angedeutet, nicht aber gesetzt werden.

Dieser moralischen Standpunktlosigkeit des Erzählers und des *implied author* entspricht auf Seiten des erzählten Geschehens die Verselbständigung der Einzel-episoden. *Buscón* ist eines der wenigen pikarischen Werke, in denen sich die Episoden deutlich voneinander abheben und ihr eigenes Gesicht haben. Dies ist sicher ein wesentlicher Grund, warum die Kritik den Roman zu den Meisterwerken des pikarischen Genres zählt.

5.

In der Reihe der für die englische Literatur bedeutsamen pikarischen Romane ist schließlich noch Le Sages *Gil Blas von Santillana* zu nennen (1715-35). Dieser französische Roman setzt die spanische Tradition in allen wesentlichen Punkten fort, aber dennoch hat er eine eigene, unverkennbare Physiognomie. Liest man ihn nach dem derben *Buscón*, so fällt sofort die Verfeinerung des Tones und des Stils, die Sublimierung der Moral und die Vermenschlichung auf. Le Sage hat in der Tat, wie Chandler feststellt, den pikarischen Roman zur höchsten Blüte entfaltet, indem er alle Schwächen und Fehler der Spanier ausmerzte und ihre Vorteile steigerte. Das Buch wirkt heute noch genauso vital und ursprünglich wie damals, nicht zuletzt wohl deshalb, weil die Menschen, obwohl in historischem Gewand, zugleich zeitlos sind. Nicht zu Unrecht warnt Le Sage den Leser, nicht nach historischen Persönlichkeiten unter dem Deckmantel einer Romanfigur zu suchen. Menschliche Schwächen und Eitelkeiten werden aufgedeckt, die Gestalten

sind lebensecht, wie der Erzbischof von Granada, der eine offenherzige Kritik seiner Predigten verlangt, Gil Blas aber, der naiv und unvorsichtig genug ist, dieser Bitte zu willfahren, unbarmherzig hinauswirft:

... zur Zeit meiner größten Gunst erlebten wir im erzbischöflichen Palast einen großen Schreck: den Erzbischof traf der Schlag. Man kam ihm so schnell und mit so guten Mitteln zu Hilfe, daß man ihm ein paar Tage darauf nichts mehr anmerkte. Aber sein Geist war schon erschüttert. Ich erkannte das an der ersten Predigt, die er nach dem Schlaganfall verfaßte ... Ich wartete noch eine Predigt ab, um genauer zu sehn, woran ich mich halten sollte. Aber diese war entscheidend ... Es war eine wirre Rede, die Rhetorik eines abgehetzten Schulmeisters, eine Kapuzinade. ... [Vom Erzbischof gefragt, was man denn von seiner letzten Rede halte, gibt Gil Blas zur Antwort, es scheine ihm] ... die letzte habe die Zuhörer nicht mehr so gepackt wie die früheren. Wie! mein Freund, versetzte er erstaunt, hätte sie einen strengen Richter gefunden? Nein, Hochwürden, nein, erwiderte ich; Werke wie die Eueren wagt man nicht zu kritisieren: jedermann ist von ihnen entzückt. Aber da Ihr mir empfohlen habt, ganz offen zu sein, so will ich mir die Freiheit nehmen und Euch sagen, daß Eure letzte Rede mir nicht ganz so kraftvoll scheint wie die früheren. ... Bei diesen Worten erbleichte mein Herr, und er sagte mit gezwungenem Lächeln: Herr Gil Blas, diese Predigt ist also nicht nach Eurem Geschmack? ... Ihr meint, ich verliere die Kraft, nicht wahr? Sagt es offen heraus: Ihr glaubt, es ist Zeit, daß ich an meinen Rückzug denke? ... Wisset, daß ich nie eine bessere Predigt geschrieben habe als die, die das Unglück hat, nicht Euren Beifall zu finden, ... In Zukunft werde ich meine Vertrauten besser wählen; ich will Fähigere als Euch. Geht, fuhr er fort, indem er mich an der Schulter zum Salon hinausschob, geht, sagt meinem Schatzmeister, er soll Euch hundert Dukaten auszahlen, und mit dieser Summe geleite Euch Gott! Lebt wohl, Herr Gil Blas; ich wünsche Euch jegliches Glück und etwas mehr Geschmack!⁵⁰

Verschiedene Kritiker haben versucht, den Roman *Le Sages* durch den Hinweis auf eine angeblich besser durchkomponierte Struktur gegenüber den spanischen Vorbildern aufzuwerten.⁵¹ Aber auch *Gil Blas* ist ein Repräsentant der für den pikarischen Roman typischen Reihung. V. Mylne hat nachgewiesen, daß der »plot« (sofern der Terminus überhaupt berechtigt ist) keinerlei Schwerpunkte setzt, sondern eine Uniformität und Gleichförmigkeit aufweist, »which spreads over great and small events alike«.⁵² Der Autor kehrt sogar zur Interpolationstechnik Alemáns zurück, indem er immer wieder *nouvelles* einfügt, die weder für den »plot« noch für den Protagonisten bedeutsam sind. Nur in diesen kurzen Erzählungen wie überhaupt in den Episoden beweist *Le Sage*, der ja auch Dramatiker war, einen gewissen Sinn für Struktur, insbesondere für die Klimax des Geschehens.⁵³

Insgesamt gesehen ist der Roman episodisch, und zwar nicht allein im Hinblick auf die Handlung, sondern auch bezüglich der Handlungsträger. Wichtige Charaktere werden nicht von unwichtigen differenziert⁵⁴, und es fällt dem Leser nicht selten schwer, die Funktion der Charakterdarstellung für den Protagonisten zu durchschauen.

Es ist allerdings ein Novum in der Welt der pikarischen Romane, daß die meisten der in den Erzählvorgang eingeführten Charaktere später erneut auftauchen⁵⁵. Das Leben des *pícaro* spielt sich also jetzt in einem begrenzteren sozialen Rahmen ab, ferner wird durch den Wiederauftritt der Figuren (die sich in der Zwischenzeit verändert haben) an die Zeitgebundenheit des Erzählgeschehens erinnert. Auch Gil Blas selbst läßt im Laufe der Zeit, soweit wir sie miterleben, eine ganz bestimmte Entwicklung erkennen, so etwa von der Abhängigkeit über die Unabhängigkeit zur Machtposition. Weniger als seine Vorläufer wird er bei diesen Gang nach oben von dem Auf und Ab der Fortuna gestört.⁵⁶

Daß diese Entwicklung des Helden sich auch auf die Struktur des Romans auswirkt und eine gewisse Längsspannung bedeutet, liegt vor allem an dem höheren Grad an Bewußtheit, den Gil Blas gegenüber seiner Lebensweise an den Tag legt.⁵⁷ Mögen die Gaunereien und Tricks seiner Vorläufer die gleichen sein, so abstrahiert erst er sie zu einer pikarischen Theorie, zur »Moral« der Anpassung und des Erfolges. Hier ist das spanische Messen des pikarischen Geschehens und Handelns an einem Moralbegriff im Sinne der Ganovenmoral pervertiert.

Gil Blas wurde 1748 von Smollett ins Englische übersetzt. Smollett gestattete zunächst nicht, daß sein Name auf dem Titelblatt als Übersetzer angegeben wurde, denn er sah die Arbeit als »a Bookseller's job« an, »done in a hurry«. Dennoch kann man an seiner Fassung auch heute noch die Kunst des Übersetzens studieren. Smollett übersetzte *Gil Blas* nicht nur; er nahm ihn in sich auf, er schulte sich an ihm und schrieb seine eigenen Romane aus demselben Geist.

Bedeutsam wurde für Smollett vor allem, daß Le Sage die plumpe und derbe Satire der Spanier vermißt und sie durch Witz und Humor ironisch verhüllte. Die Personen wirken sehr viel runder und lebendiger als im spanischen Roman. Le Sage schaute ihnen ins Herz und erkannte ihre geheimsten Motive und Gedanken, und wenn er auch durchaus nicht die Absicht hatte zu reformieren oder zu erbauen, sondern eben nur bloßzustellen, so kann man ihm doch nicht nur Freude an den Schattenseiten menschlicher Existenz nachsagen. Gil Blas ist zwar Dieb und Betrüger, Schwindler und Kuppler, aber er bleibt dem Leser gleichwohl sympathisch. Darin ist er mit Tom Jones verwandt, für den der Roman von Le Sage sicherlich auch Pate gestanden hat.

6.

Auf den spanischen pikarischen Roman geht eine lange Tradition in England zurück, die in der Forschung verschiedentlich dargestellt worden ist.⁵⁸ Zu dieser Literatur des »low life« zählt man die Werke von Autoren wie Whetstone, Th. Lodge, R. Greene sowie Th. Nashe. Im folgenden soll kein vollständiger Überblick über diese *Literature of Roguery* gegeben werden, vielmehr werden nur einzelne typische oder vom Typ in besonderer Weise abweichende Romane behandelt.

Im Falle von Thomas Nashes Roman *The Unfortunate Traveller* ist bezweifelt worden, ob man ihn überhaupt pikarisch nennen sollte.⁵⁹ Jacks Weg von einem Abenteuer zum anderen wird zwar nicht wie die Abenteuer der Helden in den spanischen Romanen durch ökonomische oder soziale Faktoren veranlaßt, aber das scheint kein ausreichender Grund, *The Unfortunate Traveller* ganz aus dem pikarischen Genre auszuklammern. Sicherlich ist der Roman »a thing sui generis«⁶⁰, aber welcher große pikarische Roman wäre das nicht? Die bisherigen Ergebnisse berechtigen zu der Feststellung, daß die literarhistorisch wichtigsten Romane der Gattung neue Aspekte hinzufügen und selbst Kunstwerke eigener Art und eigenen Ranges sind. Das gilt im besonderen Maße für *The Unfortunate Traveller*.

Von Aufbau und Form her ist das Werk sicher pikarisch. Die einzelnen Episoden haben keine Verbindung untereinander. Jack bleibt zwar der Held oder besser, der Antiheld, aber eine Kontinuität des Romans ist nur durch den Protagonisten gegeben. G. R. Hibbard sieht in der gleichbleibenden Person des Ich-Erzählers die einzige Einheit des Werkes, eine Feststellung, die man schwerlich zurückweisen kann, die aber wenig erhellt ist, da der spezifische Charakter des Werkes gerade nicht durch Einheitlichkeit, sondern durch die bewußte Vielfalt von Stilen gekennzeichnet ist. Nashe scheint nacheinander in die Haut verschiedener Dichter zu schlüpfen, um ihnen zu zeigen, wie man sich in ihrem jeweiligen Genre auszudrücken hat, um Erfolg zu erringen. Im ersten Teil schreibt er Geschichten, die man ähnlich in einem *jest book* der elisabethanischen Zeit finden könnte. Aber er schreibt nicht einfach wie die *jest-book*-Autoren, d. h. er schlüpft nicht einfach mit dem betreffenden Gegenstand in die Rolle des dazugehörenden Autors, so wie das James Joyce an einer Stelle des *Ulysses* (in dem Kapitel »The Oxen of the Sun«) getan hat, indem er sich der verschiedenen Stile der Literatur von den alliterierenden Werken der altenglischen Zeit bis zu Thomas Hardy bediente. Nashe imitiert den *jest-book*-Stil nicht nur, sondern zeigt den Autoren dieses Stils, die meist nicht besonders viel Kunst auf ihre Geschichten verwendeten, wie eine solche Erzählung hätte aussehen können. Ebenso verfährt er mit den Chroniken, denen er Material für seine Geschichten entnimmt. Lanquet und Holinshed waren nicht gerade Gegenstand seiner Verehrung – zumindest nicht, was ihre Sprachkunst anbetrifft. Die Quellen der einzelnen Geschichten sind meist noch deutlich zu erkennen, aber Nashe ironisiert, parodiert, übertrreibt den simplen Chronikstil und macht aus den berichteten historischen Episoden bösartig verzerrte, teilweise nicht gerade geschmackvolle Grotesken. Besonders scheinen ihn solche Geschichten herausgefordert zu haben, die wunderbare und unwahrscheinliche Elemente enthielten und durch Übertreibung zur Erzielung komischer oder humoristischer Wirkungen besonders geeignet waren.

Gleichwohl ist es nicht berechtigt, Thomas Nashe insgesamt zum humoristischen Parodisten zu erklären.⁶¹ Ganz unparodistisch wirkt z. B. das Kapitel über die

Wiedertäufer in Münster. Es ist evident, daß Nashe dieses Thema wirklich ernsthaft beschäftigt hat. Der Stil seiner Ausführungen unterscheidet sich von allem, was vorausgegangen ist und von allem folgenden.⁶² Was den Wiedertäufern in Münster widerfährt, ist dem Dichter eine historische Lektion, die für die Puritaner in England ebenso nützlich und heilsam sein kann wie überall in Europa.

Diese ernste und entschiedene Haltung theologisch-dogmatischen Fragen gegenüber bedeutet aber keineswegs, daß Nashe nicht alle Register der Satire und Ironie ziehen kann, wenn es darum geht, die Anabaptisten der Lächerlichkeit preiszugeben. Ihr Aufzug wird wie in einem *mock-heroic epic* geschildert. Dann jedoch wandelt sich Nashe zu einem Sonntagsprediger, und er endet mit einer *exhortatio* an die Christen seines Landes. Der Stilwechsel ist nur durch eine bewußte Anpassung der Sprache an das jeweils Auszusagende zu erklären; darin liegt der besondere Reiz des *Unfortunate Traveller*, und es will scheinen, daß dieser besondere Aspekt der Kunst Nashes noch nicht die gebührende Beachtung gefunden hat.⁶³ Nashe ist der *picaro* der literarischen Stile. Er ist in jedem gleichermaßen zu Haus, aber er bekennt sich zu keinem. Jede Stilart ist ihm nur Mittel zum Zweck einer besonderen Aussage, und lange hält er es in der einengenden Zelle einer bestimmten Darstellungsweise nicht aus. Auf die Zusammenhänge zwischen Nashes Werk und dem beginnenden englischen Journalismus ist verschiedentlich aufmerksam gemacht worden. Sie zeigen sich auch hier sehr deutlich. Nashe unterscheidet sich weder in dem Versuch, möglichst viele literarische Formen zu beherrschen, noch in dem Bestreben, die wichtigsten Zeittendenzen informativ darzubieten, von den Verfassern der *Moralischen Wochenschriften*.

Dabei sind ihm die verschiedenen Stile keineswegs gleichwertig oder gleichrangig. Im Florenzkapitel⁶⁴ findet sich eine Parodie auf das elisabethanische Sonett im Stile der religiös-mystischen Tradition der Zeit, die so subtil vorgeht, daß man sie, für sich betrachtet, überhaupt nicht als Parodie ansprechen würde. Auf ebenso zurückhaltende, aber wirksame Weise wird auch die Ritterromanze (in demselben Kapitel) parodiert. Nashe ist immer wieder eine Tendenz zum Realismus nachgesagt worden; aber es ist fraglich, ob man damit wirklich den Kern seiner Kunst bzw. seiner Intention getroffen hat. Die Geraldine-Geschichte ist einfach eine Travestie der *romance*. Die Darstellung von Surreys Besuch in Italien bietet Gelegenheit zur parodistischen Aufreihung sämtlicher Romanzenklischees. Ein Turnier wird veranstaltet, das den einzigen Zweck hat, die Schönheit der Geliebten allen kund zu tun und die Zweifler und Kritiker aus dem Sattel zu heben. Die heraldischen Embleme der höfischen Ritter haben sich zu burlesken sprechenden Wappen und *badges* gewandelt, deren Bedeutung man ohne die hilfreiche Interpretation Nashes wohl kaum noch erraten könnte. Surreys Helm z. B. ist wie der Wassereimer eines Gärtners geformt, aus dem Wasserstrahlen wie Saiten einer Zither hervorquellen. Diese Strahlen nassen die Lilien

auf dem Panzer, aber auch die Nesseln und Unkräuter am Saum des Panzers, und die bedeuten: »stings, crosses, and ouergrowing incumberances in his loue.«⁶⁵

Betrachtet man abschließend *The Unfortunate Traveller* als Ganzes, so verrät dieser Roman – wie Stanzel⁶⁶ dargelegt hat – jene für die elisabethanische Zeit charakteristische Doppelbödigkeit des Geschehens, jene Mischung aus Ernst und Scherz, unterhaltsamem *horror* und echtem Pathos, komischer und tragischer Wirkung, wie sie vielen Dramen Shakespeares zu eigen ist. Der Roman Nashes ist insofern nur *en detail*, nämlich durch die Aneinanderreihung zusammenhangloser Episoden, durch das chrestomathische Nebeneinander verschiedener Stile und Erzählhaltungen⁶⁷, als Nachfolger der spanischen pikarischen Literatur anzusehen.

Insgesamt aber ist es Nashe wohl ähnlich ergangen wie Cervantes. Sein Werk wurde der Gattung zugerechnet, die er auszog, *ad absurdum* zu führen. Schon im Titel des Romans, »The Unfortunate Traveller«, liegt eine deutliche Meinungsäußerung des Autors gegenüber dem für das im pikarischen Roman strukturtragende Motiv des Welterbens auf der Reise. Noch unmißverständlich äußert er seine Abneigung gegen das Reisen (im wörtlichen und übertragenen Sinne) im Text selbst. Der erste *traveller*, so läßt er Jack argumentieren, sei Kain gewesen. Gott habe für die Juden keine schlimmere Strafe ausdenken können, als sie aus dem eigenen Lande in die Fremde zu führen. Es ist ihm unerklärlich, daß die Engländer als größte Seligkeit empfänden, worin andere einen Fluch sähen. Die Begründung Jacks für seine Haltung grenzt ebenso ans Absurde wie die zweiseitig-paradoxe Intention des Autors Nashe: »He that is a traueller must haue the backe of an asse to beare all, a tung like the taile of a dog to flatter all, the mouth of a hogge to eate what is set before him, the eare of a merchant to heare all and say nothing: and if this be not the highest step of thraldome, there is no libertie or freedome.⁶⁸

7.

Schon das frühe Entstehungsdatum von Nashes *Unfortunate Traveller* – abgesehen von seiner relativen Eigenständigkeit – zeigt, daß es völlig verfehlt wäre, wollte man die Autoren des englischen pikarischen Romans des Epigonentums beziehigen. Das zeigt auch der 1599 veröffentlichte Roman *The Miseries of Mavilla* von Nicholas Breton.⁶⁹ Hier begegnen wir einem neuen Typus des pikarischen Genres.

Die Form ist wiederum durch die Aneinanderreihung episodischer autobiographisch geschilderter Erlebnisse gekennzeichnet, nur ist die Hauptperson dieses Mal eine Frau – die erste *picara* der englischen Literatur. Der Einfluß *Lazarillo* ist unverkennbar, aber die bekanntesten spanischen *picara*-Versionen, *La picara Justina* und *La hija de Celestina*, wurden erst 1605 bzw. 1612 publiziert.⁷⁰ Hier also war der Engländer den spanischen Autoren um einige Jahre voraus.

Mavillia ist als *picara* etwas aus der Art geschlagen, denn sie entwickelt nicht genügend Scharfsinn, Schlüsse und Verschlagenheit, um sich in der bösen Welt wirklich erfolgreich durchsetzen zu können. Im Gegensatz zu ihren männlichen Vorgängern erlebt sie die Launen Fortunas leidend, und daher trägt das Buch seinen Titel zu Recht. Auch ist Mavillia nicht niedriger Herkunft, sondern stammt aus aristokratischer Familie; ihre Lebensgeschichte wird so zu einer Art *tragedie*, womit ein fremdes und weniger kongeniales Element in den pikarischen Roman gelangt.

Da die Aristokratie in diesem Genre nur als betrogene Herrschaft zugelassen ist, muß Breton darum bemüht sein, sie möglichst schnell beiseite zu schaffen. Er tut das gleich zu Beginn des Romans durch die Darstellung eines kriegerischen Überfalls auf die Heimatstadt der Mavillia, bei dem die Eltern getötet und das kleine Kind von einer rohen und unbarmherzigen Wäscherin gerettet wird, die es dann mehr schlecht als recht aufzieht.

Bei der Erinnerung an die schöne Zeit im Elternhaus wird Mavillia sentimental, was einer *picara* nicht gut zu Gesicht steht. Die Rückerinnerungen skizzieren ein realistisch-freundliches Bild einer friedlichen Häuslichkeit und bieten damit ein Kontrastbild zu den abscheulichen Erlebnissen in der Fremde.

I was wont to be set in lap, and dandled and danced, and colled about the necke,
with many a swete kisse: my father would take me by the chinne, teach me to
holde up my head like a prettie maide, and then call mee good gyrtle, sweete
mouse, owne wenche, and dads byrd, and in the ende with a prettie smile, please
mee with an apple or peare, or some such childrens joy or other . . . ⁷¹

Bei der Wäscherin gibt es statt *cuddles* nur Streiche mit der Birkenrute. Zum Glück für die kleine Mavillia war der kriegerische Überfall auf die Heimatstadt aber kein einmaliges Ereignis. Nach drei weiteren Jahren erfolgt ein neuer Angriff, diesmal offenbar von anderer Seite, denn der Kriegshauptmann zeigt sich ungehalten über die schnöde Behandlung des kleinen Waisenkindes und schickt sie mit hundert Kronen in Begleitung eines Fischers in die Hauptstadt und von da aufs Land.

Die nun folgenden *miseries* zeigen manche Anklänge an den Abenteuerroman, aber auch Motive der mittelalterlichen *romance* sind unverkennbar. So schickt der gutmütige Hauptmann die Kleine mit einem Pagen zu ihrem Onkel aufs Land, gibt aber ein Begleitschreiben mit, aus dem die vornehme Geburt des Kindes hervorgeht. Außerdem erhält der Page das Vermögen des Kindes zur getreuen Aufbewahrung.

Die weiteren Abenteuer machen einen höchst zwiespältigen Eindruck, denn einerseits ergeht sich Breton bei den wichtigsten Anlässen in Gemeinplätzen und dürftigen Verallgemeinerungen, andererseits beschreibt er Einzelheiten mit der Detailfreudigkeit eines holländischen Genremalers. Der jugendliche Beschützer

erleidet z. B. einen Unfall, da sich die am Gürtel befestigte Pistole entlädt und die Kugel ihm in den Oberschenkel dringt. Die aufopfernde Pflege Mavillias wird nun ausführlicher dargestellt als alle vorausgehenden Abenteuer.

Auch die dem Jagdunfall folgende Krankheitsgeschichte findet das besondere Interesse des Autors und dürfte heute den Medizinhistoriker interessieren. Offenbar verstand Breton etwas von der Sache – er selbst erlitt während eines Feldzuges eine schwere Verwundung und wurde lange Zeit im Lazarett gepflegt. Die Art der Wundbehandlung ist dazu angetan, dem Leser eine Gänsehaut zu bereiten, und es ist nicht verwunderlich, daß der Knabe schließlich stirbt – sicherlich nicht an der Jagdverletzung, sondern an der chirurgischen Behandlung.⁷²

Das Mädchen ist nun jedenfalls allein auf dieser Welt und bleibt zunächst bei den Schäfern, die aber nur wenig Ähnlichkeit mit ihren Vorgängern und Nachfahren in der Pastoralliteratur haben. Zunächst sind die Gastgeber freundlich und schmeichelnd, später aber lassen sie diese lästige Maske fallen und geben sich, wie sie wirklich sind: brutal, raffgierig, grausam.⁷³ Die schlimmste Plage erwächst Mavillia durch die Tochter des Schäfers, der sie das Lesen beibringen soll. Das Schäferkind erweist sich als bildungsunwillig, und die Mutter (wie das heute noch der Fall zu sein pflegt) nimmt prinzipiell gegen die Privatlehrerin Partei:

If I complained of her, then, Oh you thinke much of your paynes; would you have her reade as well as you the first daye? Go, come not to mee with such twittle twattle; then go to the gyrtle, Ha, mouse, doth she say thou wilt not learne? Marrie she lyes. Holde heere, wilt thou have a plum or an apple? yea, marrie, it is a good gyrtle: then was I glad to get apples and peares, and such geere, to bring her to the booke. And then the apish elfe for my heart would not say a word, so that I could not for my life but give her a little slap on the shoulders: and if I did but even touch her, the monkie would set out the throate, and crie so vengeouslie, that to it must the mother come: and then, How now gyrtle? tell me, doth shee beate thee: Minion, you were best not touch her, see you? the wench would learne well enough, and you were willing to teach her; well, you were best use her gently, least yee fare the worse for it . . .⁷⁴

Außer dieser Tätigkeit als Lehrerin hat Mavillia aber noch eine ganze Reihe von anderen Pflichten, die die Helden des Schäferromans nicht kennen. Statt in schattiger Höhle oder an murmelnden Bächen Flöte zu spielen oder zu singen, muß Mavillia spinnen, Ordnung schaffen, Wolle krempeln, Bier brauen, Ähren binden und Unkraut jäten, lauter Tätigkeiten, die sie als Zumutung empfindet – in Anbetracht ihrer vornehmen Herkunft.

Die unglückliche Mavillia eilt so von Mißgeschick zu Mißgeschick, bis sie, kaum den Kinderschuhen entwachsen, sich entschließt zu heiraten, da sie durch einen Ehemann Sicherheit und Ruhe zu finden hofft. Sie entscheidet sich für einen jungen, wohlgesitteten Mann und gibt einem häßlichen alten Scheusal den Laufpaß. Der überfällt das junge Paar mit zwei gedungenen Knechten und stellt die einst-

mals Angebetete vor die Wahl, »whether thou wilt loose thy husband or thy nose«.⁷⁵ Dann aber läßt er sich scheinbar besänftigen und verlangt nur noch einen Kuß zum Abschied. Als Mavillia ihm diesen gewährt, beißt er ihr die Nase ab – »the last misery«.

Dieser groteske Schluß zeigt die Grenzen von Bretons Erzählkunst, die sehr eng gesteckt sind. Neu und richtungweisend ist das realistisch beschriebene Milieu des Schäfers. Die Personen jedoch sind vorläufig noch seelenlose Marionetten, die entweder gut oder böse sind, aber keine Entwicklung und kein eigenes Profil haben. Einzelne Beobachtungen sind überraschend originell, z. B. die Affenliebe der Mutter zu ihrer dümmlichen Tochter. Aber nicht selten bricht die Schilderung eines Geschehens unmotiviert ab, eine neue Person betritt die Szene, es ergeben sich Widersprüche, Handlungsfäden werden nicht verknüpft oder einfach fallen gelassen, und die Chronologie wird auf den Kopf gestellt. Und doch ordnen sich die verschiedenartigen Abenteuer schon andeutungsweise zu einer konzentrierten Handlung, die Episoden sind auf die Heldin hin angelegt, und in ersten Rudimenten ist bei ihr auch schon eine Entwicklung zu erkennen; sie reagiert auf ihre Erlebnisse und stellt sich auf neue Situationen ein. Bemerkenswert ist, daß der Roman durch seine relative Kürze eine größere Geschlossenheit erhält.⁷⁶ Formal gesehen, ist damit der Roman auf dem Wege von der *aventuren*-Kette zur Längsspannung und damit zu einer strafferen künstlerischen Gestalt.

8.

Auch *The English Rogue* (1665-71)⁷⁷ steht hinter den spanischen Vorgängern hinsichtlich der pikarischen Elemente nicht zurück. Als das Buch zum erstenmal im Druck erschien, wurde es sogleich verboten und eingezogen wegen – wie man heute sagen würde – »gross indecency«. Wie es überhaupt zum Druck kam, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls wurde schon das Manuskript von der Zensur abgelehnt. Wer die lizenzierte Version liest, kann sich recht deutliche Vorstellungen davon machen, wie das Manuskript ausgesehen haben muß. Richard Head wußte genau, was beim Publikum ankam, und in der Tat hatte das Buch auch den gewünschten Erfolg. Schon im folgenden Jahr wurde eine Neuauflage erforderlich, und der Buchhändler Francis Kirkman bedrängte den Autor Head, zusätzlich noch einen zweiten Teil zu schreiben.

Aber Head zeigte dazu nicht die geringste Lust. Zwar hatte sich sein Buch als sehr erfolgreich erwiesen, aber das Lesepublikum hatte es, irregeleitet durch die Ich-Form der Erzählung, als autobiographisches Werk aufgefaßt. Das Prestige Heads hatte darunter beträchtlich gelitten. Kirkman suchte daher nach einem anderen Autor, der bereit gewesen wäre, das Werk fortzusetzen, und als er ihn

nicht fand, machte er sich selbst an die Arbeit. 1671 war das *opus* fertig, und Kirkman gab es heraus, wobei er zart andeutete, es sei in enger Zusammenarbeit mit Head entstanden. Gegen diese Unterstellung protestierte Head indigniert; er habe zwar ursprünglich beabsichtigt, einen zweiten Teil zu schreiben, aber »seeing the continuator . . . never . . . will make an end of pestering the world with more volumes and large editions, I diverted my attention to the art of wheedling.«⁷⁸

Schon der Titel des Romans gibt zu erkennen, von welcher Art der Held ist. *Latroon* ist die Anglisierung von spanisch *ladrón*, lateinisch *latro* (Räuber), bezeichnet also den kriminell entarteten *picaro*. Lazarillo war ein Schelm und Tugendlosigkeit, der durch die widrigen Umstände zu kleinen Diebereien und Beträgereien gebracht wurde; Meriton aber ist ein Verbrecher, der häufig genug in Gefahr ist, aufgeknüpft zu werden. Bei dem englischen *Rogue* hat man niemals das bedrückende Gefühl, daß hauptsächlich Milieu und Erziehung für die ungünstige Entwicklung des Antihelden verantwortlich sind. Vielmehr ändert sich schon in dem von Head verfaßten Teil die Konzeption des Titelhelden, der offenbar zunächst als »witty extravagant« gedacht war, später aber schlüssig zum Verbrecher wird. Daher kann man an diesem englischen *picaro* keine rechte Freude haben. In Heads wie auch in Kirkmans Teil fehlt der humoristische Abstand. Die sexuelle Unmoral wird drastischer als in den *jest books* dargestellt, und sämtliche Abenteuer sind Ergebnis niedriger und krimineller Motive.

Es zeigt sich also bei genauer Untersuchung, daß Head-Kirkman nur eine Seite der spanischen pikarischen Tradition fortsetzen, und zwar nicht die beste. Head hat sicherlich nicht Unrecht, wenn er darauf besteht, von den Spaniern »(not) a single drop of spirit« entlehnt zu haben. »As if we could not produce an English Rogue of our own . . .«⁷⁹. Die Übersetzungen aus dem Spanischen verschmäht Head, denn er hält sein eigenes Werk (wie es in dem fingierten Lobgedicht an den Leser heißt) für viel besser geschrieben. Dennoch nennt er auch sein *opus* »a translation«, »drawn from the black copy of men's wicked actions; such who spared the Devil the pains of courting them, by listing themselves volunteers to serve under his Hellish banners.«⁸⁰

Aber auch einem moralischen Zweck soll sein Werk dienen. Er ist allerdings bei der Erörterung dieser zusätzlichen Intention keineswegs scheinheilig, gibt vielmehr zu, genau zu wissen, warum der durchschnittliche Leser zu einem solchen Buch greift. Aber es soll – so betont er – keinesfalls zur Nachahmung anreizen, denn: Man kann die Theorie genießen, ohne sich in der Praxis zu üben. Der moralische Nutzen des Buches soll einfach darin bestehen, daß der Leser (ebenso wie der Autor) die geschilderten Torheiten in ihrer ganzen Verwerflichkeit erkennt und vermeidet: »if not for the love of virtue, yet to avoid the dismal effects of the most dangerous consequences that continually accompany them.«⁸¹

Schon aus dem Ton dieser Vorrede gewinnt man ein einigermaßen zutreffendes Bild des Autors und seiner Absichten. Alles ist auf das Sexuelle hin angelegt, und

der Appell richtet sich an die primitivsten Instinkte des Lesers. Zwar steht nicht wie bei *Fanny Hill* der Geschlechtsakt allein im Mittelpunkt des Interesses – das möchte vielleicht mancher noch als natürlich (wenn auch nicht unbedingt künstlerisch) hingehen lassen. Bei Head ist die Skala breiter. Er weiß auch über Liebe und Ehe auf den Südseeinseln zu berichten, über außereheliche Beziehungen auf Ceylon, Sodomie und Homosexualität bei den Eingeborenen⁸² etc.

Und doch bestimmen diese der Sensationslust entgegenkommenden exotischen Einsprengsel nicht den Gesamtcharakter des Werkes, das als Ganzes durchaus englisch wirkt. Die geschilderten Sitten sind die des 17. Jahrhunderts in England, und sie werden auf höchst realistische und anschauliche Weise dargeboten. Insofern ist das Werk kulturhistorisch von Wert, wenn man auch beklagen mag, daß nur ein einseitiges Bild der unteren Schichten entsteht. Einzelne kleine Lebensgeschichten finden verblüffend ähnliche Parallelen in den hundert Jahre später erscheinenden *Moralischen Wochenschriften*, so etwa die Lebensgeschichte des Freudenmädchen oder die eingeschobenen Nebenerzählungen der Freunde und Bekannten des Helden.

Der Aufbau des Werkes ist rein pikarisch. Die einzelnen Episoden haben keinerlei Beziehung zueinander, die Situationen hängen kausal entweder überhaupt nicht oder nur an einem dünnen Faden zusammen, vor allem aber ist das Prinzip des Ortswechsels auf die Spitze getrieben. Die Wahl der exotischen Schauplätze ist nur vom Wunsch nach Vielfalt und Abwechslung diktiert. Nirgendwo gibt es ein Verweilen oder eine Zäsur. Die Heirat mit der schwarzen Inderin ist als Episode nicht bedeutsamer als die vielen anderen Verführungen, Diebereien, Betrügereien und Streiche.

Bei aller Vielfalt der Schauplätze und Personen fehlt aber doch die Abwechslung. Ebenso wie bei *Fanny Hill* sind alle Abenteuer über einen Leisten geschlagen. Man vermißt das psychologische Detail, den Blick ins menschliche Herz. Die einzelnen Geschichten sind gut erzählt, obwohl sie teilweise etwas weitschweifig wirken. Sie sind jedoch zu sehr in ein bestimmtes Schema gepreßt, als daß sie wirklich fesseln könnten. Die Moral ist mehr als fadenscheinig; der Erzähler hält zwar an verschiedenen Stellen inne, um über Gott und die Ewigkeit zu meditieren, und hin und wieder scheint er auch Reue über seine Untaten zu empfinden; aber diese Stellen sind ganz besonders knapp, sie wirken wie Fremdkörper, stören die relative Gleichförmigkeit der Erzählhaltung und haben gar keinen Einfluß auf den weiteren Fortgang der Erzählung. Auf jede scheinbare Bekehrung folgen umso schlimmere Betrügereien und Schelmenstücke. Die Satire auf Zeitverhältnisse fehlt ganz. Offenbar kam es den Autoren in erster Linie darauf an, zu unterhalten und die Nerven zu kitzeln. Damit hat eine literarische Form in England Fuß gefaßt, die einen guten Teil der Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts bestimmen sollte.

Pikarischer Roman und Ritterroman

1.

Für die Entwicklung des Romans in England war Cervantes' *Don Quixote*, in dem ritterliche *aventuren*-Kette und pikarische Abenteuerreihung ineinander übergehen, von entscheidender Bedeutung. Schon sieben Jahre nach der Veröffentlichung der spanischen Ausgabe erschien die erste englische Übersetzung, und danach versuchten sich viele Autoren von Rang und Namen an diesem Gegenstand – mit mehr oder weniger Erfolg.¹ Thomas Skelton, John Philips, Edward Ward, Charles Jarvis, Tobias Smollett und manche andere klangvolle Namen sind in der Reihe der Autoren zu nennen. Der *Don Quixote* war jedenfalls kurz nach seinem ersten Erscheinen in Spanien auch für das englische Lesepublikum zugänglich.

Die Aufnahme des Werkes war jedoch keineswegs so enthusiastisch, wie man heute unterstellen würde.² Zwar finden sich überall, wo über Cervantes gesprochen wird, lobende Epitheta, aber die Kritik bleibt lange Zeit allgemein und abstrakt. Wären nur die kritischen Äußerungen erhalten, nicht aber das Buch selbst, könnte man heute kaum auf hohe künstlerische Qualitäten des Werkes schließen. Offenbar ergeht es Cervantes wie Chaucer und vielen anderen Dichtern der Weltliteratur, die von den Zeitgenossen wegen ganz anderer Eigenschaften gepriesen wurden als heute.

Der Ritter Don Quixote hat die vornehme und edle Absicht, sich und all seine Energie in den Dienst der moralischen Ordnung zu stellen,³ wobei ihm die wichtigsten Impulse aus der reinen Idee der Schönheit und Güte zufließen, poetisch verkörpert in der Gestalt der edlen Dulcinea.

Die praktischen Aufgaben, die er sich stellt, sind im Grunde völlig identisch mit den Pflichten des mittelalterlichen Ritters, wie sie in zahlreichen Ritterordnungen aus dem späten Mittelalter aufgezählt werden:

... theyr rule was wronges to oppresse
With their bodyes, where lawe myght not redresse,
The fayth, þ church, maydens, & widowes clene,
Chyldren also that were in tender age,
The comon profyte euer more to sustene;
Agayne enchauntmentes his body for to wage,
[Agayne whiche crafte of the deuelles rage,
Theim to destroye, and all kinde of sorcerye,
Of whiche were many that tyme in Brytayne.] ...

Also to steare & moue yonge knighthes corage,
To seche armes and warrys of worthynesse,
And [of] dyuerse landes to learne the language,
That elles wolde lyue at home in ydylnesse,
For honoure & ease abideth not together doutlesse;
Also it moueth these poore & yonge knighthode
To be auaunced by theyr ladies lyuelode:
For doute it not ladies ne gentylwemen
No cowardes loue, in maner that is abusyon,
And shamefull also repreuable amonges men,
His cowardyse doth him greate confusyon,
[A man to withdrawe him by feynt collusyon,]
For better is with honour for to dye,
Then with [lyfe ay] ashamed for to be.⁴

Der Ritter muß also der Gerechtigkeit dienen, indem er Riesen und Drachen (Verkörperungen der brutalen Gewalt und der Ungerechtigkeit, vgl. den Riesen auf dem Berg St. Michel im Artusroman) tötet, Witwen und Waisen hilft, damzels in distress unterstützt und den Schutzlosen seinen Arm bietet. Die schöne Dulcinea ist wie im höfischen Roman der entfernte Motor des Geschehens. Durch die Liebe zu ihr wird Quixote zu seinen Heldentaten angetrieben, ebenso wie während des Mittelalters der amour courtois den höfischen Ritter zu Heldentaten und Edelmut befähigte. Die Ritter wurden, so lesen wir bei Geoffrey of Monmouth zum ersten Mal, durch die Liebe heldenhafter und die Damen keuscher.

Das Besondere an *Don Quixote* ist nun, daß dieses Ideal nicht in reiner, unvermischter Form dargestellt wird, sondern in Begegnung mit der alltäglichen Wirklichkeit des zeitgenössischen Lebens, die sich in Sancho Panza verkörpert. Dadurch entsteht eine antithetische Opposition von Sein und Schein, Realität und Ideal, die in steter Wechselwirkung stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Sancho ist am Schluß nicht mehr, der er vorher war, und auch Quixote hat sich durch den Kontakt mit der Wirklichkeit verändert. Ideal und Wirklichkeit, die im höfischen Roman erst mühsam aufgesucht und voneinander getrennt werden mußten, stehen also hier lebhaftig nebeneinander, nicht als bloße Abstraktion oder als allegorische Figuren, sondern in der anschaulichen Fülle und Wirklichkeit lebender Menschen, die man niemals wieder vergißt, wenn man ihnen nur einmal begegnet ist.

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß der Roman in der pikarischen Tradition steht. Aufbauprinzip ist, wie auch im höfischen Roman, die episodische aventuren-Kette, jedoch folgen die Abenteuer einander nicht völlig beziehungslos, sondern stehen in subtiler Verbindung zueinander. Mehrere Episoden oder Abenteuer werden einer Leitidee untergeordnet, die einzelnen Teile durch wohlüberlegte Zwischenglieder miteinander verknüpft. Den geistigen Hintergrund der Zeit, das gesamte Spanien des 16. Jahrhunderts, hat man in dem Roman wiedererkannt, die religiösen Auffassungen, die Gegenreformation, die Lage des Adels und der Landbevölkerung ebenso wie die Bedeutung der Geistlichkeit.

Aber daneben ist *Don Quixote* auch - und dieser Aspekt ist für die vorliegende Untersuchung besonders wichtig - eine Parodie auf die Ritterromane, insbesondere jene der zweiten, d. h. der spanischen Welle. Das Werk wird getragen von Ironie und Humor. Fast jeder Satz hat neben seinem *sensus litteralis* noch eine Nebenbedeutung, die es kennenzulernen gilt, will man den *sensus plenus* erfassen. Cervantes wendet sich gegen den Geschmack seiner Landsleute, die *romances* wie *Amadis* und *Palmerín* (die beide ausdrücklich genannt werden) über alles schätzten und liebten. Der Autor stellt mit Quixote seinen Landsleuten einen *romance*-Fanatiker vor, einen Mann von Urteilskraft und gutem Verstand, nur eben in diesem Punkt nicht ganz normal. Offenbar richtet sich die Kritik in einzelnen Kapiteln gegen ganz bestimmte Werke, von denen mehrere verschollen und vergessen sind.⁵ Dem heutigen Leser dürfte daher ein beträchtlicher Teil der literarischen Pointen verlorengehen, da er die Anspielungen nicht mehr erkennt.

Die Satire ist an keiner Stelle bissig; die Parodie scheint gerade deshalb so wirksam gewesen zu sein, weil sie den Abstand des Überlegenen, innerlich Distanzierten bewahrt. Hatzfeld hebt hervor, daß Humor immer etwas Triumphierendes, Phantastisches und Übertriebenes in sich enthält, und er verweist auf die andalusische Vorliebe für die hyperbolische Ausdrucksweise⁶. Daran mag etwas Richtiges sein, aber noch wichtiger scheint, daß Cervantes bei aller Eindeutigkeit des eigenen Standpunktes kein Fanatiker und Pedant ist, sondern daß selbst im Korrektiv der Satire noch ein Element der Konzilianz und des Verständnisses liegt. Dadurch gehört Cervantes zu den großen humoristischen Autoren der Weltliteratur.

Nach Auffassung vieler Kritiker handelt es sich beim *Don Quixote* um einen der ersten modernen Romane. Unter den Prämissen dieser Untersuchung ist daher zu fragen, wieso man diese Rittergeschichte nicht *romance*, sondern *novel* nennt. Welche Kriterien sind maßgebend für die Gattungsbestimmung, und wie hat Cervantes selbst darüber gedacht?⁷

Zunächst ist festzustellen, daß Cervantes sein Werk nicht *novella* oder ähnlich nannte, sondern *historia*. Diese Bezeichnung darf keineswegs stillschweigend mit *fiction* gleichgesetzt werden, was bei Büchern des 18. Jahrhunderts berechtigt wäre, denn Cervantes denkt tatsächlich nicht an eine Geschichte im Sinne von *story*, sondern an *Geschichte - historia*. Er behauptet damit (ähnlich wie die mittelalterlichen Autoren), *verax historicus* zu sein, Geschichte darzustellen. Immer wieder taucht das Epitheton »verdadera« auf; es soll besagen, daß in *Don Quixote* Wahres berichtet wird.

Damit stellt sich das Problem der Unterscheidung von Geschichtsschreibung und Dichtung. Wenn so viele Geschichtsdarstellungen mit *romance* verwandt sind, wenn der heutige Leser nicht mehr unterscheiden kann, ob der mittelalterliche Autor wirklich die Wahrheit zu sagen glaubte oder ob er erfand, so liegt das an der nahen Verwandtschaft der beiden Genera. Auch die Geschichtsschreibung ent-

hält ein imaginatives Element, und wenn es nur in der Auswahl des Stoffes oder in der Kombination der Episoden und Geschehnisse liegt. Der Unterschied zwischen Historiographie und Dichtung kann daher nur gradueller Art sein: Dichtung berichtet, was geschehen könnte und ist daher einheitlicher und stärker auf ein (künstlerisches) Ziel hin ausgerichtet, Geschichtsschreibung dagegen reiht aneinander und wirkt daher kumulativ. Zwischen beiden Arten steht der pikarische Roman, der sich der Darstellungsweise der Geschichtsschreibung bedient, indem er zeitgenössische Wirklichkeit in Episoden ohne Einheit stiftendes Prinzip aneinanderreihrt, dabei aber nicht der historischen Wahrheit verpflichtet ist – außer im fiktiven Anspruch.

Auch bei Cervantes wird dieser Anspruch erhoben, nur hat ihn – zumindest seit Fielding – niemand so recht ernst genommen, sondern hat ihn als spielerische Ironie belächelt⁸. Der Leser glaubt zu wissen, daß es einen Ritter wie Don Quixote niemals gegeben haben *kann*. Aber selbst wer unter einer solchen Voraussetzung den Roman liest, stellt nach einigen Kapiteln mit Erstaunen fest, daß sein kritischer Widerstand dahinschmilzt. Damit soll nicht gesagt sein, daß er dem Autor zu glauben beginnt, sondern daß sich sein geistiges Auge auf ein anderes Problem richtet. Der Realismus der Darstellung, die Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit der geschilderten Gestalten, der historische und landschaftliche Hintergrund und die Erörterung über die Kriterien der Wahrheitsfindung ergeben die Illusion einer neuen Realität, die zwar dichterischer Art ist, aber deshalb nicht hinter der Wirklichkeit der alltäglichen Welt zurückbleibt. Das Ergebnis ist schließlich, daß die simple Frage nach der historischen Wahrheit nicht mehr gestellt wird und daß sich damit die Trennungslinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischt.

Damit geht aber auf Seiten des Lesers etwas ganz Ähnliches vor sich wie in der Gestalt des Don Quixote. Denn nicht durch die bloße Lektüre von Ritterromanzen ist Don Quixote geistig verwirrt, sondern durch die Vermischung von Ideal und Wirklichkeit. Quixote kann nicht mehr unterscheiden zwischen den Gestalten seiner Phantasie und den Menschen, die ihm tatsächlich begegnen. Die Personen des Ritter- und Abenteuerromans sind ihm historische Wirklichkeit, so daß er z. B. Überlegungen darüber anstellen kann, ob bestimmte Gestalten des *Amadis*-Romans so heldenhaft und ritterlich seien wie zeitgenössische Persönlichkeiten. Diese Unfähigkeit, zwischen Erdachtem und Wirklichem zu differenzieren, greift im Roman auch auf andere Personen über. Der Wirt z. B. hält Don Felixmarte und andere Ritter für historische Personen, und selbst der praktisch-realistiche Sancho wird von der Krankheit seines Herrn angesteckt: Er glaubt im zweiten Teil tatsächlich fest daran, daß das häßliche Bauernmädchen Dulcinea ist – ein aus der Psychologie der Liebe begreiflicher Irrtum –, allerdings bleibt in seiner Seele doch der Stachel des Zweifels zurück. Damit aber steht auch Sancho

Panza an der Schwelle desselben Wahnsinns, an dem sein Herr leidet und dem streckenweise auch die Leser des *Don Quixote* erliegen.

Cervantes will also nicht nur die Ritterromane der Lächerlichkeit preisgeben, sondern in seinem Roman wird am Beispiel der Realitätserfahrung und des Wirklichkeitsbegriffs die menschliche Ohnmacht und Beeinflußbarkeit dargelegt. Cervantes zeigt sich als Skeptiker, der an die glückliche Lösung des menschlichen Dilemmas nicht glaubt, der dem Leser aber diesen Zwiespalt in der Person Don Quixotes vor Augen führt. Auf eine weitere vom Autor möglicherweise intendierte Ebene der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit weist in seinem eindrucksvollen und polemischen Aufsatz O. F. Best hin. Danach ist *Don Quixote* nicht nur Objekt von Kritik und Ironie, sondern auch »Subjekt, das durch sein Handeln und So-Sein Kritik verkörpert und übt«⁹. Der Roman bietet nach Best eine durch virtuoses Spiel verdeckte handgreifliche Kritik an den Zeitverhältnissen. Indem Cervantes das Scheinideal des Ritters und der Gläubigkeit an der harten Realität zerbrechen lässt, kritisiert er in Wirklichkeit Laster, Heuchelei und Törheiten der Zeit.

Cervantes' virtuose Handhabung der Ambivalenz, seine, des im Leben hundertfach gebrannten Kindes, Neigung zur Vorsicht veranlaßte ihn, der nach dem Erscheinen des *Don Quijote* zu erwartenden Kritik von vornherein die Spitze abzubrechen und ihr ein handliches Cliché zu liefern: ... »Denn meine Absicht ist keine andere gewesen, als die fabelhaften und sinnlosen Geschichten in den Ritterbüchern aller Welt zum Greuel zu machen. Die Geschichte meines wahrhaften *Don Quijote* hat ihnen bereits den Todesstoß gegeben; sie taumeln nur noch, und ihr gänzlicher Fall wird gewißlich nicht ausbleiben.«¹⁰

Dieser »Todesstoß« jedenfalls bedeutet keineswegs das Ende dieser Art von Roman, ja, der *Don Quixote* wurde selbst allmählich der Gattung zugerechnet, die er eigentlich der Lächerlichkeit preisgeben sollte. Das liegt offenbar nicht zuletzt daran, daß die Figur des Haupthelden nicht nur parodistisch, sondern als Mensch exemplarisch konzipiert ist. Es geht nicht nur um ein historisch bestimmtes Verhältnis zur *romance* und zur höfischen Liebe, sondern um die Fähigkeit *des* Menschen, die Wirklichkeit dieser Welt zu sehen und zu gestalten.

Überspitzt formuliert könnte man sagen: Es wird die Frage aufgeworfen, ob man überhaupt einen Roman (*novel*) schreiben kann, und ob nicht immer eine Spur *romance* sich beimischen wird. Die Antwort des Cervantes scheint in diesem Punkt klar zu sein. Er postuliert nicht den realistischen Roman, wie man vielerorts auch heute noch annimmt, sondern er negiert die Möglichkeit seiner reinen Verwirklichung. Immer wird sich die Wirklichkeit der Dichtung und der Imagination – eine von der alltäglichen Welt durch Abgründe getrennte Realität eigener Gesetzmäßigkeit – in die nüchterne Wirklichkeitserfahrung eindringen und sie umgestalten und färben. Immer wird *romance* sich der *novel* beigesellen, wenn letztere nicht bloß Schilderung der Wirklichkeit sein will, sondern Kunst.

Ist der *Don Quixote* also der erste moderne Roman der Weltliteratur, so darf nicht übersehen werden, daß er nicht nur gegen die *romances* Front macht, ihre Absurditäten parodiert, sondern selbst *romance* enthält. Die Fusionierung der verschiedenartigen Bestandteile macht den eigenartigen Reiz des Werkes aus, das analog zur Komplexität des Menschen zu sehen ist, dessen Bild es gestaltet.

2.

Fielding bringt den terminologischen Unterschied zwischen *romance* und *novel* nicht klar zum Ausdruck. Er nennt den Roman z. B. manchmal »short romance«, was der Definition Chesterfields entspricht: »A Novel is a kind of abbreviation of a Romance«.¹¹ Diese Definition entspricht in etwa der These, daß es nur graduelle Unterschiede zwischen *romance* und *novel* gibt. Aber da Fielding eine solche These nicht unterschrieben hätte, sollen auch die von dem Dichter betonten Unterschiede erwähnt werden. Da ist zunächst das Wunderbare und Extravagante zu nennen, das Fielding als wesentlichen Bestandteil der *romance* betrachtet. Diese Kritik trifft nur auf einen kleinen Teil der *romance* zu, und selbst auf diese Gruppe nicht *in toto*. Unberechtigt ist vor allem der etwas summarische Vorwurf, die *romance*-Autoren berichteten über Dinge, Ereignisse und Personen, die es niemals gegeben habe und niemals geben könne, deren Existenz überhaupt unmöglich sei.

Allerdings verbindet Fielding keine klaren Gattungsvorstellungen mit *romance*¹²; so nennt er die *New Atalantis* der Mrs. Manley »a romance«. Bei diesem 1709 erschienenen Buch handelt es sich um eine Sammlung von Skandalgeschichten über zeitgenössische Persönlichkeiten. Ebenso nennt Fielding aber auch den *Don Quixote* des Cervantes *romance*, was umso verwunderlicher ist, als Fielding dieses Werk zum Modell seines *Joseph Andrews* macht.

Offenbar strebt Fielding keine deutliche Unterscheidung von *romance* und *novel* an. Seine Kritik richtet sich im Grunde lediglich gegen die Ungereimtheiten der *romance*, vor allem gegen die unlogische, dem Gang der Natur widersprechende Bemühung von Wundern in all den Fällen, wo die Handlung auf vernünftige Art und Weise nicht mehr fortgeführt werden kann. Für sein eigenes Werk verzichtet Fielding ausdrücklich auf das Wunderbare. Er will sich auf die Bedingungen und Möglichkeiten der empirischen Welt beschränken und nicht versuchen, »rерum cognoscere causas«, d. h. feststellen, nach welchen Prinzipien die Natur wirkt: »Among the sciences... I have been always the greatest enemy of the metaphysics, a science I cannot help imagining to have been invented with a design rather to puzzle and darken the truth, than to explain and enlighten it«.¹³ In dieser Beziehung ist Fielding ein treuer Schüler John Lockes, dessen Werk ihn

ständig begleitete. Alle Inhalte des menschlichen Geistes stammen für Fielding aus der Erfahrung, und Treue der Erfahrung gegenüber bedeutet gleichzeitig Treue gegenüber der Wahrscheinlichkeit. In *Jonathan Wild* sagt Fielding, er wolle lieber die Hälfte aller Menschen am Galgen sehen, als auch nur einen von ihnen gegen die strengen Regeln der Wahrscheinlichkeit retten.

Fielding verwendet als Alternative zur *romance* die Bezeichnung *history*. Aber in *Joseph Andrews* erhält der Begriff *history* eine neue Nuance. Da das Werk als Parodie, und das heißt als Umkehrung der *Pamela* konzipiert ist, bezieht es seinen Wirklichkeitscharakter aus dieser parodistischen Umkehrung einer literarischen Gegebenheit, und d. h. durch ein literarisches So-Tun-Als-Ob, eine Fiktion. Mit anderen Worten: Der *romance* tritt bei Fielding nicht etwas ganz Entgegengesetztes gegenüber, etwa eine Art krasser Realismus, sondern eine neue Art von *fiction*. Auch Fielding bekennt sich zur Fiktionalität des Romans. *Novel* bedeutet Mischung von Wahrheit und Dichtung, sie wählt aus der Fülle des Möglichen, nicht etwa des Wirklichen, sondern des Wahrscheinlichen aus und gestaltet daraus eine neue raum-zeitliche Wirklichkeit, eine Art *Prototyp* der historischen Wirklichkeit, die daher universal gültig ist.

Dieses Prinzip der universalen Anwendbarkeit stellt uns vor ein neues Problem. Denn wenn nicht ein einzelner Mensch, sondern »human nature... as it is found in the country« dargestellt werden soll, so wird der Leser mutmaßen, daß sich die Darstellung notwendigerweise der allegorischen Repräsentation nähert. Bedeutet Realismus nicht etwas diametral anderes als Darstellung der menschlichen Natur in der Gesamtheit ihrer Lebensbereiche? Das Problem löst sich bei Fielding dadurch, daß der Mensch zwar als Individuum dargestellt wird, mit persönlichen Eigenschaften und Merkmalen und daher weit von jeder Allegorie entfernt. Aber dennoch ist der Mensch nicht um seiner selbst willen von Interesse, sondern als Glied der Gemeinschaft, der zeitgenössischen Gesellschaft, und d. h. durch eine Eigenschaft und Funktion, die ihn über sich selbst hinaushebt und zu einem typischen Teil einer größeren Ganzheit macht. Diese Art der Darstellung menschlichen Schicksals ist keine neue Errungenschaft des 18. Jahrhunderts; sie ist vielmehr im Mittelalter durchaus üblich.¹⁴

Aus Fieldings Tendenz zur exemplarischen Erzählweise ergibt sich eine unpsychologische Vergrößerung und Verallgemeinerung der individuellen Charakterzüge und die Tendenz zu flächigen und typisierten Charakteren. Schon darin wird eine Abwendung vom literarischen Realismus deutlich, die erst recht in der Gestaltung des *plot* und der Struktur zu erkennen ist. Beide sind so kompliziert und künstlich, daß sie mit irgendeiner außerkünstlerischen Realität kaum noch in Verbindung gebracht werden können. Bei Fielding muß sich gegen Ende alles zum Guten wenden, und da er als Kenner der Welt und der Gesellschaft weiß, daß allzu großer Idealismus und Optimismus nicht angebracht sind, ja sogar unrealistisch wären, ergibt sich ein Dilemma zwischen dichterischer Bearbeitung und

Wirklichkeit. Es ist nicht genauso groß wie in der *romance*, aber es ist offenbar da, und wiederum wird deutlich, daß es nur einen graduellen Unterschied zwischen *romance* und *novel* gibt, ja, daß in jedem Roman *romance*-Elemente notwendigerweise vorhanden sein müssen.

Fielding ließ auf das Titelblatt von *Joseph Andrews* die Bemerkung setzen: »Written in imitation of the Manner of Cervantes, Author of ›Don Quixote‹«¹⁵. Dieser Hinweis hat schon viele Federn in Bewegung gesetzt, und das Ergebnis war häufig eine Rechtfertigung Fieldings gegen ihn selbst. Das Problem des literarischen Einflusses ist von diesen Kritikern ausschließlich unter dem Aspekt der Übernahme von Motiven oder Episoden gesehen worden, und in dieser Beziehung ist in der Tat nur ein geringer Einfluß erkennbar. Aber wer nur solche Art von Einfluß gelten läßt, muß auch die Abhängigkeit des *Amadis* von der mittelalterlichen *romance* leugnen. Es gibt eine sehr viel bedeutsamere Art des Einflusses als die Übernahme des Stoffes, der doch immer nur Material für die dichterische Imagination darstellt. Fielding jedenfalls wollte zu erkennen geben, daß sein Roman aus dem Geist des Cervantes konzipiert sei, und daher werden wir häufig an Cervantes erinnert, wo stofflich überhaupt keine Ähnlichkeiten festzustellen sind.

1. Zunächst einmal fällt eine Parallelität im Aufbau der Romane ins Auge. Wie im pikarischen Roman wechseln beständig die Szenen. Der Held ist unterwegs und erlebt auf Reise und Wanderung Abenteuer, die den Hauptinhalt der Werke ausmachen. Allerdings fehlt schon bei Cervantes das pikarische Element des beständigen Wechsels des Dienstherrn. Fielding schickt seinen Helden aus einem behüteten Milieu auf die Straße und erzählt, was ihm in Gasthäusern und unterwegs geschah.

2. *Joseph Andrews* beginnt als Parodie auf Richardsons *Pamela*; wie Cervantes' *Don Quixote* lebt also auch Fieldings Roman aus dem Bewußtsein der Disparität zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Sein und Schein. Nach dem 10. Kapitel macht sich der Einfluß Cervantes auf noch deutlichere Art geltend, und es beginnt das Epos der Landstraße. Inhalt des Werkes sind die Erlebnisse Josephs auf dem Wege von London zum Landsitz der Mrs. Booby. Darin zeigt sich der erste wichtige Unterschied gegenüber den pikarischen Romanen: Joseph weiß genau, wohin er gehört, er hat ein klares Reiseziel und wandert nicht planlos in der Gegend umher. Dem liegt letztlich die Vorstellung des 18. Jahrhunderts zugrunde, daß die Welt trotz aller Täuschung der äußeren Erscheinung einem ordnenden Gesetz, der *catena aurea*, unterliegt, in der jedes Wesen sich nur auf die ihm vorherbestimmte Art verwirklichen kann. Dadurch ergibt sich eine Längsspannung des Werkes und damit eine Einheitlichkeit, die dem pikarischen Roman (und auch Cervantes) fehlte. Auch die geradezu architektonisch¹⁶ zu nennende Struktur des Romans ist darauf zurückzuführen. Antithese und Parallelismus sind die bevorzugten Mittel des Autors, durch die er das Werk gliedert. Vom ironischen Stilkontrast reicht das über literarische Anspielungen bis zur Charakterschilderung

und Handlungsstruktur. Im Gegensatz zu seinen pikarischen Vorbildern versucht Fielding, auch die scheinbar nur eingeschobenen Episoden in das Ganze zu integrieren. Am deutlichsten wird das in Mr. Wilsons Geschichte, die thematisch durch die Behandlung der Stadt-Land-Polarität mit dem übrigen Roman eng verknüpft ist.

Die Einheit des Werkes zeigt sich vor allem in der Thematik. Wie die versuchte Verführung Josephs am Beginn des Romans durch Lady Booby schon bald eine Parallelie in dem Angriff der Mrs. Slipslop auf die Tugend des Helden findet und das Thema schließlich auch beim Auftreten Fannys wieder aufgegriffen wird, so sind viele Handlungselemente kunstvoll miteinander verknüpft. Die zentralen moralischen Themen, die immer wieder aufgegriffen werden, sind der Stadt-Land-Gegensatz¹⁷, die Disparität von Sein und Schein und das Problem Keuschheit – sexuelle Triebhaftigkeit.

3
Noch deutlicher wird der Einfluß des Cervantes bei der Darstellung der Personen. Joseph ist in dieser Beziehung zu blaß, als daß er interessieren könnte. Die wirkliche Anteilnahme des Lesers gilt Parson Adams, der in mancher Hinsicht als Parallelfigur zu Don Quixote anzusehen ist. Beiden gilt die Liebe und Verehrung ihrer Autoren, da sie charakterlich lauter und untadelig sind. Beide werden immer wieder in alle möglichen komischen Situationen verwickelt, die sie durch common sense hätten vermeiden können, da sie nur aus falschem Ehrgeiz, irrtümlicher Einschätzung einer bestimmten Situation oder einfach aus Unkenntnis entstehen. Beide Gestalten sind gleichzeitig ideal und komisch.

Dabei ist es wichtig, zwischen Komik und Humor zu unterscheiden. Wenn Parson Adams auf nächtlicher Wanderung einen Abhang hinunterfällt, so ist das keineswegs humoristisch, wie Becker meint. Fielding sagt zwar, daß die Begleiter des Pfarrers sich kaum des Lachens hätten enthalten können, wenn sie gesehen hätten, wie der Pfarrer den Abhang hinunterrollte. Charaktere, die ideale und komische Züge in einer Person vereinen, kann man nicht, wie Becker vorschlägt, »objektiv humoristisch« nennen. Sie sind vielleicht Rollenträger des Humors, aber Humor kommt erst durch den Autor zustande, der seine Figuren in bestimmten Situationen vorführt und durch seinen Abstand, sein Verständnis, seine Liebe und Toleranz humoristisch wirkt. Die Skala der dafür eingesetzten Mittel reicht von der größten Situationskomik bis zur feinsten, kaum noch spürbaren Ironie.

Der Charakter des Parson Adams verweist vor allem auf Cervantes. Er ist der reine naive Tor, der das bösartige Scheinspiel der Welt nicht durchschaut. Weltfremd, naiv und mit unnachahmlicher Würde begegnet er den Täuschungen und Masken der Welt. Indem er den äußersten Schein für das wirkliche Sein hält, stößt er immer wieder mit der harten Realität zusammen.

Thus while the crafty and designing part of mankind, consulting only their own separate advantage, endeavour to maintain one constant imposition on others, the whole world becomes a vast masquerade, where the greatest part appear

disguised under false vizors and habits; a very few only showing their own faces, who become, by so doing, the astonishment and ridicule of all the rest.¹⁸

Adams kommt immer wieder in Situationen, die einem Mann geistlichen Standes völlig unangemessen sind. Vor allem hat er eine unglückliche Neigung, Unrecht mit Brachialgewalt zu beseitigen¹⁹, wobei er sein physisches Vermögen zuweilen grotesk überschätzt. Mit einem Knotenstock auf einen zur Jagd ausgerüsteten Squire loszugehen, um ihm eine Tracht Prügel zu verabreichen, spricht von Unkenntnis der wahren Gegebenheiten wie auch von Überschätzung der eigenen Kraft – vor allem aber von jener kostlichen Naivität, die Adams wie eine Art *humour* im mittelalterlichen Sinn anhaftet. Die Eitelkeit Adams ist als kleiner, liebenswürdiger Fehler zu werten, ohne den sein Charakterbild zu einseitig welt- und lebensfremd wäre. Der Pfarrer bildet sich viel auf die Macht seines Wortes und seiner Überzeugungskraft ein. Zwar ist er auf einem einsamen Dorf aufgewachsen und hat nicht an einer berühmten Universität studieren können, aber er schätzt seine Fähigkeiten deshalb nicht geringer ein. Zeichen dafür ist die Absicht, eine Sammlung seiner Predigten in London drucken zu lassen. Dies ist der Anlaß seiner Reise. Erst am Ende merkt er, daß er die Predigten zu Hause vergessen hat – was man wohl nicht tiefenpsychologisch deuten sollte. Der Pfarrer steht vielmehr einfach nicht mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit, sondern lebt im Nirgendsland seiner Phantasie, das er ganz nach seinen Vorstellungen und Idealen gestaltet. Ebenso wie der Ritter von der traurigen Gestalt hat er keine Ahnung von der wirklichen Welt und kommt daher immer wieder in Situationen, in denen seine weltfremd-überspannte Konzeption mit der Realität zusammenprallt. Wie Quixote wird Adams von dem Grundmotiv des Strebens nach Verwirklichung seines Ideals beherrscht; aber bei Adams findet – im Gegensatz zu Don Quixote – keine Entwicklung, keine Anpassung statt.

Weltbild Darin scheint sich ein grundsätzlicher Unterschied im Weltbild der beiden Autoren zu offenbaren. Don Quixote begegnet im Grunde nur gutmütigen, freundlichen Menschen, die ihm nichts Böses antun wollen, während seinen pikarischen Vorgängern durch einen gehörigen Stoß an den steinernen Stier klargemacht wird, daß diese Welt böse und gemein ist und daß jeder im Grunde auf eigene Faust durchkommen muß. Don Quixote erlebt nur dann Feindseligkeiten, wenn er sie selbst herausfordert hat. Das Spanien des pikarischen Romans ist nicht mehr wiederzuerkennen.

Statt dessen findet sich aber ein ähnliches Milieu bei Fielding. Adams und Joseph begegnen eigentlich nur bösartigen und schlechten Menschen, die teilweise so schwarz gezeichnet sind, daß uns schauert. Vor allem dem Adel steht Fielding sehr kritisch gegenüber. Wenn man dennoch immer wieder von Fieldings Optimismus gesprochen hat, so ist das nur in dem Sinne berechtigt, daß der Gegensatz zwischen Held und Umgebung nicht zu dessen Untergang führt, sondern daß

Adams trotz aller Nachstellungen, Überfälle, Verleumdungen und Prüfungen ungeschoren und unverändert davonkommt. Man könnte also sagen: Das Gute trägt den Sieg davon. Aber dabei empfindet man ein unbehagliches Gefühl. Denn Adams begegnet im Lande soviel Niederträchtigkeit und Verworfenheit, daß das Milieu- und Gesellschaftsbild dem Leser ebenso in Erinnerung bleibt wie der liebenswürdige Pastor. Vor allem aber: Des Pastors heiteres Gottvertrauen und seine ideale Einstellung dem Leben gegenüber erweisen sich selbst für den naiven Leser als unangemessen. Wie die Welt wirklich aussieht, das spüren wir während der Lektüre, können wir von Adams nicht lernen. Ideal und Wirklichkeit kommen einander nicht näher, sie sind zu Ende so weit voneinander entfernt wie zuvor. Daher wäre es – zumindest von der Weltsicht in *Joseph Andrews* her – genau so berechtigt, Fielding einen Pessimisten zu nennen. Es bleibt der etwas schale Nachgeschmack einer pikarisch bösen Welt, in der der Gute keine rechte Chance hat, jedenfalls nicht siegreich bleibt, sondern lediglich überlebt. Ein solches Weltbild aber ist für einen Humoristen eine Nuance zu dunkel.

Von noch größerem Interesse als *Joseph Andrews* ist *Tom Jones*²⁰, Fieldings anerkanntes Meisterwerk. Im Rahmen der Untersuchung von pikarischem Roman und Ritterroman kann nur eine Seite des Werkes, nämlich der Anteil des pikarisch-ritterlichen Erbes dargestellt werden.

Tom Jones hat viel Ähnlichkeit mit den Protagonisten der Ritterromenzen. Schon die Art seiner Einführung erinnert an Amadís und Palmerín, denn Tom ist ein Findelkind, das von der Mutter ausgesetzt wurde – darin den Helden der spanischen *romance* schicksalsverwandt. Aber natürlich degradiert dieser Eintritt ins Leben den kleinen Tom nicht. Er verhält sich vielmehr wie ein richtiger Ritter, legt Tapferkeit und Höflichkeit an den Tag und ist den Damen gegenüber zuvorkommend und galant. Als Sophia ihn um eine Gunst bittet, gewährt er sie sofort und ohne das Ansinnen zu kennen, darin den mittelalterlichen Rittern und Königen nacheifernd. Auch die Verbindung mit Partridge hat eine lange Ahnenschaft: Der Begleiter fungiert als Squire, wie ihn der Ritter zu persönlichem Dienst braucht. Weitere Motive werden von Tillyard aufgezählt. Hier soll nur ein zum Verständnis des *Tom Jones* und damit der Weltsicht Fieldings entscheidendes Element erörtert werden: der Geblütsadel Toms.

Wolff weist in seinem Kapitel über Fielding²¹ darauf hin, daß schon die Form der fiktiven Biographie (Schilderung des Lebenslaufes von der Geburt bis zur Heirat) ironisch-parodistisch gemeint sei. Nach Auffassung der Zeit könne nur ein außergewöhnlicher Mensch, eine Person von Stande, die Ehre einer Biographie beanspruchen. Fielding aber sei der Meinung, daß Tom Jones moralisch gesünder und deshalb besser sei als die Personen von Stande.

Es fragt sich, ob diese Auffassung nicht in einem wichtigen Punkt nuanciert werden sollte. In Wirklichkeit hat gerade Fielding mit dem Aufkommen des Bürgertums nichts zu tun, und erst recht ist Tom Jones nicht – wie die sowjetische

Kritikerin Elistratov meint²² – als »Triumph des proletarischen Helden« anzusehen. Zwar weiß Tom Jones nichts über seine Herkunft, aber der Leser ahnt recht bald seine hohe Abstammung – jedenfalls wenn er genügend in der vorausgehenden *romance*-Literatur belesen ist. Denn Tom Jones ist kein Proletarier, sondern Geblütsadliger, und aus diesem Grunde allein erklären sich seine hervorragenden Eigenschaften und Fähigkeiten. Die »liberality of spirit« z. B. ist eine Art *birth-mark*, die ihn wie die mittelalterlichen Königskinder auszeichnet. Fielding selbst sagt von dieser Eigenschaft, er habe sie kaum jemals bei Personen von niedriger Geburt angetroffen²³.

Weit davon entfernt, Schrittmacher der Moderne zu sein, zeigt sich Fielding hier als konservativer Aristokrat. Genau wie Tom Jones erwiesen sich in der mittelalterlichen Literatur viele Königskinder in widrigen Umständen als adlig; so etwa der Küchenjunge *Havelok*, bei dem allerdings zusätzlich noch zwei Erkennungszeichen anzutreffen sind: eine seinem Mund entströmende Flamme und ein Königsmal. Dem *Tom Jones* ähnlicher ist der mittelenglische *Octavian*²⁴, eine in zwei Bearbeitungen erhaltene vorchauersche Verserzählung. Florent, der Sohn des Kaisers, wird von Räubern gefangen genommen und in einer Hafenstadt einem Pilger namens Clement, der in Paris zu Hause ist, verkauft. Seiner Frau gegenüber gibt der Pilger, der dem bürgerlichen Beruf des Metzgers folgt, das Kind als sein eigenes aus. Sie nimmt es willig an (ähnliches geschieht in den *Amadis*- und *Palmerín*-Romanen) und verspricht, es wie ihr eigenes aufzuziehen. Der Knabe wächst heran und wird vom Metzger mit geschäftlichen Aufträgen betraut. So wird er z. B. mit zwei Ochsen zum Markt geschickt, tauscht sie aber gegen einen Jagdsperber ein, den ein ihm begegner Ritter auf der lederbewehrten Faust trägt. Der Metzger will den mißrateten Adoptivsohn verprügeln, aber die Mutter vermittelt, und der Knabe darf den Sperber behalten. Er wird nun zu einem Geldwechsler in die Lehre gegeben, benutzt aber anvertrautes Geld, um einem jungen Mann ein Pferd abzukaufen. Daran erkennt die Metzgerfrau, daß der Knabe nicht von ihrem Mann gezeugt sein kann. Dieser gesteht den wahren Sachverhalt ein, und seine Frau kombiniert, daß Florent der Sohn des Kaisers Octavian und der Kaiserin Florence ist.

Diese Art der Erkennung des Helden hatte eine ununterbrochene Tradition bis in die heroische *romance* des 16. und 17. Jahrhunderts. Aber nicht nur die Verwendung des Motivs ist von Interesse, sondern vor allem die dahinter erkennbare Auffassung von Mensch und Gesellschaft. Jeder ist vom Schicksal an einen bestimmten Platz im Kosmos gestellt, und diese Ordnung ist statisch und im Grunde unveränderlich. Es mögen sich zuweilen die Linien und Muster des Ordnungsgefüges verwirren, indem etwa *Havelok* Küchenjunge und Florent Metzgergehilfe wird; aber am Ende der Entwicklung (des *plot*) steht immer die Wiederherstellung der Ordnung, vor allem der sozialen Hierarchie. Aus diesem Grunde spielt die Entwicklung des Helden nur eine untergeordnete Rolle. *Tom Jones*

wandelt sich seelisch nicht, sondern findet nur den ihm zustehenden Platz in der Gesellschaft.

Diese dem sozialen Geschehen zugrundeliegende Vorstellung der *catena aurea* bedeutet eine Beschneidung des Einmaligen, Charakteristischen und Individuellen zugunsten des Typischen und Repräsentativen. Tom Jones ist oft als idealtypischer Everyman bezeichnet worden, wobei insbesondere seine beiden Namen, die gängigsten im angelsächsischen Raum, als Beweis herangezogen wurden. Daß er nicht einfach für den Menschen schlechthin steht, dürfte aus dem Vorausgehenden klargeworden sein. Ähnliches gilt für Allworthy, Sophia und die anderen Personen, die sämtlich über ihre individuellen Funktionen hinaus zu Vertretern eines Standes oder einer Gruppe werden. Fielding versagt es sich ausdrücklich, die geheimen Motive des menschlichen Herzens ans Licht zu zerren; er hält es für unzulässig, den privaten Bezirk der Personen zu verletzen. Er will Fakten berichten, nicht aber über Gründe und Motive. Darin ist er ein *spectator ab extra*, und es will scheinen, als läge der Grund dafür nicht zuletzt in der pikarischen Tradition, die auch nur einige wenige Typen zuläßt und auf die subjektive Darstellung des Charakters und der Seele verzichtete. Hier ist allerdings auf einen entscheidenden Unterschied hinzuweisen: Der ironisch relativierende Er-Erzähler Fieldings bewahrt streng den *external viewpoint*, um wieder auf die Disparität zwischen täuschendem Schein und wahren Sein hinzuweisen und sie moralisch beurteilen zu können.

Tom Jones bedient sich strukturell der Episodenkette des pikarischen Romans. Allerdings werden die Episoden dem Anliegen des Autors entsprechend einander zugeordnet und erzeugen so ein komplexes Muster von Wiederholungen und Anspielungen, durch das ein Bewußtsein der moralischen Relevanz aller Aussagen geschaffen wird. Indem der Leser die einzelnen Charaktere und die Handlungen aufeinander bezieht, ordnet er eine ganze Serie von Ereignissen einer moralischen Verallgemeinerung zu, die damit gliedernde und strukturierende Funktion erhält. Aber rein äußerlich sind die Erlebnisse innerhalb des biographischen Rahmens locker aneinander gereiht. E. Wolff hat dargelegt²⁵, wie durch die Aufteilung der Abenteuer in drei Phasen eine gewisse Ordnung in die Episodenkette kommt. Die erste Phase spielt sich auf dem Gut des Pflegevaters ab, die zweite, im eigentlichen Sinn pikarische, besteht aus den Erlebnissen auf der Reise, und die dritte schließlich spielt in der Londoner Gesellschaft. Daraus ergibt sich nicht etwa eine künstliche Dreiteilung, sondern eine natürliche und repräsentative Darstellung der drei Bereiche der Jedermann-Welt der damaligen Zeit. Dieser Welt begegnet der *picaro* (Tom Jones), und es ergibt sich daraus eine Kette von Abenteuern, aus denen Tom lernt, wenn er sich auch charakterlich nicht dadurch wandelt. Die Auffassung vom Menschen ist bei Fielding genauso unhistorisch und statisch wie bei den vorausgehenden Dichtern der pikarischen Tradition.

Formal gesehen zeigen Smolletts Romane nur wenig Erfindungsreichtum; sie stehen eindeutig in der Tradition des spanischen pikarischen Romans sowie seiner französischen und englischen Nachfolger. Smollett übersetzte sowohl den *Don Quixote* des Cervantes wie auch *Le Sages Gil Blas*, Werke, die Form und Aufbau seiner eigenen Romane entscheidend bestimmten, wenn sie auch nicht den Einfluß ausübten, der ihnen oft nachgesagt wurde. Smolletts Romane sind nicht einfach Nachahmungen vorausgehender Werke, sondern haben ihr eigenes Gesicht. Im Unterschied zu Fielding, der stärker im Kraftfeld der französischen heroischen *romance* und der sie parodierenden Autoren (etwa Scarrons) steht, zeigt sich Smollett eher dem eigentlichen pikarischen Roman (in der spanischen Tradition) wesensverwandt.²⁶

Zunächst ist festzustellen, daß bei Smollett das Interesse an der Geschichte um ihrer selbst willen im Vordergrund steht. Die meisten zeitgenössischen Autoren stellten andere Intentionen in den Vordergrund. So sind etwa bei Defoe neben der ausgeprägten Freude am Erzählen allegorische, moralische, religiöse und politische Ambitionen erkennbar, die Geschichte wird solchen Zielen entsprechend ausgerichtet. Bei Smollett darf man eine über die bloße Unterhaltung hinausgehende Intention nicht von vornherein ausschließen, aber sie ordnet sich den Bedürfnissen der Geschichte unter. Im Vordergrund steht für den Autor der Anspruch der *story*, die sich (wie in jedem pikarischen Roman) aus unzähligen Einzelepisoden zusammensetzt und auf den einheitlichen Duktus einer Idee oder einer These verzichtet. Solche Art des Erzählens wird auch heute noch als wenig künstlerisch und anspruchslos bezeichnet. Aber zumindest muß man zugestehen, daß der Wunsch zu unterhalten legitimes Anliegen eines Romanciers ist, und dieses Ziel hat Smollett sicher erreicht. Seine umfänglichen *opera* verraten einen unerschöpflich einfallsreichen Geist voller Erfindungsgabe und Vitalität, ein erzählerisches Naturtalent, das überdies auch noch auf die reichen Erfahrungen eines wildbewegten Lebens zurückgreifen konnte.

Schon aus diesem Anknüpfen an Selbsterlebtes und -erlittenes ergibt sich eine gelegentliche Neigung zur Satire. Wie die spanischen pikarischen Romane genetisch nur durch die Zeitverhältnisse zu erklären sind, so gibt das England der vierziger Jahre den für das Verständnis unerlässlichen zeitgeschichtlichen Hintergrund für *Roderick Random* (1748) ab. Smollett hat sich überlegt, wie man besonders wirkungsvoll satirisch angreift, und er kam zu dem Ergebnis, daß jene Art von Satire besonders trifft, die wie nebenbei in einer interessanten, spannungsgeladenen Geschichte erscheint und Bekanntes und Vertrautes komisch verfremdet und somit von einer neuen Seite zeigt²⁷. Aber nicht um diese Satire geht es Smollett in erster Linie, sondern um die Darstellung der »vicissitudes of life«:

The reader gratifies his curiosity in pursuing the adventures of a person in whose favour he is prepossessed; he espouses his cause, he sympathises with him in distress; his indignation is heated against the authors of his calamity; the humane passions are inflamed; the contrast between dejected virtue and insulting vice appears with greater aggravation; and every impression having a double force on the imagination, the memory retains the circumstance, and the heart improves by the example. The attention is not tired with a bare catalogue of characters, but agreeably diverted with all the variety of invention; and the vicissitudes of life appear in their peculiar circumstances, opening an ample field for wit and humour.²⁸

Smollett denkt also nicht gering von den Möglichkeiten des Romans, und es hat keineswegs den Anschein, als beschränke er den Bereich der Gattung auf die Abschilderung des Wirklichen, des für Autor und Leser greifbaren Faktischen. »Variety of invention«²⁹ wird ausdrücklich zugelassen, und erst dadurch richtet sich das Werk an die Sympathie, die Imagination, das Herz des Menschen, und das Ergebnis der Lektüre soll eine Art Katharsis sein. Das aber ist eine ganz andersartige Konzeption, als sie Smollett in der Regel zugestanden wird: Die Romane wollen der Intention nach mehr als bloße Unterhaltung bieten.

In dem Vorwort, das nach dem Vorbild Fieldings eine Art Poetik des Romans bietet, grenzt Smollett sein Werk gegen die *romance* ab, mit der seine Romane nicht verwechselt werden sollen. *Romance* verdankt ihre Entstehung der menschlichen Unwissenheit, der Eitelkeit und dem Aberglauben. Sie stammt nicht aus der Antike, sondern muß als Verfallsstufe der klassischen Dichtung angesehen werden (»we... find no romance among them, during the era of their excellence«). Erst während des Mittelalters, nach der Wiederbelebung der Künste und Wissenschaften, begann das Zeitalter der *romance*. Durch die betrügerischen Machenschaften der Priester waren die Geister so verwirrt, daß Autoren und Leser die Gesetze der Wahrscheinlichkeit völlig aus den Augen verloren. Die Dichter konnten es den klassischen Autoren nicht an dichterischer Ausdruckskraft gleich tun, wohl aber übertrafen sie alles Vorausgehende in Bezug auf das Wunderbare. Sie riefen die Zauberei zu Hilfe und machten ihre Gestalten zu wahren Wundern an Kraft, Vitalität und Extravaganz. Obwohl das Ergebnis solch hyperbolischer Fiktion nichts weniger als lächerlich ist, fanden sie Bewunderer und Nachahmer, und ganz Europa wurde vom Geist des fahrenden Rittertums angesteckt. Cervantes machte jedoch dem Spuk ein Ende:

... by an inimitable piece of ridicule, (he) reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life.³⁰

Aber nicht dem Beispiel Cervantes' folgt Smollett, wie er ausdrücklich bestont, sondern dem Le Sages, jedoch mit einem bemerkenswerten Unterschied in

der Ausführung. Gil Blas' Abenteuer sind zu leicht und heiter dargestellt, als daß sie Mitleid und tiefere Gefühle auslösen könnten: »he himself laughs at them«. Außerdem sind die Übergänge von Glück und Leid zu plötzlich; der Leser hat keine Zeit, sich seelisch auf eine bestimmte Situation einzustellen, etwa Mitleid zu empfinden oder den Ursachen des Glückswandels nachzuspüren. Das ist, so meint Smollett, ein Verstoß gegen das Gesetz der Wahrscheinlichkeit, vor allem aber: »(it) prevents that generous indignation which ought to animate the reader against the sordid and vicious disposition of the world.«³¹

Diese programmatische Erklärung macht die Position Smolletts klar. Seine Ausführungen über *romance* haben wiederum nicht den mittelalterlichen Versroman im Sinn, sondern richten sich gegen die Wiedergeburt des Ritterromans in Spanien und die in deren Gefolge ausgelöste Welle von neochevaleresken Romanen in Europa. Die Verdammung dieser Art von Dichtung ist den meisten Autoren des 18. Jahrhunderts gemeinsam. Smollett legt nur einige wenige Gründe für seine Auffassung dar, die in allem den üblichen Vorwürfen der Zeit entsprechen. Sein eigenes Konzept ist gänzlich pikarisch, die Anlehnung an Le Sage und Cervantes ist deutlich zu erkennen.

Es darf daher nicht verwundern, daß Roderick Random kein durchstrukturierter Erzählwerk ist. Ein Abenteuer folgt dem anderen ohne Kausalnexus oder Motivierung. Die einzelnen Geschichten sind vorzüglich erzählt und nehmen die Aufmerksamkeit des Lesers ganz gefangen. Aber sie sind in sich abgeschlossen und könnten daher auch herausgelöst aus dem Erzählganzen verstanden und genossen werden. Zwar ist der Erzählgang ruhiger und ebener als im spanischen pikarischen Roman, die Übergänge vorsichtiger und besser vorbereitet, aber einziges Einheit stiftendes Element bleibt doch die Person des Erzählers, d. h. Rodericks.

Pikarische und autobiographische Elemente mischen sich von Anfang an zu einem höchst kompliziert verwobenen Kompositum. Der Großvater des Helden möchte den unbotmäßigen Sohn zusammen mit dem unerwünschten Enkelkind loswerden und handelt darin wie seine spanischen Vorgänger. Der kleine *picaro* selbst aber wird nach dem Tode der Mutter und dem Verschwinden des Vaters auf die Lateinschule geschickt, wo er ganz unpikarisch zum besten Schüler der Klasse und des Landes aufrückt, was dem Großvater recht von Herzen verdrießlich ist. Er gibt dem Lehrer daher den strengen Befehl, dem Kleinen fürderhin nichts mehr beizubringen. Der Schulmeister, der für seine Bemühungen niemals entschädigt worden war, erfindet eine sinnreiche Vorrichtung, die dem Kleinen die Benutzung der Feder unmöglich macht – eine Art Daumenschraube, mittels derer die Hände an den Leib gebunden werden. Und so sitzt der zukünftige *picaro* in der Schule wie der inkarnierte Alptraum des Romanciers: voller Ideen und unfähig, sie zu Papier zu bringen. Aber er weiß sich zu helfen: Mit dem Apparat schlägt er dem Nebenmann, der ihn gehänselt hat, den Kopf ein, und schleunigst entfernt man das gefährliche Instrument.

Roderick ist aufgrund seiner Schulbildung also ein gelehrter *picaro*, und auch hinsichtlich seiner Herkunft hat er dem spanischen Vorgänger etwas voraus; er stammt nämlich aus vornehmer Familie. Darin ist aber nicht nur ein autobiografisches Element zu sehen (Smollett entstammt einer schottischen Adelsfamilie und besuchte eine Lateinschule), sondern vor allem auch eine Konzession an das Publikum, das sich seit jeher stärker für Personen von Rang und Stand interessierte als für den einfachen Mann. Smollett gibt auch offen zu, daß er seinem Helden nur aus diesem Grund Herkunft und Erziehung hat angedeihen lassen.

Neu ist also unter anderem der Blick auf das Lesepublikum und die Ausrichtung der Geschichte nach dem Geschmack einer bestimmten Leserschicht, die sich emotional für den Helden engagieren soll und will, selbst wenn er hin und wieder haarsträubende Dinge sagt und tut. Roderick ist ein Geistesverwandter des kleinen Lazarillo, denn auch ihm ist von frühester Jugend an Unrecht geschehen, und seine eigenen Missetaten sind fast immer Reaktionen auf die Bosheit und Tücke der Welt. Im Herzen ist er ein anständiger und ehrlicher Kerl, wenn er auch hin und wieder über die Stränge schlägt oder sich gar undankbar und unehrenhaft verhält. Wie alle pikarischen Vorgänger ist er einsam, »avoided by mankind«, »a solitary being³²«, wie er selbst sagt. Aber das gehört nun einmal zum Wesen des *picaro*. Roderick wird sogar der rührenden Freundschaft zu seinem Klassenkameraden Strap müde, der sich in der Hauptstadt als Barbier verdingt und ihn gelegentlich mit Geldgeschenken vor der schlimmsten Not bewahrt. Strap verschwindet ähnlich abrupt von der Bildfläche wie vorher der Vater und Leutnant Bowling, und in einem solchen Fall weiß der aufmerksame Leser, daß er der betreffenden Gestalt noch einmal begegnen wird. Leutnant Bowling, seinen Onkel und Wohltäter, findet Roderick in Boulogne wieder, den Barbier Strap trifft er in Frankreich als Adligen – Monsieur d’Estrapes – und der Vater schließlich wird ihm in dem reichen Kaufmann Don Rodrigo wiedergegeben, mit dessen Hilfe er die schöne Narcissa heiratet.

All diese zwischenmenschlichen Beziehungen haben episodenhaften Charakter. Die Bekannten und Freunde tauchen auf und verschwinden wieder, ebenso wie die Feinde und Übeltäter. Es gibt keine über sich hinausweisende Handlungsverflechtung. Von Bedeutung und Interesse ist nur die Person des Protagonisten, der seine eigene Geschichte erzählt; die Geschichten der Mitmenschen werden nur Gegenstand des Romans, wenn sie dem Erzähler begegnen und ihn über ihre Erlebnisse informieren. Solcherart werden köstliche Lebensbilder eingeschoben, wie sie schon im spanischen pikarischen Roman vorkommen. Ein Beispiel ist etwa die Lebensbeichte von Miss Williams³³, einer früheren Geliebten von Roderick, die er einstmais zu ehelichen gedachte, unglücklicherweise aber eines Morgens im Bett eines anderen fand. Die Ärmste ist von ihrem Verlobten betrogen worden und, um der öffentlichen Schande zu entgehen, nach London gegangen, wo sie bald auf die Stufe einer Dirne herabsank. Roderick findet sie in einem erbärmlichen Hin-

terstübchen, hört ihre Geschichte geduldig an und verspricht, sie von ihrer Geschlechtskrankheit zu heilen, was ihn finanziell nicht besonders belastet, da er dieselben Mittel auch bei sich anzuwenden hat.

Vergleicht man den *Roderick Random* Smolletts mit den Romanen von Defoe, etwa *Robinson Crusoe*, so ergibt sich, daß für beide Autoren die sinnlich erfahrbare Wirklichkeit der empirischen Welt den Ausgangspunkt bildet. Aber bei Defoe ordnet sich das faktische Detail (und auch die Episode) einem größeren Zusammenhang ein, das ganze Werk wird zu einem Abbild der Welt und des Menschen. Mit anderen Worten: *Robinson Crusoe* verweist über sich hinaus auf etwas allgemein Gültiges, für das seine Geschichte nur exemplarisch steht. Die Einzelepisode erhält dadurch die Funktion eines Mosaiksteinchens, das an einer bestimmten Stelle des Bildes eingesetzt wird und dadurch neben seiner Eigenwertigkeit einen Stellenwert im Ganzen hat: Es trägt bei zur Schaffung der weltdeutenden Gesamtmetapher.³⁴ Bei Smollett dagegen hat die Episode größere Autonomie. Sie ist wie ein kostbarer Edelstein, der ungefaßt am besten wirkt und daher auch im Gehänge die Augen des Betrachters auf sich selbst und weniger auf den bescheideneren Nachbarstein richten möchte. Es entsteht kein Gesamtbild des menschlichen Lebens, vor allem aber keine Weltmetapher mehr. Die Erzählung mag gelegentlich noch satirische Untertöne haben und somit eine über die reine Unterhaltung hinausgehende Absicht, aber sie strebt nicht mehr die Deutung der Welt und der menschlichen Situation in dieser Welt an. Die Ursache liegt – wenn es erlaubt ist, einen Terminus aus der Filmtechnik zu verwenden – in der Einstellung. Die Kamera Smolletts ist immer auf das Einzelne eingestellt, dessen Konturen mit Schärfe und Präzision wiedergegeben werden. Es fehlt aber die Totale, d. h. die Sicht, die eine sinngebende Verknüpfung der einzelnen Elemente ermöglicht. Wolff hat aus diesem Grunde die von Smollett dargestellte Welt als »Panorama« bezeichnet³⁵; da aber beim »Panorama« der Betrachter selbst (sozusagen im dunklen Mittelpunkt stehend) nur ein Bild sieht, sollte man vielleicht besser von einem *Myriorama* sprechen, das durch Zusammensetzung von Landschaftsbildern und Szenen entsteht und dem Betrachter immer neue Panoramen vorführt. Es ergibt sich jedenfalls keine Zusammenschau mehr, es sei denn, man betrachte die regellose Aufeinanderfolge von Bildern und Episoden als Ausweis einer zutiefst chaotischen und ordnungslosen Welt. Smolletts *Roderick Random* ist der reinste Vertreter des pikarischen Romans in England.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an den anderen Romanen von Smollett machen, z. B. bei *Humphry Clinker* (1771), nach Meinung verschiedener Kritiker Smolletts reifstes und bestes Werk. Fast ein Vierteljahrhundert liegt zwischen der Entstehung der beiden Romane *Roderick Random* und *Humphry Clinker*. Der Autor hatte während dieser Zeit Abenteuerliches erlebt; seine Laufbahn erinnert überhaupt an die eines literarischen *picaro*, dem sich Smollett geistes- und wesensverwandt fühlen mußte. Nach Fehlschlägen auf literarischem Gebiet – er schrieb

ein Drama über die Ermordung Jakobs I. von Schottland, ränd aber bei Garrick und Lyttelton keinen Anklang – verschrieb er sich der Seefahrt, wurde Schiffsarzt und nahm an der Carthagena-Expedition teil. Daß er nicht viel Sympathie für das Leben auf See empfand, kann jeder verstehen, der mit den Verhältnissen der englischen Flotte zu dieser Zeit einigermaßen vertraut ist. Dr. Johnson sagte, daß keiner jemals zur See ginge, der Verstand genug hätte, »to get himself into a jail«, denn »... in a ship is being in a jail, with the chance of being drowned«. Und, was noch wichtiger ist: »A man in jail has more room, better food, and commonly better company.«³⁶

Obwohl Smollett im Jahre 1750 den Grad eines Dr. med. vom Marischal College in Aberdeen erhielt, steht zu befürchten, daß er kein besonders guter Arzt war. Zwar dürften seine medizinischen Kenntnisse durchaus dem Wissensstand der Zeit entsprochen haben, was etwa aus dem Marinearztexamen im *Roderick* zu entnehmen ist. Aber er war bestimmt kein einfühlsamer praktizierender Arzt. Unglücklicherweise kam er 1752 auf die Idee, sich in Bath niederzulassen, das zu dieser Zeit einen beträchtlichen Ruf als mondäner Badeort besaß. Er hat seine Patienten aber wohl kaum von der Wirksamkeit des Wassers von Bath überzeugt, selbst wenn er seine balneologischen Erkenntnisse nicht genauso offen und drastisch äußerte wie Matthew Bramble in *Humphry Clinker*:

I can't help suspecting, that there is, or may be, some regurgitation from the bath into the cistern of the pump. In that case, what a delicate beverage is every day quaffed by the drinkers; medicated with the sweat, and dirt, and dandriff, and the abominable discharges of various kinds, from twenty different diseased bodies, parboiling in the kettle below. In order to avoid this filthy composition, I had recourse to the spring that supplies the private baths on the Abbey-green; but I at once perceived something extraordinary in the taste and smell; and, upon inquiry, I find that the Roman baths in this quarter, were found covered by an old burying ground, belonging the Abbey; thro' which, in all probability, the water drains in its passage: so that as we drink the decoction of living bodies at the Pump-room, we swallow the strainings of rotten bones and carcasses at the private bath. I vow to God, the very idea turn my stomach!³⁷

Smolletts Essay über die äußerliche Anwendung von Wasser kommt hinsichtlich der Qualität des Wassers von Bath zu ähnlichen Ergebnissen. Bestenfalls will er dem Wasser Heilwirkungen zugestehen, die jedes andere warme Wasser auch hat. Bald nach der Veröffentlichung dieses Pamphlets mußte Smollett (mangels weiterer Patienten) seine Praxis als Badearzt aufgeben. Er ließ sich in London nieder und verschrieb sich einer literarischen Karriere. 1753 erschienen die *Adventures of Count Fathom*, ein rein pikarischer Roman, 1755 die schon erwähnte Übersetzung des *Don Quixote*, weiter ein gewaltiges Reisekompendium (*Compendium of Voyages*) in sieben Bänden sowie 1757 eine umfangreiche *History of England* (vier Bände.) Er gab verschiedene Zeitschriften heraus, darunter auch eine in der Form eines Magazins, das sich im 19. Jahrhundert so großer Beliebtheit erfreuen sollte,

hatte Fehden mit literarischen Persönlichkeiten, saß mehrere Monate wegen Verleumdung im Gefängnis, schrieb ein achtbändiges Werk über *The Present State of all Nations* (1768–69), edierte eine *Universal History* und fertigte eine 30-bändige Übersetzung von Voltaires Werken an. Das sind nur einige wenige Titel Smolletts; seinen *picaros* nur wenig ähnlich, war er rastlos tätig. Seine Gesundheit war 1766 völlig untergraben. Er begab sich – nicht ganz konsequent – nach Bath, von da allerdings recht bald nach Schottland und Italien. Er starb bei Livorno, 1771, kurz nach der Veröffentlichung seines letzten Romans, *Humphry Clinker*.³⁸

Vom Plan und Aufbau her gesehen steht *Humphry Clinker* am Extrempunkt der Entwicklung des pikarischen Romans, dem er jedoch nicht mehr zugerechnet werden sollte. Gegenstand des Romans sind die Erlebnisse des wohlhabenden Landedelmanns Matthew Bramble mit seiner Familie in Bath und im Norden der Britischen Inseln. Zwar steht wie im pikarischen Roman noch die Reise als zentrales Motiv im Vordergrund, doch aus den Abenteuern, die dem *picaro* zustoßen und auf die er zu reagieren hat, ist eine wohlgeplante *expedition* geworden, d. h. die Reise ist eine Art Selbstzweck, die vor allem touristische Erfahrungen sowie Erholung vermitteln soll. Zum anderen ist der Roman in Briefform geschrieben, eine Erzählweise, durch deren Verwendung ein wesentliches Element des pikarischen Romans verlorengeht; der *picaro* erlebt die Welt und schildert sie – zumeist in der Ich-Form –, ohne über sie zu reflektieren.

Smolletts Wahl der Briefform lässt sich offenbar auf den Einfluß Richardsons zurückführen³⁹, dessen psychologisierender Standpunkttechnik und ironischer Stil-differenzierung Smollett in seinen letzten Romanen nachefert, indem er das Geschehen aus der Sicht der verschiedenen Briefschreiber schildert. Er erreicht dadurch eine oft ironisch relativierende Art der Darstellung, kann aber gleichzeitig die seinem Wesen als Romancier gemäße episodische Schilderung von Sitten und Milieu beibehalten. Einen Großteil seiner *Wirkung* bezieht der Roman aus der realistischen, kontrastreichen Beschreibung der Personen, der Handlungsepisoden und des Milieus durch die Briefschreiber. M. Bramble selbst, hinter dem sich offenbar der Autor versteckt bzw. den er als Sprachrohr benutzt, sucht auf der Bade-reise Linderung seines hartnäckigen Rheumaleidens. Griesgrämig und mit scharfem Intellekt kommentiert er die Vorgänge in seiner Umgebung. Der Kurort Bath kommt dabei besonders schlecht weg; offenbar ist Smollett selbst zu dieser Zeit noch voll von Ressentiments gegen die Stadt und ihre Stadtväter. Während seiner Nichte Lydia Melford der Ort als »earthly paradise« erscheint, ist Bath für Bramble »the very center of racket and dissipation«.

Über die eigene Erfahrung hinausgehende Kenntnisse der Badestadt hatte dem Dichter eine Verssatire auf Bath vermittelt: *The New Bath Guide* (1766) von Christopher Anstey. Smollett entnahm daraus z. B. den Namen Tabitha, die im Haushalt Brambles das Zepter führt; sie ist wegen geringer Reizentfaltung ehelos und außerdem schon ziemlich betagt, aber dennoch nimmermüde auf der Jagd nach

einem Ehemann und schließlich auch erfolgreich, denn endlich heißt der spindeldürre schottische Leutnant Obadiah Lismahago an.

Humphry ist offenbar als ein später Nachfahre der *picaros* konzipiert, wenn auch zweifellos nach Fieldingschem Vorbild in der gutmütig-spöttisch abgemilderten, moralischen Form. Der Titelheld spielt nur eine untergeordnete Rolle; er tritt nicht etwa selbst als Briefschreiber in Erscheinung, ist also insofern noch *picaro*, dem ein Geschehen zustößt. Arm, abgerissen und hungrig wird er von Bramble als Kutscher eingestellt. Bramble erkundigt sich nach ihm und erfährt die typische Vorgeschichte eines *picaro*:

That he had been a love-begotten babe, brought up in the workhouse, and put out apprentice by the parish to a country black-smith, who died before the boy's time was out; that he had for some time worked under his ostler, as a helper and extra postilion, till he was taken ill of the ague, which disabled him from getting his bread; that, having sold or pawned every thing he had in the world for his cure and subsistence, he became so miserable and shabby, that he disgraced the stable, and was dismissed; but that he never heard any thing to the prejudice of his character in other respects.⁴⁰

Doch Vorgeschichte und Abenteuer sind für Smollett uninteressant. Alle Anfechtungen und Widrigkeiten des Lebens übersteht Humphry, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen. Jerry Melford bezeichnet ihn als »a surprising compound of genius and simplicity« (S. 176), seine wichtigste Eigenschaft ist ein naiver, eifernder Glaube, der vor allem in der großen Predigtszene in London Ausdruck findet.

Der kleine Rest »Fabel« ist darin zu sehen, daß auf dem Landsitz des Charles Dennison (eines Studienfreundes von Matthew Bramble) das Geheimnis Humphrys gelüftet wird. Humphry Clinker trägt in einer Schnupftabakdose Urkunden bei sich, die ihn als Sohn des Matthew Leoyd von Glamorgan ausweisen. Unter diesem Namen lebte Bramble (aus nicht schwer zu erratenden Gründen) in Oxford. Die Mutter Humphrys war Beschießerin im Restaurant »Engel« in Chippenham. Sie schickte den kleinen Humphry zu dem Schmied Humphry Clinker, dessen Namen der Junge dann annahm. Matthew Bramble erkennt den Sohn an, und zwar als Gewächs, das er selbst »in den Tagen des heißen Bluts und der ungezähmten Freiheit gepflanzt hat«. Mit einer dreifachen Hochzeit endet der Roman. Clinker heiratet Winifred Jenkins, die Bediente seiner Tante Tabitha, Tabitha selbst ehelicht den schottischen Leutnant, Lydia Melford heiratet George Dennison, den Sohn des Gastgebers. Der Titelheld erhält in der Heimat das Amt des Kirchenvorstehers.

Humphry Clinker sollte man nicht als pikarischen Roman bezeichnen, obwohl er sicherlich in der Tradition dieses Genre steht. Schon die Briefform verschiebt das Gewicht – wie gezeigt wurde – vom pikarischen Geschehen auf reflektierende

Standpunktschilderungen durch die Briefschreiber. Humphry Clinker ist zudem sicher nicht die wichtigste Person des Romans. Die anderen Figuren sind mit solcher Freude am Detail und am kennzeichnenden Merkmal dargestellt, daß sie den bis dahin im Roman üblichen Typ des Vertreters bestimmter Eigenschaften und Schwächen sprengen und zu »runden« Charakteren werden. Das Hauptgewicht des Romans liegt nicht auf der einfachen episodischen Handlungsstruktur, sondern auf den liebevollen, realistischen Milieu- und Charakterschilderungen.

4.

Betrachtet man aus größerem Abstand das Gesamtwerk von Fielding und Smollett, so treten die Unterschiede deutlich hervor, aber auch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten. Von der Frage nach den pikarischen Elementen her gesehen, liegt es nahe, den Ursprung des *gusto picaresco* beider Dichter in Spanien, und zwar bei Cervantes zu suchen. Dieser Dichter übte einen starken Einfluß aus, und es ist daher wahrscheinlich, daß er für die Entstehung des pikarischen Geschmacks in England verantwortlich ist. Beide Autoren, Smollett und Fielding, beziehen sich häufig auf Cervantes, und bei beiden finden sich Werke, die unmittelbar auf die Berührung mit Cervantes zurückzuführen sind. Fielding plante ein Drama *Don Quixote in England*, und Smollett übersetzte den *Don Quixote* ins Englische. Bestimmte Figurenkonstellationen lassen bei beiden Autoren das spanische Vorbild erkennen, und auch Stellen, die keinen unmittelbaren Einfluß verraten, machen einen Cervantischen Eindruck.

Außer Cervantes sind natürlich noch weitere Autoren zu nennen, die auf beide Dichter eingewirkt haben. Fielding war sicherlich viel belesener und gelehrter als Smollett; die Liste der in seinem Fall zu nennenden Vorbilder und Quellen wäre daher sehr viel umfassender als im Falle Smolletts, der selbst immer wieder auf *Le Sage* hinweist, und der offenbar auch ganz unter dem überwältigenden Einfluß des *Gil Blas* steht. In *Peregrine Pickle* sind zahlreiche Episoden und Motive aus *Gil Blas* übernommen, in anderen wird auf Personen und Ereignisse des *Gil Blas* angespielt, wobei Smollett offenbar voraussetzte, daß der gebildete Leser den Charakter der literarischen Reminiszenz sofort durchschaute. Ebenso hat aber auch Fielding *Gil Blas* genau studiert. Es gibt einige Parallelen, die sich nicht als zufällig erklären lassen. Ferner finden sich Anspielungen auf Quevedo und *Lazarillo de Tormes*. Smollett bezieht sich dagegen häufiger auf *Guzmán de Alfarache*.

Pikarische Motive sind also bei beiden Autoren in genügender Zahl vorhanden. Die Abenteuer auf der Reise stellen das Gerüst des Romans dar, wenn auch (besonders im Falle Fieldings) der *plot* nicht aus einer bloßen Aneinanderreihung solcher Abenteuer besteht. Die *pícaros* sind immer unterwegs zu neuen Taten, nirgends sind sie wirklich zu Hause, und der »Zufall« ist die typische Form der

Weltbegegnung. Da sie meist auf den Straßen des Landes unterwegs sind, spielt der Landgasthof in den pikarischen Romanen eine große Rolle. Hier fällt den Helden meist ein Abenteuer zu, indem sie einem Räuber begegnen, ihr Bett nach nächtlichen Eskapaden nicht wiederfinden und in einem fremden landen, vom Wirt betrogen werden etc. Häufig enden diese Wirtshausabenteuer in einer wüsten Keilerei, und daran finden Smollett und Fielding beträchtliches Gefallen. So-wohl aus *Roderick Random* wie auch aus *Tom Jones* bleiben einige solcher Szenen in der Erinnerung haften.

Gehören all diese Motive zum alten Erbe der pikarischen Tradition, so ist danach zu fragen, ob sich die *picaros* von den spanischen Vorgängern unterscheiden. Schon bei den spanischen *picaros* war zu differenzieren hinsichtlich der von Geburt an bösen und kriminellen sowie der nur durch Erziehung und Umwelt verdorbenen; beide Typen kommen gleich häufig vor. Ähnlich ist es bei Smollett. Peregrine und Roderick sind im Grunde genommen ehrliche und anständige Burschen, nur haben sie gelernt, sich ihrer Haut zu wehren und sind dann in der Wahl ihrer Mittel nicht mehr wählerisch. Was das schöne Geschlecht anbetrifft, greifen sie allerdings bedenkenlos zu, wenn sich ihnen eine Gelegenheit bietet. Das gilt auch für Tom Jones, dessen Fehler der Autor mit seinem jungen Blut erklärt und entschuldigt. Weil die *picaros* so gutmütig und gutgläubig sind, werden sie immer wieder geprellt und hinters Licht geführt. Joseph Andrews dagegen ist als *picaro* ein völliger Versager. Er wird uns als liebenswerter, braver, anständiger Jüngling vorgestellt, der seiner berühmten Schwester in Bezug auf Tugendhaftigkeit gleichwertig ist. In diesem Zusammenhang ist allerdings daran zu erinnern, daß *Joseph Andrews* ursprünglich als Parodie auf Richardsons *Pamela* konzipiert war, die Tugendhaftigkeit Josephs daher nicht ganz ohne ironische Brechung vorgeführt wird.

Aber Fielding und Smollett haben auch je einen bösartigen *picaro* gezeichnet und darin an einen bestimmten Zweig der spanisch-englischen Tradition angeknüpft: *Jonathan Wild* und *Ferdinand Count Fathom* sind richtige Betrüger und Verbrecher. Allerdings sind beide Romane satirisch gemeint. *Jonathan Wild*, genannt der Große, war ein Londoner Verbrecherkönig, bei allen Engländern der Zeit bekannt und berüchtigt. Dieser Kriminelle wird von Fielding als ein Held und König geschildert. Er ist einer der Großen der Welt, die anständigen Menschen sind im Vergleich zu ihm gering geboren (*low*) oder närrisch. Die Parodie richtet sich gegen die heroischen Romanzen, in denen das Ideal heldischer Größe mit ähnlichen Mitteln dargestellt worden war. Smolletts Held dagegen kommt dem *English Rogue* wesentlich näher. Zwar zeigt auch *Fathom* satirische Züge – es werden zeitgenössische Mißstände scharf geißelt –, aber im Grunde stehen wir doch schon an der Schwelle des Verbrecherromans. Das in satirischer Absicht ausgebreitete Bild der Zeit fängt einige Züge mit überraschender Treue ein. In *Roderick Random* etwa, aber auch in den Romanen Fieldings ergibt sich ein viel-

farbiges Kaleidoskop zeitgenössischer Umstände. Fielding hatte ausdrücklich erklärt, daß er nicht am Singulären, sondern am Typischen interessiert sei, eine Maxime, die den Forderungen des 18. Jahrhunderts nach Darstellung der *General Nature* zur Seite gestellt werden kann. Die Dichter des 18. Jahrhunderts waren ebenfalls nicht an den einzelnen Streifen auf den Blütenblättern einer Tulpe interessiert – Johnson etwa verbietet ihnen ausdrücklich, sich um solche Dinge zu kümmern – sondern am Allgemeinen, an der Mitte zwischen extremen Formtypen. Die ständische Satire Fieldings führt zwar Individuen vor, zielt aber auf Typisches. Ärzte, Wirte, Pastoren und Richter werden mit Hohn und Spott überschüttet. Bei den Ärzten ist Smollett der kompetente Mann, bei den Richtern Fielding. Die Musterung Roderick Randoms für das Patent eines Schiffssarztes erweist weniger die medizinischen Kenntnisse des Kandidaten als die abgrundtiefe Ignoranz der Prüfer; einer von ihnen behauptet apodiktisch, daß jede noch so geringfügige Darmverletzung tödlich ausgehen müsse. In diesem Punkt ist ein anderes Mitglied des Prüfungsgremiums anderer Ansicht, und so ergibt sich eine leidenschaftliche Diskussion der Prüfer, die allerdings genauso ergebnislos verläuft wie Rodericks Bewerbung. Fielding brandmarkte die Bestechlichkeit der Richter, die auf Intervention von Standespersonen manchmal irgendwelche Leute festnahmen und ins Gefängnis steckten. Lady Booby z. B. lässt Joseph und Fanny arretieren, nur weil sie von Joseph in ihrer persönlichen Eitelkeit beleidigt worden ist. Bei beiden Autoren sind Unbemittelte immer in Gefahr, im Bridlewell-Gefängnis zu landen, manchmal aus Versehen, wie im Falle der Miss Williams in *Roderick Random*.

Ganz in der pikarischen Tradition stehen auch die zahlreichen episodischen Einschübe, die mit der Haupthandlung nichts zu tun haben, sondern zur Milieuschilderung beitragen, das Lebensschicksal einer der Personen erläutern, eine neue Person einführen oder einen Stand, ein Übel oder eine Notlage satirisch beleuchten. Solche eingeschobenen kurzen Erzählungen fanden sich schon bei den Spaniern. Ob sie der Komposition zum Vorteil gereichen, mag bezweifelt werden. Sie gehören aber jedenfalls zu diesem Strukturtypus und können bisweilen auch ein beträchtliches Eigeninteresse beanspruchen, so z. B. die Lebensbeichte der Miss Williams, die eine vorzügliche Milieuschilderung Londons mit schärfster Sitten-satire verbindet. Ähnliche Enthüllungen finden sich in den moralischen Wochenschriften, woraus geschlossen werden darf, daß sie populär waren und beim Lesepublikum Anklang fanden. Selbst der gestrenge Dr. Johnson verschmähte es nicht, in den *Rambler* solche Beichten von ehemaligen Freudenmädchen aufzunehmen⁴¹.

Fielding ist hinsichtlich der Kompositionweise allerdings deutlich von Smollett abzusetzen, da seine Romane streng durchstrukturiert sind. Die äußere Form der Einteilung hat Fielding wahrscheinlich von Le Sage übernommen, der den *Gil Blas* ebenfalls in Bücher und Kapitel unterteilt hatte. Überhaupt arbeitet Fielding

sehr bewußt und rationell. Der Inhalt jedes Kapitels ist ihm ein Problem, und daher darf man erwarten, daß er auch der formalen Unterteilung und der Struktur einige Beachtung geschenkt hat. An verschiedenen Stellen begründet er die Zäsur zwischen zwei Kapiteln oder erläutert, warum im nächsten Kapitel eine neue Figur eingeführt wird. Smollett dagegen kennt eine solche Strukturierung nicht. Bei ihm ergeben sich Zäsuren durch den natürlichen Einschnitt zwischen zwei Abenteuern. Smollett ist also in dieser Beziehung ein echt pikarischer Dichter. Scott würdigte die pikarische Form auf folgende Weise: »Smollett, Lesage and others, emancipating themselves from the strictness of the rules he has laid down, have written rather a history of the miscellaneous adventures which befall an individual in the course of life, than the plot of a regular and connected epopeia, where every step brings us a point nearer to the final catastrophe. These great masters have been satisfied if they amused the reader upon the road; though the conclusion only arrived because the tale must have an end – just as the traveller alights at the inn, because it is evening.«⁴² *Roderick Random* und *Tom Jones* enden beide mit der Heirat des Helden; aber bei Fielding spannt sich der Bogen des Romans auf diesen Punkt hin, während die Hochzeit bei Smollett einen zufälligen Abschluß bildet.

Die Werke der beiden hier miteinander verglichenen Autoren sind bis heute lebendig geblieben, ja, sie gehören zu den großen Klassikern der Weltliteratur. Aber von den Zeitgenossen wurden sie keineswegs so begeistert aufgenommen. Der pikarische Geschmack war noch nicht sehr weit verbreitet, und selbst wer ihn besaß, liebte nicht unbedingt beide Dichter. Über den literarischen Vorrang von Fielding oder Smollett sind erbitterte Fehden ausgetragen worden. Die Argumente sind teilweise so subjektiv und gefühlsbestimmt, daß man sie heute kaum noch nachvollziehen kann. Rätselhaft ist Dr. Johnsons haßerfüllte Ablehnung Fieldings, insbesondere des *Tom Jones*. Der gelehrte Literaturpapst wurde nicht müde, immer wieder die Bösartigkeit und Verworfenheit dieses Romans anzuprangern. Über Smollett dagegen äußerte er sich lobend.

Diese Differenzierung entsprach jedoch nicht der Meinung der Majorität. Die meisten Kritiker des 18. Jahrhunderts stießen sich an der Darstellung des »low life« bei Smollett sowie an den vielen Schelmenstücken. Von diesem Gesichtspunkt aus fand man auch bei Fielding nicht viel zu loben, ja man identifizierte sogar den Autor mit seiner Hauptfigur und dichtete dem armen Friedensrichter alle möglichen Gaunerstücke an. Dr. Aikin sagte noch 1804, Fielding zeige eine solch intime Bekanntschaft mit »scenes of low profligacy«, daß man annehmen müsse, er habe sich diese Kenntnisse in einem Leben der Ausschweifung und Zügellosigkeit *at first hand* erworben. Heute würde man Literaturkritik solcher Art naiv und unkritisch (oder auch biographisch) nennen. Aber wir müssen uns daran erinnern, daß der sogenannte literarische Realismus noch nicht geboren war. Das Bürgertum war erst auf dem Wege zur literaturtragenden Schicht, und noch gab

es aus der vorausgehenden Generation eine ganze Reihe von Vorurteilen. Der Roman jedenfalls, vor allem wenn er »realistisch« war, galt noch als unschickliche Gattung, obwohl die *Pamela* Richardsons teilweise schon von den Kanzeln der Kirchen angepriesen und gelobt wurde.

5.

Selbst ein so eigenwilliger und verschrobener Autor wie Laurence Sterne steht noch eindeutig in den vom Ritterroman (bzw. Cervantes) und vom pikarischen Genre ausgehenden Traditionssträngen⁴³. In *Tristram Shandy*⁴⁴ bewirkt lediglich der Ich-Erzähler eine gewisse Einheit und Geschlossenheit des Werkes⁴⁵, da selbst die absonderlichsten Abschweifungen, Assoziationen und Einfälle durch den Bezug auf den Erzähler episch integriert sind. Ähnlich wie im pikarischen Roman fehlt die Längsspannung. Der Distanz des *picaro* zur Welt entspricht die erzählperspektivische Distanz des Erzähler-Ichs gegenüber dem erlebenden Ich. Während die pikarischen Romane eine komplette Biographie bringen, d. h. mit der Geburt des Helden einsetzen, beginnt Sterne bereits mit der Zeugung. Der *picaro* lässt sich von seiner Umwelt und vom Gang der Ereignisse treiben, Tristram setzt sich dem Strom seiner Gedanken und Assoziationen aus und erhebt dadurch die Digression zum Prinzip. Die Grenzenlosigkeit seiner Reaktionsmöglichkeiten und die daraus resultierende Stofffülle führt notwendigerweise zum Fragmentarischen und Unabgeschlossenen und damit zur offenen Form. Tristram erweist sich der Irrationalität des Gegenstands gegenüber als völlig hilflos, er wird von ihm erfaßt und überwuchert⁴⁶. Ein ähnliches Verhältnis hat der *picaro* zur Welt: Er ist gleichermaßen handelnder, sich durchsetzender Schelm und von der Gesellschaft verstoßenes, heimgesuchtes Opfer.

Dennoch kann man *Tristram Shandy* wohl kaum dem pikarischen Roman zuordnen. Der *picaro* erlebt die Welt nur, reflektiert aber nicht über sie. Schon in Smolletts *Humphry Clinker* zeigte sich eine deutliche Verlagerung des erzählerischen Schwerpunkts von der Darstellung des Geschehens zur Reflexion. Bei Sterne steht dieses Reflektieren und Räsonnieren im Mittelpunkt; der Erzähler bohrt in den (Un-)Tiefen der eigenen Psyche, berichtet aber nicht mehr über faktische Erlebnisse.

Diese der Erzählweise des pikarischen Romans nicht gemäße Darstellungsweise deutet auf die Tradition des komischen Romans: Cervantes' *Don Quixote* und seine Nachfolger. Auch hier finden wir den seiner selbst bewußten, mit sich selbst befaßten Erzähler⁴⁷. Booth hat gezeigt, daß alle erzähltechnischen Mittel, durch die der Erzähler sich in den Vordergrund schiebt – Vorankündigungen und Rückverweise, Begründung des Erzählten, Stellungnahme zu Problemen, die assoziativ auftauchen, Selbstcharakterisierung des Erzählers, Zur-Wahl-Stellen verschiedener

stilistischer Möglichkeiten, Leseransprachen, fiktives Gespräch mit dem Leser – schon vor Sterne zu finden sind, und zwar in der Nachfolge des *Don Quixote*. Sterne könnte von Cervantes selbst inspiriert worden sein, denn auch der spanische Dichter verwendet den über sich nachsinnenden und sich spiegelnden Erzähler. Außerdem gibt es eine Reihe weiterer Parallelen und Analogie, wie etwa die zwischen dem Gespann Uncle Toby – Trim sowie Don Quixote – Sancho Pansa. Daß Sterne in Cervantes einen verwandten Geist erkannte, beweisen die zahlreichen Zitate aus *Don Quixote*.

Die Abwendung von *plot*, Fabel und Ereignis ist aber nicht nur bedauerliches Nebenergebnis der eigenwilligen Darstellungsweise des Erzählers, sondern gehört mit zu den Prämissen des Autors, der sich über die Freude am Abenteuer zwar in gewohnter Pose, aber in Übereinstimmung mit den Erzählstrukturen und Eigenheiten des Werkes erbost:

... this selfsame vile prurience for fresh adventures in all things, has got so strongly into our habit and humour, – and so wholly intent are we upon satisfying the impatience of our concupiscence that way, – that nothing but the gross and more carnal parts of a composition will go down: – The subtle hints and sly communications of science fly off, like spirits upwards, – the heavy moral escapes downwards.« (S. 44)

Damit wird das eigentliche Lebenselement des Ritterromans und des pikarischen Romans ausgeschlossen; als auktorial legitimierte Ziele der Darstellung verbleiben nur noch Wissenschaft und Moral. Da aber alles, auch das Kleinste und Trivialste der Beachtung für würdig erklärt wird, ergibt sich aus den vielen Meinungen und Transaktionen keine einsinnige Wahrheit, keine Moral mehr. Der ständig wiederholte Anspruch, Bedeutsames zu sagen, steht in komischem Widerspruch zum tatsächlichen Ergebnis. Die Suche nach der Wahrheit führt nicht zu einem, sondern zu vielen hundert Zielen, und das bedeutet letztlich, daß das Ziel nicht erreicht wird. So jedenfalls darf es der außenstehende Beobachter formulieren, der nicht das Narrenwand trägt und seine Erkenntnisse (anders als Yorick) generell ausdrücken muß: *Tristram Shandy* ist eine pervertierte Seelenreise (*peregrinatio*), bei der es kein Ziel gibt oder das Ziel abhanden gekommen ist.

In der *Sentimental Journey* steht das Motiv der Reise sogar deutlich im Vordergrund. Daraus ergibt sich eine dem pikarischen Roman vergleichbare epische Struktur, determiniert allerdings durch die pikarisch-assoziative Psyche des Ich-Erzählers und seinen Hang zur exzentrischen Verabsolutierung der einzelnen Digression. Die *Sentimental Journey* ist somit von ihren Prämissen her zur fragmentarischen Form bestimmt. Daß der Reisende Italien nicht erreicht, steht in komischem Kontrast zur Ankündigung im Titel: »... through France and Italy«. Von der Kavalierstour, der bürgerlichen Bäderreise und dem zweckfreien Tourismus setzte sich Sterne bewußt ab; ihm geht es ausschließlich um die Pikareske der Seele.

Wie im pikarischen Roman stoßen dem Helden die Abenteuer zu – allerdings keine *aventuren* im existentiellen Sinn. Es kommt Sterne weniger auf die Realität der Situationen an als auf die durch sie ausgelöste seelische Stimmung. Sterne berichtet durch Yorick über das subjektive Sensorium einer empfindsamen Seele, deren Sentimentalität und Pathos allerdings durch das Gegengewicht von Ironie und Parodie ausbalanciert werden.

Bedeutsam ist wie bei *Tristram Shandy* der Einfluß von Cervantes. Der für die pikarische Tradition typische Diener La Fleur wird ausdrücklich mit Sancho Panza assoziiert, und ähnliche Cervantes-Reminiszenzen, wie z. B. den Ritterroman parodierende Passagen und Quixote-Anspielungen, finden sich mehrfach. Wie bei Cervantes ergeben sich aus dem Gegensatz zwischen Banalität der Situation und pathetisch-rührseligem Respons komische Effekte.

Aber ähnlich wie im *Tristram Shandy* wird die *peregrinatio* der Seele *ad absurdum* geführt, erreicht der Reisende nicht sein Ziel. Idealer Anspruch und faktische Realität sind weiter voneinander entfernt, je länger die Reise währt. Sie endet statt in Italien im Bett der Fille de Chambre.

Die *peregrinatio* als Strukturprinzip

1.

Im höfischen Roman des Mittelalters wird die Kette der *aventuren* meist zu einem zufälligen, widerrufbaren Abschluß gebracht. So bedeutet die Heimkehr an den Hof Arthurs keine Lösung einer Konfliktsituation, die Gefährdung von Mensch und Welt bleibt bestehen, und wenige Tage nach der Rückkehr kann daher ohne weiteres eine neue Quest oder eine neue *aventure* erfolgen¹. Das ist sicherlich nicht zuletzt der Grund für die amorphe, zerfließende Form der späten Abenteuerromane und wahrscheinlich auch des französischen und spanischen Pro-saromans, der zusätzlich zu dem Prinzip der *aventuren*-Kette auch noch die Geschlechterfolge als Reihungsprinzip verwendet². Wie in der Historiographie, z. B. in der Annalen-Literatur, werden einfach chronologische Ereignisse aneinander gereiht. Es fehlt völlig das Prinzip der Längsspannung, der Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel. Die einzelnen Glieder der Erzählung sind vielmehr relativ gleichwertig – wenn auch nicht homogen – und könnten fast beliebig gegeneinander ausgetauscht werden.

Aber nicht nur vom künstlerischen Aufbau her sind Einwände gegen diese Art von *romance* möglich. Auch vom religiös-moralischen Gesichtspunkt aus wurden die neochevaleresken Romane bald als ansteckende Landplage betrachtet³. Im Entstehungsland Spanien gibt es während des ganzen 16. Jahrhunderts sehr viel mehr verdammende und kritische als positive Kommentare zu den *romances*. Der Amadís-Roman wird immer wieder als Beispiel gefährlicher, dem Teufel dienender Literatur gebrandmarkt. Verschiedene Autoren verlangen, daß Bücher wie *Amadís* nicht mehr geschrieben, gelesen und verkauft werden sollten, da sie die Menschen von nützlicher Lektüre abhielten. Pedro Mexia sagt in seiner *Historia Imperial y Cesarea*:

... Y en pago de quāto yo trabaje enlo recoger y abreuiar, pido agora esta atencion y auiso, pues lo suelen prestar algunos, a las trufas y mentiras d'Amadis, y d' Lisuarteras, y Clarianes, y otros portentes: q̄ con tanta razon deuria ser desterrados d' España: omo cosa cōtagiosa y dañosa ala republica, pues tan mal haze gastar el tiēpo alos autores y lectores de ellos. Y lo q̄ es peor, que dan muy malos exemplos, s̄ muy peligrosos para las costumbres. Alomenos sō vn dechado d' dishonestades, crueidades, y metiras, y segū se leen cō tanta atencion, de creer es q̄ saldran grandes maestros de ellas. Alomenos al auctor de semejāte

obra no se le deue dar credito alguno, y tengo por dificultoso, q sepa dezir verdad, quien vn libro tā grande aya hecho de mentiras, despues dela offensa q ha hecho a Dios, en gastar su tiēpo y cansar su ingenio enlas inuentar, y hazer las leer a todos: y aun creer a muchos. Porque tales hōbres ay que piensan que passaron assi, como las leen s oyen, siendo como son las mas d' ellas cosas males prophanas y desonestas. Abuso es muy grande y dañoso, que entre otros incōuiñientes, se sigue de grande ignominia y afrēta alas chronicas s hystorias verdaderas, permitir que anden cosas tan nefandas, a lapar con ellas. He qrido fazer aqui esta breue digressiō eñste proposito, porque desseo muy mucho el remedio d' ello, y si pesasse que lo auia d' ver, hablara muy mas largo, quē capo y materia auia bastante para ello.⁴

Ahnlich wie Pedro Mexia halten zahlreiche weitere spanische Autoren die neochevaleresken *romances* für eine nationale Schande. Es ist ihnen unverständlich, wie man sich mit so minderwertiger Literatur beschäftigen kann, wo es doch so viele gute Chroniken und Epen gibt. In einem Lehr- und Erziehungsbuch für christliche Frauen (das 1540 von Richard Hynde ins Englische übersetzt wurde: *The Instruction of a Christian Woman*) heißt es, daß nur völlig ungebildete Leser sich an Literatur wie *Amadis*, *Florisande*, *Tirante*, *Tristane* etc. delekten könnten.

One kylleth .XX. hym selfe alone, an other .XXX. an other wounded with .C. woundes, and leste deed, riseth vp agayne, and on y next day made hole & strōge, ouer cometh .ij. gyantes: and than goth away loden with golde, and syluer, and precious stones, mo than a galy wold cary away. What a madnes is it of folkes, to haue pleasure in these bokes?⁵

Wie schon des öfteren, so findet sich auch hier ein Hinweis auf den Leserkreis, bei dem sich Literatur dieser Art besonderer Beliebtheit erfreute. Der Originaltitel des Werkes lautet: *De Institutione feminæ Christianæ* (1524). Daher heißt es nicht unpassend in der Einleitung des englischen Übersetzers: »And vereley they be but folisshе husbādes and mad, that suffre their wiues to waxe more vngraigiously subtile by redyng of such bokes.«⁶

Solche Stellen, die sich in der spanischen Literatur des Jahrhunderts häufig finden, geben zu erkennen, was man nach Ansicht der strengen Moralisten aus den *romances* lernen konnte, und es verwundert nicht, daß diese Art von »subtylite« als Bildungsprodukt abgelehnt wurde. *Amadis* gilt als Antikatechismus, als giftiges und gefährliches Mittel zur Verführung, als »sermonarios del diablo«. Es mehren sich die Stimmen, die ein staatliches Verbot dieser Art Literatur verlangen. Solche Erlasse sind in der Tat nachzuweisen. Im Jahre 1531 verbot ein königliches Dekret den Export von Büchern wie *Amadis* nach Amerika. Es wird in dem Schreiben die Befürchtung geäußert, die Indianer könnten die Geschichte vielleicht für wahr halten und zur Unmoral verführt werden. Außerdem wurde Bedenkrächtigung der Missionstätigkeit befürchtet. Wenige Jahre später regte man

an, dieses Verbot auch auf Spanien auszudehnen, zusätzlich aber sämtliche Exemplare des *Amadis* und seiner Nachfolger zu sammeln und zu verbrennen.

Neben der Tendenz zur Abwertung weltlicher Literatur findet sich aber schon seit Macrobius (der sich wahrscheinlich auf Augustinus stützt) die entgegengesetzte Tendenz zur Rechtfertigung der Klassiker wie der Dichtung überhaupt. Augustin machte dem Mittelalter die klassischen Autoren zugänglich, indem er riet, diese Literatur genauso zu behandeln wie die *captiva gentilis*, der man die Haare schnitt und die Nägel stutzte, wenn sie die Ehefrau eines Juden werden sollte. Eine ähnliche Prozedur mußte sich die klassische Literatur gefallen lassen: Allzu anstößige Stellen wurden expurgiert oder allegorisch erklärt. Der dichterische Text, das weiß man seit Augustinus, enthält eine tiefere Wahrheit als sie der bloße *sensus litteralis* aussagt. Der Weise muß über diese oberflächliche Aussage hinausgelangen und zum Kern vordringen:

Diligit puer nucem integrum ad ludum, sapiens autem et adultus frangit ad gustum; similiter si puer es, habes sensum litteralem integrum nullaque subtili expositione pressum in quo oblecteris, si adultus es, frangenda est littera et nucus litterae eliciendus, cuius gustu reficiaris.⁷

Damit hatten all diejenigen eine wertvolle Waffe in der Hand, die ihre Lieblingsautoren gegen die Angriffe der weltverneinenden Asketen und Moralphilosophen verteidigen wollten. Die Allegorie wurde immer häufiger zur Deutung bereits vorhandener Literatur herangezogen. Alain de Lille erhebt die Allegorie über die unverhüllte moralische Belehrung, da sie den höheren Intellekt anspreche. Wie man die Klassiker unter einem solchen Gesichtspunkt lesen konnte, zeigt der *Ovide Moralisé*⁸, dessen Eingangsverse in die Problematik einführen:

Des le premier commencement
Du mont jusqu'a l'avenement
Jhesu Christ, qui por nous requerre
Vault descendre du ciel en terre,
Font ci mencion cestes fables,
Qui toutes samblent mençoignables,
Mes n'i a riens qui ne soit voir:
Qui le sens en porroit savoir,
La veritez seroit aperte,
Qui souz les fables gist couerte.⁹

Die Belehrung, so geben die allegorisierenden Dichter und Umformer vor, wurde von den alten Autoren in der Hülle einer anregenden, spannenden Erzählung dargeboten und somit verzuckert. Dem modernen Kritiker will eher scheinen, als ob der Erzähltext ein allegorisches Mäntelchen umgehängt wurde, damit sie auch in den Klöstern Eingang finden und ohne Tadel und Gewissensbisse gelesen werden konnte. Jedenfalls ändert sich der Tenor der nacherzählten Werke unter

den Händen der Autoren manchmal derart, daß *sensus allegoricus* und *litteralis* nur noch wenig miteinander gemein haben.

Ein ganz ähnliches Phänomen lässt sich während des 16. Jahrhunderts in Spanien und in Portugal feststellen. Einzelne Geistliche versuchten, die ungeheure Beliebtheit und Verbreitung der *romance* für die Zwecke der religiösen Belehrung auszunutzen. Kulturhistorische Kontrafakturen aus derselben Zeit verdeutlichen, auf welche Art die Übertragung vor sich ging. So wird z. B. der Abendmahlstisch als *table reonde* mit den Jüngern als Artusrittern dargestellt. Ähnlich wurde auch aus der *romance* eine religiöse Erzählung gemacht, indem die Geschehnisse und Abenteuer in einen allegorischen Sinnzusammenhang eingebettet wurden. Das erste Werk dieser Serie ist der *Cavallero del Sol* des Pedro Hernandez de Villambrales (1552)¹⁰, der auch ins Deutsche und Italienische übersetzt wurde. Typisch für die ganze Gruppe ist Hieronimo San Pedros *Cavalleria celestial del Pie de la Rosa Fragante* (1554). Hier ist besonders deutlich zu erkennen, auf welche Weise die Umsetzung in eine religiöse Allegorie vor sich gegangen ist. Die zwölf Apostel sind hier die Tafelrundenritter, Christus heißt Löwenritter, Luzifer Schlangenritter. Die Inquisition verbot das Buch – im Unterschied übrigens zu den weltlichen Romanen, die von der Kirche offiziell nicht angegriffen wurden. Aber dennoch übte auch diese Art von Literatur ihre Wirkung aus¹¹.

Das Verbindungsglied zwischen Ritterroman und *peregrinatio*-Dichtung bilden *romances* vom Typ der *Historia y Milicia Christiana del Cavallero Peregrino, conquistador del cielo* des Alonso de Soria (1601). In diesem Roman hat der Protagonist nicht mehr die Aufgabe irdischer ritterlicher Bewährung, sondern erstürmt den Himmel. Die *knights-errantry* wandelt sich dadurch zur *peregrinatio*, d. h. zur Wanderung zum himmlischen Jerusalem.

Das Strukturprinzip der einfachen chronologischen Aneinanderreihung von Ereignissen wird in zahlreichen Romanen überlagert durch das Leitbild der *peregrinatio animae ad Deum*, die Vorstellung also, daß ein Erdenleben Wanderung zu Gott ist, der Mensch nicht in einer von Fortuna gelenkten, chaotischen Welt planlos hin und her eilt, wie die spanischen *pícaros* und ihre Nachfolger es tun, sondern ein ganz bestimmtes Ziel vor Augen hat, nämlich das himmlische Jerusalem. Der fromme Aegidius Albertinus sah in dem ihm zur Übersetzung vorliegenden Roman vom Landstörtzer Guzmán von Alfarache ein Bild der Unbeständigkeit des menschlichen Lebens:

Derjenig aber triffts meines erachtens / am besten / welcher die Welt einem Labyrinth oder Irrgarten verglichen / denn was seind die Menschen in diser armseligen Welt anderst / als die hin und wider / auff und nider wandern / lauffen / suchen / dichten / trachten / sich bemühen / immerdar unnd vil irren / aber wenig finden noch treffen? Dann zum treffen ist nur ein einiger Weg verhanden / aber zum fählen und irren seind unendlich vil verhanden. Das haben nun diejenigen mit ihrem schaden wol erfahren / welche in der ewigen qual sich ihres auff

Erden vollbrachten bösen Lebens halben beklagten und sagten: *ambulauimus vias difficiles.*

Diese haben etliche gelehrte betracht unnd gesagt / daß deß Menschen Leben nur ein *inconstantiae imago*, ein ebenbild der *vnbeständigkeit seye* / *vermüg der Wort: in imagine pertransit omnis homo Ps. 38.* Andere habēs dem *unbeständigen ungestümnen Meer verglichen / welches stündlich neue Wellen / Ungewitter unnd Schiffbrüch verursachet: Dan hominum vita imitatur mare vesaniens, quotidie parens naufragia.* Andere sagen / daß deß Menschen Leben ein *vergehender Windt: vermüg der Worte Nazianzeni, est homo turbo referens puluerem omnibus infidum, & incertū hucatq; illuc agitās Job 37.* Aber noch besser sagt der weise Mann / *Universa vanitas omnis homo viuens, als wolte er sagen: alle und jede eytelkeiten / vnbeständigkeiten / thorheiten /arm: vnd vnglückseligkeiten befinden sich in dem Menschen*¹².

Aegidius hat an dieser Stelle die dem pikarischen Roman zugrundeliegende Weltauffassung skizziert. Von einer solchen Leitvorstellung aus haben alle Autoren pikarischer Romane die Welt gesehen und geschildert: als ein von der unbeständigen Göttin Fortuna beherrschtes, von Not und Bedrängnis erfülltes Jammtal, in dem man seine Hände und Ellenbogen, teilweise aber auch seine Fäuste kräftig benutzen muß, um sich durchzusetzen.

Aber es deutet sich bei Aegidius auch etwas an, das über den pikarischen Roman hinausverweist, nicht zu seinem Wesen gehört: daß es nämlich den einen Weg zum Ziel gibt. Zwar ist Aegidius nicht gerade optimistisch, was die Chancen für das Aufspüren dieses Weges anbetrifft; aber er weiß, daß dem Menschen die Aufgabe gestellt ist, auf diesem Weg sein Ziel zu erreichen.

Ist ein Roman unter dieses Motiv der Weltwanderung zum himmlischen Ziel gestellt, so ergibt sich daraus eine starke Längsspannung. Sämtliche Episoden und Motive sind dem Prinzip der Seinsersfüllung durch Suche nach dem himmlischen Jerusalem untergeordnet. Die *peregrinatio* ist eine Art Urmetapher, die das Wesen des Menschen und seine Bestimmung auf Erden gleichermaßen umfaßt. Ihre bis in das Frühchristentum zurückreichende Geschichte soll hier nicht erörtert werden. Die englische Literatur des Mittelalters¹³ liefert genügend Beispiele, wenn auch selten in so ausdrücklicher Form wie im *Alliterierenden Alexander Fragment C*, wo es heißt:

Sire, we erd noȝt in elementis . as euirmare to duell
Bot as qua pas a pilgrymage : fra Parysch to rome;

Noch deutlicher äußert sich Chaucer in der *Knightes Tale*, wo es heißt:

»Right so ther lyvede never man«, he seyde,
»In al this world, that som tyme he ne deyde.
This world nys but a thurghfare ful of wo,
And we been pilgrymes, passyng to and fro;
Deeth is an ende of every worldly soore.¹⁵

Es liegt auf der Hand, daß eine solche Auffassung des menschlichen Lebens eine Verinnerlichung des äußeren Geschehens zur Folge hat, das nun nicht mehr um seiner selbst willen von Interesse ist, sondern weil es schicksalhaft in das Leben des Menschen eingreift, für ihn etwas Unwiderrufbares bedeutet, vielleicht gar sein Endschicksal ausmacht. Dadurch treten die einzelnen Episoden in Beziehung zueinander, verknüpfen sich zu einem Muster, in dem nichts mehr zufällig und akzidentell, sondern alles schicksalsmäßig bestimmt ist.

2.

Die unter einem solchen Leitgedanken stehenden Werke zeigen daher schon im Mittelenglischen einen sehr viel strafferen Aufbau als die reinen Abenteuerromane. So liegt etwa der mittelenglischen Verserzählung *Sir Ysumbras*¹⁶ als Strukturprinzip die *peregrinatio* zugrunde. Ysumbras hat sich gegen Gott versündigt, und zur Strafe werden ihm die weltlichen Güter genommen. Um Buße zu tun, teilt Ysumbras seine Kleider auf und macht sich mit der ganzen Familie auf die Reise. Er selbst nennt das Ziel, das vor ihnen liegt: das Land, in dem Christus lebte und starb. Dadurch wird das Unternehmen einerseits zu einer Art Kreuzzug – Ysumbras schneidet sich mit dem Messer ein Kreuz in die Schulter – andererseits aber auch zur Quest nach dem eigentlichen Leben in Christus. Wer ihn sucht und sich nach ihm sehnt, so erkennt Ysumbras in seiner Not, der erhält das Brot des Lebens (V. 130ff.).

Ysumbras wird ganz planmäßig all seiner Glücksgüter beraubt. Zunächst verliert er die Attribute des ritterlichen Lebens: Pferde, Falken und Hunde, dann sein Besitztum und seine Liegenschaften: Haus und Hof, Vieh und Land und schließlich auch seine Familie. Das Motiv der Meerfahrt wird breit ausgeführt. Stürme peitschen das kleine Schiff. Ysumbras verliert auch noch seine Frau, die von einem heidnischen Sultan entführt wird.

In Jerusalem angekommen aber findet der Pilger »a welle streme« (V. 533): Er hat nicht nur äußerlich die Hauptstadt des Christentums erreicht, sondern ist auch seelisch-heilsgeschichtlich in Jerusalem angekommen. Ein Engel reicht ihm die Speise des Lebens. Ysumbras empfängt die göttliche Vergebung für die Sünde des Stolzes (*superbia*), die insbesondere als Makel des Ritterstandes galt. Am Ende seines Leidensweges wird Ysumbras König – er ist reicher und glücklicher als jemals zuvor. Damit wird auf romanenhafte Weise der himmlische Gnadenstand gekennzeichnet: Ysumbras kehrt zwar wieder in die Welt, nicht aber in die ursprüngliche Heimat, d. h. zum Ausgangspunkt, zurück. Er hat eine höhere Stufe ritterlich-menschlichen Seins erreicht: die dem Menschen mögliche Vollkommenheit der Gnadenfülle. Dazu muß man aber erst das Meer der *superbia* überqueren, das den Menschen vom himmlischen Jerusalem trennt¹⁷.

Die Form der Erzählung von Sir Ysumbras ist straff, der Aufbau logisch und ohne störende Abschweifungen. Das Ziel der Reise ist gleichzeitig die Bestimmung des Menschen. Aber die Verserzählung wird dadurch nicht zur platten Allegorie. Zwar ist deutlich zu erkennen, daß das Meer nichts anderes bedeutet als das *saeculum*, das Meer der Leidenschaften, daß die Seefahrt die Reise des menschlichen Lebens ist, aber all das ergibt sich aus der Erzählung, die in erster Linie einen Vorgang, Erlebnisse und Geschehnisse berichtet, auf ausdrückliche Allegorisierung aber verzichtet. Für den Kenner, das wußte der Dichter, sind die Unter- und Nebentöne hörbar, der weniger beschlagene Leser aber mag die Geschichte ruhig als *romance* lesen, und er wird ebenfalls auf seine Kosten kommen.

Die Belehrung erfolgt in dieser Geschichte also auf ganz andere Weise als in den homiletischen Erzählungen, den Predigten und Allegorien. Es geht zwar um das menschliche Schicksal auf Erden und um die Bestimmung des Menschen, d. h. um die Grundbefindlichkeiten menschlicher Existenz, aber all das wird nicht abstrakt oder didaktisch unterbreitet, sondern mit den erzählerischen Mitteln der *romance*. Sämtliche Glieder der Erzählung erfüllen eine ganz bestimmte Funktion, bezeichnen nämlich Stationen des Heilsweges und der Erlösung des Menschen, dargelegt am individuellen Fall, der aber paradigmatisch, oder besser: exemplarisch gültig ist. Daher können die einzelnen Episoden nicht gegeneinander ausgetauscht werden. Vom Ziel der Reise her erhalten sie ihren Stellenwert und damit auch ihren notwendigen Platz im Gefüge der Erzählung.

Durch ihren exemplarisch-didaktischen Gehalt befinden sich solche Geschichten in unmittelbarer Nachbarschaft der Legenden, jedoch sind sie nicht auf das Heilige allein ausgerichtet, sondern auf die Dinge dieser Welt und die Schicksale des Menschen. Ein gutes Beispiel dafür ist *Le Bone Florence of Rome*¹⁸. Florence wird an einen Kapitän verkauft, der sie auf sein Schiff nimmt, wo sie zunächst einmal den Zudringlichkeiten der Matrosen, dann dem Vergewaltigungsversuch des Kapitäns ausgesetzt ist. Die szenische Gestaltung des Dialogs zwischen Kapitän und Florence sowie die Einzelheiten von Milieu und Handlung lassen den exemplarischen Typus der Lebensreise mit ihren Anfechtungen und Gefährdungen deutlich erkennen: Überall lauern Gefahren und Feinde, aber wer standhaft bleibt, ist der göttlichen Hilfe und Führung sicher (V. 1854). Die Wendung zugunsten Florences erfolgt durch einen Sturm, der das Schiff zum Kentern bringt und mit der ganzen Mannschaft untergehen läßt. Der Kapitän wird auf das hohe Meer hinausgetrieben, Florence aber gelangt auf der »Planke des Heils« zum Kloster Beuerfayre, ihrem rettenden Hafen nach der gefährlichen Reise über das Meer der Welt.

Bemerkenswert ist, daß die Seereise wiederum nach Jerusalem führt, ein wohl kaum zufällig gewählter Zielpunkt der Reise. Auch die Meersymbolik erinnert an die patristische Literatur, wo das Meer recht häufig als Meer der Welt oder als *saeculum* erscheint. Ein weiterer patristischer Topos ist die »Planke des Heils«,

die den Menschen nach dem Schiffbruch (*naufragium vitae*) aufnimmt und sicher an den Bestimmungsort geleitet.

In *Le Bone Florence* ist dieses Refugium ein Kloster, Ort des Friedens und Haus Gottes. Als Florence im Kloster ankommt, läuten die Glocken. Florence wird zur »*holy nonne*« und nimmt damit Züge an, die an sich den Heiligenlegenden vorbehalten waren.

Als letztes mittelenglisches Beispiel soll der *Guy of Warwick*¹⁹ herangezogen werden. Dieser Versroman ist oft mißverstanden worden, da er verschiedene, unvereinbare Auffassungen von Mensch und Welt nebeneinanderzustellen scheint. Aber in Wirklichkeit ist eine klare Stufenfolge zu erkennen. Guy ist zunächst weltlicher Ritter und unterscheidet sich als solcher nicht von den üblichen Helden der Ritterromane, und auch seine Abenteuer werden in derselben Form, nämlich der *aventuren*-Kette, berichtet.

Die zweite Stufe der Entwicklung des *Guy of Warwick* zeigt den Übergang vom ritterlich-weltlichen Streiter und Abenteurer zum *miles Christi*, der durchdrungen ist von der Liebe zu Gott und zum Nächsten und daher nicht mehr um Ehre und Ruhm kämpft. Der Ritter wird nun zum Pilger, die *aventuren*-Reihe zur *peregrinatio*. In schlechtem Gewand zieht Guy über Land und erbettelt seinen Lebensunterhalt. Zwar bleibt er immer noch Ritter, aber er hat seinen Lehnsherrn gewechselt: Statt einem weltlichen Machthaber dient er nur noch Gott, und alle seine Heldenataten haben nur den Sinn, zur größeren Ehre seines neuen Lehnsherrn beizutragen.

Die dritte und letzte Stufe der Entwicklung schließlich ist das asketische Einsiedlertum. Guy wendet sich dem *summum bonum* zu und wählt dafür die Form der *vita contemplativa*. Offenbar stellt der Roman also den Aufstieg Guys vom aktiven Heroismus des Ritters zur betrachtenden Lebensweise des Einsiedlers dar.

Weitere Beispiele könnten in beliebiger Fülle ausgebreitet werden. Sie würden alle beweisen, daß in der mittelenglischen Verserzählung das Motiv der *peregrinatio* sehr beliebt war und entweder als weltdeutende Metapher das gesamte Werk dem Prinzip der Wanderung unterordnet – oder aber nur Teile des Werkes bestimmt und formt.

3.

Die exemplarische Belehrung der (homiletischen) Versromane erfolgt mit den erzählerischen Mitteln der *romance*. Ihr steht schon im Hochmittelalter eine neue Gattung zur Seite, die Belehrung und Ermahnung deutlicher ausspricht, und zwar mittels der Allegorie²⁰.

Es gibt unendlich viele allegorische Darstellungen der Lebensreise des Menschen, von denen nur wenige typische erörtert werden sollen. Wichtig und auch in England weit verbreitet war Deguilevilles *Pèlerinage de la Vie Humaine* (1330–1358).

Das dreiteilige Werk enthält mehr als 36 000 Verse. Es erfreute sich in Frankreich großer Beliebtheit und Verbreitung und wurde ins Spanische, Holländische und Englische übersetzt.

Die erste englische Übersetzung stammt von John Lydgate (1426)²¹. Schon 1430, vier Jahre nach Lydgate, wurde eine weitere Übersetzung des Werkes angefertigt, dieses Mal in Prosa.

Die *Pilgrimage of Man* beginnt im Stil der *minstrel*-Dichtung mit einer Aufforderung an alle, Könige, Königinnen, Reiche und Arme, Starke und Schwache, Weise und Narren, dem Vortrag gut zuzuhören. Der Autor will erzählen, was er träumte, als er in der Abtei lag. Ihm war, als verließe er sein Haus, in dem er neun Monate als Gefangener gehalten wurde, um eine Reise zu der schönen Stadt Neu-Jerusalem zu machen. Andere Pilger machen ihn darauf aufmerksam, daß ihm noch das Wichtigste fehlt, *script and staff* (=Ranzen und Wanderstab). Er trifft eine Dame, namens Grace Dieu, die sich anbietet, ihm zu helfen und ihn zu führen. Sie warnt ihn vor Widerwärtigkeiten und Hindernissen, lädt ihn aber in ihr Haus ein. Vorher muß er ein tiefes Wasser überqueren, worüber er sich erstaunt und entrüstet zeigt, denn es ist weder Schiff noch Planke zu sehen, erst recht natürlich kein Steg. Grace Dieu redet ihm ins Gewissen und rät dringend, sich nicht vor dem Wasser zu fürchten. Einer ihrer Diener sei Verwalter dieses Sakraments und werde es gerne anwenden: »Der Verwalter des Sakraments ist Minister dieser Überfahrt. Er wird Dir helfen, hinüber zu gelangen... er wird ein Kreuz auf Deine Schulter und Deine Brust machen und Dich als Kämpfer salben, so daß Du alles Unheil überwindest, Deine Feinde nicht fürdtest und Jerusalem erreichst«²². Das scheinbar so realistisch geschilderte Wasser ist also nichts anderes als das Sakrament der Taufe, bildhafte Darstellung eines abstrakten Inhalts.

Der Pilger wird nunmehr eingelassen in das Haus der Grace Dieu und sieht an einem Balken das Wort Tau, gemalt mit dem Blut des Lammes. Daneben steht, gekleidet in ein Leinengewand, der *vicar* (= Stellvertreter) von Moses und Aaron, auf dem Kopf trägt er Hörner und in der Hand einen Krummstab. Er schreibt auf die Stirn seiner Diener das Wort Tau, segnet sie und verspricht ihnen Gnade. Dame Vernunft erklärt dann in einem langen Exkurs die Bedeutung der Hörner und des Krummstabs. Nach weiteren Predigten von Dame Reason setzt sich Moses zu Tisch, aber es wird ihm nur Brot und Wein vorgesetzt, was ihm absolut nicht gefällt, da er Fleisch und Blut haben will. Grace Dieu schaltet sich ein, und es geschieht ein Wunder: Das Brot verwandelt sich in Fleisch und der Wein in Blut. Alle setzen sich daraufhin zu Tisch, speisen und sind fröhlich.

Der Pilger möchte gerne von Dame Reason erklärt haben, was dort vor sich gegangen ist, aber Reason erklärt sich für nicht zuständig. »In dieser Sache«, so gibt sie zu, »ist mein Verstand völlig blind«²³. Dame Natur dagegen gibt sich damit nicht so leicht zufrieden. Sie macht Grace Dieu erbitterte Vorwürfe wegen

eklatanter Verstöße gegen ihre Rechte: Verwandlung von Wasser in Wein, den Dornbusch brennen, aber nicht verbrennen lassen, eine Jungfrau ein Kind gebären lassen, etc. Grace Dieu hat nicht übel Lust, Natur für diese Unbotmäßigkeit zu verprügeln, aber sie begnügt sich mit einer ernsten Ermahnung, und schon kniet Natur vor ihr nieder.

Immer mehr allegorische Gestalten nähern sich, die alle möglichen Gegenstände mitbringen, wie z. B. das Juwel des Friedens, Besen und Stock, Attribute von Caritas, Penitentia, Prudentia usw. Pilgrim erhält nun eine Waffenrüstung (Geduld, Mäßigkeit, Nüchternheit, Demut, Ausdauer) und einen treuen Begleiter, namens Gedächtnis. Damit macht er sich auf den Weg. Sogleich trifft er einen häßlichen Kerl namens Rude Ententement, der dem Pilgrim Vorhaltungen macht. Der Rohling bedeutet nichts anderes als falsche Auslegung der hl. Schrift. Aber Dame Reason macht ihm klar, daß eine wirksame Waffe dem Pilgrim nur deshalb fehlt, weil er seinen schlimmsten Feind nicht loswerden kann, nämlich seinen eigenen Körper. Er kommt an einen Kreuzweg. Arbeit empfiehlt ihm den rechten, Faulheit den linken Weg. Dazwischen aber liegt die Hecke Reue, und Grace Dieu schlägt dem Pilger vor, schnell hindurchzuschlüpfen, bevor sie zu stachlig wird. Er trifft danach den Stolz, der auf dem Nacken von Schmeichelei reitet; er begiebt sich dem Neid, der Verrat und Verleumdung auf seinem Rücken trägt. Sie greifen ihn an, und dem Ärmsten geht es sehr schlecht, zumal sich auch noch Zorn seinen Feinden zugesellt. Gedächtnis rät ihm, den Panzer anzulegen und sich der alten Hexen zu entledigen, aber Faulheit hindert ihn daran.

Bitter beklagt er sein Schicksal, das immer neue unangenehme Überraschungen für ihn bereit hält, so z. B. das dunkle tiefe Tal, das er zu durchschreiten hat und vor dem er sich sehr fürchtet, denn im Dickicht vermutet er Diebe, Mörder und wilde Tiere. Aber statt dessen trifft er nur Avaritia, eine alte Hexe mit sechs Händen. Sie hält ihm einen Vortrag und erweist sich damit als viel liebenswürdiger als die nachfolgenden Wegelagerer Vielfraß und Venus, die ihn handgreiflich bedrängen. Schließlich aber wird er von Grace Dieu zu einem Felsen geführt, aus dem Wasser tropft. Der Felsen bedeutet die menschliche Hartherzigkeit, das Wasser aber die Tränen der Reue. Pilgrim badet sich darin und ist sofort gesund und heil.

Nach langer Pilgerschaft kommt er an das Meer, das von Stürmen wildbewegt ist. Darin schwimmen Menschen, manche aufrecht stehend und manche fast fliegend, so als hätten sie Flügel. Anderen schlagen Wellen in die Augen und blenden sie. Am Strand fischt ein Untier mit einem Horn um den Hals und mit der Ausrüstung eines Fischers. Die Hexe Häresie greift Pilgrim an, aber er rafft seinen Mut zusammen und schlägt auf sie ein, so daß sie schließlich froh ist zu entweichen.

Die See bedeutet die Welt. Die aufrecht gehenden Menschen und die mit Flügeln belasten sich nicht mit weltlichen Dingen und gelangen ohne Versuchung zur

himmlischen Stadt Jerusalem. Die im Wasser aber sind von den Freuden der Welt geblendet und sehen nicht mehr das Ziel. Der Fischer am Ufer ist der Satan, der die Menschen mit allen möglichen Köttern anlockt, um sie auf ewig zu verderben. Der Pilger wird von Grace Dieu zu einem Schiff geleitet, das Religion heißt. Grace Dieu ist Herrin des Schiffes, und Pilgrim findet dort viele edle Damen, wie z. B. Gehorsam, Disziplin, Armut, Keuschheit, Studium der hl. Schrift, Mäßigung und Gebet.

Die Damen sind aber nur scheinbar harmlos und friedlich. Gehorsam stürzt sich auf Pilgrim, wirft ihn zu Böden und fesselt ihn. Krankheit und Alter nähern sich ihm, halten Drohreden und setzen ihm noch härter zu als Gehorsam. Pilgrim wird auf die Krankenstation gebracht, wo Mitleid die Fesseln löst und ihm beisteht. Aber die beiden alten Gesellen lassen nicht locker und schließlich (kurz vor den Toren Jerusalems) steht der Tod vor ihm, bohrt ihm die Sichel ins Herz und trennt Seele und Körper.

Damit wird der Träumer wach, verständlicherweise in Schweiß gebadet und vor Angst und Sorge nahezu von Sinnen. Dennoch steht er auf und geht zur Messe, kann aber vor lauter Verwirrung nicht verstehen, was gepredigt wird, und kann auch nicht beten.

Im Gegensatz zu den homiletischen *romances* sind die agierenden Gestalten hier zu blassen Abstraktionen geworden, die wirkliche Welt hat sich weitgehend verflüchtigt und spielt nur noch als Bindeglied zwischen den einzelnen allegorischen Stationen eine Rolle. Das Werk steht als Ganzes unter der Urmetapher der *peregrinatio*, und von diesem Gesichtspunkt aus werden Welt und menschliches Leben gesehen. Zwar kann man nicht sagen, daß das Werk in irgendeinem Sinne welthaltig ist, aber es vertritt doch eine bestimmte Weltsicht, und die kann beim besten Willen nicht optimistisch genannt werden. Die Mehrzahl der allegorischen Gestalten ist bösartig und heimtückisch, und daher bleibt nach Lektüre des Werkes der Eindruck, daß der Mensch im Grunde in einem traurigen Jammertal haust und daß er nicht viel verliert, wenn er den Geist aufgibt und die Welt verläßt.

Die *peregrinatio* ist also mehr als nur Erzählmotiv, nur inhaltliches Element. Sie stellt vielmehr die Sinnmitte des Werkes dar und erhebt sich damit zum strukturierenden Prinzip, das die einzelnen Episoden in Beziehung zueinander setzt, ihre Stellung im Gesamtwerk sowie ihren Stellenwert bestimmt. Ferner bildet die *peregrinatio* als Wesensaussage über den Menschen in dieser Welt eine Längsspannung aus und ordnet damit alle Einzelemente der Erzählung auf ein bestimmtes Ziel hin, bewirkt also eine logische Aufeinanderfolge der einzelnen Episoden und damit eine Art Muster, das die heterogenen, *aventuren*-artigen Elemente zu einer strukturellen Einheit verbindet. Damit verlieren die einzelnen Begebenheiten ihren »Zufälligkeits«-Charakter und erhalten spirituelle Bedeutung. Wie von selbst verwandelt sich das Weltbild zum Abbild einer geistigen Wesenheit, für die Irdisches nur zeichenhaft und verweisend eintreten kann. Zwi-

schen den Möglichkeiten der konkreten Schilderung des weltlichen Analogon und der reinen Allegorie gibt es vielfältige Abstufungen. Gemeinsam ist allen Ausformungen des Typs die Reise zu einem transzendenten Ziel und die In-Beziehung-Setzung von Weltlichem und Geistigem.

Dadurch ergibt sich der schillernde Charakter der dargestellten Wirklichkeit, die nicht um ihrer selbst willen von Interesse und Belang ist, sondern durch ihre Funktion. Jedes einzelne Ding steht in der dualistischen Spannung, die das Weltbild der Zeit bestimmte. Insofern ist auch die Form der Erzählliteratur Spiegel der Zeit und ihrer Vorstellungen, und zwar in größerem Maße als die dargestellte Wirklichkeit, die manchmal nur wenig mimetische Elemente erkennen läßt. Ähnliches ist in letzter Zeit auch für den Abenteuer- und Ritterroman nachgewiesen worden, bei dem man im konkreten Detail der dargestellten Welt lange vergeblich nach einem Abbild der Wirklichkeit gesucht hatte.

Die Weltflucht und Askese der Zeit zeigt sich also in der Form der Erzählliteratur. Die *peregrinatio* ist in der Dichtung strukturierende, weltdeutende Metapher und als solche gleichzeitig spirituelles Abbild der Zeit und ihrer Sehnsucht. Sie besitzt die Allgemeingültigkeit des Symbols, hat aber nichts vom künstlich Gesetzten, willkürlich Geschaffenen, sondern scheint das Wesen des Menschen, seine Bestimmung auf Erden ebenso wie seine eigene, dumpf und unklar empfundene Auffassung von sich selbst und seinem Ziel anschaulich und vorstellbar zu machen. Die *peregrinatio* ist ein archetypisches, unveränderliches Bild. Es läßt nur wenig Variationen und Individualisierung im wesentlichen, d. h. im geistigen Bereich zu. Denn die weltdeutende Metapher erhebt den Anspruch, ewig gültig zu sein: Die *peregrinatio* enthüllt das Wesen von Mensch und Welt, und dieses Wesen ist unveränderlich.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich, daß das mittelalterliche Weltbild, seine Denk- und Vorstellungsmodelle in die Erzählliteratur eingegangen sind und daß sie das Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmen. Aufbau und Struktur der langen Kette von Werken mit dem geistigen Sinnzentrum der *peregrinatio* bis hin zu Graham Greenes *The Power and the Glory* zeigen die theokratische Grundeinstellung ihrer Autoren, die im Spätmittelalter und in der Renaissance mit dem Weltbild der Zeit zusammenfiel. Die Spannung auf das Jenseits, auf Gott hin, führt zur Entwertung der Welt und wirkt einer realistischen Seh- und Darstellungsweise entgegen. Das gilt für den gesamten Typ, etwa auch Graham Greenes Roman, in dem alle Dinge symbolisch-verweisenden Charakter haben und teilweise an die Kulisse der synoptischen Bühne einer mittelalterlichen Moralität erinnern. Es gilt aber in besonderem Maße für die spätmittelalterliche Erzählliteratur und die der Renaissance.

Sucht man nach einem die Zeit und damit auch die Literatur kennzeichnenden Gegenbegriff zu Realismus, so bietet sich der Terminus Universalismus an. Das Weltbild ist völlig geschlossen, alles hat seinen vorbestimmten Platz und seine

Bedeutung, der Dichter hat sich vor allem zu mühen, das Wesen der Dinge zu schauen und *sub specie aeternitatis* darzustellen. Daraus ergeben sich auch für die Literatur der Zeit gewisse Schlußfolgerungen. So ist der Platz des Menschen in der *catena aurea* festgelegt, und für die Schilderung seines Lebenslaufes leitet sich daraus als organisierendes Prinzip die Determination bzw. die Prädestination ab. Eine weitere Folge ist die Anhäufung von heterogenem Material, der Wunsch nach Vollständigkeit und Totalität. Die meisten umfangreichen Werke der Zeit sind voll von Belehrung und Wissensvermittlung. Die Didaxis wird manchmal recht geschickt in den Rahmen einer Erzählung eingebaut; sehr viel häufiger aber erscheint sie (und zwar sogar bei Chaucer) als Digression, die man ästhetisch, rhetorisch und strukturell nur in den seltensten Fällen rechtfertigen kann. Einige Werke scheinen ganz bewußt so angelegt zu sein, daß sie möglichst viele und möglichst lange belehrende Kataloge aufnehmen können, wie etwa Chaucers *Franklin's Tale*, *Douglas' Palice of Honour* oder Henrysons *Trial of the Fox*. Jede Einzelheit hat ihre Bedeutung auch ohne die sinngebende Kraft des Dichters. Das Einzelding ist nicht in erster Linie um seiner selbst willen von Interesse, und schon gar nicht wegen seiner Beziehung zum Menschen, sondern wegen seines Platzes in der großen Harmonie, wegen der Möglichkeit der Einordnung in größere Strukturen und Pläne, wegen des umfassenden *ordo*, in dem alles Irdische seinen Platz hat.

Die Betonung des *ordo* ist deshalb so wichtig, weil an diesem Punkt für die Leser des 20. Jahrhunderts die größten Schwierigkeiten entstehen. Die Realität ist in der modernen Literatur eine unbekannte Größe. Der Mensch sieht sich einer Wirklichkeit gegenübergestellt, die er nicht mehr versteht, der er sich entfremdet fühlt. Die Dinge haben für ihn keine wesenhafte Wirklichkeit und schon gar keine Bedeutung mehr, sie erscheinen ihm, wenn überhaupt autonom, in sich ruhend, so doch ohne Bezug zum Anderen. Dadurch ergibt sich eine amorph-chaotische Welt ohne Sinn und Gestalt. Wenn sie bedeutungsvoll werden soll, muß der Mensch ihr einen Sinn geben: Er muß durch seine Fragestellung, durch seinen Geist Verbindungslien schaffen und Strukturen entwerfen.

Anders besaß während des Mittelalters und während der Renaissance die Modellvorstellung des Universums auch gleich eine Bedeutung für alle Einzelteile. Ins Auge fällt vor allem eine vielfältige Stufung und Schichtung. Mittelalter und Renaissance übernehmen die Leitvorstellung der *catena aurea*²⁴, der »Goldenene Kette«, als Sinnbild des inneren Weltzusammenhangs vom klassischen Altertum und geben es an Aufklärung und Romantik weiter. Während des gesamten Mittelalters ist die goldene Kette weltdeutende Metapher für die neuplatonische Vorstellung der wesenhaften Verknüpfung alles Seienden. Die zum Verständnis wichtigste und für das Mittelalter fruchtbarste Stelle findet sich bei Macrobius in *Commentarii in Somnium Scipionis* I. 14:

Invenietur pressius intuenti a summo deo usque ad ultimam rerum faecem una mutuis se vinculis religans et nusquam interrupta conexio. Et haec est Homeris catena aurea, quam pendere de caelo in terras deum iussisse commemorat.²⁵

Chaucer und viele mittelalterliche Autoren haben Macrobius gekannt und sind direkt durch ihn beeinflußt worden. Andere übernahmen die Vorstellung durch Vermittlung des einflußreichen *Rosenromans*, in dem die Natur von »la bele chaeine doree«²⁶ spricht, durch die alle vier Elemente verbunden und vereinigt werden. Diese Kette wird in manchen Werken mit der Liebe in Verbindung gebracht, wie etwa in Chaucers *Knights Tale*:

The Firste Moevere of the cause above,
Whan he first made the faire cheyne of love,
Greet was th'effect, and heigh was his entente.
Wel wiste he why, and what therof he mente;
For with that faire cheyne of love he bond
The fyr, the eyr, the water, and the lond
In certeyn boundes, that they may nat flee.²⁷

In diesem Werk kommt vor allem der neuplatonische Gedanke der Verbindung von Ewigem und Unveränderlichem mit dem Vergänglichen zum Ausdruck:

Thanne may men by this ordre wel discerne
That thilke Moevere stable is and eterne.
Wel may men knowe, but it be a fool,
That every part dirryveth from his hool;
For nature hath nat taken his bigynnyng
Of no partie or cantel of a thyng,
But of a thyng that parfit is and stable,
Descendynge so til it be corrumptable.²⁸

Wichtig ist vor allem der Gedanke der festen, unabänderlichen Weltordnung, der sich der Mensch zu unterwerfen hat und auch kraft eingeborener Fähigkeiten unterwerfen kann. Ebenso hat alles andere Sein auf dieser Welt die *potentia oboedientialis*, d. h. die Fähigkeit, sich übergeordneten Formkräften zu erschließen und zu öffnen.

Für die meisten Autoren ist die Vollkommenheit der Schöpfung evident. Problematisch ist nur die Art und Weise, wie der Mensch darauf antwortet. Jedenfalls aber reagierte man damals ganz anders als heute. Der Hauptunterschied liegt wohl darin, daß der Dichter die universell gültige Wahrheit seinem Werk nicht erst mitteilen mußte, sondern daß diese Wahrheit vorgegeben war. Die Erfindung galt nicht viel. Auch die Dichter gingen fast immer von Gegebenem aus, sie beriefen sich auf Quellen, formten Überliefertes um, schmückten bekannte Wahrheiten. Man kannte noch nicht das Prinzip des geistigen Eigentums, denn das Geistige war allgemeiner Besitz, es wurde nicht mit einem bestimmten Autor verbunden, sondern als Qualität der vorhandenen Welt betrachtet. Kaum

ein Autor schrieb etwas vollkommen Neues, und das trifft auch auf die ganz großen Dichter zu, etwa auf Chaucer, der den Troilusstoff von Boccaccio übernahm.

Dieses Vorfinden des Stoffes mit seinen Strukturen und die Bearbeitung von etwas bereits Gegebenem ist (teilweise) verantwortlich für eine gewisse Einförmigkeit oder sogar Monotonie mittelalterlicher Dichtung. Die Autoren sind weit davon entfernt, diese Monotonie durch eigene Originalität zu überspielen, sie verschleiern ganz im Gegenteil ihre eigenen Beiträge dadurch, daß sie gerade diese Teile des Werkes als Übernahme aus Quellen kennzeichnen. »As myn auctour sais« ist gleichzeitig Erweis der Richtigkeit, Angemessenheit und Wahrhaftigkeit einer Behauptung, ihrer Koinzidenz mit der Wahrheit des *ordo naturalis*. Der mittelalterliche Dichter als »Maker« war nicht im heutigen Sinne Macher, Schöpfer. »Invention« bedeutet heute Erfindung, aber noch im 18. Jahrhundert wurde es im Sinne von *invenire* verwendet: »finden, erkennen, einsehen«, ein bereits Gegebenes aufdecken, die Ordnungslinien eines Musters freilegen, die Struktur des *ordo* erkennen helfen.

4.

Stephan Hawes ist »recht eigentlich der Poet [seines] Zeitalters« genannt worden²⁹ – sicherlich nicht ganz zu Unrecht. Sein *Pastime of Pleasure* entspricht den Vorstellungen der gebildeten höfischen Kreise, vor allem auch wohl des Königs, der Hawes' Qualitäten erkannte und ihn an den Hof holte. Für den Posten eines »groom of the privy chamber« empfahl sich Hawes durch seine enzyklopädische Gelehrsamkeit, seine vorzügliche Beherrschung der französischen Sprache sowie durch sein ausgezeichnetes Gedächtnis: Hawes konnte lange Stellen aus den englischen Dichtern (insbesondere aus John Lydgate) auswendig, war in den Sieben Freien Künsten beschlagen und beherrschte die *colores* der Rhetorik.

Hawes war ein großer Freund der Literatur seiner Zeit und auch der vorausgehenden alt- und mittenglischen Dichter. Lydgate verehrt er als seinen unerreichbaren Lehrmeister – bezeichnenderweise stellt er ihn hoch über Chaucer. Dan John ist ihm Quelle der süßen Rhetorik, und da er diese in erster Linie liebt und verehrt und nicht etwa Humor, Menschendarstellung und Welthaltung, ist seine Wahl nicht einmal falsch oder unverständlich. Dem Rhetoriker Lydgate sucht er nachzueifern, ohne allerdings die Hoffnung zu haben, ihn jemals zu erreichen. Außer Lydgate kannte er auch Chaucer, Gower und Sir Thomas Malory – und wahrscheinlich noch sehr viel mehr heute unbekannte und vergessene Dichter des 14. und 15. Jahrhunderts. Sein Blick ist ganz in die Vergangenheit gerichtet. Er sieht sein Ideal verwirklicht in der Zeit des feudalen Rittertums. Sein Held

ist der Krieger-Liebhaber und Scholar, der *chevalerie* mit *clergie, amour courtois* mit den christlichen Idealen verbinden kann.

Sein Verhältnis zur Dichtkunst ist durchaus bewußt und überlegt. Zwar betont er immer wieder, daß er nur aus einem Grunde ein Buch wie *Pastime* in Angriff genommen habe, nämlich um der Faulheit und ihrem Gefolge von Todsünden zu entgehen. Aber so ganz ohne Nebenzweck hat er seine Verse denn doch nicht zu Papier gebracht. Dichtung hat für ihn eine existenzerhellende und pädagogische Bedeutung, sie scheint ihm sinnvoll und berechtigt als Medium der Didaxe. Erbittert klagt er diejenigen an, die sich gegen die *colores* und die *fables* wenden und am liebsten der Dichtung jede Existenzberechtigung absprechen möchten. Auch durch Dichtung kann *Wahrheit* ausgesprochen werden. Offenbar hatte Hawes mit Kritikern zu tun, die alle poetische Verbrämung, ja sogar jede dichterische Verszeile als Lüge bezeichneten. Solche Kritiker sind in den Augen von Hawes inkompotent. Sie können nicht »moralise the semelytude« (V. 808).

Die Dichtung, das spürte Hawes, hat ihre eigene Wahrheit. Wenn er sich aber daran macht, sie zu erläutern (und er tut das im *Pastime* recht häufig), so zeigt sich die Beschränkung seines Horizonts ebenso wie der ihm zur Verfügung stehenden stilistischen und rhetorischen Mittel. Im Grunde hat Dichtung die Aufgabe der Hebung des Niveaus der Intelligenz sowie die zweite noch wichtigere Aufgabe der moralischen Besserung. Alle Dichtung, die nicht einem solchen Zweck entspricht, ist wertlos. Wer sich mit Nichtigkeiten beschäftigt, hat eigentlich nicht das Recht, sich Dichter zu nennen. Versemacher sind Hawes ein Greuel; sie verschwenden ihre kostbare Zeit an ein müßiges Spiel:

They fayne no fables / pleasaunt and couerte
But spend their tyme / in vaynful vanyte
Makynge balades / of feruent amyte
As gestes and tryfles / without fruytfulnes.
Thus all in vayne / they spende theyr besynes.³⁰

(V. 1389 ff.)

Stephen Hawes fühlte, daß er ein später Nachgeborener, eine Art Don Quixote war. Er vertritt ein Zeitideal und eine Literatur, die längst abgestorben war. Die Hofdichtung in der Nachfolge von Chaucer lag in den letzten Zügen, ein neues Zeitalter warf seine Schatten voraus, und Hawes fühlte sich als der einsame Vertreter und Wortführer einer edlen Vergangenheit. Wäre er 100 Jahre früher zur Welt gekommen, so hätte er sich wohl dem Ritterroman zugewandt. Nach Lydgate aber ist die Idee von Dichtung immer mit Allegorie und Didaxe verbunden. Die im *Pastime* auftretenden Personen sind eindeutig gekennzeichnet: der »feurige Liebende«, die »schöne Jungfrau«, der Herr »Bildung«, sein Bruder »Höflichkeit«, die Dame »Grammatik«. Der Dichter identifiziert sich (wie häufig in der allegorischen Dichtung) mit dem Helden. Ganz ähnlich wie auch Sir Thomas Malory mit seinem *Morte Darthur* will er seiner Generation den Spiegel einer besseren

Vergangenheit vorhalten, um sie zu ermahnen, treu und ausdauernd gegen Unwissenheit und Sünde zu kämpfen, um auf Erden Ehre und Ruhm, im Himmel aber die ewige Seligkeit zu erringen.

Bedeutsam erscheint zunächst, daß der Autor im Gegensatz zu fast allen allegorischen Dichtern die *vita activa* für den Lebenslauf empfiehlt. Seine Allegorie des menschlichen Lebens bedient sich der Form des Ritterromans, allerdings mit dem Zusatz von theologischer und weltlicher Gelehrsamkeit. Diese Aufnahme des gelehrten Wissens der Zeit in einen Versroman muß als Novum angesehen werden. Der moderne Leser wird wohl kaum besonderen Genuß aus dem wissenschaftlichen Kursus schöpfen, den Graunde Amour propädeutisch durchmachen muß. Aber wenn man sich fragt, auf welche Weise man den Lehrinhalt der *Septem Artes Liberales* einem Laienpublikum am besten klarmachen könnte, so wäre Hawes' Exposition sicher besonders gut geeignet. Graunde Amour wird von zwei Windhunden namens Führung und Gnade zum Turm der Doktrin geführt, wo die Pförtnerin Countenance (= Haltung) ihn zu den einzelnen Wissenschaften schickt. Nacheinander besucht er die Damen Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie, und überall lernt er, was den Damen und damit der damaligen Zeit wesentlich schien. Hawes' Vorlieben sind deutlich zu erkennen. Die Rhetorik redet länger und umständlicher als die Arithmetik, was aber auch der Eigenart und dem Charakter der Dame angemessen ist. Man muß Ten Brink recht geben, der den Verdacht äußert, daß der heutige Leser aus dem Unterrichtskurs wenig Erbauung und Kräftigung heimnehmen wird.³¹ Ten Brink gibt aber zu, daß sich die Darstellung von dem Punkt an belebt, »wo das Interesse aller Jungfrauen am Roman, den sie gerade lesen, zu erwachen pflegt – nämlich im Moment, wo die Liebe ins Spiel kommt«³². Die Szenen zwischen Graunde Amour und La Belle Pucell sind teilweise von einer an Chaucer erinnernden Grazie und Lieblichkeit. Störend wirkt aber immer wieder die starke Allegorisierung, so etwa das Dazwischentreten des tristen Counsel, der eine ähnliche Rolle spielt wie Pandarus in *Troilus and Criseyde*, nur daß seiner langweiligen Belehrung jeder Schuß von Anschaulichkeit und Individualität fehlt.

Nach der Erfahrung im Lande der Liebe begibt sich der Held zum Turm des Rittertums, wo er der höher stehenden Geliebten ebenbürtig zu werden hofft. König Melyzyus erteilt ihm nach Abschluß der ritterlichen Ausbildung den Ritterschlag. Aber damit sind seine Prüfungen und Nöte noch nicht zu Ende. Die Gefährten Wahrheit, Höflichkeit, Treue, Gerechtigkeit und Tapferkeit verlassen ihn, allerdings nicht deswegen, weil er sich dieser Eigenschaften entledigt hätte, sondern weil die Geschichte verlangt, daß er allein (als *Knight Errant*) in die Welt hinauszieht, und nicht etwa mit einem kleinen Privatheer. Wie alle allegorischen Wanderer hat Graunde Amour eine ganze Reihe von gefahrvollen Kämpfen zu bestehen, z. B. gegen einen Riesen mit sieben Köpfen. Einer dieser Köpfe heißt Envy, Neid, und obwohl Graunde Amour ihn alsbald abhaut, begegnet er ihm

noch einmal, nämlich bei dem metallenen Monstrum. Neben den bösen Mächten gibt es allerdings auch zahlreiche hilfsbereite allegorische Damen, die sich ihm auf Strecken des Weges zugesellen und ihn ermuntern.

Eine besondere Stellung im Rahmen des Gesamtwerkes nimmt die Gobelive-Episode ein. Godfrey Gobelive ist ein närrischer Zwerg, der dem Helden auf seiner Wanderung begegnet und ihn ein Stück Weges begleitet. Mit dem Auftauchen dieses derben und vulgären Burschen wechselt Hawes vom *rhyme royal* zum *couplet* über – eine offenbar wohlüberlegte und dem Gegenstand angemessene Veränderung des Metrums, die parallel geht zur Veränderung der allgemeinen Stillage. Hawes hält sich an die Regel des Petronius Arbiter, nach der alles Realistische und Alltägliche nur komisch und ohne problematische Vertiefung vorgeführt werden darf³³. Man möchte gern sagen, daß der Realismus der Episode erfrischend ist und den heutigen Leser besonders anspricht. Aber leider überwiegt neben dem Realistischen das Gemeine, Obszöne und übertrieben Derbe. »Wenn meine Mutter keinen Lappen zum Wischen hatte«, so sagt Gobelive, »machte sie die Schüssel mit dem Schwanz des Hundes sauber«. Eine bestimmte Art von Frauen, die sich nicht gerade durch besondere Frömmigkeit vor anderen auszeichnen, nennt Gobelive »nunnes of the grene cote« (V. 3530), und was Vergil mit seiner Geliebten macht, läßt sich selbst in einer Herrengesellschaft zu fortgeschrittener Stunde nicht nadherzählen. Offenbar dient die Episode – wie ähnliche Einschübe in den Moralitäten – einer Art *comic relief*. Sie läßt den Leser die anstrengende Belehrung vergessen und führt ihn aus dem Tempel der Weisheit auf den Marktplatz derber Komik. Bezeichnenderweise spricht Gobelive einen breiten kentischen Dialekt, während das gesamte restliche Werk in makellosem Londoner Englisch des 16. Jahrhunderts geschrieben ist. Mit Erleichterung und Enttäuschung nimmt der Leser am Ende der Episode zur Kenntnis, daß auch der häßliche Zwerg Gobelive eine allegorische Figur ist, nämlich False Report, Verleumdung.

Ähnliches Stilbewußtsein und -wollen bis zur Preziosität und artifiziellen Spielerei zeigen weitere Teile des Werkes. Bei den Ausführungen der Dame Geometrie z. B. will Hawes das durch diese Wissenschaft vertretene Maß auch im Reimschema zum Ausdruck bringen. Die Reimwörter der Zeilen 1–7 der 1. Strophe erscheinen als Anfangswörter der Zeilen 1–7 der 2. Strophe, die ihrerseits wieder ihre Reimwörter der 3. Strophe, die dritte der vierten als Anfangswörter weitergibt³⁴. Ähnlich bewußt verwendet Hawes gewisse rhetorische Figuren wie z. B. die Anapher, die Apostrophe sowie alliterierende Redewendungen. Die von einigen Kritikern getadelte Wiederholung ganzer Strophen scheint allerdings kaum ein Mangel zu sein. Die formelhafte Naturstrophe z. B.: »Ryght in the morowe whan Aurora clere« (etwa V. 4494) wird vom Dichter offenbar ganz bewußt mehrfach verwendet. Sie wirkt wie eine Art Refrain bzw. wie eine Gemeinstrophe in den Volksballaden und löst ähnliche Wirkungen seitens des Hörers und Lesers aus.

Insgesamt verdient die Ausführung mancher Einzelepisoden hohes Lob. Das betrifft nicht nur die Abenteuer des Graunde Amour auf seinem Wege zu der Geliebten, sondern auch die weiteren Abschnitte, die unter Überschriften wie etwa: »Alter«, »Tod«, »Ruhm«, »Nine Worthies« oder »Ewigkeit« gestellt werden könnten. Kaum jemals fügt Hawes der literarischen Tradition neue Elemente hinzu. Seine Variationen über das Thema »erthe upon erthe« z. B. sind in allen Einzelheiten topisch und könnten in zahlreichen mittelalterlichen Texten nachgewiesen werden³⁵. Aber dennoch bleibt Hawes' Version eindrucksvoll und lebendig; man spürt hinter der topisch klingenden, nur modulierend verändernden dichterischen Aussage den Ernst seines Anliegens.

Bezüglich des Aufbaus ist festzustellen, daß das Motiv der *peregrinatio*, d. h. der Lebenswanderung, den Rahmen bildet. Die einzelnen Abenteuer erhalten dadurch eine andere Funktion als im Ritterroman, vor allem ist ihre Reihenfolge nicht beliebig. Die Ausführungen über »Zeit« und »Ewigkeit« etwa könnten an keiner anderen Stelle des Werkes stehen, wie überhaupt die psychologische und physische Entwicklung des Menschen gleichzeitig den Spannungsbogen des Werkes abgibt: Der junge Mann verlangt nach Abenteuer und Liebe, das Alter liebt Zurückgezogenheit und Gelderwerb. Zur Beachtung und Beherzigung sei bemerkt, daß die Liebe erst nach dem *Septem Artes Liberales* erfahren und erlebt wird. Hawes will belehren und erziehen. Eine seiner Schlüsselgestalten ist Sir Nurture, feine Bildung (V. 1221–25), die er als notwendig für Ritter und Edelmann bezeichnet³⁶. Klugheit und Gesittung sind wichtiger als körperliche Kraft. Diese starke Betonung der weltlichen Seite des Menschen und seiner Lebensweise unterscheidet das Werk von den weltverneinenden *peregrinatio*-Dichtungen. Zwar wird Leben als Wanderung oder als Reise dargestellt; aber es fehlt die dynamische Ausrichtung auf das Jenseits, die sinngebende und lenkende Funktion des Transzendenten und damit die dualistische Opposition von Diesseits und Jenseits. Die Welt ist nicht (wie in vielen ähnlichen Dichtungen) ein Jammertal, das man möglichst bald verlassen sollte und mit dem man sich keinesfalls einlassen darf, sondern ein Ort der Bewährung und der Aufgabe. Der Mensch hat auf Erden bestimmte Pflichten zu erfüllen, er hat sich der Welt zu stellen, und dafür braucht er eine gründliche Vorbereitung und Ausbildung. Daher fängt das Werk als eine Art Bildungsbuch an. Es schildert den Gang durch die *Septem Artes Liberales*, verlangt also nicht nur abstrakt *clergie*, wie es etwa der höfische Roman getan hatte, sondern führt vor, wie man Gelehrsamkeit erwirbt. Dadurch ergibt sich für diesen Lebensabschnitt zeitmorphologisch die dem Lebenslauf des Protagonisten proportional angemessene Erstreckung der Erzählzeit. Weitere Formung und Bildung erfährt der Held durch die höfische Liebe, deren Spannungsbogen über das Bildungsbuch hinausführt. Diese zweite Phase des Werkes könnte man in etwa mit dem höfischen Roman vergleichen, jedoch nicht so, daß Bildungsbuch und höfischer Roman einander wie zwei unvereinbare Elemente ablösten; vielmehr über-

schneiden sich die beiden Teile, wobei das Bildungsbuch als eine Art Propädeutik des höfischen Romans gelten könnte. Der Autor folgt dem exemplarischen Lebenslauf seines Helden, der eine Art Modellfall der menschlichen Entwicklung schlechthin darstellt. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Schilderung des Lebensabends verständlich, der nach Hawes vom Gewinnstreben beherrscht ist.

Das Leben läuft bei Hawes auf die Unendlichkeit, die Ewigkeit zu. Nach dem mit Nüchternheit und Selbstverständlichkeit geschilderten Tod folgen die Abhandlungen über Ruhm, Zeit und Ewigkeit. Immer größer wird der Abstand vom Irdischen und seinen Problemen, die unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit ihren Stachel und einen guten Teil ihrer Bedeutung verlieren.

Es gibt keinen Bruch, keine Gegenüberstellung von Zeit und Ewigkeit, beide gehen ineinander über. Die Idee der Ewigkeit hat nicht die Abwertung des Zeitlichen zur Folge, verlangt vielmehr dessen Bewältigung und Nutzung, und zwar in Form der *vita activa*. Darin liegt die Bedeutung dieses eigenwilligen Werkes, das sich nicht einem Genre zuordnen lässt, sondern das verschiedene Traditionen und Motive aufnimmt und zu einem geschlossenen neuen Ganzen vereinigt. *Exemplum* ist das *Pastime* sowohl im Sinne von Beleg oder Modell als auch im Sinne von Vorbild. Denn Graunde Amour ist nicht nur deskriptiver, gleichnishafter Beispielsfall menschlicher Existenz, sondern Lehrer bei der Bewältigung der Aufgabe des Seins.

5.

Anders als die bisher erörterten Werke ist Bretons *Pilgrimage to Paradise*³⁷ selbst unter Anglisten nur wenig bekannt. Der erste Druck (1592) ist heute sehr selten, und der Nachdruck Grosarts³⁸ hat nur geringe Verbreitung gefunden. Dennoch ist gerade dieses Werk des äußerst vielseitigen und experimentierfreudigen Autors bedeutsam, denn es stellt eine durchaus eigenwillige und reizvolle Variation des Themas der *peregrinatio animae* dar und verdient als solche Beachtung.

Der allegorische Rahmen ist identisch mit vorausgehenden und späteren Werken dieser Art. Die Seele des Menschen, die manchmal auch *Muse* genannt wird, will sich von der Eitelkeit der Welt (»wordly vain conceit«) abwenden, um zum himmlischen Paradies zu gelangen. Sie verachtet irdischen Reichtum und entschließt sich daher zur Lebensform der *pilgrimage*, wodurch alles Weltliche zu einer Durchgangsstation wird. Wie in einigen vorausgehenden Allegorien wird die Welt unter dem Bild der Wildnis gesehen, als Wald voll von bösartigen Tieren, als ungepflegtes Land, in dem die Luft mit ungesunden Dämpfen verpestet ist, wo hohle Bäume stehen, in denen Eulen nisten.

Auch die dem Pilger begegnenden Abenteuer sind zum guten Teil topisch. Das Monstrum mit den sieben Köpfen sieht ganz ähnlich aus wie im *Pastime of Pleasure*, die Köpfe stehen für die einzelnen Todsünden, jedoch werden sie von dem Pilger nicht einfach abgehauen, wie auch das Monstrum sich nicht auf bellikose Aktionen einläßt, sondern auf die Kraft des Wortes und der Überredung vertraut. Es verwandelt sich je nach der zu spielenden Rolle in verschiedenartige Gestalten, etwa einen sprechenden Vogel, einen Bären, einen Affen oder gar einen Engel – allerdings mit Pferdefuß, denn sonst wäre die Verkleidung zu vollkommen. Einzelne Züge setzen der Allegorie zusätzliche Lichter auf. So trägt der erste Kopf, »Ehrgeiz« bzw. Pride (Stolz) genannt, die dreifache Krone, wird also mit dem Papst in Rom in Parallele gesetzt. Der Pilger hält dem Kopf Pride eine Strafpredigt, und schon stülpt sich die Extremität ins Innere des Monstrums, und die dreifache Krone fällt zur Erde. Solche Züge beleben das Einzelbild und unterscheiden das Werk von den älteren Allegorien. Gluttony z. B. hält einen recht schönen Monolog über die Freuden der Tafel, und dabei läuft ihr das Wasser im Munde zusammen, so daß sie schließlich nicht mehr weiter sprechen kann. Slothfulness hält dagegen nur eine ganz kurze Rede – sie ist zu müde und auch zu faul, sich geistig zu betätigen. Selbst bei dieser kurzen Ansprache aber fallen ihr immer wieder die Augen zu, und sie kratzt sich mit häßlichen Klauen die müden Lider. Die kurze Rede beendet dieser Kopf mit einem schrecklichen Gähnen, bei dem fast die Kiefer zu brechen drohen.

Auch der uralte christliche Topos der Meerfahrt des Lebens fehlt nicht. Mit dem guten Schiff Buon Aventure segelt der Pilger auf das ferne Ziel zu. Ein Schiffer nähert sich in einem kleinen, von Wind und Wellen gefährdeten Boot und erzählt recht realistisch die Geschichte seines Lebens. Er hat als Seefahrer auf dem Schiff »Welt« ein sehr bewegtes Leben hinter sich. Wegen des gefährlichen Treibens an Bord aber hat er das große Schiff verlassen und sich dem schwachen Kahn anvertraut. Es folgen schließlich an Land noch Darstellungen verschiedener Stände, Stätten und Institutionen, wie etwa der Stadt, der Universität, des Hofes, der soldatischen Laufbahn. Überall wird der Pilger zum Verweilen aufgefordert, macht sich jedoch ohne große Mühe los und vollbringt schließlich die Reise zum Paradies, das als Kirche (*ecclesia*) vorgeführt wird.

Im Unterschied zu den bisher erörterten Versionen fällt vor allem eine starke Rhetorisierung des Stoffes ins Auge. Jede Strophe, jede Zeile, ja jedes Wort scheint unter rhetorischem Gesichtspunkt durchgearbeitet worden zu sein.

Neben dem stark rhetorischen Einschlag wird schon bei der ersten Lektüre deutlich, daß das konkrete Detail den allegorischen Rahmen immer wieder sprengt, wobei die in solcher Art von Literatur meist recht vage und unanschauliche Staffage durch ein lebendiges, vorstellbares Bild ersetzt wird. Hier ist z. B. noch einmal auf den Topos der Wildnis hinzuweisen, der in unmerklicher Akkumulation von beschreibendem Material selbst die Eulennester in den hohlen Bäumen

mit einschließt. Ähnliches gilt für das allegorische Dickicht des Lebens, in dem viele Menschen verwandelt werden, und zwar zu Zentauren, Halbbären, Halbschweinen und Affen.

An diese Stelle in allegorischer Manier schließt sich eine lebhafte Jagdschilderung, die mit der eigentlichen Allegorie nichts zu tun hat, sondern nur assoziativ aus dem Vorhergehenden zu erklären ist. Der Dichter schildert eine Bärenjagd, beobachtet Spiellhäne, die sich um Hennen streiten, sieht Frettchen hinter Kaninchen herjagen und lauscht dem Summen der Bienen und dem Lied der Nachtigall. Aus dem allegorischen Topos ist dem Dichter unter der Hand ein heiteres Frühlingsbild geworden, das eine gewisse Eigenwertigkeit erlangt, selbst weitere Assoziationen auszulösen vermag und nur allmählich zur allegorischen Denkform zurückkehrt, etwa durch den Falken, der von Aasgeiern geschlagen wird. Dieser schmähliche Tod des edlen Jagdvogels erinnert den Dichter an das rustikale, grobe Wams, das dem seidenen Gewand begegnet, die niedrigen Bauernlümmer, die einem Ritter Trotz bieten, an listige Füchse, die sich in ihren Höhlen verkriechen und an kleine Insekten, die einen hohen Stamm erklettern. Auch das Leben des Seefahrers, das emsige Treiben in einer großen Stadt und ähnliche Bilder werden mit vielen Einzelheiten geschildert; Szenen dieser Art wachsen durch ihren Wirklichkeitsgehalt über den Rahmen der Allegorie hinaus.

Als letztes Beispiel sei die Episode vor der Ankunft im Paradies, der Kriegsschauplatz des menschlichen Lebens erwähnt. Der Pilger betritt eine weitausladende Ebene, auf der viele Soldaten biwakieren. Der Oberbefehlshaber wohnt in einem prächtigen Zelt, durch stärkste Bewachung gegen feindliche Anschläge abgesichert. Obristen und Hauptleute sorgen für reibungslose militärische Ordnung, für Versorgung mit Proviant, Munition, Panzern und Gewehren. Das alles zu bedenken und zu ordnen ist eine schwierige Aufgabe, und Breton versagt dem kriegerischen Apparat keineswegs seine Anerkennung und Bewunderung:

To note the greate prouision euery waie
For victuaille first, munition, armor, shot;
For forrege for their horse, for grasse and hay,
And such prouaunte, as cheapest may be got:
For euery grounde, for euery quarter fit,
Are not the workes for euery simple wit.

To heere the drummes and fife the larum strike,
The horses neie, and then the trumpets sounde,
To see the horsemen charge vpon the pike,
And then the pikemen laie the horse on grounde,
To heare the Canons roar, the small shot rattle,
And see their triumph, that doe winne the battaile.

To marke the ordering of a court de garde,
To note the rules in walking of the rounde,

The Scintenils, and euery watch, and warde,
And of the mines, and working vnder grounde:
To marke the planting of their Ambuscados,
And in the night, their sodaime canuassados ...³⁹

Auch für die heroisch-positiven Seiten des Krieges fehlt Breton nicht das notwendige Organ. Er malt ein Bild der Schlacht und ihrer grausigen Schönheit wie die Genre-Maler des 18. Jahrhunderts. Ruhm und Ehre des Krieges sind ihm nicht von vornherein Gegenstände der Verachtung und des Abscheus. Breton weiß jedoch sehr gut, daß mancher Mensch durch den martialischen Glanz vom rechten Wege abgelenkt werden kann:

Are heere not sights of force to staie the eie?
Or soundes, of power for to inchaunt the eare,
Nay, maie not wel the hart be drawn awry,
From all conceites, to keepe his compasse there:
Sure, so it had, had not the spirit still,
Preseru'de the sences from a secret ill.⁴⁰

Nach der durchaus ernst gemeinten Frage verschweigt Breton aber auch nicht die Kehrseite des Bildes, Not und Elend einer geplünderten Stadt, Vernichtung von Wällen, Burgen und Wohnungen, Tod der jungen Männer, Not der Alten. Vor allem aber durch den nachträglichen Blick auf das Schlachtfeld kommt der Stimmungsumschwung des Dichters zustande. Überall entdeckt er tote Soldaten, die Luft ist von Pulverdampf geschwängert, Verwundete liegen ohne Betreuung da, und Pferde wälzen sich im Todeskampf. Die Überlebenden marschieren ohne Speise und Trank weiter und krepieren fast vor Nahrungsmangel, die hohen Herren aber leben in Saus und Braus – vom Blute der Armen. Das gibt für den Pilger den Ausschlag. Er wendet sich ab und folgt Patience nach.

Versucht man, das Werk Bretons gegenüber Deguileville und Lydgate abzusetzen und seine Bedeutung für die typologische Differenzierung der *pilgrimage*-Dichtung zu erfassen, so ist festzustellen, daß das Verhältnis zur Wirklichkeit anders geworden ist. Bei Deguileville erscheint die Welt als völlig einheitliches Jammertal, ohne farbenfrohe Ruhepunkte und ohne jede Art von *relief*. Was immer dem Pilger begegnet, ist bösartig, schädlich und verführt zur Sünde. Ohne Grace Dieu ist der Mensch wie in einem Weltmeer der Gottesferne ausgesetzt, und zwar in einem Boot ohne Ruder und Steuer. Die einzige Schlußfolgerung für Leser und Pilger (denn der Leser soll sich mit dem Pilger identifizieren) ist radikale Weltflucht, Verneinung alles Irdischen und Ausrichtung auf die einzige Aufgabe des Menschen, das Streben zum himmlischen Jerusalem.

Von einer solchen Weltsicht aus darf man kaum Realismus und Welthaltigkeit verlangen. Das Anliegen dieser Autoren ist ausschließlich spiritueller Natur, die Blickrichtung geht über die irdische Landschaft hinaus und richtet sich auf Gott. Der Pilger soll das Weltliche ignorieren, ihm möglichst entfliehen, denn alle

Wertfragen werden *sub specie aeternitatis* entschieden, und von diesem Gesichtspunkt aus verbietet sich die einläßliche Betrachtung der Nichtigkeiten und Belanglosigkeiten der irdischen Wanderung.

Dadurch kommt während des ganzen Werkes keine Spannung und keine Neugier auf. Der Leser weiß nach einigen hundert Versen, daß dem Pilger auf Erden doch nur Böses und Widerwärtiges zustoßen kann und macht sich bald keine Illusionen mehr über das zu Erwartende.

Ein ähnliches Gefühl bemächtigt sich des Lesers pikarischer Romane, etwa des *Gil Blas* von Le Sage. Sämtliche Glücksfälle verkehren sich dort sehr bald ins Gegen teil, so daß zumindest der erste Teil des Werkes wie eine Aneinanderreihung von kleinen *tragedies* wirkt und der Leser fast an eine Art Gesetzmäßigkeit von Aufstieg und Fall zu glauben beginnt. Aber im Unterschied zu Deguileville gibt es bei ihm doch den Lebensgenuß, die Freude an den Glücksgütern dieser Welt und das Bewußtsein, daß Fortuna das Rad ständig dreht und Freude und Leid einander abwechseln.

Le Sage bezieht damit die dem pikarischen Roman durchaus angemessene rein immanente Position. Er schaut nicht über das Geschehen in dieser Welt hinaus, auch wenn sich ihm das Irdische etwa zum Abbild für Geistiges verdichtet. Die Position in der Mitte zwischen Le Sage und Deguileville nimmt hinsichtlich des Verhältnisses zur Welt Breton ein. Er schaut auf die Dinge dieser Welt, betrachtet sie mit den Augen eines irdischen Menschen, der sich über ihren Wert vergewissern will. Er sieht sie nicht nur unter dem Aspekt der Ewigkeit, sondern sieht auch ihren irdischen Reiz, ihre Schönheit und Verführungskraft. Damit beachtet er etwas, was die modernen Psychologen den Aufforderungscharakter der Dinge nennen, d. h. Glanz und Lockung des Diesseitigen. Aber er bleibt nicht bei der Konstatierung irdischer Werhaftigkeit stehen, sondern sieht auch deren Kehrseite. Selbst bei Beschränkung des Blickes auf das Diesseits stumpft der irdische Glanz durch Verlagerung des Aspektes ab. Die Kehrseite des Krieges etwa desillusioniert den Betrachter über den Prunk des militärischen Lebens. Die Welt wird nicht nur unter dem Blickpunkt der Ewigkeit abgewertet, sondern schon durch vernünftige, tiefer eindringende, allseitige Betrachtung des Irdischen selbst.

Ist das Ergebnis also ähnlich wie bei Deguileville, so kann man doch ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Welt bei Breton feststellen. Der Pilger wandert relativ unangefochten durch das Diesseits, der Leser empfindet keine Katastrophen-Stimmung (wie fast immer bei Deguileville) und verweilt manchmal mit dem Autor in behaglicher Betrachtung der Schönheit dieser Welt, die nur der weltfremde Asket leugnet. Daher ist das Ergebnis künstlerisch wie pädagogisch überzeugender. Vom Standpunkt des *Pilgrim's Progress* aus gesehen sind bereits Ansätze zu realistischer Darstellung der Welt vorhanden, wenn auch nur in generalisierter und typisierter Form.

Weiter auf dem Weg zur reinen Allegorie fortgeschritten ist Jean de Cartheny in seinem Werk *The Voyage of the Wandering Knight*⁴¹. Es handelt sich bei diesem Werke um eines der bekanntesten Bücher des Genre *peregrinatio*. Jean de Cartheny lebte in Cambrai, wo er 1580 starb. Der Originaltitel seines Werkes heißt: *Le Voyage du Chevalier Errant* (veröffentlicht 1557). Englische Übersetzungen erschienen in großer Zahl, die erste 1581, die letzte (mir bekannt gewordene) 1889, übersetzt von A. J. Hammer⁴².

Die Allegorie ist wesentlich aufdringlicher und abstrakter als im Falle von Breton. Der Wanderer bzw. Pilgrim wird gleich zu Anfang als Ritter vorgestellt, wodurch eine Brücke zu den mittelalterlichen Abenteuerromanen geschlagen wird, die ja auch von Rittern, d. h. hochgestellten Personen, handelten, und nicht etwa von Jedermann, *Mankind* oder *Christian*. Aber es sind nur noch wenig ritterliche Eigenschaften übriggeblieben. Die Standeszugehörigkeit des Helden ist nur noch Relikt aus der vorausgehenden Ritterdichtung, hat aber keine Funktion mehr, Knight steht einfach für den Menschen.

Der Beginn des Werkes läßt erkennen, daß der Autor sich über die Metapher der Reise und ihre Anwendbarkeit für ein größeres Werk Gedanken gemacht hat. Er legt seine Worte in den Mund des Ritters, der selbst seine Geschichte erzählt, zunächst aber Präzedenzfälle zusammenträgt: Historiographen, Dichter und Prediger haben die Geschichten von abenteuerlichen Fahrten und Reisen erzählt. Justin und Diodorus von Sizilien berichteten über den Argonautenzug, über Jason, Castor, Pollux und Hercules. Der griechische Dichter Homer schrieb in Versen über die Wanderung und Seereise des Odysseus und seiner Gefährten. Vergil schilderte die Reise des Aeneas und dessen Schicksal nach dem Fall von Troja.

Aber auch in der Bibel wird über Reisen berichtet. Moses schreibt über den Auszug der Kinder Israels aus Ägypten, die Evangelisten schildern die *peregrinatio* des Herrn und Heilandes Jesus Christus, der Heiland selbst erzählt die Parabel vom verlorenen Sohn, der in die Welt hinauszieht und wieder reumüdig in die Heimat zurückkehrt. Lukas schließlich berichtet über die Reise des hl. Paulus, der viel Not und Entbehrungen auf sich nahm, um den Heiden das Christentum zu predigen.

Die Geschichte vom verlorenen Sohn macht der Autor nun zum Prototyp seiner eigenen Reise:

I mean to declare mine owne voyage and adventures, much like to that of the prodigall childe, who left his fathers house, and rannged(!) into strange countries, wasting all his goods, liuing licenciously: but after hee knew his lewdenesse, he returned backe to his father, of whom hee was very louingly received. So I by great folly counsailed, in absenting my selfe far away (not onely in body, but also in minde) from God my father and creator, have wasted and consumed all the goods, which the same my God and father had bountifully bestowed upon me,

in following vaine pleasures of this life. But in the ned, I beeing inspired with diuine grace, acknowledged mine offences, and leauing the darke region of sin and vanitie, through the aid and conduction of the divine grace, am returned to mine eternall father, humbly requiring pardon and mercy, who of his unspekable mercy, hath louingly received me. But how all this hath been done, I will declare all unto you...⁴³

Auf der Suche nach dem wahren Glück fragt der wandernde Ritter ungeschickterweise zunächst die Dame Torheit um Rat, wodurch er sich selbst als Tor bekennt, denn die Ratgeberin versucht nicht einmal, sich hinter einem wohlklingenden Namen zu tarnen. Sie heißt Folly und verspricht ihm Lenkung und Leitung. Da er ein Ritter ist, muß ihm eine vernünftige Rüstung beschafft werden. Folly kennt einen geschickten Waffenschmied namens böser Wille, der sich sofort an die Arbeit begibt. Er bereitet ein Panzerhemd, das Geilheit heißt, ein Wams aus bösen Begierden, Strümpfe aus eitlen Vergnügen, den Brustpanzer aus Unwissenheit, ein corslet aus Unbeständigkeit, *vambraces* aus Faulheit, einen Schild aus Schamlosigkeit, einen Gürtel aus Unmäßigkeit, ein Schwert aus Auflehnung und eine Lanze aus Hoffnung auf langes Leben.

Dame Torheit ist dagegen etwas leichter gekleidet. Sie hat einen Federmantel an und fliegt dem Ritter voraus. Der setzt sich auf sein Pferd (das offenbar zunächst keinen Namen hat, folglich kein allegorisches Pferd ist) und reitet unter der Last seiner Ausrüstung der luftigen Dame nach. Bald kommt er aber an eine Straßengabelung. Die nach links führende Straße ist schön breit und führt in ein liebliches Tal. Die nach rechts ist eng, felsig und führt ins Gebirge. Der Ritter konsultiert die Dame Folly, und die gibt ihm den naheliegenden Rat, den angenehmeren Weg zu wählen.

Da aber nähern sich ihm zwei Damen, hoch zu Roß, aber sehr unterschiedlich gekleidet. Eine ist schön wie der helle Tag und reitet auf einem schneeweissen Zelter. Die andere ist auch schön, aber ihr Gesicht scheint angemalt zu sein. Außerdem trägt sie reichen Goldschmuck. Sie reitet auf einem schwarzen Roß. Der Ritter, der eigentlich doch schon über die Reiseroute informiert worden ist, versichert sich nochmals über den Weg und erhält die Auskunft (von der angemalten Dame), daß der schöne Wiesenweg zum Palast des irdischen Glücks führt. Sie selbst herrscht dort als Kaiserin. Ihr Name ist Glück, Felicity, doch wird sie von feindseligen Menschen manchmal Eitelkeit, Verbrechen, Begierlichkeit usw. genannt, *nicknames*, die sie gar nicht schätzt.

Um ganz sicher zu gehen, fragt der Ritter auch noch die Dame auf dem weißen Pferd, die zwar mit Felicité angekommen war, sich aber offenbar nicht mit ihr verträgt. Sie beginnt ihren Vortrag mit Schmähungen der Reiterin auf dem Rappen. Sie nennt sich ebenfalls Glück, Felicity, hat aber nichts zu bieten als gebirgigen Pfad, Kummer und Drangsal. Folly spricht das entscheidende Wort, indem sie sagt, Kälte, Hitze, Hunger, Durst und Schmerz seien nicht das Richtige für den Ritter; er solle Felicity Nr. 1 folgen.

Bald kommen sie am Palast an. Eine ganze Heerschar von Damen hat sich zur Begrüßung versammelt: Lust, Verschwendung, Unzucht, Geilheit, Sorglosigkeit, Ehrgeiz, Trunkenheit (auch als Dame personifiziert, wie überhaupt die Laster fast immer durch weibliche Personen dargestellt werden – allerdings auch einige Tugenden!). Am nächsten Morgen erhält der Ritter die Mütze Neugier und wird unter sachkundiger Leitung von Dame Felicity, alias Voluptuousness, durch das Schloß geführt. Er besichtigt die Schatzkammer der Lady Fortuna, die Galerie der Dame Pomp, die Parfümdistillerie der Dame Geilheit, die Gewölbe von Lady Trunkenheit, . . . den Tempel der Venus.

Außerdem hat das Schloß sieben Türme; jeder Turm hat einen Besitzer. Im ersten wohnt Stolz, mit dem Gefolge von Arroganz, Anmaßung, Zorn, Verachtung, Häresie, Heuchelei, Ehrgeiz usw. Im zweiten haust Neid, im dritten Zorn (der schon als Anhänger von Stolz genannt war, aber offenbar auch noch ein eigenes Appartement besitzt), im vierten Habgier, im fünften Unzucht, im sechsten Freßsucht und im siebten Faulheit.

Die nächste Nacht verbringt er im Bett mit Dame Venus, und überhaupt hat er im Palast ein recht angenehmes, ergo verworfenes Leben. Eines Tages geht er auf die Jagd. Als er dem Pferd eine Verschnaufpause gibt, sieht er zu seinem Erstaunen, daß das Schloß im Boden versinkt. Er selbst befindet sich in einem Sumpf und ruft um Hilfe. Eine Dame steigt vom Himmel herab, die wir schon kennen, Grace Dieu, Gottes Gnade. Sie reicht ihm einen goldenen Stab, an dem er sich aus dem Sumpf emporzieht, wobei er sein Pferd (das nun doch einen Namen hat, nämlich Temerity) sowie auch Dame Folly zurückläßt.

Der Ritter wandert zu Fuß zurück zum Palast, findet aber statt dessen nur ein schwarzes Loch, das nach Pech und Schwefel stinkt und aus dem die Flammen emporzüngeln. Verständlich, daß sich der wandernde Ritter dort nicht mehr niederlassen will. Er zieht statt dessen zu der Schule der Reue, die auf einem hohen Hügel erbaut ist und mit einem tiefen Graben, namens Demut, umgeben ist. Dame Repentance erklärt ihm den Weg in die Schule, die leider nur durch ein enges Loch zu erreichen ist. Der Ritter kriecht hindurch, wobei Gnade vorn an den Haaren zieht und Reue von hinten schiebt – übrigens die einzige leichte Andeutung von Humor im ganzen Werk. Heil kommt der Ritter auf der anderen Seite an, nur das Hemd ging bei der engen Passage verloren. Der Ritter wird neu eingekleidet, und zwar in Sack und Asche. Zwei Damen werden ihm vorgestellt. Eine hat einen spitzen Eisenstab in der Hand, mit dem sie unangenehm stechen kann. Sie heißt Gewissen. Die andere heißt Erinnerung und hat ein goldenes Buch in der Hand. Alle Verfehlungen werden dem Ritter in die Erinnerung zurückgerufen, und danach empfängt er die Kommunion und wird zum Palast der Tugend geleitet.

Auch dieser Palast hat sieben Türme: Glaube, Hoffnung, Liebe, Weisheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigkeit. Der Glaube zeigt dem Ritter eine wunderbare

Stadt, die auf einem hohen Hügel liegt. Es ist die himmlische Heimat, *The City of Heaven*. Ein Lehrer namens »Guter Verstand« bringt ihm nun bei, wie man durch Beständigkeit in der Tugend dorthin gelangt. Der Rest des Buches besteht aus Gebeten und christlichen Dogmen, enthält aber keine allegorischen Darstellungen mehr.

Während diese Art von Dichtung für den modernen Leser schon nach kurzer Zeit kaum erträglich ist, waren das zeitgenössische Publikum und vor allem die Kritiker offenbar ganz anderer Meinung. Dichtungen dieser Art wurden teilweise kritisiert, weil sie noch ein wenig Scherz und Kurzweil enthielten. Die Anwendung der allegorischen Methode war ohnedies selbstverständlich; aber auch innerhalb dieses Rahmens war noch alles auszuschalten, was weltlich war und daher auf Irrwege führen konnte.

Einer der Autoren, die sich über den richtigen Gebrauch der Allegorie Gedanken gemacht haben, ist Richard Bernard. Er schließt sein Werk *The Isle of Man*⁴⁴ mit einer ausführlichen Apologie seiner Allegorie. Was er zu sagen habe, so verteidigt er sich, sei kein träumerisches Geplapper, keine lächerliche Einbildung und keine Altweibergeschichte. Dennoch seien einige so weltabgewandt, daß sie es für falsch hielten, in einem solchen Buch zu lesen: »they may have occasion offered any way to laugh or smile« – und das werde ja offenbar schon als Sünde angesehen. Aber Richard Bernard erinnert diese Kritiker daran, daß selbst der grauhaarige, betagte Vater Abraham einmal lachte (»once laughed«). Wer das Buch also aus solchem Grund ablehnt, der solle sich an die 41 Anweisungen halten, die es enthält, und die (ist der Gedankengang zu vollenden) nichts zum Lachen enthalten. »If two or three passages carrie not that gravite in shew, as some, perhaps, could wish they did: Let these consider there in those places the inforced nature of the allegory.«

Der wahre Zweck seines Buches sei es, die elende Situation des Menschen auf Erden darzulegen und die Möglichkeit zur Rettung aufzuzeigen. Das könne man am besten durch das Mittel der Allegorie bewerkstelligen. Wer glaube, daran Anstoß nehmen zu müssen, wird auf das Beispiel Nathans verwiesen, der David durch Allegorien unterwies. Auch Jesaias und Ezekiel lehrten solcherart, und Jesus selbst sprach in Parabeln. »But the fault, if a fault, peradventure, is not simply imputed for making an allegorie: but in following it so largely and for inserting (as it were interludewise) some things for the weightiness of the matter therein conteined, not seeming grave inough as the parables of Christ and his Prophets were« (S. 322–323; Original nicht paginiert).⁴⁵

Die häufige Berufung auf Christus als Vorbild stellt natürlich eine (wenn auch kaum bewußte) Irreführung dar. Christus sprach keineswegs in Allegorien, wie ihm immer wieder während des 17. Jahrhunderts unterstellt wird, sondern erzählt beispielhafte Geschichten und Gleichnisse, d. h. die Art der Belehrung liegt sehr viel näher bei derjenigen der exemplarischen Verserzählungen des Mittelalters.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn ist eben keine Allegorie. Der verlorene Sohn mag für die Menschheit stehen, keineswegs hat aber jede Einzelheit ihre allegorische Bedeutung; so kann man etwa nicht danach fragen: Was bedeutet das Kalb, das geschlachtet wird?

Richard Bernhard hat selbst ein sehr richtiges Gefühl dafür, was an einer Allegorie ästhetisch unbefriedigend ist: »following it so largely«. Die simple Personifizierung der gesamten Tugend- und Sündenlehre, die endlose Aneinanderreihung von blassen Gestalten, die sich manchmal nur durch geringfügige Einzelheiten von einander unterscheiden, wirkt langweilig und gestelzt.

Besonders betrüblich ist für den modernen Leser die abwertende Bemerkung über den Interludien-Charakter der erzählerischen Einschübe. Gerade wegen solcher Stellen werden manche Werke des 17. Jahrhunderts heute noch gelesen. Die positive Einschätzung der weltlichen Einschübe liegt allerdings keineswegs im Sinne der Autoren. Man betrachtete sie damals als »deviations«, Abweichungen vom geraden Pfad der Homilie und damit als Fehler. Natürlich wußte man genau, daß der Leser mit Vergnügen diesen angenehmen Pfaden folgen würde, aber man war sich darüber klar, daß man als Autor nicht den grünen Wiesenweg in das liebliche Tal, sondern den gebirgigen Pfad über Schroffen und Felsen empfehlen sollte. Alles bloß Unterhaltende war von diesem Gesichtspunkt aus Verführung zur Sünde, zumindest aber zur Zeitverschwendung, und das lief für den Puritaner auf etwas ganz Ähnliches hinaus.

Bernhard hat aber noch eine andere Entschuldigung parat: Die erzählerische Einkleidung sowie die stärker anschaulich gezeichneten allegorischen Gestalten sind eine Art Köder für all die Menschen, die reine und unvermischte Belehrung nicht annehmen würden: »I persuaded myself that the allegorie would draw many to read which might be as a bate to catch them, perhaps, at unawares, and to mooue them to fall into a meditation at the length of the spirituall use thereof: which I well hoped that others more religiously bent, would at the first discerne and make benefit of.⁴⁶

7.

Der hier behandelte Romantypus ist nicht nur deswegen von Interesse, weil ein Werk dieses Typus, Bunyans Pilgrim's Progress, große Verbreitung erlangte. Es geht nicht nur um die Bedeutung dieses Werkes, sondern um den ganzen Typus. Der moderne Leser ist nur allzu leicht geneigt, ihn als Ausdruck eines fernen, fremden, abgeschlossenen Zeitalters anzusehen und damit als Literatur, die nur noch von historischem Interesse ist. Diese Einschätzung ist falsch. Auch die moderne und modernste englische Literatur ist nur unter Berücksichtigung eines didaktischen Kontinuums zu verstehen, das bis in das 16./17. Jahrhundert zurück-

reicht. Man kann es das puritanische Erbe der englischen Literatur nennen. Dem ausländischen, auch dem deutschen Betrachter und Leser, wird es nur durch intensives Studium zugänglich. Der Engländer aber wächst mit Literatur dieser Art auf. John Bunyans *Pilgrim's Progress* befindet sich auch während des 20. Jahrhunderts noch in den meisten Haushaltungen – wenn es auch zum Kinderbuch geworden ist. Daneben aber erbt sich eine reiche Literatur des *peregrinatio*-Typs von Generation zu Generation fort⁴⁷. Es handelt sich bei diesem Formtyp also nicht, wie etwa beim höfischen Roman, um ein historisches Genre, sondern um eine literarische Konstante. Das läßt sich auch am Fortleben dieser Literatur erkennen. Sie wurde nicht nur zur Zeit der Entstehung (und einige Jahrzehnte danach) gelesen, sondern wurde zur Volksliteratur.

Die Abneigung gegen das Literarische, Irdische, gegen die Vermischung von Spirituellem und Weltlichem ist puritanisches Erbgut. Es ist bekannt, daß die Puritaner jede Art von Dichtung ablehnten und von der Imagination wenig hielten⁴⁸. Literatur war praktisch nur in Form der Bibelparaphrase oder des Bibelepos erlaubt. Wo noch die alten Helden des Mittelalters eine Rolle spielen und in neuen Versionen auftauchen, da haben sie »a sea change« durchgemacht. Guy of Warwick z. B. erfreut sich noch unveränderter Beliebtheit, aber er wandelt sich allmählich zum Calvinisten und Puritaner. In einer alten *chapbook*-Version ist er darauf aus, sich zu bilden – wahrscheinlich an der Bibel – und als er eines Tages an einem Friedhof vorbeigeht, da ergreift er einen von Würmern abgenagten Schädel und spricht ihn so an: »Perhaps thou wert a prince or a mighty monarch, a King, a Duke or a Lord. But the King and the beggar must all return to the earth; and therefore man hath need to remember his dying hour. Perhaps thou mightest have been a Queen or a Dutchess, or a Lady varnished with much beauty, but now thou art worms meat, lying in the grave, the sepulchre of all creatures.« Jusserand, der diese Stelle zitiert, fügt hinzu: »We are only surprised that ›Alas poor Yorick‹ does not come in.«⁴⁹

Selbst Christus, der Mensch gewordene Sohn Gottes, hatte in seiner menschlichen Natur keine herausragende Bedeutung für die puritanische Frömmigkeit⁵⁰, und zwar deswegen, weil in seiner Person sich Göttliches mit Fleischlichem mischte. Das wesentlichste Prinzip der calvinistischen Theologie ist aber die Spannung zwischen der völligen Verderbtheit des Menschen und der Heiligkeit Gottes. Die Inkarnation, die Fleischwerdung Gottes, verringert diese Spannung, aus der das Zeitalter lebte, und aus diesem Grunde spielt sie auch für die Theologen keine besondere Rolle.

Die sich aus dieser Spannung zwischen Gott und Mensch ergebende Dynamik ist auch das organisierende Prinzip der *peregrinatio*. Die Abwertung alles Irdischen und Menschlichen führt dazu, daß die Welt als Ort der Sünde und Verkommenheit angesehen und der Mensch vor ihr gewarnt wird. Da er hier ohnedies keine bleibende Statt hat, verweist der Theologe ihn auf die ewige Heimat im

Himmel, die zu erreichen seine einzige Aufgabe ist. Die peregrinatio wird dadurch zu einer Metapher, die gleichzeitig dem Menschen eine Diagnose seiner irdischen Befindlichkeit bietet, die aber ferner auch seine Aufgabe und Ausrichtung bezeichnet. In der weltdeutenden Vorstellung der peregrinatio findet sich das Wesen des Puritanismus, seine Auffassung von Welt und Mensch wieder.

Kein Werk der Weltliteratur hat diesem Typus zu größerer Verbreitung verholfen als Bunyan's Pilgrim's Progress. Es dürfte heute feststehen, daß Bunyan kein »illiterate tinker«, sondern ein höchst belesener Mann war, der aus einer Fülle verschiedenartigster Quellen schöpfen konnte⁵¹. Bunyan leugnete auf der Höhe seines Ruhmes jeglichen fremden Einfluß und behauptete, seine Anregungen nur der hl. Schrift entnommen zu haben. Allerdings bezieht sich das wohl vornehmlich auf den theologischen Gehalt von *Pilgrim's Progress* und die theologischen Auffassungen Bunyans allgemein, weniger auf die literarische Form sowie die verwendeten Motive. In Beziehung darauf ist das Werk Höhepunkt (aber keineswegs Abschluß und Ende) einer langen Tradition des peregrinatio-Typs⁵².

Im Falle Bunyans von »Literatur« zu sprechen und strukturelle Erwägungen anzustellen, ist jedoch problematisch. Bunyan dachte nicht daran, Literatur zu schreiben. Ihm geht es um die Darstellung eines seelischen Erlebnisses, einer Bekehrungsgeschichte, und um Belehrung und Ermahnung der Mitmenschen. Wenn er dieses Erlebnis in eine literarische Form bringt, dann nur, um verstanden zu werden. Dennoch ist *Pilgrim's Progress* aus einem Guß und macht den Eindruck eines völlig in sich geschlossenen Werkes. Fraglich wird allerdings bleiben, ob man dieses Werk novel nennen sollte.

*I dreamed, and behold I saw a man cloathed with Rags, standing in a certain place, with his face from his own House, a Book in his hand, and a great burden upon his back. I looked, and saw him open the Book, and read therein; and as he read, he wept and trembled: and not being able longer to contain, he brake out with a lamentable cry; saying, what shall I do?*⁵³

Das Buch, in dem Christian einsam und überwältigt vom Bewußtsein der eigenen Sündhaftigkeit liest, ist die Bibel. Der zum Glauben Konvertierte sinnt über sein Leben nach, und es kommt ihm immer wieder die entscheidende Phase in Erinnerung, die über das Schicksal des Menschen in diesem Leben und auch nach dem Tode entscheidet. Er hat genügend Zeit, darüber nachzusinnen, denn er liegt im Gefängnis – insgesamt hat Bunyan ganze zwölf Jahre im Gefängnis verbracht, weil er gegen die *Established Church* gepredigt hatte, und während dieser Zeit gestaltet er das Thema seiner Konversion zum allegorischen Seelendrama. Die wichtigsten Szenen und Auftritte dieses Dramas sind Kämpfe gegen die Macht der Finsternis und des Teufels. Schauplätze und Personal kommen dem Leser mittelalterlicher Romanzen durchaus bekannt vor. Der Name Apollyon z. B. taucht in zahlreichen *romances* auf, und immer bezeichnet er einen bösen heid-

nischen Zauberer oder einen Götzen. Bunyans Apollyon ist gleichzeitig Drache, Riese und Monstrum:

Now the Monster was hideous to behold, he was cloathed with scales like a Fish (and they are his pride) he had Wings like a Dragon, feet like a Bear, and out of his belly came Fire and Smoke, and his mouth was as the mouth of a Lion.⁵⁴

Zunächst begegnen die beiden (Apollyon und Christian) einander im Streitgespräch. Christian weigert sich aber zurückzukehren und Apollyon Tribut zu zahlen, und es kommt zum Kampf. Christian kämpft mit Schild und Schwert, Apollyon schleudert brennende Wurfspieße, so dicht wie Hagel. Zunächst fängt Christian die feindlichen Waffen ab, erhält aber doch Wunden an Kopf, Hand und Fuß. Schließlich bringt Apollyon seinen Gegner zu Fall, und Christians Händen entgleitet das Schwert:

Then said *Apollyon*, *I am sure of thee now*; and with that, he had almost prest him to death, so that *Christian* began to despair of life. But as God would have it, while *Apollyon* was fetching of his last blow, thereby to make a full end of this good Man, *Christian* nimbly reached out his hand for his Sword, and caught it, saying, *Rejoice not against me, O mine Enemy! when I fall, I shall arise*; and with that, gave him a deadly thrust... In this Combat no man can imagine, unless he had seen and heard as I did, what yelling, and hideous roaring *Apollyon* made; all the time of the fight, he spake like a Dragon...⁵⁵

Wenn man über die vielen allegorischen Einschübe hinwegliest, was man bei der Apollyon-Episode etwa ohne weiteres kann, so handelt es sich um eine Erzählung im Stil der episodischen Versromane. Bunyan will die Geschichte jedoch ganz anders gelesen haben. Der Dichter fordert seine Leser auf: »Turn up my metaphors!«⁵⁶ Nicht auf die Bilder und die äußere dichterische Verhüllung kommt es ihm an, sondern auf das unter dem Schleier des Bildes Ausgedrückte, den theologischen Gehalt. Aber auch die eigentliche Belehrung erfolgt in einer Form, die man vom Versroman her kennt. Im Hause des Interpreter wird Christian z.B. zunächst ein Bild gezeigt, auf dem ein Mann zu sehen ist, der die Augen zum Himmel richtet, das beste Buch in seiner Hand hält und dem das Gesetz der Wahrheit auf den Lippen steht. Die Welt liegt hinter ihm, und über ihm hängt die goldene Krone.

Schwierigkeiten bei der anschaulichen Vorstellung des Bildes macht nur das Gesetz der Wahrheit auf den Lippen. Ist darin mehr zu sehen als eine abstrakte Äußerung, so muß es sich um eine Art Spruchband handeln, auf dem die entsprechenden Wörter stehen. Das Ganze wäre eine der in dieser Zeit sehr beliebten emblematischen Darstellungen, die Bunyan sicherlich bekannt waren, deren er sich jedenfalls in seinem Buch des öfteren bedient. Neu im Vergleich zu den mittelalterlichen symbolischen Wanddarstellungen ist das Spruchband, das der Szene einen statischen Charakter gibt. Im folgenden gibt Bunyan aber die emblematische Methode auf. Das Bild konkretisiert sich zur Szene, die Personen agieren wie bei

einer Pantomime auf der Bühne und werden in ihrer Bedeutung und Funktion von dem unermüdlichen Interpreter erklärt. In einem kleinen Zimmer sitzen z. B. zwei Kinder an einem Tisch. Ihr Name ist Passion und Patience, ihr Verhalten wird ausführlich erläutert, und schließlich ziehen Christian und Interpreter daraus die notwendigen Schlußfolgerungen.

Christian ist erfrischt und ermutigt und setzt seine Reise fort. Er geht an der Mauer namens Erlösung entlang und gelangt schließlich zum Kreuz Christi, unter dem sich ein kleines Grab befindet. Plötzlich löst sich die Last, die er die ganze Zeit auf seinen Schultern getragen hatte, und fällt in das Grab. Drei Engel erscheinen ihm und verkünden, daß seine Sünden vergeben sind. Er erhält ein neues Gewand, und mit dem Zeichen der Gnade auf der Stirn und dem Brief der Erwählung in der Hand setzt Christian die Reise fort, vorüber an Simple, Sloth und Presumption, die mit gefesselten Füßen am Wegesrand schlafen, wird von Formalist und Hypocrisy in eine Diskussion verwickelt und steht dann vor dem Hügel Schwierigkeit, wo er den Erwählungsbrief verliert. Mistrust und Timorous erzählen ihm von Löwen, denen er begegnen wird, aber am Palace Beautiful stellt sich heraus, daß die Löwen angekettet sind und ihm nichts anhaben können.

Dieser Palast ist eine Stätte der Erholung und Erfrischung für Christian. Er ruht sich hier von den Strapazen der Pilgerreise aus und bereitet sich auf die kommenden Ereignisse vor. Er trifft Discretion, Charity, Prudence und Piety, und all diese Tugenden versehen ihn mit einem weiteren Panzer, der gegen die Gefahren der Reise schützt: *All Prayer*.

So vorbereitet begibt sich Christian erneut auf die Wanderung. Der schwierigste Teil des Weges liegt vor ihm, das Tal der Demütigung und das benachbarte Tal des Todesschattens. Eine Phantasmagorie des Schreckens empfängt ihn hier, aber Christian wird getröstet durch eine Stimme (Faithful), die zu ihm spricht: »Though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear none ill, for thou art with me«.⁵⁷

Natürlich müssen auch Riesen auf dem Wege erscheinen und dem Reisenden das Leben schwer machen. Christian begegnet nur zwei recht harmlosen: Pope und Pagan. Beide sitzen vor ihren Höhlen, können ihm aber nichts anhaben. Der Papst ist alt und gebrechlich, »growne... crazy, and stiff in his joints«.⁵⁸ Dieser Mann bedeutet eine sehr viel kleinere Gefahr und Versuchung als Talkative, der alle Lehren der Religion leicht und bedenkenlos aufnimmt, sich aber im täglichen Leben nicht daran hält: »Saying and Doing are two things.«⁵⁹

Schließlich betreten die Pilger die Stadt Vanity Fair, Jahrmarkt der Eitelkeit. Alle möglichen Waren werden hier feilgeboten: Häuser, Ländereien, Ehren, Titel, Königreiche, Lüste, Freuden, Huren, Ehefrauen, Ehemänner, Kinder, Herren, Diener, Leben, Blut, Körper, Seelen, Gold, Perlen, Edelsteine »and what not«. Die Straßen des Jahrmarktes heißen Britain row, French row, Italian row, Spanish row, German row. Der Hausherr dieses Jahrmarkts ist kein anderer als

Beelzebub selbst, die Waren, die hier angepriesen werden, sind die Dinge dieser Welt und damit insgesamt des Teufels. Christian will nichts weiter kaufen als Wahrheit. Dadurch fällt er auf und wird (zusammen mit Faithful) gefangen gesetzt und in einem Käfig ausgestellt. Danach wird ihnen der Prozeß gemacht. Richter ist Lord Hategood, die Geschworenen heißen No-good, Malice, Lovelust, Live-loose, High-mind, Cruelty, Lyer etc. Faithful wird zum Tode verurteilt, gefoltert und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Christian kann es natürlich nicht genauso ergehen, denn damit wäre die Geschichte zu Ende. Daher läßt Bunyan Gott selbst eingreifen: »But he that over-rules all things, having the power of their rage in his own hand, so wrought it about, that *Christian* for that time escaped them, and went his way.«⁶⁰

Statt Faithful begleitet nun Hopeful Christian auf der Wanderschaft. Sie gelangen an den Fluß des Lebenswassers und wähnen sich in Sicherheit, aber ein Spaziergang auf Bypath-Meadow bringt sie in die Nähe des Doubting Castle, wo sie alsbald im tiefsten Gefängnis des Giant Despair landen. Die hoffnungslose Szene im dungeon wird in allen Einzelheiten ausgemalt. Schließlich will sich Christian das Leben nehmen, wird aber von Hopeful aufgemuntert und findet im eigenen Busen einen Schlüssel, genannt Promise, der die Tür des Gefängnisses aufschließt und in die Freiheit führt. Die Lösung der Probleme erfolgt also nicht nach Art der Ritterromane, in denen die Befreiung durch eine Quest oder einen heimlichen Freund im Schloß oder durch Zauber erfolgt wäre. Das Mittel der Befreiung ist vielmehr immer bei Christian, und er muß sich nur seiner Möglichkeiten und seiner Aufgabe bewußt werden.

Die nun nachfolgenden Abenteuer sind theologisch vage und kaum noch als Abglanz des Ritterromans zu erkennen. Wohl aber wird deutlich, daß das Leben des Puritaners bis zum Ende Kampf ist und daß die Besorgnis Christians um sein Seelenheil gute Gründe hat. Vor allem wird auf jeder Seite klar, daß des Menschen erste Pflicht der Kampf gegen Ignoranz ist. Kurz nach Christian und Hopeful kommt Ignorance am Himmelstor an. Dieselben Engel, die Christian in die himmlische Stadt Jerusalem geleitet haben, führen Ignorance an Händen und Füßen gebunden auf den Weg zur Hölle. Damit erwacht der Träumer.

Die *peregrinatio* war – wie dargestellt wurde – bei den Bunyan vorausgehenden Versionen sehr viel wirklicher, unreflektierter aufgefaßt worden. Die Queste des Ritters war noch deutlicher zu erkennen, seine Reise ein vorstellbarer Weg durch eine allegorische Landschaft hin zu einem bestimmten Ziel. Bei Bunyan sind es nur noch seelische Erlebnisse und Ereignisse, die in die Form einer Allegorie, einer Metapher, gekleidet werden. Es geht Bunyan niemals um die Geschichte selbst, sondern um den spirituellen Vorgang der Bekehrung und Läuterung sowie die Not und die Qual des Weges nach dieser Konversion. Die Welt ist im Grunde genauso voller Gefahren wie im mittelalterlichen Roman, und sie erscheint bei Bunyan nicht als Fiktion, sondern als die Welt seiner Tage, wieder-

erkennbar bis zu Einzelzügen der Landschaft seiner Umgebung. Die Menschen sind wirkliche Menschen, obwohl sie unter allgemeinen Eigenschaften oder Merkmalen auftauchen. Jedes einzelne Detail ist symbolisch und weist über sich hinaus, und dennoch ist Bunyans Welt als Ganzes realistisch und konkret zu nennen.

Die *peregrinatio* selbst wird dargestellt wie eine Reise auf der King's Highway im 18. Jahrhundert. Stark imaginative Züge mischen sich unter den Reisebericht, als die Pilger in der Nähe des Bestimmungsortes angekommen sind. Die Weingärten in den Delectable Mountains mit ihren *turtle doves* und den süßen Quellen stammen aus dem *Lied der Lieder* und haben ihren Ursprung in Palästina. *Vanity Fair* dagegen entspricht englischen Vorbildern und hat wohl auch Anregungen bei englischen Jahrmärkten entlehnt. Viele weniger bedeutende Gestalten werden durch eine bestimmte Eigenschaft, wie etwa die Kennzeichnung des Großvaters von By-end als »Ruderer, der in eine Richtung schaut und in die andere rudert«⁶¹, lebendig und anschaulich. Jeder dieser Charaktere ist eine Sünde oder eine Häresie, wirkt daneben aber auch noch persönlich, konkret, vorstellbar. Das traditionelle homiletische Exempel konkretisiert sich zur anschaulichen Erzählung. Die Typen entstammen alle der von Bunyan beobachteten Wirklichkeit des englischen Lebens.

Der Erzähler ist nicht mit dem Autor Bunyan identisch. Er berichtet über seine Erlebnisse als eine Art christlicher Jedermann, der zum Exempel und Modell eines jeden anderen Christen wird, sein Weg tritt für den Lebensweg des Menschen schlechthin ein. Die einzelnen Abenteuer sind echte aventuren, wie Wolff gezeigt hat, da sie eine wirkliche Gefährdung enthalten und die Möglichkeit des Scheiterns einschließen. Aber der sie besteht, ist kein Ritter, kein Heros mehr, er wird bewußt und zielstrebig als Jedermann dargestellt, damit sich jeder Leser angesprochen fühlen kann, jeder sich mit der Hauptperson identifiziert. Die aventure muß nur noch durchgestanden werden. Sie ist typische Bedrohung des Christen, der im Grunde die aventuren vermeiden sollte, da sie immer nur Störung, Beeinträchtigung der Pilgerfahrt bedeuten. Das strukturelle Gefüge des mittelalterlichen Versromans wird also für eine neue Art von Dichtung verwendet, die ihren charakteristischen Stempel durch das *peregrinatio*-Motiv erhält: Alle Abenteuer und Haltepunkte dieser Welt sind nur Stationen auf dem Weg zum himmlischen Jerusalem. Das Werk empfängt vom Zielpunkt der Reise her seine dynamische Spannung, auch die einzelnen Abenteuer erhalten von da ihre Funktion und ihren Zweck. Daraus ergibt sich der neue Strukturtypus und auch der Unterschied im Vergleich zu vorausgehenden *peregrinatio*-Dichtungen: Die Welt muß überwunden werden und ist daher wertlos – *Vanity Fair* –, aber die Macht ihrer Verführung wird erschreckend deutlich ebenso wie die Möglichkeit des Versagens. Wie der mittelalterliche Ritter ist der Mensch einem Feind gegenübergestellt, der seine Chancen hat, dessen Waffen nicht schon durch eine bloße Ansprache zusammenschrumpfen und wirkungslos werden. Die äußere Welt ist also

nicht nur Metapher der Seele des Christen, sondern gleichzeitig auch das zu überwindende Gegenbild. Die Macht des Teufels, der nicht nur Herrschaft über einen Teil der Welt hat, sondern auch über einen Teil der Seele, wird eindrucksvoll vor Augen geführt. Gleichzeitig aber erfährt der Puritaner, daß jeder den Schlüssel zur Erlösung im eigenen Busen trägt.

Vielelleicht sollte man bei Bunyans *peregrinatio* nicht von einer weltdeutenden Metapher sprechen. Da die Welt belanglos und nichtig ist, kann die Metapher kaum dem Zweck der Deutung und Interpretation dieser Welt untergeordnet werden. Tatsächlich geht es Bunyan nicht um die Welt, sondern um die Seele des Menschen. *Pilgrim's Progress* ist eine Bekehrungsgeschichte, berichtet also von einem spirituellen Erlebnis. Man könnte daher statt von einer weltdeutenden Metapher eher von einer lebensdeutenden Metapher sprechen. *Pilgrim's Progress* ist eine spirituelle Autobiographie; wichtig ist im Grunde genommen nur das, was im Geiste vor sich geht. Das Individuum kann dieses Existentielle nur durch Hineinlauschen und -schauen in sich selbst erfassen. Nur vom Gesichtspunkt des Geistig-Seelischen aus sind die Erfahrungen und Erlebnisse von Gewicht. »Experience« bedeutet im Sprachgebrauch der Puritaner eine religiöse Emotion oder Erfahrung, eine Geisteshaltung, die ein religiöses Erlebnis ermöglicht. In allen puritanischen Gemeinden gab es die sogenannten »experience meetings«, auf denen die Gläubigen über ihre religiösen Erlebnisse und Fortschritte berichteten. Von jedem einzelnen Mitglied der Gemeinde wurde erwartet, daß es sich ständig selbst analysierte, sich Rechenschaft abgab über seinen Heilszustand. Dadurch wurde das kleinste Detail des seelischen Lebens und Erlebens, die geringste Gefühlsregung, aber auch das Erlebnis der Welt in der Spiegelung der eigenen Seele von Bedeutung. Denn seelisches Leben entfaltet sich nicht aus sich selbst, sondern gestaltet sich in Korrelation mit der Welt und der Erfahrung.

Aber im Vergleich zur vorausgehenden Literatur ähnlicher Art gibt es so gut wie gar keine abstrakten Ideen in *Pilgrim's Progress*.⁶² Der theologische Gehalt und alle spirituellen Themen und Gegenstände werden in konkrete, anschauliche, realistische Details umgesetzt. Nicht der Geist ist der Kampfplatz zwischen freundlichen und feindlichen Gewalten, sondern Fleisch und Blut, der Körper des Menschen in der Umgebung des täglichen Lebens und Wirkens. Dadurch erheben sich die Metaphern, vor allem die Urmetapher der Reise, über eine bloß veranschaulichende Funktion zum Ausdruck des von Bunyan als physisch empfundenen Kampfes. Die Last der Sünden ist eine quasi-physische Last auf seinen Schultern, und ebenso entstammen die meisten anderen Bilder der Umgebung des täglichen Lebens. Wenn Christian sich z. B. einem kleinen Kind vergleicht, das von Zigeunern entführt wird, dabei wild um sich schlägt, stößt und kratzt, aber dennoch von einer sehr viel stärkeren Zigeunerin unter der Schürze weggetragen wird, so möchte man das, auf die persönliche Bekehrung angewendet, ein kühnes

concetto nennen. Doch der künstliche und preziöse Zug metaphysischer *concetti* fehlt bei Bunyan ganz. Seine Bilder machen insgesamt einen heimeligen, einfachen, anspruchslosen Eindruck, sie stammen aus eigenem Erleben. Bunyan ist kein metaphysischer Dichter; ihm geht es nicht um Erfassung des Transzendenten und um dessen Darstellung im *conceit*, sondern um die Rettung der eigenen Seele. Dabei benutzt er die Dimension der ihn umgebenden Welt. Er wählt keine Bilder aus einer parallelen Sphäre, um daran die analoge Schicht des Spirituellen zu erläutern, wie etwa die Mystiker erotische Bilder verwendeten, um die ganz andere spirituelle Liebe zu verdeutlichen. Bunyan verläßt niemals das Irdische und Außergewöhnliche in seinen dichterischen Werken, auch wenn er (wie jeder andere Puritaner) genau weiß, daß der Mensch keine bleibende Statt auf Erden hat.

Es überlagern sich also zwei Strukturen: die der mittelalterlichen *romance* und die der calvinistischen Theologie. In einer Predigt der Zeit heißt es: »Daher können wir erkennen, daß das Leben eines Christen aus Müh auf Mühe besteht, so wie Welle auf Welle folgt. Gott will nicht, daß wir in ruhiger Sicherheit verweilen, sondern auf die eine oder die andere Weise will er uns aus unseren Startlöchern feuern, damit wir ihm nachlaufen!« (»but one way or other he will fire us out of our starting holes, and make us to run after him«)⁶³. Bunyans Werk enthält also zugleich lebens- und weltdeutende Metaphern, da für den Puritaner Welt unter Leben subsumiert ist.

Ebenfalls im Gefängnis verfaßte Bunyan das autobiographische Werk *Grace abounding to the Chief of Sinners* (1666), das von vielen als die beste puritanische Selbstdarstellung bezeichnet wird. Zu *Pilgrim's Progress* gibt es noch ein 1680 vollendetes Gegenstück, *The Life and Death of Mr. Badman*, das den Weg des Gottlosen in die ewige Verdammung schildert. Ähnlich wie bei den vorausgehenden Werken beschränkt sich Bunyan auf die Darstellung der ihm wohlvertrauten Umgebung eines englischen Landstädtchens sowie auf das Alltagsleben. Die Form ist die der Dialogbiographie. Es ist erstaunlich, wie genau Bunyan den Charakter der Kleinstadt und die Merkmale des Kaufmannsstandes getroffen hat, und es ist daher gesagt worden, daß dieses Werk Bunyans den Charakterroman einer späteren Generation von englischen Romanciers vorausdeutet.

Das letzte Werk Bunyans, *The Holy War* (1682), bedient sich zwar auch der allegorischen Methode, benutzt aber nicht mehr die strukturierende Metapher der *peregrinatio*. Künstlerisch steht es nicht auf der Höhe von *Pilgrim's Progress*. Während Bunyan dort das Erlebnis der religiösen Umkehr und der Heilsgewißheit eines einfachen Mannes in dessen Sprache und Begriffswelt, vor allem aber in dessen Bilderwelt ausdrückte, weitet sich in *Holy War* der Gegenstand zu kosmisch-mythischen Dimensionen. Aber dieser Kampf zwischen Himmel und Hölle findet wiederum – metaphysisch ausgedrückt – auf dem Marktplatz einer kleinen Dorfgemeinde statt. Überall wird das Unbekannte, Großartige und Erhabene in die kleine Welt des Klempners Bunyan hereingeholt, in die Landschaft von Bed-

fordshire. Das Engelheer wird dadurch zu einem ländlichen Truppenaufgebot, das Heer des Teufels zu einer grobkomisch wirkenden Miliz. *The Holy War* versucht eine Umsetzung der Heilswahrheiten in allegorische Form⁶⁴, vermag aber die Fülle der heterogenen Figuren nicht in einen glaubhaften Rahmen zu stellen. Darauf ist das Werk zu Recht »a magnificent failure«⁶⁵ genannt worden.

Engl. Paper.

8.

Mit Defoes Hauptwerk *Robinson Crusoe* sind wir mitten im Kreise der Bücher, die nach allgemeiner Auffassung den modernen Roman einleiten. Viele Züge sind neu und originell, aber auch Defoe steht in einer langen literarischen Tradition, was meist von denen übersehen oder verschwiegen wird, die nur an der langen Kette von Nachahmern bzw. Nachfahren interessiert sind. Defoe ist dem pikarischen Roman verpflichtet; andererseits ist aber auch ein allegorisches Element nicht zu übersehen. *Robinson Crusoe* stellt *mankind*, *Everyman* bzw. Adam dar, wiederholt die Entwicklung der Menschheitsgeschichte und erhebt damit Anspruch auf parabolische Gültigkeit. Defoes *Crusoe* ist somit zwischen den pikarischen Helden Spaniens und Bunyans *Christian* anzusiedeln.

Dem Roman fehlen allerdings die für die *peregrinatio*-Dichtung so bezeichnenden allegorischen Gestalten. Diese sind nichts anderes als in der Tradition der *Psychomachia* des Prudentius stehende Personifikationen abstrakter Eigenschaften, die zwar mit realistisch-naturalistischen Details ausgeschmückt sein mögen, aber doch nie vergessen lassen, daß sie kein Eigenleben besitzen, nicht wirklich sind. *Robinson Crusoe* selbst steht zwar wie der Pilger von *Deguileville* bis Bunyan für die Menschheit schlechthin, doch ist er weitaus realistischer gezeichnet. In ihm ist es Defoe gelungen, eine konkrete, mit individuellen Zügen ausgestattete Gestalt darzustellen, die dennoch so stark exemplarisch ist, daß in ihr und in ihrem Handeln der Mensch sich allgemein gespiegelt sehen kann. Vom im eigentlichen Sinn realistischen Autor unterscheidet sich Defoe jedoch dadurch, daß er mit *Crusoe* nicht einen Typus entwirft, der für eine bestimmte gesellschaftliche Konstellation zu einem gegebenen Zeitpunkt Gültigkeit beanspruchen kann. Es geht Defoe nicht um eine historisch fixierte, sondern um eine zeitlos gültige anthropologische Aussage. Damit folgt er jener Tradition menschlichen Selbstverständnisses, die in der *peregrinatio*-Dichtung und dem pikarischen Genre ihren adäquaten Ausdruck findet.

Oberflächlich betrachtet, scheint es nicht viel Ähnlichkeit mit dem pikarischen Roman und der *peregrinatio* zu geben. *Robinson* hält sich auf einer einsamen Insel auf, und mit anderen Menschen hat er nicht viel zu tun. Dennoch aber verbinden ihn manche Fäden mit den vorausgehenden spanischen und englischen *picaros*. Zunächst einmal stellen wir denselben antiromantischen, unritterlichen Realismus

fest wie im pikarischen Roman. Die Welt – und sei auch jedes Steinchen von ihr imaginativ oder erdichtet – sieht so aus, wie der Durchschnittsbürger sie gesehen und beschrieben hätte. Der einzelne Gegenstand wird mit liebevoller Treue geschildert, ja, er entsteht geradezu unter unseren Augen:

However, I made me a table and a chair, as I observed above, in the first place, and this I did out of the short pieces of boards that I brought on my raft from the ship. But when I had wrought out some boards, as above, I made large shelves of the breadth of a foot and a half one over another, all along one side of my cave, to lay all my tools, nails, and iron-work; and, in a word, to separate everything at large in their places, that I might come easily at them. I knocked pieces into the wall of the rock to hang my guns and all things that would hang up; so that had my cave been to be seen, it looked like a general magazine of all necessary things ...⁶⁶

Mit ähnlicher Detailfreude schildert Defoe alle Begebenheiten auf der Insel vom Schiffbruch bis zur Erbauung und Verteidigung des doppelt bewehrten Forts. Wir sehen den archetypischen homo faber am Werk, der auf einer unbewohnten Insel im Atlantik den Aufbau der Zivilisation wiederholt. Die wesentlichen Phasen dieses Prozesses folgen einander ohne notwendige Ordnung – das Erdbeben hätte vor dem Hausbau, die Anfertigung bestimmter Werkzeuge vor Jagd und Fischfang geschildert werden können, aber im allgemeinen wiederholt sich doch in der gedrängten Abfolge der Ereignisse eine in Jahrtausenden vorausgegangene Entwicklung. Jede einzelne Stufe kann der Leser miterleben, nachvollziehen, und er vergißt darüber, daß es sich im Grunde nur um eine Fiktion handelt, ja, vielleicht glaubt er sogar der Versicherung des Autors (der sich als Herausgeber tarnt), daß der Bericht »a just history of fact« sei und daher ohne »appearance of fiction in it«⁶⁷.

Besteht in dieser Analogie des Schicksals Robinsons zur Menschheitsgeschichte bereits ein Element der Ordnung, ergibt sich aus der Aufeinanderfolge zivilisatorischer Akte schon eine Art Aufbau und Geschehensmuster, so tritt als weiteres gegenüber dem pikarischen Roman neuartiges Element die biographische Strukturierung hinzu. Im pikarischen Roman hatte die Dimension der Zeit nur als einfaches Nacheinander eine Rolle gespielt. Dem »und dann« oder »am nächsten Tag« entspricht keine Wandlung oder Entwicklung des Protagonisten, der außerhalb der Zeit lebt und nicht älter wird. Bei Robinson Crusoe aber wird uns das Verrinnen der Zeit geradezu qualvoll deutlich. Gleichzeitig damit ergibt sich uns ein Bild menschlicher Existenz, dargestellt am exemplarisch gültigen Fall eines Individuums, dessen Situation in dieser Welt mittels der seitdem topischen Metapher der Insel ausgedrückt wird.

Dieses Bild der Insel ist symptomatisch für den beginnenden Frühkapitalismus und den damit genetisch verknüpften Individualismus, es bezeichnet aber auch gleichzeitig das letzte Entwicklungsglied in der Tradition des picaro, der schon

bei Apuleius in Vereinzelung und Bindungslosigkeit gelebt hatte. Bei Robinson und den anderen Helden Defoes sind zahlreiche Parallelen zu erkennen. Sie leben z. B. alle außerhalb der Familie, die sie ebensowenig anzieht und festhält wie den spanischen *picaro*. Moll Flanders und Captain Singleton haben überhaupt keine Familie, und Robinson verläßt Heimat und Eltern so früh wie die kleinen spanischen *picaros*, um in der Welt sein Glück zu machen: »... my head began to be filled very early with rambling thoughts.«⁶⁸ Ebenso wie die *picaros* treibt es ihn hinaus in ein Leben, das ihm schicksalhaft vorgezeichnet zu sein scheint: »... there seemed to be something fatal in that propension of nature tending directly to the life of misery which was to befall me.«⁶⁹

Ausgangspunkt der Erlebnisse Robinsons ist seine »wandering inclination«⁷⁰, und das heißt, seine Beziehungslosigkeit. Das betrifft nicht nur sein Verhältnis zur Familie, sondern auch zur menschlichen Gesellschaft schlechthin, sowie zum Staate. Im Zeitalter wachsenden Patriotismus' und Nationalismus' hat Robinson ebenso wenig Gefühl für das Vaterland wie der *picaro* für Spanien. Der wandernde Schelm fühlt sich da am wohlsten, wo er auf angenehme Weise seinen Lebensunterhalt findet, und Robinson beurteilt Länder und Menschen nach ähnlich ökonomischen Gesichtspunkten. Darin hat man nicht zu Unrecht die kapitalistischen Prinzipien der Zeit wiedererkannt. Ebenso aber sollte man sich an die Not des *picaro* erinnern, der Welt und Mensch in erster Linie unter dem Gesichtspunkt des unmittelbar Nützlichen betrachtete, wenn auch, wie leicht zu sehen ist, ohne das Ethos Robinsons.

Daß der Inselbewohner kein besonders sympathischer Zeitgenosse gewesen sein kann, ist (seit Charles Gildon) mehrfach festgestellt worden⁷¹. Das andere Geschlecht spielt im Leben Crusoes keine Rolle; als die Kolonisten später fünf Frauen durch das Los verteilen, wählt sich der Privilegierte die Älteste und Häßlichste von den fünf, zur tiefen Befriedigung des Autors, der genau erkennt, »that it was application and business that they were to expect assistance in as much as anything else«⁷². In dem »anything else« verbirgt sich alles Humane, die zwischenmenschlichen Beziehungen, Geschlecht, Liebe, Glück, Gemeinsamkeit – lauter Dinge, die für Defoe-Crusoe kaum von Belang sind, solange sie nicht zu Buch schlagen. Die älteste von den fünf Frauen erweist sich tatsächlich als die profitabelste, und Crusoe kommentiert: »... she proved the best wife of all the parcel«⁷³. »Parcel« entstammt der Sprache des Handels und erinnert an dieser Stelle an ein Aktienpaket – ein deutlicher Hinweis auf Defoes Verhältnis zu den Frauen wie auf die merkantile Einstellung dem Leben gegenüber. Waren die *picaros* Einzelgänger an der Peripherie der Gesellschaft, so ist Crusoe der absolut auf sich bezogene Egoist. Er heiratet zwar später (»not to my disadvantage«), und es werden ihm drei Kinder geboren, aber darüber informiert er uns in einem halben Satz, dessen zweiter Teil die eigentlich wesentliche Mitteilung enthält: daß Robinson eine weitere Reise plant.

Um Profit geht es Robinson also in erster Linie; das ganze Leben sieht bei ihm aus wie das Kontoblatt einer gewerblichen Buchführung: »All evils are to be considered with the good that is in them, and with what worse attends them.«⁷⁴ Die Übel werden auf der linken Seite vermerkt, wo bei der Buchführung die Debet-Posten stehen, die Positiva stehen im Haben. Da sie meist die Übel dieser Welt überwiegen, ergibt sich per Saldo ein Überschuss, in der Geschäftssprache Reingewinn genannt:

Evil

I am cast upon a horrible desolate island, void of all hope of recovery.

I am singled out and separated, as it were, from all the world, to be miserable.

I am divided from mankind, a solitaire, one banished from human society.

I have not clothes to cover me.

I am without any defence, or means to resist any violence of man or beast.

I have no soul to speak to, or relieve me.

Good

But I am alive, and not drowned, as all my ship's company was.

But I am singled out, too, from all the ship's crew to be spared from death; and He that miraculously saved me from death, can deliver me from this condition.

But I am not starved and perishing on a barren place, affording no sustenance.

But I am in a hot climate, where if I had clothes I could hardly wear them.

But I am cast on an island, where I see no wild beasts to hurt me, as I saw on the coast of Africa; and what if I had been shipwrecked there?

But God wonderfully sent the ship in near enough to the shore, that I have gotten out so many necessary things as will either supply my wants, or enable me to supply myself even as long as I live.

Upon the whole, here was an undoubted testimony, that there was scarce any condition in the world so miserable, but there was something negative and something positive to be thankful for in it; and let this stand as a direction from the experience of the most miserable of all conditions in this world, that we may always find in it something to comfort ourselves from, and to set in the description of good and evil on the credit side of the account⁷⁵.

Von dem Gesichtspunkt der Egozentrizität des Helden aus betrachtet, gewinnt auch die Erzählweise zusätzliche Bedeutung. Erzähler und Zentralfigur sind identisch, Robinson erzählt die Geschichte seines Lebens und gibt uns Einblick in das auf der Insel geführte Tagebuch. Die gewählte Form ist die der Autobiographie. Aber selbst wenn wir indirekt immer wieder auf den Autor Defoe und sein Verhältnis zur Welt schließen können, so ist doch sehr wichtiger die Tatsache

des fiktiven Erzählers, der mit dem Autor nicht identisch ist, sondern sich als wesentlicher Bestandteil dem Romanwerk eingliedert. Robinson ist nicht nur irgendwie Schiffbrüchiger, der irgendwann auf einer südatlantischen Insel angetrieben wurde und sich dort häuslich niederließ, sondern er wird durch die Fiktivität der Erzählung und der dargestellten Situation wie auch durch die Folgerichtigkeit der Begebenheiten zu einer typischen, d. h. exemplarisch gültigen Gestalt.

Als man den fiktiven Charakter von *Robinson Crusoe* erkannte und dem Autor Vorwürfe machte, verteidigte er sich mit der Feststellung, das Werk sei die Allegorie seines Lebens. Diese Behauptung hat man bisher noch nicht recht ernst genommen, ja, man hat Defoe gegen Defoe verteidigt. Und doch scheint gerade dieser Gesichtspunkt für das Verständnis des Werkes und seiner literaturgeschichtlichen Stellung sehr bedeutsam. Robinson ist eine Art Jedermann⁷⁶, oder besser, der Mensch schlechthin, Individuum mit sämtlichen menschlichen Eigenschaften, aber dennoch typische Verkörperung des Menschseins, ein zweiter Adam.

Auch die Namengebung ist in diesem Zusammenhang erhellend, was von Gerber bereits dargestellt worden ist⁷⁷; zu ergänzen wäre noch die Bedeutung des Namens Xury. Xury heißt der gleich zu Beginn der Erzählung eingeführte dunkelhäutige Page, der Crusoe zur Flucht aus der Sklaverei verholfen hatte und der zum Dank dafür zu einem großen Mann machen wollte. Aber der portugiesische Kapitän bietet Robinson zweimal dreißig Silberlinge für den Knaben, und Robinson kann nicht widerstehen: Er verkauft den treuen Xury zu erneuter Sklaverei. Xurys Name beginnt mit dem englischen Zeichen für Kreuz bzw. Christus; ferner ist Xury Anagramm für *Cruci*. Dieser Xury wird aus der Heidenschaft erlöst und für den doppelten Judaslohn wieder verkauft⁷⁸.

Es ergibt sich aus solchen Überlegungen, daß Defoes Roman sehr viel enger mit Bunyans *Pilgrim's Progress* verwandt ist als allgemein konzidiert wird. Zunächst einmal verkörpern die Gestalten typische Züge des Menschseins und erlangen dadurch eine über den Einzelfall hinausreichende allgemeine Bedeutung. Sie sind allerdings weniger *exempla trahentia* oder *monentia*, sondern *exempla* im Sinne von Beleg, weniger Leitbilder als Typen. Der mangelnde Vorbildcharakter wird durch seitenlange Belehrungen und Meditationen ergänzt bzw. ersetzt, jedoch sind diese Erörterungen für die Geschichte selbst wenig belangvoll, ja, sie stehen teilweise in offenem Gegensatz zum Geist und Gehalt der Erzählung. Robinson ist ein auf sich, und nicht auf Gott bezogener egoistischer Einzelgänger, der u. a. auch an das Heil seiner Seele denkt, vor allem aber an das Leben auf dieser Welt und seine Prosperität. Dieses utilitaristische Denken war Teil des anglikanischen Puritanismus, der zwischen geistigen und weltlichen Werten nicht streng unterschied. Dem weltlichen Nutzen dienen, bedeutete teilweise dasselbe wie nach der himmlischen Glückseligkeit streben, ja, irdische Güter waren vielen sogar eine Verheißung himmlischen Glücks. Die Folgen solcher Denkweise zeigen sich in *Robinson Crusoe*: Die Reise geht nicht mehr zum himmlischen Jerusalem,

sondern in die Abenteuer dieser Welt, der Sinn des Reisenden ist nicht mehr auf das Jenseits gerichtet, sondern auf irdischen Nutzen, der religiösen Überhöhung der peregrinatio entspricht die Fahrt ins Abenteuer. Es fehlt vor allem die starke Dynamik der Längsspannung, die sich durch Ausrichtung der Reise auf das Jenseits hin ergibt. Die Augen von Defoes Pilgern sind immer auf diese Welt gerichtet, die Verwandtschaft zu den christlich-allegorisch ausgerichteten Vorläufern der puritanischen Literatur ergibt sich daraus, daß die Gestalten der Abenteuergeschichten zu typischen Verkörperungen des Menschseins werden und damit über sich hinausweisen.

Defoes Werk steht in der Mitte zwischen pikarischem Roman und typologischer Allegorie, beiden gleichermaßen verpflichtet und dennoch ganz eigenständig und sui generis. Der Blick des Dichters ist zum ersten Mal eindeutig und ausschließlich auf den Menschen gerichtet, und zwar keineswegs den exzentrischen Künstler, Dichter, Priester, *vates*, sondern den Mann des Alltags, den Handwerker und seine Erfahrungen im Umgang mit der Welt. Die Weltschau selbst steht im Vordergrund des Werkes, aber sie verbindet sich nur zögernd mit einer geistigen Durchdringung und Deutung. Beides bleibt unverbunden nebeneinander. Robinson meditiert zwar selbst darüber, welche geistigen und moralischen Fortschritte er auf der Insel macht, aber diese Meditationen begleiten das Geschehen, haben keinen Einfluß darauf. Darin werden viele einen künstlerischen Mangel sehen. Dichterische Formung und Gestaltung des Stoffes, so werden sie sagen, impliziert Strukturierung, architektonische Stoffverteilung, vorbedachten Aufbau. Aber wir dürfen darüber nicht vergessen, daß der pikarische Roman, die ursprünglichste Form der Erzählung, aus Freude am reinen Erzählen und aus Vitalität zwar formlos – aber dennoch gut und mitreißend sein kann. Daher ist es keineswegs abschätzig gemeint, wenn Defoe mit der pikarischen Tradition in Verbindung gebracht wird. Vielleicht ergibt sich gerade aus dem Zusammenhang mit dieser Ahnenschaft die Energie und die Dynamik des Werkes, das heute wie damals seine Leser fasziniert.

Der *casus* als Strukturprinzip

1.

Das reihende Erzählen von Erlebnissen und Abenteuern entspricht einer ursprümlichen Erzählfreude von Seiten des Autors und befriedigt primär ein in der Regel vages Unterhaltungsbedürfnis des Lesers. Darüber hinausgehende Intentionen des Autors werden entweder *expressis verbis* geäußert oder durch allegorische Nebenbedeutungen bzw. Spiritualisierung dem Literalsinn überlagert. Aber schon durch die Bauform selbst können spirituelle Aussagen gemacht werden. So wird z. B. häufig an Hand des Erzählmusters von Aufstieg und Fall das Geschehen um den Protagonisten in ein formal leicht überschaubares Schema gebracht. Es ist nicht Selbstzweck, sondern versinnbildlicht die Unbeständigkeit der Welt und ihrer Glücksgüter. Daher taucht an der Peripetie der Handlung oft die launische Glücksgöttin Fortuna auf, Sinnbild der Wechselhaftigkeit des Schicksals und der Wandelbarkeit menschlichen Glücks.

In der griechischen Frühzeit¹ teilte die unerbittlich waltende Göttin Tyche als Herrin über das Schicksal dem Menschen aus eigener Autorität Leben und Tod, Glücksgüter und Armut zu. In der Spätantike stellte man ihr die freundlichere Göttin Fortuna zur Seite, eine unberechenbare, spielerische und daher sowohl verschwenderisch schenkende wie auch grausame und mitleidlose Göttin. Es ist nicht bekannt, ob Fortuna als bewußte Umformung aus Tyche hervorgegangen ist. Jedenfalls aber scheint sie schon bei ihrem ersten Auftreten deutlich andere Züge zu tragen als Tyche: Sie verkörpert die Wandelbarkeit der Zeit, die Bedeutung des einzelnen Augenblicks, den Kairos. In einem Seitenstrang der Tradition lebte diese Vorstellung in der Göttin Occasio fort, der Gelegenheit, die man beim Schopf ergreifen muß. In Rom wurde Fortuna zur Göttin, die generell gutes und böses Schicksal zuteilt und als *fortuna monens* eine Macht darstellt, der der Einzelne nicht entfliehen kann. Bald suchte man nach Waffen gegen die Launen der manchmal unvernünftig spielenden Göttin und empfahl als vorzüglichste Mittel Tugend und Weisheit.

Die Übernahme der Göttin in die christliche Vorstellungswelt bereitete naturgemäß Schwierigkeiten. Die Kirchenväter waren zutiefst davon überzeugt, daß Gott diese Welt in weiser Vorbestimmung zum besten geordnet hat und daß es daher keine launische Fortuna, keine Schicksalsgöttin geben kann. Dennoch aber blieb Fortuna in der einen oder anderen Form lebenskräftig und wurde selbst

von solchen Autoren verwendet, die ihr an anderer Stelle ihres Werkes die Existenzgrundlage entzogen. Ursache dieses Beharrns wird ähnlich wie bei verwandten Topoi und Metaphern eine allen Menschen gemeinsame Urfahrung der Wandelbarkeit und Unbeständigkeit dieser Welt sein, die sich in Fortuna zur anschaulichen Metapher verdichtet.

Vermittler der Fortuna an das christliche Mittelalter war Boethius mit seiner *Consolatio Philosophiae*. Die Philosophie des Boethius läuft auf die Forderung hinaus, sich platonisch-stoisch über die Welt zu erheben, ständig nach dem höchsten Gut zu streben, das in letzter Instanz identisch ist mit der göttlichen Güte selbst. Alle Menschen und Wesen erstreben bewußt dieses höchste Glück, aber es gibt immer wieder Verlockungen und Irrtümer, die vom rechten Weg ablenken und in die Irre führen. Außerdem bietet sich nicht nur ein Weg zu diesem höchsten Gut an, sondern jedes Wesen sucht ihn auf seine Art. Der Weise muß erkennen, daß die irdischen Dinge trügerisch und nichtig sind und daß er sich der Idee des Guten nur durch die Verleugnung der Glücksgüter dieser Welt nähern kann. Wer sich mit den weltlichen Dingen abgibt, steigt freiwillig auf das Rad der Fortuna und unterwirft sich ihrer Gesetzmäßigkeit: »... In kreisendem Schwung das Rad herumzuwirbeln, das ist meine Macht und mein ewiges Spiel, und Freude macht es mir, das Oberste zu unterst und das Unterste nach oben zu kehren! Steige in die Höhe, wenn du willst, aber unter der Bedingung, daß du es nicht für eine Ungerechtigkeit hältst, wenn du, sobald es mein Spiel so mit sich bringt, auch wieder herabstürzen mußt!«² »Weshalb, o Menschenkind, weshalb beschuldigst du mich und liegst mir täglich im Ohr mit deinen Klagen? Was für ein Unrecht habe ich dir denn angethan? Welche Güter, auf die du Anspruch hastest, habe ich dir denn entzogen? Verklage mich doch vor irgend einem Richter, wegen der Entziehung des Besitzes von Macht und Ehre! Wenn du dann beweisen kannst, daß eines dieser Güter festes Eigentum irgend eines Sterblichen sei, so will ich freiwillig zugeben, daß das, was du jetzt zurückverlangst, einst rechtmäßig dir zu eigen gehörte!«³

Bei Boethius besitzt das Rad der Fortuna eine symbolische Funktion: Es dreht sich nach einem bestimmten Gesetz und kehrt dabei das Unterste zu oberst und umgekehrt; es tritt also bildlich ein für die Unbeständigkeit der irdischen Glücksgüter, die Fortuna verwaltet, die aber mit dem wahren Glück nichts zu tun haben, ja, der Erreichung dieses wahren Glücks sogar im Wege stehen. Die irdischen Dinge können den Zustand der höchsten Glückseligkeit nicht herbeiführen, sondern nur den Schein des Glücks erwecken. Der Weise läßt sich nicht dazu verführen, auf das Rad der Fortuna zu steigen. Er erkennt die Möglichkeit, sich gegen ihre Verführungen und damit gegen die Lockungen der Welt zu entscheiden. In dieser Entscheidungsfreiheit des Menschen liegt die wesentliche Christianisierung der Fortuna-Vorstellung und der Grund ihrer Beliebtheit auch bei den homiletischen und didaktischen Autoren des Mittelalters.

Seit dem 12. Jahrhundert ist die Vorstellung des Rades der Fortuna fest eingewurzelt. Es trägt die Könige empor und schleudert sie in den Abgrund. Das Bild wird häufig durch die lateinische Inschrift kommentiert: »Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno«, so etwa in der berühmten Handschrift der *Carmina Burana*.

Dieses Thema von Aufstieg und Fall, *tragedie* genannt, steht im Mittelpunkt zahlreicher mittelalterlicher Dichtungen, die den Gegensatz zwischen dem auf dem Gipfel des Glücks thronenden Herrscher und dem häufig genug folgenden Fall in Elend, Schande und Not darstellen. Boccaccios Werk *De Casibus Virorum Illustrium* ist eine Sammlung derartiger tragischer Fälle (*casus* hier im ganz wörtlichen Sinn)⁴, Biographien des Lebens großer, berühmter Menschen, die sich dem Rade der Fortuna anvertrauten und daher schmählich zugrundegingen. In Deutschland wurde diese Serie 1545 von Hieronymus Ziegler übersetzt, in England schuf Lydgate etwa 1435 seine erweiterte Fassung *The Falls of Princes*; seitdem kann das Schema von Aufstieg und Fall als ein literarischer Topos, als eines der beliebtesten Erzählmuster der Weltliteratur gelten. Zunächst diente der *casus* ausschließlich der Belehrung des Fürsten. Am exemplarischen Beispiel sollte ihm vor Augen gehalten werden, wohin Hybris und Sündhaftigkeit führen und wie wichtig es gerade für den Fürsten ist, vorbildhaft zu leben. Diese Geschichtsauffassung Lydgates blieb bis in das 16. und 17. Jahrhundert hinein wirksam und ist, wie W. F. Schirmer in seinem Büchlein *Glück und Ende der Könige in Shakespeares Historien* dargelegt hat, vor allem in Shakespeares Historiendramen zu finden.⁵ Richard II. z. B. schlägt vor: »For God's sake, let us sit upon the ground/ And tell sad stories of the death of Kings . . .« (III. 2. 155). Diese traurigen Geschichten vom Tod der Könige kamen nicht so plötzlich aus der Mode, wie man aufgrund der Darstellung in der Sekundärliteratur vermuten sollte. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Urmotiv, das die literarischen Perioden und Epochen überdauerte und in gewandelter Form, den Vorstellungen des neuen Zeitalters angepaßt, immer wieder auftaucht.

Der Grund für die *tragedie* eines Königs oder Helden ist schon im Mittelalter nicht einheitlich gewesen. *Casus* oder *tragedie* wird jede Geschichte genannt, in der ein Fürst zu höchsten Ehren emporsteigt und aus irgendwelchen Gründen fällt. Diese Gründe müssen nicht unbedingt retributiver Art sein, so also, daß der tragische Fall immer Bestrafung vorausgehender Missetaten wäre. Es scheint teilweise die Auffassung mittelalterlicher Autoren zu sein, daß jeder, der hoch aufsteigt, auch mit Sicherheit fällt, denn schon durch das Aufsteigen auf der Leiter des Erfolgs und des Glücks verändert sich die menschliche Psyche. Der einstams bescheidene und gottesfürchtige Herrscher wird anmaßend, selbstgefällig, eitel und grausam, er verachtet andere Menschen, denkt nur an sich und seine eigene Macht und bereitet damit seinen Fall vor. Bei solcher Sicht sind Aufstieg und Fall fast kausal miteinander verknüpft, obwohl diese Schlußfolgerung natürlich nie deutlich ausgesprochen wird. Diese Auffassung kommt einer stoischen Verneinung der

Werte dieser Welt gleich und wurde daher nicht von allen Autoren geteilt. Bei vielen ist Fortuna die lächelnde, launische und stets zu unberechenbaren Scherzen aufgelegte Göttin des Glücks, die ohne Rücksicht auf Verdienste oder Würde ihre Gaben austeilt. Es kann also durchaus geschehen, daß sie einen Unwürdigen zu höchsten Ehren erhebt und Verdienste mißachtet. Daher wird sie als die blinde Göttin dargestellt, die mit verbundenen Augen ihr Rad dreht, besser: mit dem Rad spielt. Sie wird solcherart zum Ausdruck der Unberechenbarkeit dieser Welt, die (dem Augenschein nach) von Zufall und Willkür beherrscht wird und in der jeder selbst sehen muß, wie er auf seine Kosten kommt. Es verwundert daher nicht, daß Fortuna sich manchmal auch zur Göttin Occasio, Gelegenheit, wandelt. Diese hat alle Attribute der Fortuna behalten. Nur ist das Rad jetzt nicht mehr stationär angebracht, sondern rollt, und Occasio sitzt auf dem rollenden Rade. Der Mensch muß, wenn er Glück haben will, die rasend schnell vorbeieilende Occasio ergreifen. Dabei hilft ihm ein langer Schopf, der der Göttin in die Stirn fällt, während sie hinten am Kopf kahl ist. Sobald sie also an uns vorbei ist, haben wir es versäumt, »die Gelegenheit beim Schopfe zu fassen«, wie das deutsche Sprichwort heißt.

Eine solche Auffassung der Fortuna läßt nicht viel Spielraum für eine christliche Deutung. Überhaupt scheint das Christentum keine Heimstatt für Fortuna zu bieten. Denn entweder ist die Welt durch die gütige Vorsehung Gottes geordnet, und damit determiniert, oder es gibt den Zufall, das Unberechenbare, das nicht Gott untersteht und durch eine selbständige wirkende und entscheidende Göttin verkörpert werden kann. Christliche Autoren halfen sich so, daß sie Fortuna zur *ancilla Dei* machten, zu einer Dienerin, die eigentlich nur noch ausführendes Organ der göttlichen *Providentia* ist, aber keine eigene Entscheidungsfreiheit mehr besitzt.⁶ Fortuna ist dann nur noch Zeichen für die Vergänglichkeit der Welt und der irdischen Glücksgüter, und in dieser Funktion findet sie sich in einem großen Teil der mittelenglischen Literatur.

2.

Der mittelalterlichen Auffassung vom Auf und Ab in der Geschichte und von der Bedeutung der Fortuna für das Herrscheramt ist vor allem der *Mirror for Magistrates*⁷ (1559) deutlich verpflichtet. Dieses Werk erfreute sich während seiner Zeit einer heute kaum noch vorstellbaren Beliebtheit. Seine Geschichten gaben exemplarisch wieder, wie man sich den Lauf der Welt und das Verhältnis des Menschen zu Herrscher und Schicksal vorstellte. An der obersten Spitze der Hierarchie sah man Gott als einen König der Könige (wie er ja auch in der Liturgie

genannt wird).⁸ Gott delegiert seine Macht an Unterkönige, die weltlichen Herrscher, die damit in seinem Auftrag und kraft göttlicher Vollmacht auf Erden regieren, Gottes Stellvertreter sind. Sie haben die Hauptaufgabe, Gottes Gerechtigkeit in der Welt offenbar zu machen, u. a. dadurch, daß sie wiederum einen Teil ihrer Macht weiter delegieren und Beamte einsetzen, die für Ordnung und Gerechtigkeit sorgen. Auch diese Beamten sind wiederum Vertreter des göttlichen Rechtes, und daher ist jede Auflehnung gegen sie sündhaft und strafbar. Jede Gewalt geht also von Gott aus; wer auf Erden Macht hat, besitzt sie von Gottes Gnaden, verwaltet damit etwas, worüber er Rechenschaft ablegen muß, und zwar nicht dem Volke oder irgendeiner Institution, sondern Gott gegenüber. Aus der Geschichte kann man daher lernen, wie der Mensch zu handeln hat, wenn er tugendhaft, Gott wohlgefällig leben will. Die Belehrung darüber war bis dahin Domäne des Theologen oder des Philosophen gewesen. Geschichte hatte nur in den Chroniken ihre Berechtigung gehabt. Sie war wohl von Theologen für ihre Zwecke ausgebeutet worden, aber die *exempla* und die moralisch-homiletischen Erzählungen hatten der Geschichte nur als Aufhänger für die Belehrung gedient. Im *Mirror for Magistrates* aber wurde zum ersten Mal Geschichte – auch englische Geschichte – für die Zwecke der Belehrung direkt verwendet.

In der Vorgeschichte dieses Werkes gibt es eine ganze Reihe von europäischen Vorläufern, die auf ähnliche Weise Laster (wie Ungehorsam, Geiz, Faulheit, Unkeuschheit) anprangern. Das allen gemeinsame Thema ist die Wandelbarkeit der Welt, »the mutability of worldly fortune«. Daher steht Fortuna bei all diesen Werken im Hintergrund, obwohl sie, wie schon dargelegt, keineswegs eine ganz einheitlich konzipierte Gestalt ist. Zunächst enthielten die großen Sammlungen nur Berichte über Gestalten der Weltliteratur. Der Drucker Wayland schlug (1555) vor, auch die Schicksale der »chief princes of thys Island« hinzuzufügen. Aufgrund dieser Anregung entstand der *Mirror*, das populärste Werk der englischen Literatur in der elisabethanischen Zeit.

Man hielt zunächst die politischen Lektionen für den wichtigsten Ertrag von Geschichten dieser Art. Politischen Unterricht anhand von praktischen Beispielen der Geschichte zu erteilen war, wie der Herausgeber Baldwin in seiner Widmungsadresse sagte, der Zweck der Sammlung. An Tragik im modernen Sinn war zunächst nicht gedacht, vielmehr bestand man auf einer strengen Verbindung von Ursache und Wirkung.

But seeing causes are the chiefest thinges
That should be noted of the story wryters . . .⁹

Das Schicksal des einzelnen Herrschers war deshalb von so großer Bedeutung, weil von seiner Tugend oder Schlechtigkeit das Geschick des ganzen Landes als abhängig angesehen wurde. Das ist eine Vorstellung, die wiederum aus dem Mittelalter ererbt ist. Noch im 20. Jahrhundert wählt Charles Williams den mensch-

lichen Körper als Symbol für das Imperium. Genauso dachte und glaubte man im Mittelalter. Eine literarische Spiegelung dieses mythischen Glaubens findet sich in dem weitverbreiteten *Waste Land*-Motiv der Gralssage sowie im Mythos des Fischerkönigs, dessen wesentliche Aussage darin besteht, daß die Impotenz des Königs Unfruchtbarkeit für das ganze Land bedeutet.

Das kausalistische Prinzip wirkte sich so aus, daß der gute Herrscher immer Ruhm und Ehre erlangte, der böse (zumindest in der Theorie) Schande und Schmach: »...as good governors have never lacked their deserved renown, so have not the bad escaped infamy, besides such plagues as are horrible to hear of ...«¹⁰.

Die Prinzen, Fürsten und Könige verwalteten das Amt Gottes auf Erden. Wenn sie aber nun selbst verrucht und böse handeln, dann kann Gott gar nicht umhin, sie um der Gerechtigkeit willen grausam zu strafen. »Shameless presumption« und »hypocrisy« führen daher immer zu »shamefull death, diseases or infamy«. Beispiele dafür finden sich in genügender Zahl in der Geschichte. Boccaccio z. B., so sagt der Herausgeber Baldwin, hat ein Buch geschrieben, genannt *Falls of Princes*, und Lydgate hat es ins Englische übersetzt. Wie Gott aber unsere eigenen Vorfahren und Ahnen bestraft hat, das kann der Leser aus diesem Buch entnehmen:

For here, as in a loking glas, you shall see . . . howe the like hath bene punished in other heretofore, whereby admonished, I trust it will be a good occasion to move you to the soner amendment. This is the chiefest ende, whye it is set furth, which God graunt it may attayne.¹¹

Rebellion gegenüber einem Fürsten, das ergibt sich daraus mit völliger Klarheit, ist von Gott verboten und wird bestraft, denn der Fürst ist ja Stellvertreter Gottes. Allerdings wird (nicht ganz konsequent) die Rebellion gegen einen Fürsten auch vereinzelt als Instrument der Strafe Gottes dargestellt, so z. B. in der *Tragedy of Jack Cade*.

Die Bedeutung der *tragedie*-Vorstellung im *Mirror for Magistrates* für das Drama der Shakespeare-Zeit ist kaum zu überschätzen. Der *Mirror* ist nicht nur Fortsetzung von *The Falls of Princes*, wie an einzelnen Beispielen dargelegt werden soll. Die unreliгиösen, bösen Helden haben nicht mehr in jedem Fall die Strafe Gottes zu gewärtigen. Die Botschaft des *Mirror for Magistrates* ist komplexer als die der *Falls of Princes*. In der Regel allerdings übt Gott noch eine quantitative Retribution aus, d. h. je größer die Sünde, desto größer auch die Strafe, »lawless life, lawless death«. Auch dieser Gedanke ist aus zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen bekannt. Bei Dante hat man ihn *contrapasso* [= Il patire equilibrato al peccare] genannt. Das besagt, daß jeder Sünde die ihr entsprechende angemessene Bestrafung zuteil wird. Bei Shakespeare wird Desdemona in demselben Bett erwürgt, das sie (angeblich) befleckte. Laertes stirbt im *Hamlet* am eigenen Gift. Von Thomas of Woodstock heißt es im *Mirror for Magistrates*: »For looke

what measure we other awarde, / The same for us agayne is preparde« (200–201, S. 99).

Bemerkenswert ist auch, daß im *Mirror* zum ersten Mal von einer Verantwortung des Dichters gegenüber der Gesellschaft die Rede ist: Er verkörpert das gute Gewissen des Königs und des Volkes. Welcher Art die Folgen sein können, wenn er diese schwere moralische Verantwortung nicht wahrnimmt, wird am Beispiel des Dichters Collingbourne erläutert, der enthauptet wurde, weil König Richard II. einen seiner Verse als beleidigend und anstößig empfand. Geschichte, so dachte und glaubte man damals, war weniger mit Tatsachen als mit der Wahrheit befaßt. Die Dichtung hat diese Wahrheit in die Herzen der Leser zu tragen. Diese neue Auffassung vom Verhältnis der Dichtung zur Geschichte war während der Tudor-Zeit sehr wirksam und hat eine große Zahl literarischer Werke entscheidend geprägt.

Wahrscheinlich gibt es für die Popularität des *Mirror* mehrere Gründe.¹² Zunächst einmal lehrte das Werk Tugend, was von allen Puritanern als Hauptaufgabe der Literatur angesehen wurde. Außerdem entstammen die heroischen Gestalten der heimischen Geschichte des eigenen Landes, kamen daher dem zu dieser Zeit stark entwickelten Patriotismus entgegen. Eng damit verbunden ist der Wunsch nach einem heimischen, nationalen Epos, der seit den Tagen Geoffreys in England anzutreffen ist; Sir Philip Sidney lobte das Gedicht aus eben diesem Grund. Hinzu kommt noch, daß der *Mirror for Magistrates* das Weltgeschehen auf eine relativ einfache Formel brachte oder zu bringen schien.

Besonders berühmt war der Anteil Sackvilles in der 2. Auflage. Schon die Zeitgenossen lobten seine schlichte, eingängige Bildlichkeit, die imaginative Konzeption und sein echtes Gefühl. Neu ist bei ihm vor allem der Hintergrund des Geschehens, d. h. der von Vergil entlehnte Rahmen. Muster ist die Reise in die Unterwelt, die vielleicht nicht direkt aus dem klassischen Werk, sondern aus der *Aeneis*-Übersetzung von Douglas übernommen wurde. Außerdem benutzt Sackville Lydgates *Falls of Princes*, Plutarch, Valerius Maximus und Chroniken von Halle und Fabyan.

Der Text von Sackville beginnt mit der Beschreibung einer Winterlandschaft. Die personifizierte Sorow tritt auf. Der Dichter fordert sie auf, ihre Geschichte zu erzählen. Sie berichtet, daß sie von Furien in einem unterirdischen See geplagt wird. Pluto, der Gott der Hölle, habe dort seinen Thron und herrsche mit grausamer Strenge über alle seine Untertanen. Von dort sei sie, Sorow, heraufgestiegen, um das Schicksal derer zu beklagen, die auf Erden dem Glück der Fortuna vertrauten.

Bis hierher ist das Gedicht völlig topisch. Sämtliche Züge finden sich etwa in dem ungefähr hundert Jahre älteren Gedicht *The Awntyrs (= adventures) of Arthure at the Terne Wathelyne*, in dem ebenfalls ein Gespenst aus einem See aufsteigt und sich als Mutter Guineveres zu erkennen gibt. Sie berichtet über die

Qualen, die sich im *inferno lacu*¹³ für die Sünde der *lechery* erdulden muß, und bittet um *trentalles of masses*. Sorow dagegen berichtet nicht über die Folgen einer bestimmten Sünde, sondern legt nur dar, »that no earthlie ioy may dure« (Str. 17). Sie bietet sich an, den Dichter in die Unterwelt hinabzuführen.

Es folgt die Beschreibung einer Art Hölle; ob es sich dabei um die Hölle handelt, war schon den damaligen Lesern zweifelhaft. Am Ende von Sackvilles Beitrag findet sich folgendes fingiertes Gespräch:

How like you this my maisters (quod I?) very wel said one: The Tragedy excelleth: the inuēcion also of the induction, and the descriptions are notable. But where as he faineth to talke with the princes in hel, that I am sure will be mislyked, because it is moste certayne, that some of their soules be in heaven. And although he herein do follow allowed Poetes, in theyr discription of Hel, yet it sauoreth so much of Purgatory, which the papistes have digged thereout, that the ignorant may thereby be deceyued. Not a whit, I warrant you (quod I) For he meaneth not by his Hell the place eyther of damned soules, or of such as lye for their fees but rather the Grave, wherin the dead bodies of al sortes of people do rest til tyme of ye resurrectiō. And in this sence is Hel taken often in the Scriptures, in the writynges of learned christiās. And so (as he himselfe hath tolde me) he meaneth, and so would haue it taken. Tush (quod an other) what stande we here upon? it is a Poesie and no diuinitye, and it is lawful for poetes to fayne what they lyst, so it is appertinent to the matter: And therefore let it pass euen in such sort as you have read it. With a good will (quod I) But where as you say a poet may faine what he list: Indeede me thynke it should be so, and oughte to be well taken of the hearers: but it hath not at al times been so allowed.¹⁴

Der Limbus ist mit allen möglichen allegorischen Gestalten bevölkert: Remorse, Revenge, Maladie und Old Age, eine außerordentlich eindringlich (über sechs Strophen) beschriebene Gestalt, die mit sich und Gott hadert und die verlorene Jugend wiederhaben möchte:

Str. 36

And next in order sad old age we fownde,
his beard all hore his eien holowe and blind
wyth drouping chere still poringe on the grounde
as on the place wher nature him assighnd
to rest. When that the sisters had vntwind
his vitall thread and ended with their kniefe
the floating course of fast declininge lief.

Str. 37

Ther herd we him with broken and holow plaint
rew with him self his end approching fast
and all fornought his wretched mind torment
with swete remembraunce of his pleasures past
and fresh delightes of lustie youth forwast
recompting which how wold he sobbe and syke
and to be younge again of Jove beseke.

Es folgen weitere allegorische Figuren, die sämtlich Vergil entnommen sind und auch in derselben Reihenfolge erscheinen. Bei Vergil wird jeder Figur etwa eine Verszeile gewidmet, bei Sackville dagegen sind es insgesamt 36 Strophen. Nach Old Age erscheinen Dread, Famine, Death, Pouertie, Labour, Sleap (»a very corpse save yelding furth a breth... so ded alive for liefe he drew the breath«). Warre, der Krieg, hat einen recht interessanten Schild, auf dem ein kostbares, aber gruseliges Portrait gemalt ist (»depainted ther we found / dedlie debate all full of snakie here«), Vergil: »et Discordia demens vipereum crinem vittis innexa cruentis« – und die unvernünftige Zwietracht, das Schlangenhaar mit blutbefleckten Bändern umschlungen).

Auf diesem Schild ist das gewaltige Heer des Darius abgebildet, den Alexander besiegte, ferner Hannibal, der auf dem Schlachtfeld von Cannae Sieger blieb, der Kampf bei Trasimene und der letzte Kampf zwischen Scipio und Hannibal, bei dem Scipio den Sieg davon trug. Damit aber noch nicht genug: auch des Pompeius und Caesars Heere, die Grausamkeit von Sulla und Marius, Cirus, der von Tomiris erschlagen wird, Xerxes, Alexander, Theben, Troja, – all das befindet sich auf dem Schild.

Schließlich aber sind sie am Acheron angekommen, und am schrecklich bellenden Cerberus vorbei geht es direkt in die Hölle. Dort sehen sie auf einer unendlich großen Ebene die Verstorbenen liegen, »that died in aduersitie« (Str. 73, Rand). Hier sind auch die unschuldig Erschlagenen und die sich selbst töteten, als es keinen anderen Ausweg mehr gab:

Str. 76

Lo here quod sorow princes of renowne
that whilom sate on top of fortunes whele
now laied full low lyke wretches whurled doune,
even with on frown that staied but with a smile,
and now behold the thing that thow er while
saw onlie in thought and what thow now shalt here
recompt the same to kesar king and pere.

Schon aus dieser Einleitung, die der Klage des Henry Duke of Buckingham vorausgeht, ist zu ersehen, daß der Autor lauter alte, bewährte Motive benutzt. Er wandelt sie allerdings auf sehr eigenständige Weise ab, so daß sich das ganze Stück wie ein originales Werk liest. Vergleicht man entsprechende Stellen mit Chaucer, so ist man allerdings enttäuscht. Die Darstellung des Schlafes etwa findet sich auch in der *Squire's Tale*, ist dort aber unendlich viel anschaulicher, origineller. Ähnlich entsteht auch von der Hölle bzw. vom Limbus kein rechter Eindruck. Die allegorischen Figuren jedoch sind teilweise recht ausführlich, anschaulich und vorstellbar geschildert. Darin liegt wohl auch der Hauptgrund für die Beliebtheit des Werkes.

Die Frage, welche Auffassung von Tragik dem *Mirror for Magistrates* zugrunde liegt, ist schwer zu beantworten, da sich die mittelalterliche Uneinheitlichkeit der *tragedie*-Vorstellung im großen und ganzen fortsetzt. Allerdings scheint die Konzeption einer rationalen Moral und einer tragischen Gerechtigkeit stärker als die einer Verachtung der Welt, die großen Teilen der mittelalterlichen Literatur ihren Stempel aufgedrückt hat. Teilweise wird deutlich, daß des Menschen Erdenwandel nicht völlig unberechenbar ist, daß nämlich Sünde, Leidenschaft, Hybris, Mißbrauch der Macht zu Agentien der Tragödie werden.

Aber Peery hat zu Recht darauf hingewiesen¹⁵, daß diese Konzeption allein zur Erklärung der vielfältigen Schicksale im *Mirror for Magistrates* nicht ausreicht. Peery untersucht die Tragödien des *Mirror* von 1559 und kommt zu dem Ergebnis, daß der *casus* auf jeweils ganz verschiedene Weise bedingt ist.

Zunächst gibt es die durch äußere Gewalten hervorgerufene Tragödie; die Verantwortung liegt bei Fortuna, den Sternen, dem Schicksal, jedenfalls aber bei einer außerhalb des Menschen wirksamen Macht, auf die der Mensch keinen Einfluß hat. Es gibt zweitens Tragödien, bei denen sowohl äußerer ungünstiger Einfluß (der Sterne etwa) als auch eigene Schuld vorliegt; und in einer dritten Gruppe wird der tragische Fall eindeutig auf die eigene Schuld, die moralische Verfehlung zurückgeführt. Nur in diesem dritten Fall kann man von »tragischer Retribution« sprechen.¹⁶ Von den neunzehn Geschichten können nur zwei in Gruppe 3 eingeordnet werden, fünf dagegen gehören in Gruppe 1, haben also mit Bestrafung von Fehlern und Sünden nichts zu tun. Je stärker sich die Vorstellung des *contemptus mundi* in den Vordergrund drängt, desto geringer ist die Tendenz zur Erörterung des Schuld-Sühne Verhältnisses. Die zweite Gruppe ist die bei weitem größte; hier findet sich eine sehr komplexe Motivierung des Falls. Fortuna wird angeklagt, aber sie wird teilweise als ausführendes Organ der göttlichen *Providentia* gesehen. Bemerkenswert ist nur – auch vom Standpunkt der christlichen Morallehre aus –, daß sich die Helden selbst teilweise für unschuldig erklären. So gibt Warwick z. B. zu, daß er zur Meuterei gegen den König aufgefordert hat, betont aber, daß er dabei immer das Allgemeinwohl im Auge hatte und niemals Ruhm für sich allein anstrebe. Die Verurteilung erfolgt also höchstens durch den Autor; der Held selbst fühlt sich im Recht.

Der *Mirror* enthält also keine in sich konsistente Auffassung von *tragedie*; die Autoren hatten keine Formelantwort, vor allem aber: Sie hatten keine neue Antwort. Für sämtliche von ihnen vorgeführten *exempla* lassen sich Vorgänger oder Analoga in der mittelalterlichen Literatur finden. Fortuna spielt immer noch eine große Rolle. Ja, es scheint sogar, als ob sie im Grunde dieselbe Bedeutung hätte wie im 14. Jahrhundert. Jedenfalls läßt sich keine Gewichtsverlagerung, etwa hin zu einer stärkeren Betonung der Gerechtigkeit Gottes, erkennen.¹⁷

Einer der bekannteren Verfasser des *Mirror* neben Sackville ist Th. Churhyard. Als Beispiel seiner Geschichten soll hier *Shore's Wife* herangezogen werden: »How

Shores Wife Kinge Edward the forwerthes Concubine, was by king Richard despoyled of al her goodes, and forced to doe open pennaunce.¹⁸

Jane Shore beginnt ihre Lebensgeschichte mit der Betonung ihrer geringen Herkunft. Sie war zunächst keusch und fromm. Dann aber näherte sich ihr der König – und welches arme Mäddchen kann einem König widerstehen, wenn er um ihre Gunst bittet? »My power was weake, I could not hold him out.« (V. 154) Nachdem der König aber einmal ihr Liebhaber geworden ist, wird sie sich der ungeheuren Macht bewußt, die sie dadurch in Händen hat. Sie gewinnt allmählich Einfluß auf den König und greift in die politische Entwicklung des Landes ein: »I had the arte to make the Lyon meeke.« (V. 181) Alle Höflinge können nur noch durch sie das Ohr des Königs erreichen und umwerben und umschmeicheln sie daher: »If I but spake, who durst my wordes denye? (V. 185) On such a height good hap had buylt my bower. As though my swete should never haue turnd to sower.« (V. 188 f.) Keineswegs nützt sie ihre Machtstellung tyrannisch oder bösartig aus. Sie tut vielmehr Gutes und ist ein Freund der Armen und Bedrängten. Aber sie fühlt sich in ihrer Machtfülle wie eine Göttin: »And for the time a Goddess place I had.« (V. 217) Als sie sich auf dem absoluten Höhepunkt ihrer Laufbahn befindet, stirbt König Edward, »in whom was all my ioye.« (V. 280) Die Jane zuvor niemals gefürchtet hatte, ja die von ihr abhängig gewesen waren, berauben sie nun ihres Glücks. Der Bruder des Königs behauptet, sie habe ein Komplott gegen den König angezettelt und ihm nach dem Leben gebracht. Zur Strafe muß sie mit der Bußkerze in der Hand durch die Straßen ziehen. Alle wollen die ehemalige Konkubine des Königs sehen. Die meisten sind gerührt und preisen ihre würdige und aufrechte Haltung; viele haben sogar Mitleid mit ihr. Sie selbst verflucht die Verräter, die sie auf so schnöde Weise verleumdet und um ihr gesamtes Gut betrogen haben. Um sich das Notwendigste zum Leben zu besorgen, muß sie betteln gehen. Sie hat keine Heimstatt mehr, und schließlich verhungert sie in einem Winkel der Stadt.

Das Geschehen wird von der Fortuna-Vorstellung wesentlich geprägt. Die Geschichte beginnt mit einer Klage über Fortuna. Natürlich sei es am vernünftigsten, so sagt Shore, das Rad der Fortuna ganz zu meiden. Aber: »who can stop the stremme that runnes ful swyft? The thristye drinkes, there is no other shyft.« (V. 29–31) Mit anderen Worten: Das Rad der Fortuna ist ein dem Menschen auferlegtes Schicksal, dem er sich nicht entziehen kann, selbst wenn er es gern wollte. Jeder hat sein irdisches Joch zu tragen, und jeder muß seine eigenen Erfahrungen sammeln. Die Betroffene (Shore) scheint sogar den erzieherischen Wert der *exempla* zu bezweifeln:

... bound we are in wordly yokes to drawe
And cannot staye, nor turne agayne in time,
Nor learne of those that sought to high to clyme... (V. 33–35)

Das kann schwerlich die Meinung des Autors sein, aber es ist bezeichnend, daß er diesem Versuch einer Selbstentschuldigung Jane Shores, die eigentlich aus den Beispielen der tragischen Vorläufer hätte lernen müssen, nicht ablehnend entgegentritt. Unwidersprochen bleibt ihre Aufforderung an den Dichter Baldwin: »do thy best, My tragedy to place among the rest« (V. 55–56). Offensichtlich ist der Autor nicht so sehr an der Schuldfrage und an der Vermeidbarkeit des jeweiligen *casus* interessiert, als an der grundsätzlichen tragischen Situation des Menschen, der Macht Fortunas in dieser Welt.

Dem entspricht auch die verhältnismäßig undifferenzierte Anklage gegen Fortuna genau in der Mitte des Gedichts, an der Stelle, da Jane auf dem absoluten Höhepunkt ihrer Laufbahn angekommen ist. Dies scheint Grund genug für den *casus* zu sein. Obwohl Jane ihre Machtstellung eher zum Guten als zum Bösen nutzt, fällt sie, weil, wie es heißt, Fortuna niemals beständig sei und die Hohen immer zu Fall bringe. Die pyramidenartige Struktur des Gedichtes mit der Peripetie in der Mitte unterstützt den Eindruck des notwendigen und nicht spezifisch begründeten Wechsels von Aufstieg und Fall.

Die Lehre, die der Leser aus all dem zu ziehen hat, ist der das Werk abschließenden Aufforderung Janes an den Dichter zu entnehmen:

A mirror make by my great ouerthrows
Defie this World, and all his wanton ways
Beware by me that spent so ill her days. (V. 390–392)

Das *vanitas-mundi*-Motiv steht hier deutlich im Vordergrund. Von der viel späteren Vorstellung, daß jeder »seines Glückes Schmied« sei, ist nichts zu spüren, und es fehlt die optimistische Gleichsetzung von Fortuna und Occasio, die in der Malerei und Ikonographie zur Zeit des *Mirror* häufig zu beobachten ist.¹⁹ Nicht an sie, die Göttin mit fliegendem Schopf, ist hier zu denken, sondern an die spätmittelalterliche Nähe von Fortuna und Frau Welt.²⁰ Gebunden »in worldly yokes« sind wir aufgefordert, »Defye this world, and all his wanton wayes« (V. 391). Die *casus*-Vorstellung Churhyards ist dem Mittelalter verpflichtet.

Die Popularität, die der *Mirror for Magistrates* über das 16. Jahrhundert hinaus in England genoß, läßt sich vor allem an den zahlreichen Fortsetzungen und Nachahmungen erkennen, deren Verfasser eine offensbare Mode ausnützen und in bares Geld ummünzen wollten.²¹ Erweiterungen zu der Ausgabe von 1559 (bei Campbell S. 61–240) erschienen z. B. 1563 (Campbell, S. 241–421), 1578 (Campbell, S. 426–460) und 1587 (Campbell, S. 461–511). Besonders reizvoll ist die Richard Niccols' aus dem Jahre 1610. Sein Name wird in den Annalen des *Mirror* nur selten genannt. Lily Campbell, die die Texte herausgab, hat die von Niccols hinzugefügten *tragedies* nicht aufgenommen. Meist wird sein *opus* kurz und immer kritisch, häufig sogar vernichtend abgetan. Es scheint aber, daß die *tragedies* Niccols' genauso gut und genauso schlecht sind wie

manche der vorausgehenden. Vielleicht hat sich hier (wie so oft in der Philologie) eine kritische Meinung von einer Generation zur anderen fortgeerbt.²² Es besteht zumindest der Verdacht, daß viele Kritiker Niccols nicht durch eigene Lektüre kennengelernt haben. Sein Werk ist in der Ausgabe von 1610²³ nur in einem Exemplar (im Britischen Museum) erhalten. Unter den von ihm beigetragenen *tragedies* ist die Geschichte von *König Arthur* besonders bemerkenswert; sie findet sich in keiner der anderen Fortsetzungen und auch nicht in der ursprünglichen Ausgabe.

Anfang des 17. Jahrhunderts war der Glaube an König Arthur in England noch weitverbreitet. Es gab zwar schon einige Historiker, die Zweifel an seiner historischen Existenz anmeldeten, aber die Gegenstimmen überwogen. König Arthur war eine Art Schlachtruf, der allen Patrioten des Landes heilig war. Der Brite wurde als nationaler Held betrachtet, als Eigentum und Stolz der Nation. Das drückte Niccols auf folgende Weise aus:

Our Arthur against Achilles we relie on
Edmund shall be the Emprour of the host
Beauchampe match Ajax, and our *Coeur de Lion*
The boldest Greeke that can of greatness bost . . .²⁴

Arthur steht in einer Reihe mit Edmund, Beauchamp und Richard Löwenherz, und alle vier zusammen bilden eine Art englische Allianz gegen die epischen Helden Griechenlands, die auch damals noch Maßstab für kriegerische Tugend und Heroismus waren. Arthur gegen Achilles – natürlich ist darin eine etwas kindlich-naive Freude an der Gegenüberstellung von historisch weit auseinanderliegenden Helden zu sehen, vergleichbar etwa der berühmten Frage im *Don Quixote*, wer wohl der bessere Ritter gewesen sei, Amadís oder Palmerín. Aber wichtiger als diese naive Gegenüberstellung ist das Ensemble von englischen Helden: ein Kelte, der das Land gegen Angeln und Sachsen verteidigte, ein Sachse, zwei Normannen – und alle marschieren Arm in Arm als Engländer. Darin zeigt sich die amalgamierende Kraft des englischen »Nationalismus«.

Einzelne Teile der Artusgeschichte sind sehr geläufig, sie entstammen den Chroniken und allen möglichen literarischen Werken, die sicherlich nicht mehr im einzelnen zu ermitteln sind. Da Arthur nun einmal der akzeptierte Nationalheld ist, muß er von allen Makeln reingewaschen werden, z. B. von dem Vorwurf der unehelichen Geburt, der bei manchen Autoren erscheint.

Die weitere Geschichte Arthurs wird wie im Prosaroman berichtet. Die Gründung der Tafelrunde gibt Anlaß zu wehmütigem Ausblick auf die wenig rühmliche Gegenwart, die keine ähnlichen Werte aufzuweisen hat. Die Kritik richtet sich vor allem gegen das merkantile Gewinnstreben der Zeit. Aber mit Gold kann man, so sagt Niccols, nicht kaufen, was damals als wahres Verdienst galt: ritterliche Tugend. Deren Pflegestätte war die Tafelrunde, die junge Männer aus allen Teilen der Welt anzog.

In der Blüte seiner Jugend hatte Arthur einen Traum. Es erscheint ihm eine Dame, die bitterlich weinend die Hände ringt und ihre Haare rauft. Sie beklagt sich darüber, daß sie einst frei war, nun aber unter sächsischem Joch steht: »the scorner of Fortune and the Britons shame« (S. 566). Ihre Bitte gipfelt in dem Ruf: »set me free!« Es ist also eine Art Britannia, die König Arthur erscheint, der Genius des Landes, der unter den fremden Eindringlingen leidet und um Befreiung bittet.

Natürlich erzielt die Erscheinung die gewünschte Wirkung. Arthurs Herz füllt sich mit furchtbarem Haß gegen den Feind. Er sammelt ein Heer und kämpft in zwölf Schlachten gegen die Sachsen. Diese Einzelheit dürfte Niccols der Chronik des Nennius entnommen haben, ein weiterer Beweis für die eklektische Art der Quellenbearbeitung dieses offenbar sehr belesenen und gelehrten Mannes. Der Sachse Colgrim wird besiegt (und zwar in der Nähe der Stadt Bath) und flieht nach Germanien, stirbt aber auf der Flucht. Niccols weiß also, wo die berühmte Schlacht am Berge Badon stattfand, über dessen Topographie sich die Gelehrten noch heute streiten. Bath klingt so ähnlich wie Badon und ist auch landschaftlich »a good guess«.

Die Feinde fliehen in alle Himmelsrichtungen. Cador folgt Chelderik und besiegt ihn, Howel marschiert gegen die Pikten in Richtung auf Schottland. Arthur selbst vernichtet die übriggebliebenen Sachsen. Schließlich ist kein Feind mehr im Lande. Arthur entschließt sich zu »forren wars«:

To fixe my name among'st the golden starres
And leaue a name on earth to liue for aye,
When rapt in mould my limbes forgotten lay . . . (S. 570)

Wer keine Kriege geführt hat, war eigentlich nur dem Namen nach König; sobald er tot ist, geht auch sein Name unter – ein Schicksal, dem Arthur entgehen möchte. Daher rüstet er eine große Flotte aus und beginnt seinen ersten Kriegszug. Aber der führt merkwürdigerweise nicht nach Norwegen oder nach Frankreich, wie in den anderen arthurischen Werken; Niccols lässt Arthur nach Norden ziehen:

I plow'd my passage through the liquid maine
Vnto the Arctike pole, where *Charles* his waine
Fixt fast in heauen, his station there doth keepe
With other starres neare diuing to the deepe. (S. 570)

Darin haben wir eine Anspielung auf die *stellificatio* Arthurs zu sehen, der in späteren Versionen, z. B. bei Lydgate, zu einem Stern wird, Arcturus im Bild des Bootes, in der Nähe des großen Wagens.

Im äußersten Norden der Welt besiegt Arthur zunächst Island, dann Gotland und die Nachbarinseln, nämlich die Orkneys, schließlich auch noch Dänemark und Norwegen.

Aber damit ist keineswegs der Friede gesichert. Das neidische »beast« mit den zweimal fünf Hörnern (gemeint ist wohl eine allegorische Verkörperung des Neides oder des Aufruhrs?), das von Rom aus mit scheelen Augen auf die kühnen Taten Arthurs schaut, versucht den Ruhm des jungen Eroberers zu zerstören. Caesar schickt Gesandte nach London. Sie sind über den Prunk und den Reichtum des Landes so erstaunt, daß sie meinen, »their antique Romane Emperie/ Had been transferr'd from Rome to Britanie.« (S. 573) Sie fordern von Arthur Tribut, erhalten aber »sharp replie«. Die Oberherrschaft Roms wird unter Hinweis auf die Abstammung der Briten von den Trojanern abgelehnt. Caesar bestimmt Lucius zum Tribun, während Arthur Mordred, den ehrlosen Sohn Loths, des Königs der Pikten, zum Statthalter macht. Natürlich wird kein Wort darüber gesagt, daß Mordred der uneheliche Sohn Arthurs ist, im Inzest gezeugt. Solche ehrenrührigen Einzelheiten unterdrückt Niccols.

Es kommt zur Schlacht gegen die Römer. Arthur selbst trägt sein Banner mit dem Bild der Gottesmutter (»the virgin mother of great Ioues(!)owne sonne«), und am Abend ist der Sieg gegen die Römer errungen. Die Verfolgung muß abgebrochen werden, weil aus Britannien die Nachricht vom Verrat Mordreds eintrifft. Arthur macht sich sofort mit seinem Heer auf den Weg nach England. Noch auf den Schiffen werden sie vom Lande aus mit Steinen und Wurfgeschossen angegriffen und haben große Verluste. An der Küste beginnt ein schrecklicher Kampf, in dem Anguisell, der schottische König, Cador und Gawain fallen. Dennoch verliert Mordred die Schlacht und flieht nach Winchester, wo es zur zweiten Schlacht kommt. Sie wird durch die Kriegslist eines piktschen Verräters entschieden, der plötzlich ruft: »Ergebt euch, ihr Briten, Arthur ist tot!« Diese Version stammt aus späten schottischen Chroniken, die Niccols offenbar ebenfalls gut gekannt hat. Mordred und Arthur treffen (wie in der *Historia Regum Britanniae*) nicht aufeinander. Beide erhalten irgendwo auf dem Schlachtfeld – wie auch bei Geoffrey – die Todeswunde. Freunde bringen den todwunden Arthur nach Glastonbury, aber sie können sein Leben nicht mehr retten. Arthur schließt:

Thus hast thou heard the truth of all my storie,
My life, my death, and my nere dying glorie.

In which, as in a glasse seeing men may see
That action only dignifies the name,
That vertue betters every bare degree,
That vading pleasures vshot ist but shame,
And silent sloth the opposite to fame,
Commit to mind, what I commend to thee,
That unto men a Mirrour it may be. (S. 584)

Der *casus* Arthurs erinnert in seiner zwiespältigen Auffassung des Tragischen an den *Alliterierenden Morte Arthure*. Die Verehrung für den nationalen Hel-

den überlagert und verdeckt den warnenden Charakter des *exemplum*, so daß man den Eindruck hat, Arthur solle dem Leser als Vorbild vor Augen gestellt werden. Sein *casus* jedenfalls steht nicht im Vordergrund des Interesses. Er gehört mit zur Geschichte und wird deshalb nicht verschwiegen, aber der Charakter Arthurs, sein Tatendrang und seine Ruhmbegierde werden nicht abgewertet, sondern eher als Tugenden dargestellt. Dadurch verliert der *casus* einen guten Teil seiner abschreckenden Wirkung.

Der Einfluß des *Mirror* auf die nachfolgende Literatur kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.²⁵ Es gibt eine ganze Reihe von Werken, die sich derselben Form bedienen, die sogar ausdrücklich auf den *Mirror* als poetisches Vorbild hinweisen. So sagt noch Bolton in seinem Buch *Hypercritica* (1620), der *Mirror* sei die ideale Vorlage für jeden Dichter, der Reinheit der Sprache und des Stils anstrebe. Die Nachahmungen sind meist schon an der Eingangsszene zu erkennen. In fast allen Geschichten setzt das Erzählgeschehen nachts ein. Ein Gespenst oder eine Erscheinung tritt auf und berichtet vom eigenen Schicksal oder vom Schicksal eines Freundes bzw. eines berühmten Mannes in der Unterwelt. Gelegentlich nimmt auch Morpheus den Dichter mit nach London und führt ihm Szenen aus der Geschichte des Landes vor. Eine ganze Reihe von Autoren wären in diesem Zusammenhang zu nennen.²⁶ Herausgegriffen aus der Vielzahl der Werke in der Tradition des *Mirror* sei Richard Williams' *A Poore Mans Pittance*, und zwar »The Complaynte of Anthony Babington«.²⁷

Die Geschichte beginnt in der üblichen Weise. Dem Dichter erscheint im Traum eine Gestalt »cladd in robes more white then snow, whos face did shine moste clere« (V. 7 f.). Seine Kleidung ist mit Monaten, Tagen und Stunden bedeckt, auf seinem Haupt trägt er einen Kranz duftender Blumen, Mond und Sterne begleiten ihn. Die Erscheinung ist der Gott Morpheus. Der Dichter folgt ihm nach London, wo er die Köpfe mehrerer Gehenkter auf langen Stangen erblickt – vierzehn im ganzen. Einer von ihnen spricht den Dichter an:

Good contrie man! I doe thee praye
vouchsafe some paynes to take;
And that's the cause I haue sente for thee,
my tragedie to make. (V. 89 ff.)

Dieser »Tragödie« liegen folgende historische Ereignisse zugrunde: Anthony Babington war Katholik und Teilnehmer an der Verschwörung gegen Queen Elizabeth, die das Ziel hatte, dem Lande die Religionsfreiheit wiederzugeben und Queen Mary in ihre Rechte einzusetzen. Babington stand in ständigem Briefwechsel mit Mary. Die Briefe waren chiffriert, jedoch wurden sie sämtlich geöffnet, von zwei Experten dechiffriert und dann weitergeschickt. Die entscheidenden Briefe, in denen Babington von einer Invasion des Landes sprach und Mary die volle Verantwortung für den Aufstand auf sich nahm, waren

dem Gericht im Original nicht vorgelegt worden. Schon Camden und Tytler bezeichneten sie als Fälschung Walsinghams im Auftrage Elizabeths. Der Brief an Queen Mary soll am 14. Juli 1586 geschrieben worden sein. Am 8. August 1586 wurde Mary auf der Jagd in der Nähe des Schlosses Chartley in Staffordshire verhaftet. Mit ihr jagte der Gefängnisaufseher Sir Amias Paulet, der verschiedentlich von Queen Elizabeth aufgefordert worden war, die königliche Gefangene zu vergiften.

Am folgenden Tag wurde der Jesuit Ballard, der Anstifter der Verschwörung, gefangengenommen. Babington konnte sich noch eine Zeitlang verbergen, wurde aber schließlich aufgegriffen. Insgesamt wurden vierzehn Aufrührer wegen Hochverrats zum Tode verurteilt und hingerichtet. Lincolns Inn Fields wurde zum Schauplatz des Geschehens bestimmt, weil die Verschwörer sich dort am häufigsten getroffen hatten. Der Bericht über die Exekution kann in Howells *State Trials* nachgelesen werden. Die Gefangenen wurden bei lebendigem Leibe aufgeschlitzt, die Eingeweide wurden herausgerissen, und dann wurde der Leib gevierteilt. Die Erregung des Volkes über die ungeheuerliche Metzelei war so groß, daß man nicht wagte, die Exekution am nächsten Tag fortzusetzen. Aber Königin Elizabeth stand darauf, daß die Schuldigen ihre Strafe voll bezahlen sollten.

Das Gedicht bereichert das Bild Babingtons durch eine große Zahl historischer Einzelheiten. Bei den Kommentaren des Autors ist allerdings Skepsis angebracht. Babington gehört für ihn zu jenen Fürsten, die aufgrund schwerer Verbrechen den Tod erleiden; sein Charakter muß daher abgewertet werden, denn sonst bestünde die Gefahr, daß aus dem Verbrecher ein Martyrer wird.

So erhält der Knabe zum Beispiel von seinem Stiefvater eine goldene Kette, geht damit in den Obstgarten, um einige Äpfel zu pflücken, fällt vom Baum und wird von der goldenen Kette nahezu stranguliert. Das ist ein willkommener Anlaß für Williams, das künftige Schicksal des Knaben vorauszudeuten: Aus Liebe zum Gold und zum Prunk würde Babington einstmals aufgeknüpft werden.

Auch die Jugenderlebnisse des Knaben und später des Studenten machen einen durchaus manipulierten Eindruck. Wer solcher Schandtaten fähig ist, so bringt der Autor unausgesprochen zum Ausdruck, muß schon in früher Jugend sittlich verdorben gewesen sein. Folglich wird der Student Babington als Freund von Wein, Weib und Gesang dargestellt, außerdem jedoch, was wohl nur für den voreingenommenen Autor (und seine Zeitgenossen) ein Makel ist, als frommer Katholik, den es immer wieder in die Nähe römischer Priester zieht.

Die Unwahrhaftigkeit und Unechtheit der Klage kommt dadurch zustande, daß Babington (der ja in der Hölle sitzt) diesen Hang zur »Papistrie« beklagt, etwa V. 239: »for by nature I was with papistrie infected«, oder V. 281: »With Catholicks still conversante I coveted to be«. Über Ballard, den Jesuiten und ständigen Freund Babingtons, läßt der Autor den Toten so sprechen: »And ballard that beaste, hee into England was come a Jesuit, a preeste, and a Semy-

narie vilde (= *vile*)« (V. 379) und »... hee incoraged vs in myscheifs to proceede« (V. 384). Die Aussage der folgenden Strophe widerspricht nun vollends allem Vorausgegangenen:

Nexte muste I make redye to treade the same dance
Whereto I prepare my selfe as a man without feare:
Thousands lamented I had so harde a chance,
and for me there was shedd manye a salte teare.
They looke for confession, but weare never the nere;
Sir ffrancis knolls, with others, offerde with me to praye:
»none but Catholicks prayers will proffitt«, thus did I saye.

Thus Died I stoutlie, and did not trulie repente
my wicked life paste, and most haynouse treason... (V. 463 ff.)

Von dieser Reue, ja von diesem Abscheu über die eigenen Taten handelt aber die ganze Klage. Der wahre Charakter Babingtons ist aus dem Ich-Bericht nur zu erahnen. Es darf aber angenommen werden, daß der historische Babington im Glauben an eine gute Sache gestorben ist und daß der naive (sicherlich nicht ironische) Richard Williams nicht gerade einen besonders geeigneten Geist aus der Hölle beschworen hat. Welchen Zweck er mit seinem unfreiwillig komisch wirkenden Gedicht verfolgt, ist überdeutlich aus jeder Zeile zu erkennen. Das Werk ist an die Königin gerichtet (und zwar offenbar unmittelbar nach der Hinrichtung von Babington) und macht einen kriecherischen Eindruck. Furnivall versucht darüber mit dem folgenden Gedanken hinwegzutrösten: »If any readers feel that ›poore William's‹ flunkeyism is as bad as his verse, let them remember how much of that quality there was in England in James's time . . .« (S. 60).

4.

Die Beliebtheit des *casus*-Motivs in der elisabethanischen Zeit spiegelt sich auch deutlich in ihrer Übersetzungsliteratur, so z. B. in der Übersetzung der tragischen Geschichten Bandellos durch Geoffrey Fenton (1567).²⁸ Von diesem Übersetzer, der seine Laufbahn als Soldat begann, ist überliefert, daß er sich 1567 in Paris aufhielt, wo er offenbar Literatur und Kunst studierte. Während dieser Zeit verbrachte er seine »void hours« »in forcing certain Tragical Discourses out of their French terms into our English phrase« (S. 18). »Out of their French terms« – d. h. er benutzt nicht das Original Bandellos, sondern die Übersetzung des Belleforest, durch die Bandellos Werke in ganz Europa bekannt geworden waren. »Tragische« Geschichten heißen die *exempla* bei Fenton, weil sie das unglückliche Ende von all denen zeigen, die sich der Lust, dem sinnlichen Genuss ergeben haben. In diesem Sinne gehören die Geschichten zur *casus*-Literatur. Aber die Bezeichnung

»tragisch« darf hier schon nicht mehr ganz wörtlich genommen werden. Ein tragisches Ende findet das Leben von Pandora, Cornelio, der Gräfin von Celant und der Dame von Chabrie, Zilius und Ginevras Geschichten dagegen können in keinem Sinn tragisch genannt werden, und auch *Angeliqua* und *Parolina* enden durchaus glücklich. *Cornelio* ist ein regelrechtes Fabliau; die angehängte Moral kann nicht überzeugen, denn mit der Geschichte hat sie wenig zu tun. Aber immerhin gehen sieben Geschichten tragisch aus, und in allen Fällen ist das tragische Ende Ergebnis exzessiver Liebesleidenschaft.

Im Vorwort zu den *Tragical Tales* (sowie in zahllosen Interpolationen) äußert sich Fenton über die vielen Nöte und Sorgen, die ihn während seines frühen Manesalters heimsuchten (S. 19). Vor allem beklagt er die Unbeständigkeit der Fortuna und seine eigene Bedürftigkeit. Auch über seine Freunde zeigt er sich erbost. »Friends nowadays resemble the raven or hungry kite, who never flieth but towards the place where they hope to find something to prey upon« (S. 19).

Fenton ist eine merkwürdig gespaltene Persönlichkeit. Einerseits hat er die Welt kennengelernt, ist voll von Begeisterung für die Werke der italienischen Renaissance, ein leidenschaftlicher Philosoph und Forscher, ein guter Kenner der klassischen Literatur, andererseits aber ein strenger Puritaner, voller Vorurteile, mit engem Horizont und manchmal gefährlich simplen, fanatischen Urteilen. Gegen Ende seines Lebens triumphierte der Puritaner über den Humanisten (wie das zuweilen der Fall zu sein pflegt); das zeigen die Taten des Politikers Fenton, der z. B. weitgehend dafür verantwortlich war, daß die irische Provinz Ulster wie ein erobertes Land aufgeteilt wurde (eine Maßnahme, die bis in unsere Tage nachwirkt!). Fenton vertraut zwar auf die Macht des Wortes, aber für Irland hielt er »a judicious use of the sword, the thumbscrew and the rack« für ein »efficacious treatment for the maladies of that unhappy country« (S. 26).

Mit seinen *discourses* wollte Fenton belehren und unterhalten. Vor allem war er davon überzeugt, daß seine Sammlung den Jugendlichen ein moralischer Wegweiser sein könnte. Die einfachen Leute seien nun einmal nicht durch die harte und wenig schmackhafte Kost der Philosophen und Theologen für die Tugend zu gewinnen, wohl aber durch *exempla*, in denen die bittere moralische Pille durch eine angenehme Hülle verzuckert wird. Auf den ersten Blick möge es so scheinen, als stünde in den *discourses* die »practice of love«, und das heißt, *vanity*, im Vordergrund. Aber der Wohlgesinnte müsse doch erkennen, daß Zügellosigkeit in seinen Geschichten entsprechend gestraft werde. Tugend, die sich ins Kloster zurückzieht und niemals ernsthaft geprüft wird, ist nach Fenton keine Tugend. Erst wenn der Mensch das Äußerste an Niedertracht und Verbrechen kennengelernt habe, sei er fähig zur wahren Tugend. Deswegen scheint es ihm erzieherisch falsch, wenn man junge Leute nur Heiligenlegenden lesen läßt bzw. (da es sich ja um Puritaner handelt) nur *acta bonorum*. Neben die *exempla trahentia* gehören nach Fenton unbedingt auch die *exempla monentia*. Selbst in der heiligen Schrift, und damit fährt

der Verfasser das schwerste Geschütz auf, gebe es genügend Beispiele von bösen Menschen, die für ihre Sünden in gehöriger Weise bestraft wurden. Ohne die Kenntnis des Bösen, das ist auch eine der Maximen Miltons, gibt es keine Möglichkeit, die Weisheit zu wählen, keinen Antrieb, das Laster zu meiden. Wer dagegen das Laster mit all seinen Lockungen durchdacht hat, kann sich rational für den Weg der Tugend entscheiden, und nur eine solche Entscheidung ist moralisch-sittlich von Bedeutung.

Von den Zeitgenossen wurde heftige Kritik an Fenton geübt. So sind für Roger Ascham die Geschichten Fentons ein klarer Beweis eines papistischen Anschlags auf England (»a papist plot«) »to corrupt honest living and subvert true religion«.²⁹ Fenton, der als Politiker gegen die Katholiken Irlands mit unglaublicher Intoleranz vorging, gab den Vorwurf an den Autor des *Schoolmaster* zurück: Ascham selbst sei Papist, der Praktiken des römischen Katholizismus nach England bringe, während er, Fenton, der reinste und lauterste Anhänger des Protestantismus sei.

In der Tat war die Position Aschams nicht gerade leicht zu verteidigen. Die Bibel wurde als das Buch der Protestanten bezeichnet, und die Engländer glaubten oder beanspruchten, das Volk eines Buches zu sein, »and that book the bible«. Dieses Buch aber ist, wie man weiß, voll von irdischen Geschichten, in denen Blasphemie und viele andere sündige Dinge vorkommen, manchmal sogar auf wenig dezente Weise berichtet. Der Gläubige versteht, daß es nicht um die Geschichten selbst geht, sondern um den *sensus moralis* oder *allegoricus*. Die Bibel enthält also genau solche Geschichten, wie Fenton sie zu Papier gebracht hat, z. B. die Berichte über Amnon und Tamar, David und Bathseba. Auch finden sich dort »pleasant and profitable comedies«, aus denen der fromme Protestant lernen kann. Ascham forderte, daß die Bibel von jung und alt gelesen werden sollte; folglich war es inkonsequent, Geschichten wie die Fentons abzulehnen.

Aschams Wunsch nach einer Zensur der Literatur wurde nicht ganz zu Unrecht als papistisch bezeichnet. Milton legte dar, daß die Papisten den Index erfanden, zunächst, um häretische Bücher zu unterdrücken, später, um auch solche Werke von der Öffentlichkeit fernzuhalten, die zur Unmoral anleiten könnten. Der Protestantismus aber stand auf dem Standpunkt, daß dem Reinen alles rein sei. Dem Dionysius Alexandrinus sagte Gott in einer Vision: »Read any books whatever come to thy hands; for thou art sufficient both to judge aright and to examine each matter.« (S. 31).

Puritanische Auffassung spiegelt sich besonders in Fentons Verhältnis zur Frau.³⁰ In der Dichtung des Mittelalters, vor allem in der provencalischen Minnelyrik und im höfischen Roman, stand die Frau auf hohem Podest, ja, sie war fast einer Göttin gleich. Die Puritaner aber zerrten die Frau vom Podest herunter, sie behandelten sie nicht mehr als Göttin, sondern kaum noch als Mensch. Das Pendel schlägt zur anderen Seite aus. Frauen gelten insgesamt als unbeständig, ausschweifend, zu Törheiten aufgelegt. Der Mann hat die strenge Verpflichtung, »of keeping a tight

rein upon this kind of cattle« (S. 32). Die Ehefrau z. B. muß beständig in der Furcht des Herrn leben, nicht etwa Gottes – auch dieses Herrn natürlich –, sondern zunächst in der Furcht des Eheherrn. Denn wenn sie nur ein einziges Mal auf der Wiese ihres eigenen Willens gegrast habe, sei es sehr schwer, ihr wieder das nötige Zaumzeug anzulegen. »Women have their being in this world for no other respect than to depend upon the will of men. They are ›derived from the imperfection of men‹ and ›ordained from the beginning to be their vassals‹« (S. 32). Die Haupttugend der Frau ist daher die Treue und der Gehorsam gegen den Ehemann, unter dessen Joch sie sich freiwillig und ohne Widerstreben fügen muß. Sollte die Frau den schuldigen Respekt versagen, etwa einen eigenen Willen an den Tag legen oder sich gar aufsässig zeigen, hat der Mann die heilige Pflicht, die ihm von Gott verliehene Autorität anzuwenden und zum »rod of correction« zu greifen. Das ist nicht etwa die extreme Meinung eines Misanthropen und Frauenfeindes, sondern entspricht durchaus der Lehre vieler puritanischer Theologen, die immer wieder verlangten, die widerspenstige Frau müsse durch den Prügel zur Furcht des Herrn erzogen werden. Außer dem Knüppel ist unablässige harte Arbeit ein gutes Prophylaktikum. »Women ought to keep their bodies accompanied with continual travail.« Als einzige Erholung gestattet Fenton ihnen »the use of the needle«. Tanzen und ähnliche Praktiken dagegen stammen aus der Schule Satans.

Von einem so strengen Morallehrer würde man keine psychologisch einfühl samen Geschichten erwarten. Aber wiederum ist man überrascht und verwirrt. Fentons Geschichten enthalten Szenen, die hinsichtlich ihrer Anschaulichkeit und Detailkunst den Vergleich mit dem erotischen Roman des 18. Jahrhunderts nicht zu scheuen brauchen. Es stört den Leser nur wenig, daß die Erotik nachträglich von Fenton als Fallstrick des Teufels gebrandmarkt wird. Jede seiner Geschichten wirkt im Vergleich zu den Quellen wie ein Original. Fenton hat nicht nur übersetzt, sondern hat seine Vorlagen in eine neue literarische Form umgegossen. Sie erfreuen den heutigen Leser mindestens in demselben Maße wie die Geschichten Bandellos selbst.

Als Beispiel sei auf die Geschichte der *Pandora von Milan* verwiesen (S. 157 ff.), die als typisch gelten kann. Was Ascham hier zugemutet wird, ist tatsächlich derbe Kost, wenn sich auch die Sprache durch euphuistisches Raffinement – einige Jahre vor *Euphues* – auszeichnet. Überall finden sich preziöse Manierismen; die Beschreibungen und schriftlichen Äußerungen der Personen (etwa die Briefe, die sie untereinander wechseln) sind umständlich, weitschweifig und affektiert. Aber das hindert den Dichter keineswegs daran, sich an den entscheidenden Stellen mit einer verblüffenden Klarheit und Offenheit auszudrücken. Zwar spürt man auf jeder Seite, aus jeder Zeile die lauterste Absicht Fentons, seinen Wunsch zu belehren und den Weg der Tugend aufzuzeigen, aber andererseits scheint er doch die Darstellung des *exemplum monens* genüßlich auszukosten.

Pandora of Milan, Tochter anständiger und begüterter Eltern, wächst in Mailand auf. Aber schon in frühester Jugend macht sie den Eltern keine Ehre. Im Alter von dreizehn Jahren läßt sie ihren Page heimlich zu sich kommen »to keep her company every night alone in her chamber lest the lutins and dangerous bugbears, appearing by visions in the night... should... keep her from sleep« (S. 159). Schon bald genügt der Page aber der jungen Venus-Priesterin nicht mehr, und sie sucht nach einem neuen Opfer. Dieser zweite junge Mann besticht die Gouvernante mit Gold, stellt aber fest, daß der Pfad, den er als erster zu gehen glaubte, schon recht ausgetreten ist. Als nächster Liebhaber stellt sich ein fünfzigjähriger Mann ein, der den Ansprüchen der Nymphe aber noch weniger gerecht werden kann als sein Vorgänger, Pandora jedoch heiratet und sich damit zu ihrem Sklaven macht. Der Page erhält wieder freien Zutritt zu ihren Gemächern (besonders bei Nacht), muß aber bald seinen Platz dem Edelmann Candido Jocundo räumen. Dieser wird jedoch nach kurzer Zeit der allzu freigebigen Dame überdrüssig, und Pandora muß sich nach einem neuen Liebhaber umsehen.

Das Schicksal führt ihr den milanesischen Ritter Parthenope über den Weg, der sich in sie verliebt und bald nach erprobtem Rezept Zugang zu Herz und Gemach erhält. Die beiden sind so oft wie nur möglich zusammen, und dadurch verliert die anfangs stürmische Liebe den Reiz des Neuen. »Pleasure, being of slippery continuance, stole away with the shortness of time, their great amity converted into indignation, and spiteful revenge« (S. 169). Wieder darf sich der Page der Gunst Pandoras erfreuen. Parthenope bemerkt die Untreue seiner Geliebten und zieht sich zurück. Pandora bleibt voller Haß, Verzweiflung und Rachsucht allein zurück.

Sie erwartet ein Kind von Parthenope, der aber trotz dieser Mitteilung mit der ehemaligen Konkubine nichts mehr zu tun haben will. Der Rest des Werkes, d. h. etwa die zweite Hälfte, beschäftigt sich mit den verschiedenen Abtreibungsversuchen. Der Realismus der Darstellung steigert sich zur makabren Detailkunst. Immer wieder denkt man an Ascham, der das Buch entgegen der Meinung der Philologen vielleicht doch gelesen hat und einfach nicht aussprechen mochte, warum er aufs äußerste bestürzt, abgestoßen, vielleicht sogar angewidert war. Um die Inhaltsangabe abzuschließen: Pandora gebiert einen Knaben, den sie in maßlosem Zorn gegen den Vater des Kindes tötet, zerfleischt und den Hunden zum Fraß vorwirft. Sie nimmt daraufhin ein Bad und geht am nächsten Tag in Gesellschaft.

Daß eine solche Geschichte reichlich Gelegenheit zu moralischer Erörterung gibt, bedarf nicht der Erwähnung. Zunächst einmal ist festzustellen, daß die Moral des Engländer nicht mehr mittelalterlich ist. Er kennt außer schwarz und weiß auch noch Zwischentöne, und diese sind insbesondere bei der moralischen Beurteilung von »Affairen« vernehmbar. Wer verheiratet ist, so sagt Fenton, darf nach den Gesetzen Gottes und des Staates keinen geheimen Freund neben dem Ehegatt,

keine Freundin neben der Frau haben. Wem aber ein so übles Schicksal widerfährt, der sollte in seinen Beziehungen zu dem *second pewmate* so beständig und ausdauernd sein, »that their amity may seem of perpetuity and without change« (S. 162–163). Sind diese Anweisungen schon recht dubios, so werden sie pragmatisch-unsittlich, wenn Fenton fortfährt: »neither ought they be so careless in the choice of that extraordinary consort as their own doings afterwards may make them worthily to be laughed at« (S. 163). Das heißt also: Wenn schon solche Affairen, dann wenigstens mit würdigen Partnern!

Aus all dem wird deutlich, daß dieser Autor eine Auffassung von Sittlichkeit hat, die schon leicht an die Moral der Restaurations-Komödie erinnert. Eine entsprechende Färbung verrät sein Humor, der sich allerdings auf den ersten Teil der Erzählung beschränkt. Es ist nicht der Humor Chaucers, der gütig, verständig und tolerant, vielleicht auch ein wenig wehmütig feststellt: »So is das nun einmal in der Welt! Die Menschen sind nicht vollkommen! Ich will daher niemanden verurteilen, denn niemand ist so böse, daß ich seinem Charakter nicht doch eine freundliche Seite abgewinnen könnte.« Fentons Humor ist schwarz und gallig. Der Autor amüsiert sich über die Liebhaber, die mit Lautenklang und Gesang, süßer Klage und Schmeichelei eine Festung bestürmen, deren Tore schon einladend geöffnet sind. Außerdem benutzt er für die intimen Beziehungen eine blumige umschreibende Sprache, die zwar an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, aber durch komische Verfremdung dem Drastischen seinen Stachel nimmt. Die Bilder stammen zum guten Teil aus der kriegerischen Sprache der ritterlichen Welt: »Fortune presented in the lists (= in den Schranken) a young knight of Milan ...« (S. 163), »Monsieur le Page began ... to wax cold in the combat which he had wont to maintain with such courage« (S. 163). Der Ehemann »seemed far unable to encounter in single combat with her« (S. 160), »Who will bend his battery to that fortress whereof the captain demands parley« (S. 164). Schon aus dieser Art von Metaphorik erkennt man die Perverstierung der höfischen Welt, in der es keine Vermischung der Sphären von Liebe und Kampf gab. Es ist für den aufmerksamen Leser klar, daß viele dieser Bilder schlicht obszön sind.

Sicherlich ist diese Geschichte nicht *tragedie* im mittelalterlichen Sinn, obwohl die Anknüpfung an mittelalterliche Vorgänger unverkennbar ist. Dem Leser des 20. Jahrhunderts kommt Pandora wie eine Nymphomanin vor, die von der Natur mit einer unglücklichen Eigenschaft bedacht worden ist und daher nicht die volle Verantwortung für ihr Handeln trägt. Aber das war sicherlich nicht die Meinung Fentons. Er will ein Beispiel geben für *unnatural cruelty*, und zwar gegenüber dem ungeborenen Kind. Die Tötung ist die eigentliche *tragedie*, Ursache dafür sind *unnatural lust* und *lascivious disposition*, »The only master pox and chief fountain from whence distilleth all poisoned humours of infection« (S. 158). *Young ladies* und *little girls* sollen aus dem Beispiel lernen – aber wie

kann man sich an einer zweiten Medea sittlich ausrichten? Außerdem verliert das *exemplum* durch seine tragischen Dimensionen an erzieherischer und mahnender Wirkung. Pandora wird (ebenso wie Medea) nicht durch Fortuna zu Fall gebracht, sondern sie wird aufgrund ihrer Anlagen tragisch schuldig. Das Verhältnis von schuldhaftem Unrecht und Sühne ist aber nicht als Problem gesehen, ja von Sühne oder Buße ist überhaupt nicht die Rede. Wie in den zeitgenössischen Dramen der Seneca-Nachfolge liegt über dem gräßlichen Geschehen der Zwang fatalistisch gesehener und – trotz Fentons moralisierender Pose – nicht ethisch analyserter Notwendigkeit.

5.

Zu den bekanntesten Erzählstoffen der Weltliteratur gehört die Geschichte von *Pandosto*. Die Version Robert Greenes (1588)³¹ wird heute kaum um ihres eigenen literarischen Wertes willen gelesen, sondern wohl meist deshalb, weil Shakespeare sie seiner *Winter's Tale* zugrunde legte. Das Werk war bisher vornehmlich von literarhistorischem Interesse. Künstlerisch-ästhetisch ist *Pandosto* Mittelmaß, verdient aber dennoch auch als erzählerische Leistung der elisabethanischen Epoche Beachtung. Die Kritik weist im allgemeinen darauf hin, daß während dieser Zeit die künstlerische Energie vom Drama absorbiert wurde und für die anderen Gattungen nicht viel übrig blieb. Der *Pandosto* aber beweist, daß die Entwicklung auch auf dem Gebiet der Erzählliteratur weiterging.

Insbesondere scheint die Erzähltechnik eine ganze Reihe von überraschenden Zügen aufzuweisen. Autor und Erzähler treten zurück, das Stück ist auf weite Strecken aus der Sicht der Charaktere geschrieben, die einen recht selbständigen Eindruck machen. Monologe nehmen einen breiten Raum ein. Von insgesamt etwa 1890 Zeilen bestehen 262 aus Monolog, der teilweise die Tendenz zum *Monologue intérieur* bzw. zur erlebten Rede aufweist. 325 Zeilen stehen im Dialog. Das ist an sich nicht revolutionär, denn ähnliche Stilzüge finden sich schon im *Euphues* und auch in Mundays *Zelauto* (1580). Wohl aber ist die Tendenz zur dramatischen Selbstaussprache einheitlicher, die Regiebemerkungen des Autors bzw. Erzählers sparsamer als vorher. Darin äußert sich der Dramatiker Greene, der technische Mittel aus der dramatischen Gattung mit Gespicks auf die Erzählliteratur überträgt. Ein besonders interessantes Stilmerkmal sind die vielen sententiösen Feststellungen und moralischen Lehren, die in die Monologe eingestreut sind. Die Wirkung dieser Lehren wird durch die Spiegelung im Herzen oder Gewissen der Personen glaubwürdiger und überzeugender als durch einen direkten Vortrag des Autors. »What surer witness than conscience?«, fragt sich z. B. Pandosto und macht sich damit nicht nur zum Sprachrohr des Dichters, sondern drückt auch sich selbst und sein tragisches Dilemma aus. Der Autor exemplifiziert das Gute oder das Böse am Beispielfall seiner Gestalten, er dreht und wendet sie aber nicht nach Be-

lieben, sondern schaut ihnen nur zu, belauscht sie, u. a. auch bei ihren Selbstgesprächen. Der Erzähler verschwindet hinter und in den Charakteren, es wird die Illusion erzeugt, daß wir unmittelbar einem Auftritt zuschauen, einem Monolog lauschen. Die Darstellung nähert sich der Szene des Dramas, wie das auch später beim personalen Roman des 19. Jahrhunderts häufig geschieht.

Es ist des öfteren die Vermutung geäußert worden, Shakespeare habe *Pandosto* deshalb zur Bearbeitung ausgewählt, weil das Werk bereits dramatisch angelegt war. Diese Vermutung ist nicht zu verifizieren. Wohl aber kann man genau feststellen, wie Shakespeare den Stoff veränderte, was ihm an *Pandosto* nicht gefiel.

Das Gefüge der Personen, ihr Verhältnis zueinander und ihre verschiedenartige Determiniertheit bilden ein strukturell leicht durchschaubares Muster. Die entgegengesetzten Pole, Erzeuger von Spannung und Dynamik, liegen im menschlichen Herzen selbst. Die Charaktere werden einerseits durch *humour* und Leidenschaften bestimmt, andererseits von Verstand und Gewissen. So ist zum Beispiel Pandosto in *humour*-bestimmte Persönlichkeit und ›besseres Ich‹ gleichsam gespalten. Bei Dorastus und Fawnia stehen sich als gegensätzliche Maßstäbe ständiger Rang und leidenschaftliche Liebe gegenüber.

Auf der einen Seite des Spannungsfeldes findet sich also bei allen Akteuren als *movens* des Geschehens das Gewissen, das Bewußtsein von *Gut* und *Böse*, von einer Ordnung, in die sich der einzelne Mensch einzufügen hat; auf der anderen Seite sind die Charaktere durch Leidenschaft determiniert, durch *dark passions* bei Pandosto, *light passions* bei Dorastus und Fawnia. Diese Leidenschaften sind dem Menschen als Schicksal auferlegt; Fortuna tritt gleichsam von außen an den Menschen heran, ihre Wirkung setzt allerdings einen geeigneten Nährboden voraus.

Der Wettstreit zwischen menschlicher Vernunft und fatalistischer Determiniertheit ist strukturbildend für das Ganze des Werkes, das dadurch in drei Teile untergliedert wird, die sich auch durch die Örtlichkeiten zu erkennen geben. Er bestimmt ferner Struktur und Physiognomie der einzelnen Unterabschnitte und Szenen.

Die Geschichte von *Pandosto* ist insofern ein *casus*, als der Protagonist von der Stufe vollkommener königlicher *courtoisie* auf immer tiefere Stufen moralischer Verderbnis sinkt und schließlich Selbstmord begeht. Der *casus* geht auf die melancholische Veranlagung Pandostos zurück. Die Erinnerung an Bellarias Tod und seinen unnatürlichen Anschlag auf die eigene Tochter bringt ihm zum Bewußtsein, daß er sich durch seine Veranlagung »contrarie to the law of Nature« verhalten hat. Motor der Handlung ist die *jealousie*, auslösender Faktor das Spiel der Fortuna, der Zufall. Es handelt sich also um eine ganz spezielle Art von *casus*: Die Verfehlung wird als solche eingesehen und bereut, ist aber Ergebnis einer anomalen Veranlagung, weniger einer Schuld aufgrund eigener Zustimmung zur Versuchung. Das erinnert an Ben Jonsons Vorstellung der *humours*, etwa in

Everyman in his Humour oder *Volpone*. Bei Ben Jonson werden die *humours* ebenfalls nicht geheilt, sondern nur bloßgestellt, bzw. die Träger werden der weltlichen Gerichtsbarkeit zur Bestrafung übergeben – allerdings ohne jede Reue oder Umkehr.

Bei einer so starken charakterlichen Determination kann das Rad der Fortuna nur noch eine untergeordnete Rolle spielen. Die Göttin wird nunmehr assoziiert mit den außermenschlichen Kräften oder Geschicken, mit der Providenz, die unerkannt über dem Schicksal der Menschen waltet. Zwar scheint es noch den launischen Zufall zu geben, hervorgerufen durch eine verantwortungslos spielende Göttin, aber er ist nur die für den Menschen sichtbare Äußerungsform des Zusammenhangs einer providentiellen Ordnung. Fawnia sagt einmal ausdrücklich, daß das Schicksal festgelegt sei und daß auch Fortuna nur die Fäden winden kann, die das Schicksal gesponnen hat.³² Mit anderen Worten: Auch Fortuna ist nicht ganz frei, kann sich vielmehr nur im Rahmen einer schicksalhaft geordneten Welt spielend bewegen. Sie hat Gewalt über den Augenblick, die *occasio*, so wenn sie etwa die Absicht des Schäfers Porrus vereitelt, der dem König Egistus die Herkunft Fawnias offenbaren will. Aber Fortuna und ihre Launen sind niemals der Weisheit Ende. Hinter ihr steht immer eine höhere Macht, die das scheinbar planlose und sinnlose Geschehensteilchen mosaikartig in ein größeres Ganzes einordnet und ihm dadurch einen neuen Sinn gibt: »she can minister strange causes to breede strange effects« (S. 93).

Der letzte Abschnitt des Buches, der von dem endgültigen Fall des Protagonisten berichtet, erscheint besonders geeignet, zu einer gerechten Beurteilung der künstlerischen Leistung Greenes zu verhelfen:

Eightene dayes being past in these Princely sports, Pandosto willing to recomence olde Porrus, of a shepheard made him a Knight: which done, providing a sufficient Navie to receive him and his retinue, accompanied with Dorastus, Fawnia, and the Sycilian Embassadours, he sayled towards Sycilia, where he was most princely entertained by Egistus: who hearing this comicall event, rejoiced greatly at his Sonnes good hap, and without delay (to the perpetuall joy of the two yong Lovers) celebrated the mariage. Which was no sooner ended, but Pandosto (calling to minde how first he betrayed his friend Egistus, how his jealousie was the cause of Bellariaes death, that contrarie to the lawe of Nature hee had lusted after his owne Daughter) mooved with these desperate thoughts, he fell in a melancholy fit, and to close up the Comedie with a Tragicall stratageme, he slewe himselfe: whose death being many dayes bewayled of Fawnia, Dorastus, and his deere friend Egistus: Dorastus taking leave of his Father, went with his wife and the dead Corps into Bohemia: where, after they were sumptuously intombed, Dorastus ended his dayes in contented quiet. (S. 121)

Nur durch diesen kurzen Schlußabschnitt (ab: »Which was no sooner ended...«) wird das Werk zum *casus*, zur *tragedie*, und noch zu Beginn des Abschnittes sieht es so aus, als könne sich alles zum Guten wenden. König Pandosto reist mit nach

Sizilien, nimmt am Hochzeitsfest teil, alles ist eitel Lust und Freude, und selbst Fawnia ist froh, »that she had found such a Father« (S. 121). An dieser Stelle stutzt der Leser, dem die makabre Verführungsszene noch in Erinnerung ist, und fragt sich, ob Fawnia sich wirklich eines solchen Vaters so recht von Herzen freuen sollte. Aber offenbar stutzt nicht nur der Leser, sondern auch der Autor. Es scheint ihm zum Bewußtsein zu kommen, daß ein solcher Mensch nicht ohne Strafe davonkommen darf, ja, daß die ganze Geschichte auf einen tragischen Schluß hin angelegt ist und sich diese Richtung unter der Hand, durch das pastorale Mittelstück, zur Komödie hin verschoben hat. Natürlich gehört der Mittelteil zum Roman, denn er geht aus dem Eifersuchtsexempel hervor und bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu der düsteren Pandosto-Handlung. Aber er ver-selbständigt sich allzusehr und wächst aus dem Rahmen des exemplarischen Themas heraus. Ein Blick in das *Wintermärchen* zeigt, daß Shakespeare diese Schwäche seiner Vorlage erkannt hat. Bei ihm ist der Pandosto des Schlußabschnitts ein weiser, geläuterter Mann, der eine seelische Entwicklung durchgemacht hat. Bei Greene aber sinkt der Protagonist immer tiefer: Dem Verbrechen der ungehemmten Eifersucht folgt im zweiten Teil die hemmungslose *luxuria* als noch tiefere Stufe des moralischen Niedergangs, wenn auch nicht psychologisch und logisch gleich überzeugend in den Rahmen der Entwicklung von Charakter und Handlung eingebaut.

Das Gegengewicht der eigentlichen Tragödie, d. h. der tragische Schluß, fehlt dem *Pandosto*. Die wenigen Zeilen über das »Tragical stratageme« machen einen eiligen, lustlosen Eindruck. Sie fallen künstlerisch-ästhetisch gegenüber dem wesentlich stärkeren Mittelteil ab und wirken daher nicht ganz organisch. Der Autor scheint sich in Erinnerung zu rufen, wie schmählich Pandosto moralisch versagt hat, wie tief er gesunken ist. Ein solches Leben kann und darf nicht im Glück der nachfolgenden Generation ausmünden, es muß tragisch enden. Daher verschreibt der Autor seinem Protagonisten einen neuen melancholischen Anfall: »he fell in a melancholy fit, and to close up the Comedie with a Tragical stratageme, he slew himselfe« (S. 121). Hier kann der Leser ein leichtes Schmunzeln nicht unterdrücken. Diese eilige Erledigung des Falles hat etwas Unangemessenes an sich. »To close up the Comedie« ist natürlich nicht final vom Standpunkt des Pandosto aus zu sehen: Um die Komödie nun tragisch abzuschließen, tötete er sich. Genauso wenig darf man den Satz als humoristische Einfügung des Autors Greene lesen: Um die Komödie nun durch einen tragischen Schachzug abzuschließen, teile ich euch mit, daß Pandosto sich erschlug. Vielmehr hat man diesen Satz wohl als sachliche Mitteilung über das Ergebnis der Gewissenserforschung des Pandosto zu lesen: Er erschlug sich selbst und gab dadurch der Komödie einen tragischen Schluß. Die Perspektive wechselt nicht zum Autor hinüber, sondern bleibt die Pandostos.

Es ist durchaus richtig, daß Geschichten dieser Art recht oft abrupt und eilig enden, auch bei Shakespeare und erst recht bei den elisabethanischen Erzählau-

toren. Aber im vorliegenden Fall muß man feststellen, daß die Gewichte künstlerisch nicht gleichmäßig verteilt sind. Das *exemplum* für *jealousy*, die Gestalt des Pandosto, wird nur im ersten Teil wirklich befriedigend abgehandelt, findet aber keine künstlerisch überzeugende Fortsetzung und vor allem keinen angemessenen abrundenden Schluß.

6.

Die Tragikauffassung Boccaccios, Lydgates und des *Mirror for Magistrates* hat in Verbindung mit der fatalistischen Tragikvorstellung Senecas im elisabethanischen Drama, insbesondere in den Tragödien der *University Wits* und Shakespeares, einen deutlichen Niederschlag gefunden, und dieser Einfluß ist verschiedentlich untersucht worden.³³ Aber auch der in der Literaturgeschichte vernachlässigte elisabethanische Roman gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat dieser Tradition einiges zu verdanken. Aufschlußreich ist die Verwendung des *casus*-Typs auch in einem der ersten bürgerlichen Romane in England, in Deloneys *Thomas of Reading*, der in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts, einige Jahre nach Kyds *Spanish Tragedy*, entstand. Aber während in dieser Tragödie jeglicher objektive Wertmaßstab fehlt und der Fatalismus Senecas, der jedoch die Ehrfurcht vor den Göttern nicht ausschließt, bis zur nihilistischen Dokumentation der Sinnlosigkeit gesteigert ist, während also hier wie auch in Marlowes *Tamburlaine the Great* oder *Dr. Faustus* und in den Tragödien Shakespeares nach 1600 neue, im Grunde sehr moderne Wege beschritten werden³⁴, ist die Tragik in *Thomas of Reading* vor dem Hintergrund eines eindeutig moralisch bestimmten Universums zu sehen und insofern der mittelalterlichen und humanistischen Form des *casus* noch stark verpflichtet.

Im Unterschied zu *Jack of Newbury* verrät *Thomas of Reading* nicht das Anliegen des Autors, die Bedeutung des dritten Standes, d. h. hier des handwerklichen Kleinbürgertums, zu propagieren. Die Tuchmacher sind vielmehr als gesellschaftliche Macht bereits fest etabliert, sie repräsentieren einen Stand, dessen Mitglieder eines tragischen »Falles« würdig sind. Der Hochadel ist nur durch die königliche Familie (den König, seinen Bruder und die Prinzen), durch den Earl of Shrewsbury und insbesondere durch dessen Tochter, Fair Margaret, vertreten. Die an diesen Ständen orientierten Handlungsstränge, die in sich sehr locker gefügt sind und keine geschlossene Fabel ergeben, werden vor allem durch das zentrale Motiv des *casus* miteinander verknüpft. Es geht dem Autor weniger um die Schilderung eines *plot* oder um die Gestaltung von Charakteren, sondern um die Darstellung einer bestimmten Weltsicht. Während *Jack of Newbury* eher eine Affinität zur Komödie zeigt, ergeben die einzelnen Handlungsfäden im *Thomas of Reading* im ganzen eine Stimmungsabfolge, die das Werk in die Nähe der mittelalterlichen *tragedie* rückt.

Der erste »Fall« wird am Beispiel der unglücklichen Liebe zwischen Margaret und Duke Robert demonstriert. Nachdem Margaret infolge der Ächtung ihres Vaters durch den König mittellos im Lande umhergeirrt ist, findet sie im Hause Frays of Gloucester als Dienerin eine freundliche Heimstatt. Die den Hintergrund der gesamten Erzählung beherrschende Auseinandersetzung des Königs mit seinem Bruder beschwört auch ihr Unheil herauf. Sie läßt sich in ein Liebesverhältnis mit Duke Robert ein und verläßt seinetwegen ihren Brotgeber. Als Robert wegen seines Fluchtversuchs vom König geblendet und mit lebenslänglicher Gefängnishaft bestraft wird, bleibt ihr nur der Eintritt in ein Kloster.

Schon der dieses Geschehen einleitende Klagemonolog zu Beginn des 3. Kapitels zeigt deutlich die Dominanz der Fortuna-Vorstellung:

O false and deceitfull world (quoth she)! who is in thee that wishes not to be rid of thee, for thy extremities are great? Thou art deceitfull to all, and trustie to none. Fortune is thy treasurer, who is like thy selfe, wavering and unconstant, she setteth up tyrants, beateth downe Kings: giveth shame to some, and renowne to others: Fortune giveth these evils, and we see it not... she cries aloud, and we understand her not: And why? because we know her not, untill miserie doth make her manifest... Of all misfortunes it is most unhappy to be fortunate: and by this misfortune came my fall... of all things the meanest state is best, poverty with suretie, is better than honour mixed with farce... I will frame my heart to embrace humility, and carry a mind answerable to my misfortunes...³⁵

Die letzten Sätze machen deutlich, daß das von Fortuna gesteuerte Auf und Ab des menschlichen Lebens nicht nur konstatiert wird, sondern daß auch allgemeingültige christlich-moralische Forderungen daraus abgeleitet werden, nämlich die der *poverty*, d. h. der (geistigen) Armut und der *humilitas*. In diese Richtung weisen auch die Bedenken, die Margaret angesichts der Liebeswerbung Roberts äußert:

»but farre unfit it is that the Turtle should match with the Eagle... While *Thales* gazed on the starres, he stumbled in a pit. And they that clime unadvisedly, catch a fall suddenly... as for wealth and treasure, what are they, but fortunes baits to bring men in danger?« etc. (S. 128)

All dies scheint das heilspädagogische und zugleich asketisch-verneinende Anliegen des Autors zu verraten und erinnert somit stark an Boccaccios *De Casibus Virorum Illustrium*. Aber obwohl sich Margaret durch ihren Entschluß, ins Kloster zu gehen, über die Nichtigkeiten des Lebens erhebt (»no more shall my tongue talke of vanity«, S. 155), geht es dem Autor insgesamt um mehr als die erneute Betonung der *vanitas mundi*. Wie bei Lydgate ist der *casus* vermeidbar, wenn sich der Mensch der Tugend befleißigt. Worin diese Tugend besteht, äußert die Ehefrau Frays of Gloucester, als sie Margaret in ihr Haus aufnimmt:

»What Maiden! (qd. her dame) have you a care to doe your busines, and to live in Gods feare, and you shall have no care to regard fortunes frownes... (S. 97)

Vor der christlichen Gottesfurcht steht also an erster Stelle der Pflichtenskala die Forderung, »to do one's business«. Hier schimmern bürgerliche Wertvorstellungen durch, denen die christliche *casus*-Vorstellung anverwandelt worden ist. Das schlimmste Vergehen ist die Auflehnung gegen das Bestehende. Margarets »transgressions« (S. 155) sind nicht die Übertretungen des christlichen Sittengesetzes (es sei denn eines bürgerlich verstandenen), und auch Duke Robert wird innerhalb der Geschichte nicht in einem christlich-moralischen Sinne schuldig, sondern nur gegenüber dem (nicht eigens begründeten) Herrschaftsanspruch des Königs. Da der christliche Wertmaßstab fehlt, ist es auch nicht gerechtfertigt, den König als Usurpator zu verurteilen und ihm eine Teilschuld an Roberts Fall zuzuschieben. Es ist deutlich genug, daß der Leser hierüber im Unklaren gelassen wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint die christliche *humilitas* als kleinbürgerliche Genügsamkeit, ja Selbstzufriedenheit. Die Zugehörigkeit zum Stand der Handwerker, so legt die *tragedie* Margarets nahe, ist ein Garant gegen das unheilvolle Auf und Ab des Rades der Fortuna.

Auf eine ähnliche Aussage deutet auch die Geschichte Tom Doves hin, an der der Autor wie am Beispiel des Londoner Tuchhändlers in *Jack of Newbury* demonstriert, wie Bankrotteure durch die Standessolidarität gerettet werden können.

Aber der hier anklingenden Standespropaganda widerspricht die *tragedie* des Titelhelden, dessen Ermordung (im 11. Kapitel) durch die Handlung eng mit der Geschichte Tom Doves im 14. Kapitel verknüpft ist. Coles (Thomas) unverschuldeten Tod stellt eine Kontamination von *casus* und zeitgenössischer *crime story* dar, bei der es nicht nur um das Verbrechen selbst geht, sondern auch um dessen Aufklärung. Dieses Zugeständnis des Autors an den *plot* auf Kosten der didaktischen Auswertbarkeit lässt aber den Tod Coles nicht als unmotiviert und sinnlos erscheinen; vielmehr wird deutlich, daß *n i e m a n d* sein Schicksal in der Hand hat und Fortuna ungeachtet der Schuld oder Unschuld des Menschen den Gang der Welt bestimmt. Ausdrücklich stellt der Erzähler an einer Stelle fest: »But hard it is to escape the ill fortunes wherunto a men is allotted.« (S. 135)

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Der *casus* steht in *Thomas of Reading* teilweise im Dienst eines kleinbürgerlichen Ethos, die *tragedie* der Titelgestalt selbst verweist dagegen auf ein tieferes, allgemeingültiges Anliegen des Autors.

7.

Die Geschichte des *casus* in der englischen Literatur ist mit dem 16. Jahrhundert nicht abgeschlossen; bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es eine große Zahl von Erzählungen, in deren Mittelpunkt ein tragischer »Fall« steht.³⁶ Gegen Ende des Jahrhunderts ebbt das Interesse an solcher Literatur merklich ab, was

wohl nicht zuletzt daran liegt, daß die simple Vorstellung von Aufstieg und Fall dem Bedürfnis nach psychologischer Glaubwürdigkeit und Motivation nicht mehr entsprach. Die Nachläufer des 17. Jahrhunderts, etwa François de Rosses' *Histoires Tragiques des Nostre Temps*³⁷ fügen dem mittelalterlichen Typ bereits Ingredienzen aus der Hexenküche des Schauerromans hinzu³⁸ und reizen durch Anspielung auf das Schicksal von Zeitgenossen Neugierde und Sensationslust des Lesers. Die ursprünglich metaphysische Motivation des Geschehens, d. h. die Lenkung des Schicksals durch Gott entsprechend bestimmter Gesetze wird vergessen. Das gilt auch für die heroische Tragödie der Restaurationszeit. Der *casus* erscheint hier manchmal als ein Mißgeschick, das durch Weltklugheit hätte vermieden werden können.

Seit dem 18. Jahrhundert ist der *casus* nicht mehr eigenständiges Strukturmodell der Erzählliteratur. Natürlich wird weiterhin vom Aufstieg und Untergang berühmter Menschen berichtet, aber es steht weniger der *Fall* im Blickpunkt als die psychologischen Voraussetzungen und Begleiterscheinungen, die Motivation oder die Problematik. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Auffassung Richardsons vom Tod seiner Heldenin Clarissa; der Schilderung des Todes widmet er, wie bekannt, fast ein Drittel des Romans. Im Postskriptum kritisiert er frühere Tragödien: »...the tragic poets have... seldom made their heroes... in their deaths look forward to a future hope«.³⁹ Er dagegen sei »well justified by the Christian system, in deferring to extricate suffering virtue to the time when it will meet with the completion of its reward«.⁴⁰ Daß der Tod christlich sublimiert wird, ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts – nach Blairs *The Grave* und Youngs *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* – eher die Regel als die Ausnahme. Nur ist damit die Möglichkeit eines tragischen Todesverständnisses nicht mehr gegeben.

In der englischen Erzählliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts finden sich nur wenige Romane, in denen es dem Autor nicht, wie in *Clarissa*, um die psychologischen Hintergründe und Ursachen eines »Falls« geht, sondern um den *casus* selbst. Hier sind vor allem einige gothic novels zu nennen, wie etwa Beckfords *Vathek*, Lewis' *The Monk* und Maturins *Melmoth the Wanderer*. Aber der »Fall« in diesen Schauergeschichten ist jeweils weder psychologisch noch durch eine übergeordnete Schicksalsmacht motiviert, und er ist sicherlich kein Sinnzentrum der Romane, sondern eines der Mittel, die Phantasie des Lesers zu fesseln. Im Unterschied zur englischen wird in der amerikanischen Erzählliteratur der Romantik das *casus*-Motiv recht häufig verwendet. E. A. Poes *The Fall of the House of Usher* und Melvilles *Billy Budd* sind deutlich an der *tragedie*-Vorstellung orientiert, und Hawthorne kontrastiert in *The Scarlet Letter* einen gesellschaftlichen *casus* mit moralischer Rehabilitierung.⁴¹ Allerdings ist in all diesen Werken der *casus* nur ein Teilaspekt des Geschehens und wird nicht mehr zur strukturierenden Untergliederung des Gesamtwerks sowie zur Sinngebung benutzt.

Architektonische Romane

1.

Der Abenteuerroman und der pikarische Roman gehören dem Aufbauprinzip nach zu den einfachen und ursprünglichen Formen. Das Interesse des Erzählers gilt vor allem dem Helden und dem Geschehen, nicht aber der Stoffverteilung und -disposition. Daß keine mittelalterliche Poetik von den Aufbauformen epischen Erzählens handelt, ist des öfteren festgestellt worden. Daraus darf man jedoch keineswegs schließen, diese Fragestellung wäre zu jener Zeit unbeachtet geblieben. Die Autoren scheinen sich intensiv mit dem Verhältnis von Gehalt und Gestalt sowie mit der Aussagekraft verschiedener Formen beschäftigt zu haben, denn der mittelalterliche Roman ist keineswegs amorph und strukturlos. Aus den Bedingungen der mündlichen Erzählsituation ergibt sich die einsträngige Handlungsführung, bei der ein Held im Mittelpunkt steht. Sobald Geschichten dieser Art jedoch niedergeschrieben werden, verändert sich offensichtlich ihre Gestalt. Gelegentlich wird das Organisations- bzw. Formprinzip selbst zum Problem; das formale Element verselbständigt sich sozusagen und tritt dem Stoff als gestaltliches Prinzip gegenüber. Daß eine bestimmte Anordnung und Aufteilung des Erzählinhaltes nicht nur Spielerei ist, sondern den Gehalt entscheidend mitbestimmt und selbst Aussage ist, muß im Einzelfall gezeigt werden. Generell läßt sich sagen, daß im architektonischen Aufbau eines Erzählwerkes zumeist die Ordnungsvorstellungen des Autors und damit sein Weltbild zu erkennen sind.

Es genügt jedoch nicht, lediglich Symmetrien und Proportionen nachzuweisen. Wichtiger noch ist die Frage, ob der Dichter etwa einen außerliterarischen *ordo* nachbilden und mit Hilfe von Zahlenverhältnissen auf die Ordnungshaftigkeit der Welt verweisen wollte. Es könnte durchaus sein, daß ein Autor sogar die Art dieser Ordnung formsymbolisch (etwa durch Anordnung des Stoffes in Kreuzform) zum Ausdruck bringen wollte. Zu bedenken ist jedoch, daß solche Formalien von voreingenommenen Interpreten leicht manipuliert werden können; sie sagen dann höchstens über die Formvorstellung des Deutenden etwas aus, haben für das Kunstwerk aber kaum hermeneutischen Wert. Manchmal sind von entschlossenen Interpreten erschreckende Ergebnisse zutage gefördert worden. Man fand anhand von graphischen Darstellungen verschiedener Zahlenverhältnisse (Wörter, Verszeilen, Seiten etc.) Kreuze, Pyramiden, Kegel, Altäre, ja sogar Grundrisse gotischer Kathedralen.¹ Daß mittelalterliche Autoren jemals solche

Literaturgraphik versucht haben, kann bezweifelt werden. Der Kritiker muß sich daher bei der Auswahl der Kriterien strengste Disziplin auferlegen. Nur das architektonische Kunstuollen sollte ernstlich untersucht werden. Dadurch dürfte sich der Kreis der in Betracht kommenden Werke beträchtlich verringern. Die verbleibenden Werke sind aber umso beweiskräftiger. Sie zeigen, daß mittelalterliche Autoren ihre Werke zuweilen mathematisch-architektonisch konstruiert haben.²

2.

Die grundsätzliche Berechtigung der zahlensymbolischen Interpretation mittelalterlicher Werke läßt sich, wenngleich häufig des Guten zuviel getan worden ist, kaum bezweifeln. Gelegentlich springt die das Erzählgeschehen im Verhältnis bestimmter Zahlen architektonisch gliedernde Struktur wie auch der Gebrauch einzelner Zahlen so deutlich ins Auge, daß man dem Autor die Kunstsicht schwerlich absprechen kann. Als Beispiel sei hier nur Lydgates *The Churl and the Bird* genannt. Die Geschichte ist symmetrisch proportioniert: In der Mitte steht die zentrale Lehre; sie wird eingehaumt von parallelen Feststellungen (vgl. V. 140 und V. 180). Lydgates hat den Aufbau des Werkes im Vergleich zur Vorlage (*Castolement d'un père à son fils*) stark verändert, um eine axialsymmetrische Struktur herzustellen.

Die Kunstsicht, die sich aus derartigen Strukturen ablesen läßt, gibt Anlaß zu Überlegungen über die Form von *romance* und *novel* im Hinblick auf ihr Verhältnis zum Stoff sowie auf ihre spezifische Aussage. Die Freude des Autors an der Formalstruktur, an der mathematisch-numerisch nachweisbaren Proportion, rückt das literarische Werk in die Nähe der formalsten aller Künste, der Musik.

Oskar Walzel hat für die Dichtkunst auf den Gegensatz zwischen zwei wesentlichen Gestaltungsweisen aufmerksam gemacht: Die eine arbeitet mit festen Verhältniszahlen, die andere wehrt sich gegen alle Zahlbegriffe und entwickelt ihr Formgesetz direkt aus dem Gehalt.³ Er folgt damit Schiller, der zwischen musikalischer und plastischer Dichtweise unterscheidet. Schiller erläutert die doppelte Verwandtschaft der Dichtung mit der Tonkunst und der bildenden Kunst in seiner theoretischen Schrift *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*:

Je nachdem... die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der

Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musicalischen Dichter.⁴

An einem Extrempunkt steht die realistische Nachahmung der Natur, am anderen die reine, nichts mehr bedeutende Wortmusik, die ihr Wortmaterial wie Laute ohne semantischen Sinn verwendet. Es geht hier nicht darum, solche Extremformen zu untersuchen, wie z. B. das Stammeln der Dadaisten oder Tiecks Nachahmung von Instrumenten durch Lautfolgen. Zwischen den Extremen steht eine Wortkunst, die versucht, von der Musik formal etwas zu übernehmen. Aufgrund dieser Tatsache erweiterten Sievers und Saran den theoretischen Rahmen der Verslehre, indem sie auch Rhythmus, Melodie und Klangcharakter mit einbezogen. Verse wurden in Notenschrift ausgedrückt, die Noten gaben den Zeitwert der Silben an, ohne jedoch deswegen Ausdruck einer strengen Proportionalität zu sein.

Sehr viel mehr mathematische Konsequenz als die Verszeile oder der Satz verrät bisweilen die Makrostruktur literarischer Werke. Auf dem Gebiet des Romans wird man dem Leitmotiv besondere Beachtung schenken müssen. Der Begriff stammt aus der Musik, wird aber seit einiger Zeit auch auf die Literatur angewendet. Leitmotive erinnern bei ihrem erneuten Auftauchen an die frühere Stelle und ihren Zusammenhang, versetzen in eine ähnliche Stimmung, stellen Bezüge her, verknüpfen weit Auseinanderliegendes. All diese Funktionen könnte natürlich auch das Wort und seine begriffliche Bedeutung übernehmen, wenn der Zusammenhang *expressis verbis* hergestellt, beim Namen genannt würde. Die Technik des Leitmotivs aber wirkt ästhetisch anspruchsvoller und subtiler, da Zusammenhänge nur assoziativ anklingen und Schwingungen auslösen, somit eher auf das Gemüt und die Imagination wirken.

Die Verwendung des Leitmotivs für die Markierung wichtiger Stellen eines poetischen Werkes ist von besonderem Interesse. Leitmotive vermögen die Stoffmasse eines Romans zu untergliedern, sie stellen strukturierende Einschnitte dar. Dabei kann das Motiv beim zweiten oder wiederholten Auftreten symbolisch vertieft und mit zusätzlicher Bedeutung bereichert sein. Walzel verweist auf Dickens und Goethe, in deren Romanen eine solche Art der steigernden Leitmotivverwendung häufig zu beobachten ist. Derartige Motive bilden Brücken, die dem aufmerksamen Leser Zusammenhänge suggerieren. Sie ersetzen die begriffliche Umschreibung eines Sachverhaltes und steigern musicalisch die Dynamik des Werkes und seiner Zielgerichtetheit.

Leitmotivik kommt allerdings auch in stärker stoffbezogenen (unarchitektonischen) Werken vor. Bei diesem Erzähltypus scheint die Leitmotivik sogar eine andere Art struktureller Untergliederung zu ersetzen, für diese einzutreten. Sie ist jedoch weniger für diesen Typus als vielmehr für architektonisch streng auf-

gebaute Werke charakteristisch. Sie macht häufig erst durch ihre Unterstützungs-funktion die Komposition eines Werkes durchschaubar. Gerade im modernsten Roman wird das Strukturmittel des Leitmotivs gern verwendet.

So gibt es Werke, die fast einer musikalischen Fuge gleichen. Sie verbinden strengsten tektonischen Aufbau mit mehreren musikalischen Techniken. Allerdings ist der Aufbau einer Fuge im Wortkunstwerk nicht völlig nachzuvollziehen. Ihr Konstruktionsschema ist relativ statisch, das Thema wird nur in verhältnismäßig einfacher Weise (Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehr, Krebs) variiert. Eine Stimme beginnt mit dem Thema (*dux* oder Führer), eine harmonisch abwandelnde Stimme nimmt es auf (*comes* oder Gefährte), häufig folgt eine dritte und vierte Stimme. An die erste Durchführung schließen sich weitere an, die meist durch kurze Zwischenspiele miteinander verbunden sind. Der Schlußabschnitt enthält eine gedrängte Wiederholung der Exposition.

Eine völlige literarische Entsprechung zur Fuge ist deshalb unmöglich (und auch unerwünscht), weil sie deren statischen Charakter zu kopieren hätte, der in einem Wortkunstwerk, das nicht vom Semantischen absehen kann, unmöglich ist. Ein Romancier kann sich daher nur von ähnlichen Kompositionsprinzipien leiten lassen. So sagt André Gide in den *Falschmünzern*: »Das was ich machen möchte, verstehen Sie mich, ist etwas, was der ›Kunst der Fuge‹ ähnelt.«⁵ Tatsächlich sind zahlreiche literarische Entsprechungen möglich. Auszuscheiden ist u. a. die polyphone Gliederung, die dem Wesen der Sprache widerspricht, zumindest aber dem Wesen einer semantisch bedeutsamen Mitteilung. Petri hat gezeigt, daß eine Reihe von musikalischen Formen in der Literatur (mit mehr oder weniger Erfolg) nachgeahmt worden sind. Andere Kritiker haben sich der Literatur unter dem Blickwinkel des Musiktheoretikers genähert und musikalische Aufbauformen in der Dichtung nachgewiesen. So hat etwa Otto Ludwig versucht, in den Dramen Shakespeares das Kompositionsgesetz der Sonate nachzuweisen; Petri legt dar, daß Thomas Manns *Tonio Kröger* nach diesem Prinzip strukturiert ist, und zwar bis zur Reprise und Coda. Leider hat Petri die mittelalterliche Literatur nicht in seine Untersuchung mit einbezogen. Sie weist überraschenderweise Beispiele auf, die der Sonatenform in demselben Maße ähneln wie *Tonio Kröger*. Damit soll keineswegs die Gültigkeit von Petris Interpretation in Frage gestellt werden. Aber die Tatsache, daß es mittelalterliche literarische Vorläufer gibt, die älter sind als die Form der *sonata musica* (die als selbständige Instrumentalform Ende des 16. Jahrhunderts auftritt, sich in ihrer heutigen Form aber erst im 17. Jahrhundert entwickelte) beweist, daß wir es nicht nur mit einer spezifischen musikalischen Instrumentalform zu tun haben, sondern mit einem allgemeinen, archetypischen Formprinzip.⁶

Der Literaturwissenschaftler wird immer versuchen müssen, den semantischen Bereich der Sprache von der rein klanglichen Sphäre der Musik zu trennen. Die Sprache weist durch die Bedeutung über sich hinaus, ja, man wird darauf be-

stehen, daß Dichtung in erster Linie etwas bedeutet und nicht nur Klang und Melodie (wie in der *poésie pure*) ist. In der Musik sind Form und Inhalt auf innige Weise ineinander verflochten, ja, fast identisch; im Dichtwerk dagegen sind sie trennbar. Daher bedeutet Sonatenform in einer Erzählung oder einem Roman etwas anderes als in einem Musikstück. Sie formt den literarischen Stoff, teilt ihm eine erkennbare Gesetzmäßigkeit mit und läßt seinen Gehalt, die Intuition des Dichters und die wesentliche Aussage in bestimmter Weise aufleuchten. Die Ähnlichkeit zur Musik bleibt aber bei der Analogie stehen. Hilfreich sind vor allem die von der Musik entlehnten formalen Gesichtspunkte und Kriterien, die häufig zu einem besseren Verständnis literarischer Werke beitragen können. Insbesondere zu Aufbau und Struktur von Erzählwerken hat die Musiktheorie nützliche Hinweise gegeben.

Als Beleg für die bewußte Strukturierung mittelalterlicher Texte und für die Nähe dieser tektonisch vorbedachten Struktur zur musikalischen Gestaltungsweise sollen im folgenden exemplarisch zwei mittelenglische Erzählwerke, die *romance Havelok* und Chaucers *Franklin's Tale*, untersucht werden.

Schon das Manuskript⁷ von *Havelok* weist eine Strukturierung des Textes durch Großbuchstaben auf. Es ergeben sich insgesamt 97 unterschiedlich lange Abschnitte; einige umfassen nur vier, andere etwa 100 Verse. Diese Unterteilung könnte der Orientierung beim Vortrag oder der Erleichterung des Auswendiglernens gedient haben, denn die entstehenden Abschnitte sind stets gleicherweise Sinn- und Zeiteinheiten. Sie beginnen meistens mit einem »thanne«, »hwan«, oder genaueren Zeitbestimmungen wie »On the morwen« (811), »on the niht« (1247), »thet other day« (879), »therafter« (2942). Der zeitliche Ablauf ist also ein bedeutsames Mittel der dichterischen Stoffgestaltung.

Zeitmorphologisch sind keine bewußten Eingriffe zu erkennen. Wohl aber gliedert und gestaltet der Autor nach tektonischen Gesetzen den Inhalt. Er breitet nicht einfach vor Hörer und Leser die Handlung aus, sondern gliedert bewußt architektonisch in fünf Abschnitte.

In Teil I wird die Ausgangssituation geschildert: die Jugend Goldeburgs, der weiblichen Hauptperson, und Haveloks, des Titelhelden. Bemerkenswerterweise beginnt der Autor nicht, wie zu erwarten, mit der Vorgeschichte des Helden, sondern stellt zunächst die Eltern Goldeburgs vor, der zukünftigen Gemahlin Haveloks. Eine derartige Exposition ist keineswegs selbstverständlich, nachdem der Erzähler zunächst versprochen hatte, eine Geschichte über Havelok zu erzählen. Nach einer relativ kurzen Einleitung wird Goldeburgs Vater Athelwold eingeführt, ohne daß der Autor zunächst dessen Namen mitteilt. Es ist nur von einem guten König die Rede; dadurch wird der fürstenspiegelähnliche Eindruck des ersten Teils verstärkt und dem Idealportrait allgemeinere Gültigkeit verliehen. Dann berichtet der Autor von Athelwolds Tod. Die Herrschaft wird Godrich übergeben, der das Land bis zum 20. Geburtstag von Goldeburg verwalten soll.

Der Regent erweist sich allerdings keineswegs als guter Vertreter königlicher Macht: Das Volk fürchtet ihn wie das Tier den Knüppel.

Der Autor schiebt eine Verfluchung Godrichs und ein Gebet für Goldeburg ein, und es beginnt der 2. Teil: die Vorgeschichte *Haveloks*. Auch der Vater des Helden, Birkabeyn, stirbt früh – eine bei den mittelalterlichen Erzähler beliebte Motivdoppelung, musikalisch das kontrastierende Gegenthema: Der Vater übergibt das Land dem ebenso wie Godrich verräterischen Godard (sogar in den Namen ist die Parallele zu erkennen, zusätzlich aber auch noch der ironische Kontrast zur Wirklichkeit). Godard ermordet die Schwester Haveloks. Havelok gelingt die Flucht übers Meer; der Fischer Grim rettet sich mit dem kleinen Königssohn nach England und gründet dort Grimsby.

Zu Beginn des dritten Teils geht Havelok an den königlichen Hof, um sich als Küchenjunge zu verdingen. Wegen seiner Riesenkräfte ist er bald beliebt und geschätzt. Bei einem Jahrmarkt anlässlich einer Parlamentsversammlung gewinnt er den Preis im Steinwurf und erweist sich als der stärkste Champion. Der intrigeante Godrich verheiratet deshalb die Königstochter Goldeburg mit dem vermeintlichen Küchenjungen; sie ist zunächst unglücklich über die nicht standesgemäße Heirat, erfährt aber durch einen Engel die königliche Herkunft ihres Gemahls. Havelok selbst hat einen Traum, der zu dem Entschluß führt, Dänemark zurückzuerobern. Diese beiden Träume bilden die Achse des Gedichtes.

Im 4. Teil folgt die Rückeroberung von Haveloks Reich, nicht etwa, was näherliegend wäre, der Heimat Goldeburgs, in der sie sich aufhalten. In Dänemark wird ein Heer aufgestellt, Godard im Kampfe geschlagen und grausam hingerichtet.

Dann erst erfolgt im 5. und letzten Teil die Rückeroberung von Goldeburgs Reich, d. h. Englands. Der Kampf gegen Godrich endet mit dessen erneuter Gefangennahme und Hinrichtung. England schwört Havelok den Treueid, er wird zum König gekrönt und regiert mit Goldeburg glücklich bis an sein Ende.

Schon dieses knappe Gliederungsschema macht deutlich, wie bewußt der Autor seinen in der Quelle anders angeordneten Stoff in fünf symmetrische Teile gefügt hat. Für die parallel erzählten Vorgeschichten von Goldeburg und Havelok findet sich in keiner anderen überlieferten Version eine Vorlage. Im *Lai* z. B. ist die Geschichte vom Standpunkt Haveloks aus erzählt; Argentilles Schicksal wird eingefügt, als sie zum ersten Mal in den Gesichtskreis des Helden tritt. Der unter anderen Prämissen schreibende Historiograph Gaimar dagegen berichtet die Geschichte vom Standpunkt der englischen Königstochter Argentille aus; Haveloks Kindheit wird mit einem kurzen Satz abgetan.

Die mittelenglische *romance* dagegen setzt die beiden Vorgeschichten bewußt parallel. Ähnlichkeiten und Anklänge sind unverkennbar; sie gehen bis zur wörtlichen Wiederholung von Wendungen und *idioms*. Dennoch ist die zweite Geschichte trotz aller Entsprechungen keine bloße Wiederholung der ersten. Jedes

der Königskinder hat vielmehr ein eigenes Schicksal, das sich durch zahlreiche Einzelzüge von dem des Partners unterscheidet.

Die Parallelität der ersten beiden Teile findet in den beiden letzten, dem 4. und 5., eine spiegelbildliche Entsprechung. Zunächst wird nicht Goldeburgs Reich wiedererobert, sondern Haveloks. Das Gegenstück bildet die Rückeroberung Englands in Abschnitt 5.

Diese Art von Struktur kann man tektonisch nennen. Daneben aber ist eine musikalische Fügung erkennbar, die vielleicht zur besseren Wahrnehmbarkeit der Gliederung beitragen sollte. Neben den bereits erwähnten wörtlichen Wiederholungen, Parallelen und Anklängen spielen die Leitmotive eine besondere Rolle. Betrachtet man das Geschehen unter gehaltlichen Gesichtspunkten, fragt man nach der dargestellten Wahrheit, so läßt sich zeigen, daß die Geschichte von der Wiederherstellung der gestörten weltlichen Ordnung durch Gott handelt. Wunderbare Zeichen machen sein Eingreifen sichtbar.

Der Fischer Grim soll den kleinen Havelok ertränken. Seine Frau (Lene) aber bemerkt des Nachts das Königsmaß sowie eine wunderbare Flamme, die dem Mund des kleinen Helden entströmt. Sie erkennt daran die königliche Geburt des Knaben und verhindert, daß er ertränkt wird. Nach der Verheiratung mit Havelok sieht Goldeburg dieselbe Flamme und dasselbe Mal; auch sie erkennt dadurch die königliche Herkunft Haveloks. Schließlich sehen seine dänischen Untertanen ebenfalls Flamme und Königsmaß und akzeptieren daraufhin Havelok als rechtmäßigen Herrscher. Die wunderbaren Zeichen finden sich also in den Teilen zwei, drei und vier. Nach ihrem Erscheinen folgt jeweils eine Wende des Geschehens; sie sind Zeichen der göttlichen Allmacht und gleichzeitig der unmittelbaren Einflußnahme Gottes auf die Handlung, Anlaß der Peripetie.

Das Flammenzeichen zeigt also, daß letztlich alles durch Gottes Vorsehung zum Besten geordnet ist; selbst wenn die Bösewichte im Besitz aller Macht und die unschuldigen kleinen Kinder ihnen hilflos ausgeliefert sind, vermag ER alles zum Besten zu wenden. Die Textur der Geschichte ist nicht rein rational zu erklären, etwa durch Ursache und Wirkung, sondern beruht auf der Verwobenheit alles Irdischen mit dem Transzendenten. Der rechtmäßige König ist als Stellvertreter Gottes auf Erden im Besitz übernatürlicher Kräfte und regiert in dessen Namen und Auftrag.

Formal-tektonische und musikalisch-motivische Gliederung entsprechen im *Havelok* einander. Offenbar soll durch die geschlossene, strenge Bauweise eine Entsprechung zum *ordo* angedeutet werden, der durch Gott im Gleichgewicht der Gerechtigkeit gehalten wird.

Eine ähnliche Strukturierung weist Chaucers *Franklin's Tale* auf, eine der interessantesten Geschichten der *Canterbury Tales*. Sie wird von den meisten Kritikern fälschlicherweise als letztes Wort der *marriage debate* und damit als Stellungnahme des Autors selbst aufgefaßt, ist jedoch vielschichtiger, wie eine

Aufbauanalyse zeigen kann. Da hier nur Probleme der Struktur interessieren, soll auf die komplexen Fragen der Intention, Erzählhaltung und Perspektive sowie auf die philosophisch-theologischen Probleme des Werkes nicht näher eingegangen werden.

Inhaltlich läßt sich der Stoff in sieben Abschnitte einteilen:

1. Schilderung der harmonischen Ehe
2. Klage Dorigens über die Felsen und ihre Gefahr für die Rückkehr des Gatten
3. Begegnung zwischen Aurelius und Dorigen
4. Peripetie durch den Clerk aus Orléans und die Anwendung von Magie
5. Erfüllung der Bedingung Dorigens
6. Klagen Dorigens über das Verschwinden der Felsen
7. Völlige Wiederherstellung der gestörten Harmonie, Verzicht der drei Männer.

Ähnlich wie beim *Havelok* ist auch der Aufbau dieser Geschichte spiegelbildlich oder axialsymmetrisch, d. h. der zweite Teil (nach der Peripetie) entspricht dem vorausgehenden Teil in umgekehrter Reihenfolge.⁸

Strukturierende Funktion haben in der *Franklin's Tale* die Monologe. Drei längeren Monologen stehen vier dialogische Erzählabschnitte gegenüber, d. h. es wechselt ein monologischer mit einem dialogischen Teil. Auch die Monologe sind symmetrisch über das Werk verteilt: Zwischen den beiden der Dorigen steht derjenige des Aurelius. Dieser Monolog bildet also die Mittelachse des Gedichtes.

Die Frage, ob die Intention der Erzählung diejenige Chaucers ist oder ob wir sie im Rahmen der *Canterbury Tales* als Mittel zur Charakterisierung des Erzählers aufzufassen haben, ist hier wie bei allen übrigen Geschichten nur schwer zu beantworten. Es ist durchaus möglich, daß Intention des Dichters Chaucer und Intention des Erzählers einander widersprechen. Das ist z. B. offensichtlich bei all den Pilgern der Fall, mit denen sich Chaucer nicht identifiziert. Grundsätzlich darf man auch bei der *Franklin's Tale* nicht hinter der gehaltlichen Aussage, so vernünftig und redlich sie dem Interpreten scheinen mag, den Dichter selbst vermuten. Verschiedene Indizien weisen darauf hin, daß Chaucer sich nicht mit dem Franklin identifiziert, daß vielmehr auch mit dieser Geschichte ein Charakterportrait gezeichnet wird. Der Franklin stellt Werte zur Schau und veräußerlicht sie. Das entspricht seiner sozialen Stellung, die ihn zwischen Adel und gehobenem Bürgertum ansiedelt. Er möchte sich gern die Auffassung der *gentry* zu eigen machen und deren Ehrenkodex und höfische Etikette übernehmen, dringt aber nicht bis zum Kern der höfischen »trouthe« vor, bleibt vielmehr bei der Exemplifizierung einer sehr oberflächlich konzipierten Idealvorstellung stehen.

Dennoch ist auch die Meinung des Dichters Chaucer zu erkennen, und wenn sie nur in der Aneinanderreihung der Standpunkte, in der offenen Form des Gesprächs oder der Debatte, zum Ausdruck kommt. So muß man sich also vorläufig mit der Feststellung begnügen, daß die axialsymmetrische Form der Erzählung

u. a. auch der Charakterisierung des Franklin dient, der sich in der Rhetorik so gut auskennt und eine so leicht durchschaubare Unkenntnis in diesen Dingen vorspiegelt. Man kann aber andererseits nicht ausschließen, daß der Dichter dem Franklin hin und wieder über die Schulter schaut und ihm die Feder führt, etwa bei den subtilen Monologen, die den tieferen Sinn der *Franklin's Tale* freilegen und wohl über das Auffassungsvermögen des nicht allzu intelligenten Franklin hinausgehen.

Dieser *sensus* der *Franklin's Tale* ist parallel zum *Havelok* zu sehen und zu deuten. Auch in der *Franklin's Tale* ist zunächst nur von »a knight« und »a lady« die Rede. Der unbestimmte Artikel verbreitert die Allgemeingültigkeit der Geschichte, ebenso wie im *Havelok* zunächst eine Art idealtypisches Portrait des Herrschers schlechthin entworfen wird. Dieser erste Teil der Geschichte des Franklin hat seit Kittredge den Tenor der Kritik bestimmt. Vielleicht kann man darin ein echtes, ernst zu nehmendes Bild von der idealen Ehe erblicken, das eventuell dem Chaucers nahekommt.

Ähnlich wie im *Havelok* geht es auch in der *Franklin's Tale* um den *ordo* der Welt. Dies ist das fundamentalste Thema des Gedichtes, nicht etwa *trouthe, honour* oder höfische Liebe. Auf der dem Franklin nicht zugänglichen Ebene der Erzählung realisiert sich der *ordo* dieser Welt in der axialsymmetrischen Form der Erzählung. Aber daß sich die Problematik darin nicht erschöpft, zeigt schon die bloße Länge der Aussage über das Verschwinden der Felsen, der damit ausgesprochene Zweifel an der Zweckmäßigkeit und Ordnung dieser Welt. Indem Dorigen bewußt verspricht, Aurelius ihre Liebe zu schenken, wenn die Felsen Britanniens verschwinden, setzt sie voraus, daß ihre Ehe genauso sicher ist wie die Existenz der Felsen an der Küste. Das Versprechen ist also nur Schein, wie das durch heidnisches Blendwerk und schwarze Magie vorgetäuschte Verschwinden der Felsen. Es zeigt sich die Gefährdung des Menschen, die Möglichkeit, ihn über die fundamentalsten Dinge in die Irre zu führen. Jedoch obsiegen bei Chaucer schließlich Natur und Wahrheit. Zunächst hat Aurelius Mitleid mit dem Nächsten und unterdrückt die eigene Leidenschaft. Die Harmonie des Anfangs ist zwar ernsten Prüfungen ausgesetzt, wird aber am Ende, und zwar sogar auf höherer Ebene, wiederhergestellt. Trotz aller Skepsis und des vorübergehenden Pessimismus ist der feste Glauben an eine durch Gott harmonisch geordnete und gelenkte Welt zu erkennen; dieser Glaube schlägt sich im Aufbau der Geschichte nieder.

3.

Die untersuchten mittelalterlichen Werke stehen strukturell einem genetisch nicht mit ihnen zusammenhängenden Genre nahe, dem neohellenistischen Roman. In Werken wie Montemayors *Diana*, Lyls *Euphues* und Sidneys *Arcadia* – um nur

die wichtigsten zu nennen – wird dem Aufbau des Romans größte Aufmerksamkeit geschenkt.

Der frische Impuls kam aus hellenistischen Romanen, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts vor allem durch lateinische Übersetzungen in Europa bekannt wurden. Die berühmtesten Beispiele sind die *Aethiopica* oder *Theagenes und Charicleia* von Heliodorus (3. Jahrhundert), *Cleitophon und Leucippe* von Achilles Tatius (4. Jahrhundert) und *Daphnis und Chloe* von Longus (4. Jahrhundert). Auch englische Übersetzungen kamen bald in größerer Zahl auf den Markt.

Was an Romanen dieser Art und den durch sie beeinflußten elisabethanischen Werken besonders beeindruckt, ist der methodisch subtil aufgebaute *plot*, die sorgfältig ineinander verwobenen Motivketten und die harmonische Ausgewogenheit des Ganzen. Etwas skeptisch und ablehnend steht man heute der Schäferatmosphäre gegenüber, die, vor allem bei den original-englischen Werken, als exotische Nachahmung und damit als unrealistisch angesehen wird. Die Kritiker heben hervor, daß das Schäferleben niemals so ausgesehen habe und die Gestalten artifiziell und nicht lebensecht seien.

Diese Kritik geht offenbar davon aus, daß Detailtreue ein künstlerisches Verdienst und daher auch bei der Darstellung der pastoralen Welt erstrebenswert sei. Eine solche Prämisse scheint nicht akzeptabel. Realismus, der sich dem Naturalismus nähert, ist keineswegs *eo ipso* Merkmal der Gattung Roman und erst recht nicht ästhetisch höher einzuschätzen als imaginative Dichtung; mit der Bezeichnung »Dichter« verbindet sich für die meisten Autoren und Kritiker sogar ein imaginatives Element.

So betrachtet, sollte die pastorale Welt des Romans umfassend neu bewertet werden. Sie ist zwar künstlich und wenig realistisch, aber das ist gerade das Ziel ihrer Dichter, die alles Realistische aus der Schäferwelt bannen wollen, die Liebe nur um der Liebe willen darstellen und daher ein Milieu benötigen, das keine störenden Faktoren enthält.⁹ Die Schäfer des arkadischen Romans haben es nicht nötig, sich um ihren Lebensunterhalt zu kümmern, die Schafe grasen notfalls auch den ganzen Tag über allein und brauchen nicht ständig gehütet zu werden. Daher kann der Schäfer murmelnde Bäche oder (noch besser) kühle und schattige Höhlen aufsuchen, seine Hirtenflöte aus dem Wams holen und ihr klagende Töne entlocken. Klagend sind die Töne, weil Chloe gerade abwesend ist, einen Kuß verwehrt hat oder ihre eigenen Lämmer auf eine Wiese treiben will, die der Alcides' näher liegt. Es geht nur um die Liebe, alles andere wird ausgeschaltet oder der Liebe dienstbar gemacht. Beruf, soziale Verhältnisse und Konventionen, die Bände der Familie und die Bedingungen der Landschaft und des Klimas werden ignoriert.

Die Natur ist nicht um ihrer selbst willen von Interesse, sondern dient als Kulisse oder wird zur Erzielung bestimmter Wirkungen verwandt. Besonders beliebt sind Vergleiche von Mensch und Natur. Rosen, Lilien und Nelken veran-

schaulichen konventionell die Schönheit von Mädchen; die Natur steht im Dienst der Personenbeschreibung. Blumen, Bäume, Flüsse und Morgenröte müssen die Schönheit von Jungfrauen und Jünglingen bewundern, oder die ganze Natur klagt über den Tod eines Schäfers. Natürlich können solche Vergleiche niemals realistisch aufgefaßt werden, sie zeigen vielmehr die Freiheit des pastoralen Dichters im Umgang mit der ihn umgebenden Welt, die ihm als solche nicht nur völlig uninteressant erscheint, sondern sogar Mißfallen erregt. Der ganze Kosmos ist ein Werk der »Divine Geometry or Architecture« Gottes¹⁰ – allerdings nur im antediluvialen Zustand. Die uns heute umgebende Welt erscheint dem Menschen zu Recht als Ruine, wenn nicht gar als Kehrichthaufen.¹¹ Selbst der Sternenhimmel ist in dieser Hinsicht keine reine Freude: »They [= the stars] lie carelessly scatter'd, as if they had been sown in the Heaven, like Seed, by handfuls; and not by a skilful hand neither. What a beautiful Hemisphere they would have made, if they had been plac'd in rank and order, if they had been all dispos'd into regular figures, and the little ones set with due regard to the greater, then all finisht and made up into one fair piece or great Composition, according to the rules of Art and Symmetry.«¹²

»The rules of art and symmetry« ist das Stichwort für den pastoralen Roman. Denn was man draußen in der Natur nicht findet, sucht man im Kunstwerk einzufangen und zu gestalten. Mensch und Natur sind in einer harmonischen künstlerischen (und natürlich auch künstlichen) Welt vereinigt, wirken aufeinander ein, bedingen einander; die Szenerie aber hat mit der Landschaft Spaniens, Italiens, oder Englands nichts zu tun. Sie entspricht dem Niemandsland der Phantasie und unterliegt den Gesetzen der dichterischen Imagination. Sie mag unrealistisch, höfisch, aristokratisch erscheinen, und vielleicht sind die Schäfer sogar eher Höflinge als Landarbeiter – aber das ist unwesentlich. Das Milieu muß – das ist die einzige Bedingung – für das Hauptthema, die Liebe, geeignet sein.

Daher wird es nicht überraschen, daß die Romane dieser Art strukturell straff und architektonisch gebaut sind, wie z. B. *Diana* von Montemayor. Vor Wardropers Interpretation ist die Struktur dieses Werkes chaotisch genannt worden, die Geschehnisse »loosely interwoven«, die Erzählung als Ganzes ohne »cohesion«. Derartige Urteile überraschen; sie sind offenbar unter dem Eindruck und entsprechend den Maßstäben eines bestimmten Romantyps zustandegekommen, verraten vielleicht auch eine gewisse Aversion gegenüber der pastoralen Literatur. Jedenfalls aber sind sie falsch. Es gibt kaum ein ebenmäßigeres Werk als die *Diana*.

Zwei Leitmotive oder Themen sind gleich zu Anfang erkennbar: Klage und Tröstung. Die Klage richtet sich gegen *desamor*, sie fordert die Sympathie der Natur oder einesverständnisvollen Schäfers. Die Bitte um Sympathie und Mitleid läßt das Gegenthema anklingen, Tröstung. Der lauschende Schäfer besänftigt, richtet auf, trägt zur Überwindung des Liebesschmerzes bei; oder aber die Natur bewirkt eine Umkehrung der Verhältnisse und ermöglicht so das ersehnte Glück,

in besonders verzweifelten Fällen auch durch Anrufung übernatürlicher Kräfte, durch ein Wunder oder einen Zaubertrunk. Der in Diana verliebte Sireno z. B. kann sich nicht damit abfinden, daß die Geliebte ihm durch die Ehe mit einem anderen für immer genommen ist. Er erhält daher einen magischen Trank und wacht ohne alle Liebessehnsucht wieder auf. Der aus demselben Grund zurückgewiesene Silvano erhält einen anderen Trank, aufgrund dessen er sein Herz der noch freien Selvagia zuwendet.

Die sieben Bücher des Werkes, das sich aus formelhaften Naturbeschreibungen, epischen Übergangspassagen und episodenartigen Liebesgeschichten zusammensetzt, sind deutlich symmetrisch strukturiert. In den Büchern I–III werden verschiedene Liebesprobleme dargelegt; Buch IV, das die Achse des Werkes bildet, deutet die Möglichkeit einer Lösung an, die dann in den letzten drei Büchern inszeniert wird.

Auch die einzelnen Bücher sind parallel gefügt. Zunächst stellt der Autor eine Naturszene dar, die den Hintergrund für eine Gruppe von liebeskranken Schäfern bildet (Buch I). Dann werden weitere Charaktere eingeführt und zur ersten Gruppe in Beziehung gesetzt (Buch II). In Buch III erscheint eine traurige Schäferin, die den Grund ihres Leidens, Liebeskummer, offenbart. Die Variation des Themas in den Büchern I–III besteht in der Veränderung von Hintergrund und Milieu und den daraus resultierenden Verschiebungen im Gesamtcharakter. Buch I hat Hirtenliebe zum Gegenstand, Buch II schildert Liebe in der Stadt und III schließlich Liebe auf dem Dorf.

All diese Themen kehren in Buch IV transponiert wieder. Die szenische Darstellung fehlt, statt dessen findet sich eine Schilderung des Tempels der Diana: Der natürliche Hintergrund wird gegen einen übernatürlichen vertauscht. Felicia, die Priesterin der Diana, spricht allgemein und abstrakt über Liebe und die dadurch aufgeworfenen Probleme. In den Büchern V–VII werden die verschiedenen Liebesprobleme dagegen praktisch gelöst. Die Schäfer erscheinen nun nicht mehr in Gruppen, sondern jeder sucht für sich die Lösung seines spezifischen Problems. Wiederum enthält die Darstellung Parallelismen und weist eine axialsymmetrische Struktur auf; jedoch verschlingen sich die Fäden im 2. Teil etwas stärker, und manchmal hat man Mühe, die Geschicke der einzelnen Paare auseinander zu halten. Bei genauer Untersuchung zeigt sich jedoch, daß dem Ganzen ein ausgeklügelter Plan zugrundeliegt; Inhalt und Stil sind aus dem gleichen Kunstwollen abzuleiten.

Die Ähnlichkeit zum mittelalterlichen Roman des dargestellten Typus ist unverkennbar, wenngleich sich auch ein grundlegender Unterschied zeigt. Der mittelalterliche Autor ging von der Vorstellung des *ordo* in dieser Welt aus, er versucht im literarischen Kunstwerk eine Entsprechung zur göttlichen Ordnung des Kosmos zu schaffen. Im Falle der *Franklin's Tale* reichen die bohrenden Fragen bis zur Theodizee, es wird nach dem Sinn und der Beständigkeit der Ordnung gefragt, nach dem Verhältnis des Menschen zur Welt und nach der Möglichkeit, sich sitt-

lich in diese Ordnung einzugliedern. Derart fundamentale Fragen kennt der pastorale Roman nicht; er siedelt seine *dramatis personae* im freien Raum der Imagination und des Spiels an, fragt nur nach den Bedingungen und Problemen der Liebe und klammert diesen Bereich künstlich aus der Gesamtheit des Lebens aus. Ergebnis ist ein artificielles Spielen mit Mensch und Natur, ein abstraktes, theoretisches und von den Bedingungen des Lebens kaum beeinträchtigtes Durchdenken von Episoden.

Verfolgt man in Gedanken die bisher beobachtete Entwicklung weiter, so zeichnet sich die Tendenz zur reinen Form und damit zur inhaltlich entleerten Erzählung ab. Eine solche Aushöhlung, wie sie im Extremen der Musik eigen ist, findet sich auch in Wortkunstwerken wie etwa John Lylys *Euphues* (1578 und 1580).¹³ Das Wort Euphuismus wurde früher mit sehr weitem Begriffsumfang und in sehr allgemeiner Bedeutung verwendet. Man verstand darunter einen affektier-ten, preziösen Stil. Heute verwendet man den Terminus nur noch für einen bestimmten historischen Stil, der in *Euphues* seine reinst Verwirklichung fand, ohne allerdings kausal oder genetisch mit diesem Werk zusammenzuhängen.

Der Euphuismus entstand durch Überschätzung und Übertreibung fremder Vorbilder, insbesondere klassischer, spanischer und italienischer Werke. Er betrifft, was hier nicht im einzelnen dargelegt werden kann¹⁴, vor allem die grammatische Struktur des Satzes und den Aufbau der längeren Perioden.

Durch Antithesen, Parallelkonstruktionen, strukturierende Reimschemata, Alliteration und Assonanzen innerhalb eines Satzes oder einer Periode schafft der Autor ein dichtes Geflecht formaler Oppositionen und Entsprechungen, die in der sorgfältigen Anordnung der größeren Einheiten – der Szenen, Beschreibungen oder Personendarstellungen – fortgesetzt werden.

Der Untertitel von *Euphues, Anatomy of Wit*, verspricht keineswegs eine spannungsreiche Geschichte. *Anatomy* bedeutet soviel wie Herauspräparieren, Offenlegen, Darstellung dessen, was unter der Oberfläche verborgen liegt und des Sezermessers bedarf. *Wit* ist für Lly die graziöse Behandlung eines alltäglichen Themas. Den *wit* solcherart freizulegen, zieht Lly aus, und man darf daher keinen Roman im heutigen Sinn erwarten. Die Art der Durchführung beschäftigte und reizte Lly sehr viel mehr als Inhalt und Handlung, und dementsprechend einfach ist der *plot*: Der Protagonist – er ist kein Held – fährt von Athen nach Neapel, gewinnt Philautus zum Freund, betrügt ihn mit dessen Freundin Lucilla, wird seinerseits von Lucilla betrogen, versöhnt sich mit Philautus und kehrt von Neapel nach Athen zurück.

Daß der *plot* vollkommen symmetrisch ist, fällt schon bei oberflächlicher Lektüre auf; auch die Kleinstrukturen verraten deutlich die Tendenz zur wenig gehaltvollen Formspielerei und zur rhetorischen und musikalisch-rhythmischen Ausgeglichenheit. Das formale Element scheint die eigentliche Intention des Autors auszudrücken. Es mag sein, daß die Unterscheidung zwischen Form und Gehalt

ein wesenloses Kontradiktum ist, wie Clemens Lugowski gesagt hat¹⁵, und es ist sicherlich auch richtig, daß jede ästhetische Formanalyse letztlich bei gehaltlichen Fragen endet. Am Beispiel Lylys ist jedoch zu erkennen, daß die beiden konstituierenden Pole in bestimmter Beziehung zueinander stehen und man zumindest fragen kann, wie ein bestimmter Gehalt die Form determiniert und umgekehrt.

Lyly kam mit *Euphues* dem neuen Stilgefühl seiner Zeit entgegen. Die Elisabethaner errieten offenbar intuitiv die Intention des Autors: im sprachlichen Kunstwerk eine Art höfisches, strenges Zeremoniell der Zeit zum Klingen zu bringen. Das Gefühl für Symmetrie und Ausgeglichenheit war allgemein besonders stark entwickelt.

Das bestätigt auch Sir Philipp Sidneys *Arcadia* (1590). Der Dichter, so sagt Sidney in der berühmten *Apology for Poetry*, ist ein »Macher«. »The Greeks called him ›a poet‹, which name hath, as the most excellent, gone through other languages. It cometh of this word *poiein*, which is ›to make‹: wherein I know not wether by luck or wisdom, we Englishmen have met with the Greeks in calling him ›a maker‹«.¹⁶ »Only the poet,« so heißt es an anderer Stelle, »...lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like...«¹⁷ Der Dichter macht also entweder eine bessere Natur oder er formt aus sich heraus eine ganz neue Welt; er ist nicht auf Nachahmung der *natura naturata* angewiesen, sondern er schafft wie die Natur, »freely ranging... within the zodiac of his own wit.«¹⁸

Formal gesehen folgt die *Arcadia* (in ihrer ersten Version) einem streng architektonischen Plan. Sie ist einem griechischen Tempel verglichen worden, so rein und klar sind ihre Züge und so leicht erkennbar ihre strukturellen, tragenden Elemente. Wiederum könnte die Handlung fast in einem geometrischen Diagramm nachgezeichnet werden.

Aber Sidney ließ es nicht bei dieser Version bewenden. Er überarbeitete das Werk, allerdings nur bis Kapitel III. Dabei wandte er eine völlig neue Technik an. War die erste Version einfach, knapp und geometrisch strukturiert, so berichtet die zweite die Ereignisse nicht mehr der Reihe nach, sondern schiebt Episodenketten ein, läßt zeitlich Vorausgehendes durch andere Personen nachtragen, so daß schließlich der Roman zu einem Labyrinth wird, in dem sich selbst der aufmerksamste Leser verirrt.

Diese Technik der indirekten Schilderung entstammt dem griechischen Roman. Sidney hat sie vor allem bei Heliodor studiert. Ausschlaggebend soll für ihn die Autorität Scaligers gewesen sein, der die Technik Heliodors bewunderte. Sidney ahmt jedoch das Kompositionsprinzip nicht sklavisch nach; er nimmt vielmehr jede konstruktive Einzelheit selbstständig auf und formt sie seinen eigenen Vorstellungen entsprechend um. Statt des einen Liebespaars stehen nun zwei im

Mittelpunkt, und neben der Liebe findet sich auch das Thema der Freundschaft. Außerdem fügt Sidney viele weitere Themen ein, z. B. Vorherbestimmung, Orakel, Schiffbruch, Teuerungen, Einkerkerungen, Piraten, Räuber, Giftmischerei, Liebestränke, Scheintod, Rache des Eros, Tod des Verbrechers durch Herabstürzen vom Turm, Tötung auf dem Grabe und scheinbare Hinrichtung (während in Wirklichkeit eine andere Person getötet wird). Bei deutlicher Anlehnung an Homer und Vergil ist aus dem ursprünglich einfachen, klaren, symmetrischen Gebilde ein verschnörkeltes, mit Zierrat aller Art überladenes, unübersichtliches *opus* geworden, das sich von der ersten Version unterscheidet wie eine Barockkirche von einem griechischen Tempel.

Frage man sich, in welcher Richtung Sidney den Text formal verändert hat, so erkennt man keine einheitliche Tendenz. Wohl aber lassen sich verschiedene Gruppen von Merkmalen zusammenfassen. Zunächst einmal hat sich der Typ des Romans verändert. Er ist komplexer geworden. Nahezu sämtliche Erzählgattungen sind durch einzelne Merkmale vertreten, die Schäfergeschichte, die hellenistische Romanze, die mittelalterlichen Verserzählungen, das Märchen, die politische Streitschrift, die rhetorische Debatte und die Ekloge.¹⁹ Auch Humor und Komik kommen zu ihrem Recht, vor allem dort, wo einfache Leute dargestellt werden wie z. B. Dametas, seine Frau Miso und seine Tochter Mopsa. Solche Stellen sind teilweise sogar im derben und drastischen Idiom und Dialekt der Landbevölkerung geschrieben. Aber im großen und ganzen ist Sidneys Stil förmlich, geschmückt und rhetorisch beladen. Zwar verachtet der Dichter den Euphuismus, und als unterscheidendes Merkmal kann man tatsächlich weniger häufigen Gebrauch von Antithese und Alliteration feststellen; aber seine Sätze und Perioden sind genauso komplex und kompliziert, seine rhetorischen Mittel genauso aufdringlich und bewußt verwendet wie bei Llyl.

Ob auch die neue *Arcadia* eine ähnliche strukturelle Symmetrie gehabt hätte wie die erste Version, läßt sich anhand des überlieferten Fragments nicht mit Sicherheit sagen. Verschiedene Anzeichen deuten aber darauf hin:²⁰ Das erste Buch sollte offenbar die Macht der Liebe vor Augen führen, und zwar am Beispiel hervorragender Staatsmänner und edler Damen. Das zweite Buch bringt Vergehen gegen die Liebe wie auch Beispiele für den Mißbrauch von Macht (hier fand Shakespeare übrigens die Geschichte des blinden Königs Paphagonia, die er zu der Gloucester-Handlung von *König Lear* umformte). Buch III schließlich kehrt in erster Linie zu den Problemen von I zurück, greift aber auch die von II auf, wobei vor allem die Antinomie von Verstand und Leidenschaft erneut zum Ausdruck kommt.

Durch diesen Aufbau wirkt die *New Arcadia* wie eine volltönende Symphonie, »(it) assumes a kind of symphonic unity and artistic balance even in its unfinished state«.²¹ Störend wirkt für den modernen Leser vor allem die überall spürbare

Lehrhaftigkeit: »(The poet) doth not only show the way, but giveth so sweet a prospect into the way, as will entice any man to enter into it.«²²

4.

Unverkennbar haben sich Lyly, Sidney, Montemayor und die neohellenistischen Romanautoren intensiv mit Fragen der Struktur und des Aufbaus auseinandergesetzt. Insbesondere scheint ihnen das Verhältnis der einzelnen Episoden zum Ganzen problematisch geworden zu sein, und auch über die Position der konstituierenden Elemente und ihr Verhältnis zueinander werden sie lange nachgedacht haben. Leitvorstellung war das vollendete Kunstwerk als harmonische Ganzheit. Dabei sollten auch die Ordnungslinien erkennbar sein und Freude bereiten, wenn sie auch der Vermittlung von Erzählstoffen eher im Wege standen. Denn je mehr Aufmerksamkeit der Struktur geschenkt wird, desto weniger scharf gerät die Zeichnung des Details und des Charakters. Der wie beim spanischen Hofzeremoniell bis zur Abstraktion betriebene Formkult ist Gegenpol des Realismus, der sich auf Darstellung der *natura naturata* beschränkt und damit notwendigerweise eklektisch und willkürlich vorgeht. Der Formalist arbeitet aber mit ähnlichen Mitteln und mit ähnlichem Ziel wie die Natur, strebt nämlich eine Art Organismus an, dessen Glieder aufeinander bezogen sind und in innigem Wechselverhältnis stehen. Je stärker der Bezug des Organteils (d. h. im literarischen Werk der Episode) auf das Ganze, umso geringer sein Eigengewicht und -wert.

Dem Verhältnis von Form und Gehalt waren schon die frühen Kritiker auf der Spur. Unter ihnen ist besonders Pierre Daniel Huet (1630-1721) hervorzuheben. In seinem *Traité de l'origine des romans*²³ fordert Huet, daß hinter der dichterischen Verhüllung immer Wahrheit stehen muß, und diese Wahrheit darf nur eine sein.

Die Griechen beachteten nach Huet in ihren Erzählungen das Prinzip der Subordination; einer Haupthandlung hatten sich alle anderen Teile des Werkes unterzuordnen. Die Franzosen dagegen führten die Handlungsvielfalt ein. Die Regeln des heroischen Gedichtes wurden nicht mehr beachtet, statt dessen herrschten Ordnungslosigkeit und Willkür. Diese Form der *romance* wurde in Italien nachgeahmt und verbreitete sich von da aus über ganz Europa. Huet begründet stichhaltig, warum diese Art von *romance* abzulehnen sei und stellt andererseits Richtlinien auf: »a Romance should resemble a Perfect Body, and consist of many different Parts and Proportions all under one Head; ... the Principal Action of a Romance should be Simple and Illustrious, above the rest; ... the Subordinate ones, which are as it were the Members, ought to have Relation to this Head, yield to it in Dignity und Beauty, adorn, sustain, and attend it with Dependance; otherwise it would be a Body with many Heads, Monstrous and Deformed.«²⁴

Huet steht mit seiner Vorstellung nicht allein. Er vertritt eine sich bis ins 20. Jahrhundert fortsetzende kritische Tradition, die vom Roman ähnliche Geschlossenheit und organische Einheit verlangt. Eine Fülle von Beispielen läßt sich dafür aus literarischen Wochen- und Monatsschriften anführen. Nur einige besonders typische können herangezogen werden. So berichtet ein anonymer Autor in *Fraser's Magazine for Town and Country* (1856), daß die Kunden von Leihbüchereien die ausgeborgten Bände entrüstet zurückgaben, wenn sich unter einem scheinbaren Romantitel (wie etwa *Lights and Shadows*) eine Serie unzusammenhängender Geschichten verbarg.²⁵ Sie bevorzugten die organische Erzählform.

Im 17. Jahrhundert ist anders als in der *romance* die amorphe, verschwimmende Form Merkmal des Romans. Wenn man das Leben selbst darstellen will, so heißt es des öfteren, darf man nicht so vorgehen wie der fabulierende Romancier, der die Marionetten seiner Phantasie nach eigenem Belieben tanzen läßt. Mit der Wirklichkeit kann man auf diese Weise nicht umspringen. Wenn Personen sich im wirklichen Leben treffen, dann eher durch Zufall denn Plan. So sollte es auch im Roman sein: »Chance rather than design may bring together the Persons already nominated.«²⁶ Digressionen gibt es also nicht, jedenfalls haftet ihnen kein künstlerischer Makel an. Sie gehören vielmehr zur Gattung wie zum Leben, und wenn sich ein Autor dennoch für einen solchen »Schritt vom Wege« entschuldigt, tut er es mit einem spöttischen Blick auf die *romance*:

»... if thou findest not the great regularity thou lookest for, know the fault is not in the Work but Title. Call it no longer *Romance*, and as a Relation of particular Adventures, it will no longer offend thee.«²⁷

Die wahre Darstellung eines wirklichen Geschehens hat mit der *romance* keine Ähnlichkeit. Sie ist formlos wie das Leben selbst.

»... know that this linking intrigues one within another, may be very becoming and heroick in Fabulous Poems, where one may clip and cut at his pleasure; it is easie to bumbast them with different Fancies, tacked together with Romantick Thred, according to the Genius or humor of the Inventor: but it is not so with this most faithful Relation, to which I only give form, without any alteration of the matter. It is made up of little Stories and Adventures happened in several Quarters of the Town, that have nothing in common; which yet I draw as near one another as is possible for me, but leave the care of their Connection to him that binds the Book.«²⁸

Später sieht man die amorphe Fülle als Merkmal der *romance* an und verlangt vom Roman straffe Beschränkung auf das Wesentliche, vor allem aber Struktur und Plan. Die Fülle und Breite der heimischen englischen Werke wird oft heftig kritisiert, wenn man auch gelegentlich im Seichten und Trivialen ein Ebenbild der Zeit zu erkennen glaubt.²⁹ Ausländische Vorbilder, wie z. B. der französische Roman, beweisen, daß bereits eine dürftige Handlung das Interesse des Lesers zu erregen vermag.³⁰ Alles was nicht unbedingt zum Gegenstand gehört, muß

gnadenlos geopfert werden: »we must go straight to the vital interest, and keep to it to the end.«³¹

Solche und ähnliche Beiträge laufen auf die Forderung heraus, die ein anderer (?) Anonymus in der gleichen Zeitschrift aufstellt: »One of the great achievements – perhaps the greatest – in the art of the novelist is unity.«³² Alle Einzelheiten müssen demnach zielgerichtet ineinander greifen, keine Episode hat um ihrer selbst willen, sondern nur vom Rahmen des gesamten Werkes her ihre Begründung. Vielfältig, chaotisch und schillernd ist das Leben selbst; der Romancier aber hat ein Kunstwerk zu schaffen und darf daher die Wirklichkeit nur selektiv aufnehmen, so wie sie sich für die jeweilig intendierte Aussage verwenden lässt. Jedenfalls muß das einzelne Aufbauelement organisch in das Kunstganze eingebettet werden. Von dieser Organismus-Vorstellung her untersuchte man die Romane der eigenen Zeit und fand nur zu oft, daß sie ein *mixtum compositum* aneinander gereihter Elemente waren, daß es der Dichter nicht verstanden hatte, sie durch die Alchemie seiner Kunst zusammenzuschweißen.

Die Leitvorstellung der strukturellen Einheit kann so übermächtig und bestimmd werden, daß die Gattung nur noch unter diesem Gesichtspunkt gesehen und beurteilt wird. In *Fraser's Magazine* von 1860³³ untersucht ein Kritiker die Romane Fieldings getreu den idiosynkratischen Vorstellungen der Fraserschen Tradition und kommt zu dem Ergebnis, daß man dessen Werke mitnichten als *novels*, Romane bezeichnen könne – was aber keineswegs den verdienten Ruhm des Autors schmälern solle. Der Anspruch Defoes auf den Titel eines *Romaniciers* (*novelist*) sei nicht durch *Robinson Crusoe* begründet, sondern durch seine kleineren und zu Recht weniger bekannten Geschichten aus dem täglichen Leben: »These are natural and true, but depend for their interest upon the variety of the incidents and the mode of telling them, rather than on any plot or on the characters, whom it is not attempted to group or to exhibit in mutual relation to each other under any circumstances of complexity. In De Foe's Tales... there is growth but no development. There is an exuberant succession of adventures but the order in which they follow each other is of little importance; and there is no necessary connexion between the beginning, the middle, and the end. The books may be closed at almost any place short of the end, as well as at the end. Incident is added to incident, as beads may be strung upon a thread, but the filament of adventure is single. There is no contexted fabric of composition – no web and no woof; no threads which lie concealed under others, and only emerge to the surface when their appearance is wanted to complete the intended design. There is only one straight road to be pursued, there are not the many highways and byways – the various hidden lanes and paths which intersect the face of the country in the modern novel, now running parallel, now crossing each other, and ultimately coalescing at the spot to which it is the object of the author to bring up all his forces for his final attack upon the interest of the reader.«³⁴

Von demselben Gesichtspunkt aus sind noch im 20. Jahrhundert Romane von Dickens und anderen Autoren beurteilt worden; das Ergebnis war zwar nicht immer so negativ wie im Falle von *Fraser's Magazine*, aber das Einzelwerk wurde doch abgewertet, weil es nicht einer normativen Vorstellung von der *novel* entsprach. Erneut zeigt sich die Unzulässigkeit der Verallgemeinerung von Gesichtspunkten, die einen bestimmten Romantypus konstituieren, deshalb aber keineswegs in jedem Roman erscheinen müssen. Die Liebhaber von Jane Austens Werken werden immer versucht sein, den fast mathematisch aufgebauten und durchkonstruierten Roman als mustergültig zu empfinden. Aber sie sollten ihn nicht als reine Ausformung der Gattung preisen. Ordnung und Gliederung sind sicherlich wertvolle Prinzipien; aber Ordnung muß sich nicht unbedingt in Proportionen und Symmetrien ausdrücken.

5.

In der modernen Erzählliteratur ist vor allem das Verhältnis von *plot* und Charakter fragwürdig geworden. Darf eine realistisch erzählte Geschichte überhaupt einen *plot* haben, so hat man gefragt; kommt nur durch einen architektonisch konstruierten *plot* Einheit zustande?³⁵ Zahlreiche Autoren sehen im *plot* eine Art mechanisches Gerüst, eine formal bestimmte Reihenfolge von Ereignissen; aber er kann auch die Aufeinanderfolge von moralischen, emotionalen, geistigen Assoziationen sein. Ein Roman kann von der Tätigkeit einer Person handeln, aber auch von ihren Gedanken und Gefühlen. Es verwundert daher nicht, daß die Bedeutung des *plot* für die Erzählliteratur in Frage gestellt wird.³⁶ Je mehr *plot*, so heißt es neuerdings, desto unnatürlicher und künstlicher ist die Geschichte. Man geht zwar nicht so weit, architektonisch aufgebaute Geschichten als künstlerisch minderwertig zu bezeichnen; aber sie bereiten angeblich nur intellektuelles Vergnügen und sprechen daher nur einen kleinen Kreis an.

Die Darstellung der Individuen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gestaltung des *plot*. In der Regel gilt: je ausgeprägter das Interesse am Charakter, d. h. an den seelischen Regungen, der Psyche, desto geringer das Interesse am *plot*, an der Handlung, und umgekehrt. Am Extrempunkt des Handlungsromans gibt es nur noch Handlungsträger, die kaum ein Eigenleben haben und nur noch eine bestimmte Funktion vertreten – etwa die namenlosen Ritter der *romances* –, am anderen Extrempunkt findet sich der Bewußtseinsroman, in dem die Handlung auf ein Minimum reduziert oder nur noch in der Seele des Protagonisten gespiegelt wird.

Die Fixierung der beiden Extrempunkte bedeutet keineswegs gleichzeitig eine chronologische Aufeinanderfolge. Es gab nicht zuerst die Darstellung von Handlung und später von Seele. Man begegnet schon im 14. Jahrhundert Werken, die

den psychologischen Raum mit einbeziehen. Chaucers *Troilus and Criseyde* kann als Beispiel für die Einengung und Beschneidung des Erfahrungsraumes und die Entdeckung einer neuen Dimension, nämlich der seelischen, gelten.³⁷ Im Mittelpunkt des Interesses steht das Fühlen und Denken von Personen, die lebenswahr, verständlich und anschaulich dargestellt werden, dennoch aber Akteure in einem subtil aufgebauten, architektonisch durchkonstruierten *plot* sind. Wie in kaum einem modernen Roman hat Chaucer ein vollkommenes Gleichgewicht von Charakterzeichnung und tektonischem plot erreicht. Untersucht man die Anfänge des englischen Romans unter diesem Gesichtspunkt, so stellt man fest, daß sich die Waage einem der Pole zuneigt. Als Beispiel werden Richardson und Fielding ausgewählt, da sie zwei entgegengesetzte Positionen vertreten.

Der *locus classicus* der Kritik ist Johnsons Unterscheidung zwischen »characters of manners« und »characters of nature«.³⁸ Natürliche Charaktere hat nach Johnson nur Richardson gezeichnet, während Fielding bei den oberflächlichen »manners« stehengeblieben ist. Später brachte Johnson den Unterschied auf eine einprägsame Formel, die seitdem oft zitiert worden ist. Der Unterschied zwischen Richardson und Fielding sei so groß wie zwischen einem Mann, der genau weiß, wie man eine Uhr herstellen kann und einem, der anhand der Stellung der Zeiger die Uhrzeit ablesen kann. Richardson: »a man who knew how a watch was made«, Fielding: »a man who could tell the hour by looking on the dial plate.«

Fielding ist in der Folgezeit immer wieder als Autor bezeichnet worden, der nur die Oberfläche von Menschen und Dingen sah und darstellte, während Richardson bis zum Kern vordrang. Man muß fragen, ob sich diese Verallgemeinerung halten lässt oder das dadurch implizierte Werturteil nicht auf einer bestimmten Voreingenommenheit beruht.³⁹

Es könnte z. B. sein, daß Dr. Johnson und seine zahlreichen Nachfolger von einem bestimmten Romantypus ausgingen und dem Modell nicht entsprechende Werke *eo ipso* als minderwertig ansahen. Richardson wird offensichtlich gelobt, weil er die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens erforscht, die Psyche in ganz bestimmten Situationen und Bedingungen mit feinster Einfühlung und unter Berücksichtigung der subtilsten Schattierungen zeichnet. Fielding dagegen benutzt den einzelnen Charakter nur zu übergeordneten Zwecken. Charakter, so sagt Aristoteles in seiner *Poetik*, legt den moralischen Zweck frei, und dementsprechend stellt Fielding nur so viel Individualität und Charakter dar, als zu seinem »moral purpose« – »moral« hier im Sinne des 18. Jahrhunderts mit der Bedeutung »geistig« – notwendig ist. Character ist für Fielding vor allem von funktionalem Interesse.⁴⁰ Kann man bei Richardson das Streben nach Darstellung von character – allerdings im umfassenderen Sinn von Personalität, Persönlichkeit – feststellen, so steht bei Fielding der Funktionszusammenhang, und das heißt der plot, im Vordergrund. Im *Tom Jones* gibt es keine Charakterschilderung wie in *Clarissa*. Wo immer von Gefühlen, Leiden-

schaften, menschlichen Reaktionen und charakterlichen Eigenschaften gesprochen wird, da ist die Ausdrucksweise vage, allgemein, folgt bestimmten Denkmodellen und Ausdrucksschemata und wirkt klischehaft. Fielding ist nur an der allgemeinen Natur der Menschen interessiert und hält sich viel enger an die Vorschriften der Neoklassizisten als Richardson. Im *Tom Jones* wird sogar um komischer Effekte willen auf psychologische Glaubwürdigkeit verzichtet, seelische Vorgänge sind auf triviale Formeln gebracht, emotionale Reaktionen oder leidenschaftliche Ausbrüche auf farcenhaft-hyperbolische Weise dargestellt. Teilweise findet sich an solchen Stellen auch die rhetorische Figur der occupatio, d. h. die Behauptung, derartige seelische Phänomene wegen ihrer Kompliziertheit nicht schildern zu können. Fielding weigert sich, zu den Quellgründen der Persönlichkeit hinabzusteigen, weil er Tatsachen darstellen will: «it is our province to relate the facts». Die subtilen seelischen Motive möchte er anderen überlassen; wahrscheinlich dachte er dabei vor allem an Richardson.⁴¹

Jedenfalls sind seine Charaktere statisch; sie entwickeln sich nicht. Tom Jones z. B. zeigt von vornherein sämtliche Eigenschaften und Merkmale, die ihn auch in seiner späteren Laufbahn auszeichnen. Fielding ist wie die mittelalterlichen Autoren davon überzeugt, daß jeder Mensch mit bestimmten Charaktermerkmalen geboren wird und daß sich im Laufe seines Lebens daran nur wenig ändert. Jeder nimmt einen bestimmten Platz in der Kette der Lebewesen ein, steht damit im ordo der Natur an einer bestimmten Stelle, kann und darf sich daher nicht grundlegend ändern. Das Ergebnis sind statische Charaktere, die nur zur Entfaltung bringen, was sowieso in ihnen angelegt ist. Richardson dagegen steigt zu den Tiefen der seelischen Antriebe hinab. Die Briefform gibt vor allem die Möglichkeit der psychologischen Eigenanalyse, die vor ihm von keinem Romancier erprobt worden war. Clarissa wandelt sich seelisch, sie bringt nicht nur Eigenschaften zur Ausbildung, die schon in ihr angelegt sind. Ihre wachsende Erfahrung bedeutet gleichzeitig größeres Verständnis der eigenen Vergangenheit, d. h. der plot, die Fabel des Werkes, ist unlöslich mit dem Charakter der Helden verknüpft: Der Charakter hat die Priorität.

Umgekehrt dominiert bei Fielding der plot. Die ausgewogene Struktur des Werkes ist vor allem auf Fieldings Überzeugung zurückzuführen, daß es sich bei jedem Kunstwerk um etwas Gemachtes, Künstliches handelt, dessen Struktur durch das künstlerische Wollen des Autor zustandekommt (vgl. Kapitelüberschriften, Erzählerkommentare, literarische Anspielungen etc.). Die so entstehende architektonische Struktur der Werke Fieldings weist auffällige Parallelitäten oder antithetisch einander gegenübergesetzte Handlungselemente auf. Je strenger und komplizierter also der plot konstruiert ist, desto flacher sind die Charaktere, je individueller und feiner die Charaktere, desto simpler die Fabel. Am extremen Ende der Entwicklung des plot stehen passive und formlose, um nicht zu sagen charakterlose Gestalten, die nur um der Handlung willen von Interesse sind und

jederzeit gegen einen ähnlichen Typus eingetauscht werden könnten; ihre persönlichen Eigenschaften haben mit der Handlung meistens nichts zu tun, Charakter und plot stehen in kausaler Verknüpfung.

Am anderen Ende der Skala befindet sich jene Art von Roman, für die man Richardsons *Clarissa* als Prototyp einsetzen könnte. Richardson geht vom Leben gewöhnlicher Menschen aus und stellt die Ereignisse des Alltags vor. Dadurch wird die Handlung abhängig von den agierenden Personen, d. h. von ihrem Charakter. Dieser Romantypus ist seit Richardson, Austen, Sterne und Proust zur beliebtesten Form schlechthin geworden und hat die Romankritik grundlegend beeinflußt. Von daher stammt die Vorstellung, Realismus gehöre zum modernen Roman. Ein Werk mit mathematisch ausgearbeitetem plot kann solche Art von Realismus nicht aufweisen. Schon die Darstellung der general nature bedeutet Suche nach dem Typischen und Gültigen und ist damit dem »Realismus« entgegengesetzt.

Aber auch der Fieldingsche Typ des Romans ist lebendig geblieben. Er lebt u. a. fort in den Detektivgeschichten und im Kriminalroman. In diesem überaus beliebten Genre könnten manchmal mathematische Symbole für die einzelnen Personen eingesetzt werden – so wenig Eigenleben haben sie, so wenig »Charakter«. Ferner geht der Detektivroman von einem vergleichbaren Weltbild aus. Alle Geschichten dieser Art setzen nämlich eine ähnlich geordnete Welt voraus wie der Fieldingsche Roman und die klassizistischen Lehrgedichte. Eine der Vorbedingungen der Detektivgeschichte ist der Glaube an Ordnung und Gesetz in der Welt, die Überzeugung, daß alle menschlichen Angelegenheiten durch die Vernunft regiert werden und die Tugend am Ende siegt. Julian Symons hat aufgrund dieser Vorbedingungen das Genre für unrealistisch erklärt. »But virtue«, so hält Crispin dem entgegen, »does in fact have its successes, no less than its failures... Fiction which displays the observational-logical faculty as infallibly successful is admittedly partisan; but then, so is fiction which represents it as chronically impotent. To get the makings of a complete picture, evidently we must read both.«⁴²

Gothic Novel

1.

Daß die *Gothic novel* von der Kritik ungebührlich vernachlässigt worden ist, gehört zu den Topoi der Literaturgeschichte. So umfangreich die Sekundärliteratur zum englischen Roman und zur englischen Romantik ist, so wenig hat man offensichtlich den englischen Schauerroman einer kritischen Analyse für würdig befunden. In Baughs *Literary History of England* z. B. wird die *Gothic novel* (von S. C. Chew) assoziiert mit »the subliterary depths of romanticism... into [whose] ~~schadlich~~ noisome fastnesses we need not descend«¹; und Borinski hat in seinem Werk *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*² den Typus des Schauerromans sogar einfach ignoriert.

Diese abschätzige Beurteilung – mag sie auch bei vielen zum Genre gehörigen Einzelwerken berechtigt sein – geht wohl weitgehend auf das Konto von Montague Summers, der 1938 mit seinem umfangreichen Opus *The Gothic Quest*³ eine positivistisch-unkritische Materialsammlung vorlegte, in der nicht einmal ansatzweise der Versuch unternommen wurde, aus der unüberschaubaren Fülle von Schauerromanen nach ästhetischen Wertkriterien auszuwählen. Von Francis Lathom z. B. wird alles erörtert, was dieser Vielschreiber jemals zu Papier gebracht hat. Die Darstellung des Einzelwerkes dagegen beschränkt sich nur auf einige wenige Sätze, die zudem noch ziemlich allgemein gehalten sind und dem Leser keinen rechten Eindruck vermitteln. Die Masse des Materials ist im übrigen nur wenig untergliedert. Das Inhaltsverzeichnis enthält ganze sechs Angaben, die jeweils den Inhalt eines Kapitels bezeichnen, darunter so vage Hinweise wie Kapitel I: »The Romantic Feeling«, Kapitel IV: »Historical Gothic«. Als Bestandsaufnahme des Vorhandenen mag das Werk nützlich und für nachfolgende Forscher hilfreich sein⁴, als umfassende Deutung der Gattung aber kann es nicht gelten.

Diesem Anspruch werden die Darstellungen von D. P. Varma (*The Gothic Flame*)⁵ und E. Birkhead (*The Tale of Terror*)⁶ schon eher gerecht. Aber in beiden Untersuchungen wird die *Gothic novel* als Romantypus von lediglich historischer Bedeutung gesehen und damit abqualifiziert. So stellt z. B. Varma einleitend fest: »The Gothic novel is also well worth studying, if not for its particular literary form, at least as an expression of the general taste of the period and because of

its function as ›the leaf-mould in which more exquisite and stronger plants were rooted.‹⁷

Erst in jüngster Zeit hat die *Gothic novel* (mit einem Recht) eine Neuwertung erfahren, insbesondere 1969 in einem Aufsatz von R. D. Hume⁸. Formalanalytische Fragen, z. B. nach Charakterdarstellung und Raumgestaltung, stehen bei den meisten neueren Beiträgen im Mittelpunkt⁹. Voraussetzung für derartige Fragestellungen¹⁰ ist natürlich, daß man ein dem Schauerroman zuzuordnendes Einzelwerk nicht von vornherein und unbesehen als unkünstlerisch ablehnt. Diese Voraussetzung scheint seit kurzer Zeit gegenüber der *Gothic novel* wie überhaupt gegenüber verschiedenen Typen der Trivialliteratur und der sogenannten Subliteratur gegeben. Allerdings bleibt der Forschung in dieser Richtung noch viel zu tun übrig¹¹.

Das konventionell abschätzige Urteil gegenüber der *Gothic novel* beruht z. T. auf einer falschen oder verzerrenden literarhistorischen Einordnung dieses Typus. Es handelt sich nicht um eine in sich abgeschlossene, zeitlich begrenzbare »romantische« Gattung, sondern um einen Typus, der in der Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur – von der mittelenglischen Verserzählung *Sir Gawain and the Green Knight* bis zum *metaphysical thriller* – immer wieder in Erscheinung tritt. Hume hat sich um eine Klärung dieses Typus bemüht, indem er versuchte, »to define the essence of that ›Gothic‹ which can be significant for Walpole, Melville, and Faulkner alike«.¹² In gleicher Weise wird man berücksichtigen müssen, daß die *Gothic novel* trotz der irreführenden Bezeichnung »novel« weitgehend als Anknüpfung an zeitweise vergessene, imaginative Formen der *romance* zu betrachten ist. Die Entwicklungslinie, die oben von der mittelalterlichen *romance* (*first romance*) zur spanischen *romance* (*second romance*) und ihren englischen Nachfahren gezogen wurde, soll hier zur *Gothic novel* – der *third romance* – hin weiter verfolgt werden.

Im Unterschied zu dieser Zielsetzung ist in der Sekundärliteratur der Rahmen der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für die *Gothic novel* meist zu eng gefaßt worden. Man sah den Schauerroman vor dem Hintergrund des realistischen Romans im 18. Jahrhundert und betonte seinen Ausnahmearakter. Vorläufer für diesen exzentrischen Romantypus suchte man gleichwohl im 18., allenfalls im 17. Jahrhundert. So weist Dibelius auf den Einfluß des heroisch-galanten Romans sowie Fieldings hin¹³, E. A. Baker¹⁴ gibt als Quellen der *Gothic novel* vor allem Prévost und Smolletts *Ferdinand Count Fathom* an.

Hier zeigt sich deutlich, wie einseitig die Kritik an den klassischen Romanen des 18. Jahrhunderts orientiert ist. Allein schon quantitativ gesehen läßt sich die *Gothic novel* nicht zu einer exzentrischen Ausnahmeherscheinung, zu einer *quantité negligieable* abstempeln. Vor allem aber knüpfen die Autoren des Schauerromans ganz bewußt an die englische Literatur des Mittelalters an, die zur gleichen Zeit von den Philologen neu entdeckt wurde und die Imagination der

besten Geister des Landes gefangennahm. Was bei Beschränkung des Blickfeldes auf die bekannten Romanautoren des 18. Jahrhunderts wie Exotismus aussehen könnte, erweist sich also unter dem Gesichtspunkt der weiteren englischen Literaturgeschichte als Teil eines Kontinuums.

Diese Kontinuität der englischen Erzählliteratur hin zur *Gothic novel* zeigt sich vor allem dann, wenn man bei dieser Genrebezeichnung vornehmlich an die früheren Beispiele denkt: an Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), Clara Reeves *The Old English Baron* (1777) oder Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) – um nur die wichtigsten zu nennen. Varma hat den geistes- und literargeschichtlichen Hintergrund der »*Gothic revival*« detailliert untersucht¹⁵. Er beschränkt sich nicht auf die Nennung einzelner Erzählwerke als Vorläufer des Schauerromans, sondern weist auf die verschiedenen Traditionsstränge hin, die sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in England zusammenfanden. Er betont ferner die Rückwendung zum Mittelalter¹⁶, die Vorliebe für dessen (gotische) Architektur, die Hochschätzung des Übernatürlichen (wie im Mittelalter auch bei Spenser, Shakespeare und Milton), die Hinwendung zur Natur und zum Natürlichen, die man wiederum für den Aufschwung der Landschaftsmalerei, die Bevorzugung von Landschaftsgarten und Ruine und die Bedeutung von Nacht- und Grabesdichtung verantwortlich machen kann.

Es erübrigt sich hier, weitere Merkmale des Welt- und Selbstverständnisses der antiklassizistischen Vorromantik in England zu nennen. Man kann nicht leugnen, daß die *Gothic novel* bei aller Traditionsgebundenheit typischer Ausdruck ihrer Zeit ist und nicht ein zu vernachlässigendes Intermezzo in der Geschichte des englischen Romans. Es ist demgemäß nicht das Ziel dieses Kapitels, die *Gothic novel* erneut auf ihre für die Zeit typischen Merkmale hin zu befragen, jedenfalls nicht in dem Sinne, wie das in der Sekundärliteratur bisher vorwiegend geschah. Im folgenden werden zunächst weniger die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede zwischen einzelnen Schauerromanen herausgearbeitet. Sodann wird versucht, formale Analogien den weitgehend bekannten inhaltlichen Merkmalen der *Gothic novel* zuzuordnen.

2.

Die Romane Walpoles, Reeves, Radcliffes, Lewis' und Maturins unterscheiden sich sehr viel deutlicher voneinander, als vielfach angenommen wird. Der Schauerroman ist keine einheitliche Gattung. Schon Summers differenzierte drei Gruppen, nämlich »sentimental-Gothic«, »terror-Gothic« und »historical-Gothic«¹⁷. Diese Unterscheidung ist allerdings, wie Hume mit Recht festgestellt hat¹⁸, weitgehend unbefriedigend, weil sie – zumindest, was das Historische anbetrifft – auf oberflächlichen und äußerlichen Kriterien beruht: Die Geschichte ist in den *Gothic novels* immer nur eine Art Aufhänger für andere Darstellungsabsichten, die Mo-

tivation der Autoren ist also auch da, wo es sich nicht um Pseudo-Historie handelt, eine andere als z.B. später bei Scott. Nicht ohne Berechtigung hat sich Scott im ersten Kapitel der *Waverley Novels* von den gängigen Romantypen seiner Zeit distanziert: »I would have my readers understand that they will meet in the following pages neither a romance of chivalry nor a tale of modern manners«.¹⁹

Robert D. Hume unterscheidet in seinem Aufsatz – in bewußter Ablehnung der Differenzierung von Summers – zwei Subtypen der *Gothic novel: novel of terror* und *novel of horror*²⁰. Er bezieht sich dabei vor allem auf ein Diktum von Ann Radcliffe, das im *New Monthly Magazine* 1826 posthum publiziert wurde. »Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them . . .«²¹. Bonamy Dobrée nennt im Vorwort seiner Edition von *The Mysteries of Udolpho* weitere Belege für die Bedeutung der Unterscheidung von *terror* und *horror* gegen Ende des 18. Jahrhunderts²². Hume bringt den Wandel von *terror-Gothic* zu *horror-Gothic* auf die Formel: »... the suspense of external circumstances is de-emphasized in favor of increasing psychological concern with moral ambiguity«²³.

Dieser Differenzierung ist zwar inzwischen ebenfalls widersprochen worden²⁴, sie markiert aber den wohl wichtigsten Schritt in der Entwicklung der *Gothic novel*, nämlich den Unterschied zwischen den Romanen von Walpole, Reeve und Radcliffe und dem Schauerroman, wie er sich in England seit Lewis' *The Monk* (1795) präsentierte. Daß der wichtigste Einschnitt tatsächlich unmittelbar vor diesem Roman anzusetzen ist, hat auch Guthke bereits indirekt gezeigt, indem er den wesentlichen Einfluß des deutschen Sturm und Drang auf *The Monk* nachwies. Man muß hinzufügen, daß auch Summers mit seinen Typen »sentimental-Gothic« und »terror-Gothic« wohl eine ähnliche Differenzierung im Auge hatte, wobei er allerdings Ann Radcliffe keinem der beiden Typen zuordnete. Unter *terror-Gothic* versteht er »the huge majority of novels that owe their inspiration to a German source«²⁵.

Einige der Eigentümlichkeiten der *Gothic authors* sind bereits deren theoretischen Äußerungen zu entnehmen. Als Ausgangspunkt empfiehlt sich Horace Walpoles Vorwort zur zweiten Auflage seines *Castle of Otranto*, in dem der Autor zu seinem Roman, den er in der ersten Auflage aus Angst vor der Ablehnung des Publikums als Übersetzung ausgegeben hatte, Stellung nimmt. Zwei Arten von *romances*, so sagt Walpole dort, seien in seinem Werk ineinander übergegangen, »the ancient and the modern«²⁶. »In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her

revenge, having been totally excluded from old Romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion«²⁷.

»Ancient romances« sind für Walpole keineswegs die mittelalterlichen Erzählungen, die er wahrscheinlich gar nicht gekannt hat, sondern das, was in vorigen Kapiteln als *second romance* bezeichnet wurde; unter »modern romance« versteht Walpole den realistischen Roman des 18. Jahrhunderts. Walpole differenziert terminologisch also nicht zwischen *romance* und *novel*, obwohl die beiden Erzählarten für ihn durch deutliche Merkmale voneinander getrennt sind.

In seinem Roman möchte er beide miteinander vereinen, und zwar so, daß der Phantasie auch weiterhin das große Reich der Erfindung vorbehalten bleibt, die Agierenden des vorgeführten Dramas aber den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit unterworfen werden. Das war nach Walpole in der älteren *romance* nicht der Fall: Sowie eine Person einer Begegnung mit dem Wunderbaren ausgesetzt war, veränderte sich deren Gebaren, der Dialog wurde stupide und der ursprüngliche Charakter war nicht mehr zu erkennen: »The actors seem to lose their senses, the moment the laws of nature have lost their tone«²⁸. Dem hielt Walpole schon im Vorwort zur ersten Auflage entschieden sein »Programm« entgegen: »Allow the possibility of the facts, and all the actors comport themselves as persons would do in their situation. There is no bombast, no similes, flowers, digression, or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed. The rules of the drama are almost observed throughout the conduct of the piece. The characters are well drawn and still better maintained«²⁹.

Man wird Walpoles letzteren Anspruch, hinsichtlich der Darstellung der Charaktere, am Text selbst überprüfen müssen. In jedem Fall aber zeigt das Zitat, daß es Walpole um etwas entscheidend Neues ging, nämlich die Vorrangstellung eines »dramatischen« *plot*. Nicht zufällig wurde *The Castle of Otranto* 1781 unter Walpoles Mithilfe in ein Drama umgeschrieben und im selben Jahr zur Aufführung gebracht³⁰. Seit Walpole zeigten sich die Autoren besonders an der Struktur ihrer Romane interessiert; beabsichtigt war vor allem eine spannende, den Leser fesselnde Anordnung der verschiedenen Elemente des Romans. Die Handlungsfäden sind in einigen *Gothic novels* auf fast mathematisch-architektonische Weise ineinander verwoben, so daß jedes Detail an vorbestimmter Stelle in das künstliche Muster eingepaßt erscheint. Diese bewußte Strukturierung ist kein Merkmal der Moderne; schon im Mittelalter finden sich, wie gezeigt wurde, ähnlich sorgfältig aufgebaute Werke. Die *Gothic novel* aber wendet künstlerische Mittel im bewußten Gegensatz zur *novel* an: Sie soll durch Form und Struktur, vor allem aber durch Imagination die Gattung Roman poetisieren.

Es scheint für Walpole bezeichnend, daß er – ungeachtet seines theoretischen Neuansatzes im Vorwort zur ersten Auflage und trotz des Erfolges dieser Auf-

lage – im *Preface* zur zweiten nicht so sehr das entscheidend Neue, die Bedeutung des *plot*, hervorhebt, sondern eher eine rückwärtsgewandte, apologetische Haltung einnimmt. Er konzentriert sich auf seine »unromantische« Art der Charakterdarstellung, argumentiert unter Berufung auf Shakespeare, daß sich die *domestics* durch die Einfachheit und Derbheit ihrer Sprache und ihres Verhaltens deutlich von den höheren Ständen abheben müßten, damit das Pathos der Könige und Fürsten besser zur Geltung komme. Seine Begründung »My rule was nature«³¹ erinnert an Popes bekannte Aufforderung »first follow Nature«, und am Schluß gibt Walpole *expressis verbis* zu verstehen, daß er sich nicht so sehr als Erfinder einer »new species of romance« versteht, sondern vielmehr als Nachahmer: »... but I should be more proud of having imitated, however faintly, weakly, and at a distance, so masterly a pattern [i. e. Shakespeare's], than to enjoy the entire merit of invention, unless I could have marked my work with genius as well as with originality«³².

Walpole hat in größerem Maße Schule gemacht, als es ihm selbst bewußt oder jedenfalls seine Absicht war. Schon wenige Jahre nach Erscheinen des *Castle of Otranto* modifiziert Clara Reeve Walpoles Theorie der *Gothic Tale*. Sie kritisiert im Vorwort zu *The Old English Baron*³³, daß Walpole das Übernatürliche zu drastisch und zu abrupt in seinem Roman verwendet habe, und plädiert für größere Zurückhaltung bei der Verwendung des Wunderbaren, im übrigen aber ist ihre Theorie im wesentlichen die Walpoles³⁴. Das Übernatürliche soll vor allem die Aufmerksamkeit des Lesers erregen, jedoch soll der Roman selbst die Sitten des täglichen Lebens schildern, damit das Werk einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnt. Kommt dann noch etwas Pathos hinzu (damit auch Herz und Gefühl angesprochen werden), so ist die Mischung der Ingredienzen perfekt.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß das Übernatürliche bei allen Modifikationen, die ihm durch unterschiedliche Erscheinungsform und Funktion in den einzelnen Romanen widerfahren, als das wesentlichste Kriterium der *Gothic novel* angesehen wurde. Etliche gelehrte Autoren lieferten eine theoretische Rechtfertigung seines Gebrauchs, so z. B. Bischof William Warburton, der in der Verwendung des Übernatürlichen ein Mittel zur Erzielung der aristotelischen Katharsis sah (»to purge the passions by pity and terror«), oder John Aikins, der in seinem Essay über *The Pleasure Derived from Objects of Terror* (1773) die spezifische Reaktion des Lesers auf *tales of terror* untersuchte und zu dem Ergebnis kam, daß das Übernatürliche die Imagination anspreche und daher die Empfindung des Schmerzes und der Trauer überlagere: »the more wild, fanciful, and extraordinary are the circumstances of a scene of horror, the more pleasure we receive from it«³⁵.

Die Erscheinungsformen des Übernatürlichen sind bereits von Brauchli³⁶ detailliert untersucht worden. Das Übernatürliche wird verkörpert durch Geister, Hexen, Zauberer, Rosenkreuzer, Schwarzkünstler, Hellseher oder Wahrsager.

Sie alle sind im Besitz von angeblich übernatürlichen Kräften, die sich für die Betroffenen meist unheilvoll auswirken. Der Teufel tritt in vielerlei Gestalten auf. In Lewis' *Monk* erscheint er dem frommen Ambrosio als kaum achtzehnjähriger, splitternackter schöner Jüngling, mit einem Stern auf der Stirn und einem Paar karmesinroter Flügel, also als Engel³⁷. Außer einer verführerischen Erscheinung verfügt der Teufel auch über eine süße Stimme, kann zum Entzücken der Zuhörer verschiedene Instrumente spielen und versteht sich auf Schmeichelei und List. Das begehrteste Ziel seiner Bemühungen ist der Besitz der menschlichen Seele, die der Mensch ihm, wie weiland Faust, verschreiben soll. Kaum ist der Vertrag rechtsgültig, erschallt das Hohngelächter des Teufels, der damit zu erkennen gibt, daß er das bessere Geschäft gemacht hat. Ist er verschwunden, riecht es danach noch lange nach Pech und Schwefel.

Über das Handwerk der Hexen wissen die Autoren so gut Bescheid wie ein spanischer Großinquisitor. Sie kennen die Ingredienzen aller Hexenelixire (ein Kinderfinger, Spinnweben und Schneckenhäuser gut gekocht ergeben z. B. einen Glücksbrei, und wenn man den Kinderfinger auch noch neunmal durch einen Ehering schiebt, so hilft das Mittel zusätzlich gegen Wechselfieber und Ohrenschmerzen, hüllt man ihn in ein Mäusefell und legt ihn unter die Türschwelle, schützt er das Haus zuverlässiger als ein Hufeisen, und weder Hexe noch Teufel können das Haus betreten . . .); solche Rezepte lernt man nicht von heute auf morgen auswendig. Die Hexen sind daher meist betagte Matronen; im übrigen sind sie abgrundhäßlich und dazu grausam.

Ihre männlichen Kollegen machen dagegen einen wesentlich günstigeren Eindruck, zumindest sind sie nicht so häßlich. Sie tragen merkwürdige Gewänder und beschäftigen sich in erster Linie mit Beschwörungen. Mit der Hexenküche haben sie nichts zu tun – auch in diesem Milieu gelten also die durch zahllose Tabus bis zum heutigen Tage geheiligten Gesetze einer patriarchalischen Gesellschaft, die den Frauen geschlechtsspezifische Aufgaben zuteilt.

Eine besondere Gruppe bilden die Rosenkreuzerromane, die das Schicksal des Nicht-sterben-könnens in den Mittelpunkt stellen. Das ewige Leben wird als Strafe auferlegt, weil es von dem Betroffenen heiß ersehnt und verlangt wurde. Dieses Motiv ist verwandt mit dem des ewigen Juden, einer Gestalt, die jahrhundertelang durch die europäischen Literaturen irrite.³⁸ Dem Juden wird ähnlich wie bei den Rosenkreuzern³⁹ das ewige Leben als Fluch und Strafe auferlegt. Besonders oft ist in der englischen *Gothic novel* der Mönchroman anzutreffen, was wohl einfach darauf zurückzuführen ist, daß Klöster und Mönche während dieser Zeit generell mit Aberglauben in Verbindung gebracht wurden:

Where SUPERSTITION, with capricious hand,
In many a maze the wreathed window plann'd,
With hues romantic tinged the georgeous pane,
To fill with holy light the wonderous fane.⁴⁰

Eine positive Einstellung dem Kloster gegenüber findet sich nur ganz selten; es wird höchstens einmal als Zufluchtstätte der Bedrängten und Verfolgten erwähnt oder als letzter Ausweg für die an der Welt Verzweifelten. Der Konflikt zwischen Nonnengelübde und irdischer Liebe ist ein gern verwendetes Motiv, ebenso wie die Bestrafung eines unbotmäßig Liebenden durch Unterbringung im Kloster.

Das Leben im Kloster wird als widernatürlich und Gott nicht wohlgefällig gebrandmarkt. Die elementaren Naturinstinkte lassen sich nicht unterdrücken, und daher sind die Klöster voll von Scheinheiligen. Prototyp dieses Mönchs ist Lewis' Ambrosio, der durch seine Verfangenheit im Sinnlichen immer tiefer sinkt. Andere Mönche entehren junge Mädchen, halten sich Konkubinen oder begehen Sittlichkeitsverbrechen. Nonnen werden wortbrüchig oder legen eine Sinnlichkeit an den Tag, die sie zu würdigen Schwestern von Fanny Hill macht. Äbtissinnen ersinnen raffinierte Qualen, um ihnen anvertraute Nonnen zu strafen. Einige Märtner sind so sadistisch, daß sie in einem Lehrbuch der Psychopathologie paradigmatisch verwendet werden könnten, so wenn eine Nonne wegen eines Fluchtversuchs so lange mit Ruten geziichtet wird, bis sich das Fleisch von den Knochen löst.

Diese Erscheinungsformen des Schreckens haben nur scheinbar nichts mit dem hier erörterten Motiv des Übernatürlichen zu tun. Sie waren jedoch ein vorzügliches Mittel einer atmosphärischen Einstimmung des Publikums in übernatürliches Geschehen. Der Blick hinter die klerikale Kulisse eröffnete für das Lese-
publikum (zumal das protestantische in England) zwar nichts Übernatürliches, aber doch etwas Unnatürliches, Unbekanntes, konnte damit in ähnlicher Weise auf den Leser wirken wie das Wunderbare, nämlich als Nervenkitzel. Damit war die Möglichkeit eröffnet, den Unterschied zwischen Natürlichem und Übernatürlichem zu verwischen. Schon Walpole forderte dies theoretisch, wenn er in seinem Vorwort von der Vermischung der beiden Arten der »romance« sprach. Tatsächlich aber stehen – wie wir sehen werden – beide Bereiche weitgehend unverbunden nebeneinander. Clara Reeves Kritik an Walpoles Verwendung des Übernatürlichen bezieht sich nicht zuletzt auf den Mangel an Integration der Einzelelemente.

Die *Prefaces* sind allerdings in dieser für die Entwicklung der *Gothic novel* wesentlichen Frage nicht hinreichend explizit. Es erscheint daher angezeigt, auf die Romane selbst einen Blick zu werfen.

3.

Am Beginn der Entwicklung der *Gothic novel* steht Horace Walpole. Sein Anliegen war es, *romance* und *novel* in einem Werk zu vereinigen. Der Roman der Zeit mit seiner Wiedergabe der wirklichen Welt (*men and manners*) entsprach

nicht seinem Geschmack. Walpole trug mit *The Castle of Otranto* das Element der Erfindung in den Roman hinein, das heißt, er verschaffte der Imagination Zutritt zu einer Gattung, die sich darauf beschränkt hatte, die Welt darzustellen, wie sie »wirklich« ist. Der Gattung, die von weiten Kreisen der Bevölkerung als vulgär angesehen wurde, war damit die Möglichkeit eröffnet, sich der Dichtung anzunähern. Aber Walpole unternahm diese Poetisierung des Romans nur mit halbem Herzen. Schon die Pose eines historiographisch-interessierten Übersetzers, hinter der er sich im Vorwort zur ersten Auflage versteckt, ist in diesem Sinne bezeichnend. Seine Geschichte, so behauptet er, beruhe auf einem in Nordengland aufgefundenen und in Neapel 1529 gedruckten Werk; die Handlung spiele »between 1095, the era of the first crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards«.⁴¹ Es entspricht der zeitlich-räumlichen Fixierung, daß alle übernatürlichen Erscheinungen des Erzählgeschehens mit Hilfe mittelalterlichen Abergläubens gleichsam entschuldigt werden.

Sir Walther Scott bescheinigte in der Einleitung seiner Ausgabe des *Castle of Otranto* (1811) dem Autor wohlwollend, das Werk sei der erste Versuch, »to found a tale of amusing fiction upon the basis of the ancient romances of chivalry ... in the *Castle of Otranto* it was his object to unite the marvellous turn of incident and imposing tone of chivalry, exhibited in the ancient romance, with that accurate display of human character and contrast of feelings and passions which is, or ought to be, delineated in the modern novel«.⁴²

Scott verteidigte Walpole gegen den Vorwurf, er habe im Grunde lediglich Furcht und Schrecken erzeugen wollen und darin erschöpfe sich der Wert des Buches. In Wirklichkeit wollte Walpole nach Scott ein Bild des häuslichen Lebens im Mittelalter zeichnen »and . . . paint it chequered and agitated by the action of supernatural machinery, such as the superstition of the period received as matter of devout credulity . . . It seems to have been Walpole's object to attain, by the minute accuracy of a fable, sketched with singular attention to the costume of the period in which the scene was laid, that same association which might prepare his reader's mind for the reception of prodigies congenial to the creed and feeling of the actors . . .«.⁴³

Insbesondere bemühten sich viele Autoren um realistische Gestaltung des historischen Hintergrundes der Zeit, mit dem die *romance*-Verfasser ziemlich willkürlich und gedankenlos gespielt hatten. Vielfach betreibt man ernsthafte Geschichtsstudien, um festzustellen, wie die Menschen im Mittelalter lebten, wie sie sich kleideten und wohnten, wie sie fühlten und dachten. James White sagt im Vorwort zu *Richard Coeur-de-Lion*, daß er sich bemüht habe, die Sitten und Personen einer fernen Zeit darzustellen, weil die Aufgabe der Schilderung zeitgenössischer Torheiten in besseren Händen sei, »to wit in the hands of that queen of novelists, the incomparable authoress of *Cecilia*.⁴⁴ I leave, therefore, to that humorous maiden the supremacy in what are in general termed *novels*;

resolving to explore the remote doings of antiquity, to show *life*, as life was, in those heroic days, and evince that our forefathers were as foolish as we are ourselves. To this end I have addicted myself to Gothic romances; adhering . . . closely to the manners and customs of early times, when chivalry and the feudal system prevailed throughout all Europe. To speak in the language of painters, »the *costumi* have been preserved«.⁴⁵

Es geht hier also offensichtlich um die historisch getreue Darstellung der Sitten und Gebräuche, der *costumi*. Das ist sicherlich der erste Schritt zum historischen Roman, denn nunmehr kommt es darauf an, ein richtiges Bild der Zeit zu entwerfen, den Menschen in Beziehung zu seiner Welt zu setzen.

In den mittelalterlichen *romances* gab es hierfür keine Vorläufer oder gar Modelle. Die mittelalterlichen Werke waren in Beziehung auf den Hintergrund, das Bild der Zeit, erstaunlich desinteressiert und leichtfertig. Die historische Perspektive fehlte ganz. Sämtliche von Geoffrey of Monmouth dargestellten Könige sind gleichermaßen Ritterkönige des feudalen Zeitalters, alle tragen und verwenden dieselben Waffen, wohnen in ähnlichen Schlössern und unterscheiden sich auch nicht durch historisch bedingte Merkmale. Ähnliches gilt für die *romances*, die selbst bei Bildern entfernter Vergangenheit von den eigenen Zeitverhältnissen ausgehen oder, wenn diese Projektion der eigenen Lebensumstände nicht möglich ist, ein phantastisches Bild eines *never-never-Landes* entwerfen.

Walpole ist dieser mittelalterlichen Tradition in doppelter Weise verpflichtet: natürlich im Hinblick auf die Motive, die er in *The Castle of Otranto* verarbeitet hat, vor allem aber hinsichtlich seiner letztlich ahistorischen Perspektive.

Die Gesamtatmosphäre und viele Einzelmotive des Romans sind mittelalterlich. Manfred, der als Bösewicht charakterisierte Handlungsträger, ist ein über seine Familienangehörigen und Lehnslute despotisch herrschender Fürst, der sich nur von den Erscheinungen des Übernatürlichen schrecken lässt. Hauptchauplatz des Geschehens ist seine Burg, die, in Italien gelegen, stellenweise ziemlich genau beschrieben wird: mit ihren dicken Mauern, den vielen Gängen und Zimmern, dem Burghof, unterirdischen Gewölben und Verliesen und der Burgkapelle. Sehr detailliert wird auch der Einzug Frederics von Vicenza mit seinem Gefolge von einhundert Rittern geschildert:

In a few minutes the cavalcade arrived. First came two harbingers with wands; next a herald, followed by two pages and two trumpeters; then a hundred footguards. These were attended by as many horse. After them fifty footmen, clothed in scarlet and black, the colours of the knight; then a led horse.⁴⁶

Gerade diese Schilderung zeigt jedoch, daß es Walpole nicht um eine ausmalende, detaillierte Beschreibung geht; der Hauptakzent liegt auf dem Nacheinander der einzelnen Geschehnisse, dem *plot*. Das wird umso deutlicher, wenn man die Textstelle z. B. mit der historisch genauen und detaillierten Beschreibung des Gefolges von John Lackland beim Turnier von York in Scotts *Ivanhoe* vergleicht.

Anschauliche Genauigkeit ist in der Tat nicht Walpoles Stärke. Die mittelalterlichen Motive werden nur vage angedeutet und sind nicht Ausdruck des Interesses an einer »realistischen« Wiedergabe historischer oder pseudohistorischer Sachverhalte, sondern dienen vorwiegend der atmosphärischen Einstimmung des Publikums.

Das läßt sich insbesondere an der Raumgestaltung des Romans demonstrieren. Bezüglich der Burg stellt Walpole im Vorwort zur ersten Auflage zwar fest: »The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts.«⁴⁷ Aber auch hier – wie überhaupt im ersten Vorwort – haben wir es mit einer Aussage *in character* zu tun; sie enthält einen Anspruch, dem Walpole im Roman selbst keineswegs gerecht wird. Zwar werden immer wieder einzelne Raumelemente genannt, aber sie schaffen für den Leser keine räumliche Vorstellung, weil sie nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden. Nur einmal spielt die Lage des Zimmers von Mathilda über dem Kerker Theodores eine Rolle. Ansonsten sind die räumlichen Elemente Requisiten, wie sie in jeder Burg vorhanden sind: Treppen, Saal, Hof, Turm, Tor, Galerie usf. Entgegen der Ankündigung im Vorwort ergibt sich also nicht der Eindruck, daß von einer bestimmten Burg die Rede ist, sondern eher von einer typischen. Dem widerspricht nicht die – vor allem biographisch interessante – Vermutung, Walpole habe bei der Niederschrift von *The Castle of Otranto* vor allem sein neo- (und pseudo-) gotisches Schloß Strawberry Hill sowie bestimmte gotische Bauten in Cambridge im Sinn gehabt.⁴⁸ Man muß im Gegenteil umgekehrt argumentieren: Walpoles »spleen«, in jahrzehntelanger Arbeit und unter persönlichen Opfern ein pseudomittelalterliches Privatschloß zu bauen, zeigt bereits sein ahistorisches Interesse; denn auch hier ging es ihm nicht um Stilreinheit, sondern um »gotische« Atmosphäre, die durch einzelne Versatzstücke wie Türmchen oder Spitzbögen geschaffen werden sollte.

Im Roman ist es ähnlich: Nicht das historisch-Spezifische, sondern das historisch-Allgemeine gelangt zur Darstellung. Die Burg von Otranto wird in der gleichen Weise als typische Burg präsentiert wie die Burgen in mittelenglischen *romances*. Auch die Ortsangabe »Otranto« ist nicht im Sinne einer geographischen Lokalisierung gemeint, sie dient vielmehr – ähnlich wie etwa der Wald Wirral in *Sir Gawain and the Green Knight* – einer atmosphärischen Einstimmung des Publikums; das Gleiche gilt für weitere im Roman vorkommende Ortsangaben wie Joppa, Sizilien oder Algier.

Der Raum in Walpoles Roman ist jedoch nicht nur im Dienste der Atmosphäre typisiert, er spiegelt auch Archetypisches. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Passage aus einem Brief des Autors an einen gewissen W. Coole:

Shall I even confess to you, what was the origin of this romance! I waked one morning, in the beginning of last June, from a dream, of which, all I could re-

cover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story), and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down, and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate⁴⁹.

Dieses Bekenntnis gegenüber einem Freund entspricht sehr viel mehr dem eigentlichen Anliegen des Romans als der (oben zitierte) Anspruch Walpoles im ersten Vorwort, der auf den angeblichen Wirklichkeitscharakter der Raumgestaltung hinweist. Die räumliche Vorstellung des Lesers bleibt stets vage, die Handlungsschauplätze sind »Übergangsräume«, die schon räumlich, natürlich erst recht assoziativ und atmosphärisch über sich hinausweisen, also die Treppe, die Galerie, das unterirdische Gewölbe. Meist erscheint der Raum lediglich in der Brechung eines subjektiv erlebenden Handlungsträgers und als solcher stark entgrenzt; dabei leisten optische und akustische Gebärden und Signale gute Dienste. Als Isabella auf der Flucht vor dem Tyrannen Manfred durch die Gewölbe hetzt, trägt der Hinweis auf das Schlagen der Türen und dessen Echo zur Vorstellung der Weite des »long labyrinth of darkness« (S. 117) bei. Ähnlich auch einige Seiten später: »While the prince was in this suspence, a confused noise of voices echoed through the distant vaults...« (S. 122). Eine den Raum entgrenzende Blickgebärde ist es, wenn Manfred die Federn des fatalen Helms durch eines der Burgfenster hindurch sieht (S. 116).

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß der Raum in *The Castle of Otranto* nicht zuletzt archetypisch-bildhaft verwendet ist. Der Mangel klarer räumlicher Zuordnungen, die Vagheit der Entfernungen und Standorte entspricht den vagen Gefühlen, vor allem den Ängsten der Handlungsträger: Die Raumelemente sind Projektionen menschlicher Grundempfindungen. Das wird schon bei der Flucht Isabellas durch das Gewölbe deutlich, es zeigt sich verstärkt, als der positive Held des »Dramas«, Theodore, sich aus Angst vor Verfolgung vorübergehend in eine Felsenhöhle zurückzieht, die östlich der Burg liegt (S. 157) und dem Gerücht zufolge von bösen Geistern heimgesucht wird (S. 158).

Die räumliche Gesamtkonstellation in Walpoles Roman wird bestimmt durch die Polarität zwischen Burg und Kloster, zwischen dem bösen Usurpator Manfred und Alfonso the Good, überhaupt zwischen Gut (Kloster) und Böse (Burg). In Schwarz-Weiß-Manier wird immer wieder an diesen Kontrast erinnert; Raumkonstellation, Handlung und Figuration der Charaktere stehen in Relation zur leicht durchschaubaren Symbolik. Die Höhle etwa wird als Zusatzschauplatz des Guten östlich der Burg lokalisiert und mit der Heimsuchung durch böse Geister assoziiert: Auch Theodore, der Bewohner der Höhle, wird von bösen »Geistern« heimgesucht.

Die Tendenz zum Typischen – übrigens auch im Hinblick auf die Charakterdarstellung –, ferner zum Archetypischen und zur durchsichtigen Symbolik ent-

sprach offensichtlich einem bestimmten Publikumsgeschmack. Die frühe *Gothic novel* erfreute sich einer heute kaum noch vorstellbaren Beliebtheit – insbesondere in den Kreisen der Bevölkerung, die vor einer Generation Courths-Maler lasen und heute Heimatromane lieben. Allerdings haben verschiedene *milliners* und *mantua-makers*, so berichtet James White, gefragt: Was versteht man denn unter *chivalry*? Was ist ein Ritter, Page, *minstrel*, Zelter, Herold, Turnier, *hauberk*, *morion* (= Maurenkappe, Birnhelm), und was bedeutet der ganze Apparat des Rittertums?⁵⁰ Gerade solche Fragen bezüglich der mittelalterlichen Stoffe und Motive, die von dem gebildeten Lesepublikum natürlich nicht gestellt wurden, sind ein Hinweis darauf, daß das Genre seinen ungeheuren *appeal* im Kreise der *milliners*, d. h. also in den unteren Volksschichten, zunächst nicht bestimmten Stoffen und Motiven verdankt, sondern primär einer neuen Darstellungsweise.

Aber die *milliners* fanden sich bald nicht nur mit den neuen Stoffen und Motiven ab, sondern sie bevorzugten sie sogar. Das neue Genre kam ihren geheimen Wünschen und Sehnsüchten in vielfacher Weise entgegen. Die Schilderungen der Lebensumstände des Adels und der besseren und zunächst unbekannten Gesellschaft führten die Leser in eine ähnliche Phantasiewelt wie der moderne Film. Übernatürliches und Geisterglaube fanden ein ebenso freundliches Echo wie heute Gruselfilme und *metaphysical thrillers*.

Die Voraussetzung für diese Entwicklung war natürlich, daß die unteren Schichten zum Lesen animiert wurden. Sicher konnte die kleine *milliner* sich die Bücher nicht selbst kaufen. Aber seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es zahllose Leihbüchereien⁵¹, *Lending Libraries* oder *Circulating Libraries* genannt, bei denen die Leihgebühr nur sehr gering war. Die Entstehung des neuen Lesepublikums ist nicht zuletzt eine Folge der Ausbreitung solcher Leihbüchereien. Vorher hatten sich die unteren Schichten mit *broadsides* und *chapbooks* zufrieden geben müssen.

Das neue Genre war also dazu angetan, auch und in besonderem Maße die unteren Leserschichten anzusprechen. Schon bei Walpoles *Castle of Otranto* wird deutlich, daß diese Wirkung nicht nur auf der eskapistisch zu nennenden Motivik (der pseudo-mittelalterlichen sowie der übernatürlichen Elemente) beruht, sondern vor allem auf einer der Psyche des Lesers Rechnung tragenden Darstellungsweise. Der Autor zielt auf typische, z. T. auf archetypische Aussagen und auf eine simple Symbolik, in deren Mittelpunkt der Kontrast zwischen Gut und Böse steht. Eine Untersuchung der Raumgestaltung zeigt, daß die Übergänge zwischen »Innenwelt« und »Außenwelt« bereits fließend sind. Das Übernatürliche aber hat an diesem Amalgamat der Erscheinungen keinen Anteil. Es steht dem Natürlichen isoliert und unverbunden gegenüber, ebenso wie Gut und Böse nicht in ihrer Problematik, sondern als gegebene polare Größen gesehen werden. Beides zeugt von einem Realismusbegriff, der noch stark rückwärtsgewandt war und bald einem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit Platz machen mußte.

Nach Meinung vieler Kritiker wäre der englische Schauerroman möglicherweise schon nach Walpole in Vergessenheit geraten ohne Ann Radcliffe⁵².

Der Standpunkt dieser Autorin in der Entwicklung der *Gothic tale* lässt sich vielleicht am besten verdeutlichen anhand eines der zahlreichen Gedichte, die sich zur poetischen Auflockerung in ihren Romanen verstreut finden:

How smooth that lake expands its ample breast!
 Where smiles in softened glow the summer sky:
 How vast the rocks that o'er its surface rest!
 How wild the scenes its winding shores supply!

Now down the western steep slow sinks the sun,
 And paints with yellow gleam the tufted woods;
 While here the mountain-shadows, broad and dun,
 Sweep o'er the crystal mirror of the floods.

Mark how his splendor tips with partial light
 Those shattered battlements! that on the brow
 Of yon bold promontory burst to sight
 From o'er the woods that darkly spread below.

....

....

....

Hail! shadow forms of still, expressive Eve
 Your pensive graces stealing on my heart
 Bid all the fine-attuned emotions live
 And fancy all her loveliest dreams impart⁵³.

Die Sprache ist noch ganz und gar die des 18. Jahrhunderts, gekennzeichnet durch die sogenannte *poetic diction*. Die Reaktion auf Landschaft und Umwelt erfolgt nicht spontan und unreflektiert, der dichterische Ausdruck ist nicht individuell, sondern vorgeformt, einem poetischen Thesaurus entnommen, der schon vielen anderen Autoren als Fundgrube gedient hatte. »The breast of the lake«, »the smiling sky«, »the western steep«, »the tufted woods«, »the crystal mirror of the flood« – all das sind Wendungen, die auch in anderen Gedichten des 18. Jahrhunderts vorkommen. Sie sind Teile einer einheitlichen Dichtersprache, die dem Glauben an eine kosmische Ordnung entsprach.

Ist Ann Radcliffe in dieser Beziehung noch ganz im Klassizismus des 18. Jahrhunderts verwurzelt, so zeigen sich doch auch Unter- und Nebentöne, die über eine stereotype Landschaftsschilderung hinausweisen und etwas Neues ankündigen. So sind z. B. Anklänge an die Oden von Collins unverkennbar. Sicherlich liegt keine direkte Entlehnung vor, aber die Stimmung des Abends, die Atmosphäre der Landschaft am See ist hier wie dort auf ähnliche Weise eingefangen. Obwohl die Sprache ganz konventionell, zuweilen vielleicht gar klischeeartig anmutet, werden doch die Emotionen des Lesers angesprochen.

Schon das Versmaß des Gedichtes, seit Gray *elegiac metre* genannt, versetzt durch seine ruhige, sanfte, fließende Bewegung in die elegische Stimmung des späten Abends, der an den Tod erinnert. Die Bilder, etwa das der untergehenden Sonne, veranschaulichen die wehmütige Stimmung, die eine Art »pleasing melancholy« auslöst. Daher wird die Ankunft des Abends auch nicht beklagt. Die schatigen Gestalten der Dämmerung schenken dem Herzen vielmehr eine neue Freude, die der Tag mit seiner hellen Fröhlichkeit nicht kannte: die Gnade und Grazie der Nachdenklichkeit, die neuen, der Landschaft und ihrer Atmosphäre angepaßten und durch sie ausgelösten Stimmungen und, wenn das Auge geschlossen ist und keine äußeren Eindrücke mehr aufnimmt, die lieblichen Träume der Phantasie, die alle Bilder reproduzieren, nach Lust mischen und somit mehren kann. Ebenso unverkennbar ist der Anklang an Wordsworths *Prelude* und die frühen Naturdichtungen. Nicht nur die Stimmung einer Landschaft wird beschworen, sondern auch das Faszinosum der Natur. Die Berge spiegeln sich im Wasser des Sees, sie sind gewaltig und düster, nicht einfach, wie sonst in der Dichtung des 18. Jahrhunderts, häßlich und nutzlos, und sie werden nicht nur gespiegelt, sondern »sweep... over the floods«, wodurch indirekt die Bewegung des Wassers durch den Wind ausgedrückt wird. Und natürlich darf das »shattered battlement« nicht fehlen, das auf dem Vorgebirge hoch über die dunklen Wälder hinausragt, dazu der dunkle Turm, der als schwarze Silhouette gegen den roten Abendhimmel sichtbar wird. Das sind Requisiten, die von der Vorromantik als Topoi eingeführt wurden und als Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen, vor allem des von Menschenhand Erbauten, eine sanfte Traurigkeit, eine zarte Melancholie erzeugen sollten.

Einerseits zeigt also die Verwendung der *poetic diction* die Verwurzelung Ann Radcliffes in der klassizistischen Dichtungstradition und die unbewußte Anerkennung des dazu gehörigen Weltbildes der Beständigkeit und Ordnung. Andererseits kündigt sich schon die Romantik mit ihrem Gefühlskult, der Naturverehrung und der Entdeckung von Atmosphäre, Stimmung und Irrationalem an. Damit ist auch die Position der Romane Ann Radcliffes umrissen, die in größerem Maße als *The Monk* im 18. Jahrhundert verwurzelt sind. Das soll im folgenden kurz am wichtigsten und bekanntesten Roman Radcliffes, *The Mysteries of Udolpho* (1794), exemplifiziert werden⁵⁴.

Ein kurzes Resümee des Inhalts könnte etwa lauten: Emily St. Aubert und ihr Vater begeben sich nach dem Tod der Madame St. Aubert auf eine größere Reise. Sie treffen irgendwo einen Herrn Valancourt, der sich in Emily verliebt. Auf der Reise stirbt St. Aubert, vertraut aber vorher die Tochter der Obhut einer Tante an. Diese verbietet die Heirat mit Valancourt und vermählt sich selbst mit dem Italiener Montoni. Sie bringen Emily nach Venedig und später auf Montonis Schloß Udolpho im Apennin. Der Rest der Geschichte handelt von den Erlebnissen Emilys auf dem Schloß, ihrer Flucht und ihrer Vereinigung mit Valancourt.

Dieser Bericht hört sich düftig an, weil in einer so knappen Nacherzählung nicht angedeutet werden kann, auf welche Weise Radcliffe Spannung erzeugt. So beobachtet Emily z. B. unmittelbar vor Antritt der Reise, wie ihr Vater lange Zeit eine Miniatur betrachtet, die nicht ihre Mutter darstellt. Vor seinem Tode verlangt der Vater kategorisch, daß Emily bestimmte Papiere verbrennt, ohne sie anzuschauen. Sie folgt dem Befehl des Vaters, aber ohne es zu wollen, liest sie zwei Zeilen, die auf sie einen schrecklichen Eindruck machen. Sie spürt die Verlockung, entgegen dem väterlichen Gebot die Papiere zu untersuchen, gehorcht aber schließlich doch. Bleibt schon ihre Neugierde unbefriedigt, so erst recht die des Lesers, denn er weiß nicht einmal, wie die zwei ominösen Zeilen lauten.

Besonders berühmt geworden ist die Geschichte mit dem schwarzen Schleier. Emily hat gehört, daß ein mysteriöses Bild hinter einem schwarzen Schleier verborgen ist. Neugierig (wie alle Frauen) lüftet sie den Schleier und – fällt ohnmächtig zu Boden. Was sie gesehen hat, erfährt der Leser erst nach vielen hundert Seiten am Ende des Buches. Ganz im Stile des *thrillers* ist auch die Darstellung des Besuches von Dorothy und Emily im Zimmer der toten Marchioness. Das schwarze Leinentuch auf der Bahre erhebt sich langsam, und Emily erkennt ganz deutlich, daß ein menschliches Gesicht darunter sie anstarrt.

All diese mysteriösen Ereignisse werden auf simple, manchmal sogar triviale Weise aufgeklärt. Das Übernatürliche ist in jedem Fall nur scheinbar übernatürlich und hat in Wirklichkeit irgendeinen realistischen Grund. Überall werden Erwartungen geweckt, die der Roman nicht zu erfüllen vermag, teilweise gibt es sogar, ähnlich wie bei Durbridge, blinde Motive, die lediglich der Irreführung des Lesers dienen. Dieser reagiert dementsprechend mit Unlustgefühlen, obwohl keineswegs zu bestreiten ist, daß eine gewisse Spannung kunstvoll und auch wirkungsvoll aufgebaut und durchgehalten wird.

Was den Menschen verwirrt, ist höchstens Sinnestäuschung oder ein eingebildetes Phantastikón. Im Grunde geht es in dieser Welt recht vernünftig zu, wenn es auch Bösewichte und Kriminelle gibt, die ihre Mitmenschen gern in die Irre führen. Aber wer wirklich an Geister oder Gespenster glaubt, gehört nicht zu den *eruditi*; nur Kinder und Dienstmädchen lassen sich auf diese Weise täuschen.

Die Erzählerin identifiziert sich niemals mit denjenigen, die in gutem Glauben von Geistererzählungen berichten, sondern gibt eine solche Geschichte als ein *ondit* wieder. Sie zögert also die rationale Erklärung nur hinaus, teilweise etwas zu lange, als daß man nicht die Absicht merkte und verstimmt wäre. Vor allem fühlt man sich deshalb genasfüht, weil an allen möglichen Stellen geheimnisvolle Dinge suggeriert werden, die mit den Gesetzen der rational erfaßbaren Natur offenbar nicht in Einklang stehen. Spätestens im 2. Band erkennt der Leser die auf Grund solcher Suggestion gewünschte Assoziation und reagiert umgekehrt, d. h. bei geheimnisvollen Geräuschen in einer Ruine denkt er (statt an Geister) eher an Ratten⁵⁵. Auch das Geheimnis des schwarzen Bahrtuchs erscheint uns heute sehr

gewollt: Unter dem Tuch liegt nicht ein Leichnam, sondern die Wachsfigur eines Toten im letzten Stadium des Verfalls, mit den dazugehörigen Würmern und den von diesen in den Leichnam gefressenen Löchern. Die ganze Vorrichtung ist gedacht als Sinnbild der Vergänglichkeit und als Mahnung für die verstockten Sünder.

Auf ähnliche Weise werden alle anderen Geheimnisse aufgelöst, und der Leser muß schließlich zu dem Ergebnis kommen, daß Geheimnisse nicht wirklich existieren, daß es den Menschen nur manchmal so scheint, als gäbe es sie. Je aufgeklärter und vernünftiger man aber ist, desto weiter ist man davon entfernt, solchen Täuschungen und Illusionen zum Opfer zu fallen. Wer nur den richtigen Abstand zu den Dingen hat und seinen Verstand zu benutzen versteht, für den gibt es keine übernatürlichen Eingriffe mehr. So wird also das Geheimnis erklärt, und es bleibt der Eindruck einer rational geordneten Welt, die durch Gottes Vorsehung und Güte gelenkt wird und in der böse Mächte wie etwa der Teufel nichts zu suchen haben. Es ist der Kosmos des Klassizisten, dessen natürliche Ordnung für den Menschen zwar nicht immer erklärbar war, aber doch als Prämisse vorausgesetzt wurde. In einer solchen Welt kann sich der Mensch geborgen fühlen, bestätigten doch die Philosophen, daß es das Böse eigentlich gar nicht gebe; vielmehr sei alles gut, und was uns nicht gut scheine, sei ein verborgenes *bonum*, dessen Sinn wir aufgrund unserer menschlichen Beschränktheit nicht erkennen können.

In dieser den Leser hinhaltenden und z. T. irreführenden Verfahrensweise von Mrs. Radcliffe liegt der wesentliche Unterschied zwischen *The Mysteries of Udolpho* und dem Vorläufer *The Castle of Otranto*. Walpoles Roman ist strukturell charakterisiert durch die programmatische Feststellung des Autors im Vorwort: »There is no bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe«⁵⁶. Dem entspricht, daß übernatürliche Erscheinungen nur an der Peripherie der Handlung, nur als Halluzinationen der Dienstboten bedeutsam werden. Radcliffes (sehr viel längerer) Roman ist demgegenüber wesentlich komplexer. Alle Elemente des *terror* sind hier auf die Protagonistin, Emily, bezogen; es ist ihre übergroße Empfindsamkeit, der wir über weite Strecken des Romans zu folgen haben. Auch die umfänglichen Naturbeschreibungen sind auf diese Weise subjektiv gebrochen und spiegeln den Gemütszustand eines der Charaktere, in der Regel die Psyche Emily's⁵⁷. Darüber hinaus enthält das Werk – wie man festgestellt hat⁵⁸ – Elemente des empfindsamen Romans, des Liebesromans, des Gesellschaftsromans, der Pastoraltradition und des Reiseberichts, die sämtlich als stimmungshafte Entsprechung oder Äußerung von »Innenwelt« zu verstehen sind.

Man kann es als Verdienst, aber auch als Schwäche von *The Mysteries of Udolpho* ansehen, daß die Autorin die angedeuteten Merkmale einer *novel of character* in den an sich wirksamen *plot* eingebaut hat. Es ist insofern verdienst-

voll, als die bei Walpole allzu vordergründige Dichotomie guter und böser Charaktere bei Radcliffe durch ein Arsenal moralisch subtil differenzierter *dramatis personae* ersetzt ist. Wenngleich auch hier eine grobe Zweiteilung in gute und böse Personen möglich ist, so sind doch die Charaktere weniger statisch als bei Walpole; sie unterliegen einer Entwicklung und tragen teilweise individuelle Züge⁵⁹.

Man kann jedoch auch bezweifeln, daß die epische Integration der Einzelelemente in Radcliffes Roman gelungen ist. Schließlich besitzt das Werk eine gradlinige, einfache und spannende Handlung. Die zentrale Bedeutung, die der Psyche Emilys beigemessen wird, wirkt dem *plot* entgegen. Emilys Reaktion auf ihre Erlebnisse und Erfahrungen sind nur gelegentlich *per se* packend; im allgemeinen dienen sie – zumindest *a posteriori* – als Demonstrationsobjekt im Sinne der Lehre, die der alte St. Aubert auf dem Totenbett seiner Tochter mit auf den Weg gibt:

›Above all, my dear Emily,‘ said he, ›do not indulge in the pride of fine feeling, the romantic error of amiable minds. Those, who really possess sensibility, ought early to be taught that it is a dangerous quality, which is continually extracting the excess of misery, or delight, from every surrounding circumstance. And, since, in our passage through this world, painful circumstances occur more frequently than pleasing ones, and since our sense of evil is, I fear, more acute than our sense of good, we become the victims of our feelings, unless we can in some degree command them.⁶⁰‘

Entsprechend dieser Lehre ist *The Mysteries of Udolpho* nicht zuletzt auch ein Erziehungs- und Bildungsbuch⁶¹. Von einer didaktischen Distanz des Autors gegenüber seinen *dramatis personae* ist das ganze Werk zumindest in erzähltechnischer Hinsicht durchdrungen. Obwohl Emilys Psyche ein zentrales Motiv ist, haben wir es mit einem auktorialen Roman zu tun. So werden alle Elemente des Schauerhaften von vornherein nicht aus der – zwar subjektiven, aber in solcher Subjektivität überzeugenden – Sicht Emilys oder anderer Personen dargestellt, sondern als Folge einer Kleinmädchenhumheit abgewertet und von der Autorin aus der Distanz dessen betrachtet, der es – wie der Leser – besser weiß.

5.

Ist Ann Radcliffe mit *The Mysteries of Udolpho* noch eindeutig der englischen Romantradition verhaftet, so zeigt sich im Bereich der *Gothic novel* nach ihr wie auf keinem anderen Gebiet des englischen Geisteslebens plötzlich deutscher Einfluß.

Hail! Germany most favored, who
Seems a romantic rendezvous;
Thro'out whose large and tumid veins

The unmixed Gothic current reigns!
Much thou hast giv'n of precious hosts
Of monsters, wizards, giants, ghosts:
Yet, give our babes of fancy more
Impart to novelists thy store!
'Till classic science dull monastic
Dissolve in flood enthusiastic ...⁶²

Deutschland war insbesondere mit einer reichen Literatur über Klöster und Klostermönche vorausgegangen. Eine Reihe von Autoren scheint sich sogar auf Klostergeschichten spezialisiert zu haben, so z. B. Johann Friedrich Ernst Albrecht (der verständlicherweise ein Pseudonym wählte: J. F. A. Stade). Er veröffentlichte eine ganze Serie von Klostergeschichten, teilweise unter reißerischen Titeln, die, wie unsere modernen Enthüllungsromane, meist mit »Die Wahrheit über ...« o. ä. anfangen. Stade schrieb z. B. 1781 das Buch: *Ein Beitrag zur geheimen Geschichte des Klosterlebens*; schon der Titel muß wohl die Gemüter in Erregung versetzt haben. Das Buch war ein großer Erfolg.

Noch stärker aber wirkte der deutsche Räuberroman nach England hinüber. Prototyp des edlen Räubers ist Karl Moor in Schillers *Räubern*. Er mordet nicht um des Geldes willen – denn er braucht für sich nur wenig, und selbst seinen Anteil an der Beute verschenkt er an arme Waisenkinder oder unbemittelte Studenten, wie Razmann im 2. Akt mitteilt. Gegen die Landjunker, die arme Bauern ausbeuten, und gegen die Schurken in goldbeordeten Kleidern ist er jedoch unerbittlich, sie trifft sein voller Zorn. Unnützes Morden bestraft er, obwohl er genau weiß, daß er die einmal (aus edlen Motiven) begonnene Reihe von Verbrechen nicht wieder abbrechen kann: »Wer kann der Flamme befehlen, daß sie nicht auch durch die gesegneten Saaten wüte, wenn sie das Genist der Hornissel zerstören soll?«⁶³

Die größte Volkstümlichkeit aber besaß in Deutschland Rinaldo Rinaldini, ein Roman, der eine große Zahl von Nachahmungen ausgelöst hat und auch in England ein beträchtliches Echo fand. In Deutschland war das Motiv des edlen Räuberhauptmanns so erfolgreich, daß Rinaldo auch in die Balladen und Bänkelsänger-Lieder einging. Schon der Name faszinierte die Menschen, und noch unsere Eltern-Generation erzählte die Geschichte seiner Abenteuer. Die Gestalt des edelmütigen Räubers stand natürlich besonders bei dem weiblichen Lesepublikum in hoher Gunst. In England beeindruckte vor allem die Ähnlichkeit zu Robin Hood und anderen *outlaws*; Rinaldo wirkte hier wie ein alter Bekannter.

Außer den Räuberromanen fanden auch die deutschen Gruselgeschichten in England freundliche Aufnahme. Das ist keineswegs selbstverständlich, jedenfalls nicht für denjenigen, der einige dieser abgeschmackten, blutrünstigen, so grausamen wie mysteriösen Geschichten gelesen hat. 1793 heißt es in der Zeitschrift *The Critical*, die deutsche Sprache gewinne in England ständig an Boden. Die übersetzten

Bücher gehörten in der Mehrheit zu den Geistergeschichten. Besonders beliebt war *Hermann von Unna*, der sogar vor Schillers *Geisterseher* übersetzt wurde. Das Motiv der Geisterbeschwörung wurde in England nicht zuletzt deshalb günstig aufgenommen, weil Ähnliches in verschiedenen Kreisen noch praktiziert wurde.

Der deutsche Einfluß auf die *Gothic novel* beschränkt sich nicht auf die Vermittlung bestimmter Stoffe und Motive; der Wandel, den das Genre in England auf Grund dieses Einflusses erfuhr, ist sehr viel tiefgreifender und erfaßt Welt- und Menschenbild sowie die Form der späteren Romane. 1805 publizierte *The Critical* eine Rezension des *Bravo von Venedig*, in der das grundsätzlich Neue, das der deutsche Einfluß in den englischen Schauerromanen brachte, zum Ausdruck kommt. Es heißt da:

Novels have commonly been divided into the pathetic, the sentimental, and the humorous; but the writers of the German school have introduced a new class, which may be called the *electric*. Every chapter contains a shock; and the reader not only stares, but starts, at the close of every paragraph; so that we cannot think the wit of a brother-critic far fetched, when he compared that shelf in his library, on which the Tales of Wonder, the Venetian Bravo, and other similar productions were piled, to a galvanic battery⁸⁴.

Was hier mit »the electric« gemeint ist, soll im folgenden am Beispiel von M. G. Lewis' *The Monk* exemplifiziert werden:

Dem berühmten und redegewaltigen Prior Ambrosio gesteht im Klostergarten ein Novize namens Rosario, er sei in Wirklichkeit eine Frau, liebe ihn und wolle ihm nahe sein. Ambrosio erkrankt am Biß einer Schlange (was wohl u. a. auch symbolisch zu verstehen ist) und wird von Rosario, die in Wirklichkeit Matilda heißt, gepflegt. Sie versucht den Mönch zu verführen und erringt einen leichten Erfolg, weil sie dem Madonnenbild sehr ähnlich sieht, das in Ambrosios Zelle hängt und das der Prior sehr verehrt. Matilda erkrankt selbst schwer von dem Schlangengift, das sie aus Ambrosios Wunde gesaugt hat, wendet aber auf Bitten Ambrosios schwarze Magie an, um ihr Leben für ihn zu erhalten. Einige Zeit genießt Ambrosio die Liebe der schönen Matilda, dann wird er ihrer überdrüssig und wendet sich Antonia, einem seiner Beichtkinder zu. Durch einen Myrtenzweig, den Luzifer ihm *in persona* überreicht, verschafft er sich Zugang zu Antonia, wird aber von deren Mutter überrascht. Ambrosio erdrosselt diese daraufhin, gibt Antonia ein starkes Schlafmittel und lässt sie für tot in die Gruft des Klosters tragen, um sie ungestört schänden zu können. Nach vollbrachter Tat entdeckt ihn dort Lorenzo, der Geliebte Antonias. Aus Furcht vor Entdeckung ersticht der Mönch die eben Vergewaltigte. Er wird gefangengenommen und von der Inquisition zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Um der Hinrichtung zu entgehen, lässt er sich von Matilda dazu überreden, seine Seele dem Teufel zu verschreiben. Luzifer befreit ihn aus dem Gefängnis und trägt ihn hoch über ein Gebirge. Bevor er ihn aber hinabstürzt, klärt er den Apostaten darüber auf, daß

Antonia seine Schwester war, Elvira (die er erdrosselte) seine Mutter. Der Teufel selbst nutzte die blinde Madonnenverehrung Ambrosios für seine Zwecke, indem er Matilda die Züge der Gottesmutter gab; er gab Ambrosio den Dolch, mit dem er die Schwester ermorden konnte, er warnte die Mutter Antonias vor dem beabsichtigten Schurkenstreich Ambrosios, so daß der Prior zusätzlich auch noch einen Mord begehen mußte, um zum Ziel seiner Wünsche, der Vergewaltigung, zu gelangen, die gleichzeitig Inzest war. Schließlich hält der Teufel nicht einmal sein Versprechen ein, denn er bemächtigt sich nicht nur der Seele des Mönches, sondern raubt ihm auch das Leben, das Ambrosio erhalten geblieben wäre, denn kurz nach der Entführung durch Luzifer erscheinen im Kerker die Beamten mit dem Freispruch.

Der Einfluß des deutschen *Sturm und Drang* auf diesen Roman ist unverkennbar⁶⁵. Hier ist mit Nachdruck auf ein merkwürdiges, bisher noch nicht recht erklärt Phänomen zu verweisen: Bis etwa 1795 zeigt sich so gut wie überhaupt kein deutscher Einfluß auf die englische Literatur. Etwa um diese Zeit aber wird Deutschland entdeckt, und es ergießt sich eine Welle von deutscher Literatur verschiedenster Gattungen über die britische Insel. Gemeinsam ist all diesen Werken nur eines: Sie gehören irgendwie zum deutschen Geniekult, zum *Sturm und Drang*, zur Nacht-, Grabes- und Gespensterdichtung. Schon allein daraus geht hervor, daß nichts grundlegend Neues nach England importiert wurde. Vielmehr scheinen die deutschen Werke dieser Art zum guten Teil unter englischem Einfluß entstanden zu sein. Was also in England als deutscher *Sturm und Drang* aufgenommen und verherrlicht wurde, war großenteils heimisches Gewächs, das im Treibhaus der geistesverwandten deutschen Imagination zu voller Blüte entfaltet worden war.

Ähnlich wie die Übersetzungen von Bürgers *Lenore* und die dadurch ausgelösten oder beeinflußten englischen Werke steht auch Lewis' *Monk* offenbar nicht in der heimischen englischen Tradition des Schauerromans, bei der das Eingreifen übernatürlicher Kräfte letzten Endes nur zur Bestätigung der göttlichen Weltordnung beiträgt. Die kritischen Argumente, die immer wieder gegen Bürgers *Lenore* vorgebracht wurden, laufen darauf hinaus, daß die Ereignisse dieses Werkes eine diffuse und chaotische Welt widerspiegeln und der Vorstellung einer gütigen und gerechten Gottheit widersprechen. Ansatzpunkt der Kritik war die dem Vergehen, nämlich der im Affekt geäußerten Gotteslästerung keineswegs angemessene Bestrafung der armen Lenore, die von dem Wiedergänger-Bräutigam geholt wird und schließlich auf dem Friedhof, vor dem geöffneten Grab, tot zusammenbricht. Hier haben sich das Magische und der Schrecken verselbständigt, sie können nicht mehr in die Rechtsordnung der Welt eingebaut werden. Wilhelms Geist spielt als Wiedergänger eine fast bösartige Rolle. Die arglistige Täuschung der ohnedies schwer geprüften Braut erhält dadurch noch besondere Akzente, daß die Sprache des Gedichtes, wie A. Schöne⁶⁶ gezeigt hat, an die evangelischen Ge-

sangbuchlieder erinnert und statt Wilhelm vom Leser teilweise Christus assoziiert wird. Man kann also keineswegs sagen, daß der Geist der Frömmigkeit dieses Gedicht beherrscht, was von den englischen Schauerromanen der Radcliffe-Schule mit guter Begründung verschiedentlich festgestellt worden ist⁶⁷. Es zeigt sich nicht mehr die ethische Ordnung, die sich zuvor trotz aller Anfechtungen durchsetzte. Vor allem aber wird nichts mehr erklärt, gedeutet, rational erhellt, was nur scheinbar außerhalb der natürlichen Ordnung der Welt steht und dessen Irrationalität sich als Aberglaube des ungebildeten Volkes oder als Manipulation eines gerissenen Betrügers erweist. Clara Reeve und Mrs. Radcliffe führen zwar eine ganze Reihe von Geheimnissen und scheinbar übernatürlichen Eingriffen ein; aber letztlich löst sich doch alles rational auf, wenn auch, wie im Kriminalroman, die Aufklärung manchmal bis zum Schluß hinausgezögert wird. Da die Schauerwirkung immer wieder mit denselben Medien angestrebt wurde, ergab sich bald eine Übersättigung des Publikums und schließlich eine Art Überdruß an den *gothic castles*. Der Zeitpunkt dafür ist etwa um 1795 anzusetzen. Im folgenden Jahr erschien Lewis' *Monk*.

Wie in Bürgers *Lenore* greifen auch im *Monk* jenseitige Mächte ein, die nicht mehr als gut und gerecht bezeichnet werden können. Es geht nicht mehr um Wiederherstellung einer gestörten, aber unangefochtenen Ordnung, sondern eher um die grundsätzliche Fragwürdigkeit und den Verlust dieser Ordnung. In Bürgers *Lenore* beruht dieser Verlust vor allem auf der tragischen Situation Lenores; sie hat ihr Schicksal nicht durch eigene Schuld verdient, und wenn dies auch nur ein Nebenaspekt der Ballade ist, so wird doch darin etwas Neues sichtbar: die Auflösung des vorausgehenden Schuld-Sühne-Nexus, die wenig optimistische Auffassung von der Gefährdung des Menschen durch Kräfte, über die er nichts vermag, denen er hilflos ausgeliefert ist.

Auch das Scheitern des Mönchs in Lewis' Roman ist nicht auf eine simple Schuld-Sühne Korrelation zurückzuführen. Man wird zwar wohl kaum Mitleid mit diesem dubiosen Streiter Gottes haben können – dafür sind seine Verbrechen zu grausam und zu überlegt. Aber man muß doch zugeben, daß dieser Mönch auf eine geradezu teuflische Weise in Versuchung geführt wird.

Die Ansatzpunkte der Kritik mögen aus der englischen Geisteshaltung der Zeit erklärbar sein. Die manchen Engländern unverständliche Madonnenverehrung z. B. war sicherlich auch im Rahmen des *Monk* ein solcher Stein des Anstoßes. Aber ähnlich wie bei *Lenore* ist der die Kritik auslösende Faktor zu geringfügig, um als entscheidender Motor der komplizierten Handlungskette betrachtet werden zu können. Gesinnung und Verbrechen stehen in keinem unmittelbaren Zusammenhang; die dem Teufel zur Verfügung stehenden Mittel sind solcher Art, daß nur der Asket, der Heilige ihnen nicht erliegt. Der durchschnittliche Sterbliche, bei dem noch ein Erdenrest verblieben ist, bietet mannigfache Angriffs punkte und kann daher zu Fall gebracht werden.

Ambrosio wird durch vielfältige Intrigen und Ränke, durch ein ganzes Netz von höllischen Machinationen um Leben und ewige Seligkeit betrogen. Er wird schuldig, ja, er lädt sogar grausame Schuld auf sich, dies allerdings erst, als ihm die Freiheit des Handelns und der Entscheidung genommen ist. Das Gefüge des aufklärerisch bestimmten *ordo* hat sich aufgelöst. Die klaren Linien des hierarchisch geordneten Musters der Welt haben sich verwirrt, der Glaube an eine göttliche Vorsehung, die diese Welt in ihren Händen hält und alles zum Besten lenkt, ist geschwunden. Stattdessen erscheint der Teufel in Realpräsenz. Seine Macht bedarf zwar, um wirksam zu werden, der Zustimmung und Mitwirkung des Menschen, aber der Mensch hat im Grunde nur geringe Chancen; der Teufel scheint dem guten Engel überlegen zu sein. Bei Lewis jedenfalls gibt der Schutzengel viel schneller auf (noch dazu ohne stichhaltige Begründung) und räumt das Feld fast kampflos.

Lewis' Auffassung von Gott und Welt ist also pessimistisch. Der Mensch ist seiner Ansicht nach unfrei zum Guten, vielmehr ständig dem Zugriff des Teufels ausgesetzt. Er ist zum Irren geboren und durch wesentliche Eigenschaften des Menschseins für Enttäuschung, Schmerz und Leid bestimmt. Shaftesbury und Pope hatten ihre Aufgabe noch darin gesehen, das vermeintliche Übel dieser Welt als *bonum* zu erklären, für das dem Menschen lediglich das aufnehmende Organ fehlt. Alles hat in der Schöpfung den ihm vorausbestimmten Platz; der Mensch aber steht an der Spitze der lebendigen Hierarchie:

... Man superior walks
Amid the glad Creation, musing Praise,
And looking lively Gratitude ...⁶⁸

Von Autoren wie Bürger und Lewis wird der Mensch dagegen völlig anders gesehen, er ist schwach, gefährdet, gebrechlich, dem Bösen hilflos ausgesetzt. Vor allem aber: Wir begegnen wieder dem Teufel, der in der aufgeklärten klassizistischen Dichtung keine Heimstatt hatte, nunmehr aber dämonisch-bösartig in das Schicksal der Welt eingreift.

The Monk weist in seiner Konzeption deutliche Anklänge an ähnliche deutsche Werke, ja sogar deutschen Einfluß auf. Das haben schon die Zeitgenossen erkannt, die das Werk zur »wild German school« rechneten. Scott etwa sagte, der *Monk* sei »a romance in the German taste«, George Daniel nannte *The Monk* »German from beginning to end«.⁶⁹ Zumal hinsichtlich der Motive läßt sich eine reiche deutsche Ahnenreihe aufstellen, und zwar von lauter Werken, die Lewis mit einiger Sicherheit gekannt hat. Die Übereinstimmungen, die Guthke zusammengestellt hat, sind teilweise so verblüffend, daß eine direkte Abhängigkeit nicht geleugnet werden kann. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang das Märchen *Die Entführung von Musäus*, die Eifersuchtszene in *Don Carlos* von Schiller (II. 8), die *Geschichte der blutenden Nonne* von Hölty, Flammenbergs *Geister-*

banner (1791), Webers *Teufelsbeschwörung* (1790), aus der Lewis den Schluß fast wörtlich übersetzt hat, und zahlreiche Balladen und Mären.

Neu ist bei Lewis im Vergleich zu allen vorausgehenden Schauerromanen die Realistik des Schreckens: Agnes, eine Nonne wider Willen, die im Kloster ein Kind von ihrem Geliebten empfangen hat, wird von der Äbtissin auf grausame Weise bestraft. Der Urteilsspruch lautet auf lebenslängliche Kerkerhaft, aus der sie jedoch nach langer Zeit von ihrem Geliebten befreit wird, dem sie nun die Qualen beschreibt, die sie hat aushalten müssen:

Thus did I drag on a miserable existence. Far from growing familiar with my prison, I beheld it every moment with new horror. The cold seemed more piercing and bitter, the air more thick and pestilential. [Das Kind, das sie im Kerker zur Welt gebracht hatte, ist kurz nach der Geburt gestorben; Agnes läßt jedoch nicht zu, daß man es begräbt und hält es Tag und Nacht in ihren Armen] ... My slumbers were constantly interrupted by some obnoxious insect crawling over me. Sometimes I felt the bloated toad, hideous and pampered with the poisonous vapours of the dungeon, dragging his loathsome length along my bosom. Sometimes the quick cold lizard roused me, leaving his slimy track upon my face, and entangling itself in the tresses of my wild and matted hair. Often have I at waking found my fingers ringed with the long worms which bred in the corrupted flesh of my infant. At such times I shrieked with terror and disgust; ...⁷⁰

Alle Einzelheiten des Schauers und des Grauenvollen werden ausführlich dargestellt, der Leser atmet geradezu die stickige Gefängnisluft, er riecht den Verwesungsgestank der Leichname. Lewis überträgt den im Roman des 18. Jahrhunderts üblichen und angebrachten Realismus auf das fiktive, erdachte Greuel, er schildert das imaginativ Ersonnene im Stil des realistischen Romans. Dadurch löst er seitens des Lesers eine starke, affektive Wirkung aus. Das Schicksal der auf so unmenschliche Weise Eingesperrten wird nachvollziehbar, da der Leser optische und akustische Suggestionen erhält und überdies in die Psyche der beteiligten Personen eingeführt wird.

Wie Guthke ausführlich dargestellt hat, tritt der Erzähler nicht mehr (wie im Roman des 18. Jahrhunderts üblich) hervor, um den Sinn des Geschehens zu deuten, die Handlung abzurunden oder einen abschließenden Ausblick auf die weiteren Ereignisse im Leben des Helden oder der Helden zu werfen. Das furchtbare Geschehen versagt sich einer solchen Erzähltechnik. Das Widersinnig-Ab-surde steht für sich und spricht seine eigene, beredte Sprache, die des Kommentars und der Erläuterung nicht bedarf; die vielen Linien und Stränge des Erzählgeschehens ordnen sich nicht zum überschaubaren, rational faßbaren Muster. Es gibt keine vernünftige Weltordnung mehr, der Mensch ist Mächten preisgegeben, die er nicht kennt und vor denen er sich nicht schützen kann.

Im einzelnen bedeutet dies jedoch weder den gänzlichen Verzicht auf auktoriale Erzählereinsprachen noch – im Hinblick auf den Aufbau des Romans – das

Fehlen jeglicher Strukturierung. Für *The Monk* ist vielmehr ein *shifting point of view* charakteristisch. Einerseits tritt der Erzähler nicht selten *expressis verbis* oder indirekt hervor, z. B., wie im zweiten Satz des Romans, durch *Leseranrede* (S. 35) oder durch *sentenzhafte Überlegungen*⁷¹ – wobei allerdings hinzuzufügen ist, daß sich derlei Erzählerinsprachen vorwiegend nicht auf den zentralen epischen Vorgang und auf den Protagonisten, sondern auf relativ peripheres Erzählgeschehen beziehen. Andererseits – und dies ist für den Roman des 18. Jahrhunderts in England weitgehend ein Novum – finden sich die verschiedenen erzähltechnischen Mittel einer personalen Erzählperspektive über den Roman verstreut, von einfacher Innensicht⁷² bis zur erlebten Darstellung, so z. B. bei der Beschreibung Antonias aus der Sicht Don Lorenzos, als er in der Kirche ihren Schleier lüftet:

„What a seraph's head presented itself to his admiration! Yet it was rather bewitching than beautiful; it was not so lovely from regularity of features, as from sweetness and sensibility of countenance“ usw.⁷³

Auf diese Weise wird der Leser immer wieder veranlaßt, sich mit einzelnen Charakteren des Romans zu identifizieren. Es entspricht der Inkonsistenz des *shifting point of view*, daß uns auf diese Weise verschiedene *dramatis personae* nahegebracht werden. Insbesondere wird uns die Psyche Ambrosios vergegenwärtigt und damit die Psychologie des Bösen. Der Gedankenmonolog des Mönchs zu Beginn des II. Kapitels (S. 64 ff.) enthüllt das Grundmotiv für seinen späteren Wandel auf dem Wege des Bösen, nämlich Stolz und Überheblichkeit.

Charakteristisch für diesen Roman ist also der fließende Übergang und Wechsel zwischen verschiedenen *points of view*. Die Wirkung ist eine Verunsicherung des Lesers: Er glaubt verschiedentlich, vom Autor mit einem festen Maßstab ausgestattet zu werden; aber dann wird er wieder unvermittelt mit den Phänomenen selbst konfrontiert: der unreflektierten Dämonie des Bösen, dem Realitätscharakter des Übernatürlichen und der Macht der Leidenschaften und des Sinnlichen.

Diese Wirkung der flexiblen Erzählperspektive erhält Nachdruck durch die Makrostruktur des Romans. Das anfängliche Nebeneinander der beiden Haupthandlungen um Ambrosio einerseits und Agnes andererseits⁷⁴ und die schließliche Verflechtung der beiden Handlungsstränge schaffen eine treffende strukturelle Entsprechung zur zentralen Gesamtaussage des Romans. Beide Stränge illustrieren, wie Lévy zu Recht festgestellt hat, nicht mehr »les épreuves du sentiment«, sondern »les malheurs de la vertue«.⁷⁵ Dieser Analogie der grundsätzlich ethischen Problemstellung steht der Kontrast zwischen den beiden Handlungssträngen gegenüber, der sich aufgrund einer unterschiedlichen Motivation ergibt: Motor der Ambrosio/Antonia-Handlung ist letztlich der Teufel selbst; das Geschick der Agnes dagegen wird durch die Bösartigkeit der Priorin von St. Claire verursacht. Übernatürliche und natürliche Motivation stehen also in den beiden Hand-

lungen einander gegenüber und gehen eine enge Verflechtung ein, nicht nur durch die Zusammenführung der beiden *plots*, sondern auch durch die überzeugende Psychologie des Ambrosio-Geschehens und die Hereinnahme des Übernatürlichen in die Agnes-Handlung, vor allem in Gestalt der blutenden Nonne.

Lévy betonte die Unmittelbarkeit übernatürlicher Elemente in *The Monk*, »la manière directe et brutale dont le lecteur est confronté avec l'Invisible, sans truchements ni méditations d'aucune sorte«.⁷⁶ Der Unterschied zu den Romanen Ann Radcliffes kommt hier treffend zum Ausdruck, nicht aber der zu Walpoles *Castle of Otranto*, in dem das Übernatürliche ja ebenfalls sehr unvermittelt bemüht wird. Lévys Feststellung bedarf daher der Ergänzung. Entscheidend ist das Ausmaß der Integration übernatürlicher Geschehnisse in einen natürlichen Kontext und umgekehrt. *The Monk* zeichnet sich vor allem durch den fließenden Übergang zwischen den beiden Welten aus; die Welt des Übernatürlichen, die nicht mehr als Scheinwelt entlarvt werden kann, erhält dadurch Überzeugungskraft.

Man wird dem Roman also durch den Hinweis auf motivgeschichtlich zutreffende Parallelen und Vorläufer aus der deutschen Literatur nicht gerecht. Zwar entstammt das Übersinnliche als organisierende Kraft eindeutig der deutschen Literatur, dem Volksmärchen von Musäus, den Balladen Herders und Goethes und den Geistergeschichten des Sturm und Drang. Die Gefährdung des Menschen in einem solchen Schicksalsraum war besonders von Goethe dargestellt worden, etwa im *Götz von Berlichingen*. Man begegnet da einer geradezu fatalistischen Schicksalsergebnis, die sich von vornherein auf eine unberechenbare, bösartige Macht einstellt. Auch Karl Moor spricht von dem bösen Fatum, das über den Menschen waltet. Noch näher verwandt mit *The Monk* ist Goethes *Faust*-Fragment aus dem Jahre 1790. Aus dem harmlosen Mephisto ist hier der bösartige, täuschende Verführer geworden, der absolut Böse, der Macht hat über die Menschen. Faust und Ambrosio werden durch ihre sinnliche Leidenschaft an das Irdische gebunden und dadurch in Schuld verstrickt. Entscheidend ist vor allem, daß in beiden Fällen der Mensch der dunklen Macht hilflos anheimgegeben ist und daß es keine Gegenmacht gibt. Nach langer Herrschaft von Verstand und *benevolentia* hat der Teufel wieder seine Herrschaft angetreten.

Aber *The Monk* ist nicht nur ein Roman über den Teufelspakt des Ambrosio. Bezieht man die anderen Charaktere mit ein, so ergibt sich eine Verflochtenheit und Komplexität der Probleme, die, akzeptiert man das Weltbild des Autors, durchaus als »realistisch« zu bezeichnen sind. So wie Himmel und Erde nicht klar trennbare Bereiche sind, so ist auch der Übergang zwischen Gut und Böse fließend. Ambrosios unbezähmbare Leidenschaft, der Hauptgrund für seine Schuld, ist nicht als solche schon böse; auch andere – moralisch positiv oder neutral dargestellte – Charaktere des Romans wie Lorenzo, Raymond, Leonella und Agnes verraten ein gewisses Maß an Sinnlichkeit. Die bösen Handlungsträger,

Ambrosio, die Priorin, die Baronin Lindenberg, Matilda, repräsentieren Abstufungen und höchst unterschiedliche Motivationen des Bösen. Offensichtlich geht es dem Autor – und dem entspricht die schwankende Erzählperspektive – nicht oder jedenfalls nicht nur um eine moralische Verurteilung des Bösen, eine Intention, die der Schluß des Romans suggeriert, sondern auch um die Darstellung der Erscheinungsformen und der psychologischen Hintergründe.

Lewis' *Monk* ist lange Zeit – über hundert Jahre – geshmäht und verleumdet worden. Lange ist das Buch überhaupt nicht zugänglich gewesen, und ebenso lange bezeichnete man es als *Gothic* im Sinne von absurd, pervers und (was in England besonders schlimm war) als erotisch libertinär. Auch heute noch sprechen die meisten Kritiker apologetisch über *The Monk*, wenn sie aus irgendwelchen Gründen eine geheime Zuneigung für dieses merkwürdige Buch empfinden. Der Mitherausgeber der Edition von 1952, John Berryman, sagt in seiner Einleitung: »The Monk . . . is good in spite of being to some extent a Gothic novel.«⁷⁷ Die zukünftige Kritik wird mit einiger Sicherheit auf diese Einschränkung verzichten. Lewis hat eine besondere Zuneigung zum Dunklen, Geheimnisvollen, Schauererregenden und Schrecklichen und stellt es anschaulich und detailliert dar. Diese realistische Darstellungsweise ist kein *superadditum*; das Neue von *The Monk* gegenüber der Tradition der *Gothic novel* besteht vielmehr in dem Nachweis, daß das Schreckliche auch im Wahrscheinlichen und in der Wirklichkeit gründet.⁷⁸ Die daraus resultierende Spannung findet ihre Entsprechung in der mit Analogie und Kontrast arbeitenden Handlungsführung.⁷⁹ Die komplizierte strukturelle Verschachtelung der Episoden trägt mit dazu bei, daß die Spannung bis zum letzten Augenblick erhalten bleibt.⁸⁰

6.

Der Stellenwert von Lewis' *The Monk* in der Geschichte des englischen Schauerromans kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Das Genre erreicht seinen Höhepunkt 1820 mit Maturins *Melmoth the Wanderer*. Dieser Roman weist von Handlungsführung und Charakterdarstellung her eine sehr viel komplexere Struktur auf als *The Monk*⁸¹; mehrere Erzählungen sind erzählperspektivisch ineinander verschachtelt wie bei einer *Chinese box* und wirken durch thematische und formale Analogien und Kontraste. Eine solche Wirkung, die vor allem auf der Komposition verschiedener Erzählelemente und damit weniger auf diesen Elementen selbst beruht, wird jedoch im Prinzip auch schon von Lewis in *The Monk* angestrebt. Insofern besteht, wenngleich *The Monk* gehaltlich auf einer sehr viel primitiveren Ebene operiert, zwischen beiden Romanen nur ein gradueller, kein grundsätzlicher Unterschied.

Eine Ähnlichkeit besteht auch im Hinblick auf das den Romanen zugrundeliegende Weltbild. Diesseits und Jenseits, Natürliches und Übernatürliche sind im *Melmoth* wie bei Lewis keine getrennten Bereiche, sondern bilden ein undifferenzierbares, universales Ganzes. Das erzähltechnische Ineinander verschiedener Erzählungen mit unterschiedlichen Realitätsgraden ist nur ein Ausdruck der Intention des Autors, fließende Übergänge zum Übernatürlichen zu schaffen. Diese Intention zeigt sich auch darin, daß der Autor seine imaginative Darstellung verschiedentlich mit wissenschaftlich und realistisch anmutenden Anmerkungen versieht⁸², daß er sich ungeachtet der weitgehend personalen Erzählperspektive nicht selten *qua* Erzähler distanziert⁸³, daß er offensichtlich beabsichtigte Anachronismen einflicht⁸⁴ und auffallend häufig mitten im Satz die Perspektive wechselt.⁸⁵

Der englische Schauerroman ist Ergebnis der Reaktion auf die Vorherrschaft der realistischeren *novel* und ihres diesseitsorientierten Weltbildes im 18. Jahrhundert; er ist Ausdruck einer Renaissance der *romance*, da er der poetischen Imagination erneut eine zentrale Stellung beim dichterischen Schaffensprozeß einräumt. Natürlich erfolgte diese Reaktion nicht spontan und unvorbereitet. Die englische Lyrik wurde schon um die Mitte des Jahrhunderts von Motiven des Übernatürlichen geprägt, und im Roman zeigt sich schon bei Sterne das Desinteresse an einer mimetischen Abbildung der Welt. Die Vorliebe dieses Autors für die Darstellung des *sentiment* ist auch in den frühen *Gothic novels* unverkennbar, ja in Ann Radcliffes *Mysteries of Udolpho* werden individuelle Empfindungen und ihre Entsprechungen in der Außenwelt ungebrochener dargestellt als etwa im *Tristram Shandy*. Insofern steht auch Ann Radcliffe ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts. Vor allem gilt für sie wie für Walpole im Grunde noch die Vorstellung Addisons, daß das Übernatürliche in der Dichtung lediglich die Funktion von »so agreeable an imposture«⁸⁶ habe; alle zunächst unerklärlichen Dinge stellen sich als subjektive Grillen Einzelner oder als scherzhafte Täuschungen heraus, die Welt ist im Prinzip heil und in Ordnung.

Es geht jedoch der *Gothic novel* nicht eigentlich um eine psychologisierende Analyse von *sentiment*. Die Struktur dieser Romane – und das ist das entscheidende Novum – entspricht nicht der in einer seiner Personen gespiegelten Selbstaussage des Autors, sondern ist vor allem wirkungästhetisch bedingt; der Schauerroman appelliert an die – zuvor ignorierten – tieferen Bewußtseinskomponenten eines nunmehr stark erweiterten Lesepublikums. Entscheidendes Ausdrucksmittel ist der komplizierte plot, der als wesentliches Merkmal der *Gothic novel* überhaupt bezeichnet werden kann.

Diese zentrale Stellung des *plot* führt in den späteren englischen Schauerromanen zu immer künstlicheren Strukturen. Während in *The Castle of Otranto* der *plot* auffallend einsträngig verläuft und nur der Raum wesentlich zur Strukturierung beiträgt, erweisen sich seit Lewis' *The Monk* auch die Handlungs- und

Perspektivenstruktur als Sinnträger⁸⁷, nämlich als Entsprechung des durchaus zwiespältigen und gebrochenen Verhältnisses des jeweiligen Autors zu einem klar überschaubaren epischen Vorgang. Das Übernatürliche und Unüberschaubare erachtete man als einen Teil der Wirklichkeit selbst.

Als ernstzunehmendes Genre des Romans war die *Gothic novel* schon vor 1820 umstritten. Die bekannteste Parodie ist Jane Austens *Northanger Abbey* (geschrieben 1803, publiziert 1818), ein Roman, der einen Aufschluß über das Verhältnis der Zeit zur *Gothic novel* zuläßt. Bedeutsam ist vor allem die Passage über die sogenannten »Northanger Novels«, die in einem Gespräch zwischen Isabella und Catherine erwähnt werden:

»...when you have finished Udolpho [said Isabella Thorp], we will read the Italian together; and I have made out a list of ten or twelve more of the same kind for you.«

»Have you indeed! [cried Catherine]. How glad I am! – What are they all?«

»I will read you their names directly; here they are, in my pocket-book: Castle of Wolfenbach, Clermont, Mysterious Warnings, Necromancer of the Black Forest, Midnight Bell, Orphan of the Rhine, and Horrid Mysteries. Those will last us some time.«

»Yes, pretty well; but are they all horrid, are you sure they are all horrid?«

»Yes, quite sure ...«⁸⁸

Lange Zeit hat man geglaubt, die von Austen angegebenen Titel seien völlig fiktiv und nur zur Erzielung komischer Wirkung zusammengestellt worden. Die Liste ist jedoch authentisch, und sie enthält nicht einmal die schlimmsten Monstrositäten. Nur waren die meisten der angegebenen Titel nicht mehr zugänglich, bis Summers und Sadleir sie in irgendwelchen abgelegenen Bibliotheken auffanden. Einen Teil der Bücher besitzt das Britische Museum auch heute noch nicht. Das bedeutet keineswegs, daß man diese Romane dort der Aufbewahrung und Katalogisierung nicht für wert befunden hätte, vielmehr waren einfach kurz nach Erscheinen eines solchen *opus* keine Exemplare mehr greifbar, da die meisten von ihnen sofort, auf dem Wege über hunderte von abonnierenden Leihbibliotheken, buchstäblich »zerlesen« wurden. Heute gehören die *minor novels* des 18. Jahrhunderts zu den seltensten Büchern überhaupt – sehr viel schwerer erhältlich als die meisten Inkunabeln. Sie wurden damals innerhalb weniger Wochen gelesen und dann weggeworfen. Sie aufzubewahren, war nicht schicklich. Romane zu lesen galt als eine Art Laster, dem man nur insgeheim frönen durfte. Die Romanleser schickten ihre *footmen* und *maids* zu Hookham und Day's, um dort für acht Tage die *Dead Babies in the Dungeon of St. Anne* auszuleihen, und auf demselben Wege schickten sie das *corpus delicti* wieder zurück.

Interessant ist die Tatsache, daß ein bedeutender Verlag das Manuskript von *Northanger Abbey* zwar ankaufte, aber nicht veröffentlichte. Offensichtlich wollte man die Kundschaft durch die Parodie nicht verärgern und sich dadurch das

lukrative Geschäft mit der *Gothic novel* verderben. Jane Austen sah sich schließlich gezwungen, das Manuskript zurückzukaufen und einem anderen Verlag zu übergeben. So kam es, daß *Northanger Abbey* zwar 1803 geschrieben, aber erst 1818, ein Jahr nach ihrem Tode, publiziert wurde.⁸⁹

Die Reaktion des ersten Verlages ist umso bezeichnender, als Austen nur sehr zurückhaltend an der *Gothic novel* Kritik übt. Zunächst ist festzustellen, daß ihr Angriff sich auf die *Gothic novel of terror* beschränkt, also die Richtung des Genres, in der *sensibility* Motor und Kriterium der Handlung war. Deren pathetischen und affektiven Charakteren setzt Austen ihre einfachen, bürgerlichen, erdverhafteten Gestalten gegenüber. Catherine müßte eigentlich, wie sich das für einen Roman dieser Aspiration gehört, eine Heldin (*heroine*) sein. Aber der erste Satz von *Northanger Abbey* lautet: »No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine.« Auch fehlen ihr zahlreiche Eigenschaften, die sich dem Schauerroman von der *second romance*, dem spanischen Ritterroman und seinen Nachfahren, sowie von der *first romance* wie die habsburgische Nase vererbt hatten. So ist Catherine weder besonders klug noch von rascher Auffassungsgabe; »... she was often inattentive, and occasionally stupid«.⁹⁰ In der richtigen *romance* muß die Heldin musikbegeistert sein und auch selbst ein Instrument spielen können, bei Catherine aber ist der Tag, an dem der Musiklehrer entlassen wird, einer der schönsten ihres Lebens. Auch ist sie keineswegs hübsch. Mit fünfzehn erhält sie von ihrem vielleicht nicht ganz objektiven Vater das Kompliment: »Catherine grows quite a good-looking girl, – she is almost pretty today«.⁹¹

Auf diese behutsame, leichte Weise werden also die Überspitztheiten der *Gothic novel* zurechtgerückt, indem sie mit einem nüchternen, alltäglichen Gegenbild konfrontiert werden. Die Charaktere bewegen sich sozusagen in zwei Welten: in der alltäglichen Welt ihrer realen und realistisch geschilderten Umgebung, und als *romance*-Helden in einer blassen, dünnen, nur leicht angedeuteten imaginativen Welt. Streckenweise besteht die Parodie in der kontradiktitorischen Umkehrung der romantischen Helden und Heldinnen. Es wird lediglich negativ von ihnen gesagt, daß sie nicht so sind, wie ein richtiger *romance*-Heros zu sein hätte. Teilweise wird aber das Bild der *romance* auch nur impliziert, es leuchtet im realistischen Gegenbild auf, wird durch Assoziation, teilweise sogar durch direkte Lesereminiszenzen als eine Art imaginativer Kulisse aufgestellt.⁹²

Außer dieser einfachen Umkehrung des Bildes von Mensch und Welt in den *romances* bedient sich Jane Austen eines weiteren ironischen Mittels, nämlich der Zurechtrückung der Perspektiven, der Verkleinerung der Maßstäbe. Verbrecher und Bösewichte in den *Gothic novels of terror* sind immer ganz und gar bösartig und grausam; Jane Austen versetzt den gotischen *super-villain* in die Umgebung des englischen Alltags. Aus dem gotischen Verbrecher wird der *realistische Übeltäter*, der sich, wie etwa John Thorpe, kaum mit den Bösewichten der *Gothic*

novel messen kann. Gerade in der geschilderten Mittelmäßigkeit liegt das ironische Element der zurechtrückenden Untertreibung, der realistischen Begrenzung des Helden auf das Maß des Alltags.

Jane Austen ist nicht nur zurückhaltend in der Auswahl der parodistischen Mittel; vieles fällt aus dem Rahmen einer Parodie gänzlich heraus, so z. B. der Charakter des jungen Tilney, der sich selbst zum ironischen Helden steigert und gegenüber den übrigen Personen des Romans allzu klug ist. Zu Recht hat die Kritik immer wieder auf derartige »Unstimmigkeiten« des Romans hingewiesen;⁹³ sie beruhen jedoch nicht zuletzt auf der zwiespältigen Haltung Austens gegenüber der *Gothic novel* selber.

So tragen z. B. die *horror-tales* ihr Teil zur Erziehung der »Heldin« bei. Isabella hatte die junge und literarisch recht unbewanderte Catherine mit der »modischen« Literatur der Zeit vertraut gemacht. Offenbar ist die Liste der *Northanger Novels* gar nicht so peripher und unverbunden vom Ganzen des Romans her gesehen, wie öfter angenommen wird. Catherine liest diese Art von *romance* nicht nur, sie macht sich auch das Weltbild des Schauerromans zu eigen, gewinnt ihre Maßstäbe und Kriterien daraus und vermischt daher Realität und Fiktion. Sie tut damit etwas ganz Ähnliches, was auch *Don Quixote* vor ihr getan hatte, nur zeigt sich ihr Wahnsinn in einer sehr milden, leicht heilbaren Form. Er ist im Grunde nur eine Art Vorstufe vor der richtigen Beurteilung der Wirklichkeit, d. h. die Schauerromane verhalten sich von diesem Gesichtspunkt aus zur *novel* wie das Märchen zur Erwachsenenlektüre.

Das gotische Element in *Northanger Abbey* wird also nicht einfach als *trash* und *nonsense* abgetan. Es scheint vielmehr eher einer bestimmten Stufe der menschlichen Entwicklung, einem bestimmten Teil der menschlichen Psyche zu entsprechen. Ähnlich scheint auch Jane Austen die Beziehung Catherines zur *Gothic novel* zu beurteilen. Die Lektüre kann erst dann schädlich werden, wenn unkritisch gelesen und die Wirklichkeit mit den Maßstäben der *Gothic novel* gemessen und beurteilt wird.

Durch diese Ausrichtung auf einen Wirklichkeitsbegriff, der sich nur auf die Realität einer objektiv erkennbaren Welt bezieht, erweist sich *Northanger Abbey* letztlich als ein Werk der Reaktion auf das Vorausgehende. Andere Äußerungen dieser antikotischen Reaktion um die Jahrhundertwende sind heute weitgehend vergessen, so eine 1798 erschienene Parodie des *Monk*, so Romane von Thomas Love Peacock, James Cobb oder Hannah More. Auch das als burleske Delikatesse von den Zeitgenossen geschätzte Werk *The Heroine* von Eaton Stannard Barrett (1813) geriet bald in Vergessenheit. Der Grund ist leicht zu sehen: Da die *Gothic novel* selbst nicht mehr von Interesse war und schnell aus den Leihbüchereien (und erst recht aus den Privatbibliotheken) verschwand, rannten die Parodien offene Türen ein. Heute sind sie so gut wie unbekannt – man begegnet ihnen nur noch in den großen Geschichten des englischen Romans. Eine Ausnahme

macht *Northanger Abbey*, und zwar deshalb, weil Jane Austens Erstling zugleich Parodie und Roman ist, weil die gotischen Elemente nicht nur ironisch *ad absurdum* geführt werden, sondern teilweise auch als Zeichen einer bestimmten Entwicklungsstufe der Heldenin integriert sind.

Diese Verarbeitung der *third romance* bei Jane Austen kann als symptomatisch für die weitere Aufnahme der *romance* in England (und Amerika) überhaupt gelten. Der Übergang zwischen *romance* und *novel* erwies sich als fließend. Zwar war der Schauerroman in der einseitigen Ausprägung der Beispiele bis 1820 tot, aber einzelne seiner Elemente erwachten – wie die poetische Imagination selbst – immer wieder zu neuem Leben.

Anmerkungen

Einleitung

- ¹ Vgl. etwa die Übersetzungen von *Sir Gawain and the Green Knight*: *Sir Gawain and the Green Knight*, tr. Brian Stone (Harmondsworth, 1959 u. ö.); *The Complete Works of the Gawain-Poet*, tr. John Gardner (Chicago und London, 1965); *The Pearl-Poet. His Complete Works*, ed. & tr. Mother M. A. Williams (New York, 1967); *Sir Gawain and the Green Knight*, tr. Marie Borroff (London, 1968).
- ² Vgl. in England: R. L. Green, *King Arthur and His Knights of the Round Table* (Harmondsworth, 1953); in Deutschland: Ruth Schirmer, *Lancelot und Ginevra* (Zürich, 1961).
- ³ Vgl. Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (London, 1958).
- ⁴ Es gibt erstaunlicherweise eine fast unübersehbare Zahl von Veröffentlichungen über die *novel*, aber nur wenige über die *romance*, und die meisten von diesen beschränken sich auf die Erscheinungsform der *romance* im 18. Jahrhundert. Vgl. aus den letzten Jahren: Sheridan Baker, »The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel», *Studies in English Literature* (Tokyo), English Number (1963), 40–61; Arthur Johnston, *Enchanted Ground, The Story of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964); Edith Kern, »The Romance of Novel/Novella», *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretations, and History*, ed. P. Demetz, Thomas Greene, L. Nelson, Jr. (New Haven and London, 1968), S. 511–530; Walter F. Greiner, *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert* (Tübingen, 1969); *English Theories of the Novel*, vol. II, Eighteenth Century, ed. Walter F. Greiner (Tübingen, 1970); *Novel and Romance, 1700–1800. A Documentary Record*, ed. Joan Williams (London, 1970).
- ⁵ Vgl. Dieter Mehl, *Die mittelenglischen Romanzen des 13. und 14. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1967), S. 24.
- ⁶ Ed. E. Wülfing, *EETS*, 121, 122 (London, 1902, 1903). Vgl. Mehl, *Romanzen*, S. 25.
- ⁷ So Mehl, *Romanzen*, S. 26.
- ⁸ Vgl. die Klassifizierung von Mehl, *Romanzen*, S. 38 ff.
- ⁹ Harold Nicolson, »Is the Novel Dead?«, *Observer*, 29. 8. 1954. Die gleiche, offenbar zeitgemäße Frage wird in demselben Jahr auch von W. Kayser gestellt in dem Aufsatz *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart, 1954), Sonderdruck der *DVjs*, 28, Heft 4.
- ¹⁰ Nicolson, »Is the Novel Dead?«
- ¹¹ Ebd.
- ¹² Ebd.
- ¹³ Vgl. dazu die sich dem Artikel Nicolson's anschließende Diskussion im *Observer*, insbesondere: Philipp Toynbee, »The Defence Brief«, 5. 9. 1954, Alan Pryce-Jones, »The Novelist's Fault«, 12. 9. 1954. Beiden Artikeln wurden die wesentlichsten Argumente entnommen.
- ¹⁴ Vgl. zum folgenden: W. Pabst, »Literatur zur Theorie des Romans«, *DVjs*, 34 (1960) 265.
- ¹⁵ Toynbee, a. a. O.
- ¹⁶ Vgl. dazu: Friedrich Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*, Grundriß der Germanischen Philologie, 14 (Berlin, 1961), S. IX ff.

- 17 Vgl. dazu: Hermann Schneider, »Deutsche und französische Heldenepik«, *ZfdPh* (1926), 207.
- 18 Vgl. zum folgenden: C. S. Lewis, *The Discarded Image* (Cambridge, 1964), S. 190 f.
- 19 Vgl. Uwe Böker, *Studien zu Chaucers Franklin's Tale* (Regensburg, 1968).
- 20 Zitiert bei Pabst, »Literatur zur Theorie des Romans«, 265 (Guy de Maupassant, Vorwort zu *Pierre et Jean* (1887)).
- 21 Vgl. zum folgenden Walter F. Greiner, *Studien*, S. 168—175.
- 22 Ebd., vor allem S. 26 ff.
- 23 William Congreve, *Incognita or: Love and Duty Reconcild. A Novel* (London, 1692), »The Preface to the Reader«, zit. nach Greiner, *Studien*, S. 61.
- 24 Horace Walpole, Preface to *The Castle of Otranto* (2nd ed., 1765), zit. nach *English Theory of the Novel*, ed. W. F. Greiner, II: 18th Century (Tübingen, 1970), S. 103.
- 25 Vf., »Troilus and Criseyde«, in *Der englische Roman*, ed. F. Stanzel (Düsseldorf, 1969), I, 23—53.

Kapitel I: Ritterroman

- 1 Die herangetragenen Originalitätsmaßstäbe sind die der Moderne (seit der Romantik) und daher inadäquat: Noch in jüngster Zeit verfehlten Kritiker den Eigenwert der mittelalterlichen *romance* völlig, indem sie sehr alten Vorurteilen unterliegen: »... for the apparent task of romance writers was to recapitulate traditional narratives in contemporary terms. This entailed excising matter become mysterious or gross, recostuming the cast, and adjusting contexts and motives in accordance with current ideals. Such work may achieve great artistry but hardly originality as understood since the eighteenth century. Moreover, . . . the uses of romance, as contrasted with epic, have never been very serious.« (A. K. Moore, »Medieval English Literature and the Question of Unity«, *Modern Philology*, 65 (1968), 298).
- 2 (Tübingen, 1956).
- 3 *The Works of Sir Thomas Malory*, ed. E. Vinaver (Oxford, *1967), S. 604 f.
- 4 Die meisten der hier erörterten Tendenzen stehen nicht in einer chronologischen oder gar genetischen Abhängigkeit voneinander, sondern sind zum Teil zeitlich parallele Erscheinungen, deren überzeitliche Ähnlichkeit aufgezeigt werden soll.
- 5 Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, ed. J. Rhys (London, 1906, repr. 1953); *The Works of Sir Thomas Malory*, ed. E. Vinaver, 3 vols. (Oxford, 1947, *1967); einbändige Ausgabe (ed. Vinaver) in den Oxford Standard Authors (Oxford U. P., 1954).
- 6 Vgl. zum folgenden Vinaver in der Einführung der 2. Auflage (a. a. O.), S. XX ff.; ferner W. F. Oakeshott, »The Finding of the Manuscript«, *Essays on Malory*, ed. J. A. W. Bennett (Oxford, 1965), S. 1—6.
- 7 Caxtons Kolophon zum *Morte Darthur* lautet: »... it treateth of the birth, life, and acts of the said King Arthur, of his noble knights of the Round Table, their marvellous enquests and adventures, the achieving of the Sangreal, and in the end the dolorous death and departing out of this world of them all.« Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, 2 vols. (Everyman's Library, 46, 1967), II, 401 f.
- 8 Zur Einführung in die Problematik der Einheit des Werkes vgl. Vinaver, a. a. O., S. XLII ff.
- 9 Vgl. Vf., *König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters*, Palaestra, 238 (Göttingen, 1963), S. 144 ff.
- 10 R. M. Lumiansky, »The Question of Unity in Malory's *Morte Darthur*«, *Tulane*

- Studies in English*, 5 (1955), 33. Vgl. auch *Malory's Originality: A Critical Study of Le Morte Darthur*, ed. R. M. Lumiansky (Baltimore, 1964), »Introduction«.
- ¹¹ Vgl. neben der Einleitung zur zweiten Auflage seiner Ausgabe (a. a. O., S. XLI) auch Eugène Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*, Presidential Address of the Modern Humanities Research Association (o. O., 1966), S. 12 f. Noch in jüngster Zeit ist Vinavers These wiederholt worden: A. K. Moore, »Medieval English Literature and the Question of Unity«, *Modern Philology*, 65 (1968), 296–99.
- ¹² Ed. J. A. W. Bennett (Oxford, 1963).
- ¹³ Charles Moorman, *The Book of Kyng Arthur: The Unity of Malory's Morte Darthur* (Lexington, 1965), S. XIII–XXX.
- ¹⁴ Vgl. den Forschungsbericht bei Moorman, *The Book of Kyng Arthur*, S. XV ff.
- ¹⁵ Caxtons fünfzehn Jahre nach Abschluß des Werkes erschienener Druck versucht, die Stofffülle zu strukturieren. Vor allem unterteilt Caxton das Werk in Bücher und Kapitel, und diesen Kapiteln stellt er Überschriften und kurze Inhaltsangaben voran. Zusätzlich zu den acht Unterteilungen seiner Vorlage, die nicht mit dem Winchester Ms. identisch gewesen sein kann, fügt der Herausgeber dreizehn *Explicitis* ein, so daß 21 Bücher entstehen. Allerdings ist die Einteilung manchmal recht willkürlich. Die Kapitel sind nicht in sich geschlossen, bisweilen geht ein Handlungsfaden ohne erkennbare Zäsur über mehrere Kapitel hinweg, vereinzelt ist der Einschnitt auch mitten in einen Satz oder eine Rede gelegt, so daß der Schluß berechtigt erscheint, Caxton habe seinen Stoff auf ziemlich mechanische Weise untergliedert.
- ¹⁶ »In our forefathers tyme, whan Papistrie, as a standyng poole, couered and ouerflowed all England, fewe bookes were read in our tong, sauyng certaine bookes of Cheualrie, as they sayd, for pastime and pleasure, which, as some say, were made in Monasteries, by idle Monkes, or wanton Chanons: as one for example, *Morte Arthure*: the whole pleasure of which booke standeth in two speciall poyntes, in open mans slaughter, and bold bawdrye: In which booke those be counted the noblest Knightes, that do kill most men without any quarell, and commit fowlest aduoulteres by sutlest shiftes: as Sir *Launcelote*, with the wife of king *Arthure* his master: Syr *Tristram* with the wife of kyng *Marke* his vnkle: Syr *Lamerocke*, with the wife of king *Lote*, that was his own aunte. This is good stuffe, for wise men to laugh at, or honest men to take pleasure at. Yet I know, when Gods Bible was banished the Court, and *Morte Arthure* receiued into the Princes chamber. What toyes, the dayly readyng of such a booke, may worke in the will of a yong ientleman, or a yong mayde, that liueth weltheilie and idlelie, wise men can iudge, and honest men do pitie. And yet ten *Morte Arthures* do not the tenth part so much harme, as one of these bookes, made in *Italie*, and translated in England . . .« (*The Scholemaster*, Scolar Press Facsimile [Menston, 1967], S. 27).
- Selbst Ascham hat also Malory aufmerksam gelesen, wenn auch nur, wie das häufig der Fall zu sein pflegt, um Anstoß zu nehmen. Seine Kritik ist nichts Außergewöhnliches. Ähnliches hatte man schon im frühen Mittelalter seitens des Klerus gehört, der sich immer wieder gegen alle weltliche Erzählliteratur wandte, damit aber nur wenig ausrichten konnte.
- ¹⁷ *Morte Arthure*, ed. E. Björkman, Alt- und Mittenglische Texte, 9 (Heidelberg, 1915).
- ¹⁸ *Early English Prose Romances*, ed. W. J. Thoms (London, o. J.).
- ¹⁹ Vgl. dazu *The Famous Historie of Chinon of England*, by Christopher Middleton, ed. W. E. Mead, EETS OS, 165 (London, 1925), S. XIV ff.
- ²⁰ Zum *Amadis* im einzelnen vgl. unten S. 107–109.
- ²¹ M. Schlauch, *Antecedents of the English Novel* (Warschau, London, 1965), S. VIII.

- ²² British Museum Press Mark: C. 56.d.23. Der Titel lautet: *The Heroicall Adventures of the Knight of the Sea Comprised in the Most Famous and renowned Historie of the Illustrious & Excellently accomplished Prince Oceander, Grand-sonne of the mightie and Magnanimous Claranax, Emperour of Constantinopel and the Empress Basilia etc. etc.*, 239 S. (London, 1600).
- ²³ Das Werk wird erwähnt von C. E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners. A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740* (New York), 1963), S. 5 (n), S. 154.
- ²⁴ *Prince Oceander*, S. 1.
- ²⁵ Ebd., S. 10.
- ²⁶ Ebd., S. 11 f.
- ²⁷ Ebd., S. 25.
- ²⁸ Die meines Wissens einzige kritische Anmerkung zu dem Werk ist eine kurze Notiz von J. P. Collier, *Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, 2 Bde. (London, 1865), II, 217: Collier bezeichnet den *Knight of the Sea* . . . als »ludicrously overdone«.
- ²⁹ C. E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners*, S. 3 f., weist auf einige erhaltene Titel des frühen 17. Jahrhunderts hin. Besonders interessant ist die Rolle, die König Arthur in der englischen Historiographie der Zeit gespielt hat. (Vgl. dazu das Standardwerk: R. H. Fletcher, *The Arthurian Material in the Chronicles*, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, X [New York, 1966]). Bezuglich der Schottischen Chroniken vgl.: Vf., »König Arthur in den Schottischen Chroniken«, *Anglia*, 80 (1962), 390 ff. Die meisten englischen Chroniken schließen sich bei der Darstellung des fraglichen Zeitraumes an die bekannte Artusliteratur an. Mißtrauen gegenüber der bedeutendsten Quelle, Geoffrey of Monmouths *Historia Regum Britanniae*, gab es im Ansatz zwar schon bei William of Newbury, ist aber selbst im 17. Jahrhundert noch relativ selten. In der Regel wird die *Historia* als historisches Quellenwerk angesehen und mit Einzelheiten aus anderen Werken, meist literarischer Art, supplementiert. Erwähnen möchte ich Higdins *Polychronicon*, das von Trevisa ins Englische übersetzt wurde. John Hardung fügt seiner durchaus historisch gemeinten Chronik die gesamte Gralsgeschichte ein. Etwas kritischer zeigt sich John Rastell, der offenbar gelegentlich Bedenken bezüglich der Zuverlässigkeit arthurischer Quellen hatte, aber dennoch keine eigene Meinung vorträgt. Der erste wirkliche Zweifler ist Polydore Vergil (1470–1555). Er glaubt nicht mehr an den Wert der *Historia Regum Britanniae* als historischer Quelle, ruft aber gerade damit die Patrioten und Konservativen auf den Plan, die sich ihren König Arthur nicht nehmen lassen wollen. Die Hauptverteidiger sind Leland, Stow und Price. Besonders berühmt geworden ist Lelands *Assertio incolitissimi Arturii, regis Britanniae* aus dem Jahre 1544. Aus jeder Zeile des Werkes kann man entnehmen, daß Leland nicht nur Antiquar und Liebhaber alter Literatur war, sondern daß sein Herz an diesem König hing, ja, daß dessen Existenz ihm eine Frage des nationalen Prestiges und der Heimatliebe war. Die Argumente sind teilweise nicht besser als die Caxtons (wenn es ein Grab König Arthurs gibt, muß es König Arthur gegeben haben), aber sie wurden damals geglaubt, zumindest aber als Argument akzeptiert.
- ³⁰ Von den ersten sechs Auflagen dieses Werkes ist kein einziges Exemplar erhalten. Ein Neudruck findet sich in *Early English Prose Romances*, ed. W. J. Thoms (London, o. J.). Das Exemplar des British Museum stammt aus der 7. Auflage (1635).
- ³¹ Ed. W. E. Mead, *EETS OS*, 165 (1925).
- ³² Vgl. Schlauch, *Antecedents*, S. 171: »The ultimate in absurdity is perhaps *Chinon of England*, a pseudo-Arthurian concoction made almost unintelligible by its turgid language and confused plot«.

- ³³ Vgl. Vf., *König Arthur*, S. 112.
- ³⁴ Vgl. zum folgenden J. J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare* (London, 1890), S. 362 ff.
- ³⁵ Aus Alexandre Masseron, »Saint Arthur«, *Nouvelle Revue de Bretagne*, No. 5 (1948).
- ³⁶ Zitiert bei G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, (München, 1927–35), II, ii, 146, Anm. 2.
- ³⁷ Zitiert bei Jusserand, *The English Novel*, S. 365.
- ³⁸ Ebd., S. 366.
- ³⁹ *The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S.*, ed. Henry B. Wheatley F.S.A., 10 vols. (London, 1926–30), V, 290.
- ⁴⁰ *Prince Oceander*, S. 188.
- ⁴¹ Ebd., S. 201 f.
- ⁴² Ebd., S. 53.
- ⁴³ *The second part of the Myrror of Knighthood*, containing two severall Bookes, wherein is intreated the valiant deedes of Armes of sundrie worthie Knightes, verie delightfull to be read, and nothing hurtfull to be regarded, Now newly Translated out of Spanish . . . by R.P. [A Translation of »Segunda parte del Espejo de Príncipes«, by P. de la Sierra, B.M. C. 70.b.30] (London, 1583), S. 1.
- ⁴⁴ Margaret Schlauch, *Antecedents*, S. 170: » . . . all but incomprehensible to our modern taste.«
- ⁴⁵ Vgl. die Angaben über die englischen Übersetzungen seit 1567 bei Morgan, *Rise of the Novel of Manners*, S. 5.
- ⁴⁶ Die spanischen Konquistadoren unter Cortéz verglichen die Türme und Paläste Mexikos mit dem Zauber in Amadís, und sie nannten das Land an der pazifischen Küste nach dem 5. Buch des Amadís-Romans »California« (»situated very close to the Terrestrial Paradise«). Vgl. Patchell, *The Palmerín Romances*, S. 7–8. Patchell verweist auf Ruth Putnam, »California: the Name«, *Univ. of Calif. Publ. in History*, IV, No. 4 (1917), 293–365.
- ⁴⁷ Vgl. dazu: Mary Patchell, *The Palmerín Romances in Elizabethan Prose Fiction* (New York, 1947). Diesem Werk wurden verschiedene Hinweise entnommen.
- ⁴⁸ Die folgenden Titel wurden für die Untersuchung herangezogen: *Palmerín D'Oliva. The Mirrour of nobilitie . . . Written in the Spanish, Italian and French, and from them turned into English by A.M.* [A. Munday] (London, 1588), B.M.C. 56.d.6
The first (second) Part of the honourable Historie of Palmerín d'Oliva . . . translated by A.M. (London, 1597), B.M. C. 56.d.7.
The third part of Palmerín of England . . . translated into English by A.M. (London, 1602), B.M. 12 403.e.12.
The first Booke of Primaleon of Greece, translated by A. M. (London, 1595), B. M. C. 56.d.11.
The second Booke of Primaleon of Greece, translated by A.M. (London, 1596), B.M. 1163.b.17.
- Am leichtesten zugänglich sind die Palmerín-Geschichten in der Bearbeitung von R. Southey: *Palmerín of England* [originally translated by Anthony Munday, corrected by R. Southey], 4 vols (London, 1807).
- ⁴⁹ Vgl. dazu: Gerald R. Hayes, *Anthony Munday's Romances of Chivalry* (London, repr. 1925). Celeste Turner, *Anthony Mundy.(!) An Elizabethan Man of Letters*, Univ. of Calif. Publ. in English, vol. 2, No. 1 (Berkeley, Calif., 1928), S. 180 ff. (Chronologie der Werke Mundays).
- ⁵⁰ Vgl. dazu das Kapitel »Narrative Motifs« bei Patchell, S. 25 ff.

- ⁵¹ Vgl. neuerdings Greiner, *Studien*, S. 159 ff.
- ⁵² Samuel Holland: *Romancio-Mastrix*: or, A Romance on Romances. In which the prodigious vanities of a great part of them are (as in a Mirrour) most lively represented and so naturally personated, that the ingenious Reader, observing their deformities, may delightfully be instructed and invited to the pursuing of more honourable and profitable Studies (London, 1660), (B.M. G 16418).
- ⁵³ *The Works of Thomas Gray*, ed. E. Gosse (London, 1884), II, 107: »Now as the paradaical pleasures of the Mahometans consist in playing upon the flute and lying with Houris, be mine to read eternal new romances of Marivaux and Crebillon«. An Gray erinnern Verse wie etwa die folgenden: »... but I powr out my plaints to the vacant Ayre, / fruitlessly deplore a helpless ill« (S. 78).
- ⁵⁴ Emanuel Forde, *The Most Pleasant Historie of Ornatus and Artesia etc.* (London, 1607), (B.M. C. 56.d.21). Vgl. *Shorter Novels, Jacobean and Restoration*, ed. Philipp Henderson (New York), 1929—30). Von *Parismus, Prince of Bohemia* befinden sich im *British Museum* die folgenden Drucke: 1598, 1608, 1615, 1630, 1649, 1671, 1680, 1684, 1689, 1696, 1704, 1724.
- ⁵⁵ *The Historie of Chariclia and Theagenes*, gathered for the most part out of Heliodorus (1567), Brit. Mus. 244.b.3. Vgl. Heliodors zehn Bücher Äthiopischer Geschichten. Aus dem Griechischen übersetzt von Friedrich Jacobs (Stuttgart, 1937), Vgl. ferner Heliodorus, *The Aethiopica. Literally and completely translated from the Greek, with introduction and notes* (Athens, 1897), (B.M. C. 115.S.12). Morgan, *Rise of the Novel*, S. 11 (n): »The date of the original translation by Underdowne is uncertain. It was entered on the S.R. for Coldock in 1569, but the earliest dated edition is that of 1587. The undated copy in the Bodleian is presumably older.«
- ⁵⁶ Emanuel Forde, *The Famous History of Montelion, Knight of the Oracle, Son to the True Mirrour of Princes, the most Renowned Persicles, King of Assyria etc.* (London, 1700 ?) (B.M. 1077.e.34), A3—A4.
- ⁵⁷ Henry Roberts, *Pheander, The Maiden Knight, Describing his Honourable Trauailes and hautie attempts in Armes, with his success in loue*, written by H.R. (=Henry Roberts) (London, 1595), (B.M. C.56.d.21, 1—2).
- ⁵⁸ *Marianus, or Loves Heroick Champion*. Describing His Honourable Travailes and haughty attempts in Armes, with his successe in Love, . . . (London, 1641), (B.M. 1154.a.2).
- ⁵⁹ W.F. Greiner, *Studien*, S. 15 ff.
- ⁶⁰ Monsieur de Scudéry (Madelaine de Scudéry), *Ibrahim, Or the Illustrious Bassa*. An Excellent new Romance. The Whole Work in Foure Parts . . . Englished by Henry Cogan (London, 1652), (B.M. 837.l.15).
- ⁶¹ Vorwort zu *Ibrahim*, S. A3.
- ⁶² *Birinthea*, a Romance, written by J.(ohn) B.(ulteel) Gent. (London, 1664), (B.M. C.82.a.18.).
- ⁶³ Ebd., Preface, A4.
- ⁶⁴ Ebd.
- ⁶⁵ Ebd.
- ⁶⁶ Roger Boyle, Earl of Orrery, *Parthenissa, That most Fam'd Romance*, The Six Volumes Compleat (London, 1676), Erste Edition: 1654 (B.M. 86.h.4.).
- ⁶⁷ D. Masson, *British Novelists* (Cambridge, 1859), S. 72; zitiert bei Jusserand, S. 385.
- ⁶⁸ Vgl. Boyle, *Parthenissa*: »I did once design to have Ended Her story in this Book; But the Vicissitudes of Her Fate were so many, and so various, that I could not confine it within so narrow a compass. Nor was I Overmuch solicitous to do it; For

since I limit myself in the main Events to the Truth of the History, I was Apprehensive, Madam, that the ill Result of Her Destiny might have given You as much trouble, as the ill Stile in which I should have related it. But, Madam, rather than to Apologize, for having Written no more, I should humbly beg Your Pardon for having Written so much« (713-714).

Anmerkungen
zu Seiten
46 - 53

- ⁶⁹ Roger Boyle, Earl of Orrery, *English Adventures By a Person of Honour* (London, 1676), (B.M. 17.716).
- ⁷⁰ Zu diesem Genre allgemein vgl. J. Prys, *Der Staatsroman des 16. und 17. Jahrhunderts und sein Erziehungsideal* (Würzburg, 1913).
- ⁷¹ *Barclay his Argenis: or, the Loves of Poliarchus and Argenis:* faithfully translated out of Latin into English by Kingesmill Long, Gent. (London, 1625), (B.M. 12403.g.12.). *The Phoenix: or, the History of Polyarchus and Argenis*, translated from the Latin, By a Lady, 4 Vols. (London, 1772). Barclays *Argenis*, übers. von Clara Reeve (Original erschien 1621), (B.M. 12410.d.8.).
- ⁷² *Panthalia: or the Royal Romance.* A Discourse Stored with infinite variety in relation to State Government And Passages of matchless affection gracefully interveined, And presented on a Theatre of Tragical and Comical State, in a successive continuation to these Times (London, 1659), (B.M. E. 1797).
- ⁷³ Advertisement to the . . . Reader, ohne Paginierung.
- ⁷⁴ *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes . . .* from the New Atalantis, an Island in the Mediterranean (London, 1709).
- ⁷⁵ Sir Kenelm Digby, *Private Memoirs of Sir Kenelm Digby*, Gentleman of the Bed-chamber to Charles the First, Written by Himself (London, 1827), (B.M. 613.g.11.1-2). Erst nach Abschluß der Arbeiten an dem vorliegenden Buch wurde zugänglich: Kenelm Digby, *Loose Fantasies*, ed. Vittorio Gabrieli, Temi e Testi Nr. 14 (Roma, 1968). Es handelt sich bei dieser Textausgabe um den ersten vollständigen Abdruck der Autobiographie Digbys.
Vgl. auch: V. Gabrieli, »A New Digby Letter Book: ›In praise of Venetia‹«, *The National Library of Wales Journal*, 9 (1955), 113-148.
- ⁷⁶ Archbishop of Toledo = Mufti of Egypt, Venetias Father = Nearchus, George Villiers, Duke of Buckingham = Hephaestion, London = Corinth, Madrid = Alexandria, Germany = Achaia, Paris = Athens, Venice = Cyprus, Europe = Greece, Great Britain = Peleponnesus, Portugal = Syria.
- ⁷⁷ Die dem Ursatius entsprechende historische Person konnte nicht mit Sicherheit ermittelt werden. Hinsichtlich des Verhältnisses der *romance* zur Geschichte vgl. *Loose Fantasies*, S. XXVII ff; zur Person des Ursatius siehe S. 16.

Kapitel 2: Der pikarische Roman

¹ Über das Verhältnis von Ritterroman und pikarischem Roman vgl. Pedro Salinas, »El héroe literario y la novela picaresca española: semántica e historia literaria«, in *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1958), repr. in *Pikarische Welt, Schriften zum europäischen Schelmenroman*, ed. H. H. Heidenreich (Darmstadt, 1969), S. 208: [Alles in allem ist der Schelm ein in sein Gegenteil verkehrter Ritter.] – Dieser Band der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft bietet einen brauchbaren Überblick über den Stand der Forschung.

² Vgl. zum folgenden: Rolf Heine, *Untersuchungen zur Romanform des Apuleius von*

Madaura, Diss. phil. (Göttingen, 1962). Die Dissertation Heines enthält ein informationsreiches Kapitel über den modernen pikarischen Roman, dem einige Anregungen entnommen wurden.

- 3 Vgl. Heine, *Untersuchungen*, S. 59.
- 4 Zur allgemeinen Charakterisierung des pikarischen Romans vgl. F. W. Chandler, *The Literature of Roguery* (Boston and New York, 1907, 2. Aufl. 1958); ders., *Romances of Roguery* (New York, 1899); Ursula Habel, *Die Nachwirkungen des Pikaresken Romans in England*, Sprache und Kultur der Germanischen und Romanischen Völker, A IV (Breslau und Oppeln, 1930), S. 7 ff.; J. J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare* (London, 1890); R. Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novels* (Cambridge, Mass., 1964). Einen genauen Überblick über die spanischen pikarischen Romane verschafft H. Petriconi, »Zur Chronologie und Verbreitung des spanischen Schelmenromans«, *Volkstum und Kultur der Romanen*, 1 (1928), 324—342, repr. in *Pikarische Welt*, S. 64 f.
- 5 Eine gegenteilige Auffassung vertritt J. Ortega y Gasset, »La picardía original de la novela picaresca«, *Obras Completas* (Madrid, 2. Aufl. 1950), II, 121—125; repr. in *Pikarische Welt*, S. 11; vgl. dagegen die unten folgenden Ausführungen zu den Romanen im einzelnen.
- 6 Chandler, *Literature*, S. 5, definiert die Gattung so: »The comic biography (or more often autobiography) of an anti-hero who makes his way in the world through the service of masters, satirizing their trades and professions.«
- 7 Vgl. A. A. Parker, »The Psychology of the Picaro in *El Buscon*«, *MLR*, 42 (1947), 58—69; repr. in *Pikarische Welt*, S. 212—236, und meine diesbezüglichen Ausführungen unten S. 66 f.
- 8 Stuart Miller, *The Picaresque Novel* (Cleveland, 1967), S. 45 f.
- 9 Zum Wandel des Abenteuertums im 15. und 16. Jahrhundert vgl. Werner Welzig, *Beispielhafte Figuren: Tor, Abenteuer und Einsiedler bei Grimmelshausen* (Graz/Köln, 1963), Auszug S. 100—114 repr. in *Pikarische Welt*, S. 438—454. Auf die *aventure* geht Welzig nur sporadisch ein (S. 439).
- 10 *The English Rogue described in the Life of Meriton Latroon a Witty Extravagant...* by Richard Head and Francis Kirkman (London, 1928), S. 21. Bezuglich des Verhältnisses zum Vater vgl. Chap. XL, S. 323: »I was the less grieved for the death of my father, knowing, if he had lived, he would have brought me to the gallows...«. — Schon 1672 erschien eine deutsche Übersetzung des *English Rogue: Simplicianischer Jan. Perus, dessen Geburt und Herkommen, kurtzweiliger Lebens-Lauff, unterschiedliche Verheyrrathung* etc. (o. O., 1672).
- 11 Vgl. Heine, *Untersuchungen*, S. 119 ff.
- 12 *English Rogue*, S. 21.
- 13 Ebd., S. 22.
- 14 Ebd., S. 22.
- 15 Ebd., S. 22.
- 16 Die Zusammenhänge mit der mittelalterlichen Ständesatire sind des öfteren gesehen worden, zuletzt in L. Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt/M. — Bonn, 1968), S. 183 ff.
- 17 Mag eine solche Intention auch gelegentlich durchschimmern, so ist sie jedenfalls bei Bruno Schleussner, *Der neopikareske Roman* (Bonn, 1969), S. 52 ff., zu sehr betont. Die übrigen, sehr differenzierten Ausführungen Schleussners zum spanischen pikarischen Roman allgemein konnten leider nicht mehr voll berücksichtigt werden, da das Buch kurz vor Fertigstellung des Manuskripts erschien.

- ¹⁸ Vgl. dazu Ursula Habel, *Die Nachwirkungen des pikaresken Romans in England*, Anmerkungen zu Seiten 58 — 64 Sprache und Kultur der Germanisch-Romanischen Völker, Angl. Reihe, IV (Breslau, 1930), *passim*; ferner Schleussner, a. a. O., S. 51 ff., sowie Amado Alonso, »Lo picaresco de la picaresca«, in *Verbum, Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 74 (1929), 321—338, repr. in *Pikarische Welt*, S. 85 ff.
- ¹⁹ Über unbedeutendere und umstrittene Vorläufer vgl. die übersichtliche Liste der spanischen Schelmenromane bei H. Petriconi, »Zur Chronologie und Verbreitung« in *Pikarische Welt*, S. 64 f.
- ²⁰ Vgl. zum folgenden die Einleitung der deutschen Übersetzung von Hubert Rausse, *Lazarillo de Tormes*, An Hand der deutschen Übertragungen des 17. Jahrhunderts aus dem Spanischen übersetzt und eingeleitet... (Stuttgart, o. J.), und F. de Haan, *An Outline of the History of the novela picaresca in Spain* (The Hague, New York, 1903).
- ²¹ Vgl. hierzu A. Castro, »Perspektive des Schelmenromans«, in *Pikarische Welt*, S. 137.
- ²² Zum politischen und gesellschaftlichen Hintergrund vgl. die Bibliographie bei Del Monte, Alberto, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (Firenze, 1957), vor allem S. 24—31 und 51—56.
- ²³ Vgl. die informationsreiche bibliographische Übersicht in Joseph Virgil Ricapito, *Toward a Definition of the Picaresque*, Diss. phil. University of California (Los Angeles, 1966). — Angesichts der Problematik des Realismusbegriffs kommt A. Castro zu dem Schluß: »Die abgegriffene Floskel vom ›Realismus des Schelmenromans‹ bedeutet letzten Endes überhaupt nichts« (»Perspektive des Schelmenromans«, in *Pikarische Welt*, S. 124).
- ²⁴ Vgl. hierzu Oldřich Belič, »La novela picaresca española y el realismo«, *Romanistica Pragensia*, 2 (1961), 5—15.
- ²⁵ *Lazarillo de Tormes*, übers. Rausse, S. 29 f.
- ²⁶ Matheo Alemán, *The Rogue or the Life of Guzmán de Alfarache*, transl. James Nabbe (1623), ed. J. Fitzmaurice-Kelly (London, 1924).
- ²⁷ Ebd., I, XVII.
- ²⁸ Zur Tradition dieser Novelleneinlagen, die meist als Kontrast zur niedrigen Handlung des Romans von Standespersonen handeln, vgl. L. Borinski, *Roman*, S. 189.
- ²⁹ Vgl. z. B. Francisco Ayala, »El Guzmán de Alfarache: consolidación del género picaresco«, in Francisco Ayala, *Experiencia e invención* (Madrid, 1960); vor allem S. 149—157. Ayala versteht Guzmán im Gegensatz zu Lazarillo als »vollkommen« und »abgerundet«.
- ³⁰ Zur Kritik an diesem Vorgehen von Le Sage vgl. W. Habel, *Nachwirkungen*, S. 12.
- ³¹ Vgl. etwa George Ticknor, *History of Spanish Literature*, 3 Bde. (Boston, 1891), II, 336 f.; George T. Northup, *An Introduction to Spanish Literature* (Chicago, 1960), vor allem S. 170—191.
- ³² A. a. O., Bd. I, Einleitung *passim*.
- ³³ E. M. Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1948), Kap. II auszugsweise abgedr. in *Pikarische Welt*, S. 188—191.
- ³⁴ Angel Valbuena y Prat, *La Novela Picaresca Española* (Madrid, 1966), S. 52.
- ³⁵ Vgl. Leo Spitzer, »El barroco español«, *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*, 28 (1943/4), 12—30.
- ³⁶ A. Castro, »Perspektive des Schelmenromans«, in *Pikarische Welt*, S. 132.
- ³⁷ Vgl. dazu im einzelnen J. A. Van Praag, »Sobre el sentido del Guzmán de Alfarache«, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid, 1954), S. 283—306.
- ³⁸ Vgl. Bruno Schleussner, *Der neopikareske Roman* (Bonn, 1969), S. 46.

- ³⁹ Vgl. zu dieser Duplizität Gonzalo Sobejano, »De la intención y valor del Guzmán de Alfarache«, *Romanische Forschungen*, 71 (1959), 267–311.
- ⁴⁰ *Der Landstörzter: Gusman von Alfarache* (sic!) oder *Picaro* genannt, dessen wunderbarlich abentheuerlich und possirlich Leben etc. durch Aegidium Albertinum (München, 1615), S. 710 f.
- ⁴¹ *The Life and Adventures of Dan Pablos the Sharper. An Example for Vagabonds and a Mirror for Scamps*, by Gomes De Quevedo y Villegas, transl. by Francisco Villamiquel y Hardin (Pseudonym für: Frank Mucklestone), (Leicester, 1928). Zu den englischen Übersetzungen vgl. H. Thomas, »The English Translations of Quevedo's *La Vida del Buscón*«, *Revue Hispanique*, 81 (1933), 282–299. Zu Mucklestones Übersetzung: S. 19 f.
- ⁴² Francisco de Quevedo, *Das Leben des Buscón*, übers. v. H. Koch, in *Spanische Schelmenromane*, ed. H. Baader, Bd. II (München, 1965), S. 7–154, im folgenden zitiert als *Buscón*, hier S. 18.
- ⁴³ *Buscón*, S. 154.
- ⁴⁴ A. A. Parker, »The Psychology of the Pícaro in *El Buscón*«, *MLR*, 42 (1947), 58–69, repr. in *Pikarische Welt*, S. 212–236, vor allem 230 f.
- ⁴⁵ T. E. May, »Good and Evil in the *Buscón*: A Survey«, *MLR*, 45 (1950), 319–335.
- ⁴⁶ Segundo Serrano Poncela, »El *Buscón*, ¿Parodia picaresca?«, *Insula*, 154 (1959), 1–10.
- ⁴⁷ Leo Spitzer, »Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*«, *Archivum Romanicum*, 11 (1927), 511–580. – Die folgende Interpretation weicht allerdings von der Spitzers erheblich ab.
- ⁴⁸ Peter Dunn, »El individuo y la sociedad en *La vida del Buscón*«, *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), 375–396.
- ⁴⁹ James Fitzmaurice-Kelly, »*La vida del Buscón*«, *Revue Hispanique*, 43 (1918), 1–9.
- ⁵⁰ Zitate nach der deutschen Übersetzung: Alain René Le Sage, *Die Geschichte des Gil Blas von Santillana*, übers. von Konrad Thorer (Leipzig, 1958), S. 295–298. Für die Hand des Studenten geeignet ist die gekürzte Ausgabe in den Premier World Classics, ed. Bergen Evans (Greenwich, Conn., 1962). Über die Einleitung allerdings sollte man gnädig hinweglesen; sie beginnt (S. V) »*Gil Blas....was one of the first novels, ever written and it remains one of the best*«.
- ⁵¹ Vgl. etwa N. Wagner, »Quelques cadres d'études pour *Gil Blas*«, *L'Information Littéraire*, 8 (1956), 29–38.
- ⁵² Vivienne Mylne, »Symbolism in *Gil Blas*«, *French Studies*, 15 (1961), 134–145, Zitat 141.
- ⁵³ Vgl. ebd., 140.
- ⁵⁴ Vgl. ebd., 139.
- ⁵⁵ Vgl. Stuart Miller, *The Picaresque Novel* (Cleveland, 1967), S. 17.
- ⁵⁶ Ebd., S. 32 f.
- ⁵⁷ Hierauf hat Jürgen von Stackelberg bereits hingewiesen: »Die ›Moral‹ des *Gil Blas*«, *Romanische Forschungen*, 74 (1962), 352.
- ⁵⁸ Vgl. die Angaben bei L. Borinski, *Der englische Roman*, S. 9 ff. Einen vollständigen Überblick über die Romanliteratur ab 1600 bis zur Entstehung der *Novel of Manners* bietet, Charlotte Elizabeth Morgan, *The Rise of the Novel of Manners* (1911, repr. New York, 1963).
- ⁵⁹ Vgl. G. R. Hibbard, *Thomas Nashe. A Critical Introduction* (London, 1962), S. 178. Direkte Bezüge zum spanischen pikarischen Roman sind nur schwer nachzuweisen. Zwar lag zum Zeitpunkt der Abfassung des *Unfortunate Traveller* schon eine englische Übersetzung des *Lazarillo de Tormes* vor, es ist aber doch eher an eine

unabhängige Übereinstimmung zu denken. In beiden Fällen ist die mittelalterliche Ritter- und Abenteuerromanze unmittelbarer und nachgeahmter Vorläufer. (Vgl. Borinski, *Der englische Roman*, S. 13 f.)

Anmerkungen zu Seiten 70 – 75

- ⁶⁰ Hibbard, *Thomas Nashe*, S. 179.
- ⁶¹ Das tut z. B. A. M. C. Latham, »Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's *Unfortunate Traveller*«, *Engl. Studies* (1948), vol. I of the New Series of Essays and Studies Collected for the English Association by F. P. Wilson, S. 97.
- ⁶² Dieser »Stilbruch« hat die Sekundärliteratur bereits sehr beschäftigt; vgl. Karl Ludwig Klein, *Vorformen des Romans in der englischen erzählenden Prosa des 16. Jahrhunderts*, Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiet der Anglistik und der Amerikanistik, 13 (Heidelberg, 1969), S. 213 ff. Kleins biographische Argumentation kann nicht voll überzeugen; er bezieht sich auf einen Ausspruch Nashes, nach dem »die Satire sich nicht auf das Gebiet der Theologie begeben dürfe« (S. 217).
- ⁶³ So begründet z. B. Franz K. Stanzel (»Nashe, *The Unfortunate Traveller*«, in *Der englische Roman. Vom Mittelalter zur Moderne*, I, ed. Franz K. Stanzel [Düsseldorf, 1969], S. 54–84, hier S. 70ff.) den stilistischen Mischmasch, die »Paradoxe« (wie er sagt) zunächst mit einer Argumentation vom Autor her (Nashe habe vielleicht in seinem *commonplace-book* eine neue Rubrik aufgeschlagen), dann mit Hilfe des Begriffes der »kritischen Distanz«: der Autor habe, wie in seiner Zeit üblich, versucht, jeder Leserschicht etwas zu bieten. Anstelle dieser biographischen bzw. leserpsychologischen Deutung bietet sich zunächst die Begründung der formalen Merkmale von den dargestellten Inhalten her an.
- ⁶⁴ *The Works of Thomas Nashe*, ed. Ronald B. McKerrow, 5 Bde. (London, 1904), II, 270.
- ⁶⁵ *The Works of Thomas Nashe*, II, 217. Vgl. Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, 10 Bde. (New York, 1939, repr. 1950), II, 164 ff.; M. Schlauch, *Antecedents of the English Novel*, S. 212 ff.
- ⁶⁶ Stanzel, *Nashe*, *passim*.
- ⁶⁷ Auf die wechselnde Erzählhaltung und die wesentliche Rolle des »personalen« *point of view* wird bei Stanzel, a. a. O., S. 83 f., zu Recht hingewiesen.
- ⁶⁸ *The Works of Thomas Nashe*, II, 297.
- ⁶⁹ Abgedruckt in *The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton*, ed. A. B. Grosart, 2 vols. (Edinburgh, 1879, repr. New York, 1966), II, *The Miseries of Mavillia*, S. 36 ff.
- ⁷⁰ Auf dem Titelblatt erscheint Francisco López de Ubeda als Autor; der Roman wurde jedoch auch dem Fra Andres Pérez zugeschrieben.
- ⁷¹ Breton, ed. Grosart, II, *Mavillia*, S. 37. Vgl. dazu Theodor Kuskop, *Nicholas Breton und seine Prosaschriften*, Diss. phil. (Leipzig, 1902), S. 87 ff.
- ⁷² »we... opened his wounds, washed them with milke, for lacke of white wine: and then asked counsaile of the old woman, what was best to lay to the hurt? Tarre, mistresse (quoth shee), we commonly use when the wound is not deepe; but, berlady, for this I can tell you what we will doo, a little flagre, and the white of a new laid egge, mingled with a little honey, you shall see, I will make a medicine for him«, etc. (Breton, II, *Mavillia*, S. 40).
- ⁷³ Vgl. dazu Schlauch, *Antecedents*, S. 217.
- ⁷⁴ Breton, II, *Mavillia*, S. 43.
- ⁷⁵ Ebd., S. 50.
- ⁷⁶ In der Reprint-Ausgabe von Grosart umfaßt der Roman – allerdings klein gedruckt – ganze fünfzehn Seiten.

- 77 Engl. Übersetzung: Richard Head and Francis Kirkman, *The English Rogue, Described in the Life of Meriton Latroon* (London, 1928).
78 *The English Rogue*, »Bibliographical Notes«, S. VII.
79 *The English Rogue*, I, VII, zit. bei U. Habel, *Nachwirkungen*, S. 26.
80 *The English Rogue*, S. 1.
81 Ebd., S. 1.
82 Vgl. dazu U. Habel, *Nachwirkungen*, S. 27 f.

Kapitel 3: Pikarischer Roman und Ritterroman

- 1 Vgl. zum folgenden: Gustav Becker, *Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur*, Palaestra, 13 (Berlin, 1906).
2 Wie die meisten anderen Übersetzer sah sich auch Smollett, dessen Version noch heute als mustergültig und dem Original ebenbürtig bezeichnet wird, den Anfeindungen eines »Gentleman in the Country« ausgesetzt (wahrscheinlich Mr. Windham), der ihm vorwarf, die simpelsten Dinge nicht verstanden zu haben. Vgl. *Remarks on the Proposals lately published for a new Translation of Don Quixote ... etc.* (London, 1755), S. 8 ff.: »According to this new translation, Don Quixote's dinner on Saturdays was a dish of gripes and grumblings. In his note on that passage, which is inserted below, with a great affectation of that solemn humour which he tells us he intends to preserve in his translation, he informs us; 1st, That in the Spanish it is *Duelos y Quebrantos*. 2^{dly}, That the former translators did not understand the meaning of it, and that they make very absurd conjectures about it« usw. . . Aber der gelehrte Doktor hätte nur im *Madrid Dictionary* nachzuschauen brauchen, um herauszufinden, daß es sich um ein »omlet« aus »eggs and brains« handelt. . . . Was würde der Doktor dazu sagen, wenn ein Franzose »Welsh rabbit« übersetzen würde: »un lapin du pays de Galles«?, S. 9—11.
3 Vgl. dazu: *The Anatomy of Don Quixote. A Symposium*, edd. M. J. Benardete and Angel Flores (Ithaca, 1932), vor allem: Helmut Hatzfeld, »The Style«, S. 86 ff.
4 *The Chronicle of John Hardyng*, ed. Richard Grafton (London, 1812), »Arthure«, S. 124 f.
5 Vgl. *Remarks on the Proposals*, S. 26 ff.; Pedro Badanelli, *Tras la Morfología de Don Quijote* (Santa Fé, 1947).
6 Hatzfeld, »The Style«, S. 86 ff.
7 Vgl. zum folgenden: Bruce W. Wardropper, »*Don Quixote*: Story or History?«, *MP*, 63 (1965), 1—11.
8 W. Kayser betont, daß zumindest die Zeitgenossen den *Don Quixote* noch naiv und einsinnig gelesen haben werden und erläutert an diesem Unterschied der Leserhaltung die Umdeutung des Werkes vom komischen zum humoristischen Roman. (W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* [Stuttgart, 1961], S. 16 f.)
9 Otto F. Best, »Das Cliché von der Parodie auf die Ritterbücher«, *Die Neueren Sprachen*, 67 (1968), 121—127.
10 Ebd., S. 122 f. (das Zitat aus Cervantes nach der Übersetzung von K. Thorer, II, 689).
11 Mehrere Argumente werden in Übereinstimmung mit Wolfgang G. Deppe zitiert: *History versus Romance: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings*, Neue Beiträge zur Englischen Philologie, 4 (Münster, 1965); Zitat S. 41, Anm. 5.

- 12 Vgl. E. M. W. Tillyard, *The Epic Strain in the English Novel* (London, 1958), S. 51 ff. Anmerkungen zu Seiten 84 — 97
- 13 *The Champion*, 5. 1. 1740, Vol. I, 158.
- 14 Vgl. Schelp, *Exemplarische mittelenglische Romanzen*, passim.
- 15 Vgl. zum folgenden: Gustav Becker, *Die Aufnahme des Don Quijote*, S. 132 ff.
- 16 Vgl. R. Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968), »The Architectonic Novel«, S. 99—139.
- 17 Die Handlung des Romans führt im Ganzen weg vom verderbten frivolen Leben in der Stadt zur Vereinigung des Liebespaars auf dem Landsitz der Lady Booby.
- 18 Fielding, *Complete Works*, ed. W. E. Henley, 16 Bde. (London, o. J., repr. New York / London, 1967), XIV, 283.
- 19 Neben der passiven Reaktion des reinen Tors auf das Geschehen in der bösartigen Welt zeigt Adams also auch durchaus aktive Züge des pikarischen Helden, ohne allerdings zu dessen amoralischen Mitteln zu greifen.
- 20 Zitiert wird nach der 2-bändigen Ausgabe der Everyman's Library, Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, ed. A. R. Humphreys (London, 1963).
- 21 E. Wolff, *Der Englische Roman im 18. Jahrhundert: Wesen und Formen* (Göttingen, 1964), S. 67 f.
- 22 Zit. bei Ian Watt, *The Rise of the Novel*, S. 270.
- 23 Fielding, *Tom Jones*, I, 395.
- 24 Octavian. *Zwei mittelenglische Bearbeitungen der Sage*, ed. G. Sarrazin, Altengl. Bibliothek, 3 (Heilbronn, 1885).
- 25 Wolff, *Der englische Roman im 18. Jh.*, S. 68.
- 26 Robert Giddings, *The Tradition of Smollett* (London, 1967).
- 27 Vorwort zu *Roderick Random*, in: *The Works of Tobias Smollett*, ed. W. E. Henley, 12 Bde. (New York, 1899), Bd. I, S. LIX ff.
- 28 Ebd., S. LIX.
- 29 »Invention« ist im 18. Jahrhundert ein doppeldeutiges Wort. Im Rahmen von Smolletts Vorwort muß es nicht unbedingt »Erfundung« bedeuten. Es ist sogar wahrscheinlicher, daß es »Finden«, »Entdecken« bezeichnen will. Einen wertvollen Hinweis gibt uns Fielding im *Tom Jones* (I. 393): »... by invention, I believe, is generally understood a creative faculty, which would indeed prove most romance writers to have the highest pretensions to it; whereas by invention is really meant no more (and so the word signifies) than discovery, or finding out; or to explain it at large, a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation. This, I think, can rarely exist without the concomitancy of judgment; for how we can be said to have discovered the true essence of two things, without discerning their difference, seems to me hard to conceive. Now this last is the undisputed province of judgment, and yet some few men of wit have agreed with all the dull fellows in the world in representing these two to have been seldom or never the property of one and the same person.«
- 30 Vorwort zu *Roderick Random*, S. LXI.
- 31 Ebd., S. LXII.
- 32 Ebd., S. 48.
- 33 Kap. XXII und XXIII.
- 34 Vgl. Wolff, *Der englische Roman im 18. Jh.*, S. 18.
- 35 Ebd., S. 104 ff.
- 36 Zit. bei L. Rice-Oxley (ed.), *The Expedition of Humphry Clinker* (London, 1925), Introduction, S. VI.
- 37 *Humphry Clinker*, Brief Matthew Brambles vom 28. April, zit. nach Tobias Smollett,

- The Expedition of Humphry Clinker*, ed. Charles Lee, Everyman's Library, 975 (New York, 1965), S. 44.
- ³⁸ Auf *Peregrine Pickle* kann aus Raumgründen nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Howard Swazey Buck, *A Study in Smollett* (New Haven, 1925).
- ³⁹ Vgl. dazu T. Bloch, »Smollett's Quest for Form«, *MP*, 65 (1967), 103–13.
- ⁴⁰ Smollett, *Humphry Clinker*, S. 78. Das Findlingsmotiv und das charity-Thema erinnern deutlich an *Tom Jones* und an die Postkutschenszene im *Joseph Andrews*.
- ⁴¹ Vgl. *Rambler* No. 170, Saturday, 2nd November 1751, »Misella Debauched«.
- ⁴² Sir Walter Scott, *The Fortunes of Nigel*, Introductory Epistle, zit. bei Habel, *Die Nachwirkungen*, S. 63.
- ⁴³ Für das Kapitel über Sterne haben mir meine Mitarbeiter Dr. Dieter Herms und Dr. Manfred Markus Notizen und Interpretationen zur Verfügung gestellt.
Vgl. ferner: Ludwig Borinski, *Der Englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt/M. Bonn, 1968); Wayne C. Booth, »Did Sterne Complete *Tristram Shandy*?« *MP*, 48 (1951), 172–83; James Aiken Work, Einleitung der Ausgabe von *Tristram Shandy* (New York, 1940); E. Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert: Weisen und Formen* (Göttingen, 1964); A. D. McKillop, »The Reinterpretation of Sterne«, *Etudes Anglaises*, 7 (1954), 36–47; E. Muir, »Laurence Sterne« in: *Essays on Literature and Society* (London, rev. ed. 1965), S. 50–57.
- ⁴⁴ Seitenangaben im folgenden nach der Ausgabe von George Saintsbury (Everyman's Library 617, 1964).
- ⁴⁵ Vgl. Wayne C. Booth, »The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*«, *PMLA*, 67 (1952), 163–185. Dietrich Rolle, *Fielding und Sterne: Untersuchungen über die Funktion des Erzählers* (Münster, 1963).
- ⁴⁶ Rolle, *Fielding und Sterne*, S. 185.
- ⁴⁷ Vgl. Booth, »Self-Conscious Narrator«, 163–185.

Kapitel 4: Die *peregrinatio* als Strukturprinzip

- ¹ Vgl. dazu das Kapitel über den Ritterroman, S. 17–51.
- ² Vgl. die Abfolge der Geschlechter in den *Amadís*- und *Palmerín*-Romanen.
- ³ Vgl. zum folgenden: Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge, 1920), S. 147 ff.
- ⁴ Edition of Seville (1547), zit. bei Thomas, *Spanish and Portuguese Romances*, S. 158, Anm. 1; Übersetzung:
... Und zur Belohnung für all mein Bemühen, es [lo: wohl historisches Quellenmaterial, von dem vorher die Rede war] zu sammeln, und in einem Abriß darzustellen, bitte ich jetzt um die gleiche [eigentlich: diese] Aufmerksamkeit – denn einige pflegen sie [mir] zu schenken – für die Märchen und Lügen [-geschichten] über den Amadis, die Lisuantes und Clarianes und für andere Wunderdinge, die man, da sie ansteckend sind und dem Staate schaden, mit guten Gründen aus Spanien verbannen sollte, denn Autoren und Leser vergeuden mit ihnen ihre Zeit. Noch schlimmer ist, daß sie (die Ritterromane) ein schlechtes Beispiel geben und sittengefährdend sind. Zumindest geben sie ein Musterbild für Unanständigkeiten, Grausamkeiten und Lügen ab, und nach der Aufmerksamkeit zu urteilen, mit welcher sie gelesen werden, steht zu erwarten, daß [aus der Beschäftigung mit ihnen] große Meister in diesen Dingen hervorgehen. Zumindest darf man dem Verfasser eines solchen Werkes nicht trauen, und schwerlich glaube ich, daß jemand die Wahrheit sagen kann, der ein Buch so voller Lügen ge-

schrieben und Gott beleidigt hat, indem er seine Zeit vergeudete, seinen Verstand durch ihr [ständiges] Erfinden ermüdet und sie [nun] jedermann lesen und viele sogar glauben läßt. Denn solche Menschen gibt es, die glauben, [diese Lügengeschichten] hätten sich so zugetragen wie sie sie lesen oder hören, wo doch die meisten von ihnen niedrige und unanständige Dinge sind. Unter anderem ist es ein großer und gefährlicher Mißstand, daß man den Chroniken und den wahrheitsgetreuen historischen Darstellungen damit Schande antut, daß man zuläßt, daß so ruchlose Dinge sich mit jenen vermischen [eigentlich: mit jenen zusammen verschlungen werden]. Dieses kurze Abschweifen war Absicht, denn ich wünsche sehnlichst, dieses Übel abzustellen, und wenn ich es für sinnvoll gehalten hätte, hätte ich noch mehr darüber gesagt, denn Platz und Stoff ist [eigentlich: war] genügend dafür vorhanden.

Anmerkungen
zu Seiten
108 — 111

⁵ Zit. ebd., S. 163.

⁶ Ebd., S. 164.

⁷ *Fulgentius, Super Thebaiden*, in *Opera*, ed. R. Helm (Leipzig, 1898), S. 180 f. (II Fulg. 3). Übersetzung: Der Knabe möchte die ganze Nuß, um damit zu spielen; der Weise und Erwachsene aber knackt sie, um sie zu kosten. In ähnlicher Weise hast Du, wenn Du Knabe bist, den Literalsinn ganz, ohne daß er durch eine subtile Auslegung eingeengt ist. Du magst Deine Freude daran haben. Wenn Du aber erwachsen bist, mußt Du den Buchstaben knacken und den Kern herausholen; an dessen Genuß sollst Du Dich laben.

⁸ »*Ovide moralisé*«; *poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*, ed. C. de Boer, 5 Bde. (Amsterdam, 1915, '20, '31, '36, '38), Verhandelingen der koninklijke Nederlandse Akademie, Bde. 15, 21, 30, 37, 43.

⁹ Ebd., 1. Buch, V. 37–46. Übersetzung: Von Anbeginn der Welt bis zur Wiederkunft Jesu Christi, der uns aufzurufen vom Himmel auf die Erde niedersteigen will, machen die Fabeln Bemerkungen darüber, die alle lägenhaft scheinen, aber es gibt darin nichts, was nicht wahr wäre: Wer den Sinn von ihnen erkennen könnte, (dem) wäre die Wahrheit offenkundig, die in den Fabeln verdeckt ruht.

¹⁰ Vgl. Thomas, *Spanish and Portuguese Romances*, S. 176. Die deutsche Übersetzung fertigte Matthäus Hofstetter an: *Der edle Sonnenritter* (Giessen, 1611).

¹¹ In einem Manuscript des Britischen Museums, Harley 1977, fand ich f. 116 »The Coate & the Cognisance of our Lord & Saviour Jesus Christ«. Irgendein Bibliothekar merkte im Katalog dazu in ehrlicher Entrüstung an: »Very foolish and ridiculous«. Aber dieses Manuscript ist auch in England kein Einzelfall. In MS. Harley 1049 findet sich der Hinweis: »The Armes of Jesus the Saviour of the world devised by the Four first Fathers of the Church«, und Harley 2129: »The Armes of Jesus the Savior of all Christen beeleyuers«.

¹² *Der Landstörtzer Gusman von Alfarche* (sic!) oder *Picaro* genannt, dessen wunderbarlichs abenthewrlichs und possirlichs Leben etc. durch Aegidium Albertinum (München, 1615), Vorrede, S. 4v.

¹³ Schon in der altenglischen Dichtung begegnet man dem Motiv der Jenseitsreise, so etwa im *Seafarer*, der das Leben des Menschen auf Erden in breiter Allegorie als Seefahrer darstellt, ständig bedroht vom *naupragium vitae*. Ähnliche Beispiele für das Motiv der Reise als Bild menschlichen Lebens finden sich an zahlreichen weiteren Stellen der altenglischen Literatur (vgl. Vf., »Die angelsächsischen Elegien«, *GRM*, 45 (1964), 225–40).

¹⁴ Vgl. *The Wars of Alexander*, *EETS ES*, 47 (1886), S. 243, Z. 4648–49.

¹⁵ *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson (London, 1957), S. 44, Z. 2845–2849.

- ¹⁶ Sir *Ysumbras. Eine englische Romanze des 14. Jahrhunderts*, herausgegeben von Gustav Schleich, *Palaestra* XV (Berlin, 1901).
- ¹⁷ Den exemplarischen Gehalt der Geschichte hat Hanspeter Schelp in seiner Habilitationsschrift, *Exemplarische Romanzen im Mittelenglischen* (Göttingen, 1967) untersucht.
- ¹⁸ Ed. W. Viëtor (Marburg, 1893).
- ¹⁹ *The Romance of Guy of Warwick*, ed. J. Zupitza, EETS, ES, No. 42, 49, 59; einbändiger Nachdruck (London, 1966).
- ²⁰ Vgl. zum folgenden: James Blanton Wharey, *A Study of the Sources of Bunyan's Allegories with Special Reference to Deguileville's Pilgrimage of Man* (Baltimore, 1904).
- ²¹ Zwei Manuskripte dieser Übersetzung befinden sich im British Museum (Vitellius CXIII und Tiberius A VII), beide aber leider unvollständig.
- ²² *The Pilgrimage of the Life of Man, englisht by John Lydgate, A. D. 1426, from the French of Guillaume de Deguileville, A. D. 1330, 1355*; EETS, ES, No. 77, 83, 92, ed. F. J. Furnivall (London, 1899, 1901, 1904), Bd. 77, Z. 942–966.
- ²³ Ebd., Z. 3304–05.
- ²⁴ Vgl. Emil Wolff, *Die goldene Kette* (Hamburg, 1947), S. 5 ff.
- ²⁵ *Macrobius*, ed. F. Eyssenhardt (Lipsiae, 1893), S. 542. Übersetzung: Demjenigen, der vom höchsten Gott bis zur Erde ganz unten genauer zusieht, dem wird sich eine einzige Verbindung auftun, die alles durch gegenseitige Bände verbindet und nirgendwo unterbrochen ist. Dies ist Homers goldene Kette, von der er sagt, es sei Gottes Befehl, daß sie vom Himmel zur Erde herabhängt.
- ²⁶ Vgl. *Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, 5 Bde. (Paris, 1914–24):
Si gart, taut m'a Deus enouree,
La bele dhaeine doree
Qui les quatre elemenz enlace
Trestouz enclins devant ma face (V. 15785–788).
- ²⁷ V. 2987–93. Übersetzung: Als der erste Bewege der Seins dort oben am Anfang die herrliche Kette der Liebe schuf, war die Wirkung wunderbar und seine Absicht großartig; er wußte wohl, warum er sie schuf und was er damit beabsichtigte, denn mit der herrlichen Kette der Liebe bannte er Feuer, Wasser, Luft und Erde in ihre bestimmten Schranken, so daß sie sich nicht freimachen können.
- ²⁸ V. 3003–3010. Übersetzung: Dann können die Menschen aus dieser Ordnung wohl ersehen, daß derselbe Bewege unveränderlich und ewig ist. Der Mensch vermag wohl zu erkennen, vorausgesetzt, daß er kein Narr ist, daß jeder Teil sich von einem Ganzen herleitet. Denn die Natur nahm ihren Ursprung nicht aus einem Teil oder einem Bruchstück eines Ganzen, sondern von einem Ganzen, das vollkommen und unveränderlich ist, das sich nach unten fortsetzt, bis es vergänglich wird.
- ²⁹ Bernhard ten Brink, *Geschichte der Englischen Literatur*, ed. A. Brandl (Straßburg, 1899, 1912), II, 445. Ausgabe des *Pastime of Pleasure*, ed. William Edward Mead, EETS, OS, 173 (London, 1928).
- ³⁰ Übersetzung: Sie ersinnen keine angenehmen und nützlichen Geschichten, sondern verbringen ihre Zeit mit unnützen Nichtigkeiten, indem sie Gedichte über leidenschaftliche Liebe schreiben sowie (über) Abenteuer und Kleinigkeiten ohne Nutzen. So verbringen sie ihre Zeit mit nutzlosen Beschäftigungen.
- ³¹ Ten Brink, *Geschichte der Englischen Literatur*, II, 448.
- ³² Ebd., S. 448.
- ³³ Vgl. E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern, 1946), S. 35 ff. Diese Vorschrift wird noch von Romanciers des 17. Jahrhunderts streng befolgt, die darin Hawes an die Seite gestellt werden können. Vgl.

- ³⁴ Vgl. C. F. Bühler, »Kynge Melyzyus« and »The Pastime of Pleasure«, *RES*, 10 (1934), 438—441.
- ³⁵ Vgl. dazu das Gedicht »Earth upon Earth« im MS. Harley 2253, ed. G. L. Brook, *The Harley Lyrics: The Middle English Lyrics of MS. Harley 2253* (Manchester U. P., 1956), S. 29 und 73.
- ³⁶ Hanspeter Schelp, »Nurture. Ein mittelenglischer Statusbegriff«, *Anglia*, 83 (1965), 253—270.
- ³⁷ Nicholas Breton, *The Pilgrimage to Paradise* (London, 1592).
- ³⁸ *The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton*, Chertsey Worthies' Library (1879), 2 vols. (Printed for Private Circulation; repr. New York, 1966).
- ³⁹ Ebd., vol. I, S. 19; Übersetzung:
Überall die umfangreiche Versorgung zu organisieren, Verpflegung zunächst, Munition, Panzer, Schießzeug, Pferdefutter, Gras und Heu, und Material, wie es am billigsten ist, geeignet für jedes Gelände und jede Gegend.
Trommeln und Pfeifen zum Angriff rufen hören, Pferde wiehern und dann Trompeten schmettern, beobachten, wie die Reiter Lanzenträger angreifen und diese dann die Pferde zu Boden werfen, Kanonen donnern, Gewehrschüsse knattern hören, und den Triumph derer erleben, die die Schlacht gewinnen.
Die Ordnung der Leibwache beobachten, die Regeln beim Rundgang sehen, die Schildwache und jeden Posten und Wächter, und die Spreng- und Untergundarbeiten beobachten und verfolgen, wie sie ihren Hinterhalt legen und nachts ihre plötzlichen Attacken sehen ...
- ⁴⁰ Ebd., S. 19; Übersetzung:
Sind das nicht Bilder, gewaltig genug, um das Auge zu fesseln, oder Klänge, mächtig genug das Ohr zu bezaubern? Ja, mag nicht gar das Herz von allen ursprünglichen Absichten fortgezogen werden, um sich hier niederzulassen?
Das wäre sicher geschehen, hätte nicht der Geist die Sinne vor einem heimlichen Übel (Irrtum) bewahrt.
- ⁴¹ *The Voyage of the Wandring Knight. Shewing al the course of mans life, how apt he is to follow vanitie, and how hard it is for him to attaine to Vertue*. Devised by John Carthenie, a French man: and translated out of French into English, by W. G. of Southampton, Merchant (London, 1607), Brit. Mus. Cat. No. C 116.b.18. Eine neue Edition besorgte D. A. Evans (Seattle, 1951).
- ⁴² *The Voyage*, B 1 (ohne Paginierung).
- ⁴³ Ebd., B 1 (ohne Paginierung).
- ⁴⁴ *The Isle of Man; or The Legall Proceeding in Man-shire against Sinne ... The spiritual use thereof, with an Apologie for the manner of handling, most necessary to be first read, for direction in the right use of the Allegory thorowout ...* (London, 1627), B. M. 1018.b.19.
- ⁴⁵ Wharey, *A Study of the Sources*, S. 81—82.
- ⁴⁶ *The Isle*, S. 325.
- ⁴⁷ Vgl. C. S. Lewis, *The Pilgrim's Regress: An Allegorical Apology for Christianity, Reason, and Romanticism* (London, 1956).
- ⁴⁸ Gerhard Thiel, *Bunyans Stellung innerhalb der religiösen Strömungen seiner Zeit, Sprache und Kultur der Germanischen und Romanischen Völker*, Anglist. Reihe, VIII (Breslau, 1931), S. 147.

- ⁴⁹ J. J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, übersetzt von Elizabeth Lee (London, 1890), S. 350.
- ⁵⁰ Roger Sharrock, *John Bunyan*, Hutchinson's Univ. Library (London, 1954), S. 77.
- ⁵¹ Vgl. Eva Kemp, *The Works of John Bunyan, A General Survey* (Diss. Birmingham, 1922), ferner Thiel, *Bunyans Stellung*, S. 146.
- ⁵² Vgl. Roger Sharrock, *John Bunyan*, vor allem S. 69 ff.
- ⁵³ John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (Oxford, 1904; repr. 1956), S. 11.
- ⁵⁴ Ebd., S. 69.
- ⁵⁵ Ebd., S. 75.
- ⁵⁶ Ebd., S. 196.
- ⁵⁷ Ebd., S. 81.
- ⁵⁸ Ebd., S. 84.
- ⁵⁹ Ebd., S. 98.
- ⁶⁰ Ebd., S. 121.
- ⁶¹ Ebd., S. 123.
- ⁶² Vgl. zum folgenden: Sharrock, *John Bunyan*, S. 65 ff.
- ⁶³ Richard Sibbes, *Bowels Opened* (London, 1648), S. 242; zit. bei Sharrock, *John Bunyan*, S. 89.
- ⁶⁴ W. F. Schirmer, *Geschichte der Englischen und Amerikanischen Literatur*, fünfte, unter Mitwirkung von Arno Esch neubearbeitete Auflage (Tübingen, 1968), S. 369.
- ⁶⁵ Sharrock, *John Bunyan*, S. 136.
- ⁶⁶ Daniel Defoe, *The Life & Adventures of Robinson Crusoe* (Oxford U. P., World's Classics, 1956), S. 86 f.
- ⁶⁷ Ebd., »Author's Preface«, o. S.
- ⁶⁸ Ebd., S. 1.
- ⁶⁹ Ebd., S. 2.
- ⁷⁰ Ebd., S. 2.
- ⁷¹ Vgl. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, S. 69.
- ⁷² Defoe, *Farther Adventures of Robinson Crusoe*, ed. G. A. Aithen (London, 1895), S. 77.
- ⁷³ Ebd.
- ⁷⁴ Defoe, *Robinson Crusoe*, S. 79.
- ⁷⁵ Ebd., S. 83 f.
- ⁷⁶ Vgl. E. Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert: Wesen und Formen* (Göttingen, 1964), S. 31. Vgl. zu dieser Frage ferner: Ian Watt, »Robinson Crusoe as a Myth«, *Essays in Criticism*, 1 (1951), 95–119.
- ⁷⁷ Richard Gerber, »Zur Namengebung bei Defoe«, in: *Festschrift für Walter Hübler*, edd. Dieter Riesner und Helmut Gneuss (Berlin, 1964), S. 227–233.
- ⁷⁸ Ian Watt, »Robinson Crusoe«, 113.

Kapitel 5: Der *casus* als Strukturprinzip

- ¹ Vgl. zum folgenden A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibl. Warburg 1922–23 (Leipzig–Berlin, 1924). H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, Mass., 1927). K. J. Höltgen »König Arthur und Fortuna«, *Anglia*, 75 (1957), 35–54. F. P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter* (Berlin, 1966), S. 112–145.
- ² Boetius, *Die Tröstungen der Philosophie*, übers. von R. Scheven (Leipzig o. J.), S. 33 f.

- ³ Boetius, *Tröstungen*, S. 32 f.
- ⁴ Etwas vollständig anderes versteht A. Jolles unter seiner »einfachen Form« des »Kasus«, den er, ausgehend von dem Wortgebrauch der Rechtssprechung und Morallehre, als Fall definiert, dessen Sinn darin gesehen wird, daß nicht nur »Handlungen an Normen gemessen« werden, sondern darüber hinaus »Norm gegen Norm steigend gewertete« wird (André Jolles, *Einfache Formen* (¹1930; Tübingen, ²1958), S. 179). Diese Definition, die vor allem von der zugrundeliegenden »Geistesbeschäftigung« ausgeht, gibt jedoch nur wenig Aufschluß über die formale Ausprägung der einfachen Form des Kasus.
- ⁵ (Köln und Opladen, 1954).
- ⁶ Im *Holkham Bible Picture Book* (ca. 1330) findet sich unmittelbar neben dem Bild der Fortuna mit dem Glücksrad eine Darstellung der göttlichen *Providentia*; beides ist abgebildet bei Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, S. 112 f.
- ⁷ *The Mirror for Magistrates*, ed. Lily B. Campbell (Cambridge, 1938).
- ⁸ Vgl. zum folgenden Lily B. Campbell, *Tudor Conceptions of History and Tragedy in »A Mirror for Magistrates«* (Berkeley, 1936).
- ⁹ Ebd., S. 12.
- ¹⁰ Ebd., S. 13.
- ¹¹ Ebd., S. 13.
- ¹² Vgl. *The Complaint of Henry Duke of Buckingham, including the Induction, or Thomas Sackville's Contribution to the Mirror for Magistrates*, ed. Marguerite Hearsey, *Yale Studies in English*, LXXXVI (New Haven, 1936).
- ¹³ Offert. der Missa pro Desumptis: »... Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu...«
- ¹⁴ *The Mirror for Magistrates*, ed. J. Haslewood (London, 1815), II, 364, zitiert bei Marguerite Hearsey, ed. *The Complaint*, S. 10.
- ¹⁵ William Peery, »Tragic Retribution in the 1559 Mirror for Magistrates«, *SP*, 46 (1949), 113–130. Zur Frage der Retribution vgl. ferner: Hardin Craig, »The Shacking of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy«, *PQ*, 19 (1940), 1–19. Ruth L. Anderson, »The Mirror Concept and its Relation to the Drama of the Renaissance«, *Northwest Missouri State Teachers' Studies*, 3 (1939), 5–7. Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy: A Study of Convention and Opinion on the Elizabethan Drama* (Cambridge, Mass., 1936). Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Berkeley, Calif., 1935). Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes* (Cambridge, 1930).
- ¹⁶ Peery, »Tragic Retribution«, 113 ff.
- ¹⁷ Zur Vorstellung des tragischen Falls und der ihn bedingenden Ursachen vgl. *The Western Martyrology or, Bloody Assizes, containing the Lives, Trials, and Dying Speeches of all those Protestants that suffer'd in the West of England, and elsewhere, from the Year 1678, to this time etc.* (London, 1705), (B. M. 851. f. 25). Gründe für den Fall: »either by the inscrutable Providence of God, or the Wickedness of Men, or their own Male-Administration of Affairs, those who are uppermost thrown out of the Helm, to make room for the next set of Governors...«, Introduction, nicht paginiert.
- ¹⁸ *Mirror for Magistrates*, S. 373–386. Vgl. *The Last Part of the Mirour for Magistrates, wherein may be seene by examples passed in this Realme, with how greeuous plagues, vyces are punished in great Princes & Magistrats, and how frayle and unstable wordly prosperity is founde, where Fortune seemeth most highly to Fauour* (London, 1578), B. M. C. 57. l. 5, fol. 176 v. ff.

- ¹⁹ Vgl. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst*, S. 84 f.
- ²⁰ Vgl. W. Veit, »Toposforschung«, DVjs, 37 (1963), 120 f.; W. Stammle, *Frau Welt* (Freiburg, 1959); Pickering, S. 131.
- ²¹ Vgl. dazu Lily B. Campbell, *The Mirror for Magistrates* (Cambridge, U. P., 1938).
- ²² Vgl. Lily Campbell, *Parts Added to the Mirror for Magistrates by John Higgins & Thomas Blenerhasset* (Cambridge, 1946). Campbell mag den armen Niccols offenbar nicht. Sie zitiert Courthope: *A History of English Poetry* (London, 1897), II, 115: »... (Niccols) ventured arbitrarily to recast the order, to tamper with the text and to give a misleading account of the nature and origin of the poem.« Lily Campbell: »With this judgement of Courthope no serious student of the Mirror has ever disagreed« S. 10. »But perhaps the most damning evidence as to the nature of Niccols' contributions to the corpus of Mirror tragedies is to be found in his own descriptions of what was done in his 'impressions' ...« (S. 11). Niccols' *Mirror* wurde 1619 und 1620 neu gedruckt. Danach gibt es bis zu Haslewoods kleiner Auflage keine weitere Edition.
- ²³ *A Mirour for Magistrates: Being a True Chronicle Historie of the Vntimeley falles of such unfortunate Princes and men of note as have happened since the first entrance of Brute into this Iland, untill this our latter Age etc.* (London, 1610), B. M. C. 12. h. 2. Das Exemplar enthält »a hitherto unrecorded Dedication to Henrie Prince of Wales, by Richard Niccols«, nach Dobells *Catalogue of Rare Books*, No. 6, Sept. 1921, das einzige erhaltene Exemplar.
- ²⁴ Aus dem nur in einem Exemplar erhaltenen Widmungsgedicht Niccols' an Henrie Prince of the United Kingdom of Great Britain (= Prince of Wales).
- ²⁵ Vgl. W. F. Trench, *A Mirror for Magistrates: Its Origin and Influence* (Edinburgh, 1898).
- ²⁶ Die wichtigsten sind die folgenden: Richard Robinson, *The Reward of Wickedness*, 1574; Ulpian Fulwell, *The Flower of Fame*, 1575; Giles Fletcher, *The Rising to the Crown of Richard III*, 1593; Thomas Sampson, *Fortune's Fashion*, 1613; Patrick Hannay, *Sheretine and Mariana*, 1612; Francis Hubert, *The Deplorable Life and Death of Edward II*, 1628.
- ²⁷ Abgedruckt in: *Ballads from Manuscripts*, vol. II, part I, »A Poore Mans Pittance«, by Richard Williams, ed. from the Autograph Ms. by F. J. Furnivall, The Ballad Society (Hertford, 1873), S. 1-22 / B. M. R. Ac 9928, vol. 1-2 (1868-73).
- ²⁸ Diese Ausgabe von H. Harris ist, obwohl sie sich *Complete Novels* nennt, nicht vollständig. Vgl. *The Novels of Matteo Bandello*, now first done into English Prose and Verse by John Payne, 6 Vols. (o. O., 1890). Ferner: *Tutte le Opere di Matteo Bandello. A Cure di Francesco Flora*, 2 vols. (Milano, 1934-35). Vgl. Bandello, *Tragical Tales. The Complete Novels* transl. by Geoffrey Fenton 1567, Introduction by R. L. Douglas, Modernized and Edited... by Hugh Harris (London, 1924). Zum französischen Bandello vgl. *The French Bandello. A Selection. The Original Text of Four of Belleforest's Histoires tragiques*, ed. Frank S. Hook, The University of Missouri Studies, XXII (Univ. of Missouri, Columbia, 1948). Bandello-Belleforest taucht als Quelle auf für drei Stücke Shakespeares: *Hamlet*, *Much Ado about Nothing* und *Twelfth Night*.
- ²⁹ Fenton, S. 29.
- ³⁰ Vgl. zum folgenden das Vorwort von R. L. Douglas.
- ³¹ Robert Greene, *Pandosto: The Triumph of Time*, in: *The Descent of Euphues: Three Elizabethan Romance Stories*, ed. James Winny (Cambridge, 1957), S. 67-121.
- ³² Ebd., S. 101: »... shall all feare to fall, because some hap to fall? No: lucke cometh by lot, and fortune windeth those threads which the destinies spin.«

- ³³ W. Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Oxford, 1956), S. 136, Anmerkungen zu Seiten 156, 159 f.; G. B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies* (London, 1951); E. Th. Sehrt, *Der Dramatische Aufstakt in der Elizabethanischen Tragödie* (Göttingen, 1960), S. 155, 174 f.; W. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare im Spiegel der dramatischen Rede* (Heidelberg, 1955).
- ³⁴ Sehrt, *Der Dramatische Aufstakt*, S. 174; vgl. Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, übers. v. B. Taborski (o. O., repr. 1965).
- ³⁵ Zitiert wird nach der Ausgabe der Everyman's Library *Shorter Novels: Elizabethan* (London/New York, 1964), S. 83–155, hier: S. 94 f.
- ³⁶ Im folgenden werden nach A. Esdales Bibliographie nur die wichtigsten Titel aufgezählt, die zu diesem Typ gehören: John Reynolds, *Thirty Tragical histories acted in divers countries beyond the Seas*, unter mehreren Titeln gedruckt: *Gods revenge* (1621 u. ö), *Blood for Blood etc.*; John Dickenson, *Greene in Conceipt. New raised from his graue to write the Tragique Historie of faire Valeria of London* (1598); Juan de Flores, *A Pair of Turtle Doves: or, the Tragical History of Bellora and Fidelio* ... (1606); Francesco de Quevedo Villegas, *Hell Reformed or A Glasse for Favorites. Their Falls and Complaints... Discovered on a Vision* (1641); Robert Smyth, *Strange, Lamentable, and Tragical Hystories* (1577); Henry Wotton, *A Courtly controversie of Cupids Cautels: Conteyning five Tragical Histories etc.* (1578); anon., *The Prentice's Tragedy: or, the History of George Barnwell o. D*; anon., *The History of the Rise and Fall of that Famous Favourite of Queen Elizabeth, the Earle of Essex* (1739); anon., *The Rise and Fall of Madam Coming-Sir: Or, An Unfortunate Slip from the Tavern-Bar, Into the Surgeon's Powdering-Tub* (1740?); anon., *The Life and Death of Rosamond, King Henry the Second's Concubine* (1729); anon., *The Life and Character of Jane Shore* (1714); anon., *Unfortunate Heroes, or the Adventures of Famous Men* (1679).
- ³⁷ »Ce ne sont pas des contes de l'Antiquité fabuleuse que ie te donne... Ce sont des Histoires autant veritables que tristes & funestes.« Preface, nicht paginiert.
- ³⁸ Des Amours incestueuses d'un frere & d'une sœur, & de leur fin malheureuse et tragique, f 113. D'un Demon qui apparoist en forme de Damoiselle au Lieutenant du Chevalier du Guet de la Ville de Lyon. De leur accointance charnelle & de la fin malheureuse qui en succeda, f. 247.
- ³⁹ Zit. nach Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Harmondsworth, 1957), S. 224.
- ⁴⁰ Ebd.
- ⁴¹ Über die Tragikvorstellung in Hawthornes *Scarlet Letter* vgl. Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy* (New Haven u. London, 1965), S. 86–105.

Kapitel 6: Architektonische Romane

- ¹ Vgl. dazu G. L. Plessow, *Gotische Tektonik im Wortkunstwerk. Künstlerisches im Bau der mittelenglischen Romanze von Gawain und dem Grünen Ritter* (München, 1931).
- ² Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (München, 1967), S. 491 ff. Heinz Rupp, »Neue Forschung zu Form und Bau mittelalterlicher Dichtungen, *Der Deutschunterricht*, 2 (1959), 117–124.
- ³ Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1929), S. 349.
- ⁴ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke und H. G. Göpfert (München, 1962), V, 734–735, Anm. 1. Vgl. zum folgenden Horst Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Schriften zur Literatur, ed. R. Grimm, Bd. 5 (Göttingen, 1964).

- 5 Zitat bei Petri, *Literatur und Musik*, S. 51.
- 6 Es hat nicht an Versuchen gefehlt, Musik malerisch darzustellen. Schon im Mittelalter gibt es Versuche, Musik mittels Zahlensymbolik in optische Zeichen zu übertragen. Ähnliche Versuche unternahmen französische Symbolisten. Unter den modernen Malern erregte Robert Strübin dadurch Aufsehen, daß er Fugen malte. Vgl. den Bericht über die Ausstellung in Luzern von Hans-Peter Riese, *FAZ*, 6. Mai 1970, S. 11.
- 7 Faksimile in Walter William Skeat, ed., *Twelve Facsimiles of Old English Manuscripts* (Oxford, 1892).
- 8 Vgl. zum folgenden Uwe Böker, *Studien zu Chaucers Franklin's Tale* (Diss. Regensburg, 1968).
- 9 Vgl. zum folgenden Bruce W. Wardropper, »The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation«, *Studies in Philology*, 48 (1951), 126–144. Juan Bautista Avalle-Arce, »The Diana of Montemayor: Tradition and Innovation«, *PMLA*, 74 (1959), 1–6.
- 10 Thomas Burnet, *The Theory of the Earth* (London, 1697), I, 45.
- 11 Ebd., *passim*.
- 12 Ebd., II, 214.
- 13 Text: James Winny, ed., *The Descent of Euphues: Three Elizabethan Romance Stories. Euphues, Pandosto, Piers Plainness* (Cambridge, 1957).
- 14 Vgl. die Einleitung der Edition von F. Landmann, *Euphues: The Anatomy of Wit* (Heilbronn, 1887) sowie John Dover Wilson, *John Lyly* (Cambridge, 1905).
- 15 *Die Form der Individualität im Roman*, Neue Forschung, Bd. 14 (Berlin, 1932).
- 16 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shephard (London, 1965), S. 99.
- 17 Ebd., S. 100.
- 18 Ebd., S. 100.
- 19 Vgl. zum folgenden M. Schlauch, *Antecedents of the English Novel. 1400–1600 (from Chaucer to Deloney)* (London, 1965), S. 180 ff.
- 20 Vgl. Walter R. Davis, »Thematic Unity in the New Arcadia«, *Studies in Philology*, 57 (1960), 123–143.
- 21 Schlauch, *Antecedents*, S. 185.
- 22 *Apology for Poetry*, S. 113.
- 23 Zitiert wird nach der englischen Übersetzung von Stephan Lewis, *The History of Romances: An Enquiry into their Original; Instructions for Composing them; An Account of the most Eminent Authors* (London, 1715).
- 24 Lewis, *History*, S. 65–66.
- 25 »The Art of Story-Telling«, *Fraser's Magazine for Town and Country*, 53 (1856), 726 ff. Vgl. R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850–1870* (New York, 1959), S. 115 ff.
- 26 *Saccone's City Romance, Made English* (London, 1671), S. 160.
- 27 Ebd., S. 160.
- 28 Ebd., S. 159.
- 29 *Fraser's Magazine*, 53 (1856), 730.
- 30 Ebd., S. 730.
- 31 Ebd., S. 732.
- 32 *Fraser's Magazine*, 44 (1851), 382.
- 33 *Fraser's Magazine*, 61 (1860), 31.
- 34 *Fraser's Magazine*, 61 (1860), 24.
- 35 Vgl. zum folgenden Austin McGiffert Wright, *The American Short Story in the Twenties* (Chicago, 1961), S. 152 ff.
- 36 Vgl. Katherine Anne Porter, *The Days Before* (New York, 1952), S. 134–36.

- Anmerkungen
zu Seiten
202 — 206
- ³⁷ Vgl. Vf., »Chaucers *Troilus and Criseyde*«, in: *Der englische Roman*, ed. F. K. Stanzel (Düsseldorf, 1969), S. 23—53.
- ³⁸ James Boswell, *Life of Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (Oxford, 1964), II, 48—49.
- ³⁹ Vgl. zum folgenden Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London, 1963), S. 260 ff.
- ⁴⁰ Auf subtile Parallelitäten und Gegensätze bei der Charakterschilderung mit dem Zweck der Verdeutlichung der Moral weist R. Alter hin: *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968), S. 61 ff.
- ⁴¹ Auch in diesem Punkt ist Fielding nicht originell. Der Autor der *City Romance* sagt: »... the reason why I have not written the Combat between Love and Honour in Javotta's Heart, is because I have no particular Memorials of it; ... I write no Morals, but a History only...«, S. 151.
- ⁴² *Best Detective Stories*, ed. with an introduction by Edmund Crispin, Bd. II (London, 1964), S. 10.

Kapitel 7: Gothic Novel

- ¹ A. C. Baugh, *A Literary History of England* (London, 1967), S. 1196.
- ² Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt/M., 1968).
- ³ Montague Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel* (London, 1938).
- ⁴ Sachlich unbegründet ist, daß Summers seine Übersicht bei Lewis' *The Monk* abbricht und z. B. ein so wichtiges Werk wie *Melmoth the Wanderer* unberücksichtigt läßt.
- ⁵ (1957; repr. New York, 1966).
- ⁶ (New York, 1963).
- ⁷ D. P. Varma, *The Gothic Flame; Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences* (London, 1957), S. 3.
- ⁸ R. D. Hume, »Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel«, *PMLA*, 84 (1969), 282 — 90. Vgl. auch die sich auf diesen Aufsatz beziehende Diskussion in R. L. Platzner/R. D. Hume, »Gothic versus Romantic: A Rejoinder«, *PMLA*, 86 (1971), 266 — 274. X
- ⁹ Vgl. John Graham, »Character Description and Meaning in the Romantic Novel«, *Studies in Romanticism*, 5 (1966), 208 — 218; F. R. Hart, »The Experience of Character in the English Gothic Novel«, in R. H. Pierce, ed., *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute* (New York, 1968), S. 83 — 105; Klaus Poenische, »Schönheit im Schoße des Schreckens. Raumgefüge und Menschenbild im englischen Schauerroman«, *Archiv*, 207 (1970), 1—19.
- ¹⁰ Vgl. den wichtigen Beitrag von K. S. Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen* (Göttingen, 1958), insbesondere Guthkes Anmerkungen zur Erzählperspektive bei Lewis.
- ¹¹ Erst nach Fertigstellung des Manuskriptes wurde mir die umfassende Untersuchung von Maurice Lévy bekannt: *Le Roman »Gothique« Anglais (1764 — 1824)* (Toulouse, o. J. [1968]). Es konnten daher nur einzelne Ergebnisse Lévys ausgewertet werden.
- ¹² Hume, »Gothic versus romantic«, 282.
- ¹³ W. Dibelius, *Englische Romankunst* (Berlin, 1910), I, 285 ff.

- ¹⁴ *The History of the English Novel* (New York, 1950), V, 175 ff., vgl. auch J. R. Foster, »The Abbé Prévost and the English Novel«, *PLMA*, 42 (1927), 443 – 464.
- ¹⁵ Varma, *Gothic Flame*, S. 23 ff.
- ¹⁶ Ebd., S. 24: »It was not until about 1760 that writers began to gravitate decidedly towards the Middle ages.«
- ¹⁷ Summers, *Gothic Quest*, S. 29 f.
- ¹⁸ Hume, »Gothic versus Romantic«, 283.
- ¹⁹ Sir W. Scott, *Waverley*, Kap. I »Introductory«, zit. nach *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*, ed. Joan Williams (London, 1968), S. 432.
- ²⁰ Hume, »Gothic versus Romantic«, 284 f.
- ²¹ Ebd., 284 f.
- ²² Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. B. Dobrée (London, 1966), S. X f.: Erwähnt werden Sergeant Talford und S. T. Coleridge.
- ²³ Hume, 285.
- ²⁴ Hume, »Gothic versus Romantic«, 267 ff.
- ²⁵ Summers, S. 29.
- ²⁶ *Shorter Novels: Eighteenth Century*, ed. Philip Henderson (London, 1930 u. ö.), S. 102; alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Vgl. zum folgenden Erwin Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen* (Göttingen, 1964), S. 125 ff.
- ²⁷ *Shorter Novels*, S. 102.
- ²⁸ Ebd., S. 103.
- ²⁹ Ebd., S. 100.
- ³⁰ Vgl. *The Castle of Otranto* by Horace Walpole, *Vathec* by William Beckford, *The Vampyre* by John Polidori: *Three Gothic Novels and a Fragment of a Novel by Lord Byron*, ed. E. F. Bleiler (New York, 1966), S. XIII f.
- ³¹ *Shorter Novels*, S. 103.
- ³² Ebd., S. 106.
- ³³ Clara Reeve, *The Old English Baron*, ed. J. Trainer (London, 1967), S. 3–6.
- ³⁴ Vgl. dazu Arthur L. Cooke, »Some Side Lights on the Theory of the Gothic Romance«, *MLQ*, 12 (1951), 429 – 436.
- ³⁵ Zit. bei Cooke, 432.
- ³⁶ Vgl. J. Brauchli, *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher* (Weida, 1928), S. 121 ff.
- ³⁷ *Ambrosio or the Monk: A Romance*, 3 vols. (London, 1798), II, 276.
- ³⁸ Werner Zirus, *Der ewige Jude in der Dichtung*, Palaestra 162 (Leipzig, 1928).
- ³⁹ Vgl. H. R. Möbius, *Die englischen Rosenkreuzer-Romane und ihre Vorläufer* (Hamburg, 1911).
- ⁴⁰ Thomas Warton, *Verses on Sir Joshua Reynold's Painted Window at New-College, Oxford* (London, 1782), S. 2; zit. bei J. Haslag, *Gothic im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung* (Köln, 1963), S. 155.
- ⁴¹ *Shorter Novels*, S. 99.
- ⁴² John Ballantyne, ed., 1811, zit. bei Kevala-Krishna Mehrotra, *Horace Walpole and the English Novel* (Oxford, 1934), S. 170.
- ⁴³ Ebd., S. 170 (Hervorhebung von mir).
- ⁴⁴ Frances [Fanny] Burney (1782) [Mme. D'Arblay], *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, 5 vols. (London, 1784 – 86).
- ⁴⁵ James White, *The Adventures of King Richard Coeur de Lion*, 3 Bde. (London, 1791), I, XIV – XV.

- 46 *Shorter Novels*, S. 149; vgl. auch die darauffolgende Schilderung des Gastmahl Anmerkungen zu Seiten (S. 151): »Manfred, however ill his heart was at ease, endeavoured to inspire the company with mirth. Dies entspricht ganz dem Brauch am Artushof.
- 47 Ebd., S. 101.
- 48 Vgl. W. H. Smith, »Strawberry Hill and Otranto«, *TLS* 23. 3. 1936, S. 440.
- 49 Brief vom 9. 3. 1765, Horace Walpole, *Selected Letters*, ed. William Hadley (London/New York, 1926 u. ö.).
- 50 Vgl. Mehrotra, *Horace Walpole*, S. 113.
- 51 Vgl. dazu Brauchli, *Der englische Schauerroman*, S. 137.
- 52 Vgl. Edith Birkhead, *The Tale of Terror* (New York, 1963), S. 38: »It was probably her timely appearance that saved the Gothic Novel from an early death.«
- 53 *The Romance of the Forest* [1791] (London, 1904), S. 310 (Hervorhebungen von mir).
- 54 *The Mysteries of Udolpho*, ed. B. Dobrée (London, Oxford, New York, 1970).
- 55 *Quarterley Review*, I (1809), 347 f., zit. bei Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*, S. 20.
- 56 *Shorter Novels*, S. 100.
- 57 Hierauf wird auch hingewiesen bei Siegfried Korninger, *Radcliffe: The Mysteries of Udolpho*, in: *Der Englische Roman*, ed. F. K. Stanzel, Bd. I (Düsseldorf, 1969), S. 333.
- 58 Vgl. ebd., S. 312 – 314.
- 59 Zu den Charakteren im einzelnen vgl. vor allem ebd., S. 327.
- 60 *The Mysteries of Udolpho*, ed. Dobrée, S. 79 f.
- 61 Vgl. Korninger, *Radcliffe*, S. 314.
- 62 *The Age; a Poem Moral, Political, and Metaphysical*, S. 209, v. 407 – 416.
- 63 2. Akt, 3. Szene (Reclam, S. 65); Sprecher: Karl Moor.
- 64 *The Critical, Series III. V. 255*, bei Mehrotra, S. 148.
- 65 Vgl. zum folgenden Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*, vor allem Kapitel I. Ferner: W. F. Schirmer, *Der Einfluß der Deutschen Literatur auf die Englische im 19. Jh.* (Halle, 1947). X
- 66 Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft: Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*; Palaestra, 226 (Göttingen, 1968), Kap. V, S. 181 – 224: »Weltliche Kontrafaktur: Gottfried August Bürger.«
- 67 Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*, S. 16.
- 68 *Thomson's Seasons*, ed. Otto Zippel (Berlin, 1908), S. 15 (Spring, Z. 195 – 197).
- 69 Zit. bei Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*, S. 32.
- 70 M. G. Lewis, *The Monk*, ed. Louis F. Peck, intr. J. Berryman (New York, 1952), S. 395 f.
- 71 Vgl. etwa *The Monk*, S. 54: »Very few people are exempt from the influence of curiosity.«
- 72 Vgl. ebd., S. 38: »Surely', said he to himself, 'she . . .« (Widergabe eines Gedankens).
- 73 Ebd., S. 39; vereinzelt finden sich auch Beispiele erlebter Rede, so z. B. S. 227: »Ambrosio again raged with desire: the die was thrown: his vows were already broken: he had already committed the crime, and why should he refrain from enjoying its reward?«
- 74 Über die Integration der Agneshandlung vgl. Dibelius, *Englische Romankunst*, Bd. I, S. 323 f.
- 75 Lévy, *Roman Gotique*, S. 351.
- 76 Ebd., S. 339.
- 77 *The Monk*, ed. Peck, S. 11; vgl. S. 258: »That prudent mother, while she admired the beauties of the sacred writings, was convinced that, unrestricted, no reading

more improper could be permitted a young woman. Many of the narratives can only tend to excite ideas the worst calculated for a female breast: every thing is called plainly and roundly by its name; and the annals of a brothel would scarcely furnish a greater choice of indecent expressions. Yet this is the book which young women are recommended to study, which is put into the hands of children able to comprehend little more than those passages of of which they had better remain ignorant . . . of this was Elvira so fully convinced that she would have preferred putting into her daughter's hands *Amadis de Gaul or The Valiant Champion, Tirante the White . . .*

⁷⁸ Eine ähnliche Position vertritt Hume in der Auseinandersetzung mit Platzner, wenn er auf die Begrenztheit der *Gothic novel* »to the limits of reason« im Unterschied zur »romantischen Poesie – er bezieht sich vor allem auf Byrons *Prometheus Unbound* – hinweist: » . . . the Gothic novelist never really seems to get off the ground in this respect [i. d. auf der Suche nach Antworten und Lösungen] . . . 'Fancy' cannot resolve serious conflicts and paradoxes posed by reason – and in this sense it is 'limited' in a way that 'imagination' is not«. R. L. Platzner / R. D. Hume, »Gothic versus Romantic«, 270.

⁷⁹ Klaus Poenicke, »'Schönheit im Schoße des Schreckens'. Raumgefüge und Menschenbild im englischen Schauerroman«, *Archiv*, 207 (1970), 17.

⁸⁰ Auch Poenicke (a. a. O., S. 17) betont die tiefere Einheit der Handlungsstruktur. Sein Ergebnis markiert vor allem den Unterschied zu Radcliffes Werk: »So erzeugen die äußerlich kaum verbundenen Handlungsstränge eine kumulative Wirkung. Sie heben das Dämonische über die bloße Projektion eines neurotischen Einzelbewußtseines hinaus und machen es zum Wesensmerkmal des gesamten Geschehnsraumes«.

⁸¹ Vgl. zur Struktur das Vorwort von Ch. R. Maturin, *Melmoth, the Wanderer*, ed. and intr. William F. Axton (Lincoln, 1961), S. XV; ferner J. B. Harris, *Charles Robert Maturin: A Study* (unpubl. Diss. phil., Wayne State Univ., Detroit, 1965). S. 257 ff.

⁸² Ebd., vgl. S. 186, 196.

⁸³ Ebd., vgl. S. 233, 325, 342.

⁸⁴ Ebd., z. B. S. 362, 369, 379.

⁸⁵ Ebd., z. B. S. 24, 25, 29, 33, 94.

⁸⁶ *The Works of Joseph Addison*, ed. G. W. Greene, 6 Bde., Bd. 6 (London, 1887), S. 362 (Spectator Essay 419).

⁸⁷ Das zeigt sich auch deutlich an Mary Shelleys *Frankenstein*.

⁸⁸ *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, 5 Bde. (London, New York, Toronto, 1965), V, 40.

Vgl. dazu: Michael Sadleir, *The Northanger Novels. A Footnote to Jane Austen*, The English Association Pamphlet No. 68 (Oxford, 1927). Weitere Sekundärliteratur in der nützlichen Bibliographie von R. W. Chapman: *Jane Austen. A Critical Bibliography* (Oxford, 1953).

⁸⁹ Zu der Verzögerung der Drucklegung im einzelnen vgl. *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, 5 vols. (Oxford, 1926), V, 12; ferner *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and others*, collected and edited by R. W. Chapman (Oxford U. P., 1952), S. 263 f.

⁹⁰ *Northanger Abbey*, ed. Chapman, V, 14.

⁹¹ Ebd., S. 15.

⁹² Als Catherine wieder zu Hause ist, führt sie die Ereignisse im Schloß und ihr eigenes irrationales Verhalten auf die Lektüre von Radcliffes romances zurück. *Northanger Abbey*, ed. Chapman, V, S. 200.

⁹³ So hat zuletzt C. S. Emden (»The Composition of *Northanger Abbey*«, *RES*, 75

[1968], 279 – 287) nachzuweisen versucht, daß der Roman aus zwei verschiedenen Elementen besteht. Nach Emden hat Austen zunächst einen realistischen Gesellschaftsroman mit burlesken Zügen geschrieben, dem sie dann später die Parodie der *Gothic tale* hinzugefügt hat.

Anmerkung
zu Seite
235

Abkürzungsverzeichnis

<i>B.M.</i>	<i>British Museum</i>
<i>DVjs</i>	<i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i>
<i>EETS</i>	<i>Early English Text Society</i>
<i>ES</i>	<i>Extra Series</i>
<i>FAZ</i>	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>
<i>GRM</i>	<i>Germanisch-Romanische Monatsschrift</i>
<i>MLQ</i>	<i>Modern Language Quarterly</i>
<i>MLR</i>	<i>Modern Language Review</i>
<i>MP</i>	<i>Modern Philology</i>
<i>OS</i>	<i>Original Series</i>
<i>PMLA</i>	<i>Publications of the Modern Language Association of America</i>
<i>PQ</i>	<i>Philological Quarterly</i>
<i>RES</i>	<i>Review of English Studies</i>
<i>SP</i>	<i>Studies in Philology</i>
<i>TLS</i>	<i>Times Literary Supplement</i>
<i>ZfdPh</i>	<i>Zeitschrift für deutsche Philologie</i>

Benutzte Literatur

A. Primärliteratur

- The Works of Joseph Addison*, ed. G. W. Greene, 6 Bde., Bd. 6 (London, 1887)
- Matheo Alemán, *The Rogue or the Life of Guzmán de Alfarache*, transl. James Nabbe (1623), ed. J. Fitzmaurice-Kelly (London, 1924)
- »The Art of Story-Telling«, *Fraser's Magazine for Town and Country*, 53 (1856), 726 ff.
- R. Ascham, *The Scholemaster*, Scolar Press Facsimile (Menston, 1967)
- Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and others*, collected and edited by R. W. Chapman (Oxford, 1952)
- The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, 5 Bde. (Oxford, 1926; London, New York, Toronto, 1965)
- Ballads from Manuscripts*, vol. II, part I, »A Poore Mans Pittance«, by Richard Williams, ed. from the Autograph Ms. by F. J. Furnivall, The Ballad Society (Hertford, 1873), B. M. R. Ac 9928, vol. 1-2 (1868-73)
- Bandello, *Tragical Tales. The Complete Novels* transl. by Geoffrey Fenton 1567, Introduction by R. L. Douglas, Modernized and Edited . . . by Hugh Harris (London, 1924)
- The Novels of Matteo Bandello*, now first done into English Prose and Verse by John Payne, 6 vols. (o. O., 1890)
- Tutte le Opere di Matteo Bandello*. A Cure di Francesco Flora, 2 vols. (Milano, 1934-35)
- Barclay his Argenis: or, the Loves of Poliarchus and Argenis*: faithfully translated out of Latin into English by Kingesmill Long, Gent. (London, 1625), (B.M. 12403.g.12.)
- The French Bandello. A Selection. The Original Text of Four of Belleforest's Histoires tragiques*, ed. Frank S. Hook, The University of Missouri Studies, XXII, (Univ. of Missouri, Columbia, 1948)
- Best Detective Stories*, ed. with an introduction by Edmund Crispin, Bd. II (London, 1964)
- Birinthea*, a Romance, written by J.(ohn) B.(ulteel) Gent. (London, 1664), (B.M. C.82.a.18.)
- Boetius, *Die Tröstungen der Philosophie*, übers. von R. Scheven (Leipzig, o. J.)

- Le Bone Florence of Rome*, ed. W. Viëtor (Marburg, 1893)
- James Boswell, *Life of Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (Oxford, 1964)
- Roger Boyle, Earl of Orrery, *English Adventures By a Person of Honour* (London, 1676), (B.M. 17.716)
- Roger Boyle, Earl of Orrery, *Parthenissa, That most Fam'd Romance, The Six Volumes Compleat* (London, 1676), Erste Edition: 1654 (B.M. 86.h.4.)
- Nicholas Breton, *The Pilgrimage to Paradise* (London, 1592)
- The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton*, ed. A. B. Grosart, 2 vols. (Edinburgh, 1879, repr. New York, 1966)
- John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (Oxford, 1904; repr. 1956)
- Thomas Burnet, *The Theory of the Earth* (London, 1697)
- Frances [Fanny] Burney (1782) [Mme. D'Arblay], *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, 5 vols. (London, 1784-86)
- M. de Cervantes, *Don Quijote*, übers. K. Thorer, 2 Bde. (Leipzig, 1914)
- The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson (London, 21957)
- The Chronicle of John Hardyng*, ed. Richard Grafton (London, 1812)
- The Voyage of the Wandring Knight. Shewing al the course of mans life, how apt he is to follow vanitie, and how hard it is for him to attaine to Vertue.*
Deuised by John Carthenie, a French man: and translated out of French into English by W. G. of Southampton, Merchant (London, 1607), Brit. Mus. Cat. No. C 116.b.18; re-ed. D. A. Evans (Seattle, 1951)
- The Castle of Otranto* by Horace Walpole, *Vathec* by William Beckford, *The Vampyre* by John Polidori: *Three Gothic Novels and a Fragment of a Novel by Lord Byron*, ed. E. F. Bleiler (New York, 1966)
- The Complaint of Henry Duke of Buckingham, including the Induction, or Thomas Sackville's Contribution to the Mirror for Magistrates*, ed. Marguerite Hearsey, Yale Studies in English, LXXXVI (New Haven, 1936)
- The Complete Works of the Gawain-Poet*, tr. John Gardner (Chicago and London, 1965)
- William Congreve, *Incognita or: Love and Duty Reconcild. A novel* (London, 1692)
- Juan de Flores, *A Pair of Turtle Doves: or the Tragical History of Bellora and Fidelio* . . . (1606)
- Daniel Defoe, *Farther Adventures of Robinson Crusoe*, ed. G. A. Aithen (London, 1895)
- Daniel Defoe, *The Life & Adventures of Robinson Crusoe* (Oxford, 1956)
- Francisco de Quevedo y Villegas, *Das Leben des Buscón*, übers. v. H. Koch, in *Spanische Schelmenromane*, ed. H. Baader, Bd. II (München, 1965), S. 7-154
- Francisco de Quevedo y Villegas, *Hell Reformed or A Glasse for Favorites. Their Falls and Complaints . . . Discovered on a Vision* (1641)
- The Life and Adventures of Dan Pablos the Sharper. An Example for Vagabonds and a Mirror for Scamps*, by Gomes De Quevedo y Villegas, transl. by Fran-

- cisco Villamiquel y Hardin (Pseudonym für: Frank Mugglestone), (Leicester, 1928)
- The Descent of Euphues: Three Elizabethan Romance Stories. Euphues, Pandosto, Piers Plainness*, ed. J. Winny (Cambridge, 1957)
- John Dickenson, *Greene in Conceipt*. New raised from his graue to write the Tragique Historie of faire Valeria of London (1598)
- Kenelm Digby, *Loose Fantasies*, ed. Vittorio Gabrieli, Temi e Testi Nr. 14 (Roma, 1968)
- Kenelm Digby, *Private Memoirs of Sir Kenelm Digby*, Gentleman of the Bed-chamber to Charles the First, Written by Himself (London, 1827), (B.M. 613.g. 11.1-2)
- Early English Prose Romances*, ed. W. J. Thoms (London, o. J.)
- English Rogue: Simplicianischer Jan. Perus, dessen Geburt und Herkommen, kurtzweiliger Lebens-Lauff, unterschiedliche Verheyrrathung etc.* (o. O., 1672)
- Henry Fielding, *Complete Works*, ed. W. E. Henley, 16 Bde. (London, o. J., repr. New York / London, 1967)
- Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, ed. A. R. Humphreys, 2 vols., (London, 1963)
- Giles Fletcher, *The Rising to the Crown of Richard III* (1593)
- Emanuel Forde, *The Famous History of Montelion, Knight of the Oracle, Son to the True Mirrour of Princes, the most Renowned Persicles, King of Assyria etc.* (London, 1700?) (B.M. 1077.e.34), A3-A4
- Emanuel Forde, *The Most Pleasant Historie of Ornatus and Artesia etc.* (London, 1607) (B.M. C. 56.d.21)
- F. P. Fulgentius, *Opera*, ed. R. Helm (Leipzig, 1898)
- Ulpian Fulwell, *The Flower of Fame* (1575)
- The Works of Thomas Gray*, ed. E. Gosse (London, 1884)
- Robert Greene, *Pandosto: The Triumph of Time*, in: *The Descent of Euphues: Three Elizabethan Romance Stories*, ed. James Winny (Cambridge, 1957), S. 67-121
- Patrick Hannay, *Sheretine and Mariana* (1612)
- The Harley Lyrics: The Middle English Lyrics of MS. Harley 2253*, ed. G. L. Brook (Manchester, 1956)
- Stephen Hawes, *The Pastime of Pleasure*, ed. William Edward Mead, EETS OS, 173 (London, 1928)
- Richard Head and Francis Kirkman, *The English Rogue, Described in the Life of Meriton Latroon* (London, 1928)
- Heliodorus, *The Aethiopica. Literally and completely translated from the Greek, with introduction and notes* (Athens, 1897) (B.M. C. 115.s.12)
- The Historie of Chariclia and Theagenes*, gathered for the most part out of Heliodorus (1567) (Brit. Mus. 244.b.3)

- Anon., *The History of the Rise and Fall of that Famous Favourite of Queen Elizabeth, the Earle of Essex* (1739)
- Matthäus Hofstetter, *Der edle Sonnenritter* (Giessen, 1611)
- Samuel Holland, *Romancio-Mastrix: or, A Romance on Romances*. In which the prodigious vanities of a great part of them are (as in a Mirrour) most lively represented and so naturally personated, that the ingenious Reader, observing their deformities, may delightfully be instructed and invited to the pursuing of more honourable and profitable Studies (London, 1660) (B.M. G 16418)
- Francis Hubert, *The Deplorable Life and Death of Edward II* (1628)
- The Isle of Man; or The Legall Proceeding in Man-shire against Sinne...* The spiritual use thereof, with an Apologie for the manner of handling, most necessary to be first read, for direction in the right use of the Allegory thorow-out... (London, 1627) (B.M. 1018.b.19)
- Samuel Johnson, »Misella Debauched«, *Rambler*, No. 170, Saturday, 2nd November 1751
- Der Landstörtzer Gusman von Alfarche* (sic!) oder *Picaro* genannt, dessen wunderbarlichs abenthewrlichs und possirlichs Leben etc. durch Aegidium Albertinum (München, 1615)
- The Laud Troy Book*, ed. J. Ernst Wülfing, EETS OS, 121, 122 (London, 1902, 1903)
- Hubert Rausse, *Lazarillo de Tormes*, An Hand der deutschen Übertragungen des 17. Jahrhunderts aus dem Spanischen übersetzt und eingeleitet... (Stuttgart, o. J.)
- Alain René Le Sage, *Die Geschichte des Gil Blas von Santillana*, übers. von Konrad Thorer (Leipzig, 1958)
- Le Sage, *Gil Blas of Santillana*, ed. Bergen Evans (Greenwich, Conn., 1962)
- M. G. Lewis, *Ambrosio or the Monk: A Romance*, 3 vols. (London, 1798)
- M. G. Lewis, *The Monk*, ed. Louis F. Peck, intr. J. Berryman (New York, 1952)
- Anon., *The Life and Character of Jane Shore* (1714)
- Anon., *The Life and Death of Rosamond, King Henry the Second's Concubine* (1729)
- The Pilgrimage of the Life of Man, englisht by John Lydgate*, A.D. 1426, from the French of Guillaume de Deguileville, A.D. 1330, 1355, EETS ES, 77, 83, 92, ed. F. J. Furnivall (London, 1899, 1901, 1904)
- John Lyly, *Euphues: The Anatomy of Wit*, ed. F. Landmann (Heilbronn, 1887)
- Macrobius*, ed. F. Eyssenhardt (Leipzig, 1893)
- The Works of Sir Thomas Malory*, ed. E. Vinaver, 3 vols. (Oxford, 1947, 1967); einbändige Ausgabe (ed. Vinaver) in den Oxford Standard Authors (Oxford, 1954)
- Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, 2 vols. (Everyman's Library, 46, 1967)
- Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, ed. J. Rhys (London, 1906, repr. 1953)

Marianus, or Loves Heroick Champion. Describing His Honourable Travailes and haughty attempts in Armes, with his successe in Love, ... (London, 1641) (B.M. 1154.a.2)

Ch. R. Maturin, *Melmoth, the Wanderer*, ed. and intr. William F. Axton (Lincoln, 1961)

Pedro Mexia, *Historia Imperial y Cesarea*, Edition of Seville (1547)

The Famous Historie of Chinon of England, by Christopher Middleton, ed. W. E. Mead, EETS OS, 165 (London, 1925)

A Mirour for Magistrates: Being a True Chronicle Historie of the Vntimeley falles of such unfortunate Princes and men of note as have heppened since the first entrance of Brute into this Iland, vntill this our latter Age etc. (London, 1610), (B.M. C. 12. h. 2)

The Last Part of the Mirour for Magistrates, wherein may be seene by examples passed in this Realme, with how greeuous plagues, vyces are punished in great Princes & Magistrats, and how frayle and unstable wordly prosperity is founde, where Fortune seemeth most highly to Fauour (London, 1578), (B.M. C. 57. l. 5, fol. 176 v. ff.)

The Mirror for Magistrates, ed. Lily B. Campbell (Cambridge, 1938)

The Mirror for Magistrates, ed. J. Haslewood (London, 1815)

The second part of the Myrror of Knighthood, containing two severall Bookes, wherein is intreated the valiant deedes of Armes of sundrie worthie Knights, verie delightfull to be read, and nothing hurtfull to be regarded, Now newly Translated out of Spanish ... by R.P. [A Translation of »Segunda parte del Espejo de Príncipes«, by P. de la Sierra, B.M. C. 70.b.30] (London, 1583)

~~X~~ *Morte Arthure*, ed. E. Björkman, Alt- u. Mittelenglische Texte, 9 (Heidelberg, 1915)

The Works of Thomas Nashe, ed. Ronald B. McKerrow, 5 Bde. (London, 1904)

The Heroicall Adventures of the Knight of the Sea Comprised in the Most Famous and renowned Historie of the Illustrious & Excellently accomplished Prince Oceander, Grand-sonne of the mightie and Magnanimous Claranax, Emperour of Constantinopel and the Empress Basilia etc. etc., (London, 1600) (B.M. C. 56. 2. 23.)

Octavian. Zwei mittelenglische Bearbeitungen der Sage, ed. G. Sarrazin, Altengl. Bibliothek, 3 (Heilbronn, 1885)

»Ovide moralisé«; poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus, ed. C. de Boer, 5 Bde. (Amsterdam, 1915, '20, '31, '36, '38), Verhandelingen der koninklijke Nederlandse Akademie, Bde. 15, 21, 30, 37, 43.

Musæus Palatinus (Pseudonym für R. Brathwaite), *The Two Lancashire Lovers: Or The Excellent History of Philocles and Doriclea* (London, 1640)

Palmerín of England [originally translated by Anthony Munday, corrected by R. Southey], 4 vols. (London, 1807)

- The third part of Palmerín of England* ... translated into English by A.M. (London, 1602), B.M. 12 403.e.12
- Palmerín D'Oliva. The Mirrour of nobilitie* ... Written in the Spanish, Italian and French, and from them turned into English by A.M. [A. Munday] (London, 1588), B.M.C. 56.d.6
- The first (second) Part of the honourable Historie of Palmerín d'Oliva* ... translated by A.M. (London, 1597), B.M. C. 56.d.7
- The first Booke of Primaleon of Greece*, translated by A.M. (London, 1595), B.M. C. 56.d.11
- The second Booke of Primaleon of Greece*, translated by A.M. (London, 1596), B.M. 1163.b.17
- Panthalia: or the Royal Romance*. A Discourse Stored with infinite variety in relation to State Government And Passages of matchless affection gracefully interveined, And presented on a Theatre of Tragical and Comical State, in a successive continuation to these Times (London, 1659) (B.M. E. 1797)
- The Pearl-Poet. His Complete Works*, ed. & tr. Mother M. A. Williams (New York, 1967)
- The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S.*, ed. Henry B. Wheatley F.S.A., 10 vols. (London, 1926-30)
- The Phoenix: or, the History of Polyarchus and Argenis*, translated from the Latin, By a Lady, 4 vols. (London, 1772)
- Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. B. Dobrée (London, Oxford, New York, 1970)
- Clara Reeve, *The Old English Baron*, ed. J. Trainer (London, 1967)
- John Reynolds, *Thirty Tragical histories acted in divers countries beyond the Seas*, unter mehreren Titeln gedruckt: Gods revenge (1621 u. ö.), Blood for Blood etc.
- Anon., *The Rise and Fall of Madam Coming-Sir: Or, An Unfortunante Slip from the Tavern-Bar, Into the Surgeon's Powdering-Tub* (1740?)
- Henry Roberts, *Pheander, The Maiden Knight, Describing his Honourable Trauailles and hautie attempts in Armes, with his succes in loue*, written by H.R. (= Henry Roberts) (London, 1595) (B.M. C. 56.d.21, 1-2)
- Richard Robinson, *The Reward of Wickedness* (1574)
- Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, 5 Bde. (Paris, 1914-24)
- The Romance of Guy of Warwick*, ed. J. Zupitza, EETS ES, 42, 49, 59; einbändiger Nachdruck (London, 1966)
- The Romance of the Forest* [1791] (London, 1904)
- Thomas Sampson, *Fortune's Fashion* (1613)
- Scarron's City Romance, Made English* (London, 1671)
- Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*, ed. Joan Williams (London, 1968)
- Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke u. H. G. Göpfert (München, 1962)

- Monsieur de Scudéry (Madelaine de Scudéry), *Ibrahim, Or the Illustrious Bassa.*
An Excellent new Romance. The Whole Work in Foure Parts... Englished
by Henry Cogan (London, 1652) (B.M. 837.l.15)
- Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes...*
from the New Atalantis, an Island in the Mediterranean (London, 1709)
- Shorter Novels: Eighteenth Century*, ed. Philip Henderson (London, 1930 u. ö.)
- Shorter Novels: Elizabethan* (London/New York, 1964)
- Shorter Novels, Jacobean and Restoration*, ed. Philip Henderson (New York,
1929-30)
- Richard Sibbes, *Bowels Opened* (London, 1648)
- Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shephard (London,
1965)
- Sir Gawain and the Green Knight*, tr. Marie Borroff (London, 1968)
- Sir Gawain and the Green Knight*, tr. Brian Stone (Harmondsworth, 1959 u. ö.)
- Sir Ysumbras. Eine englische Romanze des 14. Jahrhunderts*, herausgegeben von
Gustav Schleich, Palaestra XV (Berlin, 1901)
- The Works of Tobias Smollett*, ed. W. E. Henley, 12 Bde. (New York, 1899)
- Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, ed. Charles Lee, Every-
man's Library, 975 (New York, 1965)
- Robert Smyth, *Strange, Lamentable, and Tragical Histories* (1577)
- Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. George Saintsbury (Everyman's Library
617, 1964)
- Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. James Aiken Work (New York, 1940)
- Thomson's Seasons*, ed. Otto Zippel (Berlin, 1908)
- Twelve Facsimiles of Old English Manuscripts*, ed. W. W. Skeat (Oxford, 1892)
- Anon., *Unfortunate Heroes, or the Adventures of Famous Men* (1679)
- Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1765)
- Horace Walpole, *Selected Letters*, ed. William Hadley (London/New York, 1926
u. ö.)
- The Wars of Alexander*, EETS ES, 47 (1886)
- Thomas Warton, *Verses on Sir Joshua Reynold's Painted Window at New Col-
lege, Oxford* (London, 1782)
- The Western Martyrology or, Bloody Assizes, containing the Lives, Trials, and
Dying Speeches of all those Protestants that suffer'd in the West of England,
and elsewhere, from the Year 1678, to this time etc.* (London, 1705) (B.M.
851. f. 25)
- James White, *The Adventures of King Richard Coeur de Lion*, 3 Bde. (London, 1791)
- Anon. [W. Windham], *Remarks on the Prosposals lately published for a new
Translation of Don Quixote... etc.* (London, 1775)
- Henry Wotton, *A Courty controversie of Cupids Cautels: Conteyning ffe
Tragical Histories etc.* (1578)

B. Sekundärliteratur

- R. Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968)
- R. Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novels* (Cambridge, Mass., 1964)
- The Anatomy of Don Quixote. A Symposium*, edd. M. J. Benardete and Angel Flores (Ithaca, 1932)
- Amado Alonso, »Lo picaresco de la picaresca«, in *Verbum, Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 74 (1929), 321–338, übers. in *Pikarische Welt*, S. 79–100
- Ruth L. Anderson, »The Mirror Concept and its Relation to the Drama of the Renaissance«, *Northwest Missouri State Teachers' Studies*, 3 (1939), 5–7
- E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern, 1946)
- Juan Bautista Avalle-Arce, »The *Diana* of Montemayor: Tradition and Innovation«, *PMLA*, 74 (1959), 1–6
- Francisco Ayala, »El Guzmán de Alfarache: consolidación del género picaresco«, in Francisco Ayala, *Experiencia e invención* (Madrid, 1960)
- Pedro Badanelli, *Tras la Morfología de Don Quijote* (Santa Fé, 1947)
- E. M. Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1948), Kap. II auszugsweise abgedr. in *Pikarische Welt*, S. 188–191
- Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, 10 Bde. (New York, 1939, repr. 1950)
- Sheridan Baker, »The Idea of Romance in the Eighteenth-Century Novel«, *Studies in English Literature* (Tokyo), English Number (1963), 40–61
- A. C. Baugh, *A Literary History of England* (London, 2¹⁹⁶⁷)
- Gustav Becker, *Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur*, Palästra, 13 (Berlin, 1906)
- Friedrich Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*, Grundriß der Germanischen Philologie, 14 (Berlin, 2¹⁹⁶¹)
- Oldřich Belič, »La novela picaresca española y el realismo«, *Romanistica Praagensia*, 2 (1961), 5–15
- Otto F. Best, »Das Cliché von der Parodie auf die Ritterbücher«, *Die Neueren Sprachen*, 67 (1968), 121–127
- Edith Birkhead, *The Tale of Terror* (New York, 1963)
- T. Bloch, »Smollett's Quest for Form«, *MP*, 65 (1967), 103–13
- Uwe Böker, *Studien zu Chaucers Franklin's Tale* (Diss. phil. Regensburg, 1968)
- Wayne C. Booth, »Did Sterne Complete *Tristram Shandy*?« *MP*, 48 (1951), 172–83
- Wayne C. Booth, »The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*«, *PMLA*, 67 (1952), 163–185

- Ludwig Borinski, *Der Englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt/M., Bonn, 1968)
- J. Brauchli, *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher* (Weida, 1928)
- Howard Swazey Buck, *A Study in Smollett* (New Haven, 1925)
- C. F. Bühler, »'Kynge Melyzyus' and 'The Pastime of Pleasure'«, *RES*, 10 (1934), 438–441
- Lily B. Campbell, *Parts Added to the Mirror for Magistrates by John Higgins & Thomas Blenerhasset* (Cambridge, 1946)
- Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes* (Cambridge, 1930)
- Lily B. Campbell, *Tudor Conceptions of History and Tragedy in 'A Mirror for Magistrates'* (Berkeley, 1936)
- A. Castro, »Perspectiva de la novela picaresca«, in: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XII (1935), 123–143, übers. in *Pikarische Welt*, S. 119–146
- R. W. Chapman, *Jane Austen. A Critical Bibliography* (Oxford, 1953)
- F. W. Chandler, *The Literature of Roguery* (Boston and New York, 1907, 21958)
- F. W. Chandler, *Romances of Roguery* (New York, 1899)
- Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (London, 1958)
- W. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare im Spiegel der dramatischen Rede* (Heidelberg, 1955)
- J. P. Collier, *Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, 2 Bde. (London, 1865)
- Arthur L. Cooke, »Some Side Lights on the Theory of the Gothic Romance«, *MLQ*, 12 (1951), 429–436
- William J. Courthope, *A History of English Poetry*, 6 vols. (London, 1897)
- Hardin Craig, »The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy«, *PQ*, 19 (1940), 1–19
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (München, 1967)
- Walter R. Davis, »Thematic Unity in the *New Arcadia*«, *Studies in Philology*, 57 (1960), 123–143
- F. de Haan, *An Outline of the History of the novela picaresca in Spain* (The Hague, New York, 1903)
- Alberto Del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (Firenze, 1957)
- Wolfgang G. Deppe, *History versus Romance: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings*, Neue Beiträge zur Englischen Philologie, 4 (Münster, 1965)
- W. Dibelius, *Englische Romankunst* (Berlin, 1910)
- Don Quixote, *Forschung und Kritik*, ed. H. Hatzfeld, Wege der Forschung, 160 (Darmstadt, 1968)
- A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibl. Warburg 1922–23 (Leipzig–Berlin, 1924)

- Peter Dunn, »El individuo y la sociedad en *La vida del Buscón*«, *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), 375-396
- G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters* (München, 1927-35)
- C. S. Emden, »The Composition of *Northanger Abbey*«, *RES*, 75 (1968), 279-287
- English Theories of the Novel*, vol. II, Eighteenth Century, ed. Walter F. Greiner (Tübingen, 1970)
- A. Esdaile, *List of English Tales and Prose Romances Printed Before 1740* (London, 1912)
- Essays on Malory*, ed. J. A. W. Bennett (Oxford, 1963)
- The Expedition of Humphry Clinker*, ed. L. Rice-Oxley (London, 1925)
- Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Berkeley, Calif., 1935, Oxford, 2¹⁹⁵⁶)
- James Fitzmaurice-Kelly, »*La vida del Buscón*«, *Revue Hispanique*, 43 (1918), 1-9
- X R. H. Fletcher, *The Arthurian Material in the Chronicles*, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, X (New York, 2¹⁹⁶⁶)
- J. R. Foster, »The Abbé Prévost and the English Novel«, *PMLA*, 42 (1927), 443-464
- V. Gabrieli, »A New Digby Letter Book: 'In praise of Venetia'«, *The National Library of Wales Journal*, 9 (1955), 113-148
- Richard Gerber, »Zur Namengebung bei Defoe«, in: *Festschrift für Walter Hübner*, edd. Dieter Riesner und Helmut Gneuss (Berlin, 1964), S. 227-233
- Robert Giddings, *The Tradition of Smollett* (London, 1967)
- K. H. Göller, »Die angelsächsischen Elegien«, *GRM*, 45 (1964), 225-40
- K. H. Göller, »Chaucers Troilus and Criseyde«, in *Der englische Roman*, ed. F. Stanzel (Düsseldorf, 1969), I, 23-53
- K. H. Göller, »König Arthur in den Schottischen Chroniken«, *Anglia*, 80 (1962), 390-402
- X K. H. Göller, *König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters*, *Palaestra*, 238 (Göttingen, 1963)
- John Graham, »Character Description and Meaning in the Romantic Novel«, *Studies in Romanticism*, 5 (1966), 208-218
- X R. L. Green, *King Arthur and His Knights of the Round Table* (Harmondsworth, 1953)
- Walter F. Greiner, *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert* (Tübingen, 1969)
- K. S. Guthke, *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen* (Göttingen, 1958)

- Ursula Habel, *Die Nachwirkungen des pikaresken Romans in England, Sprache und Kultur der Germanisch-Romanischen Völker*, Angl. Reihe, IV (Breslau, 1930)
- J. B. Harris, *Charles Robert Maturin: A Study* (unpubl. Diss. phil., Wayne State Univ., Detroit, 1965)
- G. B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies* (London, 1951)
- F. R. Hart, »The Experience of Character in the English Gothic Novel«, in R. H. Pierce, ed., *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute* (New York, 1968), S. 83–105
- J. Haslag, *Gothic im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung* (Köln, 1963)
- Helmut Hatzfeld, »The Style«, in: *The Anatomy of Don Quixote. A Symposium*, edd. M. J. Benardete and Angel Flores (Ithaca, 1932), S. 86 ff.
- Gerald R. Hayes, *Anthony Munday's Romances of Chivalry* (London, repr. 1925)
- Rolf Heine, *Untersuchungen zur Romanform des Apuleius von Madaura* (Diss. phil. Göttingen, 1962)
- G. R. Hibbard, *Thomas Nashe. A Critical Introduction* (London, 1962)
- K. J. Höltgen »König Arthur und Fortuna«, *Anglia*, 75 (1957), 35–54
- R. D. Hume, »Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel«, *PMLA*, 84 (1969), 282–90
- Arthur Johnston, *Enchanted Ground. The Story of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964)
- André Jolles, *Einfache Formen* (1930; Tübingen, 2. 1958)
- J. J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, übersetzt von Elizabeth Lee (London, 1890)
- W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart, 3. 1961)
- Eva Kemp, *The Works of John Bunyan, A General Survey* (Diss. Birmingham, 1922)
- Edith Kern, »The Romance of Novel/Novella«, *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretations, and History*, ed. P. Demetz, Thomas Greene, L. Nelson, Jr. (New Haven and London, 1968), S. 511–530
- Karl Ludwig Klein, *Vorformen des Romans in der englischen erzählenden Prosa des 16. Jahrhunderts*, Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiet der Anglistik und der Amerikanistik, 13 (Heidelberg, 1969)
- Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* (Tübingen, 1956)
- Siegfried Korninger, »Radcliffe: *The Mysteries of Udolpho*«, in: *Der Englische Roman*, ed. F. K. Stanzel, Bd. I (Düsseldorf, 1969), S. 312–337
- Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary*, übers. v. B. Taborski (o. O., repr. 1965)
- Theodor Kuskop, *Nicholas Breton und seine Prosaschriften* (Diss. phil. Leipzig, 1902)

- B. A. M. C. Latham, »Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's *Unfortunate Traveller*«, *Engl. Studies* (1948), vol. I of the New Series of Essays and Studies Collected for the English Association by F. P. Wilson
- J. L. Laurenti, *Ensayo de una bibliografia de la novela picaresca española. Años 1554-1964* (Madrid, 1968)
- Maurice Lévy, *Le Roman »Gotique« Anglais (1764-1824)* (Toulouse, o. J. [1968])
- C. S. Lewis, *The Discarded Image* (Cambridge, 1964)
- C. S. Lewis, *The Pilgrim's Regress: An Allegorical Apology for Christianity, Reason, and Romanticism* (London, 1956)
- Stephan Lewis, *The History of Romances: An Enquiry into their Original; Instructions for Composing them; An Account of the most Eminent Authors* (London, 1715)
- Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Neue Forschung, Bd. 14 (Berlin 1932)
- R. M. Lumiansky, »The Question of Unity in Malory's *Morte Darthur*«, *Tulane Studies in English*, 5 (1955), 29-39
- Malory's Originality: A Critical Study of Le Morte Darthur*, ed. R. M. Lumiansky (Baltimore, 1964)
- Alexandre Masseron, »Saint Arthur«, *Nouvelle Revue de Bretagne*, No. 5 (1948)
- D. Masson, *British Novelists* (Cambridge, 1859)
- T. E. May, »Good and Evil in the Buscón: A Survey«, *MLR*, 45 (1950), 319-335
- Austin McGiffert Wright, *The American Short Story in the Twenties* (Chicago, 1961)
- A. D. McKillop, »The Reinterpretation of Sterne«, *Etudes Anglaises*, 7 (1954), 36-47
- Dieter Mehl, *Die mittelenglischen Romanzen des 13. und 14. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1967)
- Kevala-Krishna Mehrotra, *Horace Walpole and the English Novel* (Oxford, 1934)
- Stuart Miller, *The Picaresque Novel* (Cleveland, 1967)
- H. R. Möbius, *Die englischen Rosenkreuzer-Romane und ihre Vorläufer* (Hamburg, 1911)
- A. K. Moore, »Medieval English Literature and the Question of Unity«, *Modern Philology*, 65 (1968), 285-300
- Charles Moorman, *The Book of Kyng Arthur: The Unity of Malory's Morte Darthur* (Lexington, 1965)
- C. E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners* (1911, repr. New York, 1963)
- E. Muir, »Laurence Sterne« in: *Essays on Literature and Society* (London, rev. ed. 1965)
- Vivienne Mylne, »Symbolism in *Gil Blas*«, *French Studies*, 15 (1961), 134-145
- Harold Nicolson, »Is the Novel Dead?«, *Observer*, 29. 8. 1954

- George T. Northup, *An Introduction to Spanish Literature* (Chicago, 3rd 1960)
Novel and Romance, 1700–1800. A Documentary Record, ed. Joan Williams (London, 1970)
- W. F. Oakeshott, »The Finding of the Manuscript«, *Essays on Malory*, ed. J. A. W. Bennett (Oxford, 1965)
- J. J. O'Connor, *Amadis de Gaule and Its Influence on Elizabethan Literature* (New Brunswick, N. J. 1970), (konnte nicht mehr berücksichtigt werden)
- J. Ortega y Gasset, »La picardía original de la novela picaresca«, *Obras Completas* (Madrid, 2nd 1950), II, 121–125; übers. in *Pikarische Welt*, S. 8–14
- W. Pabst, »Literatur zur Theorie des Romans«, *DVjS*, 34 (1960), 264–289
- A. A. Parker, »The Psychology of the Pícaro in *El Buscón*«, *MLR*, 42 (1947), 58–69, übers. in *Pikarische Welt*, S. 212–236
- H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, Mass., 1927)
- Mary Patchell, *The Palmerín Romances in Elizabethan Prose Fiction* (New York, 1947)
- William Peery, »Tragic Retribution in the 1559 Mirror for Magistrates«, *SP*, 46 (1949), 113–130
- Horst Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Schriften zur Literatur, ed. R. Grimm, Bd. 5 (Göttingen, 1964)
- H. Petriconi, »Zur Chronologie und Verbreitung des spanischen Schelmenromans«, *Volkstum und Kultur der Romanen*, 1 (1928), 324–342, repr. in *Pikarische Welt*, S. 61–78
- F. P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter* (Berlin, 1966)
- R. L. Platzner/R. D. Hume, »Gothic versus Romantic: A Rejoinder«, *PMLA*, 86 (1971), 266–274
- G. L. Plessow, *Gotische Tektonik im Wortkunstwerk. Künstlerisches im Bau der mittelenglischen Romanze von Gawain und dem Grünen Ritter* (München, 1931)
- Klaus Poenische, »Schönheit im Schoße des Schreckens. Raumgefüge und Menschenbild im englischen Schauerroman«, *Archiv*, 207 (1970), 1–19
- Katherine Anne Porter, *The Days Before* (New York, 1952)
- Alan Pryce-Jones, »The Novelist's Fault«, *Observer*, 12. 9. 1954
- J. Prys, *Der Staatsroman des 16. und 17. Jahrhunderts und sein Erziehungsideal* (Würzburg, 1913)
- Ruth Putnam, »California: the Name«, *Univ. of Calif. Publ. in History*, 4 (1917), 293–365
- Joseph Virgil Ricapito, *Toward a Definition of the Picaresque* (Diss. phil. University of California, Los Angeles, 1966)
- Dietrich Rolle, *Fielding und Sterne: Untersuchungen über die Funktion des Erzählers* (Münster, 1963)
- Heinz Rupp, »Neue Forschung zu Form und Bau mittelalterlicher Dichtung«, *Der Deutschunterricht*, 2 (1959), 117–124

- Michael Sadleir, *The Northanger Novels. A Footnote to Jane Austen*, The English Association Pamphlet No. 68 (Oxford, 1927)
- Pedro Salinas, »El héroe literario y la novela picaresca española: semántica e historia literaria«, in *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1958), übers. in *Pikarische Welt*, S. 192–211
- Hanspeter Schelp, *Exemplarische Romanzen im Mittelenglischen*, Palaestra, 246 (Göttingen, 1967)
- Hanspeter Schelp, »Nurture. Ein mittelenglischer Statusbegriff«, *Anglia*, 83 (1965), 253–270
- Ruth Schirmer, *Lancelot und Ginevra* (Zürich, 1961), Nachwort S. 461–489
- W. F. Schirmer, *Der Einfluß der Deutschen Literatur auf die Englische im 19. Jh.* (Halle, 1947)
- W. F. Schirmer, *Geschichte der Englischen und Amerikanischen Literatur*, fünfte, unter Mitwirkung von Arno Esch neubearbeitete Auflage (Tübingen, 1968)
- W. F. Schirmer, *Glück und Ende der Könige in Shakespeares Historien* (Köln und Opladen, 1954)
- M. Schlauch, *Antecedents of the English Novel. 1400–1600 (from Chaucer to Deloney)* (London, 1965)
- Bruno Schleussner, *Der neopikareske Roman* (Bonn, 1969)
- Hermann Schneider, »Deutsche und französische Heldenepik« *ZfdPh*, 51 (1926), 200–243
- Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft: Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Palaestra, 226 (Göttingen, 1968)
- E. Th. Sehrt, *Der Dramatische Aufakt in der Elizabethanischen Tragödie* (Göttingen, 1960)
- Segundo Serrano Poncela, »El Buscón? Parodia picaresca?« *Insula*, No. 154 (Sept. 1959), 1 und 10
- Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy* (New Haven/London, 1965)
- Roger Sharrock, *John Bunyan* (London, 1954)
- W. H. Smith, »Strawberry Hill and Otranto«, *TLS* 23. 3. 1936
- Gonzalo Sobejano, »De la intención y valor del Guzmán de Alfarache«, *Romanische Forschungen*, 71 (1959), 267–311
- Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy: A Study of Convention and Opinion on the Elizabethan Drama* (Cambridge, Mass., 1936)
- Leo Spitzer, »El barroco español«, *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*, 28 (1943/4), 12–30
- Leo Spitzer, »Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*«, *Archivum Romanicum*, II (1927), 511–580
- Jürgen v. Stackelberg, »Die ›Moral‹ des Gil Blas«, *Romanische Forschungen*, 74 (1962), 345–360
- W. Stammler, *Frau Welt* (Freiburg, 1959)

- R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York, 1959)
- Franz K. Stanzel, »Nashe, *The Unfortunate Traveller*«, in *Der englische Roman. Vom Mittelalter zur Moderne*, I, ed. Franz K. Stanzel (Düsseldorf, 1969), S. 54-84
- Montague Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel* (London, 1938)
- Bernhard ten Brink, *Geschichte der Englischen Literatur*, ed. A. Brandl, 2 Bde. (Straßburg, 1899, 1912)
- Gerhard Thiel, *Bunyans Stellung innerhalb der religiösen Strömungen seiner Zeit, Sprache und Kultur der Germanischen und Romanischen Völker*, Anglist. Reihe, VIII (Breslau, 1931)
- H. Thomas, »The English Translations of Quevedo's *La Vida del Buscón*«, *Revue Hispanique*, 81 (1933), 282-299
- H. Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge, 1920)
- George Ticknor, *History of Spanish Literature*, 3 Bde. (Boston, 1891)
- E. M. W. Tillyard, *The Epic Strain in the English Novel* (London, 1958)
- Philipp Toynbee, »The Defence Letter«, *Observer*, 5. 9. 1954
- W. F. Trench, *A Mirror for Magistrates: Its Origin and Influence* (Edinburgh, 1898)
- Celeste Turner, *Anthony Mundy(!) An Elizabethan Man of Letters*, Univ. of Calif. Publ. in English, vol. 2, No. 1 (Berkeley, Calif., 1928)
- Angel Valbuena y Prat, *La Novela Picaresca Española* (Madrid, 1966)
- J. A. Van Praag, »Sobre el sentido del Guzmán de Alfarache«, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid, 1954), S. 283-306
- D. P. Varma, *The Gothic Flame; Being a History of the Gothic Novel in England: its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences* (London, 1957; repr. New York, 1966)
- W. Veit, »Toposforschung«, *DVjS*, 37 (1963), 120-163
- Eugène Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*, The Presidential Address to the Modern Humanities Research Association, 1966 (o. O., 1966)
- N. Wagner, »Quelques cadres d'études pour *Gil Blas*«, *L'Information Littéraire*, 8 (1956), 29-38
- Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1929)
- Bruce W. Wardropper, »The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation«, *Studies in Philology*, 48 (1951), 126-144
- Bruce W. Wardropper, »Don Quixote: Story or History?«, *MP*, 63 (1965), 1-11
- Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London, 1963)
- Ian Watt, »Robinson Crusoe as a Myth«, *Essays in Criticism*, 1 (1951), 95-119
- Werner Welzig, *Beispielhafte Figuren: Tor, Abenteuer und Einsiedler bei Grimmeisenhausen* (Graz/Köln, 1963)
- James Blanton Wharey, *A Study of the Sources of Bunyan's Allegories with Special Reference to Deguileville's Pilgrimage of Man* (Baltimore, 1904)

John Dover Wilson, *John Lyly* (Cambridge, 1905)

Emil Wolff, *Die goldene Kette* (Hamburg, 1947)

Erwin Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen*
(Göttingen, 1964)

Werner Zirus, *Der ewige Jude in der Dichtung*, Palaestra 162 (Leipzig, 1928)

Index

- Addison, J. 232, 262
Age, the; a Poem Moral, Political, and Metaphysical 261
Aikins, J. 210
 The Pleasures Derived from Objects of Terror 210
Alain de Lille 109
Albertinus, Aegidius 57, 62, 64, 110, 111, 246, 251
Albrecht, J. F. E. 223
Aléman, M. 61 ff., 68, 245
 Guzmán de Alfarache 57, 61–65, 100, 245
Alexander Fragment 111
Allegorie (allegorisch) 85, 109 f., 113 f., 116 f., 122 f., 126–128, 131 f., 134 f., 144, 149, 158 f., 165
Alonso, A. 245
Alter, R. 244, 249, 259
Amadís 27, 36 f., 81 f., 86, 89 f., 107–109, 163, 239, 241, 250, 262
Ambrosio or the Monk 260
amour courtois
 (höfische Liebe) 9, 40, 42, 80, 122, 191
Anderson, R. L. 255
Anstey, Chr. 98
Apuleius 146, 243
 Der Goldene Esel 11
architektonischer Roman 183–204
Aristoteles 202
 Poetik 202
Arthur (Artus) 19 f., 25, 27, 30 f., 33, 107, 163–6, 237, 240 f., 248, 254
Ascham, R. 24, 170
 The Schoolmaster 170, 239
Astrea 34
Athelstan 35
Auerbach, E. 252
Augustinus 109
Austen, J. 201, 204, 233 ff., 262
 Northanger Abbey 233–236, 262
Autobiographie (autobiographisch) 61, 63, 72, 75, 94 f., 142 f., 147
Avalle-Arce, J. B. 258
aventure 15, 17 ff., 53, 55, 58, 75, 79 f., 106 f., 114, 117, 141
The Awntyrs of Arthure at the Terne Wathelyne 31, 157
Ayala, Fr. 245
Baader, H. 246
Badanelli, P. 248
Báez, E. M. 63, 245
Baker, E. A. 206, 247
Baker, Sh. 237
Ballantyne, J. 260
Bandello, M. 168, 256
Barclay, J. 47, 243
 Argenis 47 f., 243
Barrett, E. St. 235
Baugh, A. C. 205, 259
Becker, G. 87, 248 f.
Beckford, W. 181, 260
 Vathec 181, 260
Beissner, Fr. 237
Belič, O. 245
Belleforest, F. de 256
Benardete, M. J. 248

- Bennett, J. A. W. 238 f.
- Bernard, R. 134 f.
- The Isle of Man* 134 f.
- Berryman, J. 231
- Best, O. F. 83, 248
- Bevis of Hamtoun* 27, 35
- Bewußtseinsroman 201
- Birkhead, E. 205, 261
- Björkman, E. 289
- Blair, R. 181
 The Grave 181
- Bleiler, E. F. 260
- Bloch, T. 250
- Boccaccio, G. 121, 153, 178 f.
 De Casibus Virorum Illustrium
 153, 179
- Böker, U. 238
- Boethius 152, 254
 Consolatio Philosophiae 152
- Bolton, E. 166
 Hypercritica 166
- Booth, W. C. 104, 250
- Borinski, L. 205, 244 f., 246 f., 250,
 259
- Boswell, J. 259
- The Boy and the Mantle* 31
- Boyle, R. 45–47, 242 f.
 English Adventures by a Person of
 Honour 47, 243
 Parthenissa 45 f., 242
- Brandl, A. 252
- Brauchli, J. 210, 260 f.
- Brathwaite, R. 252
- Bravo von Venedig* 224
- Breton, N. 72 ff., 126 ff., 131, 247, 253
 The Miseries of Mavillia 72–75,
 247
 Pilgrimage to Paradise 126–130,
 253
- Brewer, D. S. 23
- Brook, G. L. 253
- Bryant, A. 10 f.
- Buck, H. Sw. 250
- Bühler, C. F. 253
- Bürger, G. A. 225, 227, 261
 Lenore 225, 226
- Bulteel, J. 44 f., 242
 Birinthia 44 f., 242
- Bunyan, J. 27, 130, 135 ff., 252 f., 254
 Grace abounding to the Chief of
 Sinners 143
 The Holy War 143 f.
 The Life and Death of Mr. Badman
 143
 Pilgrim's Progress 130, 135–143
- Burnet, Th. 258
- Burney, Fr. 260
 Cecilia 260
- Byron, G. G. 260
- Caesarius von Heisterbach* 33 f.
- Campbell, L. B. 162, 255 f.
- Castro, A. 245
 casus 15, 151–181, 255
 catena aurea (goldene Kette) 21, 57,
 86, 91, 119 f., 252
- Caxton, W. 22 f., 238 f., 240
- Champion, The* 249
- Chandler, F. W. 66, 244
 chapbook 27, 136, 217
- Chapman, R. W. 262
- Chariclia and Theagenes, The Historie*
 of 242
- Chase, R. 237
- Chaucer, G. 10, 13, 42, 79, 111,
 119–122, 159, 173, 187, 190, 258
- Canterbury Tales* 10, 189 f.
- Franklin's Tale* 13, 119, 187,
 189–191, 194, 238
- Knight's Tale* 111, 120
- Squire's Tale* 159
- Troilus and Criseyde* 14, 123,
 202, 238, 258

- Chesterfield, Earl of (Stanhope, Philip D.) 84
 Chew, S. C. 205
 Chrétien 18–20, 26
 Erec 18, 20
 Ywain 20
 Churchyard, Th. 160
 Shore's Wife 160
 Clemen, W. 257
 Cobb, J. 235
 Coleridge, S. T. 260
 Collier, J. P. 240
 Collins, W. 218
Complaint of Henry Duke of Buckingham 255
 Congreve, W. 14, 238
 Cooke, L. 260
 Craig, H. 255
Critical, The 223 f., 261
 Curtius, E. R. 257
Cyropaedia 11
 Daniel, G. 227
 Dante 13
 Davis, W. R. 258
The Dead Babies in the Dungeon of St. Anne 233
 de Boor, C. 251
 de Cartheny, J. 131, 253
 Le Voyage du Chevalier Errant 131
 de Cervantes, M. 15, 62, 93, 100,
 104–106, 248
 Don Quixote 15, 30, 36, 41 f., 61,
 72, 79–84, 86, 88, 92, 97, 100,
 104–106, 248
 de Deguileville, G. 144, 252
 Pèlerinage de la Vie Humaine
 114 ff., 129 f., 252
 de Flores, J. 257
 Defoe, D. 53, 92, 144 ff., 200, 254
 Robinson Crusoe 96, 144–150,
 200, 254
 Palice of Honour 119
 Douglas, R. L. 256
- de Haan, F. 245
De Institutione feminæ Christianæ
 108
 de la Rivière Manley, M. 48, 84
 New Atalantis 48, 84
 Del Monte, A. 245
 Deloney, Th. 178, 258
 Jack of Newbury 178, 180
 Thomas of Reading 178
 de Maupassant, G. 238
 Demetz, P. 237
 de Montemayor, J. 191, 193, 198
 Diana Enamorada 191
 Deppe, W. G. 248
 de Quevedo y Villegas, G. 65, 100,
 246, 257
 de Rosset, Fr. 181
 Histoires Tragiques des Nostre Temps 181
 de Sayavedra, M. L. 62
 de Scudéry, M. 44, 242
 Ibrahim 242
 de Soria, A. 110
 Historia y Milicia Christiana 110
 de Ubeda, Fr. L. 247
 de Villambrales, P. H. 110
 Cavallero del Sol 110
 Detektivroman 204, 259
 Dibelius, W. 206, 259, 261
 Dickens, Ch. 11, 185, 201
 Martin Chuzzlewit 11
 Dickenson, J. 257
 Didaxe (didaktisch) 57, 63 f., 122,
 222
 Digby, Sir K. 48 ff., 243
 Private Memoirs 48–51, 243
 Dобрée, B. 208, 260 f.
 Doren, A. 254
 Douglas, G. 119, 157
 Palice of Honour 119
 Douglas, R. L. 256

- Dunn, P. 246
 Elistratov, A. 90
 Emden, C. S. 262
English Rogue, The 55, 75–77,
 101, 248
 episodisch 57, 64, 67 f., 72, 80, 95,
 98, 102
 Ehrismann, G. 241
 erlebte Rede 174
 Esch, A. 254
 Esdaile, A. 257
 Euphuismus (euphuistisch) 45, 195
 Evans, B. 246
 Evans, D. A. 253
 Eyssenhardt, F. 252
 Farnham, W. 255, 257
 Faulkner, W. 206
 Fenton, G. 168 ff., 256
Tragical Tales 168–174
 Fielding, H. 15, 82, 84, 89, 92 f.,
 100, 102, 202, 204, 206, 248 f., 259
Jonathan Wild the Great 85, 101
Joseph Andrews 84, 86–89, 101,
 250
Tom Jones 69, 89–91, 101, 103,
 202 f., 249 f.
 Fitzmaurice-Kelly, J. 63, 245 f.
 Flammenberg, L. 227
Geisterbanner 227 f.
flat characters 30, 54
 Fletcher, G. 256
 Fletcher, R. H. 240
 Flores, A. 248
Florisande 108
 Ford, E. 43, 242
Ornatus and Artesia 43, 242
*Parismus, The Renowned Prince of
 Bohemia* 43
Fortuna 15, 57, 69, 110 f., 130,
 151 ff., 175 f., 179 f., 254 f., 256
 Foster, J. R. 260
- Frazer's Magazine* 199, 201, 258
 Fricke, G. 257
 Fuge 186
 Fulgentius 251
 Fulwell, U. 256
 Furnivall, F. J. 252, 256
 Gabrieli, V. 243
 Geoffrey of Monmouth 80, 165, 214,
 240
Historia Regum Britanniae 13,
 165, 240
*George a Green, the Pindar of Wake-
 field* 26
 Gerber, R. 254
 Giddings, R. 249
 Gide, A. 186
Die Falschmünzer 186
 Gneuss, H. 254
 Göller, K. H. 259
 Göpfert, H. G. 257
 Goethe, J. W. v. 185, 230
Götz von Berlichingen 230
Faust 230
 Golding, W. 12
Pincher Martin 12
 Gosse, E. 242
Gothic Novel (Schauerroman) 16,
 181, 205–236, 259 f.
 Gower, J. 28, 121
Confessio Amantis 28
 Grafton, R. 248
 Graham, J. 259
Grand Cyrus 11, 34
 Gray, Th. 41, 219, 242
 Green, R. L. 237
 Greene, Gr. 118
The Power and the Glory 118
 Greene, G. W. 262
 Greene, R. 69, 174 ff., 256
Pandosto 174–178, 256, 258
 Greene, Th. 237

- Greiner, W. F. 14, 44, 237 f., 242
 Grimm, R. 257
 Grimmelshausen 57, 244
 Simplizissimus 57
 Grosart, A. B. 126, 247
 Guthke, K. S. 208, 227 f., 259, 261
 Guy of Warwick 27, 35, 114, 136,
 252
 Habel, U. 244 f., 248, 250
 Hadley, W. 261
 Hannay, P. 256
 Hardyng, J. 240, 248
 Harley Lyrics 253
 Harris, H. 256, 262
 Harrison, G. B. 257
 Hart, F. R. 259
 Haslag, J. 260
 Haslewood, J. 255
 Hatzfeld, H. 81, 248
 Havelok 90, 187–189, 190 f.
 Hawes, St. 121 ff., 252
 Pastime of Pleasure 121–126,
 127, 252 f.
 Hawthorne, N. 9, 181, 257
 The Scarlet Letter 181, 257
 Hayes, G. R. 241
 Head, R. 75, 244, 248
 Hearsey, M. 255
 Heidenreich, H. 243
 Heine, R. 243 f.
 Heliodor 43, 192, 196, 242
 Aethiopica (Theagenes und
 Charicleia) 43, 192, 242
 Helm, R. 251
 Henderson, Ph. 242, 260
 Henley, W. E. 249
 Henryson, R. 119
 Trial of the Fox 119
 Herder, G. 230
 Hermann von Unna 224
 Herms, D. 250
 heroischer Roman 26 ff.
 Hibbard, G. R. 70, 246 f.
 Higden 240
 Polychronicon 240
 hija de Celestina, La 72
 Hill, G. B. 259
 history, *historia* 41, 43 f., 81, 85,
 248 f., 255
 History of the Rise and Fall of that
 Famous Favourite of Queen Eliza-
 beth, the Earle of Essex 257
 höfische Liebe s. *amour courtois*
 Höltgen, K. J. 254
 Hölty, L. H. Chr. 227
 Geschichte der blutenden Nonne 227
 Hofstetter, M. 251
 Holinshed, R. 70
 Holkenam Bible Picture Book 255
 Holland, S. 41, 242
 Romancio Mastrix 41–43, 242
 Homer 197
 Hook, F. S. 256
 Hubert, Fr. 256
 Hübner, W. 254
 Huet, P. D. 198
 Traité de l'origine des romans 198
 Hume, R. D. 206 f., 208, 259 f., 262
 Humor 61, 69 f., 81, 87, 121, 173,
 197
 Humphrey, A. R. 249
 Huon le Roi 18
 Vair Palefroi 18
 Hyrde, R. 108
 *The Instruction of a Christian Wo-
 man* 108
 Ich-Erzähler 64, 67, 70, 104
 Ich-Form 60, 63, 75, 98
 innerer Monolog 11
 Ironie (ironisch) 81, 89, 98, 188,
 234 f.
 Isle of Man 253

- Jacobs, Fr. 242
 Jarris, Ch. 79
jest book 70, 76
 Johnson, R. 31
 Tom a Lincolne 31
 Johnson, Dr. S. 102 f., 202, 259
 Johnston, A. 237
 Jolles, A. 255
 Jonson, B. 42, 175 f.
 Everyman in his Humour 176
 Volpone 176
 Joyce, J. 12, 70
 Ulysses 70
 Jusserand, J. J. 241 f., 244, 254
 Kayser, W. 237, 248
 Kemp, E. 254
 Kern, E. 237
King Arthur's Death 31
King of Sicily, The 27
 Kirkman, Fr. 75, 244, 248
 Klein, K. L. 247
 Koch, H. 246
 Köhler, E. 17, 20
 Komik 72, 87, 124, 197
 Korninger, S. 261
 Kott, J. 257
 Kriminalroman 204, 226
 Kuskop, Th. 247
 Kyd, Th. 178
 Spanish Tragedy 178
 Längsspannung 86, 104, 107, 111
 Landmann, F. 258
Landstörtzer s. Albertinus
 Langlois, E. 252
 Lanquet, Th. 70
Lancelot 21, 25
 Latham, A. M. C. 247
 Lathom, Fr. 205
Laud Troy Book 10
Lazarillo de Tormes 58–61, 63, 72,
 95, 100, 245 f.
 Le Bon Florence of Rome 113 f.
 Lee, Ch. 250
 Lee, E. 254
 Leitmotiv 185, 189
 Le Sage, A. R. 15, 62 f., 67 ff., 93,
 100, 102 f., 130, 245 f.
 Gil Blas 15, 67–69, 92, 94, 100,
 102, 130, 246
 Leland, J. 240
 Assertio inctlytissimi Arturii 240
 Lévy, M. 229, 259, 261
 Lewis, C. S. 9, 238, 253
 Lewis, M. G. 181, 207 f., 211, 224 ff.,
 259, 261
 The Monk 181, 208, 211, 219,
 224–231, 232, 259, 261
 Lewis, St. 258
Libeaus Desconus 27
Life and Character of Jane Shore
 257
Life and Death of Rosamund 257
L'ILLUSTRE Bassa 34
 Lode, J. 84
 Lodge, Th. 69
 Longus 192
 Daphnis und Chloe 11, 192
 Ludwig, O. 186
 Lugowski, Cl. 196
 Lumiansky, R. M. 23, 238 f.
 Lydgate, J. 13, 115, 121 f., 129, 153,
 164, 178 f., 184
 The Churl and the Bird 184
 The Falls of Princes 153, 156
 Lyly, J. 191, 195 f., 197 f., 258
 Euphues 174, 191, 195–6, 258
 Macrobius 109, 119 f., 252
 Commentarii in Somnium Scipionis
 119
 Malory, Sir Th. 33, 121 f., 238 f.
 Morte Darthur 18, 22–26, 31,
 122, 238 f.

Manierismus 28
Mann, Th. 186
 Tonio Kröger 186
Marianus or, Loves Heroick Cham-

pion 43, 242

Markus, M. 250
Marlowe, Chr. 178
 Dr. Faustus 178
 Tamburlaine the Great 178
Masseron, A. 241
Masson, D. 242
matière de Bretagne 33
Maturin, Ch. R. 181, 207, 231, 259,
 262
 Melmoth the Wanderer 181,
 231 f., 262
May, T. E. 67, 246
McGiffert Wright, A. 258
McKerrow, R. B. 247
McKillop, A. D. 250
Mead, W. E. 239, 252
Mehl, D. 237
Mehrotra, K. K. 260 f.
Melville, H. 9, 181, 206
 Billy Budd 181
Meriton Latroon 76
Mexia, P. 107 f.
 Historia Imperial y Cesarea 107
Middleton, Chr. 31, 239
 The Romance of Chinon of Eng-
 land 31 f., 37, 239
Miller, St. 55, 244, 246
Milton, J. 170
minstrel 27, 115
Mirror for Magistrates 154–160,
 162, 166, 178, 255
Mirror of Knighthood 36, 241
Möbius, H. R. 260
Monologue intérieur 174
Moore, A. K. 238 f.
Moorman, Ch. 23, 239

Moralische Wochenschriften 71, 77
More, H. 235
Morgan, C. E. 240 f., 242, 246
Morte Arthure 25, 31, 165, 239
Mugglestone, Fr. 246
Muir, E. 250
Munday, A. 37, 174, 241
 Zelauto 174
Musäus, J. K. A. 227, 230
 Die Entführung 227
Musæus Palatinus 253
Mylne, V. 68, 246
Nashe, Th. 69 ff., 246 f.
 The Unfortunate Traveller
 70–72, 246 f.
Nelson, L., Jr. 237
Nennius 164
Newstead, H. 23
Niccols, R. 162 ff., 256
Nicolson, Sir H. 10–12, 237
Nine Worthies 31, 125
Northanger Novels 235
Northup, G. 245
novella 16, 81
Oakshott, W. F. 238
Oceander, Prince 28–30, 41, 240 f.
Octavian 39, 41, 90, 249
ordo 19, 21, 56, 119, 121, 183, 189,
 191, 194, 203, 227
Ortega y Gasset, J. 244
Ovide Moralisé 109, 251
Pabst, W. 237 f.
pageants 31
Palmendos 38
Palmerín 36–40, 43, 81, 89 f., 163,
 241, 250
Panthalia 48, 243
Parker, A. A. 66, 244, 246
Parodie 30, 40, 58, 67, 70 f., 81,
 83–86, 89, 101, 233–236, 248
Patch, R. P. 254

- Patchell, M. 241
 Payne, J. 256
 Peacock, Th. L. 235
Pearl 237
 Peck, L. F. 261
 Peery, W. 160, 255
 Pepys, S. 34, 241
Percy's Reliques 27
peregrinatio 15, 105 f., 107 – 149
 Peres, Fra A. 247
 Petri, H. 186, 257 f.
 Petriconi, H. 244 f.
 Philips, J. 79
Phoenix, The, or: the History of Polyarchus and Argenis 243
picara 72 ff.
picara Justina, La 72
 pikarischer (pikaresker) Roman 15, 32, 53 – 77, 79 – 106, 111, 144, 183, 243 f., 245 f.
 Pickering, F. P. 254 f., 256
 Pierce, R. H. 259
 Platzner, R. L. 259, 262
 Plessow, G. L. 257
plot 16, 62, 68, 85, 100, 192, 195, 201 – 204, 209, 214, 221 f., 230, 232
 Plutarch 157
 Poe, E. A. 9, 181
The Fall of the House of Usher 181
 Poenicke, K. 259, 262
 Polidori, J. 260
The Vampyre 260
 Pope, A. 227
 Porter, K. A. 258
 Powel, L. F. 259
 Prévost, A. F. 206, 260
 Pryce-Jones, A. 237
Primaleón 38, 241
Princess de Clèves 11
 Proust, M. 204
 Prudentius 144
Psychomachia 144
 Prys, J. 243
 Putnam, R. 241
 Radcliffe, A. 207 f., 218 ff., 226, 230, 232, 260, 262
The Mysteries of Udolpho 207 f., 218 – 222, 232, 260 f.
Rambler 102, 250
 Rastell, J. 240
 Rausse, H. 245
 Realismus (realistisch) 40 f., 43 f., 47 f., 58 – 60, 75, 82, 85, 124, 129 f., 144, 185, 192, 198, 201, 204, 209, 231 f., 234 f., 245
 Reeve, Cl. 207 f., 210, 212 f., 226, 260
The Old English Baron 207, 210, 260
Remarks on the Proposals . . . 248
 Reynolds, J. 257
 Rhys, J. 238
 Ricapito, J. V. 245
 Rice-Oxley, L. 249
Richard Coeur-de-Lion 213
 Richardson, S. 11, 98, 181, 202 – 204
Clarissa 181, 202, 204
Pamela 11, 85, 100, 104
 Riese, H.-P. 258
 Riesner, D. 254
Rinaldo Rinaldini 223
Rise and Fall of Madam Coming-Sir 257
 Ritterroman 15, 17 – 51, 55 f., 58, 79 – 106, 110, 118, 122 f., 140, 234, 243
Robert the Devil 27
 Roberts, H. 43, 242
Pheander 43 f., 242
 Robin Hood 27, 223

- Robinson, F. N. 251
 Robinson, R. 256
 Rolle, D. 250
Romance of the Forest 261
Roman de la Rose (Rosenroman)
 120, 252
 Rupp, H. 257
 Sackville, Th. 157–160
 Sadleir, M. 233, 262
 Saintsbury, G. 250
 Salinas, P. 243
 Sampson, Th. 256
 San Pedro, H. 110
 Cavalleria Celestial 110
 Sarrazin, G. 249
 Satire (satirisch) 57, 69, 77, 81, 92, 101f.,
 Scaliger, J. J. 196
 Scarron, P. 92
Scarron's City Romance, Made English 258
 Schauerroman s. Gothic Novel
 Schelp, H. 249, 252 f.
 Schiller, Fr. 184, 223, 227, 257
 Der Geisterseher 224
 Don Carlos 227
 Die Räuber 223
 Über Naive und Sentimentalische Dichtung 184
 Schirmer, R. 237
 Schirmer, W. F. 153, 254, 261
 Schlauch, M. 27, 239 f., 241, 247, 258
 Schleich, G. 252
 Schleussner, Br. 244 f.
 Schlüsselroman 48
 Schneider, H. 238
 Schöne, A. 225, 261
 Scott, Sir W. 103, 208, 213 f., 227,
 250, 260
 The Fortunes of Nigel 250
 Ivanhoe 214
 Waverley Novels 208, 260
 Seafarer 251
 Secret Memoirs and Memoirs of Several Persons of Quality . . . 243
 Sehrt, E. Th. 257
 Seneca 174, 178
Septem Artes Liberales 123, 125
 Serrano Poncela, S. 67, 246
 Sewall, R. B. 257
Shaftesbury, Earl of (Cooper, A. A.)
 227
 Shakespeare, W. 27, 32, 43, 72, 153,
 174 f., 177 f., 186, 210, 244, 254,
 256 f.
 Hamlet 256
 King Lear 197
 Much Ado about Nothing 256
 Twelfth Night 256
 Winter's Tale 174, 177
 Sharrock, R. 254
 Shelley, M. 262
 Frankenstein 262
 Shephard, G. 258
 Sibbes, R. 254
 Sidney, Sir Ph. 43, 157, 191 ff., 198,
 258
 Apology for Poetry 196, 258
 Arcadia 191–198
Simplicianischer Jan. Perus 244
Sir Gawain and the Green Knight
 31, 60, 206, 215, 237, 257
Sir Launfal 18, 55
Sir Ysumbras 112, 252
 Skeat, W. W. 258
 Skelton, Th. 79
 Smith, W. H. 261
 Smollett, T. 69, 79, 92 ff., 100 ff.,
 206, 248 f., 250
 Compendium of Voyages 97
 Ferdinand Count Fathom 97,
 101, 206
 History of England 97

- Humphry Clinker* 96–100, 104,
 249 f.
Peregrine Pickle 101, 250
The Present State of all Nations 98
Roderick Random 92–96, 101,
 103, 249
Universal History 98
 Smyth, R. 257
 Sobejano, G. 246
 Sonate 186
 Southe, R. 241
 Sozialkritik 57, 64
 Spencer, Th. 255
 Spenser, E. 32
 Spitzer, L. 67, 245 f.
Squire of Low Degree 27
 Staatsroman 47 ff., 243
 Stackelberg, J. v. 246
 Stade, J. F. A. 223
 *Ein Beitrag zur geheimen Geschichte
 des Klosterlebens* 223
 Stammler, W. 256
 Stang, R. 258
 Stanzel, F. K. 72, 238, 247, 259, 261
 Sterne, L. 15, 104 ff., 204, 232, 250
 Sentimental Journey 105–6
 Tristram Shandy 104–5, 232,
 250
 Stone, B. 237
 Stow, J. 240
 Sturm und Drang 225, 230
 Subliteratur 43, 206
 Summers, M. 205, 207 f., 233, 259 f.
 Symmetrie (symmetrisch) 183, 188,
 190 f., 193, 195 ff., 201
 Symons, J. 204
table ronde (Tafelrunde) 20, 31,
 110, 163, 237
 Taborski, B. 257
 Tatius, A. 192
 Cleitophon und Leucippe 192
 Ten Brink, B. 123, 252
 Thiel, G. 253 f.
 Thomas, H. 246, 250 f.
 Thoms, W. J. 239 f.
 Thomson, J. 261
 Seasons 261
 Thorer, K. 246, 248
 Tieck, L. 185
 Ticknor, G. 245
 Tillyard, E. M. W. 89, 249
Tirante 108, 262
 Tolkien, J. R. R. 9
 Toynbee, Ph. 12, 237
 tragedie 15, 73, 153, 160, 162, 173,
 176, 178, 180
 Tragik (tragisch) 72, 160, 168, 178,
 180, 220
 Trainer, J. 260
 Travestie 71
 Trench, W. F. 256
 Trevisa, J. 240
Tristan 18, 20 f., 25
Tristane 108
 Turner, C. 241
 Twine, L. 28
 Übernatürliche, das 32, 43, 210 ff.,
 226, 229 f., 232 f.
Unfortunate Heroes 257
University Wits 178
 Valbuena y Prat, A. 64, 245
Valiant Champion, the 262
 Van Praag, J. A. 245
 Varma, D. P. 205, 207, 259 f.
 Veit, W. 256
 Vergil 13, 157, 159, 197
 Vergil, P. 240
 Viëtor, W. 252
 Villamiguel y Hardin, Fr. 246
 Vinaver, E. 22, 238 f.
Voyage of the Wandring Knight 253
 Wagner, N. 246

- Wahrscheinlichkeit (das Wahrscheinliche) 40, 43 ff., 82, 85, 94, 209, 231
 Walpole, H. 14, 206 ff., 212–217, 222, 238, 260 f.
The Castle of Otranto 207–209, 212–217, 221, 230, 232, 238, 260
 Walzel, O. 184 f., 257
 Warburton, W. 210
 Ward, E. 79
 Wardropper, Br. 193, 248, 258
 Warton, Th. 260
Wars of Alexander 251
 Watt, I. 249, 254, 257, 259
 Weber, V. 228
Teufelsbeschwörung 228
 Welzig, W. 244
Western Martyrology 255
 Wharey, J. Bl. 252, 253
 Wheatley, H. B. 241
 Whetstone, G. 69
 White, J. 213, 217, 260
Adventures of King Richard Coeur de Lion 260
 William of Newbury 240
 Williams, Ch. 9, 155
 Williams, J. 237, 260
 Williams, M. A. 237
 Williams, R. 166, 256
A Poore Mans Pittance
 166–168, 256
 Wilson, J. D. 258
 Wilson, R. H. 23
 Windham, W. 248
Remarks on the Proposals lately published for a new Translation of Don Quixote (London, 1775), 248
 Winny, J. 256, 258
 Wolff, Emil 252
 Wolff, Erwin 89, 91, 96, 141, 249, 250, 254, 260
 Woolf, V. 12
 Wordsworth, W. 219
Prelude 219
 Work, G. A. 250
 Wotton, H. 257
 Wülfing, E. 237
 Young, E. 181
Night Thoughts 181
 Ziegler, H. 153
 Zippel, O. 261
 Zirus, W. 260
 Zupitza, J. 252

