

»DU BIST MIR APOLLO« / »DU BIST MIR HELENA«

‘Figuren’ der Liebe im frühneuhochdeutschen Prosaroman

von

Ingrid Bennewitz

1. »... der wahre Gegenstand der Legende? Die Trennung der Liebenden«!¹

»Gegen das Leistungsprinzip der Geschichte gerichtet, macht die Leidenschaft Geschichte.« Möglicherweise kann dieses Dictum Igor Carusos² einen Teil jener Faszination verständlich machen, die das Thema Liebe, verstanden als *amour passion*, und seine literarischen Manifestationen gerade in jüngster Zeit auf die wissenschaftliche³ (und, wie bei diesem Thema nicht anders zu erwarten und zum Teil schwer abzugrenzen, die populärwissenschaftliche⁴) Diskussion ausgeübt haben. Daß dabei die wissenschaftliche Analyse der »Leiden-Schaft«, wie der Struktur und dem Selbstverständnis abendländischer Wissenschaft zufolge nicht anders zu erwarten, ihrerseits in der Askese und Sublimierungsleistung der einzelnen WissenschaftlerInnen ihren Ursprung nehmen, insofern also die Unter-

1 Rougemont 1987, S. 45, Satzzeichenänderung von mir. - Das vollständige Zitat lautet: »Was ist also der wahre Gegenstand der Legende? Die Trennung der Liebenden? Ja, aber im Namen der Leidenschaft und um der Liebe zu eben der Liebe willen, die sie quält, um sie zu erheben, sie zu verklären - auf Kosten ihres Glücks und selbst ihres Lebens [...].«

2 Caruso 1983, S. 194.

3 Aus der Fülle einschlägiger Publikationen sei verwiesen auf: Barthes 1977 (dt. 1986), Luhmann 1982, Ariès u.a. 1984, Benard/Schlaffer 1984, Schnell 1985, Wulf 1985, Anders 1986, Dinzelbacher 1986, Gay 1986 bzw. 1987, U. Müller 1986, Ashcroft u.a. 1987, Kristeva 1989, von Matt 1989, Weigel (Kap. 8) 1989. - Dazu tritt noch die eindrucksvolle Zahl von reprints bzw. Erst-(Neu-)Übersetzungen, vgl. etwa Ráth-Végh 1986, Huizinga 1987, Rougemont 1987; auch das wiedererwachte Interesse an Huizingas Oeuvre (1987) ist wohl nicht unabhängig von diesem Interesse zu sehen.

4 Vgl. etwa Peter Lauster: Die Liebe. Psychologie eines Phänomens. Reinbek 1982; Sudhir Kakar/John Ross: Über die Liebe und die Abgründe des Gefühls. Aus dem Engl. v. Udo Rennert. München 1986, oder Dorothy Tennov: Über die romantische Liebe. Dt. v. Wolfgang Stifter. München 1987. Dazu treten auch Textanthologien wie: Nur die Liebe. Texte aus zwei Jahrtausenden. Ausgewählt von Horst Mönnich. München 1982, oder: Du liebst mich, du liebst mich nicht. Ein Buch über die Liebe. Hrsg. Adolf Haslinger. Salzburg und Wien 1987.

suchung der Leidenschaft bewußt oder - wohl häufiger - un(ter)bewußt neue Leiden schafft, versteht sich nachgerade von selbst.

Das Sprechen, die Vereinigung, die Trennung, der Tod der Liebenden: Was eignete mehr dazu, die Spannung eines lauschenden oder lesenden Auditoriums zu evozieren, eine Spannung, die tatsächlich die unerträgliche Ruhigstellung der sensuell rezipierenden Körper bis zum erlösenden »Aus« rechtfertigte? Was sind Liebesromane anderes denn unendliche Variationen der Trennung von Lebenden, zugleich Liebenden, die angeblich - in Romanen soll es dergleichen geben - für-ein-ander »bestimmt« sind, egal, ob sie davon schon wissen oder noch nicht? Liebesromane kennen im Gegensatz zur allgemeinen Einschätzung genauehommen kein happy-end: denn entweder sie kriegen sich nicht und gehen in der Folge oder schon vorher elend daran zugrunde, oder aber, noch viel schlimmer, sie kriegen sich, und damit ist der Roman zuende. Solche Leerstellen aber - das Ende des Erzählbaren - sind literarisch-kulturell decodierbar und verheißen wenig Gutes. Danach nämlich gibt es offenbar nichts mehr zu erzählen, und das ist aus erzähltechnischer Perspektive nichts anderes als ein (literarisches) Todesurteil. »Die glückliche Liebe hat in der abendländischen Literatur keine Geschichte.«⁵ Auch so gesehen müssen Tristan und Isolde sterben - »sie müssen dies als Archetypen der Passion. Was schert uns, daß sie sich vielleicht »in Wirklichkeit« fünfzig Jahre lang nach ihrer Passion zu Neujahr Postkarten geschrieben haben mögen?«⁶ Denn daß die Liebesfreude *gantz trawriglich zu eim end vollbracht ward*, ändert nichts daran, daß die Historie *sehr lieblich zu lesen* ist.⁷

Zwei Prosahistorien des 16. Jahrhunderts sollen als Ausgangsbasis dafür dienen, jene »Redebruchstücke« des Liebesdiskurses nachzuvollziehen, die Roland Barthes als »Figuren« im durchaus wörtlichen Sinne beschrieben hat:⁸

»Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des 'démarches', des 'intrigues'. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. [...] On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas

5 Rougemont 1987, S. 62.

6 Ebd., S. 191f.

7 Tristrant und Isalde, zit. n. dem Abdruck im »Buch der Liebe«, Bl. 78^v (Überschrift): *was sie vor grosse freud mit einander gehabt haben / vnd wie dieselbige freud gantz trawriglich zu eim end vollbracht ward / sehr lieblich zu lesen.*

8 Es geht also im folgenden nicht oder nur sehr nachrangig um eine Beschreibung von 'Liebesymptomen', wie sie Radmehr 1980 in materialreicher Form vorgelegt hat (vgl. dort zu Gabriotto und Reinhart u.a. S. 110, 138ff, 229; zu Camillus und Emilie S. 73 A 7 und 8, 75f, 87 A 2). Als problematisch erscheint mir Radmehr's Tendenz zu (mehr oder weniger) unterschwelligem und unhinterfragt bleibenden Wertungen (vgl. etwa S. 128: »In ihrer Liebe wächst sie über sich hinaus und wird zur Heldin«) und Begriffen wie »sittliche[r] Wert[er]« (S. 116), »Sittlichkeit« (S. 31, A 2), »Veräußerlichung« (S. 36), u.ä. sowie darüber hinaus die oft vom Kontext isolierte Darstellung einzelner Symptome, deren Interpretation dann aber in einem zweiten Schritt sehr rasch dem Gesamttext aufgezwungen wird. - Verwiesen sei insbesondere auf die ausführliche Rezension von J.-D. Müller 1982.

s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique [...] Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures: [...] La figure, c'est l'amoureux au travail.«⁹

Als Textgrundlage für die Auswahl dient das 1587 von Siegmund Feyerabend edierte *Buch der Liebe*,¹⁰ schon um einer authentisch zeitgenössischen Definition zum Begriff »Liebesroman« willen - sei dieser, wie bei dem Geschäftsmann Feyerabend zu vermuten steht, auch noch so sehr an den Vorgaben eines frühneuzeitlichen Verleger-marketings orientiert. Die dreizehn *Historien*, aus denen *menniglich zu vernemmen / beyde was recht ehrliche / dargegen auch was vnordentliche Bulerische Lieb sey, zeigen zum theil ein froelich gewuendscht endt / zum theil aber ein erbaemlicher außgang erfolget* (Titelbl.) Offenkundig vertraute Feyerabend nicht allzu sehr darauf, unter seinen Kundinnen und Kunden eine Gemeinde der *edelen herzen* vorzufinden, die *ir süeze sūr, ir liebez leit*¹¹ rezeptionsästhetisch gesehen in ausgewogener Form auf sich nehmen wollte, denn nur drei der aufgenommenen *Historien* muten den Leser/inne/n ein *erbaemliches* Ende zu. Die folgende Untersuchung gilt zwei in Handlungssituierung, Erzählgestus und Entwicklung der Romantechnik durchaus unterschiedlichen, obschon in nicht allzu großer zeitlicher Distanz entstandenen Modellen, die jedoch miteinander verbindet - und dieser Punkt schien sich insbesondere als *tertium comparationis* anzubieten -, daß sie unter je verschiedenen sozialen Bedingungen beide das Nichtfunktionieren von Liebesbeziehungen aufzeigen, somit also, um das Klischee zu bemühen, im traditionellen Sinne »tragisch« enden, wengleich auch Ausmaß und Definition dieses Begriffes in beiden Romanen unterschiedlich gefaßt werden. Gemeint sind Jörg Wickrams *schöne Histori / von sorglichem anfang vnd außgang der brinnenden Libe / vier Personen betreffend*, nämlich Gabriotto und Reinhart und ihren beiden Geliebten Philomena und Rosamunde¹² sowie der Erzählung von der *brünstige(n) Liebe [...] Camilli und Emilie*, deren deutscher Erstdruck rund dreißig Jahre später anzusetzen ist¹³ -

9 Barthes 1977, S. 7f. »Dis-cursus - das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind 'Schritte', 'Verwicklungen'. Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren. Man kann diese Redebruchstücke *Figuren* nennen. Das Wort darf aber nicht im rhetorischen Sinne verstanden werden, sondern eher im gymnastischen und choreographischen [...] So auch der Liebende im Banne seiner *Figuren* [...]. Die *Figur* - das ist der Liebende in Aktion.« (Übersetzung hier und im folgenden von Hans-Horst Henschen (Dt. Ausgabe Frankfurt 1986), hier S. 15f.)

10 Vgl. dazu zuletzt die vorzügliche Beschreibung von Flood 1987.

11 Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Hrsg. und übers. von Rüdiger Krohn, 3 Bde. Stuttgart 1984, v. 47 bzw. 60.

12 Erstdruck 1551 (vgl. Jacobi 1970, S. 140); der Abdruck im *Buch der Liebe* fehlt in der Zusammenstellung von Heitz/Ritter 1924.

13 Erstdruck Frankfurt 1580. Heitz/Ritter (1924, S. 18) verweisen auf ein Exemplar in Celle, das aber bislang offenbar von niemandem eingesehen wurde; auch meine eigenen Nachforschungen blieben erfolglos.

damit zugleich entstehungsgeschichtlich die jüngste aller Historien, die im *Buch der Liebe* Aufnahme gefunden haben.¹⁴ Gleichfalls aus methodischen Gründen wird nur der hier überlieferte Wortlaut der Texte berücksichtigt.¹⁵

2. »... das Gemeinsame beider Verhältnisse: Liebe, Liebe und nochmals Liebe.«¹⁶

Trotz der Gemeinsamkeit einer zum Teil ins schier Unglaubliche gesteigerten und nur noch abstrakt-literarisch anmutenden Sensibilität der hier gezeigten Liebespaare und des allgemeinen Massensterbens (bzw. im Fall des *Camillus* eines mythisch-offenen Endes) unterscheiden sich die beiden Liebesromane wohl weitgehender, als es ein erster inhaltlicher Vergleich vermuten läßt. Wickrams Historie ist sozial gesehen im 'klassisch'-höfischen Milieu angesiedelt, was die Konstruktion eines frühbürgerlichen Familienambientes, oder genauer: eines Hausvater-Modells lutherischen Zuschnitts (wie etwa im *Knabenspiegel*, dem *Nachbarn-Roman*, usw.) erschwert haben mag. Wohl werden die handlungsbestimmenden Vorgaben mehr oder weniger explizit von den männlichen Familienoberhäuptern (Vater bzw. Bruder) erstellt; doch ihre Autorität wird von den beiden Liebespaaren als zwar faktisch, nicht aber als moralisch gültige anerkannt und speziell im Fall des Königs durch den Ausgang der *histori* wie auch durch den Erzählerkommentar als angemaßt und falsch dekuviert (vgl. 261^v). Auffällig gerät jedenfalls die Stilisierung des Naheverhältnisses zwischen Gabriotto, Reinhart und dessen Vater: so etwa, wenn Gabriotto zu Beginn des Romans seinen Jugendfreund Reinhart aus der Schar ballspielender Kumpane herausschreit und ihn erst zu einem klassischen *locus amoenus* (einem Anger außerhalb der Stadt, mit Linden, Brunnen etc.; vgl. 230^{ra}) führt, um ihn dort nach Art eines betäubten Liebhabers *mit seufftzen vnd traurigem angesicht* (229^{vb}) von der bevorstehenden Trennung zu unterrichten; wenn Reinhart Gabriottes erstes Bekenntnis seiner Liebe zu Philomena zum Anlaß nimmt, ihm 'eifersüchtig' Vorhaltungen über die verderbliche Wirkung der Liebe und die *unstaete* der Frauen anhand der bekannten Kataloge

14 Als dritte Liebesgeschichte mit negativem Ausgang bietet Feyerabends Kompendium *die wunderbarliche vnd fast lustige (!) Histori von Tristrant und Isolde* an. Ich nehme hier bewußt nur am Rande darauf Bezug, da es meine Intention war, zwei ohne ältere Vorlage entstandene 'originale' Romane der 2. Hälfte des 16. Jhs. zu vergleichen. Zur Interpretation des *Tristrant* vgl. Plate 1973 und 1977.

15 Im Falle von Wickrams Roman wurde die Edition Roloffs (1967) als Vergleichsbasis herangezogen, für *Camillus und Emilie* die lateinische Version des Textes nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Graz, der ich für die Überlassung einer Kopie sehr herzlich danke. Mein Dank gilt gleichfalls der Universitätsbibliothek Göttingen, die eine Kopie des *Buchs der Liebe* zur Verfügung stellte. - Alle Zitate und Verweise beziehen sich in der Folge, wenn nicht anders vermerkt, auf dieses Exemplar.

16 Lugowski 1976, S. 99 (zur Liebesgeschichte der beiden Paare in *Gabriotto und Reinhart*). Das vollständige Zitat lautet: »Was, diese vier Menschenleben überschattend, bleibt, ist das Gemeinsame beider Verhältnisse: Liebe, Liebe und nochmals Liebe.«

literarischer und biblischer Helden zu machen, die durch die Liebe zu Schaden kamen (235^{rv}),¹⁷ oder wenn der alte Gernier sich am Anblick der körperlichen Schönheit der beiden jungen Männer erfreut und sie zugleich als eine Art Altersversorgung einzuschätzen weiß (*Nun weyß ich wo mich das Glueck mit solchen zweyen schoenen Juenglingen hin bringt/ nicht lang stehen wuerd/ ich mit sampt jnen Dienst bekommen sol; 230^{rb}*). Umgekehrt ist es neben ihrem moralisch einwandfreien und tugendhaften Lebenswandel vor allem die ästhetische Anziehungskraft ihrer Schönheit, die sie auch den jungen Damen des Hochadels als ebenbürtige Partner erscheinen läßt:

*Daß du aber meynest/ dich nicht wirdig seyn/ mich lieb zu haben/
solt du in keine wege gedenken/ denn dein zuechtiger Wandel/ edels
Gemuet/ meiner Liebe wol wirdig ist/ ich schweige deiner Schoene/
welche den Hector von Troia weit vbertreffen thut/ dergleichen
Absalon mit seiner Schoene vbertrifft/ ja sich mehr den Engeln denn
Menschen vergleicht/.*

Zwar sind Gabriotto und Reinhart auch noch ganz nebenbei perfekt in allen traditionell höfisch-ritterlichen Männertugenden, doch bleibt es beim spielerisch-amüsanten Zeitvertreib; Ballspielen und Falkenjagd sind außer dem Schreiben von Liebesbriefen und Beseitigen von Hindernissen auf dem Weg von oder zu den Treffen mit den Geliebten ihr eigentlicher Lebensinhalt. Ihr besonderes Verdienst um den englischen Königshof besteht letztlich darin, durch die Einführung des Ballspiels zur körperlichen Ertüchtigung der männlichen Jugend beigetragen zu haben (vgl. 232^{ra}); den einzigen Anlaß zur Erprobung ritterlicher Tapferkeit bildet ein Turnier sowie ein kurioser Anschlag auf Gabriotto und Reinhart während ihres Auslandsaufenthaltes: Um sie dem französischen Hof eingliedern zu können, sollen sie zur Ehe mit zwei Französisinnen gezwungen werden.¹⁸ - Doch grundsätzlich verkörpern bereits beide den ‘neuen’ Typ des Liebhabers, wie er in Liebesromanen (und -novellen) des ausgehenden 16. Jahrhunderts in zunehmendem Maße auftritt und vollendet etwa in der Figur des Camillus repräsentiert scheint; mithin also eine männliche Rollenstilisierung, die sich wesentlich vom üblichen heldischen ‘Haudegen’-Typus absetzt. Dies trägt den Protagonisten aus dem Kreis ihrer männlichen Umgebung wiederholt den Vorwurf femininen Verhaltens

17 Dabei ist die Funktionalisierung gerade dieser Szene des ‘zweiten’ männlichen Protagonisten, die im übrigen ja auch für die weiblichen Rollenpendants gilt, nicht zu übersehen; die Warnung des Helden/der Heldin vor den Gefahren der Liebe gehört zu seinen/ihren ‘klassischen’ Aufgaben (vgl. a. Radmehr 1980, S. 138ff.). Ähnliches gilt für die Rolle der weiblichen Vertrauten, häufig auch der Amme. Eine vergleichbare erotische Stilisierung läßt sich etwa im Amadis-Roman beobachten, wo Elisenas Zofe, bevor sie die Herrin zu deren Liebhaber führt, *sich nicht enthalten (mochte), jetzunder jr an die Brust zugreifen, hernacher an die Seiten sie zu kutzelen* (Ed. Keller, S. 22).

18 Vgl. dazu Jacobi 1970, S. 143 u. A 5.

ein. So schreibt Reinharts Rivale Orwin seinen Mißerfolg bei Rosamunde allein dem Umstand zu, daß er sich *nicht also in Weibische händel als Reinhart schicken kan* (238^{rb}), und Gabriottos Knecht macht seinem Herrn dessen Empfindsamkeit zum Vorwurf: *Ich bitte euch/ jr woellet ein manlich vnd ritterlich Gemuet haben/ vnd nit also ein weibisch Leben fuehren* (257^{va}).

Im Vergleich zu den beiden männlichen Protagonisten bleibt die Ausarbeitung der Rollen Philomenas und Rosamundes eher farblos, obgleich von ihnen die entscheidenden Impulse für Beginn und Fortführung der Liebesaffaire ausgehen. Während Gabriotto und Reinhart im ersten Teil letztlich vorwiegend in der Werbungsgeste des 'Sich-Produzierens' verharren (etwa indem sie unablässig vor den Fenstern der Geliebten ihre Eleganz und Geschicklichkeit im Ballspiel präsentieren), setzen und interpretieren die Frauen jene semantisch-sprachlichen Zeichen, die ihre Verbindung unter dem Repräsentations- und Konventionszwang der höfischen Öffentlichkeit annimmt bzw. annehmen muß. Als Philomena dem bereits heimlich geliebten Gabriotto nach dessen Jagdunfall einen Ring überbringen läßt und er ihn unter Versicherungen seiner immerwährenden Dienstbereitschaft annimmt, zitiert sie in ihrem daran anschließenden Liebesmonolog sofort jene beiden literarischen Liebespaare, die ihr ein adäquates Muster zur Beschreibung der eigenen Emotionen, wohl aber auch für die künftige Entwicklung ihrer Liebesbeziehung abzugeben scheinen: nämlich Florio und Biancaffora - und Tristan und Isolde. Hier wird also bereits offensichtlich, was Luhmann erst dem Roman des folgenden Jahrhunderts zuordnet, daß nämlich »mehr als im Bereich irgendeines anderen Kommunikationsmediums in der Liebessemantik die Codierung schon früh reflektiert (wird). [...] Schon im 17. Jahrhundert weiß man: die Dame hat Romane gelesen und kennt den Code. Das steigert ihre Aufmerksamkeit. Sie ist gewarnt - und eben dadurch gefährdet.«¹⁹ Es ist im übrigen zweifelsohne ein geschickter Schachzug des Erzählers, an dieser Stelle durch eine Kurzzusammenfassung der Inhalte beider Romane - die ja auch im *Buch der Liebe* Aufnahme fanden!²⁰ - dem Leser zugleich eine Vorausdeutung auf den möglichen Ausweg der hier präsentierten Liebesgeschichte zu geben: der drohende Konflikt mit dem sozialen Umfeld, Leiden und Prüfungen des Paares sind demnach also bereits vorprogrammiert, offen bleibt vorläufig (bis zu den eindeutig negativen Vorausdeutungen des Erzählers, z.B. 237^{va}) noch das Ende mit den beiden extremen Polen des happy-ends oder aber der psychisch-physischen Katastrophe. - Obwohl Philomena also die erste Initiative durch das Schenken des Ringes setzt, lehnt sie es zunächst ab, ihre Gefühle per Liebesbrief zu offenbaren. Sie vertraut stattdessen auf die allen *rechten* Liebenden zugängliche Interpretation der Körpersprache des Partners:

19 Luhmann 1982, S. 37.

20 *Ein wunderbarliche vnnnd fast lustige Histori / von Herr (!) Tristrant vnd der schoenen Isalde*, Bl.78^v-107^v; *Ein schoene Histori / Ein gantz kurzweilig Histori von Florio vnd Biancaffora*, Bl.118^v-179^f.

geht mir denn ab an dienten/ federn/ vnd Papyr/ das wer aber ein vnverschamptes ding einer Jungfrawen/ daß sie jre lieb einem Ritter so auß frefflem mut zu wissen thet/ wie sol ich jm denn mein lieb entdecken/ das sol geschehen durch fueglich weg/ darinn kein vnzucht gespuert werden mag/ also/ daß ich mich zu zeiten froelich gegen den juenglig erzeigen thu/ etwan ein froelichen blick zuschiessen lasse/ bißweilen auch mit hertzlichen seufftzen gegen jm gebar/ das alles jhm ein gnugsam anzeigung meiner lieb geben wirdt/ so er anderst ein rechter liebhaber ist (234^{vb}; Sperrung von mir).

Doch die Kalkulation mit dem Vorwissen des Partners um die Interpretierbarkeit literarisch geprägter Muster geht noch einen Schritt weiter; die Zuneigung des Geliebten wird daran erkannt, daß sie für die anderen, die Umwelt, das heißt aber letztlich auch, auf einer Ebene nicht engagierten, neutralen Beobachtens eben *n i c h t* zu erkennen ist:

ich sihe/ daß dich Reinhard ob allen andern liebet/ vnnd so du auff seine geberde acht hettest/ du mueßt mir solches selbs bekennen/ den fuerwar ich sein acht genommen habe/ wo es jhm als gut werden mag/ er dich von gantzem Hertzen anblicken thut/ vnd doch so zuechtig/ daß nicht mueglich ist jm ein solches ab zu mercken. (236^{rb})

Die Interpretation der Bedeutungshaftigkeit des Beiläufigen, des 'scheinbar' Zufälligen beansprucht in dieser Phase also vollständig die semantische Aufmerksamkeit der Liebenden:

»L'incident est futile (il est toujours futile) mais il va tirer à lui tout mon language. Je le transforme aussitôt en événement important, pensé par quelque chose qui ressemble au destin. [...] (L'incident est pour moi un signe, non un indice: l'élément d'un système, non l'efflorescence d'une causalité.)«²¹

Nach diesen ersten Stationen gegenseitiger Annäherung tritt nun das geschriebene Wort an die Stelle dieser zugleich subtilen und indifferenten Körpersprache - wohl auch deshalb, weil selbst in den darauf folgenden Stadien dieser Liebesbeziehungen, von kurzen Zusammentreffen abgesehen, keine Möglichkeit zu einer weitergehenden physischen Kontaktaufnahme besteht: Die sexuelle Erfüllung bleibt nach dem Willen der Betroffenen, oder besser: der rigiden moralisch-didaktischen Familienkonzeption Wickrams,²² der späteren Ehe vorbehalten, die hier

21 Barthes 1977, S. 83f. - »Die zufällige Begebenheit ist belanglos (sie ist immer belanglos), rafft jedoch meine ganze Sprache an sich. Ich verwandle sie sogleich in ein wichtiges, von etwas Schicksalsähnlichem *vorbedachtes* Ereignis. [...] (Der Zwischenfall ist für mich ein Zeichen, kein Index: das Element eines Systems, keine kristalline Auswitterung einer Kausalität).« (S. 53f.).

22 Vgl. dazu etwa Erika Kartschokes Interpretation von Wickrams *Tobias-Drama*. In: Müller 1989,

durch den Tod der Protagonisten verhindert wird, und selbst wenn die beiden Paare Gelegenheit zu einem ausgedehnteren und ungestörten Rendezvous finden, bewegt sich ihr Verhalten stets im Rahmen kirchlicher Keuschheitsvorschriften und harmloser Bekundungen höfischer Lebensfreude. Anderes als Tafeln, Plaudern und Schachspielen findet nicht statt. - Zwar haben ihre Liebesbriefe also auch taktische Bedeutung: sie arrangieren Zeit und Ort des nächsten Treffens; sie informieren über opportunes, das heißt täuschendes Verhalten gegenüber einer feindlichen Außenwelt. Dennoch dienen sie in erster Linie der Überwindung einer vorübergehenden (oder als vorübergehend angesehenen) Trennung; sie sind daher inhaltlich zugleich »expressive« und »vide«²³, also redundant bis zu einem Maße, das endlich auch den Erzähler zum Verzicht auf ihre Wiedergabe bewegt: (daß sie) *anfiengen einen Brieff zu schreiben/ [...] welches lange weil naem zu schreiben/ auch verdrießlich waer zu hoeren/ dieweil jr deß nach der lenge vornen her bericht seyt*» (240^{rb}).²⁴ Jedenfalls sind es weit mehr die Raffinessen der Briefbeförderung als der Inhalt, die die Protagonisten in Atem halten.²⁵ Im zweiten Teil der Erzählung kommt es im Zuge der sich häufenden Schwierigkeiten und Nachstellungen, die die Liebenden zu erdulden haben, zu einer merkwürdigen Episode, die erzähltechnisch wohl unter das von Clemens Lugowski beobachtete Phänomen der »Motivation von hinten« eingeordnet werden kann.²⁶ Als *deus ex machina* tritt nur an dieser einen Stelle des Romans der *nigromanticus* Valentin auf, der vorgibt, die beiden Freunde noch aus ihrer Pariser Kinderzeit zu kennen und ihnen das Geheimnis einer für alle Normalsterblichen unsichtbaren Schrift anvertraut: nur *in eim lautern Brunwasser* (245^{rb}) wird die Schrift für den Empfänger auf dem sonst blütenweißen Papier erkennbar. Ob es freilich viel unauffälliger für die gewarnte Umwelt ist, daß die beiden Pärchen nunmehr ständig (scheinbar) unbeschriebene Papierbögen austauschen, wird man füglich bezweifeln; für den Erzähler - und dies allein gibt hier den Ausschlag - scheint das Problem jedenfalls damit gelöst zu sein. Man wird im übrigen zweifelsohne Lugowski zustimmen müssen, wenn er den Stil auch dieses Wickramschen Textes in hohem Maße durch »Gehabtsein und Wiederholung«²⁷ geprägt sieht. Dabei wäre der Begriff des »Gehabtseins« insbesondere etwa am Beginn der Liebesromanze zwischen den beiden Paaren zu präzisieren. Es ist die durch nichts weiter als das (literarische) Klischee motivierte 'Liebe auf den ersten Blick', die von den vier jungen Leuten Besitz ergreift, als sie auf Befehl des Königs die Hof-

S.79-101.

23 Barthes 1977, S. 187.

24 Diese 'Tendenz' wird von den späteren Editoren von Prosaromanen, z.B. Simrock, übernommen, indem sie oft auf den Abdruck dieser Briefe 'verzichten' (vgl. dazu Waller 1936, S. 297f.).

25 Zu den Vorlagen dieser Episoden vgl. Jacobi 1970, S. 142f.

26 Ähnlich Jacobi 1970, S. 42: »Seine Person hat rationale Bedeutung; sie bezweckt lediglich die Einführung der Geheimschrift.«

27 Lugowski 1976, S. 99.

gesellschaft mit einem *welschen tantz* (231^{vb}) unterhalten,²⁸

*denn so bald Gabriotto die Jungfraw Philomena vmbfangen hatte/
sie beyde zustund ein brinnendes Fewr durchgehn thet/ in solcher
liebe gegen einander entzuentd wurden/ daß mit keinen Worten auß-
gesprochen werden mag* (231^{vb}).²⁹

Es fehlt hier also sogar jener Ansatz eines (populär-)psychologischen Motivierungsversuches, wie ihn Wickram im *Goldfaden* vornimmt (Leufried verliebt sich in die Grafentochter Angliana, obwohl - oder doch eher weil er als einziger bei ihrer Beschenkung leer ausgeht). Daß »sich die Macht der übermenschlichen Liebe umso unwiderstehlicher (beweist), als sie das Leben zweier Liebespaare zerstört«, daß eben durch diese Wiederholung »der Einzelfall [...] als solcher noch belangloser« wird,³⁰ scheint einsichtig. Offen bleibt dennoch die Frage nach dem Grunde des Scheiterns dieser Liebesbeziehungen, vor allem, wenn man sich WickramWickram eigenes Gegenmodell im sechs Jahre später erschienenen *Goldfaden* vergegenwärtigt.³¹ Möglicherweise hatte auch schon der Verleger Sigmund Feyerabend Verständnisschwierigkeiten mit Wickrams pädagogischer Zielsetzung, als er einen Teil des originalen Untertitels, nämlich *allen Jungfrauen ein gute Warnung*,³² ersatzlos strich. Wovor denn auch sollten sich die jungen Leserinnen in Acht nehmen? Gegen die Macht der Liebe, dies zeigt die Romankonstellation ja deutlich genug, gibt es keine Möglichkeit der Verteidigung; die rückhaltlose Selbstaufgabe ist nicht geplante Aktion, sondern Schicksal. Mit einiger Boshaftigkeit könnte man argumentieren, daß den Liebespaaren letztlich die hohen Moralvorstellungen des Erzählers zum Fallstrick werden, denn ohne die fatale Zielsetzung, ihre Zuneigung nur in Form einer hochhoffiziellen Eheschließung lebenspraktisch verwirklichen zu wollen, hätten sich sattsam Möglichkeiten zu amourösen Zusammentreffen organisieren lassen, mit denen - vielleicht - ihnen und ihrer Umwelt das katastrophale Ende erspart geblieben wäre. Vergleicht man zudem die beiden männlichen Protagonisten mit der Figur des Leufried, so läßt sich im Grunde kein Unterschied in Hinblick auf ihre höfisch-ritterlichen Qualifikationen festhalten (mit der graduellen Differenz, daß Leufried sie öfter in praxi unter Beweis stellen muß). Doch was Leufried ihnen voraushat, ist das Charisma des Auserwählten, des vom Schicksal Begünstigten, das an ihm durch die archaisch-mythischen Vorgänge rund um seine

28 Daß es die Tätigkeit des Tanzens allein nicht ausmachen kann, zeigt sich am dritten Paar: denn auf Aufforderung des Königs hin tanzt der Vater Gabriottos mit der Königin - natürlich ohne daß daraus eine Liebesaffaire entstünde.

29 Zur Verwendung »mythologischer Motive« im höfischen Roman vgl. Wolff 1952/53.

30 Lugowski 1976, S. 99.

31 Der Verweis auf diesen Roman im *Knabenspiegel* (WW II, S. 20) macht eine frühere Entstehung wahrscheinlich; vgl. dazu auch Jacobi 1970, S. 163f.

32 Vgl. Roloff 1967, S. (I) (Titel).

Geburt repräsentiert scheint,³³ sowie - mindestens ebenso wichtig - der Umstand, daß auch seine Umwelt an diese Auserwähltheit glaubt.³⁴

Vorrangig mag es an Wickrams linearer Erzählstruktur³⁵ gelegen sein, daß man vergeblich nach einem Ansatz zu einer kommunikativen Problembewältigung suchen muß. Da die beiden Liebespaare in jeder Weise von ihrer Umwelt isoliert gezeigt werden, ja eine Umwelt wenn überhaupt dann nur als Störfaktor gedacht werden kann, existiert letztlich niemand, von dem sie einen konstruktiven Beitrag zu ihrer verfahrenen Lage erwarten dürften. Eine Ausnahme bildet einzig die Ärztin der Königin, die unter allen Frauen aufgrund ihres Berufes die größte persönliche Bewegungsfreiheit am Hof genießt (z.B. also sowohl Frauen- als auch Männergemächer aufsuchen darf) und die deshalb von Philomena ins Vertrauen gezogen wird. Die einzige Chance für einen glücklichen Ausgang der ihr im übrigen wenig nachvollziehbaren Liebesaffaire (*dieweil jhr doch noch wol fuendet/ so euch gleich an Geburt/ vnd königlichen Stammen weren; 241^{ra}*) sieht sie in einer Karriere Gabriottos am Hof:

Damit aber jr/ mit der zeit ohn alle sorg zusammen kommen moecht/ so mueßte sich der Ritter zu allen zeiten freundlich gegen dem Koenige euwerem Bruder halten/ vnd lügen daß er allweg des Morgens der erste bei im/ vnd der letzte von jm wer (242^{ra}).

Dieser Rat nun wird zwar von Philomena u n d Gabriotto für gut befunden, doch nie auch nur ansatzweise in die Praxis umgesetzt. Der königliche Bruder ist vom ersten Verdachtsmoment an völlig gegen diese Verbindung und zwar ausschließlich aus machtpolitischen Gründen (*vnd ist sein endtlich fuernemmen sie zu einem ehelichen Gemahel zu haben/ das mich denn/ wo jm also were/ nicht wenig verkleinern wuerd, 254^{rb}*). An ihn ergeht daher auch zuletzt die (indirekte) Schuldzuweisung des Erzählers (*aber sein rewen gar zu spat war, 261^{vb}*). Rosamundes Vater erfährt erst nach dem Tod seiner Tochter von deren Affaire und bedauert zutiefst, nicht früher von Reinharts Existenz und seinen hervorragenden ritterlichen Qualitäten erfahren zu haben; er hätte unter diesen Voraussetzungen nichts gegen eine Ehe einzuwenden gehabt.³⁶

33 Zum Motiv des Löwen als Helden- bzw. Heldin-Begleiters bzw. der Auszeichnung des Protagonisten durch ein Muttermal (hier die *leuwendatzen*) vgl. Jacobi 1970, S. 166ff.

34 Lugowski 1976, S. 109 macht darauf aufmerksam.

35 Vgl. Lugowski 1976, S. 98f.

36 Es ist nicht uninteressant, Wickrams Roman auch unter dem Aspekt der Veränderung des Eherechts im 16. Jh. zu betrachten. Die beiden Paare beharren im Grunde auf der 'alten' Rechtsprechung, derzufolge es »nur der freiwillig gegebenen Einwilligung von Mann und Frau [bedurfte], miteinander in diesem Augenblick die Ehe einzugehen. Es war Sünde, in dieser 'heimlichen' Art zu heiraten, aber die so geschlossene Ehe war ein Sakrament und im Prinzip unauflöslich bis zum Tod.« Diese Situation änderte sich mit dem Konzil von Trient, wonach »künftig [...] eine Ehe öffentlich geschlossen werden [mußte], um gültig zu sein. [...] Von der Mitte des 16. Jh. an forderten königliche Edikte [in Frankreich, I.B.] die elterliche Zustimmung für

So wirkt zwar das Klischee vom bösen Feind der Liebenden auch in diese Historie Wickrams hinein, doch bleibt die Schwarz-Weiß-Zeichnung zu schwach, als daß dies als alleiniges Erklärungsmodell dienen könnte. Die Schuldfrage bleibt offen, sie hat die Leser/innen vielleicht auch nicht in größerem Maße zu tangieren. Die letzte Schuld trifft die Allmacht der Liebe, gegen die wenigstens hier noch niemand ankann. Der Diskurs der Liebenden bleibt erfolglos, nicht zuletzt aufgrund der ihm hier zugeeigneten Schizophrenie: Er scheitert an der fehlenden Einbeziehung und Auseinandersetzung mit einer Gesellschaft, deren Normen jedoch zugleich als für ihn konstitutive und gültige akzeptiert werden. Oder aber: Er bleibt erfolglos, weil er erfolglos sein will; weil die Unerreichbarkeit des/der Geliebten von Anfang an uneingestanden als gegeben akzeptiert wird: »Eine 'unmögliche' Liebe ist von vornherein ein masochistischer Verzicht auf das geliebte Objekt.«³⁷

3. »Die Liebe ist im Grunde ein Schmerz, ein Wort oder ein Brief.«³⁸

Stärker noch als bei Wickram wird in der Erzählung von *Camillus und Emilie*³⁹ die Zahl der handelnden Personen sowie die Darstellung von Handlung auf ein Minimum reduziert, und zwar auch auf Kosten der Information des Lesers und der Stringenz der Erzählung im einzelnen, um die absolute Konzentration auf die Aktionen der beiden Protagonisten zu ermöglichen. Ihre *aventure* wiederum beschränkt sich vorwiegend auf das Arrangieren von Möglichkeiten zum Rendezvous, auf das unbemerkte Zu- und Auseinandergehen und die Überwindung relativ kurzfristiger Trennungen: Selbst als Camillus zum ersten Mal bei Emilie überrascht und anschließend ins Gefängnis gebracht wird, erwähnt der Erzähler die Tatsache seiner Folterung durch die Knechte des Bischofs in ganzen vier Zeilen; Emilies gleichzeitig zu denkender Klagemonolog beansprucht dagegen das fünfzehnfache an Raum (111^{ra/va}). Das eigentliche »Abenteuer« der Liebenden liegt nicht mehr in ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und Hindernissen, die ihrer Liebe entgegengetreten, sondern in ihrer Fähigkeit zur intellektuellen Bewältigung und Darstellung der gegenseitigen Zuneigung in den literarischen Medien von Klagemonolog und Brief. Zum ersten Rendezvous

Frauen bis zu 25, und für Männer bis zu 30 Jahren [...]« (Zemon Davis 1986, S. 47ff.). - In dieser Veränderung ist sicher auch der Grund zu sehen, daß sich z.B. Luther und Erasmus massiv für eine Berücksichtigung der Wünsche der Betroffenen durch die Eltern einsetzen (vgl. zu Luther: Martin Luther: Vom ehelichen Leben. Hrsg. von Dagmar C.G.Lorenz, Stuttgart 1978, S. 54ff., zu Erasmus vgl. Zemon Davis 1986, S. 48).

37 Caruso 1983, S. 19.

38 Kristeva 1989, S. 14.

39 Nach Heitz-Ritter 1924 (Nr. 68) und Goedeke (II, 478) erschienen von der deutschen Übersetzung zwei Auflagen (Frankfurt 1580 und 1587). Eine Ausgabe unter Berücksichtigung der lateinischen Fassung wird von mir vorbereitet. - Vgl. zu *Camillus und Emilie* ferner Schmitt 1976 und von Ertzdorff 1989, S. 39.

kommt es bezeichnenderweise nicht aufgrund der leidenschaftlichen Gesangs- und Tanzszenen an Emilies Hochzeitstag, sondern erst nach einem rhetorisch perfekten Liebesbriefwechsel, der von Camillus initiiert wird (verwiesen sei insbesondere auf das Spiel mit der bewußten Verletzung der Grußvorschrift zu Beginn eines Briefes, 109^v; s.u.). Basis ihrer Beziehung ist von Anfang an die absolute Gleichrangigkeit der beiden Partner, die auch die stereotypen Rollenklischees der Mann-Frau-Beziehung durchbricht. Der Dialog zwischen den Liebenden reduziert sich fast ausnahmslos auf die Darstellung im Brief.

Dort, aber auch im direkten Redewechsel findet die gegenseitige Zuneigung Ausdruck in literarischer Stilisierung und in Rollenzitaten:

Du bist mir Apollo/ sprach Emilia/ du bist Ganymedes/ du bist Narcissus/ du bist mir allein Alcibiades/ den ich ehre/ den ich lieb hab/ den ich vmbfahe/ den ich nun brauch mit guenstigem Glueck [...] Du bist mir Helena (sprach widerumb Camillus) du bist Chriselda/ du bist mir Polixena/ Priamus Tochter [...] (110^{rb}).

Das Bildungszitat evoziert ohne weiteres Zutun Emotion und erübrigt auch die individuelle sprachliche Gestaltung emotionalen Erlebens, die zudem weder dem Anspruch auf überindividuelle Verbindlichkeit noch dem auf stilistische Brillanz zu genügen vermag:

Da seyn nicht gantz vollkommene Red/ noch gantze Wort geredt worden/ so viel vnd embsig on vnterlaß seyn geben worden der liebhabenden Menschen Kueß/ je ein in den andern/ dann gar offft so eins redt/ war dem andern ein lust zu vnterbrechen sein red mit lieblichen kuessen. (ebd.)

Doch nicht nur Zuneigung, sondern auch das Leid der Liebe wird nur über Rollenzitate abrufbar (*Denn mich solt gnug/ vnd mehr denn gnug fuer sichtig haben gemacht/ die Lieb der Medee/ gegen dem Jason/ Phyllidis/ gegen Demophoontem/ Here/ gegen Leander/ Thyßbes/ gegen Pyramus; 115^{ra}*), selbst die Hoffnung auf zukünftiges neues Glück nur möglich unter Berufung auf die literarische Metapher vom Rad der Fortuna (*Mich hat nun das boese gefaell herab zu grundt geworffen mit seinem Rade/ Deßhalben ich mich hinfuer nicht mehr foerchten sol/ sondern gluecksamlich hoffen; 115^{rb}*).

Der erste Brief, den der unglückliche Liebhaber Camillus an seine Geliebte und nunmehr Ehefrau eines Anderen schreibt, zeigt in mehrfacher Hinsicht Strukturen der von Caruso an Liebesbeziehungen der Gegenwart analysierten Trennungssituation: Camillus erfährt die Trennung durch Emilias Hochzeit als Tod des Ich, in dessen Folge Selbstmordphantasien und der Ausverkauf dieses Ich in Form der vollständigen Selbstverkleinerung und Abhängigkeit von der »Heilung« durch die Geliebte auftreten. Die Geliebte übernimmt damit im Grunde die Funktion

einer Ärztin, genauer: die einer Therapeutin, die mit gottähnlichen Fähigkeiten imaginiert wird, allein im Besitz des *heyls* ist und der insofern auch die Verantwortung für das kleingewordene lebensunfähige Ich neben der für das eigene Selbst aufgebürdet werden kann:⁴⁰

Mjr wer zu verzweiffeln / vnd der Weg des Heyls allein mit dem Schwerdt zu suchen (O du einige erkuelung meiner sorgen) wo ich nicht vormals auß deinen Zeichen vnd Worten / dich so wol als mich / mit dem guelden Pfeil der begierdt verwundt seyn / augenscheinlich empfunden hett. [...] Dann ich weyß/ vnd bin deß sicher vnd gewiß / wenn diese inbruenstigkeit von mir in dir / die du von dir in mir zu seyn erkennest / were /wirst du von stund an ein heylsame Artzeney vnser beyder Kranckheit zu finden wissen. [...] Gott behuet dich / du mein selige Emilia / vnd gedencke dir/ daß dein Camillus nicht lang moege leben ohn dich. (109^{rab})

Die Selbstverkleinerung des intellektuellen Ich erfaßt dabei sogar die rhetorische Ebene eines Spiels mit der Briefseröffnungsfloskel: So »besitzlos« ist dieses Ich, daß es nicht einmal einen Gruß senden kann - selbst diesen muß es zuerst vom mächtigen geliebten DU empfangen haben:

Mir ist nicht vnbewußt / daß ich in meinem jetzigen schreiben zwey ding versehen vnd vbertreten hab / Das erste ist / daß ich dir in meinem Brieff keinen Gruß geschickt / [...] Dann was Gruß mag dir dein vnseeliger Camillus / der doch sonst keinen hat / er empfahe jhn dann von dir / schicken? Denn da du giengest auß Vaetterlichem Hauß / da trugest du hinweg mit dir alle Reichthumb / Wollust / mein Heyl / vnd alles mein Gut / ohn allein die schwache vnd leichtlich fallende hoffnung / vnd on allein mein vnaußsprechliche inbruenstige Lieb zu dir. (109^{rb})

Nicht zuletzt hier drängt sich die Frage auf, inwieweit solche Darstellungen des männlichen Protagonisten einer männlichen oder aber weiblichen Projektion genügen sollen. Daß solche Fragestellungen keineswegs nur im Rahmen einer feministischen Literaturtheorie Bedeutung besitzen, zeigt die ungewöhnlich ausführliche Stellungnahme Johan Huizingas zu diesem Problem: »Ist der um der Liebe willen Leidende das Bild, das der Mann von sich selbst sehen will, ist es der Wille der Frau, daß er sich so zeige? Sehr wahrscheinlich das erstere. Im allgemeinen kommt in der Darstellung der Liebe als Kulturform beinahe ausschließlich die männliche Auffassung zum Ausdruck, wenigstens bis in die jüngste Zeit. [...] Nicht nur weil die Literatur vom Manne geschaffen ist, fehlt weithin der weibliche

40 Letztlich übernimmt auch Philomena diese Rolle. Nach Gabriottos Sturz bei der Jagd schickt sie ihm einen Ring, dessen Stein *den krancken sonderlich krafft gibt* (233^{rb}).

Liebeseindruck, sondern auch weil für die Frau in der Liebe das Literarische viel weniger unentbehrlich ist.«⁴¹

Zu Camillus' Liebesprojektionen tritt als letztes Moment noch die Verratsprojektion - Camillus beschuldigt Emilia, mit ihrem Ehemann eine *bequemlich Artzney* »gegen« ihre Liebe gefunden zu haben, und unterstellt, obwohl er genau weiß, daß Emilia zu dieser Ehe gegen ihren Willen gezwungen worden ist, daß sie *lust vnd lieb* in dieser Beziehung gefunden hätte.

Selbst die Frage nach der geschlechterspezifischen Erfahrung von Liebe und sexueller Begierde wird gestreift und entsprechend männlichen Erwartungshaltungen kurzweg gelöst: *so betrachte doch / daß die begierde nicht so hart verwundet die Frauwen / als die Mann* (109^{rb}); ein Erklärungsmuster, das immerhin bis zu Freud und darüber hinaus Chancen gehabt hätte, akzeptiert zu werden. Auf der rational und intellektuell ungeklärten Basis männlicher Vorstellungen von »weiblicher Passivität« hat stets die Vermutung gegründet, daß »die Frau in der Liebestrennung keineswegs dieselbe Art existentieller Katastrophe und Lebenszäsur erleben könne wie der Mann. [...] Und somit wird die Frau in der Trennung viel eher als der Mann dem Tode zu einem doppelten Sieg verhelfen: zum ersten, indem sie die Trennung im Zusammenwirken mit dem Mann aus »realistischen«, sozial-konformistischen Gründen vollzieht, zum zweiten aber - und hier würde sie dem Mann »überlegen« sein, zumindest in der erfolgreichen Abwehr - weil sie den Eros gründlicher verraten und ihn erfolgreicher als der Mann der Verdrängung, dem Vergessen, überliefern wird.«⁴²

Der Akt des Schreibens läßt die Ablösung des Schmerzes vom Körper zu, macht ihn im buch-stäblichen Sinn trag-bar und über-trag-bar. Tatsächlich wird nicht gesagt, daß Emilia vor der Lektüre des Briefes in irgendeiner Form unter der Trennung gelitten hätte. Der Vorgang des Lesens selbst jedoch, die *krafft vnd macht* des Briefes läßt ihr keine andere Wahl als die emotionale Projektion mit seiner körperlichen Annahme zu über-nehmen, wogegen auch das Weinen, die vom Körper gegen das Lesen eingeleitete Abwehrmaßnahme, die das *Gesicht* versagt, nicht länger hilft:

Ich hab gelesen als viel ich gemocht hab (Dann die Zeher versagten mir das Gesicht) leyder dein zu viel klaeglichen Brieff (O du mein einige Hoffnung) noch sicherlichen dannoch nicht weyß / ob dich gezwungen hab die vnaußmeßliche Liebe / oder so grosser schmerzen / mir solchs zu vertreiben / Dann deß Brieffs krafft vnnnd macht so groß ist gewesen / daß ich noch nicht ohne grossen schmerzen

41 Huizinga 1987, S. 82. - Ich habe bewußt die dazwischen liegenden Zeilen Huizingas zur Liebesauffassung der Frau übersprungen. Trotz des altertümlichen Duktus scheint mir aber auch dort seine Beobachtung (bezogen auf die literarische Stilisierung, die freilich wiederum eine männliche Projektion ist), keineswegs unrichtig zu sein.

42 Caruso 1986, S. 222, aber auch 223 und 235.

meines Herten / vnd vberfluessigkeit der Zehem / demselben antworten mag. (109^{va})

Der Transport der geschriebenen Gefühle von Körper zu Körper erfolgt seinerseits über einen dritten Körper, der jedoch wiederum in Beziehung zu einem der beiden betroffenen steht. Seine Wahl ist offenbar nicht beliebig, sowohl in *Gabriotto und Reinhart* als auch in *Camillus und Emilie* gibt es einen direkten »professionalen« Körperkontakt zwischen den Betroffenen als Bedingung für das Funktionieren der Übertragung: Bei Wickram ist es eine Ärztin(!), die aufgrund ihres Berufes als einzige sowohl zu Männer als auch zu Frauen »Zu-tritt« hat, in *Camillus* die ehemalige Amme Emilias, die den direkten Kontakt herstellt (*nach manchem befelch von Camilli wegen / legt sie den beschlossenen Brieff in die zarten weissen Haend Emilie; 109^{va}*). Emilias Antwort zeigt zugleich ihre neugewonnene Fähigkeit zur Distanzierung von der Welt der »Väter«, der familiären Autorität von Vater und Ehemann. Nicht mehr der vom Vater befohlene Gruß ist es, den sie ihrem Liebhaber sendet (*Dieser Gruß keinen entbeut ich dir Camille / die ich mit mir auß Vaetterlichem geheiß getragen hab / sondern die ware vnd suesse freud wuonsch ich seyn in dir / die ich allein in meinem Gemuet vnd Herten trag, 109^{va}*). Der Rücktransport von Gefühlen erfolgt über die (positive) Beantwortung von Metaphern und Leerstellen (Gruß!), aber auch über ihre bloße Umkehrung und Rückorientierung auf das DU: *Also mag mein Wunden vnnnd schmerzen nicht durch jemandt anders / dann durch dich / der dv ein vrsach bist / Artzeney finden deß Heyls (109^{vb})*. Daß ihr die Ehe sexuelle und emotionale Erfüllung versagt, wird aus ihren Aussagen deutlich (*so ich nun schier gezwungen / von einem gehastten vnd feindseligen Mann / nicht mag ergetzt werden / sonderlich im Gemuet; ebd.*) Ihre Teil-Therapie für Camillus: eine Umorientierung seiner Gefühle auf die Kunst, und zwar genau gesagt auf die Musik (*vnd halt dich diese Tag froelich auff mit dieser Hoffnung / vnd mit Saytenspiel vnd Gesang, 109^{vb}*).

Obwohl es auf den ersten Blick nahe läge, würde ich zögern, in diesem Zusammenhang von »Sublimierung« zu sprechen. Dies ist wohl der eigentliche Unterschied zwischen den einzelnen Formen künstlerischer Produktivität. Während der Vorgang des Schreibens ebenso wie jener des Malens wesentlich der Umformung körperlicher Empfindungen (und zugleich damit verbunden einer Askese des Körpers) entspringen, evoziert und verlangt die musikalische Praxis, ganz besonders und allen voran das Singen, eine direkte Produktion und ein direktes Ausagieren von Gefühlen über den Körper, wesentlich über die Veränderung von Atemmustern. Daß dieses Wissen auch und gerade für die Artisten- und Bildungselite der Frühen Neuzeit eine Rolle spielt, zeigt das Dictum Melanchthons von der *Melancholia generosissima Dureri* in Verbindung mit Dürers eigener Feststellung im *Malerbuch* (1508), »daß beim Malerlehrling durch zu viel Üben die

Melecoley über hant mocht nemen, wogegen er Musik als Therapie empfiehlt.⁴³ In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, daß die zur Legitimation des Lesens, allem voran der Einzellektüre, immer wieder gebrauchte Erklärung, der Lese- konsum vertreibe die *Melancholey*, als Abwehr zeitgenössischer moralischer Attacken auch aus diesem Grund denkbar ungeeignet war. Zwar bietet das Identifikationsangebot des Liebesromans die Möglichkeit zur Wiederfindung der eigenen Geschichte und natürlich auch der Emotionen des Lesers/der Leserin, doch erzwingt der Lesevorgang selbst auch wieder genau jene Distanz zum Körper, die die Selbstentfremdung des Ich und die damit verbundenen negativen Gefühle fördert, vor allem natürlich wenn ein positives Identifikationsmuster z.B. durch das literarische Scheitern der Protagonisten/innen verhindert wird. So verwehrt sich denn auch Emilia gegen die *kuommerniß*, die die verschriftlichte Klage ihres Liebhabers bei ihr auslöst (*Darumb so bekuommern mich hinfort nicht mehr mit deiner sehnlichen geschrifften*; 109^{vb}). Erst die in Vorfreude auf ein mögliches Treffen wiederaufgenommene Musizierpraxis garantiert die Überwindung der durch die Trennung ausgelösten Lebensangst und nimmt damit auch die Überwindung der Trennung vorweg:

Darumb er sich keines wercks vnterwandt / dann sein Leben zu fuehren vnd auffhalten mit freudenreichem gedoehn / vnd suessen stimmen / vnnd so fast mit jm selbst sich stillschweigendt erfrewet / daß er allweg vermeynet Emiliam bey jm zu seyn / mit jhr reden / sie vmbfahen / vnd zuletzt all seines Hertzen lust mit jhr haben. Welche behaltung dieser sitten vnd geberde / da sie die freudenselige Emilia vernam / da ward sie dieselbigen gebrauchlichkeit alle gar deß Gesangs vnnd der Seytenspiel auch vollbringen / vnnd sich wunderbarlich erfreuwen / (110^{ra})

4. »Es ist gleich also von der Liebe allsam vom Tode.«⁴⁴

Bezeichnenderweise muß daher dies zum bittersten Vorwurf Emilias gegen ihren Ehemann werden: daß er sie dazu zwingt, »für ihn« zu musizieren, damit zugleich das Medium ihrer *gedechtnuß* und Mittel der Trennungsüberwindung mißbrauchend für eine Form des Unterhaltungskonsums, der einen Teil der ehelichen Pflichten Emilias konstituiert (*dann ich gezwungen bin / mein Camille / daß ich dein vnnd mein / vnnd vnser beyder Lieb / heymlich halt vor meinem gehaßten / feindseligen / vnnd (das GOtt woellt) bald sterbenden Gemahel zu lachen / singen orgeln / vnnd die Seytenspiel zu schlagen*; 111^{rb}).

43 Hartmut Böhme: Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt 1989, S. 46.

44 Camillus und *Emilie*, Bl. 115^{ra}.

Die Bedeutung von konkret-körperlicher und (nur) imaginiertes Präsenz des/der Geliebten erfährt insofern eine Annäherung, als die Inhalte direkter, mündlicher wie verschriftlicher, in Form des Briefes abgelöster Rede und Empfindung ineinanderübergehen. Beide beschwören die *memoria* im geliebten DU als einziges Mittel gegen ein Vergessen, das zugleich Tod bedeutet:

*dein Camillum / den du jetzt in deinen schneeweissen Armen beheltest
geschmueckt / den trage vnd behalt / das bitte ich mit hoechster flehe
/ in dem Hertzen.*

*Ist es sach daß es jmmer seyn moeg/ antwort Emilia / daß die Sonn
jhren natuerlichen Lauff also verwandelt [...] Vnd daß alle Fisch (mit
verachtung Prothei deß Hueters deß Meers) alle Berg vbergehen /
vnd das Meer verlassen / Vnnd die forchtsamen Dachsen schwim-
men durch die Fluöß des Meers / Vnnd ist es / daß der Schnee
jmmer etwa schwartz wuerde / vnd warm / so wuorde dann viel-
leicht mueglich werden / daß die vergessenheit abwischet die eynge-
grabene bildung / von der haerten vnd zaehen gedaechtnuß Emilie
(110^{va}).*

Vielmehr konstituiert sich Liebe über den Tod der Alltagswelt, der am eigenen Körper erfahrenen leid-vollen Vergangenheit in der Erinnerung der Liebenden:

*Denn da ist kein gedechtnuß der Gefengnuß / kein besinnung der
pein / kein betrachtung der widerwertigkeit / so die Liebe nichts denn
gegenwertiges gedencken läßt / Darumb so wirdt vergessen vergange-
ner ding / vnd verlassen die fuersichtigkeit der Zukunfft / vnd wirdt
allein durchspecht / das da gegenwertig ist (112^{tb})*

In Emilias großem Klagemonolog (XVII. Cap.), in dem sie wieder gegen alles *Vngefaell* ihre *zehe Gedaechtnuß* beschwört, die Camillus *nimmermehr vergessen* sollte, tritt diese Gleichsetzung ein zweites Mal auf (*Aber sicher / es ist gleich also von der Liebe allsam vom Tode; 115^r*). Die (nur scheinbare endgültige) Trennung vom geliebten Du bedeutet jedenfalls für die Frau den (vorübergehenden) Abschied von weiblichen Verhaltensstereotypen und damit das Verlassen der Zivilisation, symbolisiert im Bild der für das wohlbehütete, von jeder (nicht domestizierten) Natur ferngehaltene Mädchen schreckenerregenden 'Wildnis'. Augenfällig wird auch hier wieder die Ambivalenz von weiblicher Ohnmacht und Macht, selbst im Blick des männlichen Beschreibers. Denn im Augenblick des (gewollten) Ausbruchs der Heldin aus den Normen der (patriarchalen) Gesellschaft⁴⁵ und ihrer

45 Hier des endgültigen Bruchs Emilias mit ihrer Ehe. Andere Beispiele wären etwa der *Herpin*, in dem sich die Herzogin für ihren Mann verwendet und damit das normgerechte Schweigen der

»Rückkehr« zur nicht-zivilisierten Natur, die gerade im Paradigmenwechsel der Frühen Neuzeit, wie ihn Carolyn Merchant⁴⁶ beschrieben hat, von der guten, nährenden und machtvollen »Mutter« hin zum auszubeutenden, zu ordnenden »Chaos« »Weib« changiert, kann die Frau jene Kräfte zurückgewinnen, die ihr das Leben ohne männliche Unterstützung ermöglichen.⁴⁷ Elemente dieses 'Machtzuwachs' finden sich auch in der Rolle Emilias. Charakteristisch für ihre, aber auch für Camillus' Stilisierung ist der dramatische Höhepunkt des Romans, die zweite Entdeckung der beiden durch Emilias Mann (114^{ra}). Camillus will die vor dem Schlafzimmer aufgestellten Wachen attackieren, in der sicheren Erwartung, dabei den Tod zu finden. Gegen diese Form einer existentiellen Selbstbestimmung steht jedoch selbst hier noch der Anspruch Emilies, über Leben oder Tod des Geliebten zu verfügen:

Dein Leben ist nicht also zu enden/ Dein leblicher Geist ist nicht also hinwegzuthun/ von deinen allergeschicksten Gliedern/ sondern/ seytemal dich das grimme Glueck/ deßgleichen auch mich/ in diese sorg also zusammen beschlossen hat/ so solt du also unterhänig in meinem Gebott werden sterben/ vnnnd so sol ich dir in deinem Leben zu vrtheilen die geschicklichkeit des Todes/ Denn dir nichts erwuendschlicheres vnnnd begierlicheres seyn sol/ denn daß du dich mir auch erzeygest/ gehorsam seyn/ bis an das lezte ende deines Lebens.(114^{ra})

Nur so läßt sich auch die scheinbare Widersprüchlichkeit der darauf folgenden Szene fassen: Emilie befiehlt ihrem Geliebten, aus dem hohen Turm des Schlaf-

Frau in der politischen Öffentlichkeit durchbricht; in der *Magelone* wählt die Protagonistin ihren zukünftigen Ehemann ohne Rücksicht auf die Wünsche des Vaters; usw.

46 Merchant 1987, bes. S. 17ff.

47 Dies gilt für den *Herpin*, wo die Herzogin ohne Hilfe in der Wildnis ihren Sohn gebiert und sich anschließend alleine durchbringen muß; es gilt auch für die *Magelone*, in der die Königstochter danach eine eigene anerkannte Existenz aufbauen kann. Ich möchte hier auf zwei Gegenargumente antworten, die Jan-Dirk Müller in die Diskussion einbrachte: Selbstverständlich spielt dieser Aspekt des 'Verlassens der Zivilisation' auch für männliche Protagonisten eine Rolle (etwa im 'Fortunatus'). Dennoch meine ich einen Unterschied gegenüber einer als Erfahrungshintergrund denkbaren männlichen Alltagswelt der Frühen Neuzeit zu erkennen, in der dieser Aspekt - das »Er-Fahren« von unbekannter Welt (vgl. dazu J.-D. Müller 1984), damit das Verlassen wenn schon nicht von 'Zivilisation', so doch von Heimat und Bekanntem im weitesten Sinne - eine nicht unbedeutende Rolle spielte, wohingegen zur gleichen Zeit auch literarisch (etwa von Autoren wie Wickram) die strikte Beschränkung von Frauen auf Haus und Familie propagiert wurde (vgl. dazu die Beiträge in Müller 1988). - Das zweite Gegenargument betrifft die Einschätzung der 'Selbständigkeit' von Protagonistinnen wie *Magelone*: Mir entgeht nicht die Klischeehaftigkeit dieser 'Berufswahlen', sofern es sich überhaupt um solche handeln kann; auch nicht ihre sofortige Aufgabe bei Wiedererscheinen des Ehegatten (in spe). Doch stellt sich die Frage, inwieweit weibliche Selbständigkeit zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch bzw. schon vorstellbar ist, oder im Blickfeld eines männlichen Erzählers Bedeutung gewinnen kann. Unter diesen Aspekten scheinen mir etwa die 'Karrieren' der Herzogin oder *Magelones* durchaus beachtlich (vgl. auch Bennewitz 1988).

gemachs zu springen;⁴⁸ Camillus gehorcht, obwohl er überzeugt ist, dabei zu sterben. Doch das Gebet der Geliebten, an dessen Kraft im übrigen weder er noch der Erzähler so recht glauben, rettet ihn, und er erreicht heil den Erdboden.⁴⁹ Bezeichnenderweise muß Camillus nach seinem Sprung aus dem Turm nicht in die Wildnis, sondern kehrt *froelich* (! obwohl Emilia eigentlich in Todesgefahr schwebt) in seine eigene Alltagswelt zurück. Emilia hingegen verschlägt es in die *allterraehsten Waelden*, solange bis sie einem *kleine(n) Tochterlein als ein wilde Frauwen* erscheint (115^{va}). Danach - nach ihrer Rückkehr in die Zivilisation - nimmt sie jedenfalls die traditionelle Frauenrolle nicht mehr an. Sie bleibt bei ihren Eltern, zum Ärger ihres Ehemanns, in einer seltsamen Zwitterrolle von Tochter und Witwe, die ihr jedoch eine relative Autonomie zu bieten scheint.

Doch finden selbstredend auch emotionale Entlastungsstrukturen Eingang in die Brief-Welt der Liebenden. Als Camillus nach seiner Gefangennahme und Folterung versucht, das nächste Rendezvous zu arrangieren, projiziert er die Verantwortung für die ihm bzw. seinem Körper widerfahrene »Bestrafung« auf Emilia, die damit zu Schuldbe-wußt-sein und un/ter/bewußt zur Wiedergutmachung aufgerufen wird (*Jch bin (meine liebe Emilia) noch nie so fast von deinetwegen gepeiniget worden*, 111^{vb}).⁵⁰ Merkwürdig verzerrt, gleichsam nur an den Rändern erscheint in der Darstellung von Camillus' Verhör und Folterung die düstere Rechtspraxis der frühen Neuzeit. Noch freilich bleibt - literarisch - die *peinigung* literarisch ein Geschäft unter Männern, auch wenn Camillus mit durchwegs »weiblichen« Topoi bedacht wird (*da ward sein lustiger Leichnam der peinigung wider gehandtreicht / Vnd wiewol mit mancherley peinigung die zarten Glieder gekaestigt warden [...]*; 111^{ra}). Die Erkenntnis der Fragwürdigkeit des von ihm geleiteten Verfahrens hindert den Bischof keineswegs daran, das 'peinliche' Verhör fortzusetzen (vgl. 111^{va}). Was Camillus rettet, ist - und darin konstituiert sich der wesentliche Unterschied zu den zeitgleichen historischen Hexenprozessen - , daß der Bischof eigentlich nichts, also kein Geständnis und eben auch nicht die

48 *Daß du (sprach Emilia) zu diesem Fenster hinauß fallest / auff das Erdtrich / vnnd ehe das Leben also findest / solt du anderst das Leben verlieren* (114^r).

49 Denn obwohl der Erzähler Emilia erst versichern läßt, daß sie *aufwendig ein Gebet (kan) / von welches Krafft Camillus gaentzlich in diesem sprung entlediget wir[st]* (114^{ro}), stilisiert er sie dann wieder als die ängstliche und gänzlich ohnmächtige Geliebte, die aus Angst um dessen Leben den Sprung ihres Geliebten nicht mit eigenen Augen ansehen kann und erst danach *forchtusam* nach unten zu blicken wagt. Der Erzähler kommentiert den glücklichen Ausgang gar mit den Worten: *nicht weyß ich von was zuschickung / oder ob es von Goettlicher erbarmung* (114^{ro}). - Typisch für diesen Bruch in der Erzählhaltung ist auch, daß Emilia zwar gleich darauf ebenfalls flieht - jedoch nicht etwa auf die gleiche Art und Weise, sondern mit einem Seil, das sie rasch aus den Bettüchern geknüpft hat.

50 In Ansätzen findet sich Vergleichbares auch in Gabriottos Abschiedsbrief an Philomena: *denn mich euwer schoene vnd edle Liebe dermassen so schwaerlichen kraencken thut / daß ich von allen meinen Kraefften kommen bin* (257^{vb}).

Wahrheit, hören will, würde es doch allen Beteiligten, allen voran dem Ehemann, *einicherley Laster* (111^{va}) bereiten. Daß der Ehemann Emilius zur Feindfigur des Erzählers und aller seiner Figuren schlechthin avanciert, entspricht der Umkehrungsstrategie des europäischen Ehebruchstromans, der damit gegen die herrschende soziale Wirklichkeit hält, die jedenfalls zu Lasten der Ehefrau entscheiden würde.⁵¹

Wohl mit verursacht durch die Ansiedlung der Romanhandlung im stadtpatriarchalen Milieu sind Camillus' Ausbildung und Interessen in keiner Weise mehr an höfisch-ritterlichen Vorbildern und Erwartungshaltungen orientiert; in ihm konstituiert sich vielmehr ein gänzlich ungewohnter Typus des Liebhabers: künstlerisch und wissenschaftlich begabt, sensibel, wohl aufopferungsvoll, aber ohne jede Tendenz zum Haudegenium.⁵² Seine Liebe beweist er nicht durch gewagte Attacken in ausweglosen Situationen, sondern durch vollständige Selbstaufgabe und alleiniger Ausrichtung an den Bedürfnissen und Wünschen der Geliebten. Als Liebender ist ihm die geliebte Andere Beruf, ja *B e r u f u n g*. Dies gilt im übrigen auch in Hinblick auf das bewußte Erleben des eigenen Ausgeliefertseins («Si j'assume ma dépendance, c'est qu'elle est pour moi un moyen de *signifier* ma demande: dans le champ amoureux, la futilité n'est pas une 'faiblesse' ou un 'ridicule'»;⁵³). Camillus leidet unter der Abwesenheit von Emilia; durch die Verbalisierung dieses Schmerzes wird Distanz von der männlichen Rollenprägung erreicht («Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare: cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux.»⁵⁴).

5. Amors par force vos demeine!⁵⁵

Ich versuche kurz und in bewußter Vorläufigkeit eine Rekapitulation der auffälligen Momente in der Liebesdarstellung dieser beiden Prosaerzählungen:

-
- 51 Das ändert freilich nichts daran, daß die Figur des Ehemannes zugleich notwendiger Katalysator des Geschehens ist, ohne den die leidenschaftliche Liebe nicht stattfinden könnte, wäre doch »ohne den Gatten [...] den beiden Liebenden nichts anderes übriggeblieben als sich zu verheiraten« Rougemont 1987, S. 54).
- 52 Zweifelsohne lieferte u.a. die Tristan-Rolle für einzelne Aspekte hier eine Vorlage. Doch entfällt das Moment der ritterlichen Bewährungsprobe (auch im Vergleich zum *Amadis*) eben gänzlich.
- 53 Barthes 1977, S. 97 («Wenn ich meine Abhängigkeit auf mich nehme, so deshalb, weil sie für mich ein Mittel darstellt, mein Verlangen zu *bezeichnen*: auf dem Felde der Liebe ist die Belanglosigkeit keine 'Schwäche' oder 'Lächerlichkeit'»; S. 25).
- 54 Barthes 1977, S. 20 («Daraus folgt, daß bei jedem Manne, der die Abwesenheit des Anderen ausspricht, sich *Weibliches* äußert: dieser Mann, der da wartet und darunter leidet, ist auf wunderbare Weise feminisiert. Ein Mann ist nicht deshalb feminisiert, weil er invertiert ist, sondern weil er liebt.» S. 28).
- 55 Zitat aus dem Gespräch des Einsiedlers mit Tristan und Isolde, zit.n. Rougemont 1987, S. 49 (Übersetzung, ebd.: »Mit Gewalt lenkt euch die Liebe!«)

- 1) Zu beobachten ist eine absolute Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit beider Partner innerhalb der Liebesbeziehung bei gleichzeitig größtmöglicher Ungleichrangigkeit in den Augen der Gesellschaft (diese Ungleichrangigkeit wird jedoch nur auf den sozialen Status, nicht auf die intellektuelle oder emotionale Kompetenz bezogen). Ein besonderes Faszinosum liegt offenbar in der Diskussion des Modells sozial höher gestellte Frau - Mann aus Kreisen des niedrigen Adels (bzw. Frau aus dem Stadtpatriziat - Sohn eines einfachen Arbeiters/Handwerkers). Dabei erscheint diese Konstellation als lebenspraktisch nicht durchsetzbar und von vorneherein zum Scheitern verurteilt, wenn nicht - dies auf dem Hintergrund des *Goldfaden*-Romans - durch die Einführung des Mirakulösen sozusagen im nachhinein Gleichrangigkeit postuliert wird. In den beiden hier behandelten Prosaerzählungen ist eine Lösung dieses Problems umso unvorstellbarer, als es für keine der beteiligten Personen verbalisierbar ist.⁵⁶
- 2) Parallel zu dieser Entwicklung verläuft die Angleichung männlichen und weiblichen Rollenverhaltens, und zwar auf der Basis einer Orientierung an den generell als »weiblich« geltenden Verhaltensnormen und -mustern. Es kommt zur Ausbildung eines neuen männlichen Rollenstereotyps, dem der »femininen« oder »feminisierten« Liebhaber-Rolle. »Männliche«, »heldische« Tugenden, das heißt etwa permanente Kampfbereitschaft, Aggressivität, Aktivität und Dominanz sind, wenn überhaupt, nur in zweiter Linie gefragt gegenüber intellektueller, und das ist zugleich auch literarischer, künstlerischer und emotionaler Kompetenz sowie körperlicher Schönheit. Wichtig ist auch hier der Aspekt der Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit: Es handelt sich bei *Camillus* und *Emilie* eben nicht um ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis à la *Tristan und Isolde*. Trotzdem darf die *Tristan*-Rolle als wichtiges Vorbild für die Stilisierung der männlichen Protagonisten dieser beiden Romane gelten. Zum Fiktionsverständnis der Erzähler ist anzumerken, daß in beiden Texten bezeichnenderweise alle Ansätze zu den ansonsten im Prosaroman häufig standardisierten Wahrheitsbeteuerungen fehlen. Ebenso wie im Roman *Wickrams*⁵⁷ finden sich in *Camillus und Emilie* unzureichende Motivierungen

56 Es ist nicht uninteressant, neben diese Fallstudien das Paradebeispiel für ein entsprechendes Pendant mit Rollenkehr, nämlich die *Griseldis*, zu stellen und daran zu beobachten, daß entsprechende 'Treueproben' weder *Gabriotto* noch *Camillus* von ihren sozial überlegenen Partnerinnen zugemutet werden können. - Zur *Griseldis* vgl. Kyra Heidemann (*Zu leyden in dem stand der eh* [...]. Die *Griseldis*-Novelle als Ehelehre) in Müller 1988, S. 47-77.

57 Vgl. dazu Jacobi 1970, S. 160, A 2. - Andere Details wären zu ergänzen, u.a. ein besonders kuriozes Versehen in der Traueransprache des Königs, die bereits drei Verstorbene erwähnt, obwohl zu diesem Zeitpunkt erst *Gabriotto* und *Philomena* zu beklagen sind (261^{1b}). Soche Mißgriffe stehen jedoch neben feinsinnigen Psychologisierungen, die den Vergleich mit Elementen viel späterer Romane nicht zu scheuen brauchen, so beispielsweise die Szene des Ballspiels, in der der bereits verliebte *Reinhart* »falsch« zielt und »richtig« trifft, nämlich *Rosamunde* (236^{vb}); vgl. dazu die gleiche Szene mit anderer Rollenverteilung in Fontanes Roman *L'Adultera*; Edition Ullstein 4514,

und Handlungssprünge, die jedoch als Problem nicht wahrgenommen und auch nicht weiter bedeutsam werden.⁵⁸

- 3) Eine wichtige Konstante bildet die Verlagerung der Handlung von außen nach innen, wobei auch hier - wie oft im Prosaroman des 15. und 16. Jahrhundert - eine räumlich-konkrete und eine metaphorisch-abstrakte Ebene anzusetzen sind: Zum einen spielt die Handlung tatsächlich vorwiegend im geschlossenen Raum, im Frauengemach bzw. sogar im Schlafzimmer, eine Tendenz, die ganz besonders in *Camillus und Emilie* auch an den Illustrationen deutlich wird. Zwar läßt sich bei Wickram noch eine partielle Fortführung der älteren Tradition beobachten (d.h. die Männer agieren zumeist in der Außenwelt), doch auch hier sind die Frauen nicht nur Gestalterinnen der Abwesenheit ihrer Männer.⁵⁹ In *Camillus und Emilie* erscheint der Rückzug ins Private, in das vor den Augen der Öffentlichkeit geschützte Innere des Hauses, schon geradezu als handlungstragendes Element.⁶⁰

Auf einer zweiten Ebene vollzieht sich dagegen die Veränderung und Neu-Besetzung des *aventure*-Begriffes. Die Liebenden ziehen nicht mehr - oder wenigstens nicht mehr freiwillig! - in die Welt, um dort ihr zukünftiges Glück durch allfällige Prüfungen zu verdienen, sondern, um es plakativ zu formulieren, ihre eigentlichen Abenteuer passieren 'im Kopf'. Das eigene Leben wird stilisiert als literarästhetisches Ereignis, als bewußtes Rollenspiel, und Glücks-

S.55). - Schon Waller 1939, S. 8. verweist auf die 'psychologische Motivierung' vor allem der Briefe aus Paris.

- 58 So sendet Emilie einen Brief an Camillus, obwohl sie dessen Aufenthaltsort nicht kennt; gegen Ende des Romans treten plötzlich Mutter und Bruder (!) von Emilie auf, etc.
- 59 Vgl. Barthes 1977, S. 20: »Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la femme. [...] C'est la femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps.« (»Historisch gesehen wird der Diskurs der Abwesenheit von der Frau gehalten [...] Es ist die Frau, die der Abwesenheit Gestalt gibt, ihre Fiktion ausarbeitet, denn sie hat die Zeit dazu«; S. 27f.). - An dieser Beschreibung nimmt Weigel 1989, S. 258f. Anstoß: Ihr erscheint »das Bild von den singenden Weberinnen und Spinnerinnen, das er (Barthes, I.B.) dazu entwirft, »historisch gesehen« allzu »idyllisch«. Diese Kritik hat zweifelsohne ihre Berechtigung, doch läßt sie vorübergehend außer Betracht, was Weigel selbst kurz davor (S. 256) an Barthes' Vorgangsweise analysiert, nämlich daß »seine Nachbildung« weitgehend »Inszenierung (sei)«. Mir scheint Barthes' Beobachtung weitgehend korrekt, da sie auf viele (von männlichen Autoren entworfene) Rollenkonstellationen zutrifft, mithin also ihre Richtigkeit für die literarische Geschichte der Liebe vor allem natürlich des ausgehenden 18. bis zur Mitte des 20. Jh.s (und somit für alle jene, die sich als Leser/innen freiwillig oder unfreiwillig in ihren Bann begeben) besitzt. Gerade diese Stelle assoziiert wohl eindeutig, obwohl ungenannt, Wagners *Holländer*.
- 60 Diese Beobachtung wird durch die Wahl der Illustrationen in *Camillus und Emilie* deutlich unterstützt, die fast ausschließlich Innenräume zeigen. Obwohl sich im *Buch der Liebe* generell eine Mehrfachverwendung der Illustrationen nachweisen läßt, ist doch auch auffällig, daß sich besonders viele identische Bilder in den beiden hier behandelten Liebesromanen finden, was doch wohl bedeutet, daß auch schon die frühneuzeitlichen Herausgeber ein inhaltliches Naheverhältnis konstatierten. - Eine Untersuchung zu den Illustrationen im 'Buch der Liebe' wird von mir vorbereitet.

erfüllung wird nur durch Nachvollzug und Weiterführung dieses Rollenspiels durch den geliebten Anderen gewährleistet. In der *Histori von Camillus und Emilie* ist die Gegenwärtigkeit des nur Gedachten beiden Protagonisten in einem Maße selbstverständlich, daß selbst der Verzicht auf die körperliche Präsenz des Partners kaum noch als Problem empfunden wird - die Liebe findet ihre Fortsetzung auch in der bloß fiktionalen Vorstellung vom Geliebten.⁶¹

mir zweiffelt nicht/ daß du glaubest/ mein Leben frolich seyn von deinewegen/ welches mir gaentzlich vnd zu viel verdrießlich were/ so mir die jimmerwerende gedaechtnuß gegen dir stetiglich nicht zu huelff kaem/ oder die eynsaell der Zukunfft/ oder daß mich offft vnnnd dick nicht froelich machet die erscheinung der begerten beduencken vnd eynfaellen/ vnnnd also/ Ich sey allein/ Schlassend oder wachend/ so laasset nicht ab mich zu trosten dein lang begerte gegenwertigkeit (116^{rab}).

So erscheint es denn nur folgerichtig, wenn das Ende dieser Liebe weniger als 'Katastrophe' denn als literarischer Mythos stilisiert wird. Nachdem Emilie an der Pest gestorben ist, beginnt Camillus *mit schwartzen Kleydern angethan/ gesessen auf ein schwartz Pferdt mit schwartzem Zeug vnd Gereht geziert [...]* zu durchwandern *das Erdtrich/ vnd das gemein Koenigreich aller liebhabenden Menschen.* (118^{rb})

- 4) Aus der Analyse der beiden Prosaromane resultieren Korrekturen und Ergänzungen gegenüber den vorliegenden literarhistorischen und sozialpsychologischen Untersuchungen zum Thema 'Liebe' bzw. 'Liebesroman'. So lassen sich Entwicklungen des *amour passion*, wie sie Luhmann vorwiegend am französischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts demonstriert, zumindest in wichtigen Einzelzügen unschwer bereits an diesen beiden deutschsprachigen Beispielen des 16. Jahrhunderts beobachten.⁶² - Zum anderen

61 Vgl. dazu bes. Gumbrecht 1988, S. 21 (zur Ablösung der Kommunikation »von der Vorbedingung körperlicher Kopräsenz mit dem Kommunikationspartner«) und S. 35 (zur Funktion von Liebesbriefen im gleichen Kontext). Gerade seine hierzu geäußerten Thesen lassen sich am Fall dieser 'literarischen' Liebesbriefe bestätigen.

62 So etwa bezogen auf die Figur des männlichen Protagonisten, zu der Luhmann (S. 90) festhält, daß sich »im 17.(!) Jahrhundert [...] die Bewährung in die Rolle des Liebhabers selbst (verlagert)«. Vgl. dazu oben die Ausführungen zur Rolle der männlichen Protagonisten. - Gerade die Protagonistinnen des Prosaromans widerlegen auch, daß »Adel und vor allem Reichtum als nahezu unerläßliche Voraussetzungen für Liebe (gelten)«, die sich »wohl kaum durch die individuelle Einzigartigkeit persönlicher Eigenschaften kompensieren (lassen)« (Luhmann 1982, S.66f). Abgesehen davon, daß ich die Bestimmung »individueller Einzigartigkeit« im Liebesroman für sehr schwierig wenn nicht unmöglich halte, erwähnen Philomena, Magelone, Florie usw. ihre Liebhaber durchaus unter dem Aspekt körperlicher Schönheit (vgl. dazu Philomenas Liebesbrief) und persönlichen Charmes, wenn diese Terminologie einmal mit allem Vorbehalt verwendet werden darf (vgl. dazu auch Bennewitz 1988).

zeigt die Darstellung von Liebesbeziehungen in diesen beiden Romanen auffällige Übereinstimmungen mit Verhaltensmustern von Liebenden, die literarisch (Barthes⁶³) oder aber psychologisch (Caruso) an Liebesbeziehungen der Gegenwart analysiert wurden. Daraus ergibt sich die Feststellung einer strukturellen Konstanz des 'Liebescodes' über die Jahrhunderte hinweg sowie eine weitere Bestätigung dafür, daß die Rolle der Literatur, genauer: des Liebesromans, bei seiner Tradierung kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Mag sein, daß sich in dieser Hinsicht die abschließende Bemerkung des Erzählers über das Fortleben seines liebenden Protagonisten Camillus als durchaus berechtigt erweist: *Deßhalben Camillus noch vmbeschweiff / als ich vermeyn / durch die Welt.* (118^{tb})

Quellen

- Amadis. 1. Buch. Hrsg. Adalbert Keller. Darmstadt 1963 (Reprint der Ausg. Stuttgart 1857).
- Siegmund Feyerabend: Das Buch der Liebe. Frankfurt am Main 1587.
- Jörg Wickram: Gabriotto und Reinhart. In: Sämtliche Werke, Bd. II. Hrsg. Hans-Gert Roloff, Berlin 1967.
- Tristrant und Isalde. Nach dem ältesten Druck aus Augsburg vom Jahre 1484 ..., hrsg. v. Alois Brandstetter. Tübingen 1966 (ATB Erg.reihe 3).

Forschungsliteratur

- Günther Anders: Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens. München 1986.
- Philippe Ariès/André Béjin/Michel Foucault u.a.: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Frankfurt 1984.
- Jeffrey Ashcroft/Dietrich Huschenbett/William Henry Jackson (Hrsg.): Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübingen 1987.
- Roland Barthes: Fragments d'un discours amoureux. Paris 1977. Dt. Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt 1985.
- Ingrid Bennewitz: Melusines Schwestern. Beobachtungen zu den Frauenfiguren im Prosaroman des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Hrsg. v. Norbert Oellers. Tübingen 1988, Bd. 1, S. 291-300.
- Cheryl Bernard/Edit Schläffer: Liebesgeschichten aus dem Patriarchat. Von der übermäßigen Bereitschaft der Frauen, sich mit dem Vorhandenen zu arrangieren. Reinbek 1984.
- Johann Gustav Büsching/Friedrich Heinrich von der Hagen (Hrsg.): Buch der Liebe. Erster Bd. Berlin 1809.

63 Obwohl Barthes zweifelsohne eine 'literarische' Darstellung bietet, beharrt er doch auf der Fiktion des 'betroffenen' gegenwärtig Liebenden: »C'est donc un amoureux qui parle« (S. 13).

- Igor A. Caruso: *Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes*. Frankfurt 1983 (zuvor schon Bern und Stuttgart 1974).
- Peter Dinzelbacher: *Gefühle und Gesellschaft im Mittelalter. Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs*. In: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hrsgg.): *Höfische Literatur - Hofgesellschaft - Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*. Düsseldorf 1986 (*Studia humaniora* 6), S. 213-241.
- Xenja von Ertzdorff: *Romane und Novellen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland*. Darmstadt 1989.
- Lucien Febvre: *Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen*. In: Mare Bloch/Fernand Braudel/Lucien Febvre u.a.: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*. Hrsg. Claudia Honegger. Frankfurt 1977, S. 313-334.
- John Flood: *Sigmund Feyerabends 'Buch der Liebe' (1587)*. In: Ashcroft 1987, S. 204-220.
- Peter Gay: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*. Aus dem Engl. v. Holger Fließbach. München 1986.
- Peter Gay: *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*. Aus dem Engl. v. Holger Fließbach. München 1987.
- Hans Ulrich Gumbrecht: *Beginn von 'Literatur'/Abschied vom Körper?* In: Gisela Smolka-Koerdt/Peter M. Spangenberg/Dagmar Tillmann-Bartylla (Hrsgg.): *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. München 1988, S. 15-50.
- Paul Heitz/Friedrich Ritter: *Versuch einer Zusammenstellung der deutschen Volksbücher des 15. und 16. Jh.s nebst deren späteren Ausgaben und Literatur*. Straßburg 1924.
- Nancy M. Henley: *Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*. Frankfurt 1988.
- Johann Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hrsg. v. Kurt Köster. Stuttgart 1987.
- Reinhold Jacobi: *Jörg Wickrams Romane. Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Erzählprosa*. Diss. Bonn 1970.
- Alfred Karnein: *Frauenliebe im wissenschaftlichen Diskurs des Mittelalters. Die Reaktion der Intellektuellen auf die Liebesliteratur der Höfe*. In: Ashcroft u.a. 1987, S. 14-26.
- Joachim Knappe: *»Empfindsamkeit« im Mittelalter und früher Neuzeit als Forschungsperspektive*. In: Ashcroft u.a. 1987, S. 221-242.
- Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt 1989.
- Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt 1982.
- Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München/Wien 1989.
- Carolyn Merchant: *Der Tod der Natur*. Aus dem Amerikan. v. Holger Fließbach. München 1987.
- Jan-Dirk Müller: *Rez. zu I. Radmehr (s.u.)*. In: *AfdA* 113 (1982), S.71-77.
- Jan-Dirk Müller: *Curiositas und erfahrung der Welt im frühen deutschen Prosaroman*. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. v. Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984, S. 252-271.
- Jan-Dirk Müller: *Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. - Perspektiven der Forschung*. In: *IASL* 1985, SH, S. 1-128.

- Maria E. Müller (Hrsg.): Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Weinheim und Basel 1988.
- Ulrich Müller (Hrsg.): Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Göppingen 1986 (GAG 440).
- Ursula Peters: Höfische Liebe. Ein Problem der Mentalitätsgeschichte. In: Ashcroft u.a. 1987, S. 1 - 13.
- Bernward Plate: Natura Parens Amoris. Beobachtungen zur Begründung der minne in mittelhochdeutschen und frühneuhochdeutschen Texten. In: Euph. 67 (1973), S. 1-21.
- Bernward Plate: Verstehensprinzipien im Prosa-Tristrant von 1484. In: Gert Kaiser (Hrsg.): Literatur-Publikum-historischer Kontext. Bern etc. 1977, S. 79-89.
- Ingeborg Radmehr: Typik der Gefühlsdarstellung in der frühneuhochdeutschen Erzählprosa. Göttingen 1980 (Gratia 8).
- István Ráth-Végh: Die Geschichte der Liebe. (orig. Budapest 1941). Aus dem Ungar. übertr. v. Guyla Háý. Stuttgart o.J. (1986).
- Denis de Rougemont: Die Liebe und das Abendland. Aus dem Frz. von Friedrich Scholz und Irène Kuhn. Zürich 1987 (orig. Paris 1939).
- Anneliese Schmitt: Camillus und Emilia. Zur Entstehung einer Renaissance-Novelle in Deutschland. In: Studien zur Buch- und Bibliotheksgeschichte. Hans Lülfi zum 70. Geburtstag. Berlin 1976, S. 109-120.
- Rüdiger Schnell: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern und München 1985.
- Martha Waller: Briefe in den deutschen Volksbüchern. In: ZfdPh 61 (1936), S.292-309.
- Martha Waller: Wickrams Romane in ihrer künstlerischen Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung der Briefe. In: ZfdPh 64 (1939), S. 1-20.
- Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek 1989.
- Ludwig Wolff: Die mythologischen Motive in der Liebesdarstellung des höfischen Romans. In: ZfdA 84 (1952/53), S. 47-70.
- Christoph Wulf (Hrsg.): Lust und Liebe. Wandlungen der Sexualität. München 1985.
- Natalie Zemon Davis: Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit. Berlin 1986.