Daniela Fuhrmann / Gaby Pailer (Hrsg.)

Weibliches Abenteuer Female Adventure

Literarische Konfigurationen zwischen Mittelalter und Moderne

Literary Configurations between Medieval and Modern Times



Königshausen & Neumann

Fuhrmann / Pailer (Hrsg.)

Weibliches Abenteuer Female Adventure

PHILOLOGIE DER KULTUR

Herausgegeben von
Christian Kiening
Sabine Schneider
Hans-Georg von Arburg

Band 20

Weibliches Abenteuer Female Adventure

Literarische Konfigurationen zwischen Mittelalter und Moderne

Literary Configurations between Medieval and Modern Times

Herausgegeben von Daniela Fuhrmann und Gaby Pailer

Unter Mitarbeit von Pasquale Pelli



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Erschienen 2024 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier Dieses Buch enthält Links zu externen Webseiten Dritter. Eine permanente inhaltliche Kontrolle der verlinkten Seiten findet nach der Veröffentlichung nicht statt. Umschlag: skh-softics / coverart Umschlagabbildung: Sandra Bayer (https://www.sandra-bayer.de/) Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8260-8841-4 PDF-ISBN 978-3-8260-8842-1 https://doi.org/10.36202/9783826088421 www.koenigshausen-neumann.de www.ebook.de www.buchhandel.de www.buchkatalog.de

Vorwort

Gemessen an den traditionellen Vorstellungen vom 'Abenteuer' kann das, was wir gemeinsam mit Jutta Eming 2021 in Angriff nahmen, durchaus als 'abenteuerlich' bezeichnet werden: Noch während der Pandemie planten wir eine internationale Tagung auf dem Campus der University of British Columbia in Vancouver, Kanada, die Wissenschaftler:innen aus Deutschland, der Schweiz, den USA und Kanada zusammenbringen sollte, um sich vom 11. bis zum 14. August 2022 über mögliche "Con/Figurations of Female Adventure" auszutauschen.

Der Aufbruch in die Ferne, mit dem sich die Erschließung bisher nicht begangenen wissenschaftlichen Terrains und der Zugewinn von Wissen verbinden sollten, erwies sich für viele von uns auch aus praktischen Gründen von Hindernissen geprägt: eine noch anhaltende prekäre Gesundheitslage, verschärfte Einreiseregularien, Chaos an Flughäfen... Doch trotzten alle Eingeladenen wagemutig den Widernissen und trugen mit ihrem individuellen Einsatz zu einer äußerst gelungenen Tagung bei. Allen Mitwirkenden sei daher herzlich gedankt.

Wie es sich für ein richtiges 'Abenteuer' gehört, will es nicht nur erlebt, sondern auch erzählt werden. So greift der vorliegende Band viele Elemente der lebendigen Tagungsdiskussion auf und mag damit vielleicht für andere Anregung liefern, sich in das Feld des "Weiblichen Abenteuers" zu begeben, um eigene Entdeckungen anzustellen. Anders indes als der klassische Abenteurer haben wir von Anfang an auf Allianzen gesetzt: als Team aus Organisator*innen* die Tagung in Angriff genommen, als Herausgeber*innen* den Band betreut, zu dessen Gelingen eine Vielzahl von Autor:innen mit ihren Artikeln einen je substanziellen Beitrag geleistet haben – ebenso die Reihenherausgebenden, indem sie uns die "Philologie der Kultur" zum Abenteuerraum machen ließen.

Für großzügige Druckkostenbeiträge danken wir an dieser Stelle dem OA-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek für die Geistes- und Sozialwissenschaften sowie dem Zentrum für historische Mediologie (ZHM) an der Universität Zürich. Konferenz und wunderbare Umschlaggestaltung von Sandra Bayer wären nicht möglich gewesen ohne die Beihilfe durch den Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC).

Zürich und Vancouver im Frühjahr 2024

Daniela Fuhrmann und Gaby Pailer

Inhaltsverzeichnis

| Daniela Fuhrmann und Gaby Pailer | |
|--|----------|
| Frauenfiguren und das Abenteuer. | |
| Versuch einer Konturierung weiblicher | |
| Abenteuerlichkeit zwischen Mittelalter und Moderne | 9 |
| A DOUBLE OF THE PROPERTY AND A PRODUCTION OF THE PROPERTY OF T | |
| Jutta Eming | |
| The Fairy as Adventuress in Medieval Romances | |
| (Le Bel Inconnu, Partonopier, Melusine) | 37 |
| Carolin Pape | |
| nû nimm hin diß fingerlîn. | |
| Gabentausch und weibliche <i>agency</i> in <i>Friedrich von Schwaben</i> | 49 |
| Gabentausen und welbnene agency in Priearien von senwaben | ······¬/ |
| Daniela Fuhrmann | |
| Female Fiction. The Adventurous Melusine | 71 |
| Antonia Murath | |
| Abenteuer beschließen. Die Handlose Königin als | |
| Konfiguration des Abenteuers im <i>Herzog Herpin</i> | 07 |
| Konfiguration des Abenteuers im Herzog Herpin | 9/ |
| Steve Commichau | |
| Disruptive Bodies and Disembodiments in | |
| an Early Modern German Haunting | 125 |
| | |
| Alice A. Kuzniar | |
| Into the Infinitesimal. Annette von Droste-Hülshoff's | |
| Homeopathic Adventures | 153 |
| Claudia Olk | |
| "All is experiment and adventure" - Virginia Woolf's Modernism | 170 |

| Francesca Fabbri | |
|--|-----|
| Adele Schopenhauer, Ottilie von Goethe und | |
| die italienische Politik. | |
| Abenteuer und Emanzipation im neunzehnten Jahrhundert1 | .95 |
| Gaby Pailer | |
| Pilgernde Törinnen. Abenteuerinnen bei | |
| Johann Wolfgang von Goethe, Madame de Staël | |
| und Charlotte Schiller | 223 |
| Judith E. Martin | |
| Female Adventure in Colonial Spaces | |
| in the 19th-Century German Transatlantic Novel2 | 249 |

Daniela Fuhrmann und Gaby Pailer

Frauenfiguren und das Abenteuer.

Versuch einer Konturierung weiblicher Abenteuerlichkeit zwischen Mittelalter und Moderne

I. Knall, Peng, Bum – ,Hilfe!?': Die Rettung der Frau?



Abb. 1: The Lost City, Trailer, © Paramount Pictures

Das Standbild, mit dem die Filmgesellschaft den offiziellen Trailer zu *The Lost City* (2022, Paramount Pictures) einleitet,¹ spielt ganz offensichtlich mit einem popkulturell-stereotypen Konzept von 'Abenteuer'. Als verheißungsvolle Vorschau auf den Film verspricht es unbenommen "große[s] und spektakuläre[s] Erleben, […] spannende[] Aktion, aufregende[s]" Unterwegssein.² Ein Zaun sowie eine hochgeklappte Schranke teilen das

¹ Siehe https://paramount.de/the-lost-city (10. Februar 2024).

Siehe Stiglegger, Marcus: Art. Genrekino. In: Handbuch Popkultur. Hrsg. von Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner, Stuttgart 2017, S. 139–147, hier S. 143 (zum ,Abenteuer-film').

Bild in einen Hinter- und einen Vordergrund. Im hinteren Bildteil wütet ein gigantisches Feuer. Zwei Autos – eines auf dem Dach schwebend, das andere zum linken oberen Bildrand hinauskatapultiert – fungieren als dynamische Anzeichen einer soeben ausgelösten Explosion. Der restliche Raum hinter dem Zaun ist in dichten Rauch gehüllt, so dass sich nichts Genaues darüber sagen lässt, was dort geschehen sein mag. Ein am Zaun angebrachtes Warnschild "Danger: Keep Out" wirkt in Anbetracht all der weiteren Gefahrenzeichen ironisch obsolet. Offenbar hat es seinen Zweck schon vor der Explosion nicht erfüllt.

In der vorderen Bildhälfte nämlich sind drei Menschen zu sehen, dem Inferno um Haaresbreite entkommen. Zwei Männer in Tarnfarben und -musterung (gespielt von Brad Pitt und Channing Tatum) manövrieren eine auf einem Stuhl sitzende Frau in pinkem Pailletten-Catsuit (gespielt von Sandra Bullock) mithilfe einer Schubkarre aus dem Gefahrengebiet. Das Trio scheint auf die Betrachtenden zuzulaufen; selbst ohne Bewegtbild wird die Dynamik der Szene durch wehendes Haar, Schreckreaktionen im Gesicht und zum Schritt ansetzende Gliedmaßen überaus deutlich, jedenfalls bei den männlichen Akteuren: Sie sind als tatkräftige und buchstäbliche Grenzgänger inszeniert, wird doch die durch Zaun und Schranke markierte Schwelle zum sicheren Raum offenbar nur dank ihres beherzten wie behänden Einsatzes überwunden; glaubt man dem Military-Look ihrer Kleidung, waren sie für die Gefahrenzone und etwaige kämpferische Auseinandersetzungen gerüstet – abgesehen vielleicht von den weißen Sneakers des die Schubkarre rechts stützenden Mannes, die für die Flucht aber immer noch weitaus besser geeignet sein dürften als die schwarzen Stilettos der geschobenen Dame.

Die Passivität der Frau ist im Kontrast zu den Männern gleich mehrfach hergestellt: Als Einzige auf dem Bild agiert sie nicht selbstständig, sondern ist auf die Fortbewegung durch die Männer angewiesen. Zugleich ist sie mit Kabelbindern am Stuhl befestigt, was die skurrile Schubkarrenrettungsaktion überhaupt erst erforderlich machte. Und sie wäre – so lässt sich zumindest mit Kenntnis des Vorlaufs bis zu dieser Szene vermuten – aufgrund ihres schillernden Kleidungsstücks sowieso kaum in der Lage gewesen, auch nur einen einzigen dynamischen und lebensrettenden Schritt zu tun. Schließlich erlaubte ihr dieser Catsuit nicht einmal, auf einem Barhocker Platz zu nehmen. Einen solchen hatte sie nämlich bei einer Buch-

präsentation nur mit Mühe und Not erklommen,³ kurz bevor sie von der Veranstaltung entführt und in der Gefahrenzone gefangen gehalten wurde, aus der sie die beiden Pseudo-Rambos nun befreien.

"[A]benteuerliche Ereignisse", so wurden sie für den Abenteuerroman als "textindifferente Erlebniskategorie"⁴ definiert und haben sich in dieser Bedeutung auch in der Alltagssprache etabliert, "unterscheiden [...] sich von absehbaren Ereignissen. [...] Außerordentlich bis wunderbar, widersprechen sie der gewohnten Erfahrung. [...] Überaus anspruchsvoll, meist lebensgefährlich, erheischen sie den Totaleinsatz des Helden. [...] Und sie verlangen, daß er sein Leben aufs Spiel setzt."⁵ Wenn der Trailer zu *The Lost City* durch ein solches Bild eröffnet wird, dann wirbt der Film nicht

³ Die durch Kleidung begrenzte Beweglichkeit der Frau ist eine historisch stabile Metaphorik für ihren Handlungsspielraum und ihre Rolle in der Gesellschaft; vgl. etwa das Crossdressing, das der Protagonist im Simplicissimus Teutsch unternimmt: Aber ich fande nicht was ich wolte/ sondern muste mit einem Weiber-Kleid vor lieb nemen; Jch zoge selbiges an/[...] Jn diesem Auffzug gieng ich ueber die Gaß gegen etlichen Officiers-Weibern/ und macht so enge Schrittlein/ als etwan Achilles gethan/ da ihn seine Mutter dem Licomedi recommendirte. Im Anschluss wird erzählt, wie er sich als Frau verschiedenen Übergriffen entgegenzustellen hat, so dass er letztlich zum Urteil kommt, dass ihn das Weiber-Kleid viel saurer zu tragen ankam/ als [s]eine Narrn-Kapp; Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Simplicissimus Teutsch. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Werke I.1. Hrsg. von Dieter Breuer, Frankfurt a. Main 1989 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 4/1), S. 9-552, hier S. 205-208. Vgl. zu dieser Szene im Simplicissimus Möller, Sarah: "Clothes make the man": Fashion/ing Grimmelshausen's Picaros. In: In/Securities: Queer Life Narratives of Early Modern Times. Hrsg. von Daniela Fuhrmann/Gaby Pailer, Bern u.a. 2024 (JIG A 152), S. 37-53.

⁴ Koppenfels, Martin von/Mühlbacher, Manuel: Einleitung. In: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre. Hrsg. von Martin von Koppenfels/Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019 (Philologie des Abenteuers 1), S. 1–16, S. 4.

Klotz, Volker: Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne, München, Wien 1979, S. 14. Zwar stammt diese Charakterisierung aus dem Kapitel, in dem der Autor den 'Alten Abenteuer-Roman' beschreibt, von dem er einen 'neuen', sich im 19. Jahrhundert herausbildenden Typus unterscheidet, der über "Zeitungsfortsetzungen oder […] Heftchenlieferungen" zum "Massenerfolg" (S. 28) werden konnte. Doch bleibe das alte "Gattungsschema […] in den nun massenhaft erscheinenden neuen AR [= Abenteuerromanen; DF/GP] […] in seinem Grundriß unangetastet" (S. 18). Insgesamt orientieren sich Klotz' Ausführungen weitaus intensiver am Helden des Abenteuerromans als an den von diesem zu bewältigenden Abenteuern.

Vgl. den Eintrag im Duden zu 'Abenteuer', Bedeutung 1: "mit einem außergewöhnlichen, erregenden Geschehen verbundene gefahrenvolle Situation, die jemand zu bestehen hat". In: https://www.duden.de/rechtschreibung/Abenteuer (2. Februar 2024).

nur mit einer prominenten Besetzung, sondern verspricht zudem eine geballte Ladung Abenteuer. Ein Blick auf das Filmplakat intensiviert die Nähe zum popkulturellen, ja auch trivialliterarischen Verständnis von 'Abenteuer'. Denn das Plakat vermittelt – maßgeblich bedingt durch die Anlehnung an den ikonischen Schriftzug des Vorzeige-Abenteurers mit Hut und Peitsche – den Eindruck, als füge sich *The Lost City* ein in die bekannte *Indiana Jones*-Reihe,⁶ die das, was der Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts im Feld des Literarischen bietet,⁷ ins Medium des Films transponiert:







Schon die angedeutete Integration in die Abenteuer des Archäologen markiert mit der Serialität ein wesentliches Charakteristikum dieses popkulturellen Genres,¹¹ das sowohl die Folge nacheinander publizierter 'Groß-

12

⁶ Diese Anlehnung über einen in Kapitälchen geschriebenen Schriftzug mit gelborangenem Farbverlauf wählen auch andere Filme, die dem Abenteuerfilm oder dem Spiel mit diesem Genre zuzuordnen sind, so etwa *Jumanji* (1995, Columbia Pictures).

⁷ Zum Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts u.a. Steinbrink, Bernd: Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung, Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur 72); Eggebrecht, Harald: Sinnlichkeit und Abenteuer. Die Entstehung des Abenteuerromans im 19. Jahrhundert, Berlin, Marburg 1985.

⁸ https://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=10855 (12. Februar 2024).

⁹ https://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=37528 (12. Februar 2024).

¹⁰ https://www.imdb.com/title/tt13320622/mediaviewer/rm47929089/?ref_=tt_ov_i. (12. Februar 2024).

Vgl. Schmiedt, Helmut: Art. Abenteuerroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I, Berlin, New York 2007, S. 2–4, hier S. 2; Grimm, Gunter E.: Art.

Abenteuer' betrifft (Indiana Jones und ...: II. der Tempel des Todes; III. der letzte Kreuzzug; IV. das Königreich des Kristallschädels; V. das Rad des Schicksals) als auch deren ieweilige Handlungsstruktur, die sich immer aus einer Verkettung mehrerer gefährlicher Herausforderungen ergibt. The Lost City, der zumindest im Untertitel der deutschen Version obendrein das "Geheimnis der verlorenen Stadt" zu lüften verspricht, reiht sich nicht nur durch seine paratextuellen Markierungen in diese Abenteuer-Tradition, sondern repliziert zudem eine Vielzahl von Handlungselementen, die dem Indiana Jones-Baukasten entnommen scheinen: die Fortbewegung durch unwegsames Dschungelgebiet, das Eindringen in verborgene, mit automatischen Waffen ausgestattete Höhlen, zu denen überlieferte Fragmente von Karten oder Schriftstücken führen sollen, weil sich dort Artefakte von sowohl ökonomisch als auch museal unschätzbarem Wert verbergen. Daher interessieren sich Geld- und Machtgierige ebenso für sie wie Wissenschaftler, die jenseits ihrer Bücher urplötzlich zu Abenteurern werden und in den hinterletzten Grabkammern voller Insekten oder sonstigem Kriechgetier ihren Ängsten widerstehen müssen, um – und hier wären wir wieder beim Einstiegsbild – sie begleitende Frauen oder Kinder vor dem sicheren Tod zu bewahren.12

II. Komplexität des Abenteuers und die Rolle der Frau

Schon die Eingangsszene in *The Lost City* platziert die Protagonist:innen in einer solchen Grabkammer (0:40–2:00). Sie zeigt, wie das Paar sich erregt von seinem Erfolg – und wohl nicht minder durch die gegenseitige körperliche Anwesenheit – darüber unterhält, warum sie die Grablege von König Kalaman in der verlorenen Stadt gefunden haben: dank seiner "brute strength" sowie seines "knowledge of ancient Aramaic mathematics". Ge-

Abenteuerroman. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burgdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moenninghoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar 2007, S. 1f.

¹² Erst in der jüngsten Folge, Indiana Jones und das Rad des Schicksals (2023), wird das männliche Abenteurer-Ideal gebrochen, indem eine Abenteurerin mit dem Titelhelden in einen Wettbewerb tritt, sich mal als Mit-, mal als Gegenspielerin geriert, tatsächlich aber in eigener Regie unterwegs ist. Dafür allerdings nutzt sie dieselben Mittel und zeigt dieselben Handlungsweisen wie der männliche Titelheld; es handelt sich demnach weniger um eine genuin weibliche Abenteuerlichkeit, die hier ausgestellt wird, als vielmehr um die Imitation respektive Beherrschung männlich codierter Abenteuerlichkeit durch eine Frauenfigur.

rade als er zu bedenken gibt, dass der Triumph weniger ihm als vielmehr ihr zu verdanken sei, wird der Dialog jäh unterbrochen durch das Hinzutreten einer weiteren Figur. Mit dem Auftritt eines Mannes in weißem Gehrock füllt sich die Kammer urplötzlich mit Schlangen und man erkennt, dass die beiden Protagonist:innen an Händen und Füßen gefesselt sind. Der auftretende Mann erinnert an Belloq aus dem ersten *Indiana Jones*-Film, wenn er sich dafür bedankt, dass die zwei ihn zur Grablege und somit auch zur legendären "Crown of Fire" geführt hätten, die ihn nun zu einem reichen Mann machen werde, während die zwei in der Kammer elendig zugrunde gingen.

Die Eingangsszene zeigt allerdings ebenfalls, dass die Auseinandersetzung von *The Lost City* mit dem 'Abenteuerlichen' keineswegs in der Persiflage des Genrehaften aufgeht, sondern differenzierter gestaltet ist. Denn, bevor das Paar in der Grabkammer zugrunde geht, stellt es verschiedene Fragen: Woher kommen auf einmal die Schlangen? Wieso beißen sie nicht, obwohl sie sich um Füße schlängeln? Stimmt das Verhältnis zwischen Anzahl der Schlangen und Größe des Tempels? Sei das nicht alles lächerlich? Obwohl der Belloq-Imitator einwirft: "I think my character can still work" (1:52–1:55), wiederholt die am Boden liegende Frau ein abgeklärtes "Delete" (1:52; 1:55; 2:00), was alle Elemente der Grabkammer sukzessive verschwinden lässt. Die sich unmittelbar anschließende Szene beginnt mit einem Zeigefinger, der den Delete-Button einer Tastatur drückt. Vor dem zugehörigen Bildschirm befindet sich dieselbe Frau aus der Grabkammer, diesmal in Loungeware und mit Hornbrille. Man hört eine Voicemail ihrer Agentin, die angibt, auf das letzte Kapitel zu warten (2:04–10).

Solche Momente bringen die filmische Verhandlung des "Abenteuers" mit der jüngeren, vornehmlich literaturwissenschaftlichen Forschung zum "Abenteuer" in Verbindung. Aufgrund seiner Ableitung aus dem mittelalterlichen *adventure* respektive der *aventiure* wird das "Abenteuer" zwar stets in einer Verquickung aus Ereignis und Erzählung konzeptualisiert. ¹³ Doch

¹³ Vgl. aus der Fülle der Literatur, die diesen Aspekt mehr oder weniger intensiv behandelt, etwa Schnyder, Mireille: Âventiure? Waz ist daz? Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Euphorion 96/3 (2002), S. 257–272. Neuerlich außerdem und pointiert in: Aventiure. Ereignis und Erzählung. Hrsg. von Michael Schwarzbach-Dobson/Franziska Wenzel, Berlin 2022 (ZfdPh Beiheft 21).

Im Französischen hält sich der Doppelsinn von "aventure" als Erzählung und ungewöhnliches Erlebnis bis in die frühe Moderne, z.B. in Charlotte-Rose de Caumont de la Forces Roman *Histoire de Marguerite de Valois*. Vgl. Pailer, Gaby: Liebe, Abenteuer

ist spätestens mit dem Band "Aventiure und Eskapade"¹⁴ (2017) sowie der Gründung der Forschungsgruppe "Philologie des Abenteuers"¹⁵ (seit 2018) die Verhandlung des "Abenteuer[s] als Narrativ"¹⁶ noch einmal deutlich in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Diese trägt entschieden dazu bei, einen verbindlichen Zusammenhang zum Genre "Abenteuerroman" zu lösen und nach Logiken unabhängig von Gattungsdiskursen zu fragen,¹⁷ während am "Abenteuer" als "Erzähl-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsschema"¹⁸ vor allem die spezifisch "narrative Dimension des Begriffs" besondere Beachtung finden soll, die in seinen modernen Umsetzungen häufig hinter dem Ereignistyp verschwinde.¹⁹

The Lost City zeugt nicht nur von der anhaltenden Produktivität dieses Narrativs, sondern zeigt und verhandelt außerdem verschiedene der in jüngerer Zeit an ihm besonders interessierenden Aspekte. Darüber hinaus aber regt der Film dazu an, Gender als eine maßgebliche Komponente bei einer

- und weibliche Autorschaft. Charlotte Schillers *Die Königinn von Navarra* als novellistische Umdichtung der historischen Geschicke Marguerites de Navarre. In: Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit. Hrsg. von Martin Baisch/Jutta Eming, Berlin 2013, S. 275–297, hier S. 287–292.
- Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Hrsg. von Jutta Eming/Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen 2017 (TRAST 7); diesem Band gingen zwei von Jutta Eming und Gaby Pailer durchgeführte Veranstaltungen voraus: eine DAAD-Meisterklasse an der FU Berlin im August 2010 sowie die Konferenz "Abenteuerliches Erzählen / Narrative Adventures" in Vancouver 2012.
- 15 Nähere Informationen zur Forschungsgruppe auf deren Internetauftritt: https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/index.html (2. Februar 2024).
- Hierzu insbesondere Eming, Jutta/Schlechtweg-Jahn, Ralf: Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ. In: Eming/Schlechtweg-Jahn (Hrsg.), Aventiure und Eskapade (Anm. 14), S. 7–33, die ebenfalls einen groben Überblick über die literaturwissenschaftliche Forschung zum "Abenteuer" geben (S. 9–18). Außerdem Koppenfels/Mühlbacher, Einleitung, S. 2f. (Anm. 4).
- 17 Vgl. Eming/Schlechtweg-Jahn, Einleitung, S. 21 sowie Analysevorschläge zu Aspekten alternativ zum Genrehaften ab S. 22 (Anm. 16).
- 18 Vgl. https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/index.html (2. Februar 2024), den Abschnitt zur "Fragestellung".
- 19 Koppenfels, Martin von: Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe "Philologie des Abenteuers" (FOR 2568), Ludwig-Maximilians-Universität München, S. 4, wo zugleich mehrere Argumente für den literarischen Status des Begriffs geliefert werden. In: https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaft liches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf (15. Oktober 2023); ebenso im Abschnitt zur "Fragestellung" auf der Internetpräsenz der Forschungsgruppe (Anm. 18).

,Philologie des Abenteuers' genauer in den Blick zu nehmen. Kurz zu dessen Handlung: Loretta (Sandra Bullock) ist die Witwe eines Archäologen, dessen Forschung sie früher begleitet hat. Nun entwirft sie als Schriftstellerin Liebes- und Abenteuerromane über die Figuren Dash und seine Begleiterin Lovemore. Der neueste Band, The Lost City of D, ist soeben fertig geworden. Ihre Agentin Beth (Da'Vine Joy Randolph) kümmert sich um die Vermarktung und organisiert eine Buchpräsentation, bei der neben der Autorin das Model Alan (Channing Tatum) auftritt, das auf allen Buchumschlägen den Protagonisten Dash verkörpert. Im Anschluss an die PR-Show wird Loretta von einem steinreichen Inselbesitzer (Daniel Radcliffe) entführt, der mit ihrer Hilfe einen antiken Schatz bergen will. Alan will indessen den ritterlichen Retter spielen ("[...] and I go ,shhh, you're safe now"; 32:12-14). Weil er aber eben nur Fotomodel und kein Abenteurer ist, beauftragt er eine ihm kompetenter erscheinende Zufallsbekanntschaft, Jack Trainer (Brad Pitt). Beide folgen Loretta und befreien sie dank Jacks heldenhaftem Know-how und trotz Alans tölpelhaften Ungeschicks - jedoch unter Verlust von Jack. Für die zwei Verbliebenen beginnt nun eine Kette aus abenteuerlichen Herausforderungen, bei denen sich Alan zu profilieren versucht, aber Loretta es ist, die sich der Situation gemäß pragmatisch verhält und Alan in seiner Euphorie wiederholt maßregelt: Er sei nicht Dash, der Roman-Abenteurer. Zunehmend werden Alan und Loretta dann doch zu den Figuren Dash und Lovemore: Nicht mehr nur von Bösewichten, sondern von Neugierde getrieben, finden sie den Schatz - der keinerlei ökonomischen, sondern einzig symbolischen Wert hat - und enden kurz vor Schluss eingesperrt in der Grabkammer, in der zu Beginn des Films Dash und Lovemore platziert worden waren (ebenfalls gespielt von Tatum und Bullock). Sie entkommen auch diesem Gefängnis, tauchen durch einen unterirdischen Strudel ins Freie, wo die Agentin Beth schon zur Rettung mit der Küstenwache und dem festgenommenen Inselbesitzer naht. Während Alan und Loretta noch handeln, endet die Abenteuerkette mit einem Voiceover: "Finding refuge on a nearby rock, he lifted her from the water [...]. In that moment, Loretta could feel that a new adventure was just beginning" (1:40:23) - und die Szene verwandelt sich zum Titelbild eines Buches, aus dem gerade vorgelesen wird.

Überaus deutlich wird nicht nur zu Anfang des Films und zum Ende der Abenteuerkette die Verschränkung aus Ereignis und Erzählung, wenn die Szenenwechsel den Sprung von der Realisation der einen (Erleben) zur Realisation der anderen Bedeutungsdimension (Erzählen) von "Abenteuer" besonders sichtbar machen. Auch im Kleineren wirkt sich diese bipolare Spannung aus, wenn etwa der Inselbesitzer überhaupt erst auf Loretta aufmerksam wird, weil er in ihrem Roman eine Information gefunden hat, die er glaubt, in seiner erlebten Wirklichkeit nutzen zu können, oder wenn Alan während seiner Rettungsaktion immer wieder in die Rolle Dashs rutscht, Loretta aber dazu aufruft, Leben und Roman klar voneinander zu trennen.

Im Zusammenhang dieser Bipolarität zeigt sich die gesamte Handlung von The Lost City außerdem geprägt von einer Dynamik des "Suchens und Findens', deren Bedeutsamkeit für das "Abenteuer' kürzlich herausgearbeitet und betont wurde: "Die Aventiure resultiert somit sowohl im Rahmen der Handlung (das Ereignis finden) wie auch im Rahmen des Erzählens (die Erzählung finden) aus einer Alternation von Suchen und Finden. Ein hieraus ableitbares Erzählmuster des Suchens und Findens, also eine Übertragung des Konzepts der histoire-Ebene auf die der strukturellen Textkonstitution, scheint bereits angelegt zu sein."20 Das Suchen und Finden einer Erzählung, die von Loretta für einen erfolgreichen Roman zu verarbeiten ist, konstituiert die Handlung des Films und wird dabei aufs Engste verknüpft mit weiteren Dynamiken dieser Art: mit Alans Suche nach Anerkennung, mehr zu sein als ein Buchcover-Model, die im Finden einer abenteuerlichen Bewährungssituation mündet; mit der gefahrvollen Suche nach entführten Personen, verborgenen Orten, wertvollen Gegenständen, die auch mit Motiven der Arthurian Novel (in der Malory-Tradition) spielt; letztlich auch mit der mutigen Suche nach einem oder, im Falle Lorettas, vielleicht eher mit dem Finden eines verloren geglaubten, gar neuen 'abenteuerlichen' Ich,²¹ was im deutschsprachigen Raum besonders an Hartmanns Iwein erinnert.

²⁰ Schwarzbach-Dobson, Michael/Wenzel, Franziska: Aventiure. Ereignis und Erzählung – Präliminarien. In: Schwarzbach-Dobson/Wenzel (Hrsg.), Aventiure (Anm. 13), S. 7–28, hier S. 7f.

Zu Ich-Findungen als/im Abenteuer in mittelalterlichen wie modernen Kontexten: Bleumer, Hartmut: Fee, Ereignis und Sujet. Zu einem narratologischen Begriffsproblem am Beispiel des "klassischen" Artusromans. In: Schwarzbach-Dobson/Wenzel (Hrsg.), Aventiure (Anm. 13), S. 55–81, sowie Hannig, Nicolai/Kümper, Hiram: Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch. In: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses. Hrsg. von Nicolai Hannig/Hiram Kümper, München 2015, S. 11–49, bes. S. 48.

All diese Suchen zeigen sich zudem motiviert durch unterschiedliches, offen ausgesprochenes wie auch verdecktes, Begehren.²² Dessen Erfüllung verbindet sich für die Figuren mit dem Abenteuerraum der Insel oder aber der dort vermuteten verlorenen Stadt; denn diese nur durch Transgression der eigenen Ordnung erreichbaren Räume lassen sich als ideale Projektionsfläche für Wunschträume verwenden: Für den Inselbesitzer etwa verheißen sie Reichtum; mehr noch als den materiellen Gegenwert des Schatzes erhofft er sich über den Ruhm seiner Hebung eine Gleichstellung mit seinem berühmten Bruder. Im Abenteuer konstruieren sich erhoffte, vielleicht auch mögliche Wirklichkeiten, es organisiert und strukturiert Sehnsüchte und Faszinationen, begrenzt sie aber zugleich mit Wider- und Hindernissen – ein regulativer Vorgang, den die neuere Forschung mit dem Begriff der "Triebökonomien" fasst.²³ Diese "Triebökonomien des Abenteuers" sind vor allem an Alan zu beobachten, der, weil eine Abenteuerwelt anderen Gesetzmäßigkeiten folgt, mit Betreten der Insel glaubt, zur Romanfigur Dash werden zu können, dann aber zunächst ausgebremst wird und wiederholt erkennen muss, dass er an den abenteuerlichen Herausforderungen scheitert, letztlich aber doch die Erfüllung seines Wunschtraums erhält: Anerkennung und Liebe von Loretta.²⁴

Immer wieder dreht sich das Abenteuergeschehen folglich um die Frauenfigur: Sie muss gerettet werden, sie soll erobert werden, sie ist es aber offensichtlich auch, die über wesentliches Wissen zum Bergen des Schatzes verfügt. Verschiedene weitere Elemente des Films legen nah, dass er in seiner Auseinandersetzung mit dem "Abenteuer" nicht zuletzt Modelle männlicher und weiblicher Abenteuerlichkeit zur Diskussion stellt. Was dabei besonders auffällt: Die Rolle der Frau geht nicht allein darin auf, eine vom Film deutlich als männlich codierte Abenteuerlichkeit selbst aufzuweisen und so in ihrer Stereotypie zu hinterfragen. Diese Kritik an genderco-

²² Vgl. Hutter, Elisabeth u.a.: Einleitung. In: Triebökonomien des Abenteuers. Hrsg. von Elisabeth Hutter u.a., Paderborn 2022 (Philologie des Abenteuers 5), S. VII–XIX, die unter dem Stichwort "Begehren und Erzählen" gleich verschiedene miteinander verknüpfte Motivationen zum Abenteuer nennen, welche auch in *The Lost City* produktiv gemacht werden: "Erotisches Begehren, die Suche nach einem kostbaren Gegenstand, Neugier, Ehrgeiz und der Reiz der gefahrvollen Spannung, also des Abenteuers an sich […]" (S. XVI).

²³ Vgl. Hutter u.a., Einleitung, bes. S. IX (Anm. 22).

²⁴ Zur Logik derartiger Regulierung von Sehnsüchten, Trieben, Wunsch- und Albtraum im Abenteuer vgl. Hutter u.a., Einleitung, bes. S. VIII (Anm. 22).

dierten Rollenmustern und insbesondere an einer männlich codierten Abenteuerlichkeit vollzieht sich zwar durchaus, indem etwa die Rollen von Loretta und Alan im Dschungel markant verkehrt werden, da der Mann als "damsel in distress" (1:27:27f.) dargestellt ist und sich panisch mehr um sein Aussehen sorgt als um die situativen Erfordernisse. Darüber hinaus sind es maßgeblich die Männerfiguren, die das popkulturelle Abenteuerstereotyp zitieren und damit operieren. Sei es im Wunsch Alans, die Frau mit einem "shhh, you're safe now" zu beruhigen; sei es, indem sie, wie Jack Trainer als Inbegriff des aktionsblinden, singulären Abenteurers mit übertriebenen Gebärden, zur Rettung der Frau eilen; oder sei es, indem sie, wie der Inselbesitzer, das "big adventure" (z.B. 23:20–24) kontinuierlich im Munde führen, in welchem er sich selbst auf der fernen Insel bei der Suche nach der versunkenen Stadt und deren Schätzen wähnt.

Gerade vor diesem Hintergrund regt der Film jedoch ebenfalls dazu an, über Formen genuin weiblicher Abenteuerlichkeit nachzudenken, wie es in der Forschung bisher noch nicht systematisch geschehen ist. Was bedeutet es und welche Auswirkungen hat es auf die Konzeption von Abenteuer', wenn z.B. die finale Rettung und der Abschluss der Abenteuerkette der Figur der Beth zukommt, die sich – gemessen am Stereotyp – wenig abenteuerlich verhält. Doch parallel zur Aktion im Dschungel kommuniziert sie mit Behörden, reist via Linienflug und nur ganz kurz in einer Transportmaschine zwischen allerhand Nutztieren auf die Insel, wo sie mit der Küstenwacht nicht nur Loretta und Alan mit den Worten "I told vou I got your back girl" (1:39:31) aufgabelt und deren Abenteuerkette beendet, sondern dank eines auf der Reise gewonnenen Gefährten obendrein auch den Bösewicht festzusetzen in der Lage ist. Wenn sich zuletzt diese Szene zum Inhalt eines von Loretta verfassten Romans wandelt, wird hier die Frau als Schreibende inszeniert. Sie ist es also, die bereits von Beginn an die Abenteuer – dem Stereotyp folgend wie dieses modifizierend – konzipiert, sie überhaupt erst entstehen lässt und daher nach Belieben auch wieder umschreiben oder löschen kann.

III. Weibliches Abenteuer: Bestandsaufnahme und Spektrum

Die lange Tradition, "Männlichkeit" und "Abenteuer" zusammenzudenken, geht, so lässt sich besonders für den deutschsprachigen Raum festhalten, wesentlich auf die Gender-Dichotomie zurück, die sich im deutschen Idealismus um 1800 herausbildet. Diskursbegründend für eine Definition von "Abenteuerlichkeit" im alten Epos sowie neuen Roman und für die männli-

che Normierung der dort auftretenden Heldenfigur ist Hegels Ästhetik. 25 In der neueren Abenteuerforschung wird die abenteuerliche Frau, gewissermaßen als Nachklapp, mit in diese Logiken eingespeist. So fasst etwa Robert Stockhammer die von der Münchener Forschungsgruppe im "Wissenschaftlichen Programm" zusammengestellten Kriterien zusammen, um sie anschließend einer seiner Studie gemäßen Modifikation zu unterziehen: "(1) ein identifizierbarer Held, (2) eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum, (3) ein Moment (gefährlicher) Kontingenz und (4) eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist". 26 Punkt 1 wird in Rückgriff auf weitere zitierte Diskussionen in der Forschungsgruppe als modifikationsbedürftig betrachtet, nicht aber wegen der Exklusion weiblicher Figuren, sondern maßgeblich wegen der Vieldeutigkeit und semantischen Last von "Held", der daher durch 'Akteur' zu ersetzen sei:27 "Ich schlage also 'ein oder mehrere identifizierbare(r) Akteur(e)' vor und bleibe bei der früher selbstverständlich gewesenen Voraussetzung, dass der Ausdruck Akteur über dessen Geschlecht ebenso wenig Aussagen trifft wie über dessen Hautfarbe oder Schuhgröße."28 Nicolai Hannig und Hiram Kümper diskutieren innerhalb ihres auf Sicherheitsfragen fokussierten Bandes, der "das Abenteuer und sein Personal eines genaueren Blickes [...] würdigen"29 will, eine Unterscheidung zwischen 'Abenteuer' und 'Wagnis' oder 'Risiko', die über den lateinischen Ursprung "adventura (von advenire, herankommen)" einzuziehen wäre.30 ,Abenteuer' als das zu definieren, was auf einen Menschen/eine Figur zukommt, rückt die Frage nach dem Geschlecht dieser Entität in den Hintergrund, verfährt dem Anschein nach genderinklusiv.

²⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik (1818–1829). In: Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane. Hrsg. von Hartmut Steinecke, Tübingen 1984, S. 44–46. Die die Anthologie eröffnenden Auszüge Hegels entstammen den Kapiteln Die Abenteuerlichkeit und Die epische Poesie.

²⁶ Stockhammer, Robert: Reisen zwischen Abenteuer und Rasterung. Mit James Cook und Hermann Melville im Pazifik, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 4), S. 4.

²⁷ Vgl. Stockhammer, Reisen, S. 6 (Anm. 26).

²⁸ Stockhammer, Reisen, S. 7 (Anm. 26). Dem sei hinzugefügt, dass die Subsumierung von Funktionsbegriffen für Personen unter männliche Nominalformen im Singular und Plural eine Rationalisierung des 20. Jahrhunderts darstellt. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert wird wesentlich häufiger zwischen Akteuren und Akteurinnen differenziert, wie etwa Goethes Wilhelm Meister-Romane erkennen lassen.

²⁹ Hannig/Kümper, Abenteuer, S. 14 (Anm. 21).

³⁰ Hannig/Kümper, Abenteuer, S. 27f. (Anm. 21).

Beides, also 'Zufall' und 'Wagnis' im 'Abenteuer' verbunden zu sehen und damit den Fokus stärker auf das Personal zu richten,³¹ erfordert es hingegen, wie es der von Wolfram Ette und Bernhard Teuber herausgegebene Band *Glücksritter* zeigt, markiert gendersensibel zu verfahren: "Der Glücksritter (oder die Glücksritterin, aber sie ist selten) ist ein möglicher und weit verbreiteter Protagonist von Abenteuererzählungen."³² So wird 'die Abenteuerin' zwar über die – wohl auch einer Political Correctness verpflichteten – Reflexionen des Sprachgebrauchs durchaus hervorgehoben. Grundsätzlich aber wird, so macht es den Anschein, in weiten Teilen der neueren Forschung davon ausgegangen, dass die an einem männlichen Heldenideal und einer langen Liste von Beispielen entwickelten Kriterien auf 'weibliches Abenteuer' ohne Umstände anwendbar sind.

Einige Einzelstudien haben indes die Rolle weiblicher Figuren fürs bzw. im Abenteuergeschehen bereits genauer in den Blick genommen. Auffällig dabei ist, dass gleich drei dieser Arbeiten im erweiterten Kontext der "Triebökonomien des Abenteuers"³³ stehen, innerhalb derer das "erotische Begehren" eine besondere Rolle spiele, das sich "einerseits im Abenteuer ausdrückt, andererseits jedoch zu ihm in Spannung steht".³⁴ Die Frauenfigur über den Aspekt der Erotik/Liebe im Feld des Abenteuers zu verorten, liegt offenbar besonders nahe. Im postulierten "Kontinuum"³⁵ von 'Liebe und Abenteuer' kommt der Frauenfigur seit jeher – ob im Antiken- oder im höfischen Roman – eine wesentliche, letztlich aber häufig doch – auch in ihrer Analyse – dem männlichen Protagonisten bei- oder zugeordnete Rolle zu. Die im Folgenden kurz gesondert hervorzuhebenden Studien richten ihren Blick stattdessen spezifisch auf am Abenteuergeschehen verschiedentlich beteiligte Frauenfiguren. Sie zeigen in Teilen, wie das von Frauen angeeignete männlich codierte Narrativ zu eigenen Zwecken ver-

³¹ Vgl. Ette, Wolfram/Teuber, Bernhard: Einleitung. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Hrsg. von Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3), S. VII–XI, hier S. VIII.

³² Vgl. Ette/Teuber, Einleitung, S. VII (Anm. 31).

³³ Hutter u.a. (Hrsg.), Triebökonomien des Abenteuers (Anm. 22), darin Koppenfels, Martin von: Dulcinea und die cervantinische Maschine (S. 131–155); Barthel, Katja: Abenteurerin, Affekt, Alterität im Roman zwischen Barock und Aufklärung. Am Beispiel von August Bohses Ariadne von Toledo (1699) (S. 175–206); Keck, Annette: Das Abenteuer und der Sex. Anmerkungen zu einer intrikaten Verbindung mit Christoph Martin Wielands Die Abenteuer des Don Sylvio (S. 207–230).

³⁴ Hutter u.a., Einleitung, S. X (Anm. 22).

³⁵ Hutter u.a., Einleitung, S. X (Anm. 22).

wendet wird, und geben mitunter ebenfalls erste Anregungen, wie bzw. dass dieses männlich codierte Narrativ unter Einbezug einer Gender-Komponente zu profilieren sein könnte.

In "Das Abenteuer und der Sex" geht Annette Keck etwa einer "geschlechtlichen Kodierung des Erzählens von Abenteuern" in Wielands *Don Sylvio* nach.³⁶ Dabei hebt sie insbesondere den Kontrast am Umbruch zur Moderne hervor, der zwischen männlichen und weiblichen Figuren bestehe, da der Mann sich in der Rolle des märchenhaften Helden imaginiere, der zur Eroberung der Prinzessin auszieht, und es für die Frauenfiguren gerade notwendig sei, "ihre Unschuld trotz erlebter Abenteuer zu beweisen".³⁷

Dagegen widmen sich Katia Barthels Untersuchung zu "Abenteurerin. Affekt und Alterität im Roman zwischen Barock und Aufklärung" sowie Gaby Pailers Beitrag "Women's Call of the Wild: Zur Figur der Abenteuerin im pazifischen Nordwesten" Frauenfiguren, die in unterschiedlichen zeitlichen und geographischen Räumen die traditionell männliche Abenteurer-Rolle einnehmen, indem sie in die Ferne reisen, jedoch die Kontingenz der auf sie zukommenden Abenteuer mit ihrer Sozialisation in weiblichen Rollen korrelieren. Die Autorinnen arbeiten heraus, wie sich so "innerhalb der von [den Frauen] angeeigneten Interaktionssphären neue Hierarchien und Machtverhältnisse"38 entfalten sowie allgemeine "Rollenerwartungen ihrer Umgebung"39 ins Wanken geraten. Die weibliche Abenteuerbewegung in die Fremde, die mitunter mit dem Kontrast von "Zivilisation und Wildnis' arbeitet, erlaubt als physische Grenzüberschreitung somit, erlerntes Rollenverhalten und dessen implizierte Grenzen zu übersteigen. 40 Die erzählerische Anlehnung ans männlich codierte Narrativ ermöglicht demgemäß gerade das Denken sozialer Ablösung vom Mann.

Auch Ralf Schlechtweg-Jahn untersucht Frauen in Männerrollen. Anhand der "Weibliche[n] Abenteuer"⁴¹ im *Herzog Herpin* zeigt er auf, wie

³⁶ Keck, Das Abenteuer und der Sex, S. 208 (Anm. 33).

³⁷ Keck, Das Abenteuer und der Sex, S. 215 (Anm. 33).

³⁸ Barthel, Abenteurerin, S. 179 (Anm. 33).

³⁹ Pailer, Gaby: Women's Call of the Wild: Zur Figur der Abenteuerin im pazifischen Nordwesten. In: Eming/Schlechtweg-Jahn (Hrsg.), Aventiure und Eskapade (Anm. 14), S. 161–182, S. 169.

⁴⁰ Vgl. Pailer, Women's Call of the Wild, bes. S. 177–180 (Anm. 39).

⁴¹ Schlechtweg-Jahn, Ralf: Weibliche Abenteuer? Die Abenteuer der Herzogin Alheyt in der *Historie von Herzog Herpin*. In: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionali-

die Ausführung traditionell männlich codierter Abenteuer durch eine Frauenfigur Potenziale für die Erzählung, insbesondere in der Text-Rezipierenden-Kommunikation, schafft, indem maßgeblich über das Crossdressing Alheyts wiederholt komische Effekte erzeugt würden und Erzählschemata (wie 'Gewinn und Vermählung mit Königstochter nach erfolgreich bestandener Herausforderung') in eine Sackgasse laufen müssen. ⁴² So rufe derlei Umbesetzung letztlich auch zur Reflexion auf, "was denn eigentlich ein Abenteuer ausmacht". ⁴³ Zu denken wäre hier außerdem an weitere Crossdresserinnen, etwa aus Heiligenviten (z.B. Theodora) oder dem *Roman de Silence*, in denen die Diskussion von Geschlecht und Handlungsspielraum durchaus von Bedeutung ist. ⁴⁴ Weitere bedeutende Motivkomplexe ranken sich um die historischen Figuren 'Jeanne d'Arc' ⁴⁵ und

tät. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 111–135.

- 42 Vgl. Schlechtweg-Jahn, Weibliche Abenteuer?, S. 130 (Anm. 41).
- 43 Schlechtweg-Jahn, Weibliche Abenteuer?, S. 132 (Anm. 41).
- 44 Vgl. zum erst kürzlich für die Altgermanistik erschlossenen Roman de Silence: Der Ritter, der ein Mädchen war. Studien zum Roman de Silence von Heldris de Cornouailles. Hrsg. von Inci Bozkaya/Britta Bußmann/Katharina Philipowski, Göttingen 2020, bes. die Einleitung der Herausgeberinnen (S. 9-73), die die thematischen Schwerpunkte "Geschlecht und Identität" sowie "Geschlechterbeziehungen und deren narrative Entfaltung" (S. 41-51) gesondert hervorheben und dort ebenfalls auf diejenigen Beiträge verweisen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen (vgl. S. 42). Doch findet dort vermehrt - dem im Roman auftretenden allegorischen Personal geschuldet - eine ,nature/nurture'-Konkurrenz Aufmerksamkeit; geschlechtlich codierte Abenteuerlogiken böten ein weiteres Untersuchungsfeld. Zu Heiligenviten: etwa Traulsen, Johannes: Jungfrau und Mönch. Askese und Geschlecht in Crossdressing-Legenden des Mittelalters. In: Bennewitz/Eming/Traulsen (Hrsg.), Intersektionalität (Anm. 41), S. 227-242; mit Blick auf "geschlechtsspezifische[] Aspekte der mittelalterlichen Gattung" Kasten, Ingrid: Gender und Legende. Zur Konstruktion des heiligen Körpers. In: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur. Hrsg. von Ingrid Bennewitz/Ingrid Kasten, Münster u.a. 2002 (Bamberger Studien zum Mittelalter 1), S. 199-219, Zitat: S. 200.
- 45 Zu Johanna von Orléans siehe Pailer, Gaby: Frauen im Turm: Geschichtserzählung und Geschlechterverhältnis bei Felicitas Hoppe, Viola Roggenkamp und Sabine Weigand. In: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Hrsg. von Daniel Fulda/Stephan Jaeger, Berlin 2019 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 148), S. 393–416. Wichtige Beispiele sind Mark Twains Personal Recollections of Joan of Arc by The Sieur Louis de Conte

,Päpstin Johanna', von der Frühen Neuzeit über die Romantik bis hin zu historischen Gegenwartsromanen. ⁴⁶ Mag die Frage nach dem 'Abenteuerlichen', gerade in Formen legendarischen Erzählens, vielleicht auch nicht unmittelbar einleuchten, könnten sich derlei Texte dennoch im Anschluss an die Überlegungen Schlechtweg-Jahns als produktiv erweisen, wenn Crossdressing von Heiligen im Vergleich zu demjenigen weltlicher Frauenfiguren interessiert und eine Gender-Codierung nicht allein in Verhaltensweisen, sondern auch in deren Verschränkung mit Erzählweisen und -modellen gesehen wird –⁴⁷ und das Abenteuer-Narrativ sich so möglicherweise für weitere Logiken öffnet.

Einen anderen Ansatz als die bisher besprochenen sucht Martin von Koppenfels in seiner Analyse "Dulcinea und die cervantinische Maschine",⁴⁸ indem er nicht die abenteuernde Frauenfigur ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, sondern am *Don Quijote* aufzeigt, wie die Frau als in der Vorstellungswelt des Helden begehrtes, aber fernbleibendes Objekt zur Reflexionsfigur auch der erzählerischen Phantasie und ihrer sprachlichen Stabilisierung wird.⁴⁹

Jutta Eming, von deren Ausführungen zur "Abenteuerin" die folgenden Überlegungen viele Impulse erhalten haben, setzt im Gegensatz zu den vorher resümierten Arbeiten sehr viel allgemeiner an und skizziert "historische Umrisse einer problematischen Figur", 50 die, gemessen am männlich codierten Abenteuer-Stereotyp und aufgrund geschlechtlich bedingter Handlungslizenzen, immer nur als defizitär erscheinen kann. Auf der Suche nach weiblicher Abenteuerlichkeit und nach der Abenteuerin sei demzufolge auf Eigenlogiken in weiblichen Handlungs-, Erfahrungs- und Erzähl-

⁽Her Page and Secretary) (1896) sowie in der Gegenwartsliteratur Felicitas Hoppes Johanna (2006).

⁴⁶ Vgl. Päpstin Johanna. Ein Lesebuch mit Texten vom Mittelalter bis heute. Hrsg. von Klaus Völker, Berlin 1977; in der Gegenwartsliteratur insbesondere Donna Woolfolk Cross' *Pope Joan* (1996).

⁴⁷ Anregungen in diese Richtung liefert Contzen, Eva von: Cum tacet clamat? Der Roman de Silence und der Diskurs der Heiligen. In: Bozkaya/Bußmann/Philipowski (Hrsg.), Der Ritter (Anm. 44), S. 141–154, indem sie über Aneignungen von Erzählungen innerhalb männlicher Diskurse nachdenkt.

⁴⁸ Koppenfels, Dulcinea (Anm. 33).

⁴⁹ Koppenfels, Dulcinea, bes. S. 140 (Anm. 33).

⁵⁰ Eming, Jutta: Die Abenteuerin. Historische Umrisse einer problematischen Figur. In: Ette/Teuber (Hrsg.), Glücksritter (Anm. 31), S. 27–51.

mustern zu achten, als deren mögliche sie "Beredsamkeit einerseits, Repräsentanz durch Dinge andererseits"⁵¹ vorschlägt.

Gerade wenn man von den mittelalterlichen Ursprüngen des Abenteuers in seiner Besonderheit als Narrativ respektive als "elementare[m] Nukleus des Erzählens"52 ausgeht, erscheint die Aufmerksamkeit für die Eigenlogiken ,weiblichen Abenteuers' insofern angebracht, als Frauenfiguren v.a. in der Vormoderne historisch bedingt häufig auf Innen- oder gar geschlossene Räume festgelegt sind, die ihren Handlungsspielraum entschieden einengen. Punkt 1 (Held) und Punkt 2 (grenzüberschreitende Bewegung im Raum) der Abenteuerdefinition scheinen sie so jedenfalls nicht oder nur selten erfüllen zu können. Über weite Teile der Literaturgeschichte der westlichen Hemisphäre bleibt die Frau dem Mann sozial zugeordnet und innerhalb ständischer und familialer Strukturen untergeordnet, was sich auch auf die narrative Hierarchie auswirkt, stellt die männliche Figur doch vielfach den Protagonisten der jeweiligen Erzählung. Doch muss eine Untersuchung des 'Abenteuers' sich nicht zwingend und vor allem nicht ausschließlich auf die (vermeintlich) dominante Figur in der Paarkonstellation oder im erweiterten Sozialgefüge richten.⁵³ Ein Blick ins Grimm'sche Wörterbuch erweist sich in dieser Hinsicht als aufschlussreich, denn dieses verzeichnet zwar Lemmata für 'Abenteurer', auch 'Abenteurerin', darunter aber beinahe ausschließlich das ein oder andere Vorkommen dieser Begriffe. Lediglich das 'Abenteuer' selbst erhält einen ausführlichen Eintrag;⁵⁴ die Konzentration liegt hier eindeutig auf dem (Erzähl-)Ereignis und nicht auf den möglicherweise ins Abenteuer involvierten Figuren – ganz im Gegensatz zur "Heldenthat" und dem "Helden",55 als geläufigem Synonym für

⁵¹ Eming, Die Abenteuerin, S. 37 (Anm. 50).

⁵² Vgl. https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/index.html (2. Februar 2024), Abschnitt zur "Fragestellung".

⁵³ Der folgende Abschnitt bietet eine überarbeitete Form von Überlegungen, die erstmals abgedruckt wurden in Fuhrmann, Daniela: Weibliche Abenteuerlichkeit. Annäherungen. In: Medialität. Historische Perspektiven, Newsletter 25 (2022), S. 12–19.

⁵⁴ Vgl. Art. abenteuer. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB, Bd. 1, Sp. 27–29 (31. Oktober 2022).

⁵⁵ Siehe Art. heldenthat. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, htttps://www.woerterbuchnetz.de/DWB, Bd. 10, Sp. 946f. (31. Oktober 2022).

,Protagonist', wo das Verhältnis umgekehrt ist. Im modernen Sprachgebrauch kann aus der Grimm'schen 'Abenteurerin' auch die 'Abenteuerin' werden; ⁵⁶ insofern ist die weibliche nicht mehr von der männlichen Form, sondern vom Nomen abgeleitet. Um sich an einem Abenteuergeschehen zu beteiligen, sollte es demnach nicht zwingend erforderlich sein, die Rolle der Hauptfigur in einer Erzählung innezuhaben. Wenn es also um 'weibliche Abenteuer' geht, liegt es nahe, vermehrt auch auf Nebenhandlungen, Begleitfiguren und Binnenepisoden zu achten, die nicht im Vordergrund der erzählten Geschichte stehen, sondern in deren – manchmal auch recht buchstäblichen – Zwischenräumen angesiedelt sind (man denke etwa an Lunetes Interaktion mit Iwein im Burgtor zwischen Außenwelt und Hof). ⁵⁷

Ändert es vielleicht die gängige Vorstellung von 'Abenteuer', wenn man den Blick auf die Rolle der Frau darin richtet, die bei genauerem Hinsehen häufig differenzierter ausgestaltet ist als: ,die Gerettete', ,die Erkämpfte' oder ,die Eroberte'? Versucht man, eine auf heteronormativen Praktiken beruhende Herangehensweise an das "Abenteuer" zu dekonstruieren, bei dem eine männlich konturierte Figur im Mittelpunkt steht, die sich häufig durch Körperkraft, listige Wendigkeit, räumliche Grenzüberschreitung und dies alles in Alleinstellung auszeichnet, und hört man auf, die Frauenfiguren an dieser etablierten Schablone zu messen, dann lassen sich - so eine der Grundthesen dieses Bandes - eigenständige abenteuerliche Erfahrungen und Erzählungen einer Vielzahl weiblich konturierter Figuren nachzeichnen. Denn Frauenfiguren kennzeichnen sich in vielerlei Hinsicht durch andere physische und mentale Aktivitäten angesichts einer abenteuerlichen Situation; charakteristisch und im Unterschied zu männlichen Einzelgängern scheinen für sie z.B. Formen des Bündnisses, ob mit anderen menschlichen, tierischen, magischen oder hybriden Wesen. Darüber gestalten sie ihre weibliche, in der Regel weniger liberale als relationale Position in der sozialen Welt produktiv um und wenden diese Einschränkung zur Chance. Mögen Frauenfiguren vielleicht auch stärker als Männerfiguren

⁵⁶ Vgl. den Eintrag zu "Abenteurerin/Abenteuerin" im Duden. In: https://www.duden. de/rechtschreibung/Abenteurerin (2. Februar 2024).

⁵⁷ Vgl. Hartmann von Aue: Iwein. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg. und übers. von Rüdiger Krohn. Kommentiert von Mireille Schnyder, Stuttgart 2012 (RUB 19011), bes. V. 1126–1257; zur Bedeutsamkeit weiblicher Nebenfiguren vgl. Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen 232).

innerhalb ihrer Relationalität agieren und gezeichnet sein – in Abhängigkeit von sozialen und politischen Wirklichkeiten, von Rollenerwartungen und nicht zuletzt von männlichen Akteuren –, prägen sie doch auch diese Relationen als deren Teil mit ihrem spezifischen Handeln und Verhalten mit, so dass sich in deren Analyse Konfigurationen weiblichen Abenteuers erschließen lassen.

Traditionell spielt das Element des Abenteuers im mittelalterlichen Artusroman eine zentrale Rolle, in dem die Frauenfiguren als die Schönsten für die Besten einerseits wesentlich an der Abenteuerlichkeit beteiligt scheinen. 58 Doch bleibt diese Logik andererseits am männlichen Protagonisten orientiert; die weiblichen Figuren sind überwiegend in ihrer räumlichen Begrenzung gezeigt. Die Figur der Enite in Hartmanns von Aue Erec verlässt zwar das Haus. Aufgrund ihrer starken Ausrichtung am Gatten, an dessen Seite sie ausreitet, kann ihre Mobilität auf den ersten Blick aber geradezu sinnbildlich für die skizzierten Genderrollen innerhalb der aventiure gelesen werden: Denn Erec erzwingt eine regelrechte Unterordnung Enites, die sich in ihrer dienenden Rolle, schlechten Ausrüstung und einem Redeverbot äußert. Auch die Brautreise, beispielsweise im Nibelungenlied, lässt weibliche Figuren räumliche Grenzen überschreiten und ist handlungskonstitutiv, ohne dabei jedoch die Bewegung der weiblichen Figur eigens erzählerisch zu entfalten. Und trotzdem lassen beide Texte die Frauenfiguren vor allem in und aus Innenräumen heraus agieren – Enite beobachtet, warnt im ehelichen Bett und initiiert so allererst eine Reihe von Abenteuern, die ihr Mann bestehen muss: Brünhild wehrt sich in ihrer Kemenate; Kriemhild knüpft ihr Netz von Verbündeten und schmiedet Schlachtpläne in der Isolation, so dass eine Untersuchung der Abenteuerlichkeit auch abseits von Reisemomenten ertragreich zu sein verspricht. Hier etwa ließe sich anschließend fragen, ob nicht gerade an den geographisch ,festgesetzten' Frauenfiguren das einem Abenteuer inhärente Sujethafte besonders gut sichtbar werden kann, 59 weil der erforderliche semantische Grenzüberschritt nicht, wie es häufig bei männlichen Figuren der Fall ist, als realisierte Metapher in Reise und Bewegung liegt, sondern anders gestaltet werden muss.

-

⁵⁸ Zur feudalen Paarbildungslogik im mhd. Erzählen grundlegend Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe. 2., durchgesehene Auflage. Hrsg. von Manuel Braun u.a., Berlin u.a. 2015, S. 56–58.

⁵⁹ Vgl. zur Sujethaftigkeit des Abenteuers Bleumer, Fee, Ereignis und Sujet, bes. Abschnitt III (Anm. 21).

Während die genannten Beispiele, zumindest auf den ersten Blick, den geschlechtsspezifischen 'Regeln des Abenteuers' folgen, indem sie vor allem reisende Frauen, teilweise sogar als Begleitung eines männlichen Protagonisten, in den Mittelpunkt stellen, konzentrierten sich andere Texte auf das Zusammenspiel von Haupt- und Erzählfiguren: Von Renauts de Beaujeu *Bel Inconnu* über den *Friedrich von Schwaben* bis zu den *Melusine*-Romanen treten Frauen – wie auch Loretta im filmischen Eingangsbeispiel – häufig als 'Regisseurinnen' männlicher Abenteuer auf und werden in dieser Eigenschaft zu veritablen Exponentinnen des Abenteuers, von dem allererst aufgrund der weiblichen Inszenierungsfähigkeit erzählt werden kann.

Auch in der Frühen Neuzeit und im Barock lässt sich beobachten, wie die wenigen weiblichen Figuren, die zu Protagonistinnen avancieren, in Korrelation zu männlichen Modellen konzipiert sind. Dies gilt bereits für Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Königin Sibille; zugleich aber bilden hier Eloquenz, kluge Bündnisse mit anderen Figuren, Tieren und Objekten zentrale Motive, um die Herausforderungen, in die eine Protagonistin geraten kann, zu meistern. 60 In dem im 17. Jahrhundert vermehrt auftretenden pikarischen Erzählen erscheinen die weiblichen Hauptfiguren oft als Gegenstücke zu männlichen Vorbildern; so etwa Grimmelshausens Courasche, die ihre abenteuerliche Vita dem Protagonisten des Simplicissimus zum Trotz erzählt. Hinzu kommt, dass pikareskes weibliches Abenteuer stark sexualisiert wird, indem die ,lockere Moral' der Figuren sowie ihre Neigung zu Prostitution und Promiskuität in den Vordergrund gerückt ist (z.B. Grimmelshausens Courasche, Defoes Moll Flanders). Die wichtigste Aufgabe in Bezug auf diese Frauenfiguren dürfte darin bestehen, sie von ihrer komplementären Funktion und traditionellen Lesart zu lösen, um nach den ihnen eigenen Logiken des Abenteuerlichen zu fragen. Hier könnte insbesondere ihre wohlüberlegte Instrumentalisierung von Objekten bedeutend

Vgl. Pailer, Gaby: Die "Keusche" und die "Bestie": Geschlechterdiskurse in Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Königin Sibille und Marguerites de Navarre Nouvelle Dixiesme. In: Menschen und Handeln im Zeichen transkulturellen Denkens. Festschrift für Laura Auteri. Hrsg. von Natascia Barrale u.a., Bern u.a. 2023 (JIG A 148), S. 507–516. Zur Bündnispolitik der Königin Sibille insbesondere Stiller, Frauke: Die unschuldig verfolgte und später rehabilitierte Ehefrau. Untersuchung zur Frau im 15. Jahrhundert am Beispiel der Crescentia- und Sibillen-Erzählungen. Edoc-Dissertation HU Berlin 2001 (bes. S. 146 und S. 154). In: http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/stiller-frauke-2001-07-20/HTML/front.html#front (11. Februar 2024).

sein, die im Rahmen von Crossdressing, Self-Fashioning und Maskerade nicht zuletzt zur Manipulation anderer eingesetzt werden und so einen ganz eigenen Aktionsradius schaffen, der nicht nur vom spielerischen Umgang mit den Objekten, sondern auch vom Spiel mit den Genderrollen und ihren dominanten Handlungsmustern geprägt ist.⁶¹

Nach traditioneller, wenn auch nicht unumstrittener Auffassung vollzieht sich um 1800 ein Aufbruch in die Moderne mit neuen anthropologischen Paradigmen, mit philosophischen Vorstellungen der Selbstbestimmung des Menschen (dem kantischen sapere aude) und der Autonomie künstlerischer Hervorbringung. Damit fallen beschleunigte gesellschaftliche Veränderungen zusammen, ausgelöst durch die Infragestellung autoritärer Staatsgewalt durch Umwälzungen und Revolutionen. Die prinzipielle soziale Mobilität des einzelnen Menschen geht einher mit Migrationsbewegungen über größere geographische und politische Räume hinweg. Während Goethes Bildungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre als Meistererzählung der Entwicklung des (männlichen) Individuums kanonisiert wurde, blieb die Vielzahl von Frauen, die als Schauspielerinnen, Transvestiten, Amazonen oder als das jugendliche Mädchen Mignon auftreten und der Titelfigur begegnen, lange Zeit wenig beforscht. 62 Erst neuere Arbeiten zum Genremodell des 'Bildungs- und Entwicklungsroman' von Autorinnen eröffnen hierzu neue Perspektiven, bei denen auch Aspekte abenteuerlichen Aufbruchs bedeutend sind. 63 Häufig präsentieren diese Texte Gegenerzählungen von weiblichen Figuren, die, durchaus in Verbindung mit Reisetätigkeit, dennoch auf eigene Art die Herausbildung ihres Selbst - als bewegtes, erlebendes, erzählendes und kunsttreibendes Individuum - thematisieren. Dies gilt etwa für Sophie von La Roches Geschichte des Fräuleins von Sternheim (1771), die eben nicht einfach "Tugendprüfungsroman" ist, Madame de Staëls Corinne ou l'Italie (1808) oder auch Louise Astons Revolution und Contre-Revolution (1849).

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird das Motiv der Auswanderung in die Neue Welt populär, vor allem auch bei Autorinnen, und

⁶¹ Beispielhaft herausgearbeitet etwa von Malakaj, Ervin: *Courasche* and the Queer Life of Objects. In: Fuhrmann/Pailer (Hrsg.), In/Securities (Anm. 3), S. 55–73.

⁶² Vgl. Krimmer, Elisabeth: Offizier und Amazone. Frauen in Männerkleidung in der deutschen Literatur um 1800, Ann Arbor 1998.

⁶³ Vgl. Balmer, Susanne: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter, Köln 2011 (Literatur – Kultur – Geschlecht 62).

zwar im Zusammenhang mit den bürgerlichen Revolutionen und Kriegen in Europa (Französische Revolution, Revolutionen von 1848/49) und in Amerika (Unabhängigkeitskrieg, Revolution in Santo Domingo).64 Momente des Kulturkontakts, der Definition des Selbst im Abseits vom Eigenen und der Auseinandersetzung mit dem "Anderen" werden hier zum Thema. Ein in dieser Hinsicht weiteres wichtiges Motiv, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt, ist die zeitgenössische Goldrausch-Bewegung; hier rücken die verschiedenen Beweggründe europäischer Frauen ins Zentrum, in den pazifischen Nordwesten zu reisen. Jack Londons Entwurf vom Abenteuermotiv um den Goldrausch zwischen San Francisco (1849) und Dawson City im Yukon (1896) macht hier außerdem aufmerksam auf eine besondere Konfiguration weiblicher Abenteuerlichkeit. Sein Einsatz von Tierprotagonisten als "Figuren des Dritten"65, die der Reflexion abenteuerlicher Handlungsspielräume von Frauen dienen,66 regt dazu an, auch in anderen Amerika-Romanen nach den Gender-Implikationen des "Rufes der Wildnis" zu fragen. 67

Die Beschäftigung mit der nordamerikanischen Einwanderungs-, Siedlungs- und Kolonisierungsthematik ist für die Untersuchung literarischer Migrationsszenarien besonders wichtig, gerade mit Blick auf die nordamerikanischen First Nations and Indigenous Studies. Bedenkt man etwa die Kolonialgeschichte von 'Texas', so wurde dieses Land doppelt gestohlen, von den indigenen Völkern und von Mexico, und dies just im selben Zeitraum, in dem Karl May sein vielbändiges *Winnetou*-Narrativ ansiedelt, das aus der Geschichte der 'Abenteuerliteratur' nicht wegzudenken ist. Zur Debatte, wie gender- und indigen-stereotyp dieses Narrativ ist, wäre mehr und Fundierteres zu sagen, als hier Raum ist.⁶⁸ Für den vorliegenden Zusammenhang ist das Erzählmodell besonders wichtig, in dem Old Shatterhand als *alter ego* des Autors, Erzähler (Beruf: Reiseschriftsteller) und

⁶⁴ Vgl. etwa Sophie Discovers America. German-Speaking Women in the New World. Hrsg. von Rob McFarland/Michelle Stott James, Rochester/NY 2014 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 148).

⁶⁵ Koschorke, Albrecht: Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Hrsg. von Eva Eßlinger u.a., Frankfurt a.M. 2010, S. 9–31.

⁶⁶ Vgl. Pailer, Women's Call of the Wild (Anm. 39).

Dazu Grewling, Nicole: Inventing America. German Racisms and Colonial Dreams in Sophie Wörishöffer's *Im Goldlande Kalifornien* (1891). In: McFarland/Stott James (Hrsg.), Sophie Discovers Amerika (Anm. 64), S. 111–124.

⁶⁸ Ein einschlägiger Artikel von Gaby Pailer ist in Vorbereitung.

Protagonist unterwegs ist: ein Alleskönner in Alleinstellung par excellence, der dabei eine europäisch-christliche Leitkultur zu implementieren sucht. 69 "Abenteuerinnen" gibt es auch hier: Kolma Pushi, die indigene Frau, die sich als Crossdresser und weiser Eremit in den Bergen aufhält (Old Surehand II), oder das Mädchen Ellen, das in der frühen Old Firehand-Erzählung auf den (zu der Zeit noch namenlosen) Erzähler-Protagonisten stößt und sich ihm zuliebe in ein "Mädchen" zurückverwandelt. Spannend zu untersuchen wäre dies vor allem mit Blick auf Texas-Narrative von Autorinnen, z.B. Mathilde Franziska Annekes Uhland in Texas (1866). 70

In der Gegenwartsliteratur finden sich "Abenteuerinnen" insbesondere im populären Genre des historischen Romans, wie etwa in Sabine Weigands *Die Markgräfin* (2004) oder Ulrike Schweikerts *Die Hexe und die Heilige* (2001). Dabei werden einerseits mittelalterliche Verhältnisse, Interieurs oder Motive – z.B. "Brautreise", "Hexenverfolgung", "Hebammenund Heilkunst"— aufgerufen, andererseits sind die weiblichen Figuren anachronistisch dargestellt und mit modernen Gefühlshaushalten, sozialen und politischen Anschauungen versehen und können daher eine beim Lesepublikum sympathiegewinnende *agency* entwickeln.⁷¹ Gerade die Beispiele vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart machen sichtbar, wie notwendig es ist, Szenarien "weiblichen Abenteuers" nicht in der retrospektiven, historisierenden oder exotisierenden Phantasie zu analysieren, sondern mit den Beispielen aus Mittelalter und Früher Neuzeit zu beginnen, um erst anschließend die modernen Reprisen und Weiterentwicklungen zu beleuchten.

Die Frage nach einer "weiblichen Abenteuerlichkeit" in diachroner Perspektive berührt ganz offensichtlich, das hat auch die diesem Band vorausgehende Tagung bereits gezeigt, die Frage nach Verständnis und Definition des "Abenteuers" im Kern. Sie regt möglicherweise gar zu einer Re-

⁶⁹ Zu Karl May siehe Depkat, Volker: Gefahrensuche in einer abenteuerlosen Welt. Zur narrativen Konstruktion von Abenteuerräumen im Werk von Karl May. In: Hannig/Kümper (Hrsg.), Abenteuer (Anm. 21), S. 127–164.

⁷⁰ Vgl. Della Rosa, Denise M.: Mathilde Franziska Anneke's Anti-Slavery Novella *Uhland in Texas* (1866). In: McFarland/Stott James (Hrsg.), Sophie Discovers America (Anm. 64), S. 81–91.

⁷¹ Hierzu Fulda, Daniel: Liebe geht durch alle Zeiten? Historische und poetologischselbstreflexive Anachronismen im romanhaften Geschichtserzählen von Sexualität und Geschlechterrollen. In: Fulda/Jaeger (Hrsg.), Romanhaftes Erzählen von Geschichte (Anm. 45), S. 81–110; im selben Band Pailer, Geschichtserzählung und Geschlechterverhältnis (Anm. 45).

konzeptualisierung oder doch wenigstens Profilierung dieses "literarischen Grundbegriffs"⁷² an, gibt sie doch in Bezug auf mehrere Aspekte des "Abenteuers" zu denken:

Die Begrenzung der Frau auf 'das Haus' bzw. einen eng umgrenzten Lebensraum setzt etwa Potenziale einer gesteigerten Aufmerksamkeit für das Alltägliche sowie Vertraute frei und rekonfiguriert dergestalt den Nahraum zum Abenteuerraum. Das Un(vorher)gesehene, das Unerwartete ist nicht allein in der Ferne zu entdecken, sondern erfordert ebenso das Einnehmen neuer Perspektiven – und Abenteuerlichkeit changiert zwischen Handlung und Haltung. Hier klingt ein für die Untersuchung des '(weiblichen) Abenteuers' offenbar instruktives Spannungsfeld zwischen Akteur:in und Ereignis an: Worin genau besteht die Handlung des Abenteuers? Ist es das Erleben dessen, was als Abenteuer gedacht ist? Ist es vielleicht auch das Erfinden und Entwerfen eines Abenteuers, das von jemand anderem erlebt wird? Wie unterscheidet sich das Erfinden und Entwerfen eines Abenteuers durch eine (weibliche) erzählende Figur von seinem Erleben durch eine (männliche) Hauptfigur? In welchem Umfang ist das Abenteuer an Körper und Raum gebunden oder kann rein imaginär vollzogen werden?⁷³

Derartige neue Konfigurationen, die aus dem gezielten Blick auf weibliche Figuren resultieren, würden das für ein Abenteuer bislang als relevant erachtete Handlungsschema erweitern und gleichzeitig dazu herausfordern, auch den Bereichen abseits der vermeintlich zentralen Handlung mehr Beachtung zu schenken. Denn oft sind viele verschiedene Aktant:innen für das Zustandekommen eines Abenteuers von Bedeutung – und nicht selten sind es die weniger prominent erscheinenden, da nicht im Handlungszentrum stehenden, Rollen, die von Frauen besetzt werden. Alle Rollen aber sind auf ihre je eigene Weise mit spezifischen Kenntnissen und Formen des Wissens verbunden, die ein Abenteuer offensichtlich erfordert. Um Abenteuer zu erfinden oder anzustiften, muss zum einen ganz allgemein eine gewisse Fähigkeit zur Imagination vorhanden sein, zudem aber auch die konkrete Vorstellung von dem, was ein Abenteuer sein und welche Regeln es haben könnte. Ähnliches gilt für diejenigen Figuren, die dabei helfen, ein Abenteuer zu bestehen; ohne Kenntnis der Abläufe, Herausforderungen, Wahrnehmungsweisen etc. wäre keine Hilfestellung möglich. Das Wissen

⁷² Koppenfels, Wissenschaftliches Programm, S. 4 (Anm. 19).

⁷³ Zum imaginären Abenteuer in der Moderne Hannig/Kümper, Abenteuer, S. 19–21 (Anm. 21).

ums Abenteuer auf Figurenebene lässt folglich zudem eine intertextuelle Dimension abenteuerlicher Erzählungen aufscheinen. Diejenigen Figuren hingegen, die das Abenteuer selbst erleben, wissen in der Regel nicht, was sie erwartet, sie kennen die dem Abenteuer eigenen Regeln nicht, sondern gewinnen derartige Kenntnisse erst während des Erlebens. Das Wissen ums Abenteuer konfiguriert demnach - und das ganz abgesehen von der Bachtin'schen ,Abenteuerzeit' - für verschiedene Figuren verschiedene Zeitverhältnisse. Außerdem kann dieses Wissen mit dem Bereich des Wunderbaren verbunden sein: sei es, wenn Grenzen in eine andere oder gar eine Anderwelt überschritten werden; sei es, wenn Dinge ins Spiel kommen, die den vertrauten Raum zu einem anderen machen, den Handlungsspielraum erweitern, einschränken oder eine Handlung überhaupt erst ermöglichen – gegebenenfalls auch auf eine, für die handelnde Figur wie die Rezipierenden, unerwartete Weise. Das wiederum wirft Fragen nach der Bedeutsamkeit der (arrangierten) Kontingenz auf. 74 Denn diese scheint für jede Rolle, die maßgeblich an einem Abenteuer mitwirkt, von anderer Gewichtung zu sein. Figuren, die das Abenteuer verantworten (das schließt Autor:innen/ Erzähler:innen als Verfasser:innen von Abenteuern mit ein), scheinen auf den ersten Blick die absolute Kontrolle über das Geschehen zu haben. Doch reicht diese Kontrolle nur bis zu einem bestimmten Punkt, bis eben die Figur eintritt und mitwirkt, die das Abenteuer erlebt. Das Entworfene könnte sich plötzlich gegen die urhebende Instanz wenden oder sie zumindest überraschen; dasselbe gilt für die helfenden Figuren, die um die Macht ihrer Angebote wissen. Ob diese aber, wie beabsichtigt, eingesetzt werden, steht auf einem anderen Blatt. Demgegenüber ist diejenige Figur, die das (entworfene oder angeleitete) Abenteuer erlebt, interessanterweise zunächst ein 'Opfer' der Kontingenz, das mit dem Unvorhergesehenen konfrontiert wird, aber in der Regel und Schritt für Schritt im Laufe der Zeit des Abenteuers die Kontrolle und zugleich wesentliche Kenntnis des Abenteuers gewinnt.

⁷⁴ Zur 'arrangierten Kontingenz' Koppenfels, Martin von: Eine kurze Einführung in das Glücksrittertum. In: Ette/Teuber (Hrsg.), Glücksritter (Anm. 31), S. XIII–VX; ausführlicher Koppenfels, Wissenschaftliches Programm, S. 5f. (Anm. 19).

IV. Zu diesem Band

In diesem Sinne mag auch der hier vorliegende Band als ein solcher Schritt begriffen werden, über die Perspektivierung der Frauenfiguren mehr Kenntnis über das "Abenteuer" zu erlangen. Er versammelt Beiträge, die aus der internationalen Tagung hervorgegangen sind, die im Spätsommer 2022 unter dem Titel "Con/Figurations of Female Adventure: Dynamics, Spaces, and Alliances" auf dem Campus der University of British Columbia, Vancouver, stattfand und die die beiden Herausgeberinnen gemeinsam mit Jutta Eming veranstaltet haben. Die neumodische Schreibweise der "Kon/Figurationen" mit Schrägstrich trug dem Umstand Rechnung, dass allen sehr textnahen Einzeluntersuchungen stets die Frauenfigur(en) als Ausgangspunkt dienen sollte(n). Von ihr/ihnen aus waren, ausgreifend in weitere Bereiche - Räume, Figurenkonstellationen, Bewegungsmuster etc. -, verschiedene mögliche Komponenten weiblichen Abenteuers zu eruieren. Von besonderem Interesse waren: (a) Interrelationen von Abenteuer(lichkeit), Wissensgenese und Erzählvorgängen; (b) der Bezug auf andere, z.B. menschliche oder tierische Begegnungen und Begleitfiguren. materielle oder wundersame Objekte; (c) Raum-Zeit-Verhältnisse, Vorstellungen des 'Abenteuerraums', Wahrnehmungen und Erlebnisse abenteuerlicher Art in Relation zu Räumen; (d) Migrationsnarrative, koloniale Perspektiven, Begegnungen mit indigenen Figuren; sowie (e) Aktivität/ Passivität, Dynamik/Statik, female agency im Verhältnis zu sozialen Rollenvorgaben und -kontexten.

Vieles davon klingt in den folgenden Artikeln an, auch wenn die einzelnen Untersuchungen ihre je eigenen Schwerpunkte setzen. Zwar folgt die Anordnung der Beiträge chronologisch grob den Entstehungszeiträumen der besprochenen Texte; stärker noch aber orientiert sich der Aufbau des Bandes an denjenigen, schwerpunktmäßig behandelten Aspekten, hinsichtlich derer hier weibliches Abenteuer konfiguriert wird. Den Anfang machen mehrere Artikel zu Erzählungen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert, die ganz wesentlich vom Motiv der (gestörten) Mahrtenehe geprägt sind und somit eine geheimnisvolle und nicht unproblematische Frauenfigur zu ihrem Personal zählen (Eming, Pape, Fuhrmann). Diese Frauenfigur ist nicht in jedem Fall und, wenn doch, dann nicht über den Verlauf der gesamten Erzählung auch Hauptfigur der Handlung; und trotzdem übt sie wesentlichen Einfluss auf das Geschehen aus. Wie alle Beiträge zeigen, tut sie dies allerdings nicht ausschließlich als begehrtes Minneobjekt, an dem sich die Aktion des Mannes ausrichtet, sondern zudem und ganz wesentlich durch

eine vorausschauende Vorstrukturierung seiner abenteuerlichen Handlungsschritte. Diese kann sich unterschiedlich äußern: in Gaben, damit verbundenem Wissen und Allianzen mit weiteren Frauenfiguren (Pape) oder als matrilinear-genealogisch begründete Fähigkeit (Fuhrmann). Gerade diese präformierende Macht rückt die Frauenfigur – nicht zuletzt auch aufgrund ihres derart ausgestellten Wissens über das Abenteuer – ausgesprochen nah an den Kompetenzbereich der Erzählinstanz (Eming, Fuhrmann). Mit Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und ihrem Herzog Herpin rücken sodann eine historische Autorin und ihre monumentale Abenteuererzählung in den Blick, in deren Untersuchung die Aspekte des Genealogischen wie Strukturgebenden ebenso von Bedeutung sind. Denn die Frölich-Figur fungiert als Trägerin einer Textfamilie vom Typ "maiden without hands' und determiniert das Abenteuererzählen insofern, als ihre aventiure-Sequenz der scheinbar endlos fortzusetzenden Abenteuerserie des Romans ein Ende setzt (Murath).

Während die Frölich des Herzog Herpin auch im vorliegenden Band den ersten Schwerpunkt zu "Frauenfiguren als Strukturgeberinnen von Abenteuer(erzählungen)' abschließt, eröffnet sie als "handlose Königin' zugleich eine weitere Perspektivierung weiblichen Abenteuers, nämlich über den Aspekt der "widerspenstigen Körperlichkeit". Gezeichnete Körper werden zum Verhandlungsort der für das Abenteuer so wichtigen Kontingenzerfahrung (Murath), Geistkörper transformieren, wie ein frühneuzeitlicher Bericht einer Heimsuchung demonstriert, den in der Regel weiblich codierten häuslichen Alltag zur potenziellen Gefahrenzone (Commichau), und kranke Körper bedingen einen Stillstand in der Bewegungsfähigkeit (Kuzniar); insbesondere die letzten beiden Formen ,widerspenstiger Körperlichkeit' lenken den Blick auf abenteuerliche Erfahrungsmodi, die sich keineswegs mit der unbekannten Ferne verbinden, sondern etwa durch minutiöse Selbstbeobachtung, wie im Rahmen der homöopathischen Behandlung Annette von Droste-Hülfshoffs, gerade in extremer Nähe entwickeln (Kuzniar).

Diese Entdeckung des "Nahraums als Abenteuerraum" wiederum verbindet Untersuchungen zu Texten ganz unterschiedlicher Art und Epochen (Commichau, Kuzniar, Olk), die eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Kleinste (Kuzniar) und nur dem Anschein nach Vertraute provozieren (Olk). So fällt das Abenteuerliche nicht nur in gewohnte Strukturen und Lebensbereiche ein und führt dort zu wundersamen Verwandlungen, wie sich an Erzählungen, essayistischen und journalistischen Werken Virginia

Woolfs nachvollziehen lässt (Olk), sondern es erfasst eben auch nicht-fiktionale Genres (Commichau, Olk).

Virginia Woolfs mitunter eigens reflektierte Abenteuerlichkeit regt zudem an, über weibliches Abenteuer als kulturpolitischen Aktivismus nachzudenken. Für Woolf generiert sich die "Nähe zum Aktivismus" aus den Explorationen neuer Räume als einer modernistischen Schreibweise, die sie gegen eine Riege männlicher Autoren in Stellung bringt (Olk). Diese Form weiblichen Abenteuers kommt auch bei zwei anderen kulturpolitischen Akteurinnen und Schriftstellerinnen ins Spiel, Adele Schopenhauer und Ottilie von Goethe, geb. von Pogwisch. Zwischen Deutschland und Italien engagierten sich beide vielfältig für die auch intellektuelle Freiheit (insbesondere) des weiblichen Individuums (Fabbri).

Die drei abschließenden Beiträge verbindet nicht allein, dass sie in der Kunstperiode um 1800 angesiedelt sind, die häufig auch als "Goethezeit" gefasst wird und von politischen Umwälzungen sowie Neukonfigurationen in der Vorstellung individueller Lebensentfaltung geprägt ist (Fabbri, Pailer, Martin). Diese neuen Formen der weiblichen Lebensgestaltung korrelieren hier dann zunehmend, wie die Dynamik der "Kulturpolitikerinnen" Schopenhauer und von Goethe zwischen Deutschland und Italien erahnen lässt, mit der physischen Bewegung, die – ähnlich dem männlich codierten Abenteuerstereotyp – Profilierungen des Selbst in Auseinandersetzung mit dem Anderen provoziert. Goethe selbst hatte mit seinen Wilhelm Meister-Romanen einen bemerkenswerten Paradigmenwechsel angeregt: vom Modell des Bildungs- und Entwicklungsromans in den Lehrjahren (1795) zu dem des intellektuellen Abenteuerromans einer ganzen Gruppe von reisenden Figuren in den Wanderjahren (1821/29). Seine Binnenerzählung Die pilgernde Törin kann als Entwurf einer solchen ,intellektuellen Abenteuerin' gelesen werden, die sich vergleichen lässt mit anderen Entwürfen von Frauenfiguren, die eine akademische Pilgerschaft unternehmen (Pailer). Spielt eine Migrations- und Auswanderungslogik hier schon eine bedeutende Rolle, so entstehen im 19. Jahrhundert vermehrt Kolonialromane, die vor dem politischen Hintergrund des nordamerikanischen Sklav:innenhandels, Bürgerkriegs, der Vertreibung und des Genozids an den indigenen Völkern, abenteuerliche Viten europäischer Immigrant:innen entwerfen, die es mit Blick auf die Intersektionalität von gender und race erfordern, insbesondere nach den schwarzen und indigenen Frauenfiguren zu fragen (Martin).

Jutta Eming

The Fairy as Adventuress in Medieval Romances

(Le Bel Inconnu, Partonopier, Melusine)

I.

Much of the storyline of the Old French Le Bel Inconnu leaves the impression that it is a conventional Arthurian romance. It is the story of a young knight, recently admitted to King Arthur's court, who is then allowed to engage in his first adventure. He must journey to an enchanted city and rescue the princess of the realm, whom he is destined to marry. There are certain elements that render the story particularly charming. When arriving at King Arthur's court, for instance, the young nobleman does not know his own name nor his whereabouts, he only remembers that his mother had always called him beau fils, or "beautiful boy". Arthur then proclaims that from then on he is to be known as the "beautiful unknown", or bel inconnu. The sequence concerning the enchanted city is quite spooky, but also very entertaining and narrated with a great deal of dramatic tension and fantastic encounters. The height of these events involves the *fier baiser*, the kiss of a terrible serpent which then transforms into a young woman. A voice suddenly reveals the bel inconnu's real name and identity. He is Guinglain, the son of the knight Gauvain and a fairy. Other than this, the narrative has a conventional structure that, in fact, resembles the *Perceval* plot of Chrétiens de Troyes famous text.1

Before returning to King Arthur's court and informing everyone of his success, the young hero suddenly longs for a lady he encountered on his way to the enchanted realm. This was a gorgeous and well educated woman living on an island whom he had freed from an unwanted suitor. Afterwards, however, when she welcomed him to her court and spoke of marriage, he left in haste the following day to continue his mission.

¹ For intertextual references see, among others, Bauschke, Ricarda: Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im *Bel Inconnu*. Renauts de Beaujeu Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes. In: Fiktionalität im Artusroman. Ed. by Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1993, pp. 84–116.

When the hero finally decides to return to this woman, the story takes an unexpected twist that results in a sudden re-evaluation of previously narrated events. All that has happened up to this point is now shown in a new light. The hero now understands – and the recipients along with him – that there was more to his encounter with the lady from the island than he realized. Instead of going straight to King Arthur's court, he suddenly misses her so much that he decides to return and marry *La Pucele as Blances Mains*, the Maiden with White Hands.

The lady, however, is not amused. She has not taken his hasty departure lightly and is not ready to resume their relationship – at least not yet. At night she lets him sleep in a chamber where suddenly the floor seems to transform itself into a wild river, making him think that he is about to drown. The scenery then changes, and the ceiling begins to fall in on him, forcing him to support it by hand. As it turns out, the lady is also a sorceress – a fairy playing magic tricks on him. At this point we are no longer following a conventional Arthurian romance, but a fairy tale.² This becomes fully clear when the testing is over, and he is finally invited into her bed. Fairies are especially characterized by their erotic charms and amorous generosity.

This nocturnal encounter yields yet another surprise for the hero. The Lady with White Hands suddenly reveals that she has been the driving force behind the entire narrative. Not only has she secretly known and loved him for the longest time:

Et saciés que moult a lonc tens Qu'amer vos commençai premiers,

Ains que vos fuissiés chevaliers, Vos amai je [...]. (v. 4870–4873)³ And let me tell you that

I have been loving you for a long

time,

even before you became a knight

[...].

² The German equivalent of the term 'fairy tale' in this case would be 'Feenerzählung', not 'Märchen'.

³ Renaut de Beaujeu: *Le Bel Inconnu. Roman d'Aventures*. Ed. by G. Perrie Williams, Paris 1929 (Les classiques français du moyen âge 38). All translations in this article are mine (J.E.).

She also claims to have known the succession of events leading up to this point (*Trestout ce so je par mon sens*, v. 4869). Furthermore, she had arranged for a young messenger to leave for King Arthur's court to seek help for her enchanted mistress.

In order to understand this turn of events, it is helpful to refer to recent scholarship, which has widely acknowledged the influence of the fairy tale's generic structure on the Arthurian novel in general⁴ and on the *Bel Inconnu* in particular.⁵ It has identified the core elements of this generic structure. First of all, of course, it features a fairy, meaning a female protagonist with supernatural powers, a sorceress. Her ability to perform *zouber*, magic, however, is not the most decisive feature of the genre.⁶ A fairy tale consists of a woman situated in an 'other world' (Howard Patch)⁷ who lures a knight into her realm, seduces him and sometimes holds him captive or prisoner. The other world, even though typically separated spatially and temporally from the court, represents neither a mythological nor a utopian space and functions to a large degree in a manner similar to the

See Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne, Würzburg 1990 (Epistemata LXVI); Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventiureepik: Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161); Bleumer, Hartmut: Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur, Würzburg 2020, pp. 140–145; Seidl, Stephanie: Die Fee fehlt. Eine magische Figur und ihre literarischen Funktionalisierungen im Conte du Papegau, in Renauts de Bâgé Bel Inconnu und in Wirnts von Grafenberg Wigalois. In: Magie und Literatur. Erzählkulturelle Funktionalisierung magischer Praktiken in Mittelalter und Früher Neuzeit. Ed. by Andreas Hammer/Wilhelm Heizmann/Norbert Kössinger, Berlin 2022 (Philologische Studien und Quellen 280), pp. 283–309.

⁵ See the groundbreaking article by Haidu, Peter: Realism, Convention, Fictionality and the Theory of Genres in *Le Bel Inconnu*. In: L'Esprit Créateur XII/1 (1972), pp. 37–60; see also Eming, Jutta: Überschreitung und Vermittlung. Die Figur des Zauberers im *Bel Inconnu*. In: Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters. Ed. by Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok, Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 18), pp. 59–76.

⁶ See the discussion in Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19), pp. 80–83.

⁷ Patch, Howard Rollin: The Other World. According to Descriptions in Medieval Literature, Cambridge/MA 1950. See also Klinger, Judith: Anderswelt. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Ed. by Tilo Renz/Monika Hanauska/Mathias Herweg, Berlin 2018, pp. 13–39.

Arthurian realm.8 It may be difficult to enter it, however, the knight is usually free to leave it at his own will. Most importantly, it functions in contrast to the Arthurian world and offers alternatives to its dominant ideology of male competition and combat. Getting to know it ultimately demands that the male adventurer makes some decisions either in favour of or against it. Quite often within the love relationship between a fairy and a knight, she will demand that he stays with her for at least a specific amount of time. This constitutes the so-called 'taboo', the most important condition for entering into a relationship with the knight. In turn, she provides him with love, success, wealth, and other needs. In fact, this is considered the basic narratological structure organizing such romances as *Iwein/Yvain*, *Parzival/* Perceval, Tristan, to name a few of the best known. As an element of the marvelous, it is especially important that the fairy's realm, the other world, displays clear differences with the courtly Arthurian world. During the encounter with the fairy, the marvelous interrupts the world of adventure, giving way to its counterpart – love. 10 It also interrupts the adventure by assuming a specific rhetoric, which allows it to unfold.

Against this background, it is all the more remarkable that some courtly romances take the fairy's involvement in the narrative to the next level. Then it is not only a question of how much influence the basic structure exerts over the narrative but also a question as to who actually narrates the adventure story as a whole. In Renaut's de Beaujeu *Le Bel Inconnu* this tendency is realized most prominently.¹¹ Who is actually telling the story of the hero's adventure? The fairy's revelations clearly lay claim to this position.¹² Other than sitting helplessly on her island waiting to be rescued by a

⁸ See Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007 (de Gruyter Studienbuch) pp. 202–214.

⁹ As analysed by Simon, Einführung (Ann. 4).

¹⁰ See Eming, Funktionswandel, pp. 130–132 (Ann. 6); more recently also Bleumer, Ereignis, pp. 140–145 (Ann. 4).

¹¹ For a selection of important articles representing main tendencies of the rich scholarship on *Le Bel Inconnu*, see: Le Chevalier et la Merveille dans *Le Bel Inconnu* ou le beau jeu de Renaut. Etudes réunies par Jean Dufournet. Ed. by Emmanuèle Baumgartner et al., Paris 1996 (Collection Unichamp 52).

¹² In her fine analysis of narrators in Le Bel Inconnu, Florimont, and Partonopeus de Blois (the French equivalent of Partonopier und Meliur), Nathalie Leclercq considers the fairy narrators "doubles merveilleux" of the omnipotent narrator without taking the consequences for adventure narration into account; see Leclercq, Nathalie: Les Figures

suitor – which at first glance seems to be the case – she has actually taken on an extremely active, larger-than-life role in the whole *mise en scène* of the knight's quest. This includes all the general circumstances necessary for an adventure, which in this case is having knowledge about the fate of the enchanted lady and sending her messenger to King Arthur's court. But she is equally capable of anticipating a young knight's lust for adventure. One of the amusing and surprising aspects of this deeply ironic romance is that none of King Arthur's more established and experienced knights showed any eagerness to take on the dangerous tasks. Instead, it took a newcomer to assert adequate confidence for taking up the assignment, and the fairy apparently knew this. She even explains to him that she had accompanied him all the way to the enchanted city and decided when it was time for him to learn about his identity. She reveals that it was her voice he heard after having killed the sorcerer Mabon in the enchanted city:

Quant éustes Mabon ocis Et quant le fier baiser fesistes, La vois que vous après oïstes, Qui vostre non vos fis savoir, Ce fu je, biaus amis, por voir,

Por vos faire souef ester, Dormir et la nuit reposer. (v. 4904–4910) After you had killed Mabon and experienced the *Fier Baiser*, the voice you heard afterwards that made your name known, that was me, beautiful friend, indeed,

because I wanted you to feel safe and sleep and rest during the night.

As with any omniscient narrator, she "has complete knowledge of the actions and thoughts" of her favourite character. ¹³ She knows especially well how adventure stories work and how they have to be laid out and developed. During her revelations, the Lady with White Hands also explains that her education included the study of astrology, in other words, a natural science about the ability to foresee the future. Here, this ability specifically empowered her to conceptualize a story. And finally, through this fusion of literary figure and narrator, the fairy becomes an adventuress.

Scholarship on the history of literary adventures has long held that the modern term 'adventure' (*Abenteuer* in German) has to be understood from

du narrateur dans le roman médiéval. *Le Bel Inconnu*, *Florimont*, et *Partonopeus de Blois*, Paris 2020 (Essais sur le Moyen Âge 74), pp. 186–194.

¹³ Quinn, Edward: A Dictionary of Literary and Thematic Terms, New York 1999, p. 231.

its roots in the Old French and Middle High German concept of *âventiure*. ¹⁴ Medievalists have long pointed out a significant semantical connection between the term's reference to facts on the one hand and to narratives on the other. ¹⁵ Depending on the context, *âventiure* can mean adventure, but it can also refer to a text, or written source. What is more, the medieval courtly novel also makes it very clear that both are inherently interrelated. Any given series of facts will be transformed into an adventure through its narration, and vice versa, such narration stimulates the desire for new adventures. ¹⁶ The Maiden with White Hands' explanations again reveal how deeply the levels of action and narration are interrelated. By taking responsibility for the action, she can claim responsibility for the narration. The readers or listeners are supposed to be confused, and as those who are familiar with the entire romance of the *Bel Inconnu* know, this paves the way for the final surprise. The story stops with an open ending and a narrator's voice claiming to continue only if his lady is willing to grant him a sign of her love. ¹⁷

¹⁴ For a short introduction, see Schmiedt, Helmut: Abenteuerroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Tome I, Berlin, New York 1997, pp. 2–4; for more elaborate attempts to relate medieval and modern adventure narratives, see Nerlich, Michael: Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns, München 1997; Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses. Ed. by Nicolai Hannig/Hiram Kümper, Paderborn 2015; Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Ed. by Jutta Eming/Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen 2017 (TRAST 7); Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Ed. by Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3).

See Wegera, Klaus-Peter: "mich enhabe diu âventiure betrogen". Ein Beitrag zur Wortund Begriffsgeschichte von âventiure im Mittelhochdeutschen. In: Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension. Festschrift für Oskar Reichmann zum 65. Geburtstag. Ed. by Vilmos Ágel et al., Tübingen 2002, pp. 229–244; Bleumer, Hartmut: Im Feld der âventiure. Zum begrifflichen Wert der Feldmetapher am Beispiel einer poetischen Leitvokabel. In: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter. Ed. by Gerd Dicke/Manfred Eikelmann/Burkhard Hasebrink, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 10), pp. 347–367; Schnyder, Mireille: Sieben Thesen zum Begriff der âventiure. In: Dicke/ Eikelmann/Hasebrink (eds.), Im Wortfeld des Textes (Ann. 15), pp. 369–376.

¹⁶ See Strohschneider, Peter: âventiure-Erzählen und âventiure-Handeln. Eine Modell-skizze. In: Dicke/Eikelmann/Hasebrink (eds.), Im Wortfeld des Textes (Ann. 15), pp. 377–383.

¹⁷ Praised, among others, by Hans Robert Jauß as the beginning of medieval fictionality; see Jauß, Hans Robert: Epos und Roman – eine vergleichende Betrachtung an Texten des

To the best of my knowledge, no other courtly novel allows either a female or a male adventurer to assume the position of narrator to such a degree. It gives another example of female characters being featured rarely and indirectly as adventuresses in pre-modern literatures. ¹⁸ The fact that the position in this case is not attributed to an 'average' courtly lady but to a fairy underlines the magical powers storytellers might have vis à vis their audience. And it is no coincidence that there are other medieval and early modern stories that concede similar functions to female protagonists with extraordinary powers. Again, those other cases do not go quite to such lengths as the *Bel Inconnu* in leaving it to a female character to expose the powers of narration. On the contrary, they reveal some of the characteristic constraints that such fairies as narrator and adventuress also have to face. Since Daniela Fuhrmann, in her article for this volume, will dwell in depth on Melusine as narrator, I will concentrate on Meliur, the female character of the French and German romances, and touch only briefly on Melusine.

II.

The German text from Konrad of Würzburg († 1287) is an adaptation of the Old French *Partonopeus de Blois*. It is preserved in a single complete manuscript (1471) and two fragments (late 13th ct.). It starts with Partonopier, the young son of the count of Blois, who becomes hopelessly lost during a hunt in the Ardennes. Panicked, he makes his way to the shore where he finds and enters a richly adorned and unmanned boat. It takes him to a resplendant but completely deserted city, which he explores in alternating states of curiosity, amazement, and agony. In an empty banquet hall, he is served by invisible hands. At night, a woman joins him in bed, and identifies herself as Meliur. She claims to have engineered Partonopier's

XII. Jahrhunderts. In: Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976, München 1977, pp. 310–326.

¹⁸ See Eming, Jutta: Die Abenteuerin: Historische Umrisse einer problematischen Figur. In: Ette/Teuber (eds.), Glücksritter (Ann. 14), pp. 27–51.

¹⁹ For an analysis of the agency of shine in courtly literature, see Bildhauer, Bettina: Medieval Things. Agency, Materiality, and Narratives of Objects in Medieval German Literature and Beyond, Columbus 2020 (Interventions: New Studies in Medieval Culture), pp. 19–57.

²⁰ See the analysis in Eming, Jutta: Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts, Berlin, New York 2006 (Quellen & Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39), pp. 176–183.

journey, from the hunt to the present moment. Then she imposes a taboo on him requiring that he never attempt to catch full sight of her for two and a half years. In exchange, she will fulfill all his desires and eventually reveal herself to the knight and marry him.

Meliur has rendered the city, its inhabitants, and herself invisible to his eyes. While living in her realm, he may enjoy the apparently empty city's luxuries during the day and her sexual availability during the night.

Again, the fairy protagonist seems to be in complete control of the adventure.²¹ She has successfully anticipated Partonopier's curiosity and his feelings, while surprising him with her revelations. The experienced audience, however, is less likely to be surprised due to the easily discerned hints about the fairy's agency.²² Her control over events provides the narrative with a great deal of dramatic tension, especially because of the special character of the taboo – the fact that he is not allowed to see her. This raises considerable doubts and questions about the true nature of her intentions. Partonopier at first wonders if she might be the devil in disguise and not the Christian woman she claims to be. His mother has the same suspicion, and the audience might also draw this conclusion. One might say that like the Lady with White Hands Meliur has mastered the art of adventure narration. However, to a greater degree than in the case of the Bel Inconnu, it is clear that the fairy is not in complete control of the narration, despite her ability to manipulate feelings as well as anticipate and determine circumstances within the adventure world. This becomes clear when Partonopier, after having spent some time in her realm, starts to feel lonely:

²¹ For a detailed analysis of generic blending, see Eming, Jutta: Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in *Partonopier und Meliur*. In: Die Welt der Feen im Mittelalter. Ed. by Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok, Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 32), pp. 43–58.

See the discussion in Schulz, Poetik des Hybriden, pp. 90f. (Ann 4).

er dâhte an lant, êr unde guot

an friunde und an sîn edelkeit. daz er diz allez nu vermeit, daz was sîn grœstiu swære. swie manicvalt hie wære sîn liebe, fröude und sîn gemach,

doch jâmert in, daz er niht sach den œhein und die muoter sîn. er tet alsam daz vogellîn daz wider in die grüene senet.

swie vil man es gemaches wenet

bî den liuten anderswâ, sô wære ez doch vil gerner dâ, von dannen ez kam dar geflogen. (v. 2734–2747)²³ He had to think of his homeland, honor and goods, companions and courtly demeanor. That he had to miss all this now, was his greatest misery.

No matter how much love, happiness and comfort he could enjoy here, he longed for seeing his uncle and his mother.

He was like a little bird searching for a green meadow.

Because no matter how pleasant it seemed to be with people far from home, it would much rather be there, where it first came flying from.

The passage clearly explains how much Partonopier misses his family, the court, and courtly life. On top of that, the little bird's flight serves as a metaphor for the knight's lust for adventure. Meliur breaks down in tears when she learns about these feelings and hears of his wish to return home for a time. Nonethless, she shows herself to be extremely supportive, informing him of political conflicts in his homeland, where she wishes him to excel in combat. She even provides him with a large amount of silver and gold for the recruitment of soldiers. It is only when he longs to return home for a second time that things get out of hand. His mother convinces him to break the taboo and hold a lantern to his lover's face.

It seems apparent that the male hero's betrayal is the result of conflicting female characters struggling to control him.²⁴ What I find of particular importance is that, despite all her powers, the fairy is always dependent on the hero's willingness to comply with the specific requirements of the rela-

²³ Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hrsg. von Karl Bartsch. Mit einem Nachw. von Rainer Gruenter in Verbindung mit Bruno Jöhnk/Raimund Kemper/Hans-Christian Wunderlich, Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters).

²⁴ See Schöning, Brigitte: Friedrich von Schwaben. Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman, Erlangen 1991 (Erlanger Studien 90), pp. 205–209.

tionship. The same would hold for Melusine, who waits for the hero after an adventure of his has catastrophically failed. Moreover, she is also willing to provide him with a successful, prosperous, and near-perfect life.

Reymund ich weiß dein nött vnd klag gancz vnd das vngefell. so dir in diser stund an deinem herren vnd vettern widerfaren ist mit dem schweyn / vnd das du in vnd das schweyn beyde ertött hast Doch wieder allen deinen danck sunder von vngefell / vnd ist das du meiner lere wilt folgen vnd nachkommen / so sol dir güttes vnd eren / gelückes vnd sålden nymmer gepresten. (p. 23, 1. 29–p. 24, 1. 6).²⁵

Reymund I know about your misery and lament and about the bad luck that just happened to you with your master and relative with the boar. And that you both murdered him and the boar. But it happened without you causing it just by chance. And if you are willing to follow my teachings, then wealth and honor, happiness and grace will never fail you.

It is apparent in the translation, that the early modern German term *vngefell* can mean (bad) luck or chance. In this context, however, it also signals that it is so uncertain who is responsible for what happened, that it might well have been the fairy herself.²⁶

I would like to see the typical rupture in the relationship between the fairy and her mortal husband/lover on a poetological level as a clear marker of the contingency and arbitrariness of adventure. The fairy knows about this arbitrariness and how to exploit it, but she is unable to fully control it. In the cases of the Bel Inconnu and Partonopier, the fairy knows that whatever love and lust she could offer during the hero's secluded life with her, this would ultimately not end the knight's wish to prove himself in the outside world and to have experiences that are uncontrolled and unpredictable. Paradoxically, by way of all her careful arranging and anticipating, she could nonetheless never entirely control the adventure. In the case of Melusine, the situation becomes even more complicated and considerably darker. Here the adventure becomes entangled with seemingly senseless violent

²⁵ Thüring von Ringoltingen: Melusine. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Ed. by Jan-Dirk Müller, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1).

²⁶ As Monika Schausten argues, Reymund is in fact not too keen on understanding Melusine's actions himself; see Schausten, Monika: Suche nach Identität. Das "Eigene" und das "Andere" in Romanen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln, Weimar, Wien 2006 (Kölner Germanistische Studien N.F. 7), p. 174.

deeds committed by her sons, which were so catastrophic that they threatened to eventually destroy the family.²⁷

III.

On a narratological level, the structure of fairy tales is exceptionally well-suited to merge with the adventure world of the conventional courtly novel. Thus, the courtly novel gives way to an extremely dominant female figure, who is likewise a well-versed adventuress and storyteller. Still, the fairy's desires can never fully dominate the adventure world. Through her agency, she makes the characteristics of *âventiure* visible and understandable – above all, its intimate relation to storytelling and the question of mastering the narrative but also its contingency. Even though she is acting behind the scenes, events must appear to happen completely by accident and chance. Ultimately, however, it is these exact same links to chance and contingency that impose the greatest constraints on her to successfully fulfill her love story with a courtly knight.

On destructive and constructive aspects of violence in *Melusine*, see Klinger, Judith: Gespenstische Verwandtschaft. Melusine oder die unleserliche Natur des adligen Geschlechts. In: Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge. Ed. by Jutta Eming/Claudia Jarzebowski/Claudia Ulbrich, Königstein 2003, pp. 46–85.

Carolin Pape

nû nimm hin diß fingerlîn.

Gabentausch und weibliche agency in Friedrich von Schwaben

I. Der Held als Retter?

Dass in Friedrich von Schwaben ein männlicher Protagonist im Zentrum der Handlung steht, lässt sich bereits am Titel des im späten 14. Jahrhundert entstandenen Textes eruieren. 1 Und zweifelsohne ist Friedrich die Figur des Textes, die sich weitestgehend uneingeschränkt bewegen kann und, zumindest auf den ersten Blick, mit dem größten Handlungsradius ausgestattet ist. Das Sujet des Textes, der als Minne- und Aventiurenroman gefasst werden kann und gleichzeitig Elemente der mittelalterlichen Feenerzählung integriert, bildet jedoch die Aufhebung eines Fluchs, mit dem die Königstochter Angelburg belegt wurde.² Der Fluch resultiert aus einem Konflikt mit ihrer Stiefmutter Flanea. Unter Zuhilfenahme der Künste des Zauberers Jeroparg, welcher ihr heimlicher Geliebter ist, wird Angelburg dazu verdammt, ihr Leben fortan als weißer Hirsch zu fristen. Nur bei Nacht dürfe sie sich auf ihrer Burg in ihre ursprüngliche Gestalt zurückverwandeln. Ihre beiden vertrauten Hofdamen, Salme und Malmelone, teilen dieses Schicksal mit ihr. Unter bestimmten Auflagen kann der Fluch jedoch gebrochen werden: So muss Angelburg zunächst dafür sorgen, dass ein männlicher Gefährte eine bestimmte Zahl an Nächten bei ihr liegt. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass er sie weder ansehen noch mit ihr schlafen darf.

¹ Text und Übersetzung werden, mit leichten Modifikationen, zitiert nach der Ausgabe: Friedrich von Schwaben. Hrsg. von Sandra Linden, Konstanz 2005 (Bibliotheca Suevica 14). Im Folgenden in Klammern im Fließtext zitiert.

Die Bezeichnung des Liebes- und Abenteueromans bzw. Minne- und Aventiureromans bringt gattungstheoretische Probleme mit sich. Vgl. Schöning, Brigitte: Friedrich von Schwaben. Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman, Erlangen 1991 (Erlanger Studien 90), S. 5. Vgl. auch Eming, Jutta: Literarische Gattungen als Wissensoikonomien. Ein Versuch zum Liebes- und Abenteuerroman der Vormoderne. In: Wissensoikonomien. Ordnung und Transgression vormoderner Kulturen. Hrsg. von Nora Schmidt/Nikolas Pissis/Gyburg Uhlmann, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 18), S. 101–122.

Über all das muss der Held außerdem Stillschweigen bewahren. Dies soll für insgesamt dreißig Nächte geschehen, die jedoch über einen längeren Zeitraum gestreckt sind. Bei der ersten Begegnung für zwei Nächte, nach drei Wochen für drei Nächte, nach zehn Wochen für fünf Nächte, nach fünfzehn Wochen für zehn Nächte und nach dreiundzwanzig Wochen für weitere zehn Nächte. Die Zyklen der Zeit der Trennung, aber auch die miteinander verbrachten Nächte, werden damit immer länger und länger, womit auch der Schwierigkeitsgrad, die Vorgaben einzuhalten, drastisch ansteigt.³

Doch in dieser Abfolge erzählt der Roman die Geschichte nicht, sondern die Handlung beginnt damit, dass Friedrich sich auf der Jagd von seinem Gefolge löst und im Wald verloren geht. Er erblickt einen weißen Hirsch und folgt ihm, bis er jedoch dessen Spur verliert. Bei Anbruch der Nacht entdeckt Friedrich eine Burg, deren Falltür bereits heruntergelassen ist. Als ob man ihn erwartet hätte, findet er darin allerlei Annehmlichkeiten vor: eine gedeckte Tafel mit den vortrefflichsten Speisen und eine einladende Kemenate. Nicht ohne Misstrauen bedient er sich daran und legt sich irgendwann in einem Bett zur Ruhe. Aus der Dunkelheit heraus spricht nun Angelburg zu ihm. Durch ihre Redegewandtheit gewinnt sie sein Vertrauen und erzählt, was ihr zugestoßen ist und weshalb sie sich in dieser Situation befindet. Ebenfalls klärt sie ihn über die Begebenheiten ihres Fluchs auf und beschreibt, wie er zu lösen ist. Friedrich lässt sich überzeugen und stimmt den Bedingungen ihrer Erlösung zu.

Bis zu diesem Punkt ist es zwar Friedrich, der als erlebendes Ich innerhalb der Handlung die Geschehnisse wahrnimmt, doch Angelburg übernimmt hier ebenfalls zwei nicht zu unterschätzende Funktionen: Als Figur, die den Fluch zunächst auf sich gezogen hat, ist sie erstens Auslöserin für die Handlung. Auch ist sie es, die in ihrer Form als weißer Hirsch den Helden in ihre Burg lockt. Darüber hinaus hat sie insofern Macht über das

Vgl. zum Aspekt der Triebregulierung Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 93 (Anm. 2). Vgl. ebenfalls Schul, Susanne: "ain hierß leit mir ain luoder": Intersektionalität, Animalität und Begehren im Minne- und Aventiureroman Friedrich von Schwaben. In: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 335–365, hier S. 345. Vgl. dazu auch Wawer, Anne: Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur und im Friedrich von Schwaben, Köln, Weimar, Wien 2000, hier S. 152f.

Narrativ, als sie diejenige ist, die ihre Geschichte und die Möglichkeiten ihrer Erlösung in persuasiver Weise so erzählt, dass sich respektiver Ritter darauf einlässt.⁴ Friedrich hingegen findet sich in der Situation eines passiven Erlebenden wieder, der weder genau weiß, wo er ist, noch über einen Plan für sein weiteres Handeln verfügt. Für die Aufhebung des Fluchs benötigt Angelburg zwar einen männlichen Ritter, für die spezifischen Konstellationen ihrer Umsetzung steht sie jedoch selbst in der Verantwortung. Angelburg und Friedrich halten sich sehr genau an die Vorgaben zur Aufhebung des Fluches. Kurz bevor sie alle Bedingungen dazu erfüllt haben, verfällt Friedrich in Minneleid. Der Zauberer Jeroparg greift ein und rät Friedrich in Gestalt eines Arztes dazu, das Sichttabu zu brechen und Angelburg anzusehen. Ähnlich wie Raymund in der Erzählung um Melusine. ignoriert Friedrich durch die Aufforderung des Zauberers die Vorgaben des Fluchs, was mit sofortigen Konsequenzen einhergeht. Es kommt zu einer zweiten Transformation ihrer jeweiligen Gestalt: Angelburg und ihre Hofdamen werden nun, wie Angelburg bereits als Konsequenz angekündigt hatte, in weiße Tauben verwandelt, die ihre ursprüngliche Form nur mittags beim Baden in einer Quelle wiedergewinnen. Auch an Friedrichs Körper geht der Tabubruch nicht spurlos vorbei. Zur Strafe verliert er eines seiner Augen. Doch auch hier wird wieder die Möglichkeit gegeben, den Fluch aufzuheben: Während die drei Frauen in der Quelle ein Bad nehmen, muss ein junger Mann ihre Kleidung stehlen und darf ihnen diese nur wiedergeben, wenn Angelburg einwilligt, besagten Mann, ungeachtet seines Standes, zu heiraten. Friedrich ist gewillt, auch diesmal zu versuchen, den Bann zu brechen und die Frauen von ihrem Schicksal zu erlösen. Doch eine Schwierigkeit ist, dass niemand weiß, wo sich diese Quelle befindet. Unter Tränen nimmt Friedrich Abschied von Angelburg, Malmelone und Salme. Von allen drei Frauen erhält er zum Abschied jeweils einen kostbaren Ring.

Insgesamt beläuft sich die Zeit der Trennung auf circa 20 Jahre. Während dieser langen Zeit begibt sich Friedrich mit einem großen Gefolge auf die Suche nach der besagten Quelle. Immer wieder geht ihm dabei das Geld aus, sodass er auch seine Truppe nicht mehr bezahlen kann und daher gezwungen ist, allein weiterzuziehen. Aus diesem Grund ist er wiederholt auf Hilfe angewiesen. Diese Hilfe, und das ist hier das Besondere, wird ihm von den Frauen geleistet, durch deren Reiche er reist. Friedrich wird in

⁴ Siehe zu verdeckten "weiblichen Strippenzieherinnen" auch die Beiträge von Jutta Eming und Daniela Fuhrmann in diesem Band.

dieser Zeit mit verschiedenen Arten von Abenteuern konfrontiert, in deren Rahmen die Figuren gegenseitig aufeinander angewiesen sind. Er trifft auf die Frauenfiguren Osann von Brabant und die Zwergenkönigin Jerome, die beide Herrscherinnen in ihrem eigenen Reich sind, und zieht für sie in die Schlacht, um ihnen jeweils ihr streitig gemachtes Land zurückzugewinnen. Im Gegenzug erhält er sowohl finanzielle Mittel als auch das Versprechen, ihn im Kampf zu unterstützen. Jerome, die Zwergenkönigin, bietet ihm überdies die Heirat an. Friedrich lehnt ab, woraufhin sie ihn gefangen nimmt und zur Ehe zwingt. In ihrem Reich trifft Friedrich außerdem auf Sirodamen, eine junge Frau, die aufgrund eines vermeintlichen Verrats zur Strafe an einen Stein gekettet worden ist. Sie kann dem Helden mithilfe eines magischen Steins helfen, aus Jeromes Reich zu entkommen. Im weiteren Verlauf seiner Suche nach Angelburg begegnet Friedrich der in einen Hirsch verwandelten Pragnet. Friedrich befreit sie, indem er sie umarmt, und sie verrät ihm schließlich, wo und wie er Angelburg finden kann. Friedrich folgt Pragnets Anweisungen und findet die Quelle, in der Angelburg, Malmelone und Salme baden. Gemäß den Bedingungen des Fluchs kann er sie erlösen und gemeinsam kehren sie in das Land von Angelburgs Mutter zurück. Doch damit ist die Handlung nicht vorüber. Um den Bann final zu brechen, muss Friedrich für jede der drei Frauen einen Kampf gegen den Zauberer Jeroparg gewinnen. Jeroparg versucht, die Kämpfe mithilfe von Magie zu sabotieren, indem er zum Beispiel im Vorfeld Friedrichs Wein vergiftet. An dieser Stelle entfalten die Ringe, die Friedrich zum Abschied von den drei Frauen erhalten hatte, ihre spezifischen Wirkweisen. Friedrich gelingt es, den Zauberer zu besiegen, der daraufhin gemeinsam mit Angelburgs Stiefmutter Flanea verbannt wird.

II. Fee, Mahrte oder erlösungsbedürftige Frau? Die *agency* weiblicher Figuren

Der im späten 14. Jahrhundert entstandene Text entwickelt, wie der einleitende Überblick gezeigt hat, eine ganze Reihe markanter Frauenfiguren, die allesamt in besonderer Weise in das Geschehen eingreifen. So ist etwa mit der Stiefmutter Flanea ein Beispiel einer weiblichen Figur gegeben, von der zwar ein konsequent negatives Bild gezeichnet wird, die sich aber darauf versteht, mithilfe von Listen und der Unterstützung durch einen Zauberer, Jeroparg, ihren Willen durchzusetzen und damit Handlung anzustoßen.⁵

⁵ Vgl. dazu auch Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 131f. (Anm. 2).

Durch die an Angelburg geplante Rache und deren Konsequenzen wird mit diesem Akt der Stiefmutter auch der Grundstein für die Abenteuerhandlung gelegt. Da Flanea jedoch als Ehefrau des als schwach gezeichneten Königs Mompolier in einem Abhängigkeitsverhältnis steht, ist auch ihr Einflussbereich beschränkt.⁶

Mit eigener Herrschaftsfähigkeit sind hingegen die beiden Frauenfiguren ausgestattet, auf die Friedrich während der Zeit der Trennung von Angelburg trifft. Sowohl Osann von Brabant als auch die Zwergenkönigin Jerome verfügen über Land und Leute wie auch über materielle Ressourcen, die sie Friedrich im Gegenzug für seine Unterstützung kontinuierlich zur Verfügung stellen.7 Nicht weniger bedeutsam für die Handlung sind die Taten der an den Stein gefesselten Sirodamen einerseits und die der ebenfalls in einen Hirsch verwandelten Pragnet andererseits. Beide geben dem Helden wichtige Hinweise sowohl für seine eigene Flucht als auch darauf, wo Angelburg zu finden ist (vgl. V. 4313-4326). Osann von Brabant und Pragnet stellen nicht nur ein Heer für Friedrich zusammen, sondern Pragnet zieht sogar für ihn mit in den Kampf (vgl. V. 5147-5154 bzw. V. 5220-5229). Als Figuren, auf die Friedrich im Rahmen der Zeit der Trennung von Angelburg trifft, entsprechen Osann, Jerome, Sirodamen und Pragnet hinsichtlich ihres erhöhten Aktivitätspotenzials Frauenfiguren aus anderweltlichen Räumen, wie etwa Sirenen, Feen oder auch wildiu wîp, die schon per definitionem besondere Fähigkeiten aufweisen und dementsprechend auch über eine erweiterte agency verfügen.8

Die drei weiblichen Hauptakteurinnen Angelburg, Salme und Malmelone scheinen im direkten Vergleich zu dieser Sammlung an Frauenfiguren in ihrer Handlungsfähigkeit zunächst wesentlich eingeschränkter zu sein. Der Eindruck einer solchen Inaktivität resultiert primär aus dem Hand-

⁶ Vgl. zu Flaneas Einflussbereich und dem Motiv des "schwachen" Königs Schöning, *Friedrich von Schwaben*, S. 128–133 (Anm. 2).

⁷ Die Rolle der Osann von Brabant ist ebenfalls beachtenswert. Bisher liegt zu ihrer Figur jedoch kaum Forschung vor.

⁸ Vgl. zum Einflussbereich dieser anderweltlichen Figuren im Vergleich zum Counterpart des Abenteurers Eming, Jutta: Die Abenteuerin – Historische Umrisse einer problematischen Figur. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Hrsg. von Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abeneuers 3), S. 27–51, hier: S. 29f. Vgl. dazu auch Eming, Literarische Gattungen als Wissensoikonomien, S. 115 (Anm. 2).

lungsschema des Minne- und Aventiureromans.9 Dieses Schema, welches die Struktur des Narrativs maßgeblich bestimmt, zeichnet sich dadurch aus, dass die Liebenden, in diesem Falle Angelburg und Friedrich, für große Abschnitte der Erzählung immer wieder voneinander getrennt sind. 10 In dieser Zeit der - von äußeren Faktoren erzwungenen - Trennung ist es der männliche Protagonist, auf den der Fokus der Handlung gerichtet ist und der sich zumindest überwiegend frei bewegen kann. 11 Die weiblichen Figuren hingegen scheinen in der Rahmenhandlung verhaftet zu bleiben. 12 Dem Schema entsprechend werden sie durch die Bewältigung von Aventiuren durch den männlichen Helden ge-rettet, er-löst oder be-freit. 13 Doch angesichts der Vielfalt an Einwirkungen auf das Geschehen um Friedrich durch die drei weiblichen Akteurinnen, die bisher ersichtlich wurden, muss man sich fragen, wie belastbar der Befund ihrer Inaktivität oder Passivität eigentlich ist. Die Forschung zum Friedrich von Schwaben ist hier zu eher ambivalenten Deutungen gekommen. Angelburgs Handlungsfähigkeit, oder auch -unfähigkeit, ist häufig mit der Frage ihrer Feenhaftigkeit in Verbindung gebracht worden. 14 Zwar wird das von Friedrich Panzer entwickelte Schema der 'gestörten Mahrtenehe', also der Verbindung eines Menschen mit einem dämonischen Wesen, auch für den Friedrich von Schwaben als strukturbildend produktiv gemacht, jedoch sei Angelburg unter den gege-

⁹ Vgl. zur Problematik dieser Gattungsbezeichnung insb. Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 5 (Anm. 2).

Vgl. zum Strukturmodell des Liebes- und Abenteuerromans u.a. Holzberg, Niklas: Der 10 antike Roman. Eine Einführung, München, Zürich 1986 (Artemis Einführungen 25), S. 34ff. Vgl. zur ,Abenteuerzeit' grundlegend Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. ³2014 (stw 1879), hier etwa S. 18; konkreter in Bezug auf den Ritterroman vgl. S. 79-87.

¹¹ Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 91 (Anm. 2), weist darauf hin, dass sich die Handlung des Textes ausschließlich an Friedrich, seinem Subjekt, ausrichtet.

Vgl. zur Rolle der weiblichen Figuren im mittelalterlichen Liebes- und Abenteuerroman 12 umfassend Eming, Die Abenteuerin (Anm. 8).

¹³ Klaus Ridder etwa fasst Angelburg als "erlösungsbedürftige, in eine Zwischenwelt verbannte Frau [...], nicht aber als selbstbestimmte, überirdische, glücksbringende oder dämonische Fee"; Ridder, Klaus: Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: Reinfried von Braunschweig, Wilhelm von Österreich, Friedrich von Schwaben, Berlin, New York 1998 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 12), S. 131.

Vgl. dazu insb. Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 109 (Anm. 2).

benen Gesichtspunkten nicht als "Mahrte" zu fassen. 15 Da ihr auch keine Zauberkraft zu eigen ist, sei sie vielmehr ein "Opfer von Verzauberung" 16. Ihre Feenhaftigkeit ist der weiblichen Protagonistin also mitunter auf Grund ihrer (vermeintlichen) Inaktivität abgesprochen worden. Zwar ist ein besonderes Aktivitätspotenzial der weiblichen Figuren wiederum schon recht früh erkannt worden, doch wurde dies zumeist an die Konstitution des männlichen Protagonisten gekoppelt, der selbst immer wieder auf deren Hilfe angewiesen ist. 17 Dass in den weiblichen Figuren damit lediglich ein "Mittel zur Realisierung" gesehen wurde, ist daran bereits kritisiert worden. 18 Neuere Zugriffe auf den Text konnten unter dem Rückgriff auf inter-

¹⁵ Dies wird überwiegend damit begründet, dass sich in Angelburgs Wissen und der Verwendung der magischen Ringe zwar ein "Rest ihrer feenhaften Selbstbestimmung" fände, Angelburg selbst jedoch keine Möglichkeit habe, über ihr Schicksal oder dasjenige anderer Figuren zu verfügen; vgl. Sappler, Paul: Friedrich von Schwaben. In: Positionen des Romans im späten Mittelalter. Hrsg. von Walter Haug/Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (Fortuna Vitrea 1), S. 136-145, hier S. 139. Vgl. dazu auch Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 109 (Anm. 2). Vgl. zur Fee grundlegend Wolfzettel, Friedrich: Fee, Feenland. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. IV. Hrsg. von Kurt Ranke u.a., Berlin, New York 1984, Sp. 945-964. Vgl. zum Konzept der "gestörten Mahrtenehe" auch Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 131 (Anm. 2), die betont, dass die dem Schema der ,gestörten Mahrtenehe' zugrundeliegende Verbindung eines menschlichen mit einem dämonischen Wesen viel eher für das Verhältnis von Flanea und Jeroparg passen würde. Vgl. auch Ridder, Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane, S. 133 (Anm. 13), der für Angelburg eher den Typus der "unschuldig verfolgten Frau" annimmt. Vgl. überdies Cieslik, Karin: Angelburg, Flanea und Jerome. Zur Normenvermittlung im Friedrich von Schwaben. In: Ethische und ästhetische Komponenten des sprachlichen Kunstwerks. Festschrift für Rudolf Bräuer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Jürgen Erich Schmidt/Karin Cieslik/Gisela Ros, Göppingen 1999 (GAG 672), S. 21–36, hier S. 26.

¹⁶ Sappler, Friedrich von Schwaben, S. 138 (Anm. 15). Vgl. dazu auch Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 39 (Anm. 2).

¹⁷ Vgl. Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 103f. (Anm. 2). Auch Ridder, Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane, S. 133 (Anm. 13), hebt hervor, dass der Held immer wieder auf Hilfe angewiesen ist, weist jedoch nicht explizit die weiblichen Figuren als diejenigen aus, die diese Hilfe leisten.

¹⁸ Cieslik, Angelburg, Flanea und Jerome, S. 25 (Anm. 15). Ein besonderes Handlungspotential Angelburgs sieht Cieslik auf der Strukturebene des Textes und identifiziert zwei Passagen, innerhalb derer die weibliche Protagonistin die Handlung des Textes selbst beeinflussen kann. Die erste sieht sie gleich am Beginn der Erzählung, als Angelburg ihre Stiefmutter konfrontiert und sie zu "Keuschheit, Mäßigung und Tugendhaftigkeit auffordert" (S. 26). Was aus der Konfrontation der Stiefmutter auf der Handlungsebene resultiert, ist die Initiation der Rache der Stiefmutter. Dieser Argumentation zufolge legt

sektionalitätstheoretische Ansätze hingegen zeigen, dass die Protagonistin insbesondere durch ihre Tier-Werdung ihren Handlungsradius enorm erweitert.¹⁹ Ebenfalls entfaltet sie, wie eingangs erwähnt, bereits anhand ihres mündlichen Persuasionsaktes zur Initiation der Aufhebung des Fluchs einen spezifischen Einfluss.²⁰

Es scheint fraglich, inwiefern hier wirklich von einer Inaktivität oder Passivität der weiblichen Figuren gesprochen werden kann. Hinsichtlich einer Konturierung der weiblichen "Abenteuerin" hat Jutta Eming festgehalten, dass sich die Handlungsfähigkeit weiblicher Figuren nicht mit jener der männlichen Helden vergleichen lässt, sondern dass diese in den meisten Fällen auf andere Weise aktiv werden: "Die Umrisse einer auch positiv zu fassenden Abenteuerlichkeit der Frau ist an anderen Stellen zu suchen: dort, wo sie Bildung, Witz, Einfallsreichtum und Beredsamkeit zugesprochen bekommt, die sie den männlichen Widersachern überlegen erscheinen lässt."²¹ Der Blick auf die Frage des Aktivitätspotenzials der verschiedenen Frauenfiguren in *Friedrich von Schwaben* zeigt, dass die weiblichen Figuren der Rahmenhandlung ebenfalls auf andere Weise tätig werden als ihre männlichen Counterparts und als die weiblichen Figuren der Abenteuerhandlung, die mit einer noch einmal spezifischeren *agency* ausgestattet sind.

Infolgedessen muss auch Angelburgs Handlungsfähigkeit an anderen Stellen gesucht werden. Ich möchte dieses besondere Aktivitätspotenzial

Angelburg also selbst den Grundstein für ihren Fluch. Eine zweite Passage, in der Angelburg aktiv wird, sieht Cieslik wiederum am Ende des Romans, als sie Jeromes und Friedrichs Tochter Zipproner in ihren Haushalt aufnimmt und damit in fürsorglicher und gutmütiger Weise hervortritt (vgl. S. 29f.).

- Schul, "ain hierß leit mir ain luoder", S. 349 (Anm. 3): "Das Tier-Werden verleiht Angelburg somit Flexibilität und Mobilität, die sie einzusetzen versteht. Denn um sich und die Gefährtinnen zu erretten, muss sie sich auf die Suche nach einem geeigneten Jagdgebiet begeben, in dem sie einen Erlöserkandidaten finden kann." Damit zeigt Schul, dass Angelburg aus einer erzwungenen Position heraus eigenständig aktiv werden kann und muss. Es ist hier jedoch auch bezeichnend, wie Schul hervorhebt, dass es ein männlicher Hirsch ist, in den Angelburg sich verwandelt und sie gerade in dieser Gestalt über eine erweiterte Mobilität verfügt (vgl. S. 350f.).
- 20 Vgl. Schul, "ain hierß leit mir ain luoder", S. 343 (Anm. 3). Nicht zuletzt zeichnet sich Angelburgs Persuasionskraft, und damit auch ihre agency, dadurch aus, dass sie über einen dezidierten Wissensvorsprung verfügt. So weiß sie in der Nacht auf der Burg bereits, wer da in dem Bett liegt, und kann den Helden direkt mit seinem Namen ansprechen (vgl. V. 145f.).
- 21 Eming, Die Abenteuerin, S. 47 (Anm. 8).

der weiblichen Figuren Angelburg, Salme und Malmelone im Folgenden weiter herausarbeiten und dabei den Blick auf die Funktionen und Funktionalisierungen materieller Ressourcen lenken. 22 Damit können zwar auch jene Episoden gemeint sein, in denen Friedrich sowohl finanzielle Mittel als auch Kampfesheer, wie beispielsweise von Osann von Brabant, annimmt. Mir geht es an dieser Stelle hingegen einerseits um die drei magischen Ringe, welche Angelburg, Salme und Malmelone Friedrich zum Abschied überreichen und die sowohl während der "Abenteuerzeit" als auch in den drei entscheidenden Kämpfen mit dem Zauberer Jeroparg zum Einsatz kommen. Andererseits untersuchungswürdig scheint mir das performative Potenzial der Stimmen der weiblichen Figuren im Zuge ebenjener Kampfeshandlungen. Somit interessiert insbesondere die Frage, inwiefern die drei weiblichen Figuren auch in Zeiten ihrer strukturell bedingten räumlichen Abwesenheit Einfluss auf das Geschehen nehmen können.

III. Die Ausstattung des Helden durch die weiblichen Figuren

Bevor sich die Wege der Liebenden trennen, staffieren die drei Frauen den Helden mit drei besonderen Ringen aus. Die Ausstattung des Ritters vor dem Auszug in den Kampf ist ein in der höfischen Literatur häufiges Motiv.²³ Hier ist jedoch besonders, dass der Ritter von drei Damen mit hierarchisch nicht unterscheidbaren Dingen bedacht wird. Denn nur eine von ihnen ist seine Minnepartnerin. In der konkreten Reihung der Übergabe der Ringe steht Angelburg jedoch ganz vorne, von ihr erhält der Ritter seinen ersten Ring. Die drei hintereinandergeschalteten Übergaben der Ringe werden jeweils von sprachlichen Äußerungen der Frauen begleitet, womit die Passage auch performativ gerahmt wird:

Vgl. zur Verbindung eines ding- und gendertheoretischen Zugriffs auf marginalisierte Frauenfiguren in verschiedenen Liebes- und Abenteuerromanen auch Murath, Antonia: Gewänder, Gobeline, goldene Fäden: Textile Verflechtungen in *Mai und Beaflor* und *La Manekine*. In: Das Mittelmeer und die deutsche Literatur der Vormoderne. Transkulturelle Perspektiven. Hrsg. von Falk Quenstedt, Berlin, Boston 2023, S. 69–99.

Vgl. den späten Artusroman Wigalois des Wirnt von Grafenberg, in dem der Ritter für den Kampf gegen den Drachen Pfetan gleich von drei verschiedenen Figuren mit unterschiedlichen Dingen ausgestattet wird: Er erhält von einem Priester ein Amulett (vgl. V. 4429) und seine Minnedame Larie überreicht ihm ein Brot mit besonderer Funktion (vgl. V. 4467–4479), von König Lar erhält er eine gegen Gestank helfende Blüte (vgl. V. 4744–4746); Text und Übersetzung hier und im Folgenden zitiert nach Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Hrsg. und übers. von Sabine Seelbach/Ulrich Seelbach, (2., überarb. Aufl.), Berlin, Boston 2014.

"[...] nû nimm von mir ain fingerlîn von gold rôt, das behalt biß an deinen tôt. dar inn leit ain stain verborgen, behalt es mit sorgen: komest du in fiures nout, es hilft dich für den tôt." (V. 1332–1338)

"Nun nimm von mir / einen goldenen Ring. / Behalte ihn bis zu deinem Tod. / Darin liegt ein Stein verborgen, / pass gut darauf auf: / Wenn du durch Feuer in Not gerätst, / schützt er dich vor dem Tod."

Wie aus Angelburgs Worten deutlich wird, hat der Ring die Eigenschaft, seinen Träger vor Feuer zu schützen. Auch der Ring, den Friedrich von Salme erhält, kommt mit einer sehr spezifischen, für einen Kampf jedoch nicht unwesentlichen Funktion. Auch sie erklärt dem Helden die Funktion des Dings:

"nû nimm hin diß fingerlîn, das lâß nit von der hende dîn: sô du kompst in ungemach, du entpfâchst drîer manne macht. das trag umb meinen willen offenlich und ouch stille." (V. 1355–1360)

"Nun nimm diesen Ring, / lass ihn nicht von deiner Hand: / Wenn du in eine üble Lage kommst, / empfängst Du die Kraft dreier Männer. / Trag ihn um meinetwillen / öffentlich und auch im Geheimen."

Salmes Ring dient folglich dazu, Friedrich mit der Kraft von drei Männern auszustatten. Schließlich erhält er auch von Malmelone einen Ring. Auch hier handelt es sich – wie bei Angelburgs Ring – um einen, der mit einem Edelstein verziert ist:

"diß fingerlîn mit dem stain bewart dich vor allem unrain, ich main an trincken und an essen. deß fingerlîns solt du nit vergessen, das behalt vil eben: es bewart dir dein leben." (V. 1371–1376)

"Dieser Ring mit dem Stein / schützt dich vor allem Unreinen, / ich meine im Hinblick auf Trinken und Essen. / Diesen Ring sollst du nicht vergessen, / bewahr ihn sehr sorgfältig auf. / Er rettet dir dein Leben."

Malmelones Ring schützt vor Gefahren durch verunreinigte Lebensmittel. Mit den Ringen erhält Friedrich folglich drei kostbare Gegenstände, die ihn für die auf ihn zukommenden Abenteuer wappnen sollen. Der Situation entsprechend sind die Dinge aus seltenem Material gefertigt. Wenn Angelburgs Ring aus gold rôt (V. 1333) besteht, kann dies sogar auf eine mitunter ,exotische' Herkunft aus dem sogenannten "Mirabilienorient" verweisen.²⁴ Anhand dieser Erklärungen, welche die Frauen dem Helden zu den Dingen mit auf den Weg geben, wird deutlich, dass sie hinsichtlich der Eigenschaften und Funktionen der Ringe über ein signifikantes Wissen verfügen. Wie etwa Angelburg Friedrich in der Burg direkt mit Namen ansprechen konnte. lässt sich auch hier überlegen, ob Angelburg und ihre Hofdamen an dieser Stelle über ein wie auch immer geartetes providentielles Wissen verfügen und die Ereignisse, die auf den Ritter zukommen, bereits vorhersehen können.²⁵ Da der Text hierzu jedoch keine genaueren Informationen verliert, bleibt dies im Bereich des Hypothetischen. Das besondere Wissen der Frauen über spezifische Gegebenheiten einerseits und auch materielle Gegenstände andererseits betrifft zudem konkrete Umgangs- und Benutzungsweisen der Ringe. So verweist Salme etwa darauf, dass Friedrich ihren Ring sowohl versteckt als auch sichtbar tragen könne (vgl. V. 1360), und offenbart damit ein Wissen vom Umgang mit magischen oder generell wirkmächtigen Dingen, wie er in der höfischen Literatur Usus ist.²⁶ Neben den erklärten Wirkweisen sind den Frauen noch weitere Eigenschaften der Ringe bekannt: Angelburg führt beispielsweise die ihrem Ring inhärente Wirkweise auf einen darin verarbeiteten Edelstein zurück. Für die Rezipierenden wird hier nicht klar, ob dieser sichtbar ist oder nicht, denn sie spricht

²⁴ Siehe zum "Mirabilienorient" Quenstedt, Falk: Indien, Mirabilienorient. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hrsg. von Tilo Renz/Monika Hanauska/Mathias Herweg, Berlin, Boston 2019, S. 297–315. Brigitte Schöning fasst die drei übergebenen Ringe als Märchenmotive auf; Schöning, Friedrich von Schwaben, S. 165 (Anm. 2).

²⁵ Für diesen Hinweis danke ich Luisa Edler und Alina Karsten.

Wie etwa Jorams Gürtel im *Wigalois*, der mit der Anweisung übergeben wird, ihn ausschließlich unter der Kleidung zu tragen, sodass niemand ihn zu Gesicht bekommt: "[...] ob du immer würdest ze man, / swen du woldest hinnen varn. / du solt den gürtel sô bewarn / daz sîn iemen werde gewar." (V. 1374–1377; "wenn du jemals zu einem Manne heranwachsen würdest, und sobald du fortziehen wolltest. Du musst den Gürtel so verwahren, dass keiner ihn bemerkt.").

davon, dass dieser *verborgen* (V. 1335) ist.²⁷ Es könnte sich hierbei also um einen Fall von geheimem Wissen handeln. Mit ihrer Erklärung gibt Angelburg dieses Wissen nun an Friedrich weiter.

Allen drei Ringen ist gemein, dass ihre Wirkweisen an potenziell erwartbaren Ereignissen in Aventiuresituationen ausgerichtet sind: Feuer, überlegene Kampfeskraft des Gegners und vergiftete Lebensmittel. Auffällig ist dabei, mit welcher Präzision diese Wirkweisen entwickelt und damit die auf den Helden zukommenden Ereignisse antizipiert werden. Darin, wie präzise diese Wirkweisen im Zuge der Übergaben sprachlich entfaltet und letztlich auch abgerufen werden, zeigt sich ein nahezu performatives Potenzial der weiblichen Rede. Die weibliche Rede instigiert folglich ein Handeln des männlichen Protagonisten. Zwar entsprechen die jeweiligen Übergaben eher einer Form der "dargestellten Performativität"²⁸ und somit einem von den Rezipierenden beobachtbaren Akt innerhalb eines literarischen Textes und weniger eines tatsächlichen Sprechakts.²⁹ Performativität wird hier auf der Handlungsebene gewissermaßen vorgeführt.³⁰ Für einen Sprechakt im Sinne von John L. Austin sind im Text lediglich einzelne Kriterien erfüllt, wie etwa eine präsentische Deixis, die in dem sowohl von Angelburg als auch von Salme ausgesprochenem nû (V. 1332, 1355) durchscheint.³¹ Auch die klare Festlegung der Wirkweisen durch Formulierungen

²⁷ Zu Wirkweisen von Edelsteinen und ihrer Semiotik in der höfischen Literatur des Mittelalters siehe Engelen, Ulrich: Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 27). Vgl. auch Pape, Carolin: Mit Steinen kommunizieren? Materielle Darstellungsformen des Bergkristalls im Mittelalter. In: medioscope. Blog des Zentrums für historische Mediologie, Universität Zürich, 21.12.2022. https://dlf.uzh.ch/sites/medioscope/2022/12/21/mitsteinen-kommunizieren-materielle-darstellungsformen-des-bergkristalls-im-mittelalter1/ (19. November 2023).

²⁸ Häsner, Bernd u.a.: Text und Performativität. In: Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Hrsg. von Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft 6), S. 69–96, hier S. 84.

²⁹ Vgl. dazu Häsner u.a., Text und Performativität, S. 84 (Anm. 28).

³⁰ Vgl. dazu Eming, Jutta u.a.: Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters. In: Paragrana 10/1 (2001), S. 215–233.

Vgl. dazu Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How To Do Things with Words). Dt. Bearbeitung von Eike von Savigny, Stuttgart 1979 (RUB 9396). Ebenfalls grundlegend Searle, John: How Performatives Work. In: Linguistics and Philosophy 12/5 (1989), S. 535–558. Vgl. auch Hempfer, Klaus W.: Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Hempfer/Volbers (Hrsg.), Theorien des Performativen (Anm. 28), S. 13–41.

in einer Struktur des "wenn..., dann...", wie etwa: komest du in stures nout, / es hilft dich stür den tôt (V. 1337f.) oder sô du kompst in ungemach, / du entpsächst drîer manne macht (V. 1358f.), entwickeln ein wirklichkeitsstiftendes Potenzial auf der Ebene der Diegese. Einen tatsächlichen Sprechakt stellt das Gesagte der drei Frauen doch auch insofern nicht dar, als die Wirkungen der Ringe nicht unmittelbar entsaltet werden. Dennoch ist ein gewisses performatives Potenzial hier nicht zu leugnen, zumal die Ringe im weiteren Verlauf der Handlung genau diese Wirkungen entsalten. Der Text bindet damit also die Elaboration und schließlich auch die Entsaltung einer Wirkung an die Artikulation weiblicher Rede. Damit legen die Frauensiguren bereits im Vorfeld in entscheidender Weise ihren Einslussbereich auf die Situationen der "Abenteuerzeit" fest, in der die Ringe schließlich verwendet werden.³²

IV. Dingliche agency in der Zeit der Trennung

Über die hier konkretisierten Wirkweisen der Ringe hinausgehend entwickeln diese noch weitere Funktionen, die ganz unabhängig von den antizipierten Absichten wirken. Denn als Gaben stiften sie zudem eine enge soziale Beziehung zwischen Gebenden und Empfangendem.³³ Im Besitz des Empfängers kann die jeweilige Gabe einen auratischen Charakter entwickeln oder auch emotional aufgeladen sein.³⁴ Dass die Frauenfiguren

³² Mit "weiblicher Rede" soll hier nicht das sprachliche Äquivalent dessen gemeint sein, was Hélène Cixous als "écriture féminine" versteht. Vgl. Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Hrsg. von Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer, Wien 2013, S. 39–61.

³³ Vgl. zur Gabentheorie grundlegend Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt a.M. 1990 (stw 743). Vgl. dazu auch Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003, hier S. 133.

³⁴ Vgl. Ecker, Gisela: Gabe. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. von Susanne Scholz/Ulrike Vedder, Berlin, Boston 2018 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 403–405, hier S. 403. Zum Gabentausch in der Literatur vgl. ebenfalls u.a. Ecker, Gisela: Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur, München 2008. Im Hinblick auf Gaben in der mittelalterlichen Literatur vgl. die grundlegende Arbeit von Oswald, Marion: Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur, Göttingen 2004 (Historische Semantik 7), wie auch Schausten, Monika: Agonales Schenken. Rüdigers Gaben im Nibelungenlied. In: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Hrsg. von Anna Mühlherr u.a., Berlin, Boston 2016 (Literatur | Theorie | Geschichte 9), S. 83–109.

zumindest auf einer semiotischen Ebene weiterhin mit den Ringen verbunden sind, zeigt sich an jenen Textpassagen, in denen sie in ihrer Abwesenheit zum Einsatz kommen. Dies geschieht etwa im Kampf gegen Arminolt, in dem Friedrich das Land für Osann von Brabant wiedergewinnen soll. Nachdem ihn Osann für den Kampf ausgestattet hat, erinnert sich Friedrich an Salme und den Ring, den er von ihr erhalten hat:

Fridrîch sich bedencken ward und was darzuo unverzagt. er gedâcht an die schœne magt, die genannt ist Salmê. "sol ich hie entpfächen wê, mag ich das understân? ich gedenck dar an, das mir Salmê gegeben ain fingerlîn, deß ist klain. drîer man macht küen ich dâ von entpfauchen. das will ich mir nit lâssen verschmâchen." er stieß es an die hand sein, es was rôt guldîn. (V. 2146–2158)

Friedrich bedachte sich / und war ganz unerschrocken. / Er dachte an die schöne Jungfrau / namens Salme. / "Kann ich es irgendwie verhindern, / dass ich hier Schmerz erleide? / Ich erinnere mich daran, / dass mir Salme / einen zierlichen Ring gegeben hat: / Die Stärke dreier Männer könne ich damit erlangen. / Das werde ich mir nicht entgehen lassen." / Er steckte ihn an seine Hand, / er war rotgolden.

Aus der Textpassage geht hervor, dass Friedrich die Ringe nicht ständig am Finger trägt, sondern sie nur in bestimmten Situationen anlegt, welche die Notwendigkeit erfordern. Das bedeutet jedoch auch, dass Friedrich sich jeweils an die Ringe erinnern und dann entscheiden muss, welchen Ring er am besten einsetzt. Aufgrund der so klar voneinander unterscheidbaren Anwendungsbereiche der Ringe scheint hierin jedoch kein großes Irritationspotenzial zu liegen. In der Anwendung des Rings wird allerdings ein bemerkenswerter kognitiver Prozess beobachtbar, denn Friedrich schätzt nicht etwa die auf ihn zukommende Situation ein und wählt dann den passenden Ring aus, sondern erinnert sich zunächst an Salme und entsinnt sich von diesem Punkt aus erst des Rings und seiner Funktionen (vgl. V. 2152–2154). Die Reihenfolge legt einen Assoziationsprozess offen, der zeigt, dass es Friedrich in erster Linie darum geht, sich an die von Salme formulierte

Funktion des Rings zu erinnern. Erst dann kommt es Friedrich in den Sinn, den Ring auch an seinen Finger zu stecken und ihn zu verwenden. Durch das Anstecken des Ringes und den vorangegangenen kognitiven Prozess wird nicht nur Wissen wieder verfügbar, sondern auch Salme als eigentlich physisch Abwesende in diesem Kampf semiotisch präsent gemacht. Doch dadurch, dass es hier nicht nur darum geht, dass Friedrich sich an Salme – und an die anderen verwandelten Frauenfiguren – erinnert, sondern auch darum, dass in Verbindung mit einem materiellen Gegenstand, der von einer räumlich abwesenden Stifterin kommt, eine konkrete Handlung ausgelöst wird, scheint es mir um mehr zu gehen als um einen memorativen Prozess auf der Zeichenebene.

Um diese Art des Handelns in eigentlicher Abwesenheit beschreiben zu können und den Befund damit gleichermaßen zu untermauern, kann an dieser Stelle die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) als vielversprechender Ansatz herangezogen werden. Der im Rahmen der science studies entwickelte Ansatz, als dessen bekanntester Vertreter Bruno Latour gilt, impliziert einen breit gefassten Handlungsbegriff, mit dem prinzipiell alles als Akteur/Aktant gefasst werden kann, was einen Unterschied macht. Ohne den Dingen, Tieren, Pflanzen, Steinen etc. eine intentionale Handlungsmacht zuzuschreiben, werden diese damit zu Beteiligten an einem zunächst wie auch immer gearteten Handlungsprozess. Das Handlungsprivileg wird demzufolge nicht an die Intention des Subjekts, sondern an das Ergebnis einer Handlung oder auch einer Aktion gekoppelt. 36 Latour nennt in diesem Zusammenhang insbesondere lebenspraktische Beispiele wie etwa jenes von Bodenschwellen im Straßenverkehr, welche die Autofahrer:innen zum langsameren Fahren anhalten sollen.³⁷ Als Beteiligte an dieser Handlung fasst Latour neben den jeweiligen Fahrer:innen auch die Straßenbauingenieur:innen, welche die Bodenschwellen platziert haben, sowie darüber hin-

Wie in der Literatur des Mittelalters räumlich Abwesendes semiotisch präsent gemacht werden kann, hat Pia Selmayr mithilfe des von Krzystof Pomian entwickelten Begriffs des "Semiophors' ausführlich gezeigt; vgl. Selmayr, Pia: Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im Wigalois und im Lanzelet, Frankfurt a.M., Bern, Brüssel 2017 (Mikrokosmos 82). Vgl. auch Pomian, Krzystof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin ⁴2013 (WAT 302).

³⁶ Vgl. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2010 (stw 1967), S. 123.

³⁷ Vgl. Latour, Eine neue Soziologie, S. 133f. (Anm. 36).

aus auch das verwendete Material.³⁸ Was sich hier abzeichnet, ist ein komplexes Netzwerk aus verschiedenen Akteur:innen bzw. Aktant:innen,³⁹ bei dem die an der Handlung beteiligten (nicht-)menschlichen Entitäten sich nicht unbedingt am gleichen Ort befinden müssen und auch zeitlich voneinander getrennt sein können. Wie Latour formuliert: "Keine Interaktion ist, wie man es nennen könnte, isotopisch. Was im gleichen Moment an irgendeinem Ort agiert, kommt von vielen anderen Orten, vielen entfernten Materialien und vielen weit entfernten Akteuren."⁴⁰

Latours Ansatz lässt sich in Form einer Denkfigur auch für die (mittelalterliche) Literatur fruchtbar machen. 41 Wird diese beispielsweise auf die hier vorliegende Problematik appliziert, die nach dem Aktivitätspotenzial weiblicher Figuren im Rahmen der eigentlich vom männlichen Protagonisten bestrittenen "Abenteuerzeit" fragt, kann die abwesende Salme, welche Friedrich den Ring überreicht hat, dennoch als nicht unwesentlich Beteiligte an der Handlung ausgewiesen werden.

Im Kampf, den Friedrich gegen den König Nemoras bestehen muss, kommt Salmes Ring ebenfalls zum Einsatz, doch verläuft die Assoziationskette hier in die andere Richtung, vom Gedanken an den Ring zur mentalen Vergegenwärtigung Salmes:

³⁸ Vgl. Latour, Eine neue Soziologie, S. 134 (Anm. 36).

³⁹ Siehe zum Versuch einer Differenzierung von Akteuren und Aktanten Latour, Eine neue Soziologie, S. 123 (Anm. 36).

⁴⁰ Latour, Eine neue Soziologie, S. 344 (Anm. 36).

⁴¹ Der Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie ist in der Literaturwissenschaft, auch in der mediävistischen, bereits mit Gewinn fruchtbar gemacht worden. Vgl. dazu Mühlherr u.a. (Hrsg.), Dingkulturen (Anm. 34); Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600. Hrsg. von Jutta Eming/Kathryn Starkey, Berlin, Boston 2022 (Sense, Matter, and Medium 7); Abecedarium. Erzählte Dinge im Mittelalter. Hrsg. von Peter Glasner/Sebastian Winkelsträter/Birgit Zacke, Berlin 2019; Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Hrsg. von Martina Wernli/Alexander Kling, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2018 (Litterae 231); zuletzt auch Winkelsträter, Sebastian: Traumschwert – Wunderhelm – Löwenschild. Ding und Figur im Parzival Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2022 (Bibliotheca Germanica 77).

Fridrîch ward sich besinnen, sein ring ward er gewinnen, den im gegeben het deß grâven tochter zuo der stet, die dâ ist genannt Salmê, [...]. (V. 3839–3843)

Friedrich überlegte / und nahm seinen Ring, / den ihm die Grafentochter / namens Salme / damals gegeben hatte, [...].

Auch in diesem Beispiel führt die Verwendung des Rings zum Sieg in der Schlacht. Als nur vermeintlich primär handelndes Subjekt setzt Friedrich den richtigen Ring im richtigen Moment ein. Es zeigt sich, dass ein spezifisches Wissen über die Dinge, das durch die Frauen vermittelt wurde, an dieser Stelle nicht nur aktualisiert, sondern auch angewendet wird. Damit, dass Friedrichs Handeln hier maßgeblich durch den Ring beeinflusst wird, der Ring wiederum nur an der Hand des Helden seine volle Wirkung entfalten kann, treten beide Entitäten, entsprechend der ANT, in ein hybrides Verhältnis. Auch an diesem Beispiel zeigt sich, dass ein großes Netzwerk verschiedener Aktant:innen und Akteur:innen am Werk ist, dessen beteiligte menschliche wie nicht-menschliche Entitäten auf verschiedenen temporalen und lokalen Ebenen liegen.

Die Ringe als materielle Gegenstände tauchen im weiteren Verlauf der Erzählung noch häufiger auf und werden damit über weite Teile der Handlung präsent gehalten: Als Friedrich Angelburg, Salme und Malmelone etwa an der Quelle wiederfindet, sind die Ringe, die Friedrich trägt, das Erste, was Angelburg an ihm entdeckt (vgl. 4643f.). Damit lenkt der Text selbst die Aufmerksamkeit auf die Ringe und hebt ihre Bedeutung als Gaben hinsichtlich ihrer Stiftung sozialer Beziehungen wie auch ihrer Einwirkung auf die Diegese hervor.

Auch in der Zeit der Trennung zeigt sich, dass die weiblichen Figuren am Gelingen ihrer Rettung, respektive der Bewältigung der Abenteuer, beteiligt sind. Ihre Handlungsmacht postulieren die drei Frauen dabei insbesondere durch die drei Ringe, die sie dem Helden in einem stark ritualisierten Akt überreichen. Durch den Gabentausch entsteht eine besondere soziale Bindung zwischen den Stifterinnen und dem Empfänger. Denn die

⁴² Zur Verquickung von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen anhand des berühmten Beispiels der Verbindung aus Mensch und Schusswaffe vgl. Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2002 (stw 1595), bes. S. 213–216.

kostbaren Ringe sind zwar als Gaben zu verstehen, sie sind jedoch in erster Linie Hilfsmittel, mit denen der Held die Rettung der Frauen realisieren soll.

V. Intervenieren: Die *agency* weiblicher Stimmen in den finalen Kämpfen

Nachdem bisher nur ausgewählte Ringe in einzelnen Abenteuern angewendet wurden, kommt es im alles entscheidenden Kampf gegen den Zauberer Jeroparg zum Einsatz aller Ringe und weiterer Hilfsmittel. Für jede der drei Frauen wird ein Kampf ausgetragen: der erste für Malmelone, der zweite für Salme und der dritte für Angelburg. Die Reihenfolge entspricht also spiegelbildlich jener, in der die Gaben überreicht wurden. Auch hier wird Friedrich für jeden einzelnen Kampf von den Frauen vorbereitet und mit Waffen ausgestattet, die ihm in formeller und ritualisierter Form überreicht und angelegt werden.

Jeroparg setzt alles daran, die Kämpfe im Vorfeld zu sabotieren. Vor dem ersten Kampf vergiftet er Friedrichs Wein. Damit kommt es zur Anwendung des Rings, den Friedrich von Malmelone erhalten hat, und der Schaden kann abgewendet werden (vgl. V. 6128–6130). Es kann auch hier ein nicht unerheblicher Einfluss Malmelones auf den Verlauf ihrer eigenen Rettung ausgemacht werden. Doch damit ist das Aktionspotenzial der weiblichen Figuren an dieser Stelle nicht erschöpft, denn Malmelone übt noch in anderer Weise Einfluss aus, und zwar mit ihrer Stimme. Als Friedrich im Zweikampf mit dem Zauberer steht und es für kurze Zeit nicht gut für ihn aussieht, ruft Malmelone Friedrich Folgendes zu:

"von Schwauben Fridrîch, ain fürst vil loblich, ich erman iuch triuwen und êren. bald tuond an euwern vînd kêren und schlach in mit dîner freien hand, das er werd geschant, oder der tôt wirt euwer gwer." (V. 6173–6179)

"Friedrich von Schwaben, / äußerst lobenswerter Fürst, / ich erinnere Euch an Euer Ehrenwort. / Wendet Euch kühn Eurem Feind zu / und schlag ihn mit deiner bloßen Hand, / so dass er zuschanden kommt; / sonst ist Euch der Tod sicher."

Als Friedrich ihre Stimme erkennt und auch den Inhalt des Gesagten vernimmt, schöpft er daraus so viel Kraft, dass er den Zauberer auf der Stelle besiegt. Daraufhin sucht der Zauberer das Weite (vgl. V. 6186).

Der Kampf für Salme ist für den nächsten Tag angesetzt. Salme bereitet Friedrich ebenfalls auf den Kampf vor. Sie spricht zu ihm:

"sô iuch mit vechten geschicht sêr, an mich, Salmê, sölt ir gedencken: sô tuond ir nit wencken von euwerm vînd in êren. herre, tuond mich geweren, wan ich hab iuch lieb in gantzen triuwen. vil lieber herre, lâst iuch riuwen unser grôsses erlittens ungemach und wie ich zum letzsten sprach. dâ ich iuch mein fingerlîn gab dâ was grôß mein ungehab –, euch müest lîb und leben zerrinnen. ir tæt uns wider gewinnen. mein hertz iuch alleweg guotz verjach. in nœten bin ich ain hertes tach: sô ir streit mit euwerm vînd unrain. wann ir gedenckt der wort mein, euch kompt niuwe kraft." (V. 6196-6213)

"Wenn Euch im Kampf Schmerz zustößt, / sollt Ihr an mich, Salme, denken: / Dann kommt Eure Ehre / vor Eurem Feind nicht ins Schwanken. / Herr, gewährt es mir, / denn ich habe Euch ganz aufrichtig gern. / Liebster Herr, lasst Euch / unsere gewaltige erlittene Qual leid sein / und denkt daran, wie ich zuletzt sagte, / als ich Euch meinen Ring gab / — damals war ich ganz außer mir —, / dass Ihr uns zurückgewinnen würdet, / wenn Euch nicht Leib und Leben verlorengingen. / Mein Herz sprach stets gut von Euch. / In der Not bin ich ein fester Schutz: / Wenn Ihr, während Ihr mit Eurem treulosen Feind kämpft, / an meine Worte denkt, / gewinnt Ihr neue Kraft."

Salme beeinflusst mit wesentlich größerer Vorausschau die Kampfeskraft des Helden und spricht nicht nur ermutigend zu ihm, sondern betont auch noch einmal die Macht des Rings. Damit weist sie ebenfalls auf ihren Anteil an den bisherigen Kampfeshandlungen hin. Außerdem nimmt sie die Praktik aus dem ersten Kampf, der für Malmelone bestritten wurde, auf und

instruiert ihn, während des Kampfes intensiv an sie zu denken. Dazu überreicht sie ihm eine Lanze und steckt ihm den Ring eigenhändig an den Finger. Diese Situation der Ausstattung des Helden schafft eine besondere Beziehung zwischen Salme und Friedrich, da sie selbst es ist, die die Ressourcen zum Kampf, der ihre Befreiung zum Ziel hat, zur Verfügung stellt. Bereits durch diese Stiftung der Dinge, ihrer eigenständigen Übergabe und die Handlungsanweisung wird ein erhöhtes Aktivitätspotenzial der weiblichen Figur deutlich. Der Kampf nimmt seinen Lauf. Aus einem Akt der Hoffnungslosigkeit heraus, da es so aussieht, als würde Friedrich dem Zauberer im Kampf unterliegen, reißt Salme sich ihr Gebände vom Kopf, schreit laut und wendet sich an Gott. Das tut sie in der Lautstärke, die Friedrich ermöglicht, sie zu hören. Ähnlich wie bei Malmelones verbaler Intervention schöpft Friedrich daraus sofort Kampfeskraft und besiegt den Zauberer in kürzester Zeit.

Der letzte Kampf ist Angelburg gewidmet. Hier setzt der Zauberer Feuer ein, worauf Friedrich mithilfe des Rings, den er von ihr erhalten hat, gut vorbereitet ist. Doch der Kampf gegen den Zauberer ist so kräftezehrend, dass Friedrich in einem entscheidenden Moment zu Boden fällt. Doch dank der Dinge, mit denen er von den weiblichen Figuren ausgestattet wurde, kann er sich auch in dieser Situation helfen und greift rechtzeitig zu einem anderen Mittel. Von der ebenfalls in einen Hirsch verwandelten Pragnet hatte er eine magische Wurzel erhalten, die unsichtbar macht. Als Friedrich sie einsetzt, kann Jeroparg ihn weder sehen noch hören. Die Unsichtbarkeit des Helden macht aber auch Angelburg Sorgen, weshalb sie sich, wie ihre beiden Hofdamen zuvor, an Gott wendet (vgl. V. 6383). Auch an dieser Stelle ist es ein verbaler Akt, der Friedrichs Sinne wiederherstellt und ihn erneut kampffähig macht. Er führt einen vernichtenden Schlag aus und besiegt den Zauberer (vgl. V. 6411–6420).

Auch die letzten drei Schlachten wurden folglich nicht von Friedrich allein geschlagen. Alle weiblichen Figuren waren daran beteiligt und haben, auch wenn sie nicht selbst gekämpft haben, mithilfe von Material und Stimme in aktiver Weise darauf Einfluss genommen und die Handlung gesteuert.

VI. Schluss

Es ist deutlich geworden, dass die Handlungsfähigkeit im *Friedrich von Schwaben* nicht ausschließlich vom männlichen Helden ausgeht. Das betrifft insbesondere die Zeit, in der die Liebenden tatsächlich getrennt sind.

Vielmehr hat sich gezeigt, dass die weiblichen Figuren selbst aktiv werden. Sei es im Hinblick auf die eigene Erlösung oder auf die Unterstützung anderer, wie es zum Beispiel bei Pragnet der Fall ist. Es hat sich überdies gezeigt, dass die Frauenfiguren, um das Geschehen überhaupt lenken zu können, über ein spezifisches Wissen sowohl über das, was den Helden in den verschiedenen Abenteuern erwarten wird, als auch Wissen über Ursprung, Funktion und Anwendung der verschiedenen Gegenstände verfügen müssen. Auf diese Weise können die Frauenfiguren dem männlichen Helden die materiellen und immateriellen Ressourcen zur Verfügung stellen, die er benötigt, um das Abenteuer zu bestehen – in diesem Fall genauer gesagt, um den Fluch aufzuheben. Am Beispiel des Romans *Friedrich von Schwaben* zeigt sich folglich, inwieweit weibliche Figuren nicht nur eine passive Rolle einnehmen und von einem männlichen Protagonisten gerettet werden, sondern zielgerichtet in das Abenteuer eingreifen und somit auf eigene Weise zu weiblichen Abenteuerinnen werden.

Daniela Fuhrmann

Female Fiction.

The Adventurous Melusine

I. Introduction

During her life as a human being, Melusine never leaves the turst brunn (thirst well). While Revmund crosses woods and travels back and forth between families and castles, she is confined to a limited space. This space seems to become narrower and narrower over time: first, it is encircled with a cervine skin, then a stone castle is constructed around it. The latter marks the beginning of an array of buildings, in one of which Melusine, in the end, has her own and lockable room. While the novel presents her male companion Reymund hunting, killing, and negotiating with sovereigns, it leaves – at least initially – Melusine in the dark. Only later in the story, she appears publicly in all her beauty, and also gives birth to numerous offspring. A perfect courtly woman, so it may seem. DAs abenteurlich buch (11, 1; the adventurous book)1 by Thüring of Ringoltingen, however, chooses this woman of all characters to be its titular protagonist. Its preface even advertises Melusine's story as kunst vnd abentewr (12, 26/27; art and adventure) - things that according to the narrator should be valued more than alle andere zeÿtliche ding (12, 27; all other temporal things). The paratexts thus do not link Reymund, the dynamic man riding around and engaging in affairs, but the female figure with adventure. Therefore, an examination of Melusine's adventurous qualities, which seem to be strongly

Text and images are based on the Augsburg print (1474) from Johann Bämler's print shop, quoted from the edition Thüring von Ringoltingen: *Melusine*. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Ed. by Jan-Dirk Müller, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 1), pp. 9–176. Textual evidence from this in the following without sigle in brackets; if not stated otherwise, the given translations are my own.

My special thanks go to Ervin Malakaj for proofreading this article.

linked with the art as well as the materiality of storytelling, seems generative.²

Thüring's 15th-century prose novel follows the narrative scheme of the fairy tale: it tells the story of the love between a man (Reymund) and his fairy lover (Melusine). With her beauty as well as the promise of wealth and honor, the supernatural lady lover lures the man into a relationship but formulates a special condition (a taboo) that must be observed under all circumstances – otherwise she must leave the man.³ The narrative scheme in Thüring's text, though, is intensified by weaving into the story of Melusine and Reymund the stories of their ten sons. One of these, Geffroy, discovers a burial chamber one day. That chamber not only reveals his genealogical lineage but also discloses that his grandparents' relationship was already governed by a similar taboo as the relationship between Reymund and Melusine. The analepsis thus illuminates that in Melusine's partnership, with which Thüring's novel begins, the history of her own mother is repeated.

While the novel has allegedly received more attention in recent scholarship than almost any other text of the Late Middle Ages,⁴ to the extent that it was even described as "der mit Abstand am besten untersuchte Pro-

Melusine, in that case, could be seen as one of the few female characters in pre-modern literature who are presented quite explicitly "im Zusammenhang eines Erzählens, das [...] 'eine Reflexion über Ereignis, Zufall, Schicksal, über Wagnis, Risiko und Glück' eröffnet" (in the context of a storytelling that [...] opens up 'a reflection on event, chance, fate, on daring, risk and luck'); Eming, Jutta: Die Abenteuerin – Historische Umrisse einer problematischen Figur. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Ed. by Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3), pp. 27–51, here p. 27.

In German, we also find the term 'gestörte Mahrtenehe' in addition to 'fairy tale'; cf. e.g. Röhrich, Lutz: Mahrtenehe: Die gestörte Mahrtenehe. In: Enzyklopädie des Märchens Online. Ed. by Rolf Wilhelm et al., Berlin, Boston 2016: https://doi.org/10.1515/emo.9.009 (15 October 2023), especially paragraph 6. Feenlieben; Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der 'gestörten Mahrtenehe'. In: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Ed. by Wolfgang Haubrichs, Berlin 2004 (Wolfram-Studien 18), pp. 233–262. For a discussion of the influence the form of the fairy tale exerts on courtly adventure stories see also the article by Jutta Eming in this volume.

⁴ See for this assessment of popularity within research Bertelsmeier-Kierst, Christa: Thüring von Ringoltingen: *Melusine*. Der frühe Bucherfolg im Spiegel der Netzwerke städtischer und höfischer Eliten, Stuttgart 2022 (ZfdA Beiheft 39), here p. 9.

saroman",⁵ topics relating to 'adventurousness' and in particular the question of Melusine's role for Thüring's 'adventurous book' are understudied. As a generational novel about the Lusignan dynasty, one main characteristic, that is likewise recognizable in its formal structure, the theme of genealogy and associated aspects, received much scholarly attention: for instance, to mention only a few examples, scholars have examined the novel's genealogical knowledge;⁶ seriality, repetition and variation; the narration and influence of chance, contingency, or providence;⁷ narratives about origins, or, more generally, configurations of diverse temporal relations;⁸ and the

^{5 &}quot;by far the best studied prose novel"; Speth, Sebastian: Dimensionen narrativer Sinnstiftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Textgeschichtliche Interpretationen von *Fortunatus* und *Herzog Ernst*, Berlin, Boston 2017 (Frühe Neuzeit 210), p. 144.

Cf. Kellner, Beate: Aspekte der Genealogie in mittelalterlichen und neuzeitlichen Versionen der Melusinengeschichte. In: Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Ed. by Kilian Heck/Bernhard Jahn, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 80), pp. 13–38; Kellner, Beate: Melusinengeschichten im Mittelalter. Formen und Möglichkeiten ihrer diskursiven Vernetzung. In: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Ed. by Ursula Peters, Stuttgart 2001 (Germanistische Symposien, Berichtsbände XXIII), pp. 268–295; Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2001, especially pp. 397–472; Philipowski, Katharina: Schrift in Fesseln. Die steinerne Rede der Persine in Thürings von Ringoltingen Melusine (1456). In: Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur. Ed. by Friedrich-Emanuel Focken/Michael R. Ott, Berlin, Boston 2016 (Materiale Textkulturen 15), pp. 239–262.

⁷ Cf. e.g. Haug, Walter: Der Zufall: Theodizee und Fiktion. In: Haug, Walter: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2003, pp. 64-87; Drittenbass, Catherine: Aspekte des Erzählens in der Melusine Thürings von Ringoltingen. Dialoge, Zeitstruktur und Medialität des Romans, Heidelberg 2011 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte); Speth, Sebastian: Zufall erzählen. Eine kontingenztheoretische Lektüre der Melusine Thürings von Ringoltingen. In: Euphorion 106 (2012), pp. 339-356; Knaeble, Susanne: Zukunftsvorstellungen in frühen deutschsprachigen Prosaromanen, Berlin, Boston 2019 (Literatur | Theorie | Geschichte 15), especially pp. 140-231 (Chapter III); Scheibel, Nina: Ambivalentes Erzählen - Ambivalenz erzählen. Studien zur Poetik des frühneuhochdeutschen Romans, Berlin, Boston 2020 (Narratologia 67), especially pp. 148–158. Cf. e.g. Kiening, Christian: Zeitenraum und 'mise en abyme'. Zum 'Kern' der Melusinegeschichte. In: DVjs 79 (2005), pp. 3–28; Kiening, Christian: Unheilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens. Würzburg 2009 (Philologie der Kultur 1), especially pp. 187-208 (Chapter 7. Das Feengeschlecht: Zeitenraum und Potenzierung); Drittenbass, Catherine: Prolepsen und analytischer Gang der Handlung in der Melusine. Überlegungen zur Zeit-Regie im Roman Thürings von Ringoltingen. In: Eulenspiegel

significance of the mythical or the otherworldly. Furthermore, approaches concerning the social and media history of the novel see a connection between the complexly presented history of a dynasty and advancement-stories of historical social groups, a consideration which provides a possible explanation for the popularity of Thüring's *Melusine*. ¹⁰

In recent years, Susanne Knaeble has been one of the few scholars to study the adventures in *Melusine* explicitly. In her assessment, the "Abenteuer des Geschlechts" mark a "Scharnierstelle zwischen mittelalterlichen Erzähltopoi und neuzeitlichen Erzählparadigmen". In her view, the tight linkage between the adventures and the Lusignan lineage entails two essential demarcations to the high medieval concept of *aventiure*. First, the structurally separated adventures around Melusine's sisters, Palantine and Meliora, in particular are exhibited as non-mastered, so that the adventure acquires an open future horizon. Second, there is no knight singled out, destined for a given adventure; rather, adventures become available for all (still male!) members of the lineage by their genealogical determination. Nevertheless, Knaeble identifies a gendered aspect within this 'new' adventure structure: it requires that women be allowed space, but men fail in rows to exercise their self-control, and are accordingly given further genealogically determined adventurous challenges. In her overview "Âventiure."

- trifft Melusine. Der frühneuhochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Methoden. Akten der Lausanner Tagung vom 2. bis 4. Oktober 2008. Ed. by Catherine Drittenbass/Alexander Schwarz, Amsterdam 2010 (Chloe 42), pp. 279–295.
- 9 Cf. e.g. Quast, Bruno: Diβ kommt von gelückes zuoualle. Entzauberung und Remythisierung in der Melusine des Thüring von Ringoltingen. In: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Ed. by Udo Friedrich/Bruno Quast, Berlin, New York 2004 (TMP 2), pp. 83–96; Scheibel, Ambivalentes Erzählen, pp. 218–268 (Ann. 7).
- 10 Cf. Keller, Hildegard Elisabeth: Berner Samstagsgeheimnisse. Die Vertikale als Erzählformel in der *Melusine*. In: PBB 127/2 (2005), pp. 208–239; Bertelsmeier-Kierst, Thüring von Ringoltingen: *Melusine* (Ann. 4).
- 11 "adventures of the family"; Knaeble, Susanne: Erzählen von den 'Abenteuern des Geschlechts' in der *Melusine* des Thüring von Ringoltingen. In: Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Ed. by Jutta Eming/Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen 2017 (TRAST 7), pp. 63–82.
- 12 "hinge between medieval narrative topoi and modern narrative paradigms"; Knaeble, Erzählen von den 'Abenteuern des Geschlechts', p. 63 (Ann. 11).
- 13 Cf. Knaeble, Erzählen von den 'Abenteuern des Geschlechts', p. 81 (Ann. 11).
- 14 Cf. Knaeble, Erzählen von den 'Abenteuern des Geschlechts', pp. 71f. (Ann. 11).

Auf dem Weg zur Literatur", 15 Mireille Schnyder also points to a changing understanding of 'adventure' in the period from the High Middle Ages to the beginning of the early modern period. She states that "[â]ventiure, als Signalwort für eine erzählerisch raffinierte und reflektierte Einordnung wunderbaren Geschehens in eine soziale und kulturelle Ordnung, die sich über diese imaginierten Möglichkeiten eines anderen gerade festigt" becomes more and more "Abenthewer [...] als exemplarisch-unterhaltsame Episode und nicht selten ins Groteske verzerrender Spiegel perspektivierter Wahrnehmung", 16 which corresponds to the early modern notion of a growing desire for a subjective experience of the world. Regarding *Melusine*. she very briefly suggests that the epithet 'adventurous', used by Thüring to describe his book, refers decidedly to the "Spezifik d[er] schriftlichen Erzählkunst" that allows the hi/story of Melusine to become 'art and adventure' as a result of its qualities as entertaining read. 17 Somewhat more detailed an account associated with this line of inquiry tracing a connection between 'adventure and the art of storytelling' (kunst und abentewr) in Thüring's Melusine are considerations that I have presented elsewhere together with Pia Selmayr. 18 We focused on different stagings of beginnings as well as the question of how something which began as a fiction can become history over time.

The following analysis, which specifically seeks to explore a possible configuration of female adventurousness that is at least insinuated by the novel's preface, builds on these previous considerations and pushes them further by focusing on a possible link between the prominently presented female title character Melusine, her matrilinear inheritance, the promised *abentewr* (adventure) and the art of staging it – either by telling a story or

^{15 &}quot;Âventiure. On the Way to Literature"; Schnyder, Mireille: Âventiure. Auf dem Weg zur Literatur. In: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre. Ed. by Martin von Koppenfels/Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019 (Philologie des Abenteuers 1), pp. 61–78.

^{16 &}quot;âventiure as a signal word for a narratively refined and reflected integration of miraculous events in a social and cultural order that is just being consolidated via these imagined possibilities of 'the other' becomes more and more Abenthewer as an exemplary-entertaining episode and not infrequently a mirror of perspectivized perception distorting into the grotesque"; Schnyder, Âventiure, p. 78 (Ann. 15).

^{17 &}quot;specifics of written narrative art"; Schnyder, Âventiure, pp. 74f., citation p. 74 (Ann. 15).

¹⁸ Cf. Fuhrmann, Daniela/Selmayr, Pia: Gespenstische Selbstsetzung. Zu (un-)geordneten Anfängen in der *Melusine*. In: Euphorion 116/3 (2022), pp. 317–344, especially pp. 341–344.

by instigating adventures to happen so that they become tellable in the first place.

As the beginning of the story between Revmund and Melusine shows. it is she who mainly designs and directs Reymund's actions and thus 'scripts' their shared future that the novel then unfolds. As I will point out, Melusine's skill of 'make-believe' plays an important role in her capacity as an architect of adventure so that the novel ultimately evokes the idea of a linkage between an adventure (story) and a compelling fiction. This is remarkable since adventure narratives are usually classified as fiction in research, but in their bipolar medieval concept of 'narrative and experienced event' any told adventure story suggests a clear reference to events that have taken place or are to take place. Melusine's ability to announce the content of a story that is supposed to be executed by Reymund but that during her scheming has not yet transpired thus maintains the status of fiction clearly. Most importantly, this process has female connotations, for in conceptualizing and staging the beginning of the lineage of Lusignan, Melusine's capacity for 'female fiction' strongly parallels and even surpasses that of her mother Presine. It thus seems to be this matrilinear heritage,19 highlighted in the book's prologue alongside its adventurous and artsy qualities, that portrays women as mainly responsible for the adventures in the world as well as the adventurous stories about them.

Regarding possible configurations of a female adventure and Thüring's *Melusine* as an 'adventurous book' thus leaves no doubt that there is

For the idea of a matrilinear preformation of adventures, see also Schlechtweg-Jahn, Ralf: Weibliche Abenteuer? Die Abenteuer der Herzogin Alheyt in der Historie von Herzog Herpin. In: Gender Studies - Queer Studies - Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive. Ed. by Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), pp. 111-135, especially pp. 113f. He does state for Herzog Herpin that Alheyt's series of adventures at the beginning of the narrative is "strukturell so angelegt [...], dass der Hauptheld der Geschichte, ihr Sohn Lewe, erzählerisch eingebettet wird in die Abenteuer seiner Mutter und dadurch genealogisch gleichsam von ihr vorgeprägt wird" (structurally designed [...] in such a way that the main hero of the story, her son Lewe, is narratively embedded in his mother's adventures and is thus, as it were, genealogically shaped by her). However, otherwise his analysis is more focused on how the men fail in the masculinely coded adventures and instead a woman takes over these masculine roles and even performs better in them than the men. Thus, this is not so much a genuinely female configured adventurousness, but one that remains related to the masculinely coded narrative.

a constitutive connection between female characters and the idea of adventure. This adventurous quality, moreover, seems to be integrated into a discussion of the aventiure-concept, established at least since the High Middle Ages, which is decisively determined by its double reference: to events as well as to the narration of these events.²⁰ Even though female characters in Thüring's prose novel are often indeed part of an event explicitly described as adventurous, they mostly remain in a passive role. As the adventure-concept established in research and dominantly oriented towards a male protagonist seems to suggest, women are guardians of and therefore bound to special places; together with this they are temptations (if not temptresses) or potential war trophies. The area where, on the other hand, female characters become extremely active – even if this is done covertly up to a certain degree or point of time – comprises the enabling of action, including adventurous action, as well as telling the stories about it. Both women mentioned by name in the prologue not only share their dual nature and their worldly existence depending on a taboo. In addition, they are instigating (experienced and told) adventures mainly by conceptualizing and scripting them, each in her own way. 21 Thüring's text, therefore, clearly associates the female quality of adventure with one of its dimensions: storytelling. In this way, it reinforces the characteristic of the adventure as a narrative structure and keeps it present, even if for large parts of the story, especially within the narrative strands with Melusine's sons as main charac-

²⁰ Cf. the recently published volume "Aventiure. Ereignis und Erzählung", ed. by Michael Schwarzbach-Dobson/Franziska Wenzel, Berlin 2022 (ZfdPh Beiheft 21), in particular the editors' introduction, pp. 7–27. Cf. also e.g. Schnyder, Mireille: Âventiure? Waz ist daz? Zum Begriff des Abenteuers in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Euphorion 96/3 (2002), pp. 257-272; Bleumer, Hartmut: Fee, Ereignis und Sujet. Zu einem narratologischen Begriffsproblem am Beispiel des 'klassischen' Artusromans. In: Dobson-Schwarzbach/Wenzel (eds.), Aventiure (Ann. 20), pp. 55-81; Koppenfels, Martin von: Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe "Philologie des Abenteuers" (FOR 2568), Ludwig-Maximilians-Universität München, p. 3. In: https:// www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-program m/wissenschaftliches-programm.pdf (15 October 2023); Eming, Jutta/Schlechtweg-Jahn, Ralf: Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ. In: Eming/Schlechtweg-Jahn (eds.), Aventiure und Eskapade (Ann. 11), pp. 7–33, here p. 31; Koppenfels, Martin von/Mühlbacher, Manuel: Einleitung. In: Koppenfels/Mühlbacher (eds.), Abenteuer (Ann. 15), pp. 1–16, p. 1.

²¹ Cf. the interpretations of *aventure* as introduced by Chrétien in his famous prologue to *Erec et Enide* by Koppenfels/Mühlbacher, Einleitung, pp. 2f. (Ann. 20).

ters, the experiential dimension comes to the fore. 22 It thus also seems to add another temporal layer to the concept's ambiguity in focusing especially on the time before an adventure is even experienced as an event or told as a story at all.23 Hence, this configuration of female adventurousness, drawing attention in particular to the construction and instigation of adventures, entails a specific perspectivization of the aspect of contingency, which also plays a significant role within the adventure concept.²⁴ On the side of the adventure's architect, however, contingency seems to be ruled out, since here the individual steps of any action to come are determined by the foresight planning, and future is thus tried to be made controllable. In Melusine's case, it is particularly noteworthy that she also attempts, as I will argue below, to control the past by rewriting it through an alternatively constructed story integrating other people as main actors. Contingency would have to be located on the side of these figures who, like Reymund or his son Geffroy, experience the initiated adventures, but who have no further knowledge of their preformedness or their underlying motivational contexts. The figures who experience the story are then actually confronted with something that is unexpected or unforeseeable in its development, but with which certain expectations are associated for the story's designer. And it is precisely this expectation that grants contingency to regain dominance on the side of the architect because the behaviour of those who experience the adventure, as Melusine must painfully learn, can only be prefigured to a certain degree. 25 Apart from that stimulated discussion of 'adventure and

²² Cf. Koppenfels, Wissenschaftliches Programm, p. 6 (Ann. 20).

²³ Concerning the temporal structure, attention is usually focused on the (sense-making) narrative that follows the event, which, as Mireille Schnyder points out using the example of *Iwein*, ultimately turns the experience into an *aventiure*; cf. Schnyder, *Âventiure*? Waz ist daz?, a.o. pp. 259f. and 262f. (Ann. 20).

²⁴ Cf. e.g. Eming, Jutta: Aventiure zwischen Ungewissheit und Providenz. Skizzen zur Reflexion von Zukunft im höfischen Roman. In: Krise und Zukunft in Mittelalter und (Früher) Neuzeit. Studien zu einem transkulturellen Phänomen. Ed. by Nadine Hufnagel et al., Stuttgart 2017, pp. 73–86; Mühlbacher, Manuel: Das Abenteuer als Kontingenzgenerator. Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Ette/Teuber (eds.), Glücksritter (Ann. 2), pp. 53–76.

²⁵ This godlike trait is also emphasized in a self-description of Melusine to Reymund when she says: Reymond verzag nicht / dein gelücke vnd sålde vnd eren das will sich erheben Wann dir dein herre und vetter das vor gesaget hat / vnd nach got so bin ich die durch dye du dises alles erhollen machst (24, 29–25, 3; Reymund, do not dispair. Your happiness, bliss, and honor will rise, just as your Lord and kinsman foretold you. And,

contingency', the anticipatory constructional dimension of adventures, highlighted by the novel, also allocates *Melusine*'s female adventurousness, as emphasized in the beginning, emphatically to the notion of art (*kunst und abentewr*) and commenting poetologically on Thüring's 'adventurous book' itself. It is this evoked linkage to *kunst* on which I will concentrate in this article – not the least to explore the adventure-typical intricate connection between the narrative and the narrated, which, in this text, is very dominantly tied to its female characters.

II. The prologue: DAs abenteürlich buch, Melusina, kunst vnd abentewr

The prologue of Thüring's prose-novel already alludes to all the aforementioned connections. It begins with a little summary of the story's content, stating the book's adventurousness right away as well as naming its subject and her 'otherworldly' nature:

DAs abenteürlich bûch beweÿset vns von einer frawen genandt Melusina / die do ein merfaÿm vnd darzů ein geborne künigin / vnd auß dem berg Awalon kommen ist / der selb berg leýt in franckreÿch. Vnd ward diese Merfaÿm alle samstag von dem nabel hin vnder ein grosser langer würm / dann sÿ ein halbe gespenste was Es seind auch von ir kommen gar grosse måchtige geschlåcht [...]. (11, 1–7)

The adventurous book tells us about a woman called Melusina. She was a mermaid-fairy and a queen at the same time, and she came from the mountain Awalon, which is located in France. Every Saturday, this mermaid became a big, long worm from her navel down because she was half a spectre. From her descended even great and powerful families.

Thüring as author-narrator of the *abenteürlich bůch* specifies his choice of subject by its oddity: *so hab ich Thüring von Ringgeltingen von Bern auß üchtland ein zemal selczame vnd auch gar wunderliche fremde hÿstorýen funden in franczosischer sprach* (11, 16–18).²⁶ Accordingly, the literary matter is clearly not his invention, but he continues by clarifying that he has developed it in his own manner:

after god, I am the one through whom you will achieve all this). For a possible parallelization with the narrator figure, who has to give up the reins when the story begins to unfold, cf. Schnyder, Âventiure? Waz ist daz?, p. 263 (Ann. 20), who describes such a situation in Wolfram's Parzival.

I, Thüring of Ringoltingen from Bern in Üechtland, have found a very strange and also quite miraculous foreign *hÿstorý* in French language.

Vnd ob ich den sin der materÿ nit gancz nach dem wålschen bûch geseczt hab / so han ich doch die substancz der materÿ so best vnd ich kund begriffen / vnd das ist von einer frawen genannt Melusina / die ein merfeýin gewesen vnd noch ist / das sÿ nit nach ganczer menschlicher natur ein weýb gewesen ist / sunder sÿ hat von gottes wunder ein andere gar fremde und selczame auβzeÿchnung gehebt. (11, 23–12, 6; my emphasis, D.F.)

Even if I have not set the *sin* of the *materÿ* completely according to the French book, I have done this at the *substanz* of the *materÿ* as best as I could – and that is: of a woman, called Melusina, who has been and still is a fairy. This means that she has not been a woman according to whole human nature, but *by divine miracle she has had another, even strange and peculiar mark*.

This passage is usually cited to discuss what might be meant by *sin* and *substancz der materÿ* to, for example, deduce more general models of textual genesis. The text cites these here and modifies them.²⁷ I, instead, want to draw attention to how the specific characteristics of the protagonist apply to the story itself. The foregrounded phrase – by its choice of words – implies that Melusina with her 'miraculous, strange, and odd signature' makes the story to a *zemal selczame vnd auch gar wunderlich fremde hÿstorýen* (very strange and also quite miraculous foreign *Historie*). Consequently, a question arises: if her story is presented in the form of an *abenteürlich bûch*, is Melusine herself also adventurous?

One might expect that the 'otherworldly' nature of the main character could serve as fodder for the adventurous force within the storyline. But, as I would like to argue, this is for the most part not the case. Take, for instance, another paragraph from the preface, which helps illuminate this point. The paragraph suggests yet another direction regarding the presented configuration of Melusine's 'adventurousness':

Wie aber sich die genant Melusina erzeÿgte am ersten / darnach wannen vnd von welchem geschlächt sÿ gewesen seÿ / vnd wie ir mûter Presina auch ein merfeÿin vnd doch ein künigin gewesen ist / werdent ir alles hernach hören auff das kürczest Wann auch solich schön vnd fremd hÿstorÿ vast lieplich vnd lustlich zů lesen vnd zů hören seind

²⁷ Cf. Müller, Jan-Dirk: Kommentar. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts (Ann. 1), pp. 1012–1087, p. 1043; Drittenbass, Catherine: *Materye* und *hystorie*. Überlegungen zum Stoff- und Erzählstrangverständnis im Melusinenroman Thürings und Couldrettes. In: Daphnis 40/1–2 (2011), pp. 183–198.

vnd den leütten zů sagen zů preÿsen seind / wann als die ros vnder allen blůmen gepreÿset würt / also ist auch kunst vnd abenteẅr über alle andere zeÿtliche ding lieb zů haben. (12, 19–27)

But how the aforementioned Melusine first appeared / and, after that, of what family she descended / and how her mother Presine was also a mermaid and at the same time a queen, all this you will hear hereafter in the shortest. For since such beautiful and strange $h\ddot{y}stor\ddot{y}$ are very lovely and pleasurable to read and hear and are to be told and praised to the people / as the rose is praised among all flowers / so also art and adventure are to be loved above all other temporal things.

This last passage not only repeats – for a third time – the 'otherworldly' nature as content of the novel. It also gives a more detailed overview of the storyline's structure (am ersten / darnach [...] werdent ir [...] horen). It then explains Melusine's 'otherworldly' nature as rooted in her mother's lineage. And finally, it emphasizes again that this story to be told is a fremd hÿstorÿ (strange hÿstorÿ). In this passage, however, the author-narrator adds more attributes that seem to correspond with the vocabulary of aesthetic texts: schon, vast lieplich vnd lustlich zu lesen (beautiful, very lovely and pleasurable to read). In this way, he explicitly links the content and its attention-grabbing qualities with the well-formedness of his sketched storyline as well as the effects it might have on its recipients. Moreover, in claiming that this – or rather: his particular way of storytelling is prizeworthy, he even coordinates kunst vnd abentewr, implying that the art of storytelling might be the actual adventure of 'Melusine' – the novel and the protagonist.

III. Melusine and the art of storytelling

This implication is supported by the actual storyline, which seems to contrast the prologue and its several given overviews of the story in many ways. A brief recap of the plot immediately will reveal those discrepancies, which nevertheless help to further explore the novel's as well as Melusine's connection to *abentewr*. Whereas the preface informs us that we will hear, [w]*ie aber sich die genant Melusina erzeÿgte am ersten* (how the aforementioned Melusine first appeared), Thüring, interestingly, first tells of Reymund, a poor count's son, who is fortunately adopted by his rich uncle, whom Reymund unfortunately kills during a hunt. After this so called *vngefell* (23, 29; unfortunate accident), Reymund is devastated and wanders

around in the forest, lost in thought. At this moment, Melusine appears - as the ideal embodiment of a courtly lady:

REÿmond kam in diser grossen klag zů einem brunnen genant der turst brunn beÿ dem selben brunne stůnden gar dreÿ schon junckfrawen hochgeboren von adelicher gestalt [...] Vnder den die schonste vnd die jüngst zů jm gieng [...]. (22, 4–9)

Reymund, in this great lament, came to a well called the *turst brunn*. By the same well stood three high-born virgins of noble stature. The most beautiful and youngest of them approached him.

Melusina – the name is only given by the subheading accompanying the woodcut – addresses Reymund by criticizing his rude (*vnzüchtig*; 22, 9f.) behaviour, thus clearly revealing her own understanding of courtoisie by acknowledging the value of zuht (courtly education). She promises Reymund to help him. He just needs to do two things: marry her and accept a special condition. He is not allowed to see her on Saturdays or investigate her absence. Should he keep his end of the bargain, he will become the most powerful man in his family and the dynasty founded with him will flourish. Should he not, he will lose everything, including her. The devastated Reymund readily accepts. Consequently, Melusine gives her designated husband very detailed instructions how to behave, cover up the vngefell and prepare their future together. She herself takes care of the wedding procedures, and despite the scepticism of Reymund's family regarding his chosen bride – i.e. Reymund knows nothing more about her than that he met her at the well and was struck by her appearance – they get married. Melusine starts building castles and very soon receives their first of ten sons. Here the narrator pauses the first story thread around Reymund and Melusine. The narration splits, and the narrator inserts further threads which mainly focus on the narrative strands of Melusine's sons as they traverse and expand the empire and how their actions and achievements affect their parents' lives.

Up to this point, Melusine's 'otherworldly' fairy traits, on which the prologue puts so much emphasis, are not explicitly mentioned; these qualities seem to play more of an implicit role. It is, for example, the well (*turst brunn*) where Reymund meets Melusine the first time, which makes other figures think of a *gespenst* (spectre) for this place is known to be eerie –

and therefore Melusine must be, too.²⁸ Whereas in the French pre-text the narrator explicitly states the connection between the fountain and fairies,²⁹ Thüring leaves it to the figures' conjectures. Melusine's extraordinary knowledge and her ability to foresee future events also lead figures to take her for a *gespenst*. At the same time, she professes her closeness to the Christian god and is paralleled with the rich count who has a deeper insight into the world, too, but due to his astronomical knowledge which is rooted in studying 'nature'. So, there are rumors, conjectures, speculations, uncertainties... Nevertheless, it is not until Reymund's breaking of the taboo that Melusine – at the level of the *histoire* – is clearly seen as a *merfeÿm* (mermaid) – and now also the narrator depicts her dual nature for the first time:

Reÿmund sahe nun durch das loch hinein vnd sahe das sein weib vnd gemahel in einem pad nacket saß / vnd sÿ was von dem nabel auff auß dermassen vnd vnaußsprechlich ein schön weiplich pilde von leÿb vnd von angesicht vnseglichen schön / Aber von dem nabel hinab do was sy ein grosser langer veÿntlicher vnd vngeheÿrer wurmes schwancz von ploer lasur mit weisser silberin varbe. vnd darunder silberin tröpfflin gesprenget vnder eÿnander. als ein schlang gemeingklich gestalt ist. (97, 14–22)

Reymund now peeked through the hole and saw that his wife and spouse sat naked in a bath, and she was from the navel upwards such an unspeakably beautiful woman – regarding her body and her face un-

Wells as well as forests – in one of which the former is found by Reymund –, function as places of encounter with the 'other'. They are characterized as threshold spaces, and especially wells/fountains often serve as places for encounters with fairies. In *Melusine*, the *turst brunn* can thus be read as an indication of the protagonist's hidden nature. In the further course of events, the *turst brunn* becomes the starting point of a common kingdom; despite its incorporation into a courtly order, the foreign, the miraculous, and the adventurous continue to cling to it. Cf. Rippl, Coralie: Raum der Herkunft, Ort des Erzählens. Zum Phänomen der anderweltlichen Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit. In: Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Ed. by Maximilian Benz/Katrin Dennerlein, Berlin, Boston 2016 (Narratologia 51), pp. 205–233, especially pp. 207–209 and 215–218; Locher, Eva/Poser, Thomas: Fluss, Quelle, Brunnen. In: Literarische Ort in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Ed. by Tilo Renz/Monika Hanauska/Mathias Herweg, Berlin, Boston 2019, pp. 146–162.

²⁹ Cf. Couldrette: *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*. Ed. by Eleanor Roach, Paris 1982 (Bibliothèque Française et Romane, Série B: Édition critiques de Textes 18), vv. 485–486: [...] *La Fontaine de Soif jolye / Qu'on dist qui vient de fayerie*; [...].

speakably beautiful. But from the navel down, she was a great long hostile and monstrous worm's tail of a blue and white-silver color, and underneath were silver droplets sprinkled, just as a snake is commonly shaped.

It is only at this point that Melusine appears as the one announced in the preface, interestingly not only visualized by the narrator's ekphrasis, but additionally by a woodcut (Fig. 1).



Fig. 1: Thüring von Ringoltingen, *DAs abenteürlich bûch beweÿset vns von* || einer frawen genandt Melusina / die do || ein mehrfaÿm $v\bar{n}$ darzű ein geborne $k\bar{u} = || nigin / v\bar{n}$ auß dem berg Awalon $k\bar{o}m\bar{n}$ || ist <...>, Johann Bämler, Augsburg 1474, München BSB, 2 Inc. c.a. 295, fol. 52r.

It is remarkable though that Melusine never really acts out of her 'otherworldly' nature. Reymund's first breaking of the taboo in looking for his wife on a Saturday is followed by a second one, which consists of the enraged public announcement of her discovered 'real' nature. In front of many people he addresses her with the words: *O du pôse schlang vnd schemlicher wûrm* (114, 16/17; Oh! You evil snake and infamous dragon). As Melusine had made clear in the beginning, she must go if the taboo is not respected – thus, after heartbreaking goodbyes from both spouses, she consequently leaves Reymund.

Do nun Melusina dise wort alle vollbracht. Do thett sÿ vor in allen einen sprung. vnd sprang gegen einem venster vnd schoß also zů dem venster auß vnd was zůstund eines augenplickes vnder der gůrtel widerumb ein veintlicher vngeheërer langer wůrm worden / des sÿ sich alle ser wunderten. dann nýmant vnder in allen sÿ vormals also gesehen hett / dann allein reÿmund. (123, 3–9)

After Melusine had spoken all these words, she made a leap and jumped towards a window and out of it, and, from that moment, below the navel she was again a huge monstrous long worm, so that they all wondered. For no one among them all had ever seen her like that before, except Reymund.

With this leap she not only leaves her husband but also the story by initially becoming a minor character, only sometimes seen by others nursing her youngest children, and, in the end, disappearing for good, only showing up one last time shortly before Reymund's death. The story thus does not capitalize on Melusine's fairy-nature; its unequivocal discovery rather makes her exit the story – which might be another hint that the adventurous characteristics of the protagonist should not be seen in her 'otherworldliness' (Fig. 2).



Fig. 2: Thüring von Ringoltingen, DAs abenteürlich buch beweÿset vns von || einer frawen genandt Melusina / die do || ein mehrfaÿm $v\overline{n}$ darzu ein geborne $k\overline{u} = ||$ nigin / $v\overline{n}$ auß dem berg Awalon $k\overline{o}m\overline{n}$ || ist <...>, Johann Bämler, Augsburg 1474, München BSB, 2 Inc. c.a. 295, fol. 66v.

What else then might it be that ties Melusine – [w]ie aber [sie] sich [...] erzeÿgte am ersten (how she appeared in the first place) – to kunst vnd abentewr, which characterize and, in the narrator's opinion, enhance her story? Although appearing late, Melusine plays an important whereas not always visible role within the story's first thread: her getting together with Reymund and laying the grounds for their dominion. In general, Melusine knows how to orchestrate events and what is needed to see them through. This quality, as the novel insinuates, in the end will create hi/story. This can

be seen taking a closer look at her instructions for Reymund, which shall lead him out of his *vngefell* and them both to their marriage. The novel mentions several times that Reymund wants to follow Melusine's advice. This is remarkable because the phrases used to describe his obedience shed light on how action within this first narrative strand of the novel precisely follows the order sketched out by Melusine: *REÿmund nam vrlaub von seinem gemahell Melusina vnd raitt hin gen poitiers / vnd verhieß ir zû leÿsten alles das / das sÿ jm zû tûn geratten hett Er tett es auch nach irem ratt* [...] (28, 3–5).³⁰

If the transformation of speech into action is already emphasized here. the following phrase carries it one step further by indicating a transformation from experienced events into narrated events, which consequently also result from Melusine's prospectively action-inducting speech: [...] doch so hielt er sich dar inne gar wevßlich vnd nach ratte seines gemahel / als jm die denn das ze tun geratten het wie vor stet (28, 16–18).31 The text immediately following Melusine's advice and recounting the events from Reymund's departure until his return (cf. 28, 1-33, 23) actually proves to be a narrative elaboration of her future-oriented utterance, it almost literally parallels her speech. For example, Melusine instructs Reymund to seek a fiefdom from the new count Bertram: Darnach so er dann bestattet ist so werden die edlen all kommen vnd ire lehen vor irem herren bekennen vnd empfahen / vnd denn so soltu in bitten [...] (26, 25–27).³² In the following, both what was projected by Melusine and Reymund's implementation of her order return as narrated facts, remarkably with repeated reference to Melusine as a kind of director to Revmund's movements and behaviour so that his actions could become part of the narrative in the first place:

DO nun dieser Graff also bestattet was / do kamen die edlen all zu seinem sun graff Bertram vnd bekanten vnd empfiengen ire lehen / [...] Reÿmund dratt auch herfür vnd tett sein gepett / als er dann von Melusina seinem gemahel zu tun vnderweÿset was [...]. (30, 4–9)

³⁰ Reymund parted from his wife Melusina and rode to Poitiers, promising her to do everything she had advised him to do. And he actually did it following her advice.

^{31 [...]} but he kept himself wise and following the advice of his spouse, as she had advised him to do and as it is written before.

³² After he is buried, the nobles will all come and claim and receive their fiefs from their lord. And then you shall ask him [...].

When this count was buried, all the nobles came to his son, Count Bertram, called and received their fiefs. Reymund also came forward and made his request, as he had been instructed to do by his husband Melusine.

The following two passages deliver further proof for the correspondence between Melusine's prospective speech (1) and its narrative unfolding (2):

- (1) Nun solt du hin reÿtten gen Poitiers / vnd ob man dich fraget wo dein herre seÿ / magst du antwurten / jch hab in jn dem holcz verloren / des geleich werden vil der andren der mererteÿl sagen Darumb wirt man in süchen vnd ze letst vinden / vnd wirt in mit grosser klag gen Poitiers füren [...] besunder die frawe vnd ire kind werden grosser jamer vnd herczeleide haben. (26, 15–22)
- (2) [...] vnd kam gen Poitiers am morgen frů / vnd da er hin ein kam / do sprachen sÿ alle Reÿmund wie kumpt das / das du on deinen herren kummest / wo ist er hin kummen / oder ist er ÿemant bekummen Reÿmund antwurt inen vnd sprach Sicher ich hab in sider nåcht abendes nie gesehen / wann er entritt mir in dem walde [...] vnd han in also verloren [...] Nun kamen des benanten graffen diener all ab von dem geiåegte / einer vor der ander nach / biß an zwen seiner diener Jr keiner kund aber nicht gesagen noch wissen an welchem ende der graff am abent zů leczte gewesen oder beliben wåre Dar durch sich nun grosse klag zů hoff erhůb / jn sunders von der gråffin vnd iren kindern [...]. (28, 6–29, 6)
- (1) Now you shall ride to Poitiers, and when they ask you where your master is, you may answer: I have lost him in the woods. The majority of the others will also say the same. Therefore, they will search for him and finally find him, and they will bring him to Poitiers with great lamentation; especially the wife and her children will have great sorrow and heartache.
- (2) [...] and he came to Poitiers early in the morning. And after he was come in, they all said: Reymund, how does it come that you have come without our lord. Where did he come? Or has he gone with someone else? Reymund answered them and said: Be sure, I have not seen him since the evening when he escaped from me into the forest. That is when I lost him. Now all the servants of the said count returned from the hunt as well, one after the other, except two. None of them, however, could say or know where the count had last been in the evening and

where he had remained. Therefore, there was a great lamentation at court, especially from the countess and her children.

Melusine thus shows a strong sense for arrangements; she knows how to instigate action and social happenings herself and she has knowledge of how it is done by others. This becomes particularly evident at her wedding, where she displays her power of staging the event in order to bind her counterparts' attention immersively through their situational perception of well-formedness. Although especially count Bertram is skeptical when hearing about his cousin's plans to marry an unknown woman, Melusine's qualities as a host – her *adelliche zurichtung* (38, 2; noble trimming) of the event's location, the food, the jousting, and subsequent entertainment program – convince him that all is well; he sees a *vast gutte ordnung* (37, 12; excellent order), which shall even be used as a template for future such events.

However, the fact that this technique is also extremely dependent on Melusine becomes apparent during a later visit of Reymund's biological brother. The guest demands a formal welcome by the couple. Alas, the visit falls on a Saturday, and Melusine – as the readers know – is not available to perform the courtly etiquette. Her absence immediately opens up a space for speculation in the recounting: *Ettliche sprechen es seÿ ein gespenst vnd ein ungeheÿr wesen vmb sÿ* (96, 21–23; Some say it is a spectre and there is a monstrous presence around her). Due to her absence, Reymund's sibling, too, concludes it must be an *ungeheÿr wesen* because he is not able to perceive her *vnsåglich schön angesicht von leÿb vnd gestalt* (23, 24; unspeakably beautiful sight in terms of body and shape). But it was precisely her physical presence that had made Reymund forget any questioning of Melusine's nature – *ob das ein gespenst oder fraw wår* (23, 1; wether this would be a spectre or a woman).

The implied connection between 'gestalt' and 'wesen' (form and essence) already became apparent in an earlier conversation between Reymund and count Bertram. Reymund informs his cousin about his planned marriage, but cannot answer the count's questions, [w]er oder von wannen [...] die frawe [ist,] von welcher gegnet oder was geschlächtes (35, 21–23; who this woman is or where she is from, from which region or from what lineage). Reymund responds to these questions by setting the visible well-formedness of his chosen partner as a substitute for the actual object of inquiry: Herre es mag nit gesein das ir icht vernement wer oder von wannen s\vec{v} se\vec{v} / oder was ir wesen se\vec{v} / lassent e\vec{w}ch damit ben\vec{u}gen

das ir sÿ vnd iren statt vnd gestalt gesehen mügent (35, 26–29)³³. Similar to the wedding ceremony, where Melusine's public visibility and efficient participation in courtly life are supposed to dispel any doubts about the mysterious wife, here, too, the answer not given by Reymund is substituted by a reference to her beautiful 'gestalt'. This analogy can be taken a little further when, directly afterwards, Reymund describes Melusine's outer appearance as wolgestalt vnd [...] gezieret [...] als ob sÿ eines künigs tochter wår (36, 4/5; well-formed and adorned as if she were a king's daughter; my emphasis, D.F.). In so doing, he gives Melusine's carefully shaped external appearance the illusionistic powers to produce something almost like an essence in the 'as if'.

Through her precise, almost script-like instructions, thoroughly staged events and appearances, and, thus, the artificially produced illusory world, Melusine creates the condition for the foundation and development of her own dynasty, the spread of which in the world is to increasingly push the illusory origin into the background. This way, the narrative of the beginning of the house of Lusignan-Parthenay by Thüring is also commented upon as an act of instituting history involving fictional elements. Similar to the manner in which Melusine forms her beginning – constructing a 'gestalt' and working with the technique of 'make believe' instead of presenting her 'wesen' –³⁴ Thüring's novel, which he claims to be praised for its presented *kunst vnd abentewr*, narratively formulates a beginning, too, in creating an 'adventurous book' which is the founding myth of the Lusignans-Parthenays. Melusine's adventurous trait then might be interpreted as her capacity of designing and enabling stories to be told.

³³ Lord, it is not possible for you to know who she is or where she is from or what her nature is; be content to see her and her condition and shape. Cf. Martin von Koppenfels' insightful remarks on Cervantes' Dulcinea as a stimulant of adventure (stories), essentially triggered by the question who this lady actually was; Koppenfels, Martin von: Dulcinea und die cervantinische Maschine. In: Triebökonomien des Abenteuers. Ed. by Elisabeth Hutter et al., Paderborn 2022 (Philologie des Abenteuers 5), pp. 131–155, especially pp. 145f.

³⁴ Speth reads Melusine as a *fortuna prospera* because of her measures (especially her *bona corporis*) which are intentionally distracting from and covering the essential(s); cf. Speth, Zufall erzählen, p. 349 (Ann. 7).

IV. Instigating adventures as matrilinear inheritance

Despite the rejection of Melusine's 'otherworldliness' as a dominant explanation for her adventurousness, the feature I discussed above instead might also be seen as rooted in her mother's heritage. The prologue then is not really misleading in pointing out the genealogical connection shortly before introducing the intriguing combination of kunst vnd abentewr. It is just an additional – and regarding the concept of female adventurousness the novel designs – even more crucial ability the mother obviously has passed on to her daughter. Apart from her mention in the preface, the audience learns about Presine very late in the story, just as the paratext had promised. At first, we experience how Melusine appears, and afterwards her genealogy is told – interestingly by her mother in form of a first-person narrative. The daughter thus arranges everything so that her story can be told the way she wants it to be told; the mother, on the other hand, narrates her story herself, even though it is mediated. Accordingly, both figures are presented in a close relation to the process of storytelling. Presine, in fact, also had to make various arrangements to enable the reception of her story – for it is not her living figure who tells it, but a stone figurine carrying a tablet with scripture on it. And this tablet is found and read by one of Melusine's sons.

The second half of the novel, from about the time Reymund breaks the taboo, is predominantly devoted to this son Geffroy. Unlike his brothers, he does not venture out to gain land and wife and, thus, is not able to stabilize and expand the dynasty. He rather fights against giants, one of whom, after a hard combat, hides within a mountain. Geffroy follows the giant to finally kill him. Instead of finding the giant, he discovers a richly decorated tomb, vnd was dabeÿ [...] ein gehawen frawenpilde / das hett ein tafel in den henden dar jnnen stund geschriben. Dises ist der durchleüchtig vnd großmechtig künig Helmas mein allerliebster gemahel (138, 6–10)³⁵. It is interesting though that the added woodcut only depicts the male figures, despite the status of Presine's story she wrote down on that tablet carried by her stone representation (Fig. 3).

³⁵ There stood an image of a woman carved in stone, holding a tablet in her hands on which was written: This is the splendid and powerful King Helmas, my most beloved husband.

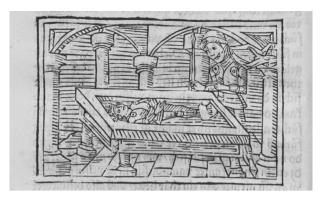


Fig. 3: Thüring von Ringoltingen, *DAs abenteürlich buch beweÿset vns von* || einer frawen genandt Melusina / die do || ein mehrfaÿm $v\bar{n}$ darzu ein geborne $k\bar{u}=||$ nigin / $v\bar{n}$ auß dem berg Awalon $k\bar{o}m\bar{n}$ || ist <...>, Johann Bämler, Augsburg 1474, München BSB, 2 Inc. c.a. 295, fol. 75v.

This story, in fact, informs selected audiences about Melusine's genealogy: her mother Presine, who also made a marriage contract including a taboo that was broken. Her husband was then punished by their three daughters, one of whom, so it turns out, is Melusine. The daughters incarcerated their father into that mountain, where he finally died.

Vnd ich ließ dieses grab also machen vnd darauff sein gestalt hawen Darumb das die / die dise tafel ansehen oder lesen sein ingedenck weren / dann darein hat kein mensch mügen kommen Es were dann desselbigen geschlechtes von mir Oder von meinen töchtern herkommen Den risen so sÿ wartet den hab ich seÿt das mein gemahel der künig herkam dar gelegt / der diser abenthewr gehütet hat das nÿmandt darzů komm der nit von vnserm geschlecht were. (139, 16–24)

And I made this tomb like this, and hewed his image in stone upon it, that they which look upon this tablet, or read it, may remember him; for no man might come in here, except he were of my seed, or a descendant of my daughters. The giant that keeps the chamber, him have I placed since my husband came hither, to keep the adventures, that none might come unto it who were not of our seed.

Consequently, Geffroy – fighting the giant and following him into the mysterious mountain, discovering the tomb, and reading his family's past – is experiencing the *abenthewr* Presine has designed. Her first-person narrative is thus part of a complex play with the courtly concept of *aventiure*, which

encompasses the event and the narrative of the event at once.³⁶ Interestingly, this concept acquires another, specifically female quality given that Presine's tablet hints at an antecedent draft or an anticipative configuration of the adventure before it can even be experienced or told. The tablet also tells that Geffroy's giant-aventiure is not the only one Presine has instigated. Moreover, her narrative also seems to enable the possibility that two more aventiuren can be both told and experienced. In addition to the explanation of the tomb, Presine informs about her three daughters whom she has bestowed with *dreÿ gob* (139, 24; three gifts). However, these turn out to be curses rather than gifts. Although Presine here also clarifies that she is responsible for Melusine's 'otherworldly' nature and consequently indirectly forced her into her techniques of 'make believe' to overcome this curse, I would now like to focus on Meliora and Palantine, the two sisters, whose gifts contribute essential information to a possible configuration of female adventure presented by Thüring's Melusine. Both sisters form part of challenges, which are more often than once characterized as chivalric adventures. Meliora tends a castle that houses a sparrow hawk: vnd wer dise abenteür gewÿnnen wil / der muß dem Sperber dreÿ nacht und dreÿ tag wachen on alles schlaffen (140, 7–9)37. Having done so, the knight is entitled to ask for any prize, except for Meliora. Palantine guards her father's treasure, which is stored in a mountain piß auff die zeit das einer vnsers geschlechtes kommt der mit gewallt den perg vnd den schacz gewýnnet $(140, 24/25)^{38}$.

After having read about the *dreÿ gob*, Geffroy continues his own *aventiure* – designed, as the readers now know, by Presine. He kills the giant, who guarded the adventurous story hidden in the mountain. He then returns to his father and not only takes with him the story about the win but also the story about the three sisters. As a result, their story becomes tellable a second time: *Aller erst do erczalte inen Geffroÿ wie es im mit dem rißen ergangen was* [...] *vnd die dreÿ gob oder flüche so presine iren töchtern*

³⁶ Cf. Ann. 20.

and who wants to succeed in these adventures must be awake three nights and three days at the sparrowhawk without sleeping.

³⁸ until the time when one of our lineage comes to take the mountain by force and gain the treasure.

Palantine. Meliora vnd Melusina geben hette (151, 1–5)³⁹. Remarkably, the aventiuren around Meliora and Palantine do not keep the status of told stories within the diegesis, but they turn into experienced events, too. This is seemingly enabled not only by Presine's curse but also by the fact that this curse has been disclosed within her first-person narrative, first to Geffroy and then to a wider audience, including that one engaging with the novel:

Nun was hie als ir vormals gehört habet in dem künigkreÿch Armenie ein schloß das was geordnet durch das gespenst von Awelon als ir auch gehört habt. Darauf ein fremde abentewre was mit einem sperber / vnd wer die abentewr gewynnen wolt der must dem sperber [...] wachen [...] Nun was in Armenie ein künigk der gar ein starcker stolczer iunger herr vnd ritter was. der wolt sich ÿe der abentewr vndersteen vnd dem sperber wachen. wann er hett die abentewr erst kürcz vernummen [...]. (157, 9–14 u. 21–24)

Now here, as you have heard before, in the kingdom of Armenia, there was a castle that was set up by the ghost of Awalon as you have also heard. In this castle there was a strange adventure with a sparrow hawk; and whoever wanted to pass this adventure had to guard the sparrow hawk. Now there was a king in Armenia who was a strong, proud young man and knight. He wanted to take on this adventure and guard the sparrowhawk. Because he had heard shortly before about this adventure.

It is obvious that the narrator excessively refers to the fact that the audience for the story has heard of this *aventiure* earlier in the novel. Moreover, he points to the fact that the knight initially heard it as a narrative, too. Finally, he refers to the story/event in question as *abentewr*.

A similar introduction can be found for the aventiure around Palantine: Die selb Palantina als ir vor mer gehört habent darzű von irer műtter Presina geordnet vnd gesant was das sÿ da beschlossen vnd ein hűtterin ires vatters schaczes sein solt [...] (165, 17–20)⁴⁰. Besunder kam eines mals dar ein Ritter auß Engelland, who turns out to be einer auß künig Artus hof / und die genampt waren von der Tafelrunde / vnd er was her Tristans an-

³⁹ First of all, Geffroy told them how he had dealt with the giant, and also of the three gifts or curses that Presine had bequeathed to her daughters Palantine, Meliora, and Melusine

⁴⁰ The same Palantine, of whom you have heard more before, was ordered and sent there by her mother Presine, to be, shut up in the mountain, a guardian of her father's treasure.

geborner freünd [...] der kam gen Arogon vnd fraget disem berge vnd der benampten abentewer nach [...] (166, 14, 21-23 u. 16-18)41. Again, we find the references to Presine's curse, to her tablet-narrative, and to the Arthurian type of aventiure, this time highlighted by the knight's explicit affiliation with King Arthur, his famous Round Table and Tristan. In addition, we get to know that rumors about what the English knight experienced at Palantine's mountain erschullen in engellant [...] vnd es wart dauon ein puch gemacht von diser abentewr allein (171, 4–6; spread in England and a book was made of these adventures alone). The Palantine-aventiure thus made it to the books long before it has been inserted into Thüring's abenteüerlich buch – and he decisively distances his novel Melusine from these aventiure-books. In the epilogue, Thüring refers to such stories once again. He has read them: vil schöner hystori vnd bucher Es sey von künig Artus hof vnd von vil seiner Ritter (176, 2/3; many beautiful hÿstori and books, of King Arthur's court and of many of his knights) - as the one about the knight who faced the Palantine-aventiure. But he adds:

mich beduncket aller der hÿstorien keine fromder noch abentewrlicher zesein dann dise [...] von sach wegen das dÿe vorgemelten grosse geschlächt alle da her kommen [...] darumb nun das büch für ein warheit geschriben vnd erzelt werden mag. (176, 8–13)

I do not consider any other *hÿstori* stranger nor more adventurous than this one, due to the previously mentioned great families, which are all descended from it; therefore, the book may be written and told for a truth.

V. 'Melusine': abentewrlicher than the rest.

Both women mentioned in the preface are, as this article has shown, presented setting up stories. And, yes, this future-oriented activity of instigating action via proto-narrative scripts does indeed require a capacity of foresight. But this foresight might best be understood as a type of envisioning instead of being prophetic, 'otherworldly' knowledge. Nevertheless, this quality of both women should not be dismissed completely, for it plays its part in the story. In the end, it cannot actually be overwritten by Melusine's attempt of building an alternative story. Regarding the question of the

⁴¹ One in particular is worth mentioning, one day this knight came from England, he was one of King Arthur's court, part of his Round Table, and he was Tristan's kinsman. He came to Aragon and asked about the mountain and the adventures mentioned.

'adventurous' though, the 'otherworldly' is not the dimension Thüring's novel mainly concentrates on. Instead of the miraculous – be it of demonic (wurm, pöse schlange) or of divine nature (von gottes wunder ein [...] auβzeychnung) – it is rather the comprehensible construction of convincing narratives that is of interest here.⁴²

This is best exemplified on the basis of Melusine: on the one hand, she has her part in the story Presine outlined, but at the same time, she tries to alter it by designing her own setup which, at least in the beginning of the novel, can in fact substitute her genealogical inheritance. Unlike her sisters, who just live the story drafted by her mother, we can observe Melusine as the one who tries to create her own hi/story and make this one tellable instead. That clearly separates her from Meliora and Palantine and the novel underlines this difference in several ways. At the turst brunn, for example, three courtly ladies appear, but only one, the youngest, steps forward and addresses Reymund, presenting herself to him as an unforeseen happening, a literal adventure. What happens around Melusine is presented before Geffroy discovers Presine's tablet. Therefore, her story is in a way stimulated by Presine, for her mother is mentioned in the preface as an ancestor leaving Melusine an inheritance. However, within the discours of the novel, Melusine is given the chance to machinate her own story. It is not first told by Presine and then lived by Melusine, as is the case with Meliora and Palantine. After all, Melusine is the only one capable of procreation among the three sisters. To ask for Meliora as prize of her aventiure is forbidden, and the Palantine-aventiure is made only for descendants of her own family, it would be incest then if a successful knight married her.

Not every female figure who exists in the periphery of an adventure, or who can even form one of its constitutive components as a guardian or challenge, is consequently to be characterized as 'adventurous' herself. A decisive quality for 'female adventurousness', as it is sketched by Thüring's *Melusine*, lies in the distinctly creative ability, which – as Presine and Melusine show – is realized in the spawning of stories, even history, and which is strongly connoted as female through its parallelization with the procreative, natural potential of the two women. It is Melusine's capacity

⁴² However, it could be worth considering to what extent the dimension of the 'other-worldly' as the demonic is instrumentalized for the defamation of this productive quality and how it is to be contained then especially because of the poetological self-referentiality; cf. Fuhrmann/Selmayr, Gespenstische Selbstsetzung, pp. 343/344 (Ann. 18).

for procreation,⁴³ closely accompanied by the architectural expansion, that as time progresses also allows her self-orchestrated dynastic beginning to transition from a well-constructed story, based predominantly on her fictions, to history. And this is what, according to Thüring, makes his novel about Melusine, which is, as seen, significantly influenced by the female character herself, *abentewrlicher* – much more adventurous – than any other.

⁴³ For a discussion of the procreational forces in *Melusine* as well as their fading in the end of the novel see Tschachtli, Sarina: Melusines Schwestern. Ordnungsstörungen bei Thüring von Ringoltingen. In: Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit. Ed. by Daniela Fuhrmann/Pia Selmayr, Berlin, Boston 2021 (TMP 40), pp. 344–355.

Antonia Murath

Abenteuer beschließen.

Die Handlose Königin als Konfiguration des Abenteuers im *Herzog Herpin*

I. Endlose Abenteuer?

Herzog Herpin (Buch des Löwen von Berry), der erste von vier zvklisch zusammenhängenden Prosaromanen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken,1 ist eine monumentale Abenteuererzählung. Der Verbannung des Herzogpaars Herpin und Alheyt von ihrem Stammsitz Bourges folgen an Mitglieder aus drei Generationen der Familie gebundene, ineinander verschaltete Erzählstränge, die an den Strukturprinzipien von Exil und Wiederkehr, Trennung und Wiedervereinigung sowie Eltern- und Partnersuche orientiert sind. Aufgrund ihrer Verschaltung erscheint das Ende wie ein abrupter Abbruch einer noch nicht abgeschlossenen Gesamthandlung: In wenigen Sätzen verstirbt die dritte Herpin-Generation in einer Fehde und verliert zum wiederholten Mal den Stammsitz Bourges, bevor die Erzählstimme lakonisch versichert, die Enkel der vierten Generation würden noch Rache nehmen, hier aber ende die Geschichte. Damit habe zwar der Text, so Ute von Bloh, "sein definitives Ende gefunden, nicht aber die Handlung, die eine weitere endlose Serie der Kämpfe um Ansehen und Besitz befürchten läßt".2

Die seriell erzählten Kämpfe sind von den Geschicken zweier Frauenfiguren gerahmt, Alheyt und Frölich. Bislang stand Alheyt im Fokus des

Zum Stand der Diskussion zu Autorschaft vs. M\u00e4zenentum zuletzt Herz, Lina: Frau. Macht. Text. Elisabeth von Nassau-Saarbr\u00fccken zwischen Epos und Roman. In: Klassiker der Fr\u00fchen Neuzeit. Hrsg. von Regina Toepfer, Hildesheim 2022 (Spolia Berolinensia 43), S. 75–99, hier S. 91f. Ich bedanke mich bei Barbara Bausch, Steve Commichau, Jennifer Gasch und Doriane Zerka f\u00fcr die Diskussion vorhergehender Entw\u00fcrfe des Vortrags und des Artikels.

² Bloh, Ute von: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: Herzog Herpin, Loher und Maller, Huge Scheppel, Königin Sibille, Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 119), S. 106.

Forschungsgesprächs um die Verhandlung "weiblicher" Handlungsfähigkeit und Abenteuerlichkeit. Um sie dreht sich die erste Aventiure, die mit Geschlechterzuschreibungen und Normvorstellungen spielt, denn sie erzählt vom Leben der Herzogin in Toledo als Küchenjunge des Hofpalasts, von ihren Riesenkämpfen und einer Hofkarriere inklusive Heiratsantrag von der toledischen Prinzessin respektive dem König. Frölich kommt auf der Handlungsebene unspektakulärer daher. Sie heiratet in die Herpin-Dynastie ein. An keiner Stelle eignet sie sich ritterliche, also maskulin-adlige, Handlungsweisen an, sondern sie scheint durch ihre Rollen als Tochter, Ehefrau und Mutter innerhalb eines patriarchal organisierten sozialen Gefüges definiert. Dabei wirkt sie reaktiv. Frölich wird, das stellt Lina Herz fest, durch den versuchten Inzest ihres Vaters "in die Aktion gezwungen, letztlich kann nur so ihre *Aventiure* beginnen".³ Vor allem aber, darauf möchte ich mich im Folgenden fokussieren, *beendet* ihre Aventiure den Roman insgesamt.

Frölichs Erzählstrang ist, so die These, zumindest erzählstrukturell nicht nur als ein Abenteuer, sondern sogar als das letzte erzählenswerte Abenteuer des Romans konfiguriert, mit dem die eigentlich ins unendlich laufende Handlung doch einem Abschluss zugeführt wird. Wie zu zeigen ist, trägt Frölich das Gewicht einer textextern zirkulierenden narrativen Sequenz in die Herpin-Dynastie. Diese kann mit Rückgriff auf den Aarne-Thompson-Uther Folktale Index als Typ 706, maiden without hands, bezeichnet werden.4 Der Artikel beginnt mit der Vorstellung des Typs mit Blick auf Motivik und Strategien erzählter Abenteuerlichkeit, die hier final konfiguriert ist. Dann wird diskutiert, wie Herpin die inhärenten Erzählangebote des Typs umsetzt: Paradigmatisch wird Frölichs Körper zur Projektionsfläche des Abenteuererzählens im Herpin, während der Roman syntagmatisch durch ihre Geschichte integriert wird. Seine Finalität verleiht auch der Handlung einen Abschluss. Mit Frölichs Erzählstrang steht also sowohl die Frage nach dem Zusammenhang von Abenteuerhaftigkeit und Aktionspotentialen von Frauenfiguren im Raum als auch die Frage nach den Konsequenzen des Abschlusses aller im Herpin erzählten Abenteuer durch die Geschicke der Protagonistin eines scheinbar untergeordneten Erzählstrangs.

³ Herz, Frau. Macht. Text, S. 97 (Anm. 1).

⁴ Siehe Uther, Hans-Jörg: The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. 3 Bde., Bd. 1, Helsinki 2004, S. 378–380.

II. Die Handlose Königin im Transfer: Frölich und ATU 706

ATU 706, Constance- oder Manekine-Stoff bzw. -Typ sind Bezeichnungsalternativen für eine Gruppe von Texten oder Textepisoden, 5 die ähnlich wie Herpin mit Frölich von einer Adelstochter erzählen, die wegen eines Konflikts in der Kernfamilie ein erstes Exil auf sich nimmt und wegen einer per Brief erfolgten Verleumdung ein zweites, ehe die drei Generationen wieder "glücklich" zusammenfinden. Zahlreiche Fassungen bezeugen eine euromediterrane Überlieferung ab dem dreizehnten Jahrhundert. 6 Die Gesamtheit der Fassungen bildet ein Text-Netzwerk, das kaum über eine lineare Disseminationsgeschichte zu fassen ist, sondern das von einer hinsichtlich der Sprache, der Schriftsysteme, der Gattung, des Raums, der Zeit und der Rezeptionsgemeinschaften grenzüberschreitenden Zirkulation geprägt ist. 7

⁵ Fachgeschichtliche Implikationen diskutiere ich knapp in Murath, Antonia: Gewänder, Gobeline, goldene Fäden: Textile Verflechtungen in Mai und Beaflor und La Manekine. In: Das Mittelmeer und die deutsche Literatur der Vormoderne. Transkulturelle Perspektiven. Hrsg. von Falk Quenstedt, Berlin, Boston 2023, S. 69–99, hier S. 73–75; und umfassend in meiner in Vorbereitung befindlichen Dissertationsschrift.

⁶ Vgl. zuletzt Hagby, Maryvonne: Untersuchung. In: Die Königstochter von Frankreich des Hans von Bühel. Untersuchung und Edition. Hrsg. von Maryvonne Hagby, Münster, New York 2017 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit 20), S. 9–19, hier S. 12f. Ich bedanke mich bei Maryvonne Hagby, die mir vorab die Bibliographie Raisonnée ihrer Folgestudie zur Königstochter von Frankreich zur Verfügung gestellt hat, wo sie 41 Fassungen mit bibliographischen Angaben zusammenstellt.

⁷ Der Altphilologe Daniel Selden prägt den Begriff des ,text-networks' mit Blick auf Übersetzungsliteratur, die unterschiedliche Fassungen desselben Sujets in Varianz hervorbringt, wobei jede individuelle Variante zur Ganzheit des Korpus beiträgt; vgl. Selden, Daniel: Text-Networks. In: Ancient Narrative 8 (2010), S. 1–23, bes. S. 13–16. Das adaptiert in der Altgermanistik Quenstedt, Falk: Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur. Straßburger Alexander, Herzog Ernst, Reise-Fassung des Brandan, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 22), S. 65f., für die Verortung etwa des Herzog Ernst im Kontext ,mediterraner' Reiseliteratur. Auch die Kategorie der europäischen Literatur kann als ein Text-Netzwerk und nicht als Festlegung auf einen bestimmten Raum oder eine bestimmte Sprachgemeinschaft verstanden werden; dazu - ohne Bezug auf Selden -Edlich-Muth, Miriam: Introduction. In: Medieval Romances across European Borders. Hrsg. von ders., Turnhout 2018 (Medieval Narratives in Transmission 1), S. 1-12, hier S. 2, für welche die Kategorie ,europäisch' "a helpful, but ultimately artificial subcategory within the broader remit of world literature" bildet, denn "[f]ar from representing a clearly delinieated space [...] that category can be read as describing a network of individual works [...] whose defining feature is their mode of circulation across boundaries."

Die Zirkulation soll den Kontext für die Analyse der Frölich-Geschichte bilden. Aufgrund des literaturaffinen und zweisprachigen Hintergrunds der Mäzenin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und des Textstatus als Übersetzung der Chanson d'Aventures *Lion de Bourges* wurden dessen Literaturbeziehungen bislang vor allem mit der Chanson de Geste-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur perspektiviert. Indem der Blick hier stattdessen auf die Popularität eines Binnennarrativs gerichtet wird, das textextern in unterschiedlichsten Formen zirkuliert, kann das Gewicht der Figur Frölich, die eine eigene Tradition in den Roman trägt, besonders deutlich zutage treten.

Einige in Frölichs Geschichte wiederbegegnende Motive der Tradition sind: eine einleitend erzählte Ähnlichkeit und besondere Schönheit von Mutter und Tochter; ein Blankoversprechen des Vaters an die sterbende Mutter, mit dem sie ihm die Bedingung stellt, keine wiederzuheiraten, die ihr nicht gleichkomme; der Versuch des Vaters, mit ebendiesem Versprechen sein inzestuöses Begehren für die Tochter zu legitimieren; und ein päpstlicher Dispens, der für die geplante Ehe eingeholt wird. Ferner enthält

⁸ Etwa Bastert, Bernd: Helden als Heilige. Chanson de geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Tübingen, Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 54), S. 108-112 und 242-245; Großbröhmer, Maren: Ramczebeaux vnd Rolant. Überlegungen zum Zusammenhang von Adaptation, Gattung und Wahrheitssuggestion im Herzog Herpin. In: Der Kurzroman in den spätmittelalterlichen Sammelhandschriften Europas / Pan-European Romances in Medieval Compilation Manuscripts. Hrsg. von Miriam Edlich-Muth, Wiesbaden 2018 (Imagines medii aevi 40), S. 93-106; Müller, Jan-Dirk: Späte Chanson de geste-Rezeption und Landesgeschichte. Zu den Übersetzungen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. In: Chansons de geste in Deutschland. Schweinfurter Kolloquium 1988. Hrsg. von Joachim Heinzle/Leslie Peter Johnson/Gisela Vollmann-Profe, Berlin 1989 (Wolfram-Studien XI), S. 206-227. Motivgeschichtlich zur bekehrungswilligen Prinzessin Kohnen, Rabea: Akkumulation und Überblendung. Zu seriellen Strategien des Erzählens im Herzog Herpin. In: Wiederholen/Wiederholung. Hrsg. von Rolf Parr u.a., Heidelberg 2015 (Amsterdam German Studies), S. 175-194. Zwar basiert Herzog Herpin auf Lion de Bourges bzw. wird von Kibler, William/Picherit, Jean Louis/Fenster, Thelma: Introduction. In: Lion de Bourges. Poème épique du XIVe siècle. Hrsg. von dens., 3 Bde., Bd. 1, Genf 1980 (Libraire Droz 2), S. ix-cli, hier S. xviii, sogar als eine deutschsprachige Redaktion des Lion verhandelt, doch seine direkte Vorlage ist nicht überliefert; vgl. Bastert, Bernd: Einleitung. In: Herzog Herpin. Kritische Edition eines spätmittelalterlichen Prosaepos. Hrsg. von dems. unter Mitarbeit von Bianca Häberlein/Lina Herz/Rabea Kohnen, Berlin 2014 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 51), S. ix-xxvii, hier S. xi. Seitenangaben zum Herpin beziehen sich auf diese Ausgabe.

Herpin das Verstümmelungsmotiv, nach dem Folkloreforscher den Typ benannt haben: In entsprechenden Adaptionen verliert die Protagonistin in Verbindung mit einer Unrechtserfahrung eine oder beide Hände. Ihre unerschütterliche Frömmigkeit mündet aber im Handlungsverlauf in der Wiederherstellung ihres Leibs schon auf Erden. Entgegen der suggestiven Typenbezeichnung maiden without hands ist die verstümmelte und deshalb Handlose Königin, wie ich Protagonistinnen wie Frölich in Anschluss an Nancy Black bezeichne, nur eine Variante des Korpus. Die Grundkonstellation des Erzähltyps, wenn auch nicht zwangsläufig in der handlosen Variante, konnte im Spätmittelalter aus unterschiedlichen Rezeptionskontexten bekannt sein. Neben Roman- und Chronikfassungen ist der mündliche Kontext der Predigt zu berücksichtigen, für den in Exempel- und Mirakelsammlungen überlieferte Kurzfassungen entsprechende Vorlagen lieferten. 10 Eine Reihe von Neufassungen der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts stellen zudem einen zeitgenössischen Bezug her, indem sie mit dem Schicksal der Königstochter den Hundertjährigen Krieg erklären, darunter Hans Bühels Roman Die Königstochter von Frankreich. 11

Die von der Adaptionsgeschichte nahegelegte Bekanntheit mit dem Typ im fünfzehnten Jahrhundert plausibilisiert außerdem ein Verweis der Spielfassung *Comoedia sine nomine*. Die *Comoedia* entstand wohl einige

⁹ ATU 706 werden als 706C "The Father Who Wanted to Marry His Daughter" Fassungen wie *Mai und Beaflor* zugezählt, deren Handlung ohne Handlosigkeit auskommt; vgl. Uther, The Types, S. 378–380 (Anm. 4). Die Protagonistin der mittelalterlichen Schriftfassungen ist nicht, wie die Müllerstochter des Grimmschen Märchens *Mädchen ohne Hände*, ein armes Mädchen, sondern eine junge Frau kaiserlicher oder königlicher Abstammung. Blacks Bezeichnung als *Handless Queen* halte ich daher für passender; vgl. Black, Nancy B.: Medieval Narratives of Accused Queens, Gainesville/FL 2003, S. 37.

Etwa Nr. 180 der Scala Coeli, der von Jean Gobi im frühen vierzehnten Jahrhundert in einem provenzalischen Dominikanerkloster verfassten und bald von Sevilla bis Warschau, Dublin und Neapel disseminierten Exempelsammlung, die eine Vorlagenfunktion für volkssprachliche Predigten hatte. Vgl. Polo de Beaulieu, Marie Anne: Le contexte historique et La Diffusion de la Scala Coeli. In: La scala coeli de Jean Gobi. Hrsg. von ders., Paris 1991 (Sources d'histoire médiévale), S. 13–25, hier S. 13, und S. 72–92, hier S. 72.

¹¹ El Victorial, kastilische Chronik des Gutierre Diez de Games, in mehreren Handschriften regional überliefert; Die Königstochter von Frankreich, wohl vom Kölner Raum ausgehend, in mehreren Handschriften und Drucken regional überliefert; De Origine inter Gallos et Britannos belli historia des Bartolomeo Facio, Novelle, disseminierte von Neapel aus nach England, Schottland und Spanien.

Jahrzehnte vor Herpin in einem ebenfalls literaturaffinen Umfeld. 12 Hinter aller antikisierenden Verfremdung tritt die bekannte Ausgangskonstellation (Tod der Mutter, Blankoversprechen, Inzestbegehren) klar hervor. Im zweiten Akt findet sich dann eine Anspielung, die den Fortlauf der Handlung entlang der bekannten Stationen vorzeichnet: Im Auftrag des Vaters bestickt die Tochter eine Stoffbahn mit der Geschichte vom "Sünder, der seine Tochter..." (de scelesto qui filiam...).13 Der unmittelbar folgende Ausruf der Amme, Malum Omen!, lässt den Fortgang der Erzählung erahnen. Der Vater nimmt draufhin die Position des scelestus ein, die Tochter, die sich auf der Flucht in einen aus derselben Stoffbahn gefertigten Mantel hüllt, die der filia. Die Comoedia ruft mit dem erzählenden Textil einen Erzählstoff auf, in den sie sich selbst einschreibt – bzw. den Vater und Tochter auf Handlungsebene reproduzieren. Die Engführung textiler und textueller Produktion ist als poetologischer Selbstausweis lesbar, indem die Neugestaltung eines textilen Stoffs auf Handlungsebene auf das Erzählverfahren der Adaption als Neugestaltung vorhandenen Erzählstoffs verweist. In seiner Knappheit ist der Kommentar sowohl als Vorausdeutung der Handlung als auch hinsichtlich der poetologischen Reflexionsebene besonders sinnfällig, wenn Rezipient:innen schon aus den wenigen einleitend der Comoedia eingearbeiteten Motiven den Erzähltyp erkennen und einen entsprechenden Verlauf antizipieren können. Damit liest sich der Verweis auch als Hinweis auf eine produktionsseitig vorausgesetzte Vertrautheit mit einer breit zirkulierenden Erzähltradition.

Auch ohne eine derart augenfällige Markierung ist ein entsprechender Erwartungshorizont für das Produktions- und Rezeptionsumfeld des *Herpin* plausibel. Dessen erste Redaktion wird auf die 1430er Jahre geschätzt.¹⁴

Archibald, Elizabeth: The Flight from Incest as a Latin Play. The *Comoedia Sine Nomine*, Petrarch, and the Avignon Papacy. In: Medium Aevum 82/1 (2013), S. 81–100, hier S. 92–94, legt eine Datierung ins ausgehende vierzehnte bzw. beginnende fünfzehnte Jahrhundert, vermutlich im Umfeld des Papsthofs in Avignon, nahe.

¹³ Im Orig.: Nu[trix]: ,Hem, bonae induis herula quid agit? '- Herm[oniedes]: ,Super texture incumbo, quam pater optabat desiguo fabulam. Hem et tu, unde carissima nutrix? '- Nu: ,Hahahe, de scelesto qui filiam... '- Herm: ,Illa est, bene tenes. '- Nu (secum): ,Malum omen! Omnia convenerint infando malo, si nullam deferant nutii gratam'. Comoedia sine nomine. In: Études sur le théatre français. La comédie sans titre publiée pour la première fois d'après le manuscript latin 8163 de la Bibliothèque Nationale et les miracles de Notre Dame par parsonnages. Hrsg. von Emile Roy, Paris 1902 [repr. 1975], S. 1–192, hier S. 45f.

¹⁴ Vgl Bastert, Helden als Heilige, S. 112 (Anm. 8).

Vermutlich wurde der Roman zunächst vornehmlich in Elisabeth anverwandten Kreisen rezipiert. 15 1455 wurde die von ihrem Sohn beauftragte Wolfenbüttler Handschrift – die als Leithandschrift der Edition auch die Textgrundlage dieses Artikels bildet – fertiggestellt. Was die Einordnung des Narrativs um die Figur Frölich angeht, lohnt sich hinsichtlich der Textgenese ein Blick auf den Grenzraum des Nordostfranzösischen/Westdeutschen, in dem der Transfer des *Lion de Bourges* zum *Herpin* verortet ist: Mit *La Manekine* (13. Jh., Picardie; singulär überliefert in einer Handschrift um 1300), *La Belle Hélène de Constantinople* (14. Jh., Hennegau; 4 Hs. des 15. Jh.) und *Lion de Bourges* (14. Jh., Französisch-Lothringen; 2 Hs. des 15. Jh.) liegen drei Versionen des Typs ATU 706 vor, die sich nicht nur regional nahestehen, sondern auch inhaltlich. 16

¹⁵ Vgl. Bastert, Einleitung, S. xix-xx (Anm. 8), und Haubrichs, Wolfgang: Kurze Forschungsgeschichte zum literarischen Werk Elisabeths. In: Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs/Hans-Walter Herrmann unter Mitarbeit von Gerhard Sauder, St. Ingbert 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 34), S. 17–40, hier S. 37.

Die Datierung der Manekine ist umstritten, dazu Black, Medieval Narratives, S. 41-44 16 (Anm. 9); zur Handschrift Stones, Alison: The Manuscript, Paris BNF Fr. 1588, and its Illustrations. In: Le Roman de La Manekine. Edited from Paris BNF Dr. 1588 and translated by Barbara N. Sargent-Baur. With Contributions by Alison Stones and Roger Middleton, Amsterdam 1999, S. 1-40. Datierung und Lokalisierung der Belle Hélène auf die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in den Hennegau bei Roussel, Claude: Introduction. In: La Belle Hélène de Constantinople. Chanson de geste du XIVe siècle. Hrsg. von dems., Genf 1995 (Textes littéraires français 454), S. 7-132, hier S. 95f.; S. 29-35: Beschreibung der vier Handschriften, von denen eine per Schreibernotiz 1476 als Datum der Abschrift und eine Vorlage von 1406 ausweist. Vgl. Kibler/Picherit/Fenster, Introduction, S. xii-xviii und S. cxxi (Anm. 8), zur Beschreibung der Straßburger und vermutlich Pariser Handschriften, die eigene Redaktionen bilden und jeweils jünger sind als die Wolfenbüttler Herpin-Handschrift, und zur Datierung und Lokalisierung des Lion in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nach Lothringen. Zu dieser Zeit entsteht zudem in Paris eine Spielfassung aus La Manekine in den Miracles de Notre-Dame par personnages, die aus der Manekine hervorgeht; Bezançon, Gérald/Kunstmann, Pierre/ Paradis, Françoise: Miracle XXIX. La fille du roi de Hongrie (1371). In: Miracles de Notre-Dame par parsonnages. Hrsg. von dens., Paris 2019 (Livres et revues numériques Moyen Âge en traduction 7), S. 623–628, hier S. 623. Die Nähe des Lion/Herpin zur Belle Hélène ergibt sich auch aus anderen Motivüberschneidungen, etwa der Geburt von Zwillingen, der Begegnung von Vater und Schwiegersohn während ihrer jeweiligen Suche nach der Tochter/Gattin und ein Diebstahl des königlichen Siegels in der Brieftauschepisode.

Die inhaltliche Nähe entsteht auch durch die Realisierung des Handlosigkeitsmotivs. Die Zusammenschau von Fassungen zeigt, dass dieses variabel, wenn überhaupt, umgesetzt wird, was die Anzahl der verlorenen Gliedmaßen sowie Zeitpunkt, Ort und Motivation des Verlusts und der leiblichen Wiederherstellung angeht. Die Hélène, Manekine, der Lion und der Herpin lassen ihre Protagonistin nur eine Hand verlieren. Die weitere Ausgestaltung im Herpin (und Lion) ähnelt vor allem derjenigen der Manekine: Jeweils trennt sich die Tochter am Morgen der bevorstehenden Eheschließung mit einem Küchenmesser eine Hand ab und unterläuft damit die Absicht des Vaters. Die Hand wird von einem Stör verschluckt, dessen Leib sie mirakulös präserviert. Eine Reihe anderer Fassungen lassen der Protagonistin schon während der ersten oder zweiten Reise oder vor der Wiederbegegnung mit dem Gatten neue Hände nachwachsen. In den hier angeführten Versionen hingegen erhalten die Joïe der Manekine, die Joyeuse des Lion und die Frölich des Herpin ihre je originäre Hand wieder und zwar erst, nachdem der Vater den inzestuösen Eheversuch bekennt und den Schwiegersohn akzeptiert, dem Gatten die soziale Identität der Protagonistin offenbart wurde und die Familie glücklich zusammengeführt ist. Diese Texte gipfeln also in der Wiederherstellung erst der sozialen und familiären, dann der körperlichen Ordnung, was ihnen eine besondere Finalität verleiht.17

Die einhändige Königin, die erst final Heilung erfährt, ist im nordostfranzösischen Raum des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt. Das bezeugt nicht nur die Handschriftenlage der genannten Texte, sondern auch die in einem kurzen Zeitraum erfolgenden, unterschiedlichen Neufassungen in Prosa: Neben einer anoymen Prosaauflösung des Helenenromans (ab 1489 bezeugt)¹⁸ setzt Jean Wauquelin im Kontext des Burgunder Hofs Philips des Guten 1448 und 1453 – zeitlich nah an der Abfassung der Wolfenbüttler Handschrift des *Herpin* – erst die *Belle Hélène*, dann die *Manekine* in Prosa.¹⁹ Mit dem einflussreichen Burgunder Hof ist Elisabeths Umfeld

¹⁷ Ausführlich erörtert das in Bezug auf *La Manekine* Kiening, Christian: *Un*heilige Familien. Sinnmuster mittelalterlichen Erzählens, Würzburg 2009 (Philologie der Kultur 1), S. 116.

¹⁸ Zu dieser sich ins sechzehnte Jahrhundert hinein fortsetzenden Branche Roussel, Introduction, S. 36–40 (Anm. 16).

¹⁹ Zum Kontext der Prosaauflösungen Colombo Timelli, Marie: Introduction. In: Jean Wauquelin. *La Manequine*, Paris 2010 (Textes litteraires du Moyen Âge. Série "Mises en prose" 1=13), S. 11–108, hier S. 16–19.

verflochten: Auch wenn die politischen Beziehungen kompliziert waren,²⁰ ist literarisch eine grundsätzliche West-Orientierung des Primärpublikums Elisabeths anzunehmen.²¹ Mit dem *Herpin* gelangt erstmals eine Handlose Königin in den deutschen Sprachraum und zwar in einer regionalspezifischen Ausgestaltung, die im Umfeld Elisabeths von Nassau-Saarbrücken im Trend lag.

III. Figuren-Text-Körper: Abenteuererzählen und Kontingenzerfahrung in ATU 706 und im *Herzog Herpin*

Angesichts der generellen Popularität des Typs ATU 706 im späten Mittelalter erscheint es plausibel, dass Frölich von zeitgenössischen Rezipient:innen nicht als unscheinbare Nebenfigur der Herpin-Dynastie wahrgenommen wurde, sondern als Protagonistin ihres eigenen Narrativs. Dessen Verortung im Abenteuer erscheint auf den ersten Blick freilich kontraintuitiv, agiert sie doch stets in Reaktion auf äußere Zwänge, die sich aus einem heteronormativen Familiensystem und missbräuchlichen männlichen Figuren in Machtpositionen ergeben.

Frölichs besondere Reaktivität wird etwa mit ihrer Ankunft an der fremden Landesküste deutlich. Knapp dem Vater entkommen, wird das Interesse der ATU 706-Protagonistin, allein zu leben, unmittelbar unterlaufen, denn der lokale Herrscher begehrt sie augenblicklich und setzt seine Machtposition dazu ein, dieses Begehren durchzusetzen.²² Besonders deutlich gestaltet *Herpin* das aus: Ölbaum *sach sije* [Frölich] *alles an vnd en-*

²⁰ Grundlegend zum (geo-)politischen Umfeld Elisabeths und Philipps von Nassau-Saarbrücken Herrmann, Hans-Walter: Lebensraum und Wirkungsfeld der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. In: Haubrichs/Hermann (Hrsg.), Zwischen Deutschland und Frankreich (Anm. 15), S. 49–154. Eine durchgehend klare pro- oder antiburgundische Haltung ist kaum auszumachen, so macht Müller, Späte Chanson, S. 211–213 (Anm. 8), demgegenüber die Dynamiken eines Netzwerks unterschiedlicher lokaler Territorialmächte geltend.

Vgl. Bastert, Helden als Heilige, S. 465 (Anm. 8).

²² Den Widerstand gegen die Verehelichung liest Bennewitz, Ingrid: M\u00e4dchen ohne H\u00e4n-de. Der Vater-Tochter-Inzest in der mittelhochdeutschen und fr\u00fchneuhochdeutschen Erz\u00e4hlliteratur. In: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Kolloquium 1993. Hrsg. von Kurt G\u00e4rtner/ Ingrid Kasten/Frank Shaw, T\u00fcbingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London 63), S. 157–172, hier S. 166–167, als Artikulation einer Sehnsucht nach einem Leben au\u00e3erhalb eines m\u00e4nntlich dominierten Beziehungsgef\u00fcges.

kunde von grosser liebede syn ougen nit von ir gekeren (768). Typischerweise setzt sich der ATU 706-Herrscher über die Bedenken seiner Räte und Mutter, eine Unbekannte zu heiraten, hinweg; und auch über die Bedenken der Protagonistin selbst angesichts der sozialen Folgen einer solchen Transgression. Ölbaum erscheint im Versionsvergleich besonders tyrannisch, denn während andere Fassungen diesem Handeln eine gegenseitige Liebesbeziehung vorausschicken (so Mai und Beaflor) oder den Herrscher sein Dilemma unter lebensbedrohlichen Liebesqualen reflektieren lassen (so La Manekine), stellt sich Ölbaum besonders konsequent über die Konventionen der feudalen Ordnung. [I]ch achte nit, was myn ritterschafft mocht darzü sagen (769), konstatiert er Frölich gegenüber und widersetzt sich an späterer Stelle spöttisch dem Rat seines Bischofs: lassent uwer predigen sin! Was ich dün wil, da sollent ir nit widder sagen. Ich bin ein konnig, in dieseme lande mage ich dan ein frouwe nemen, wo ich wil (770). Unter den Konsequenzen leidet primär die Protagonistin: Führt der Tabubruch des inzestuösen Vaters zu ihrem ersten Exil, folgt das zweite aus diesem Regelverstoß des Gatten. Wenn auch eine Reihe von Adaptionen auf misogyne Weise die Schwiegermutter als Neiderin inszenieren, die in der Schuldökonomie des Textes besonders hart abgestraft wird,23 beruhen die Verleumdungen auf dem unklaren sozialen Status der Schwiegertochter und der entsprechenden Transgressivität der Ehe. Auch im Herpin nimmt die Feindschaft der Schwiegermutter und Verleumderin Beatrix ihren Anfang mit deren Unbehagen, dass der Sohn einen armen fundeling heiratet (772). ATU 706 ist somit, gerade in der Version des Herpin, von der Reaktivität, Leidens- und Duldensfähigkeit seiner Protagonistin geprägt, die kaum freiwillig auszieht und schon gar nicht, um das Abenteuer zu suchen.

Wird das Abenteuer in artusepischer Tradition als Suche nach der ritterlichen Bewährungsprobe verstanden und damit von vornherein auf die Verhandlung adliger Maskulinität beschränkt,²⁴ entspricht Frölich freilich keiner Art der Abenteuerlichkeit. Entsprechende Erwartungshaltungen mögen ein Grund für die prominente Diskussion Alheyts als Abenteuerin

²³ Vgl. dazu Bennewitz, Mädchen ohne Hände, S. 163 (Anm. 22).

²⁴ So definieren etwa Schul, Susanne/Böth, Mareike: Abenteuerliche ,Überkreuzungen': Vormoderne intersektional. In: Abenteuerliche ,Überkreuzungen'. Vormoderne intersektional. Hrsg. von Susanne Schul/Mareike Böth/Michael Mecklenburg, Göttingen 2017 (Aventiuren 12), S. 9–39, hier S. 11–14, die *âventiure* als Handlungsmoment, in dem sich Alter, Stand und Geschlecht auf eine Weise kreuzen, dass es immer schon um die Verhandlung ritterlicher Männlichkeit geht.

sein,²⁵ denn "weibliche" Abenteuerlichkeit wäre dann zwangsläufig ausschließlich mit der Aneignung männlich besetzter Rollen gegeben, ob durch Kleidung, die Annahme eines entsprechenden Alias oder die Ausübung von Gewalt mit der Waffe.²⁶ Fraglich ist aber, inwiefern ein so enges Verständnis der Vielfalt vormodernen Erzählens gerecht wird. Elizabeth Archibald macht in ihrer Diskussion Constances, der ATU 706-Protagonistin der Erzählung des Juristen der *Canterbury Tales*, darauf aufmerksam, dass moderne Leseerwartungen an vormoderne Texte implizit an ein Modell des questenden Ritters (*knight errant*) gebunden sind und so keinen Raum für eine Protagonistin im eigenen Recht lassen.²⁷ Etwa zeitgleich tritt Ingrid Bennewitz dafür ein, "vor- oder außerarthurische Muster der Sinnkonstitution"²⁸ in Betracht zu ziehen. In der Forschung scheinen Versionen dieses

²⁵ Vgl. dazu Ertzdorff-Kupfer, Xenia von: Romane und Novellen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Darmstadt 1989, S. 207f., die mit der Männerkleidung das Agieren "einer Frau in einer männlichen Heldenrolle" verbindet; auch Bloh, Ute von: Gefährliche Maskeraden. Das Spiel mit der Status- und Geschlechteridentität (Herzog Herpin, Königin Sibille, Loher und Maller, Huge Scheppel). In: Haubrichs/Herrmann (Hrsg.), Zwischen Deutschland und Frankreich (Anm. 15), S. 495-515, hier S. 506f., die zudem darauf hinweist, dass das Männerkleid die Bewegungsfreiheit alleinreisender Frauen ermöglicht. Jenseits binärer Zuschreibungen beobachtet Skow-Obenaus, Katya: Wives and Mothers. In: Germanic Notes and Reviews 30/2 (1999), S. 124-132, hier S. 129f., dass Alheyts körperliche Anziehungskraft Plottreiber ist; Winst, Silke: ,Heiden', Riesen, Gotteskrieger/in. In: Schul/Böth/Mecklenburg (Hrsg.), Abenteuerliche "Überkreuzungen" (Anm. 24), S. 193–220, hier S. 212f., entwickelt ein auf Alheyts Körper bezogenes Verständnis heroischer Exorbitanz. Schlechtweg-Jahn, Ralf: Weibliche Abenteuer? Die Abenteuer der Herzogin Alheyt in der Historie von Herzog Herpin. In: Gender Studies - Queer Studies - Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen, Göttingen 2019 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 25), S. 111-138, hier S. 134, bewertet die initiale Besetzung der Abenteurer-Rolle mit Alheyt als eine reflexive Funktion des Abenteuererzählens im Roman.

Was nicht zwangsläufig weniger misogyn ist: Die Komik des Riesenkampfs Alheyts ist letzlich ein Lachen über zwei vom Rittertum ausgeschlossene soziale Gruppen, Frauen und Küchenhelfer, die sich im Kampf, der bei weiblichen Pronomen bleibt und anstelle ritterlicher Waffen Küchenutensilien einsetzt, überkreuzen.

²⁷ Vgl. Archibald, The Flight, S. 162 (Anm. 12).

²⁸ Bennewitz, Mädchen ohne Hände, S. 166 (Anm. 22). Bennewitz weist darauf hin, dass auch in der literarischen Imagination eine Heldin auf âventiure- oder Brautfahrt nicht identisch zum männlichen Helden agieren kann; Archibalds (Anm. 27) Diskussion steht im Kontext einer Gattungstheorie von Texten, die dem hellenistischen Schema der Trennung und Wiedervereinigung folgen und eine Protagonistin fokussieren. Die Frage

Erzähltyps also ein provozierender Fall für die Frage nach den Grenzen der Definitionen einer (*âventiure-*)Handlung, nach Aktionspotentialen und nach der Handlungsfähigkeit zentraler Figuren des Plots in Genderperspektive zu sein: Die Handlose Königin ist Protagonistin *und* reaktiv, leidend und duldend.

Diese Eigenschaften schließen sie nicht per se von der Teilhabe am Abenteuererzählen aus. In der Erzählforschung besteht kaum Einigkeit über die notwendigen Eigenschaften von Abenteuerheld:innen, gerade was die Motivation und Intentionalität ihres Auszugs sowie den Grad ihrer Aktivität angeht. Viele vormoderne Abenteuerhelden wirken zumindest abschnittsweise nicht weniger reaktiv als Frölich: Odysseus etwa, das bemerkt Susanne Gödde, wird einerseits als prototypische Abenteuerfigur der Vormoderne geführt, andererseits werde ihm aufgrund seiner Passivität das Abenteuerliche frequent abgesprochen,²⁹ zumal die Figur als Abenteuerhelden allererst das "Dulden, das Aushalten und das fortwährende Ertragen"30 auszeichne. Im mittelalterlichen Liebes- und Abenteuerroman wiederrum sind auch männliche Figuren entlang einer hagiographisch informierten Leidenskompetenz modelliert.³¹ Im *Herpin* verbringen die Abenteuerhelden Herpin, sein Sohn Lewe und dessen Söhne Wilhelm und Ölbaum lange Handlungsabschnitte eingekerkert in den verschiedensten Gefängnistürmen³² oder aber weltentrückt im Feenreich oder in Einsiedelei. An Alheyt

- nach Entwürfen weiblicher Handlungsfähigkeit in der ATU 706 und der *Floire et Blan*chefleur Tradition steht im Zentrum meines Dissertationsprojekts.
- 29 Siehe Gödde, Susanne: Abenteuer avant la lettre. Kontingenz und Providenz in Epos und Roman der griechischen Antike. In: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre. Hrsg. von Martin von Koppenfels/Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019 (Philologie des Abenteuers 1), S. 35–60, hier S. 41–43.
- 30 Gödde, Abenteuer, S. 52 (Anm. 29).
- 31 Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007 (de Gruyter Studienbuch), S. 187, weist auf die im Mittelalter gegenüber dem antiken Roman veränderten Gattungsstrukturen hin, wo Modelle geistlicher vs. weltlicher Lebensführung den Grad der Aktivität einer Hauptfigur mitbestimmen. In der Spätantike hingegen verhielten sich "Legendenhelden und die Helden der Liebesromane [...] zu ihrer schicksalhaften Trennung von Familie, Geliebter oder Freunden gleich passiv."
- 32 Schlechtweg-Jahn, Ralf: Abenteuer und Geschichte im Loher und Maller der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. In: Krise und Zukunft in Mittelalter und (Früher) Neuzeit. Studien zu einem transkulturellen Phänomen. Hrsg. von Nadine Hufnagel u.a., Stuttgart 2017, S. 87–111, diskutiert die Gefangennahme, allerdings vornehmlich am Loher und Maller, als neuen Bewährungstopos des Abenteuererzählens.

hingegen wird der erste von mehreren Riesenkämpfen modelliert, während Wilhelms Gattin Grassien problemlos sonst getrennte Erzählräume durchquert, um von Gefangennahmen Ölbaums zu berichten, und Weckolder, die Schwester des kalabrischen Herzogs, mit ihren machiavellistischen Intrigen zur effektivsten Antagonistin des Herpin-Geschlechts avanciert. Passivität und Aktivität können also im *Herpin* und vielleicht auch generell nicht auf ein binär verschränktes Geschlechter- und Erzählparadigma projiziert werden, das Frauenfiguren per definitionem vom Abenteuerlichen ausschließt.

In der neueren Forschung wird das Abenteuer weniger als Figurenoder Ereignistyp und vielmehr als eine Erzählweise in den Blick genommen, in deren Zentrum die Verhandlung von Kontingenz steht.³³ Die Münchener Forschungsgruppe "Philologie des Abenteuers" arbeitet mit einer Minimaldefinition: "(1) ein identifizierbarer Held, (2) eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum, (3) ein Moment gefährlicher Kontingenz und (4) eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist", ³⁴ gehören zum Abenteuererzählen. Kontingenz wird ausgestellt und gegebenenfalls im narrativen Syntagma bewältigt. Zur Verhandlung von Kontingenz eignen sich auch nicht-syntagmatische und auf Unabgeschlossenheit ausgerichtete Organisationsprinzipien, insbesondere die der episodischen Wiederholung, der Serialität und des Paradigmas.³⁵

-

Vgl. Eming, Jutta/Schlechtweg-Jahn, Ralf: Einleitung. Das Abenteuer als Narrativ. In: Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Hrsg. von dens., Göttingen 2017 (TRAST 7), S. 7–34, hier S. 9; Koppenfels, Martin von: Eine kurze Einführung in das Glücksrittertum. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Hrsg. von Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3), S. viii–xix, hier S. ix. Differenzierend zwischen der hochmittelalterlichen *âventiure* und dem frühneuzeitlichen *abenthürlich* auch Schnyder, Mireille: *Âventiure*. Auf dem Weg zur Literatur. In: Koppenfels/Mühlbacher (Hrsg.), Abenteuer (Anm. 29), S. 61–78, hier S. 74.

³⁴ Koppenfels, Martin von: Wissenschaftliches Programm der DFG-Forschungsgruppe "Philologie des Abenteuers" (FOR 2568), Ludwig-Maximilians-Universität München, S. 5. In: https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaft liches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf (21. Juli 2023).

³⁵ Grundlegend zum Erzählen im Paradigma Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition. In: Romanistisches Jahrbuch 52/2 (2002), S. 176–209, hier S. 176. Zum Abenteuererzählen als ein paradigmatisches vgl. Eming/Schlechtweg-Jahn, Einleitung, S. 25f. (Anm. 33), und Teuber, Bernhard: Yvain, der Löwenritter. In: Ette/Teuber (Hrsg.), Glücksritter (Anm. 33), S. 1–26, hier S. 21.

Die narrative Sequenz des Typs ATU 706, um zunächst auf diesen letzten Punkt einzugehen, vermag eine solche Erzählweise zu generieren. Ihre basale Struktur ermöglicht serielles und paradigmatisches Erzählen: Das Inventar an Kernfiguren umfasst notwendigerweise drei Generationen und bietet genug Trennungen und Reisen, die zu Nebenabenteuern einzelner Figuren ausgebaut werden können. In der ausuferndsten Form setzt die Belle Hélène auf etwa 15.000 Versen dieses Erzählangebot um. Gleichzeitig ist das narrative Grundgerüst auf Wiederhol- und damit Beziehbarkeit ausgelegt – es gibt eine doppelte Transgression gegen von der Ehe regulierte soziale Normvorstellungen, ein doppeltes Exil der Protagonistin, mehrere gegengeschlechtliche Eltern-Kind-Dyaden, mehrfache Trennungen von Eltern, Kindern und Ehepartner:innen sowie sich wiederholende Motive wie Meeresüberfahrten. Anders als potentiell "unendliche" Abenteuererzählungen, denen Herpin mit seiner über den Text hinausreichenden Handlung zugezählt werden kann, läuft der Typ 706 jedoch auf die Wiederherstellung sozialer und körperlicher Ordnung zu, was ihn begrenzt.

Auch den vier Kriterien der Minimaldefinition der Gruppe "Philologie des Abenteuers" wird der Typ prinzipiell gerecht. Er ist auf "eine identifizierbare Heldin" zugeschnitten, die nicht selten, wie die *Belle Hélène*, den Text betitelt. Zum Fluchtpunkt und Motor der Erzählung wird sie gerade durch ihre Codierung als weiblich in einem Gefüge heteronormativ definierter sozialer Beziehungen: Es ist ihre Positionierung *als* Tochter, *als* Gattin und *als* Wöchnerin, die sie vulnerabel macht und zur grenzüberschreitenden "Bewegung im Raum führt". Grenzüberschreitend ist diese Bewegung, weil die Handlungsorte mit je unterschiedlichen Normverstößen besetzt sind: der Hof des Vaters, an dem ein inzestuöser Übergriff erfolgt, der Hof eines Regenten, der seine Macht missbraucht, um gegen den Willen seiner Räte, seiner Familie und im *Herpin* auch des Klerus und seiner Braut selbst eine Ehe durchzusetzen, und ein heiliger Ort, an dem die familiäre, feudale und körperliche Ordnung wiederhergestellt wird. ³⁶ Erst

³⁶ Anfangs- und Endpunkt der Erzählung fallen in wenigen Fassungen zusammen. Der erste Erzählraum kann mit Andersgläubigkeit assoziiert sein: Das im Herpin erzählte Zypern ist zunächst 'heidnisch'; Ungarn, ein häufiger Ausgangspunkt, ist historisch multireligiös und inszeniert sich zugleich zunehmend als Bollwerk gegen Nicht-Christen; der Kaiser der Helenen- und Constance-Tradition ist Grieche; der Vater der Carcayona-Tradition Götzenverehrer. Grundlegend zum Modell der semantischen Grenzüberschreitung Lotman, Juri M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil, München ³1989 (UTB 103).

die Reisen der Protagonistin über Grenzzonen, im *Herpin* das Mittelmeer, verbinden diese Orte sinnhaft miteinander und erfordern nachfolgende Reisen der übrigen Figuren, motiviert von der Partnersuche oder Buße. Anders als im Fall Alheyts hängt der Erzählprogress an keiner Stelle von einer maskulin-ritterlichen Gender- und Standesperformanz der Protagonistin ab.

In ihrer Codierung als junge, adlige Frau ermöglicht die Protagonistin des Typs ATU 706 eine besondere "Verhandlung von Kontingenz" in ihrer basalen Definition als etwas, das Sinnhorizonte sprengt.³⁷ Das Merkmalsbündel aus adlig-weiblich, zunächst noch minderjährig, halbverwaist, fromm, später auch ausgestoßen, fremd, schwanger, aus der Ehe verstoßen und 'alleinerziehend' generiert eine Figur, die gleichzeitig Handlungsträgerin und der Inbegriff von Schutzbedürftigkeit und Unschuld ist. Wiederholt wird sie Angriffen ausgesetzt, die von denjenigen ausgehen oder mitgetragen werden, die sie besonders schützen sollten: dem Vater und König als Brautgeber und als Schützer der Waisen, Armen und Schwachen; der väterlichen Räte, die das inzestuöse Begehren nicht verhindern; oder des Papstes als Stellvertreter Gottes auf Erden, der es legitimiert. In den Momenten, in denen der Text entsprechendes Systemversagen demonstriert, eröffnet er ein Möglichkeitsfeld, in dem alles auch anders hätte kommen können, so ein weiterer Mechanismus der Kontingenz, beziehungsweise in diesem Fall auch anders hätte kommen müssen. Sprengt dies einerseits die Sinnhorizonte der familiären und feudalen Ordnung, sind es andererseits stets der Zufall und göttliche Intervention, welche die Ordnung final wiederherstellen und deren Wirken – gerade im Fall der mirakulös über Jahre präservierten Hand, die dem Leib wieder anwächst – nicht weniger über menschliches Fassungsvermögen hinausgeht. Final wird die Protagonistin durch die Wiederherstellung ihres Rangs und Namens und im Fall der Handlosigkeit durch die Berührung des Göttlichen auch mit Quasi-Heiligkeit belohnt. Nachträglich stellt sich ihre Kontingenzerfahrung so als eine Prüfung heraus und zwar als eine durchaus abgeschlossene. Anders als im Herpin mit seinen verschalteten Verleumdungs-, Trennungs- und Wiederherstellungspolen läuft die entlang ATU 706 erzählte Handlung stets auf das "glückliche' Ende – zumindest aus Figurenperspektive – zu.

³⁷ Diese Definition bei Reichlin, Susanne: Kontingenzkonzeptionen in der mittelalterlichen Literatur. Methodische Vorüberlegungen. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von Cornelia Herberichs/Susanne Reichlin, Göttingen 2010 (Historische Semantik 13), S. 11–49, hier S. 11.

Im Versionsvergleich wird Frölich zum Musterfall der Kontingenzerfahrung. Herpin konturiert ihre Leiderfahrung besonders stark mit ihrer Mutilation und ihrem Namenswechsel. So wird die Selbstverstümmelung hier weniger als Triumph über den Vater erzählt, dessen Machenschaften Frölich aushebelt, sondern vielmehr auf eine affizierende Weise, welche ihre Leiderfahrung in den Vordergrund rückt: Frolich bant iren armen abe, das blüt lieff ir den armen her abe. Sij levt als viel smertzen dar an, das niemman vol sagen kan (728–729). Der in Worten kaum fassbare Schmerz wird durch den Blutverlust visualisiert. Gleichzeitig wird am Blutfluss eine Anklage manifest. So finden die Zofen, die Frölich ihrem Vater zuführen sollen, sie in große bedrübsal (729) vor, einem Zustand größten Schmerzes, des Kummers, des Jammers, der Traurigkeit und der Angst.³⁸ Als Frölich ihrem Vater den verstümmelten Arm vorzeigt, um die von ihr geschaffene Differenz zur Mutter zu beweisen, da hub der arme me an zu bluden dan vor (729). Angesichts des Verursachers ihrer bedrübsal fließt das Blut also erneut und umso stärker. Das erinnert an das Motiv der Bahrprobe, in dem aus den Wunden Ermordeter frisches Blut austritt, wenn die Täter der Leiche zugeführt werden. In diesem Zusammenhang drückt der verstümmelte Arm Frölichs nicht allein ihre Schmerzen aus, sondern gleichzeitig den Schmerz über ihre Unschuld, während der Blutfluss vor dem Vater einer Anklage und Schuldzuschreibung gleichkommt.

Die Handlosigkeit macht die Leiderfahrung der Protagonistin zudem gewissermaßen 'ansteckend', indem ihr Körper auch Dritte entsprechend affiziert und in denselben Zustand der *betrübnis* versetzt:

Da lieff der knecht enabe zu dem schiff vnd fant ein schone iunffrouwe dar inne, yne duchte, er hette nye schoner iunffrouwe gesehen als sij were. Da er aber die iunffrouwe recht besach, da sach er, das sie nit me dan eyn hant hat. Des wart der knecht sere bedrubet. Die selbe iunffrouwe was des konnigs dochter von Cipern [...] vnd quam von vngeschicht vor das sloß Caphas. (766)

Als er die gleichzeitige Schönheit und Versehrtheit des ihm präsentierten adlig-weiblichen Körpers nicht miteinander vereinbaren kann, erfährt auch der Knecht dahingehend Kontingenz, dass Horizonte der Sinnstiftung zumindest kurzfristig außer Kraft treten. Daraufhin überträgt sich Frölichs innerer Zustand der *betrübnis* auf ihn. Dass die Passage anschließend den

112

_

Vgl. Art. betrübnis, f. In: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, Version 22.11.2022, http://fwb-online.de/go/betr%C3%BCbnis.s.1f_1669118708 (24. November 2023).

Rezipient:innen, denen sie Frölichs Vorgeschichte in Erinnerung ruft, ihre Reise als Ungeschick – als einen unglücklichen Umstand, ein negativ konnotiertes Abenteuer, kurz, ein *misadventure* – präsentiert, ist eine weitere Affizierungsstrategie, welche die *betrübnis* auch dem außerhalb der Geschichte stehenden Publikum nahebringt. Zuletzt identifiziert sich Frölich vollständig mit dem Zustand, der sie selbst betrifft und den ihr Körper in anderen auslöst: *ich heyschen Betrubnis vnd Betrubnis ist ouch myn rechter name* (767), so gibt sie sich Ölbaum zu erkennen. In einem anderen Zusammenhang führt Ute von Bloh an, dass Namen im *Herpin* Attributionsleistungen sind, die umfassend auf die Ganzheit einer Person oder eines Geschlechts verweisen können.³⁹ Frölichs Person wird mit dem 'rechtmäßig' bzw. angemessen gewählten Alias identisch mit dem inneren Zustand, den ihr Körper durch die Mutilation veräußerlicht und weitergibt.

Frölich/Betrübnis verkörpert Kontingenz und eignet sich so als Reflexionsfigur für das Abenteuererzählen des Romans insgesamt. Mit dem Tod der Mutter und dem Begehren des Vaters, der sie zur Braut machen möchte, verliert sie ihre soziale Identität als Tochter und Erbin. Ihr körperliches Stigma verweist auf diese Leerstelle. 40 Gleichzeitig löst ihr körperlich umgesetzer Widerstand ihre Fahrt erst aus. Doch schon vor ihr werden Figuren des Abenteuers körperlich markiert, die je mit Kreuzesmal geborenen Kinder Lewe und Ölbaum. Auch das Muttermal kann als eine körperliche Zeichnung interpretiert werden, die zugleich auf die Prekarität einer Figur und auf ihre Prädestination für das Abenteuer verweist bzw. diese erst begründet: Erst als sie das Kreuzesmal sehen, geben die Feen dem zurückgelassenen Kind Lewe die Flüche mit, die seine Abenteuerkarriere vorzeichnen, und jeweils lesen andere Figuren die verstoßenen Kindskörper als adlig und nehmen sich auch deshalb ihrer an. Frölichs Körper hingegen ist nicht mehr eindeutig lesbar. Er übersteigt das Vorstellbare, was nicht zuletzt zur affektiven Reaktion des Knechts führt.⁴¹ Die Drastik des differenzierten Körpers Frölichs führt die Vulnerabilität der Abenteuerheld:innen des Romans insgesamt vor Augen, die nicht allein auf das Ge-

-

³⁹ Vgl. Bloh, Gefährliche Maskeraden, S. 505 (Anm. 25).

⁴⁰ Entsprechende Funktionen des verstümmelten Arms wurden insb. mit Bezug auf die *Manekine* zu Genüge diskutiert; vgl. zuletzt ausführlich Kiening, *Un*heilige Familien, S. 118f. (Anm. 17), und Rouillard, Linda Marie: Medieval Considerations of Incest, Marriage, and Penance, Cham 2020 (The New Middle Ages), S. 217–234.

⁴¹ Sy sahen an das kint vnd begonden es vff wickelen, sy sahen das crütz rot vnd clar (417).

schlecht reduziert werden kann. Gerade ihre Schutzlosigkeit, realisiert durch ihren Status als hilfloser Säugling oder als unschuldig verfolgte Königstochter, prädestiniert sie dazu, zu Abenteuermenschen im Sinne von "Mensch[en] des Zufalls"⁴² zu werden. Als solche werden sie körperlich (aus-)gezeichnet. Das Abenteuer im Sinne einer Kontingenzerfahrung wird ihnen gewissermaßen eingeschrieben.

In ihrer Eigenschaft als *arme*[r] *fundeling* (772) verkörpert Frölich als Handlose Königin ein paradigmatisch wiederkehrendes Thema des *Herpin*: die Verhandlung von Verwandtschaft.⁴³ Auch Lewe und Ölbaum sind *fundelinge*, die zunächst in ihren neuen Familien genährt und aufgezogen werden. Gleichzeitig erhalten diese sozialen Verwandtschaften einen defizitären Status, sobald das jeweilige Kind seinen 'natürlichen' Stand lebt und die Pflegefamilie dadurch in den finanziellen Ruin treibt. Das spiegelt auf horizontaler statt vertikaler Ebene des Herpin-Stammbaums die – nur scheinbar – defizitäre, weil scheinbar standesungleiche, Ehe Frölichs und Ölbaums. Ölbaum behandelt seinen *fundeling* ähnlich, wie er selbst und zuvor sein Vater behandelt worden waren. Er versucht, sie vollständig zu integrieren. Auch das manifestiert sich an Frölichs Hand:

Konnig Oleybaum hait siner husfrouwen eyn guldene hant dun machen vnd so wol an yren stump dun setzen, wer das nit eben besehen hette, der enhette nit anders erkennet, wann es ir eygen hant were gewest. (831)

Wie zuvor Graf Badewin für Lewe und Beatrix und Elij für Ölbaum versucht nun Ölbaum, die Leerstelle, die mit Frölich verbunden ist, zu schließen – in diesem Fall ganz wörtlich mit der goldenen Ersatzhand. Temporär scheint dies aufzugehen, da die Hand zwar nicht Frölichs leibliches Gliedmaß ist, diesem aber doch täuschend ähnlich sieht. Gleichzeitig bleibt die goldene Hand eine Prothese mit eingeschränkter Funktionalität: Sie führt nicht zur vollständigen Integration Frölichs in Ölbaums Familien- und Herrscherverband und schützt das Paar nicht vor Beatrix' Verrat. Auch von ihrer Existenz wird erst berichtet, als Ölbaum zum Hof zurückkehrt und kurz davor ist, den Verrat aufzudecken. Im *Herpin* verkörpert Frölichs ver-

114

.

⁴² Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. von Edward Kowalski/Michael Wegner, übers. von Michael Dewey, Frankfurt a.M. 1989, S. 20 (Fischer Taschenbücher 7418).

⁴³ Grundlegend zur sinnstiftenden Funktion der Kern- oder Kleinfamilie Herz, Lina: Schwieriges Glück. Kernfamilie als Narrativ am Beispiel des *Herzog Herpin*, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 258).

lorenes, in der Prothese gedoppeltes und letztlich wiedergefundenes Körperglied nicht nur die Zusammenführung verlorener Familienglieder, sondern auch die Dopplung familiärer Beziehungen, die leiblicher oder anderer Art sein können.

Die Gegenüberstellung leiblicher und prothetischer Hand eröffnet eine Episode, die mit einer analogen Gegenüberstellung leiblicher und 'prothetischer' Familienverhältnisse endet, denn sie schließt mit Ölbaums Apologie seiner Pflegemutter auf der Grundlage, dass sie nicht seine Geburtsmutter ist. Das motiviert zugleich eine auffällige Abweichung vom gewöhnlichen Verlauf übriger Erzählungen des ATU 706 Typs: Eigentlich würde der Sohn seine verleumderische Mutter unmittelbar töten oder gefangensetzen. Diese Abweichung wird im *Herpin* zur Reflexion von Verwandtschaftsverhältnissen genutzt:

[...] were sij [Ölbaums Ziehmutter Beatrix] myn müder, so müste sij sterben, da von enkonde ir keyn gut gehelffen. Ich sal sie billich viel lieber han dann were sij myn müder vnd ich wil uch sagen warvmb: Sij enhoret mir nüst zu [...]. Die frouwe enhoret mir nit zü vnd hat myr doch alle zijt fruntlich gedan, dar vmb mage ich wol sagen, das ich sij mogelicher liep han dan were sij myn muder gewest. Das ein müder ir kint liep hat, das ist von natur wegen. (847–848)

Beatrix wird so zwar entschuldigt, gleichzeitig wird Ziehelternschaft durch dieses Naturalisierungsargument – wie die goldene Handprothese – als temporär und ungleich präsentiert. ⁴⁴ Der Moment, in dem Frölich nicht nur ihre eigenen Familienmitglieder, sondern auch ihre leibliche Hand zurückgewinnt, erscheint ähnlich naturalisierend wie Ölbaums Apologie. Als die Hand im Magen des Störs gefunden wird,

[...] wunderten sich die lude alle vnd brachten die hant vor den babest vnd vor die konnige. Als balde Frolich die hant gesach, da kant sie sij zu stunt, das was nit wonder, dan sij hatt sie lange zijt gedragen, sij sprach:

Abgesehen vom Lion de Bourges kennt allein die Manekine (mit ihren Auflösungen in Spiel und Prosa) die Prothese; interessanterweise wird sie dort am Ende gedoppelt, als im Fischmagen ein handförmiges Reliquiar gefunden wird, das noch heute in Rom zu sehen sei. Herpin bleibt hingegen bei der profanen goldenen Hand, was ihr eher defizitäres Verhältnis zur leiblichen Hand konturiert. Bloh, Ausgerenkte Ordnung, S. 320f. (Anm. 2), deutet die Apologie als Hinweis auf die Wahlverwandtschaft als höchstens vorübergehendes ethisches Prinzip, das – gerade weil es die Bindungen des Personenverbands außer Kraft setzt – diesen und damit ein auf familiären Bindungen beruhendes Rechtssystem gefährdet.

"Das ist myn hant." Frolich nam ire hant vnd bracht sij dem babest. (873–874)

Als staunenswert wird in dieser Situation Verschiedenes präsentiert, nicht aber, dass Frölich ihre Hand unmittelbar erkennt und nüchtern dem Papst bringt. Diese Reaktion ist eben kein Wunder, sondern, so suggeriert es der Text, ganz natürlich. Dabei resoniert die Formulierung *sij hat sie lange zijt gedragen* mit den Schwangerschaften der leiblichen Mütter Lewes und Ölbaums. ⁴⁵ Die Wiederherstellung genealogischer und leiblicher Ordnung im Frölich-Narrativ des *Herpin* reflektiert so auch die familiäre (Un-) Ordnung der vorhergehenden Generationen. Für das Abenteuerzählen ist die Unordnung wie auch die Ungleichheit als natürlich und als prothetisch inszenierter Familien- und Körperglieder notwendig, denn sie ermöglicht ein Erzählen, das motiviert ist von Verlust, Suchen und Wiederfinden, ehe das Nächste verloren wird. Insofern reflektiert die Natürlichkeit des Handwunders eine Selbstverständlichkeit des Abenteuererzählens im Roman.

IV. Abenteuer erzählen und erzählenswerte Abenteuer: Syntagmatische Integration

Die narrative Sequenz des Typs ATU 706 bietet sich also aufgrund geschlechtlicher und standesspezifischer Merkmale der Heldin einer Erzählweise des Abenteuers im Sinn von Glückswendungen an. *Herpin* setzt dieses Angebot einerseits mit der besonderen Modellierung von Kontingenzerfahrungen am versehrten Körper Betrübnis' um. Andererseits nutzt der Text den Typ zur syntagmatischen Integration seiner divergenten Erzählfäden. Mit Blick auf den Prätext *Lion de Bourges* stellt François Suard fest, dass die Sequenz vom Mädchen ohne Hände erlaubt, unterschiedlichste Abenteuer (im Orig.: "péripéties les plus diverses") miteinander zu verknüpfen. ⁴⁶ Dies gilt auch für *Herpin*. Damit sind zwei Arten des Erzählens

Verwendung getragen im Sinne einer Schwangerschaft etwa 419, 521, 531, 653, 695; das ist ein regulärer Wortsinn des Verbs; vgl. Art. getragen, V. In: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, Version 14.03.2022, http://fwb-online.de/go/getragen.s.3vu_1647257 334 (29. Mai 2023).

⁴⁶ Suard, François: Chanson de geste et roman devant le matériau folklorique. Le conte de la Fille aux mains coupées dans la Belle Hélène de Constantinople, Lion de Bourges et La Manekine. In: Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. Kolloquium Würzburg 1984. Hrsg. von Ernstpeter Ruhe/Rudolf Behrens, München 1985 (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters 14), S. 364–379, hier S. 377.

mit eigentlich entgegengesetzter Tendenz verschaltet: Das Syntagma des *Herpin* ist von einer prinzipiellen Offenheit geprägt, da sich in das Ende jeder Abenteuerepisode schon der Beginn der nächsten einfügt. Selbst als Wilhelm und Ölbaum beim Versuch, das zwischenzeitlich mehrfach zurückgewonnene und wieder verlorene Bourges zurückzuerobern, tödlich scheitern, verspricht der Text auf seinen wenigen verbliebenen Zeilen die Rache der noch im Kleinkindalter befindlichen Kinder Frölichs und Ölbaums. Kontingenz wird so auch in der Serialität des Erzählens umgesetzt. ⁴⁷ Dem setzt ATU 706 ein gegenläufiges erzählerisches Prinzip entgegen. Das "glückliche" Ende der Geschichte der einhändigen Königin überüberführt nicht nur die Kontingenzerfahrung der Protagonistin durch die Providenzdemonstration nachträglich in eine Prüfung, sondern seine Finalität unterbindet auch ein Erzählen, in dem alles zuvor Erzählte umsonst war und es doch noch einmal anders kommt. ⁴⁸

Vor dem Hintergrund der Popularität des Typs ATU 706 und der regionalen Spielart der Handlosen Königin im *Hélène*- und *Manekine*-Roman birgt womöglich schon die scheinbar unverfängliche Einführung der Figur Frölich ein Finalitätsversprechen. Bis zu ihrer Ankunft wuchern die Abenteuer in alle Richtungen, denn ab dem Moment der Trennung Herpins, Alheyts und Lewes multiplizieren sich die figurengebundenen Erzählfäden über drei Generationen des Herpin-Stammbaums. Trotz der paradigmatischen Beziehbarkeit einzelner Ereignisse aufeinander führt das zu einer zunehmenden Desorientierung über das Geschehen:⁴⁹ Als Frölich eintritt, muss mit den Irrungen und Intrigen von über 25 namentlich geführten Figuren und Figurenclustern Schritt gehalten werden, während noch keiner der Ausgangskonflikte gelöst ist: Weder ist Bourges wiedererlangt, noch haben sich Eltern, Kinder und Eheleute wiedergefunden; stattdessen setzen sich die Trennungen mit der Entführung Ölbaums in die dritte Generation fort – und mit der kalabrischen Antagonisten-Familie sind neue Rechnun-

⁴⁷ Konsequenzen der über den Text hinausweisenden Handlung diskutieren Bloh, Ausgerenkte Ordnung, S. 106 (Anm. 2); Herz, Schwieriges Glück, S. 134 (Anm. 43); Schlechtweg-Jahn, Weibliche Abenteuer?, S. 133 (Anm. 25).

⁴⁸ Die Ausnahme wären die Fälle, wo nach dem Tod der Protagonistin der Hundertjährige Krieg ausbricht, das glückliche Ende also doch nur temporär ist und die Geschichte weitergeht, Kontingenz also im Erzählen ausgestellt wird. Bei Elisabeth markiert die Formel *alles vmb sust* die Vergeblichkeit menschlicher Intentionen.

⁴⁹ Ausführlich beschrieben bei Kohnen, Akkumulation und Überblendung, S. 192 (Anm. 8).

gen offen. Frölich erscheint in diesem Erzählknäuel zunächst wie eine weitere Nebenfigur unter vielen. Als Tochter des zyprischen Königs stammt auch sie aus einer ursprünglich der Herpin-Dynastie antagonistisch gegenübergestellten Familie. Anders als im Fall der Kalabrier kommt es hier aber nicht nur zur Aussöhnung, sondern zur familiären Integration, nachdem Lewe den zyprischen König zur Taufe inspiriert:

Als sye [vom Papst gesandte Geistliche] gein Nycosie kamen, da daufften sye den konnig vnd nanten yne Herpin, vmb Lewen vatters willen. Er det die konnygynne ouch deuffen vnd ir dochter wart genant Frolich. [...] Hielaß ich ein wenig von Lewen vnd sagen uch nü von sym vader [...]. (471)

Ein informiertes Publikum könnte bei diesem Taufnamen aufmerken, denn Joïe bzw. Joyeuse heißt die Protagonistin des *Lion de Bourges*, der *Manekine* in Vers und Prosa und im Spiel (Miracle XXIX). Weil Frölich kein generischer Figurenname ist, verweist er auf diese spezifischen Intertexte. Ein Publikum, dem die französischen Romane, ob sekundär mündlich oder schriftlich, bekannt sind, kann mit dem Namen eine einhändige Königin erinnern, deren glückliches Ende verspricht, auch den *Herpin* aus seiner offenen Serialität zu befreien.

Erzählkommentare funktionalisieren Frölich auch für ein intertextuell weniger versiertes Publikum für die Ausbildung entsprechender Erwartungen an die Handlungsentwicklung. Zunächst kettet der Roman mit der Wiedervereinigung Alheyts und Herpins in Toledo die ersten losen Enden ab, was den handlungschronologisch zweiten Ausgangskonflikt, die Trennung Alheyts und Herpins nach der Verbannung aus Bourges, auflöst. Dann ruft ein Kommentar nicht nur Lewes Vatersuche – also die nahende Lösung der Trennung Lewes und seiner Eltern – in Erinnerung, sondern darüber hinaus die Taufe Frölichs. Beide Ereignisse werden dadurch verknüpft:

Hye laß ich von dem hertzogen vnd von der hertzogynne vnd sagen von yrme son Lewen, der da waz in Cipern lande vnd dar inne dede deuffen den konnig vnd alles sin konnigrich. Vnd wart der konnig von Cipern in dauff genant Herpin vmb Lewen vader willen, so wart des konniges dochter von Cipern genant Frolich, vnd die wart darnach Lewen süne eyme zu eyner elicher hußfrouwen, dem selben, den der hirt erzoch. (514–515)

Frölich wird hier also mit den Kernkonflikten und ihren bevorstehenden Lösungen verbunden. Dabei wird über sie als künftige Braut Ölbaums eine enge Verbindung der zyprischen Familie zur Herpin-Dynastie geknüpft, welche die schon durch den Taufnamen ihres Vaters, Herpin, suggerierte Nähe verstärkt. Die Ankündigung der bevorstehenden Eheschließung mit dem verlorenen Sohn Florentines und Lewes, der eigentlich ebenfalls Herpin (und erst später Ölbaum) heißt und dessen Geschichte hier noch an der Stelle pausiert ist, wo ihn der Kuhhirte Elij und seine Frau Beatrix aufnehmen, hat drei Effekte: Erstens erinnert sie an die Tatsache der Trennung Lewes nicht nur von seinen Eltern, sondern auch seiner Frau und seinen Kindern. Die Vatersuche Lewes wird mit der Erinnerung an Ölbaum gekoppelt, von dem schematypisch ebenfalls eine künftige Vatersuche zu erwarten ist. Zweitens wird ein Erzählziel gesetzt - darnach, zu einem späteren Zeitpunkt, werden Ölbaum und Frölich heiraten. Das weckt die Erwartung, die Geschichte des an dieser Stelle nur als Säugling bekannten Ölbaum bis zur Hochzeit weiterzuerzählen. Unabhängig von dem, was unmittelbar auf den Kommentar folgt (und das betrifft Lewe, Herpin und Alheyt), läuft die Erzählung nun auf das hier gesetzte Ziel dieser Ehe hin, was ihr eine andere Motivation verleiht: Alles, was Ölbaum bis dahin an Abenteuern erlebt, ist Teil seines Wegs hin zur Eheschließung mit Frölich. Drittens können diejenigen, die eine Spielart der Handlosen Königin Joïe/ Joyeuse kennen, die Besetzung der Position des inzestuösen Vaters mit dem zyprischen König Herpin und der Position des Exilgatten mit Ölbaum antizipieren. Bilden die mit Hye laß ich von eingeleiteten Kommentare des Herpin generell ein Scharnier zu einem anderen Erzählstrang, ist dieser spezielle Kommentar also mit einer an Frölich gebundenen Prolepse versehen, die eine Klammer für alles in der Folge Erzählte bis hin zur Eheschließung Frölichs und Ölbaums öffnet.

Innerhalb der Klammer wird Komplexität reduziert, bis sich Frölich eindeutig als Protagonistin vom Typ ATU 706 offenbart. Herpin, Alheyt und Lewe finden zusammen, Ölbaums Karriere vom Sohn eines Kuhhirten zum König wird erzählt und Lewe gewinnt Karls Gunst und den Stammsitz Bourges wieder. Der Tod Herpins, Alheyts, Florentines und der kalabrischen Antagonisten sowie Lewes Rückzug verhindern neue multigenerationale Trennungskonstellationen. Die Handlung geht damit endgültig auf die dritte Generation über: Als Handlungsträger:innen bleiben Wilhelm und Ölbaum übrig – und Frölich. Mit Frölichs Ankunft im Geschehen, etwa in der Mitte des Texts, wechselt die Erzählweise von einer Komplexitätssteigerung zur Komplexitätsreduktion. Gleichzeitig wird das nächste Abenteuer als das der Handlosen Königin vorbereitet: Bourges wird erneut usurpiert

und der rechtmäßige Erbe Wilhelm, Ölbaums Zwillingsbruder, dort gefangengesetzt. Der zyprische Herpin und Ölbaum unternehmen gemeinsame Kriegszüge. Dann aber wird letzterer von einem Kreuzzug zurückgerufen, weil seine Frau im Sterben liegt. Nach seiner Ankunft in Nicosia sorgt die dichte Abfolge bekannter Motive für die Wiedererkennbarkeit des Typs in Frölichs Geschichte:

Der konnig trat zu stunt in sine kamer vnd fant sin hußfrouwe so swach, das sij küme künde kallen [Krankheit der Mutter]. Der künig halsete vnd kuste sin hußfrouwe, dan sij was gar eyn schone frouwe [Schönheit der Mutter]. Ir dochter Frolich stünde ir mütter also anlich, wer Frolich, die dochter, gesach, er want, er sege die konnygynne, also anlich stunt sij ir mutter, wie das sij enwenich iünghlycher gestalt was, dan sij was nit me dan vierzehen iar alt. [Tochter ist Mutter aus dem Gesicht geschnitten] [...] "Lieber herre", sprach die konnigynne, "ich bidden üch, das ir mich einer bede geweren." [verhängnisvolles Blankoversprechen] [...] "ich bijden üch, das ir nummer keyn ffrouwe keuffent, sij stee mir dan anlich vnd kündent ir irgent ein finden, die mir anlich stunde, so biden ich üch, das ir sij keuffen wolt." (723–724)

Gerade diese Ausgangskonstellation hat, wie die eingangs diskutierte Autoreferenz der *Comoedia sine nomine* verdeutlicht, einen unglaublich hohen Wiedererkennungswert. Spätestens an dieser Stelle ist es plausibel, dass Frölichs Geschichte auch einem Publikum, das die französischsprachigen Erzählungen um Joïe/Joyeuse nicht kennt, als Fassung des übergeordneten, im fünfzehnten Jahrhundert unvergleichlich produktiven und in unterschiedlichen Kontexten begegnenden Erzähltyps erkennbar ist.

Das an die Protagonistin der extern zirkulierenden Tradition gebundene Finalitätsversprechen des *Herpin* wird im Moment der Selbstverstümmelung Frölichs über einen weiteren Erzählkommentar bekräftigt:

Da nü Frolich gehort, das sin ritterschaft alle ia gesait hatten vnd das sij ir måder mit allen dingen anelich stünde, da gedachte sije, *sie* wolde sich also machen, das sij yrer müder nit anelich stünde vnd ging von stunt in die küchen. Durch die küchen lieff ein armen des meres. Frolich nam eyn messer in der küchen vnd hiewe ir selbes ein hant abe vnd nam die hant vnd warff sij in das mere. Von gotz verhenckenisse quam ein fiesch vnd erharschte die selbe hant vnd drug sij *sijben gantze iar* in syme libe. *Dar nach wart ir yre hant widder, als ir hernach werdent horen.* (728–729; Hervorhebung A.M.)

Herpin zeichnet sich durch eine besondere Funktionalisierung dieser Stelle auf das Ende hin aus. Anders als in den Prä-, Parallel- und Folgetexten wird hier ein Zeitintervall für die Restitution ihres Leibs gesetzt, das mit den übrigen Zeitintervallen des Romans abgestimmt ist: 50 Alheyts Trennungszeit besteht aus zweimal vierzehn Jahren, und Florentine ist vierzehn Jahre von Lewe getrennt. 51 Diese Zeitspanne wird erneut halbiert, wenn Frölich in sieben Jahren mit ihrer fehlenden Hand und ihrer Familie wieder zusammengeführt werden wird. In der Zeitökonomie Herpins sind die Abenteuer halbwegs realistisch mit der biographischen Zeit der Figuren synchronisiert, sodass die Halbierung der Intervalle zwischen Trennung und Wiedervereinigung von Generation zu Generation eine entsprechend kürzere Erzählzeit verspricht, zumal das aktive Figurenpersonal an dieser Stelle bereits erheblich reduziert wurde. Das Siebenjahresintervall, das ein Bruchteil der von Alheyt ertragenen Trennungszeit ist, trägt so zu einer Beschleunigung der auf ein Ende hin ausgerichteten Dynamik bei.

Dabei werden die verbliebenen figurengebundenen Erzählstränge in die Konfiguration der Handlosen Königin eingeflochten, mit dem zyprischen Herpin in der Position des inzestuösen Vaters und Ölbaum in derjenigen des Exilgatten – die Herpin-Dynastie wird also letztlich in den Erzähltyp ATU 706 überführt. Selbst der verlorene Stammsitz Bourges wird so auf eine Funktion des Typs reduziert: Als Wilhelm an der Wiedereroberung scheitert, löst seine Gefangennahme die ATU 706 typische Abwesenheit Ölbaums aus, in der die Protagonistin verleumdet wird. Zunehmend läuft die so integrierte Erzählung auf ihren finalen Höhepunkt zu. Die Familie wird wiedervereint. Mit Frölich gewinnen Ölbaum und der inzestuöse zyprische Herpin auch ihre Fröhlichkeit wieder. Sie laden den Papst ein, mit ihnen zu feiern (das er zu yne [...] qwem vnd in ir grossen freüde bij yne

⁵⁰ La Manekine (Ausgabe Sargent-Baur, V. 724–744 [Anm. 16]) enthält an dieser Stelle keine entsprechende Zeitangabe; im Miracle XXIX erfolgt die sich mit Herpin deckende Angabe von sieben Jahren ausschließlich im Paratext (Ici commence un miracle de notre dame, comment la fille du roi de Hongrie, parce ques on père voulait l'épouser, se coupa la main qu'un esturgeon garda sept ans dans son ventre, Ausgabe Bezançon/Kunstmann/Paradis, S. 631 [Anm. 16]); bei Wauquelin wird die Wiederherstellung angekündigt, aber nicht in Jahren konkretisiert (Ausgabe Timelli, F.85r, S. 133 [Anm. 19]), Lion de Bourges gibt eine Spanne von sechs Jahren an (Ausgabe Kibler/ Picherit/Fenster, V. 28049–28050 [Anm. 8]).

⁵¹ Alheyt lebt vierzehn Jahre als Küchenjunge Besem (108, 123, 157), dann weitere vierzehn Jahre auf dem Misthaufen in Toledo (508); Florentines Trennung von Lewe wird vierzehn Jahre währen (443).

frolich were, 873). Im Rahmen der Festvorbereitungen findet das durch die Tradition abgesicherte Handwunder statt. Mit der Kulmination im Handwunder verlagern sich die Erzählschwerpunkte: Zumindest aus erzählstruktureller Perspektive werden sämtliche verbliebene Abenteuerepisoden Ölbaums, Lewes und Wilhelms Frölichs Geschichte untergeordnet und in ihr zu Nebenschauplätzen.

Letztlich wird Frölich also, vielleicht nicht auf der Ebene der Figur, wohl aber auf derjenigen der Erzählstruktur, über Lewes Söhne Wilhelm und Ölbaum erhoben: Seinen Höhepunkt findet *Herpins* Schlussteil in der ausführlich beschriebenen Restitution der Hand (873–874). Die im Mirakel mündende Wiederherstellung der *êre* Frölichs, der genealogischen Ordnung und der wiedergefundenen Familie bietet einen runden Abschluss der erzählten Abenteuer. Die Restitution des ursprünglichen Familiensitzes Bourges kommt einem Nachtrag gleich: Während der Feierlichkeiten in Rom kommt Grassien ein drittes Mal zu Ölbaum und beklagt Wilhelms Schicksal, der in einer in Bourges ausgebrochenen Unruhe erschlagen wurde, woraufhin Ölbaum nach Bourges fährt (874), doch:

sagt vns die hystorye, das Heinrich, der bode, Oleybaum, den konnig, dot sluge. Konnig Oleybaums husvrouwe zoch ir kinde als lange, das sij groß menner worden vnd da sagt vns die hystorye, das die selben kinde konnig Oleybaum, yren vader, an dem boden rechten. Hie hatt Lewe von Burges vnd sin husvrouwe vnd sin kinde in diesem büch alle eyn ende, got vns alle von sünden wende.

Explicit Lewen buch von Burges in Berry (847–875).

Die jeweils auf eher unritterliche Weise aus der Erzählung ausgeschiedenen Abenteuerhelden Herpin (im Hinterhalt erschlagen), Lewe (ins Feenreich entrückt), Wilhelm und Ölbaum (erschlagen) scheinen zur Nebensache geworden zu sein, ebenso wie Bourges, dessen Wiedererlangung erzählerisch nicht mehr eingeholt wird. Weder der Titelheld Lewe, von dem schon der Anfang der Geschichte schreibt, er habe nie ein Königreich halten können, noch seine Söhne sorgen für die endgültige Wiederkehr aus dem Exil – tatsächlich ist es sein unehelicher Sohn, der diese letzte Fehde auslöst –, und auch das Wunderhorn, dem seit dem Prolog eine zentrale Rolle für die Wiedererlangung Bourges' zugesprochen wird, ist keiner Erwähnung mehr wert. Übrig ist allein Frölich, der der letzte handlungstragende Satz gilt.

Es ist zu überlegen, ob der aus dem modernen Horrorgenre bekannte Topos des *Final Girl* Frölichs Funktion für das Abenteuererzählen konturieren kann: Er bezeichnet eine tugendsame weibliche Figur, die als Einzige einer Gruppe überlebt, um den Antagonisten zu konfrontieren, und von der ausgehend die Geschichte, wie sich im Nachhinein hinausstellt, erzählt wird⁵² – denn ohne Erzählung gibt es kein Abenteuer und ohne Abenteuer keine Erzählung. Das vollzieht sich im Fall Frölichs auf eine spezifisch vormoderne und den Parametern des Typs ATU 706 entsprechende Art und Weise. Die Protagonistinnen dieser Erzähltradition sind typischerweise nicht nur von ihrer Demut und Leidenskompetenz ausgezeichnet, sondern auch von ihrer Fähigkeit, zu erziehen und zu nähren: Nicht zuletzt ist die Wiedervereinigung der Familie in der Mehrheit der Fassungen an die Schönheit und Wohlerzogenheit ihres Kindes gebunden. Es ist Frölichs durch die intertextuelle Tradition abgesicherte Kapazität, nach aller Unbill. die sie selbst erfahren hat, dennoch zu ziehen, zu erziehen, zu pflegen und zu nähren, welche die außerhalb der Erzählung verlagerte Rachenahme ihrer Kinder überhaupt ermöglicht. Der Roman, der über Eltern- und Ziehelternschaft paradigmatisch die Frage des ziehens verhandelt, endet bei einer Figur, die das Erziehen verkörpert.

Mit Frölichs Mutterschaft wird zudem eine Zyklizität angelegt, in der sie zur Stammmutter literarischer Abenteuer/Abenteurer wird: In der Zeugungsnacht ihrer Kinder wird durch das künftige Epithet ihres Sohns als "von Bourges" nicht nur die Wiedererlangung des Familiensitzes evident, sondern über Frölichs Kinder schreibt sich der Text in die Chanson de Geste-Tradition ein, denn ihr son wart Herpin von Burges genant vnd der selbe Herpin macht ein andern son, der wart ouch Herpin genant vnd was der selbe Herpin, der mit Godefroy uber mere reyt (772). Mit dieser Zuschreibung wird eine Geltung über den Herpin hinaus beansprucht. Frölich verkörpert nicht nur das Abenteuer, sondern generiert es als Stammmutter und -tochter einer ganzen Serie abenteuernder Herpins auch: Die Serie beginnt mit Herpin von Bourges und Herpin von Zypern, wird mit Herpin/Ölbaum und mit Herpin von Bourges (dem Jüngeren) fortgesetzt, der einen – womöglich von Bourges vertriebenen, denn epithetlosen – Herpin zeugt, der seinerseits mit Gottfried von Bouillon auf Kreuzfahrt geht. Die

⁵² Begriffsprägung durch Clover, Carol J.: Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film, Princeton/NJ 1993. Siehe auch Renz, Tilo: Gewalt weiblicher Figuren als resignifizierendes Sprechen. *Thelma and Louise, Baise-moi* und Judith Butlers Politik des Performativen. In: Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968. Hrsg. von Jochen Fritz/Neil Stewart, Köln 2006, S. 179–210, hier S. 203f.

Gleichheit der Namen suggeriert eine Gleichheit der Abenteurer und somit auch der Mechanismen des Abenteuererzählens.

Dass Frölichs eigene Abenteuer bzw. Glückswendungen, ungeschicke, im Handmirakel kulminieren und dadurch abgeschlossen sind, verhilft dem Herpin trotz des rasch erzählten Todes der letzten Abenteuerhelden und einer über die Erzählung hinausreichenden Handlung mit Verweis auf die Abenteuerhelden der Zukunft zur Schließung. Nimmt man die Perspektive der Nebenfigur Frölich als Protagonistin ihres eigenen Narrativs ein, wie es im fünfzehnten Jahrhundert unzählige Male bereits erzählt wurde und parallel zum Herpin mit neuer Aktualität rege wiedererzählt wird, erscheinen diese zukünftigen Ereignisse geradezu irrelevant. Zwar bietet die Kette der Herpins bis zum Kreuzzug Gottfrieds von Bouillon, die angekündigte Rache oder die ausstehende Rückgewinnung von Bourges theoretisch den Anlass für weitere Abenteuer. Diese scheinen jedoch nach dem Handwunder, das Frölichs Erzählstrang als letzten des Herpin beendet, offensichtlich keiner weiteren Erzählung mehr wert.

Steve Commichau

Disruptive Bodies and Disembodiments in an Early Modern German Haunting

I. Introduction

In 1583, a 16-page pamphlet entitled *Wahrhaffter Bericht Vnd eigentliche beschreibung des Geistes* [...] *zu Zwickau* (Truthful report and actual description of the ghost [...] at Zwickau)¹ was published semi-anonymously with the initials Z.P.M. The text details events that allegedly took place in a potter's house in the Saxon town of Zwickau in April the same year and it claims that the occurrences were still ongoing at the time of its production. The pamphlet describes how a poltergeist, allegedly the ghost of a murdered child, establishes contact with the potter's 13-year-old daughter, attaches itself to her as its primary caregiver by requesting food from her, and remaining most engaged with her above all the other family members. To a degree, the ghost gradually integrates itself into the family and the wider community. The text alternates between representing the ghost as an innocent child who was murdered by its mother, an uncanny supernatural force, and a case of sinister demonic trickery with various effects for the family and the community in which it is embedded.

Defining the term 'abenteuer' (adventure), Grimm's dictionary provides an interpretation that encompasses both movement and the extraordinariness or the danger of an experience, which will be an important starting point to explore how the above-mentioned ghost relates to adventure:

Anonymous: Wahrhaffter Bericht / Vnd eigentliche beschreibung des Geistes so zu Zwickau in eines Pöttichers Hausse / an der Burggassen gelegen / herumb gehet / redet / singet / isset / und sich in Gestalt eines ungetaufften Kindtleins / von etlichen im hause sehen / aber von menniglichen so hinnein kommet hören lesset (Truthful report and actual description of the ghost who walks around in a potter's house in Zwickau, situated on Burggasse, who talks, sings, eats and lets itself be seen in the form of an unbaptized child by some in the house, but heard by many who come in), s. l., 1583. VD 16 W 669, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, N 5290. In: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000072AC00000000 (25 April 2023). Unless stated otherwise, all translations are mine.

Mit diesem abenteuer nun verknüpft sich stets die vorstellung eines ungewöhnlichen, seltsamen, unsichern ereignisses oder wagnisses, nicht nur eines schweren, ungeheuern, unglücklichen, sondern auch artigen und erwünschten ²

Connected to this adventure is always the idea of an unusual, strange, unsafe occurrence or daring undertaking, not just a difficult, monstrous, unfortunate one but also a neat and welcomed one.

In addition to Grimm, one might look for thoughts on the literary idea of adventure that could help understand the ghostly apparition above in Bakhtin's writing concerning the Chronotope, the space-time of the narrative text, and of the Greek romance in particular. Especially in the latter, the biographical time in which protagonists age normally and events have biographical and psychological significance transforms into an amorphous and malleable adventure-time³ that does not advance protagonists' age and is usually characterized by freely expandable or reducible events and episodical travels, voluntarily or involuntarily.⁴

Here, the focus on a disorderly space-time Bakhtin introduces will be the starting point for analysis, but such a structuralist approach to a genre can be limiting; instead, this chapter, while maintaining some interest in Bakhtin's work, studies the non-fictional report of the haunting from the vantage point of queer theory and monster theory, while keeping Grimm's approach to adventure as a dangerous event in mind. Sara Ahmed's work on disorientation and oblique bodies⁵ in particular will be instructive to examine the ghost, regarding the distortions of time and space it causes in the potter's house. These disruptions and strange events result in an atmosphere of potential danger within the supposed safety of the home. In the

² Art. abenteuer. In: Deutsches Wörterbuch by Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB), digitized version in the 'Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities', Version 01/21, htttps://www.woerterbuchnetz.de/DWB, vol. 1, c. 27 (25 April 2023).

³ Cf. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich: The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. by Michael Holquist. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin/TX 1981, p. 87.

⁴ Cf. Eming, Jutta/Schlechtweg-Jahn, Ralf: Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ. In: Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Ed. by Jutta Eming/Ralf Schlechtweg-Jahn, Göttingen 2017 (TRAST 7), pp. 7–34, here pp. 16f.

⁵ Cf. Ahmed, Sara: Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others, Durham/ NC 2007, p. 161.

pamphlet, something that is constructed as an expressly alien influence (the non-human apparition) invades the home, instead of a protagonist setting out to find it, and in doing so it denaturalizes the space and the time of the place it enters, making it as unfamiliar and potentially dangerous as any pirate-teeming sea in the Hellenistic adventure-narratives Bakhtin describes. This is not to suggest that the ghost-story as such, or even the nonfictional ghost-report like the Wahrhaffter Bericht, can be subsumed under the genre of adventure narrative. The goal here is rather to argue that the term 'adventure' can be made productive as an indicator of an out-of-order space and time for a broader scope of narratives that can include nontypical, yet adventurous, genres like the report. It is important to keep in mind that the adventure-space in the Wahrhaffter Bericht is the space of domestic life and work, which at the time would be read as feminized. This article will focus on how this pamphlet is deploying the monstrous outside force of the poltergeist, thereby not only destabilizing the order of the home and the protagonists' lives and gendered performances, but also working both with and against patriarchal norms and misogynist legislation of its time. A central idea in this argumentation is that the monstrous, in this text, is gendered and often feminized and that the domestic (equally feminized) space is presented as a dangerous, adventurous zone. I thus argue that the ghost helps to understand the home as an area constructed as a female adventure space, while, as a disembodied, post- or inhuman entity complicating the markers 'female' and 'male' as stable signifiers for gender.

Sara Ahmed refers to the adherence to normative temporal routes as "being in line":

[W]e are 'in line' when we face the direction that is already faced by others. Being 'in line' allows bodies to extend into spaces that, as it were, have already taken their shape. [...] We follow the line that is followed by others: the repetition of the act of following makes the line disappear from view as the point from which 'we' emerge.⁶

As a child ghost, the apparition by its very nature distorts temporal norms. The ghost-child, not following the inherited temporal norms, or life-lines,⁷

⁶ Ahmed, Queer Phenomenology, p. 15 (Ann. 5).

⁷ Ahmed, Queer Phenomenology, p. 17 (Ann. 5).

is a line interrupted but also an unspent life force⁸ that carries on after its supposed endpoint. That is, not just as an existence stretching beyond its 'natural' time, the life of the child was interrupted prematurely, and, as the text presents it, 'un-naturally' so through feminine, maternal violence.

After a short summary of the alleged haunting, I will analyze the ghost as a monster that affects the interpretation of the text in different, at times contradictory ways. I will then address how the ghost speaks to and complicates relevant moral issues of its time. In this part, I will focus on a moral panic⁹ surrounding supposedly murderous femininity that was perhaps most openly articulated in the Empire-wide legal guidelines concerning infanticide and abortion, which at the time of the pamphlet's publication had only been implemented fifty years prior. Both of these infant-related crimes were at the time seen as related and highly concerning issues, committed by the same kinds of perpetrators. In discussing this kind of maternal violence and opposing it with quasi-maternal care the ghost receives from the potter's daughter, the text provides a strong commentary around the extreme ends of the spectrum of morality that was used to judge feminine behavior. I will also highlight how naming the ghost a demon, as the text does, further complicates not just the position the pamphlet takes on these issues of infancy, infant death and (maternal) femininity, but also seemingly contradicts some of the points that the Wahrhaffter Bericht itself has raised. By changing the nature of its monster from a supposed actual victim of female violence against newborns to a case of demonic trickery, the pamphlet increases the adventurous peril to its protagonists at the cost of its own implicit, gendered moral statements now being turned on their heads. Finally, the article will highlight how, by deploying the monstrous or ghostly, the plurality of readings the text invites are not only reflecting the moral anxieties of its time, but also invite interpretations that are queering the text and its contents and can open a space for empathy with the very populations the Wahrhaffter Bericht, at the first reading, seems to caution against – the women and children of the household.

⁸ Mandeville Caciola, Nancy: Revenants, Resurrection, and Burnt Sacrifice. In: Preternature. Critical and Historical Studies on the Preternatural 3/2 (2014), pp. 311–338, here p. 319.

⁹ In this context, I use the term 'moral panic' colloquially, as it highlights parallels in contemporary political discourse, rather than as a methodology.

II. Summary of the Haunting

In the text, the ghost first manifests as an invisible force that steals the new Sunday shoes the teenage daughter of the unnamed potter, so ein frommer und einfeltiger Man (a rather pious and upright man). 10 had just placed in an old cupboard. Despite the insistence of the father, who claims that such things usually resolve themselves within three days, the shoes are only returned to the greatly distressed girl by an invisible presence and a disembodied voice six days after their disappearance, just in time for Sunday service. The culprit, a ghostly child, gradually begins to present itself more and more to the daughter, Maria (one of the few characters who is named by the text), and begins to have conversations with her. The family and the broader community eventually become somewhat used to its presence. On her request, the ghost even makes itself¹¹ visible to the daughter once, appearing as a small boy in a white shirt, with a black cross on its shirt and cap, who helps her with the dishes. According to the pamphlet, the ghost becomes known throughout the town for its chattiness and its singing of hymns. At one point it finally reveals itself to be a murdered infant, whose body is buried beneath the basement of the house (the family does not react to this revelation in any way, at least as far as the text describes it). In a conversation with Maria, the ghost mentions its single mother, claiming she bore the child out of wedlock, did not grant it baptism, and is now being punished in hell. Both the family and the presentation of the ghost in the text go back and forth between familiarity and discomfort with the ghost's presence and its supernatural actions. The potter, at one point, decides to visit an educated family member, his brother-in-law, for advice, who then tells him to write a quote from Luke 16, the parable of Lazarus and the Rich Man, on his door to drive out the ghost: Sie haben Mosen und die Propheten last sie diese hören (They have Moses and the Prophets; let them listen to them). 12 To the audiences at the time, this would have invoked the complete passage:

¹⁰ Wahrhaffter Bericht, p. 7 (Ann. 1).

¹¹ The pronouns used for the ghost in this article reflect the German neutral pronoun 'es', which can be used for objects and children alike. This is intended to closely mirror the pronoun usage in the pamphlet, but also highlight the non-human, or dubious nature of the apparition.

¹² Wahrhaffter Bericht, p. 12 (Ann. 1).

"No, father Abraham," [the rich man] said, "but if someone from the dead goes to them, they will repent." He said to him, "If they do not listen to Moses and the Prophets, they will not be convinced even if someone rises from the dead." ¹³

The suggestion of writing this on the door is reminiscent of wards that are placed on doorways and the folkloric usage of written biblical passages as protective 'talismans' or medicine. ¹⁴ It also hints at a point that will be discussed later: the impossibility of a ghostly appearance (as the return of a deceased soul) in Lutheran doctrine, as this passage was read by Protestants at the time as indicative of the refusal of God to let dead souls contact the living. ¹⁵ The living have all the information they need, the parable suggests, they do not need to be reminded by undead appearances.

But upon his return home, the ghost welcomes the potter by telling him to go ahead and write, and it will write something below it itself. The potter, shocked by the ghost's superhuman ability to perceive conversations far away from the house, does not proceed with his plan but continues to be helpless and passive about the situation. The ghost continues with sometimes benign activities, like insisting on evening prayers and blessing everyone's sleep in the name of the father, son, and holy spirit, and with rather harmless, if unsettling pranks. It pulls the blankets off a visitor to the house whom it does not like, throws the daughter's sewing thread around, and sings 'Christ is Risen' to three educated guests after overcoming what seems to be shyness to speak in front of the three. The writer of the pamphlet reports that they themselves heard the ghost speak and laugh in a voice too high for any human, child, or adult, and that they came to regard the family to be trustworthy people with nothing to gain from lying. A later follow-up visit to the house is announced, but it is not clear if it was ever carried out or written about.

Interestingly, the text contains some speculation and open confusion on the side of the writer about the nature of the ghost: they identify it as caused by the devil (as, according to Protestant doctrine, all apparent ghosts have to be)¹⁶, but expresses confusion over its chattiness, singing, and pray-

Luke 16,29–31, Holy Bible, New International Version. In: https://www.biblegateway.com/passage/?search=Luke+16%3A19%E2%80%9331&version=NIV (25 April 2023).

¹⁴ Cf. Davies, Owen: Grimoires. A History of Magic Books, Oxford 2009, p. 4.

¹⁵ Rieger, Miriam: Der Teufel im Pfarrhaus. Gespenster, Geisterglaube und Besessenheit im Luthertum der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2011 (Friedenstein-Forschungen 9), p. 13.

¹⁶ Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, p. 13 (Ann. 15).

ing, and, maybe most of all, the fact that it consumes human food. The pamphlet does not identify the writer but attributes its source only to a letter from a *glaubwirdigen Person An seinen guten Freund* [...] *geschrieben* (a trustworthy person written to his good friend)¹⁷.

If the ghost is read as an unbaptized, murdered child, the pamphlet is commenting on gendered values surrounding family, femininity, and reproduction. The two women that appear in the text (the potter's wife is never mentioned) and that are put in comparison via their relationship to the ghost cover the whole conservative spectrum of normative femininity of the time, from murderous, wanton woman to innocent, virgin girl. 18 It is perhaps an interesting sidenote that the 13-year-old, assumedly virgin girl, whom the ghost attaches itself to and who develops the best, arguably even a maternal relationship with it, is named Maria. The text uses the ghost and the portraval of the feminine characters to reinforce common contemporary, gendered values such as chastity, piousness, and the importance of baptism. It gives a voice to the dead child as a victim of a perceived wave of mostly feminine violence against infants and unborn children, reinforces the precarity of newborn life, and provides a form of violent wish-fulfilment fantasy for the readers with the punishment the mother receives after death. In these regards, the ghost is reinforcing culturally relevant norms. But as a monstrous force, the figure of the ghost the text depicts carries surplus meaning and undermines the norms and ideas it helps to prop up.

III. Context: The Constitutio Criminalis Carolina

To analyze the ghost as a monstrous force and examine the norms it comments on, it is necessary to consider the context in which the undead child enters the discourse. The pamphlet's ghost-child enters and destabilizes the gendered space of the household, but it also highlights specific contemporary political concerns about violations of the taboo of infanticide and the imperative of baptism. The legal context of the Holy Roman Empire in the 16th and 17th centuries can help to explain how this particular monster appeared at this particular time as a sub-phenomenon of a wider increased

¹⁷ Wahrhaffter Bericht, p. 5 (Ann. 1).

¹⁸ Lewis, Margaret B.: Infanticide and Abortion in Early Modern Germany, London, New York 2016 (Body, Gender and Culture 19), p. 9.

preoccupation with the question of society-internal monstrosity, 19 when one would expect violence against infants to be universally seen as a problem.

The project of homogenizing criminal procedure throughout the Holy Roman Empire under Charles V led to the implementation of the Constitutio Criminalis Carolina, also known as Peinliche Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V, in 1532.20 This guideline for criminal procedure, together with updated and expanded authority for state-led prosecution in the Inquisitionsprozess (the inquisitional procedure), allowed secular authorities more autonomy to prosecute crime. Particularly relevant for the Wahrhaffter Bericht is the way in which these new procedures changed how crime was approached. Whereas earlier prosecution was the result of reports by or on behalf of a victim, secular authorities were now better equipped to prosecute crime independently and apply torture to gather evidence under broader circumstances than before, when it was mostly reserved for crimes like heresy or treason. This was especially relevant for crimes related to child-death, like abortion or infanticide, which were notoriously hard to identify, let alone prove, in a time of very high infant mortality rates, when the only thing separating a crime from an accident was intent.²¹ Reacting to an increased emphasis on morality emerging from the Reformation and counter-Reformation,22 the Carolina decreed extremely violent measures of capital punishment for abortions and infanticides as a deterrent, and authorities were now able to persecute women for these

Davies, Surekha: The Unlucky, the Bad and the Ugly. Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment. In: The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous. Ed. by Asa Simon Mittman/Peter J. Dendle, London, New York 2016, pp. 89–116, here p. 59.

Ignor, Alexander: Geschichte des Strafprozesses in Deutschland, 1532-1846. Von der 20 Carolina Karls V. bis zu den Reformen des Vormärz, Paderborn 2002 (Rechts- und staatswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft. N.F. 97), p. 43; Schoeffer, Juo: Kaiser Carl des Fünften und des heiligen Römischen Reichs peinliche Halsgerichtsordnung. Mainz: Schoeffer, 1534. München, Bayerische Staatsbibliothek,

^{124#}Beibd.6. In: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00019882?page=1 (25 April 2023), pp. XXII–XIII.

Barcley, Katie: The Early Modern Family. In: Early Modern Childhood. An Introduction. Ed. by Anna French, London, New York 2019 (Early Modern Themes), pp. 16–32; Lewis, Infanticide and Abortion, p. 7 (Ann. 18).

Lewis, Infanticide and Abortion, p. 16 (Ann. 18).

crimes without relying as much on formal complaint by outside parties and use torture to secure confessions.

Before the institution of the Carolina, reproduction was mostly handled in Germanic law as a family-internal issue, with significant local differences. Wergild, monetary compensation for a family's loss, would usually have to be paid only in cases of unwitting abortions induced by a third party, but decisions within a family to terminate a pregnancy were regarded as their own loss, with no harmed party on whose behalf to file complaints.²³ Legislation in the Carolina reflected the state of an ongoing debate about the date of ensoulment of the fetus and infanticide and abortion coming to be seen as similar acts in light of these debates. The two crimes were then increasingly perceived as indicative of a wave of primarily feminine moral failure:24 of the articles regarding infant-related crimes, only abortion is phrased neutrally (article CXXXIII: Straff der ihenen so schwangeren weibszbilden kinder abtreiben; punishment for those, who abort pregnant women's children)25, both murder and fatal exposure of children are specifically worded as crimes perpetuated by women.²⁶ Ironically, apart from a perceived increase in these crimes due to ramped up public persecution and punishment, the same crackdown on perceived immorality also likely led to an actual increase in the crimes it aimed to quell. Facing legal action and the threat of harsh punishment for all kinds of sexual 'deviancy', including fornication, many women now found themselves more often with few alternatives other than to hide and terminate accidental pregnancy.²⁷ Due to the phrasing of the Carolina, unmarried women were facing the brunt of these laws. The Carolina, in the section on murder (böse tödtung; killing with malicious intent)28, suggests that women who bear pregnancy in secret are always suspicious, while a woman who gives birth in secret and without the help of midwives could not be considered anything but guilty of murder if the child dies:29

²³ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 19 (Ann. 18).

²⁴ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, pp. 19–22 (Ann. 18).

²⁵ Schoeffer, peinliche Halsgerichtsordnung, p. XXII (Ann. 20).

²⁶ Cf. Schoeffer, peinliche Halsgerichtsordnung, pp. XXII–XIII (Ann. 20); Lewis, Infanticide and Abortion, p. 7 (Ann. 18).

²⁷ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 27 (Ann. 18).

²⁸ Schoeffer, peinliche Halsgerichtsordnung, p. XXII (Ann. 20).

²⁹ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 19 (Ann. 18).

Doch so eyn weibßbild eyn lebendig glidtmessig kindtlein also heymlich tregt / auch mit willen alleyn / vnnd on hilff anderer weiber gebürt / welche on hilffliche geburt / mit tödtlicher verdechtlichkeyt geschehen muß / So ist deßhalb keyn glaublicher vrsach / dann daß die selbig mutter durch boßhafftigen fürlatz vermeynet / mit todtung des vnschuldigen kindtleins daran sie vor inn oder nach der geburt schuldig wirt / ire geübte leichtfertigkeyt verborgen zuhalten. 30

Should a woman bear a living, developed child in secret and choose to give birth without the help of other women, an unassisted birth must invoke deadly suspicion. There can be no believable reason other than that, through evil-minded ignorance, the mother believed to be able to hide her promiscuity through murder of the innocent child, of which she becomes guilty during or after birth.

In effect, this meant that even in the absence of a body and a confession, a hidden pregnancy and birth could be sufficient reason to carry out a sentence.³¹ The wording of the *Carolina* used here is also interesting, as phrases like *unschuldig kindtlein* (innocent child), *boßhafftig* [...] *fürlatz* (evil-minded ignorance), or *leichtfertigkeyt* (promiscuity) hint at the gendered moral concerns about potentially murderous, fornicating women, that were at play at the time.

In practice, this guideline for persecuting crimes against infants led to a noticeable increase in executions by 1600.³² With the *Carolina* including the assumption that women would murder children to hide their promiscuity and in the context of high child mortality, the indicator of a crime would be less the death of a child, and rather the suspicion of illegitimacy. Men could only be indicted in cases of unwitting abortion, while married women were assumed to not have reasons to hide or terminate a pregnancy. In practice, wealthy women would usually be able to afford secrecy or marry off quickly, so the main target affected by the law and associated with the moral failures it was designed to attack were unmarried, poor women.³³

The ghost-child, at least in its own accord, had been killed by such an unwed, evil-minded woman without being baptized:

³⁰ Schoeffer, peinliche Halsgerichtsordnung, p. XXII (Ann. 20).

³¹ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 24 (Ann. 18).

³² Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 2 (Ann. 18).

³³ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, pp. 8f. (Ann. 18).

Ich bin ein ungetaufftes Kindtlein / meine Mutter hat mir die Tauffe nicht gegönnet / sondern mich umbgebracht [...] denn sie noch ein Jungfraw gewesen / und ist schon im hellischen fewer.³⁴

I am an unbaptized child, my mother did not grant me baptism, but has murdered me [...] since she was still unmarried, and she is now already within hell's fire.

The mother in the *Wahrhaffter Bericht* is, as the ghost tells Maria, unwed, secretly pregnant, and evil-minded, the latter indicated by the phrasing of her 'not granting' its baptism and by her now being punished in hell. She is, therefore, an example of the same sort of feminine moral weakness the *Carolina* and its surrounding cultural climate was so concerned with, and would continue to be for the next three centuries.³⁵ Child baptism in particular was a subject of theological debate for Protestants, but usually Christians of all denominations would have been shocked by the idea of an unbaptized death, denying the child its chance at salvation.³⁶ While activating the association of the promiscuous, evil-minded femininity the *Constitutio Criminalis Carolina* constructs in its infanticide and abortion paragraphs, the ghost attaches itself to a positive counter-example to its allegedly sexually active, murderous, and selfish mother from the very demographic the *Carolina* suggests to be highly dangerous to child life.

The Constitutio Criminalis Carolina, then, is highly concerned with constructing and consequently condemning the evil deeds of women, the monstrosity hiding within society. In this light, the murdered child appears as an innocent victim inserting itself into the household perhaps to find a new family or a less monstrous mother. But in another reading suggested by the later passages of the text, the ghost itself is a monstrous force hiding behind the threat of female monstrosity to assault the daughter's spiritual integrity by abusing her idealized, maternal femininity. In this reading, the haunting is almost a Chaoskampf-type narrative,³⁷ but in either case a strongly gendered adventurous ordeal.

³⁴ Wahrhaffter Bericht, p. 10 (Ann. 1).

³⁵ Cf. Lewis, Infanticide and Abortion, p. 2 (Ann. 18).

³⁶ Lewis, Infanticide and Abortion, p. 28. (Ann. 18).

³⁷ Beal, Timothy K.: Religion and its Monsters, London, New York ²2023, p. 3

IV. The Ghost as a Monster

The word monster derives from the Latin *monstrum* and is related to the verbs monstrare (to show) and monere (to warn or to portent).³⁸ The 1583 pamphlet even makes this explicit in stating that: so sollen Wunderburten / Gespenst / und andere solche sachen was besonders anzeigen und drewen (ghosts, miraculous births and other such things are signifying something extraordinary/specific).³⁹ Some such monsters are constructed by contemporary propaganda as invading the familiar to signal a disturbance, like the Monk Calf and the Papal Ass of Reformation pamphlets are intended to signify godly displeasure with Catholicism in Protestant propaganda. Others seem to exist in their own place, like the Plinian 'Races' at the edges of the known world, also known as the Monstrous Races. These strange beings are not as threatening to the internal order, but might serve as a hint of perceived, ethnocentric superiority of the cultures that created them. 40 All of these monstrous beings can also be read as texts themselves, revealing certain notions held at their historic moment and demonstrating culturally relevant beliefs and values of the society that gave rise to them. 41 While 'monsters' at the geopolitical margins still played a role during early modernity, for example in informing what Europeans expected to find in the Americas, monstrosity also performed a shift inwards, with anomalies increasingly being perceived inside European society.⁴² While bodily deformity plays a significant role in both of these popular perceptions of the monstrous, the monstrous community and the individual, abnormal birth, no monster is defined purely in terms of its body. In fact, most current scholarship identifies the monster as a social construction in some way or another. 43 Scholars like Jennifer Neville 44 and Rebecca Merkelbach 45 define

³⁸ Cf. Weinstock, Jeffrey A.: Introduction: A Genealogy of Monster Theory. In: The Monster Theory Reader. Ed. by Jeffrey A. Weinstock, London, Minneapolis/MN 2020, pp. 1–36, p. 2.

³⁹ Wahrhaffter Bericht, p. 6 (Ann. 1).

⁴⁰ Cf. Friedman, John Block: The Monstrous Races in Medieval Art and Thought, London, Cambridge/MA 1981, p. 26.

⁴¹ Cf. Cohen, Jeffrey Jerome: Monster Culture (Seven Theses). In: Monster Theory. Reading Culture. Ed. by Jeffrey Jerome Cohen, London, Minneapolis/MN 1996, pp. 3–25, p. 4.

⁴² Cf. Davies, Categories of Monstrosity, pp. 59-65 (Ann. 19).

⁴³ Cf. Weinstock, Introduction, p. 25 (Ann. 38).

the monster by its antisocial actions in the contexts of the Old English corpus and the Icelandic Sagas respectively. They are thus able to even include characters like outlaws, magic-users, or Cain in their definitions to stand beside more immediately recognizable monsters such as Beowulf's Grendel or the Icelandic Sagas' undead Draugar. The monster, then, is able to serve culturally productive purposes, for example by designating in- and outgroups, even while it is also able to transgress cultural boundaries. Bettina Bildhauer⁴⁶ and Surekha Davies⁴⁷ describe the sliding scale of humanity applied to marginalized groups with the example of the perception of Jews, sex-workers, and executioners during the European Middle Ages, and that of the Algonquians during early Colonialism in the Americas, respectively. For example, during the 1580s, the British were able to see their own ancestors in the Algonquian people, but after the Jamestown massacre of 1622, descriptions of them barely recognized any humanity in them. 48 The body, in these analyses, is completely moved to the performative and de facto to the inside of the group or person identified as a perpetrator against societal interests. In the corpus, monstrous deformity, if present, is only constructed after a minority has already been identified as other-thanhuman.

The monster, then, can be monstrous by inhabiting the edges of the known world, being culturally other, and endangering (making adventurous) any journey into their lands, or they can bring the danger from the far away regions into the familiar by being markedly other, for example by displaying socially unwanted behavior. Jeffrey Jerome Cohen, in "Monster Theory" (1996), relatedly defines the monster as a liminal figure, as having a body that is "pure culture"⁴⁹, and as a border marker that delineates the limits of culturally acceptable practices, while simultaneously being a manifestation of hidden desires.⁵⁰ Monsters in both fictional and non-fictional

⁴⁴ Neville, Jennifer: Monsters and Criminals: Defining Humanity in Old English Poetry. In: Monsters and the Monstrous in Medieval Northwest Europe. Ed. by Karin E. Olsen/ Luuk A.J.R. Houwen, Leuven 2001 (Mediaevalia Groningana. NS 3), pp. 103–122.

Merkelbach, Rebecca: Monsters in Society: Alterity, Transgression, and the Use of the Past in Medieval Iceland, Berlin, Boston 2019 (The Northern Medieval World), p. 3.

⁴⁶ Bildhauer, Bettina: Blood, Jews, and Monsters in Medieval Culture. In: Weinstock (ed.), The Monster Theory Reader (Ann. 38), pp. 192–210.

⁴⁷ Davies, Categories of Monstrosity (Ann. 19).

⁴⁸ Cf. Davies, Categories of Monstrosity, p. 69 (Ann. 19).

⁴⁹ Cohen, Monster Culture, p. 4 (Ann. 41).

⁵⁰ Cf. Cohen, Monster Culture, pp. 16f. (Ann. 41).

narratives can provide a safe space to vicariously live out destructive, violent, or socially unacceptable desires and practices, while also providing an opportunity to disavow these desires and display their undesirable consequences.

What does this mean for the Zwickau ghost child? And, if we define monsters as cultural manifestations and by what they do, what is it that this monster does? For one, the ghost-child performs the culturally productive work of reprehending the outlawed practices of infant-related crimes and emphasizing a need for baptism to integrate a child into the Christian community, living and dead. If these imperatives and taboos are violated, the text seems to suggest, an undead child might choose to disrupt the domestic order. Or, put differently, the violation of cultural order might invite a further spreading chaos in the form of ghostly activity, the ghost itself being a monster that escalates the violation of cultural and natural laws. The established, normative timelines and familiar spaces, when disturbed, are further distorted and twisted into an unusual, strange, unsafe occurrence - into a dreadful adventure. In this regard, Cohen describes the monster not only as a border marker but also a border-walker itself.⁵¹ The monster undermines culturally constitutive boundaries and binaries, even while its existence serves as a warning against the transgressions it commits. For the ghostchild, this means that the laws of society and the laws of nature are suspended in the poltergeist activity, which spreads chaos in the house and turns the feminized domestic space into an unfamiliar, adventurous terrain that is unsafe to traverse. The ghost-child is, according to its own account, dead and buried beneath the basement floor, vet it is participating and actively restructuring family life. It is a mostly invisible, disembodied presence that still seems to consume food and is able to interact with its material surroundings to play pranks like pulling the blankets off visitors or throwing the daughter's sewing thread around. It is pointing towards, and warning against, a violation of the social order into which it is intruding. But the ghost is also, if not violently, then under the implied threat of violence inherent in its superhuman abilities, restructuring the familiar space through the gap in what is constructed as the cosmic order, that was created by the transgressive action of the murderous mother. The ghost-child is thereby, like Neville and Merkelbach's trolls and outlaws, disturbing the

⁵¹ Cf. Cohen, Monster Culture, pp. 12f. (Ann. 41).

social order, even while serving as a warning against the disturbances that allowed its incursion in the first place.

It is perhaps worth mentioning the ghost's mother's depiction as the second monster that haunts the text, despite her only being given one sentence worth of attention in the entire pamphlet. As a murderous mother, she is refusing her supposedly natural role as provider of care and nurture, exposing the constructedness of the allegedly natural attributes of mother-hood. She is a shadowy presence who evokes a dread even greater than the main monster, as is demonstrated by the perceived necessity of implementing gruesome sentences for women like her. Yet within the slim narrative space she is given, she is moved from a position of subversive power to one of containment, in her case, to eternal imprisonment in hell. The same sentence that introduces her and the danger she poses is able to immediately remove her as a potential threat, if not without leaving a discomfort with the potential of violence, as alleged in the *Carolina* to be underlying femininity as a whole.

The undead child and its problematic mother both disrupt the normative timeline (the lifeline)⁵² of reproductive family life and signify departure from this normative, straight time as a problem. In "Queer Phenomenology", Sara Ahmed describes orientation as being turned towards something.⁵³ In spatial terms, being oriented can mean being at home in a familiar space, like a room one has already "extended"54 oneself into. In familiar rooms, the body and its surrounding objects are aligned, allowing us to feel direction. Turning this spatial orientation into metaphor, Ahmed describes heterosexual orientation as facing or being turned towards the objects of heterosexual culture. Turning from this direction means leaving the straight path, the guiding lifeline extending through straight history and facing normative futures (perhaps in itself an adventurous journey).55 In the case of the Wahrhaffter Bericht, the monster 'embodies' such a disorientation. Both murderous mother and ghost-child invade the constructed familiar space of the home by performing socially unacceptable actions, even actions that are perceived as unnatural. In the process, they leave the straight path extending towards the future. That is to say, instead of performing a reproductive orientation towards the future, they extend into the time past

⁵² Ahmed, Queer Phenomenology, p. 17 (Ann. 5).

⁵³ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, p. 1 (Ann. 5).

⁵⁴ Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 7–9 (Ann. 5).

⁵⁵ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 21–23 (Ann. 5).

their deaths via an unnatural return. This is not to argue that the murdered child is necessarily queer, but that the ghost is a queer phenomenon as outlined in "Queer Phenomenology", and that the ghost is a manifestation of a severed lifeline in the sense of a denied generative straight future.⁵⁶ This metaphor encompasses not only its own life cut short but also the straight line of sight oriented towards a normative heterosexual family life stretching through the future.

The ghost-child is, on the one hand, an extension of the monstrosity the figure of the murderous mother embodies and the resulting uninhabitable family. But, on the other, it attaches itself to the daughter like a brother or a child, destabilizing the Protestant nuclear family it joins. ⁵⁷ The ghost-child is thereby 'queer' as a product of a culture constructing its own outside, it is a diversion from the reproductive path this culture held up as desirable. Part of the adventure of the ghostly home intrusion, then, can be the strange lifeline, the track off the familiar temporal route the ghost-child represents.

The pre-shaped space, in the pamphlet, is the family home that is following norms that are supposed to ensure its continuity into the future. The ghost-child de-familiarizes this space by 'embodying' an off-track family life. While adoption, fostering, and an extended understanding of 'family' that included the entire household were common during early modernity,⁵⁸ the ghost-child destabilizes the family hierarchies⁵⁹ by making a decisive choice itself for whom it adopts as its caregiver and by becoming a force with agency, if not the dominant decision maker, within the space of the home. On this note, Ahmed further remarks that

[i]t is interesting to note that in landscape architecture they use the term 'desire lines' to describe unofficial paths, those marks left on the ground that show everyday comings and goings, where people deviate from the paths they are supposed to follow. Deviation leaves its own marks on the ground, which can even help generate alternative lines, which cross the

⁵⁶ Given the political discourse at the time of this writing, I feel it is necessary to clarify that the queerness of this ghost is in the phenomenon of the apparition and the invitation for us to take an outside, non-normative perspective it represents, and not in any way a consequence of the violence committed towards the hypothetical child.

⁵⁷ Cf. French, Anna: Locating the Early Modern Child. In: French (ed.), Early Modern Childhood (Ann. 21), pp. 3–15, here p. 5.

⁵⁸ Cf. Barcley, The Early Modern Family, pp. 16–24 (Ann. 21).

⁵⁹ Cf. Barcley, The Early Modern Family, p. 25 (Ann. 21).

ground in unexpected ways. Such lines are indeed traces of desire; where people have taken different routes to get to this point or to that point.⁶⁰

The unnatural freedom of the ghost-child who oversteps the limits placed on the early modern child, and those of human ability, as well as the strange community it creates are a warning against overstepping the boundaries of the normal (the monster as a border marker). But they could also be read as an invitation to take the adventurous journey beyond those boundaries and think towards entities and communities that are not bound to the prescriptive family unit.

While disturbing the order of the home and the family and embodying a transgressive freedom, ghosts in texts like the *Wahrhaffter Bericht* and other pieces of folklore around unbaptized, undead children can also be read as expressions of theological desires. They can at times act as a corrective addendum to gaps in official doctrines. Folklore and tales about child ghosts can, for example, serve to supplement the lack of a limbo providing a state of base happiness to guiltless but unbaptized infants in both official Protestant and Catholic doctrines. They can open a space in which the guiltless victim is allowed to gain another chance for salvation, or even experience a family life that was unobtainable to them prior to their deaths. These texts, being about newborn children, are also not able to remain completely silent on issues surrounding motherhood and femininity and can thus also be understood as a sort of unusual, strange, unsafe occurrence or daring undertaking that is at least implicitly commenting on femininity, even where it is not an outspokenly 'female' adventure.

But ultimately, the pamphlet does not just describe a haunting by an innocent, if overbearing, ghost-child that finds a new family in the poor potter's house and is threatening the social order only upon close reading and in more theoretical terms. The pamphlet allows neither the reader nor the potter's family to enter into a state of normalcy and familiarity with the new household member, not without occasionally reminding of the uncan-

⁶⁰ Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 19f. (Ann. 5).

⁶¹ Cf. Simpson, Jaqueline: The Folklore of Infant Deaths. Burials, Ghosts and Changelings. In: Representations of Childhood Death. Ed. by Gillian Avery/Kimberley Reynolds, Basingstoke, New York 2000, pp. 11–28, here p. 11.

⁶² Cf. Barclay, Katie: Introduction: Small Graves: Histories of Death, Childhood and Emotion. In: Death, Emotion and Childhood in Premodern Europe. Ed. by Katie Barclay/Kimberley Reynolds/Ciara Rawnsley, London 2016 (Palgrave Studies in the History of Childhood), pp. 1–24.

niness of the ghost that unsettles the gendered space and practice of the family. The ghost-child, while sharing the same domestic confinements as children and women in early modern German society, still displays an inhuman power that renders the household's patriarch helpless and pathetic. In a Protestant home, which the father is supposed to lead like a miniature church by acting as the person in charge of the physical and spiritual wellbeing of his 'congregation', this loss of authority caused by the ghost is significant.⁶³ In further disregard of established hierarchies, the ghost-child shocks and astounds guests and scholars that visit the place, violating cultural norms for respecting hospitality and social hierarchies. Despite acting like a child most of the time, it does effectively take possession of the house, and while seemingly benign, actions like its refusal to let anvone go to bed before it has conducted its evening prayer and blessed everyone's sleep also show the influence, even control it has over the entire family. It is also able to extend agency far beyond the house by displaying knowledge about conversations that took place miles away, as it does when the potter is advised to write the passage from the parable of Lazarus and the Rich Man onto the door. The agency of the ghost-child, here, is not just unusual by standards for children in the early modern household, who were supposed to adhere to relatively strict domestic hierarchies,64 but monstrous even by human standards.

The boy-ghost only appears within the confines of the feminized space of the household and thus becomes feminized itself, a process that is aided by the use of neutral pronouns for children. This de-gendered and/or feminized representation is complicated or contradicted by the child at one point and without much prompting declaring *es were ein ungetaufft Kindtlin / nicht ein Mägdlein / sondern ein Kneblin* (it is an unbaptized child, a boy, not a girl)⁶⁵. The neutral pronouns upon which the text insists, versus its spatial confinement and its self-identification complement the uneasy location of the child in gendered terms, being at once confined to the household space even more exclusively than women and children normally would be, while at the same time being able to undermine or outdo the father's masculinity by replacing him as the authority over the house. It encroaches on domestic normalcy from the positions approximating both

⁶³ Cf. French, Locating the Early Modern Child, pp. 10f. (Ann. 57).

⁶⁴ Cf. Barcley, The Early Modern Family, p. 25 (Ann. 21).

⁶⁵ Wahrhaffter Bericht, p. 16 (Ann. 1).

masculinity and childlikeness, but never becomes fully incorporated into either. The ghost-child maintains an uneasy identity that keeps it from becoming a full family member by undermining culturally constitutive binaries like boy or girl, child or patriarch, alive or dead, corporeal or spiritual, victim or perpetrator (more on this last point later). Its return from the dead disturbs the temporal order of Christian human life and afterlife, particularly Protestant afterlife, which denies the possibility of any contact between the dead and the living, 66 while this disturbance in turn seemingly highlights the importance of a normative, straightened timeline of life and reproduction. 67

While mostly appearing as a poltergeist, a disembodied entity that most of the time does not even present the spectral image of a material body, and while standing outside the normative order of the home, the ghost-child is still able to influence and comment on the bodies around it. Not only does it display power over the domestic patriarch that renders him helpless, pathetic, and effectively takes possession of the house away from him (thereby emasculating him), but it also changes the perception of the daughter from being a child herself to being readable as a maternal figure. The ghost is only responsive to her requests, and it chooses her as the recipient of its own single request to the family, to leave out some gruel for it after the family ate. The child effectively designates the daughter as its caregiver, which is significant in a time in which love was supposed to manifest through care, and care in turn was seen as a material aspect of love, to the degree that care would sometimes even be used in court to argue that a blood relation must have been present. 68 One could perhaps even go as far as to suggest that the daughter effectively adopts the ghostchild. In this light, the text could also be read as a coming-of-age narrative of the potter's adolescent daughter, who comes from being introduced to the text via a fashion item, the new shoes, to grow into nurturing and caring maternity in accordance with gendered expectations of the time.

As will be discussed further in part six of this article, if we read it as an adopted ghost, the child, then, queers the family line by interrupting the normative straight timeline in being a perpetual gender-ambiguous, non-reproducing child. As Ahmed points out, apart from sexual practices,

⁶⁶ Cf. Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, p. 13 (Ann. 15).

⁶⁷ Compare Musharbash, Yasmine: Monsters. In: The Open Encyclopedia of Anthropology. Ed. by Felix Stein. In: http://doi.org/10.29164/21monsters (25 April 2023).

⁶⁸ Cf. Barcley, The Early Modern Family, pp. 25–27 (Ann. 21).

queerness can designate something oblique, something that is out of line of straight time.⁶⁹ This queerness is further emphasized by the text unsettling the expected ways of motherhood, in that the daughter is turned into a virginal (as far as we know) but also unmarried and non-reproductive surrogate mother attached to a non-living offspring. The ghostly child further queers the space of the home by extending its 'body' into it. Ahmed writes that extending into a room is "a process of becoming intimate with where one is", and "becoming part of a space where one has expanded one's body".⁷⁰ In the case of the ghost-child, this process of expanding and merging into and with the space of the home happens at the expense of normalized, gendered authority structures that are adhered to and represented by the family already present in the same space.⁷¹ The de-familiarization of the domestic space charges the home with monstrous transgression and turns its habitation into a perilous undertaking with uncertain outcomes — an adventure.

V. The Ghost as a Demon

But apart from the way the ghost unsettles the early modern gendered domestic hierarchy and seemingly affirms moral and legal discourse, if morally greying it, the writer of the pamphlet also makes explicit normative statements about the ghost itself that complicate the reading even further and even undermine its earlier moral statements. In several instances, the letter-writer insert their perspective to comment on the assumed illusionary character of the ghost, which again disturbs categories like illusional and material, given that the ghost asks for, and seemingly consumes, food (to the writer's admitted confusion). In the beginning and the end of the text, the ghost-child is prominently and explicitly called a devil's-ghost (teuffels gespenst), a demonic apparition that manipulates people for, here, mostly undisclosed aims. The only hint at a harmful intention might be found in the passage in which the potter visits his brother-in-law and is advised to write the passage from Luke 16 on the wall. Being pressured into using folkloric means of remedying the situation, such as using scripture as a magic ward, could be read as potentially spiritually harmful, as Protestantism dictated to rely on individual and communal prayer and to ignore the

⁶⁹ Ahmed, Queer Phenomenology, p. 161 (Ann. 5).

⁷⁰ Ahmed, Queer Phenomenology, p. 11 (Ann. 5).

⁷¹ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 11 and 17–21 (Ann. 5).

ghost, rather than using either 'popish' or superstitious means to expel it.72 The ghost-child's actual activities, like the chattering, singing of hymns ('Christ is Risen', no less), and the insistence on praying before bed, however, seem to be uncharacteristically innocent for a supposed devilish apparition. This tension between insisting on a demonic cause and the ghost's actual behavior might be due to a 'conservative' aspect of ghost stories. These stories often follow a somewhat predictable script (certain elements of which, like the throwing of stones by invisible hands, already became a parodied cliché by the 18th century), that is not always easily aligned with mainstream doctrine.73 Put differently and in terms of 'Monster Theory'. "the monster [...] turns immaterial and vanishes, to reappear somewhere else". 74 Cohen explains this as the monster always escaping, and uses the example of Bram Stoker's Dracula, returning as count Orlok in Nosferatu, then reappearing in Anne Rice's vampire novels, Coppola's *Dracula*, and finally, one might add, the Twilight films, each time in new guise, incorporating anxieties from exoticized eroticism to the AIDS epidemic, to teenage sexuality.75 Despite being destroyed, the sexual anxieties embodied in the vampire demand articulation again and again, each time updated to the current cultural climate. Or, in the Wahrhaffter Bericht, an anachronistic, perhaps folkloric understanding of revenants to haunt the Protestant interpretation of apparitions as demonic illusions.

Concerns about the place of innocent but unbaptized dead children in the afterlife reach back to the Middle Ages, when sanctified spaces, so-called *Sanctuaries de Répit* were set up, in which dead infants would be miraculously brought back to life for an instant, just long enough to allow a priest standing at the ready to perform a baptism. ⁷⁶ The same concerns live on into modernity, when unbaptized, deceased children would be smuggled into stranger's coffins to allow them burial in church ground up to at least the 1970s. ⁷⁷ Like the figure of the vampire still evoking eastern European aristocracy and exoticized sexuality, the ghost carries surplus meaning that cannot be fully assimilated into a new context, or forced to submit to one, uncontradictory meaning. In the case of the *Wahrhaffter Bericht*, the ghost

⁷² Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, pp. 14f. (Ann. 15).

⁷³ Cf. Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, pp. 11 and 25 (Ann. 15).

⁷⁴ Cohen, Monster Culture, p. 4 (Ann. 41).

⁷⁵ Cf. Cohen, Monster Culture, p. 5 (Ann. 41).

⁷⁶ Cf. Simpson, The Folklore of Infant Deaths, pp. 11–28 (Ann. 61).

⁷⁷ Cf. Simpson, The Folklore of Infant Deaths, pp. 12–14 (Ann. 61).

is not just the intrusion of the past in form of a deceased child into a home now inhabited by a different family, it is also the intrusion of an archaic narrative about the remaining of the life-force of deceased beings on earth, particularly after traumatic deaths, 78 that refuses to die in the religious space now inhabited by a faith that cannot accommodate its claims.

What the figure of the ghost-child does to the home is, in this light, not only a questioning of its straightening orientation, but also reproducing a more archaic stage of discourse around life and death. It is not just a matter of the home becoming the stage for an adventure, "an unusual, strange, unsafe occurrence or daring undertaking"⁷⁹, in that it is brought under the influence of a dubious spiritual power, but the text itself is a daring undertaking that deploys a figure it cannot fully keep in check, risking to undermine its own initial subtext.

The end of the text in particular, where the writer comments on the demonic nature of the apparition, highlights the dread associated with such demonic interferences. While the writer somewhat stoically notes how such occurrences are to be expected during the pamphlet's time, which they identify as the final days during which Satan is unbound, the perplexity over this curious demon remains palpable. Identifying the spirit as a demonic force allows the text to be palatable to either Christian denomination, be it Catholicism, which would otherwise easily accept ghosts as visiting souls from Purgatory, or Protestantism, which denied the possibility of requests from the dead to the living.⁸⁰

But the change from ghost to demon also invalidates the conservative moral separation of the text's women. In this light, the daughter Maria is now no longer a virginal mother-figure but a victim of trickery. The ruthless mother of the ghost, only present for the duration of one sentence in the first place, now becomes a complete demon-fabricated fiction even within the reality of the narrative.

The text describes the ghost as a simple child and highlighting its insistence on prayers and its childish shenanigans, as well as aligning it with the gendered values inherent in contemporary legal discourse as manifested in the *Constitutio Criminalis Carolina* and the moral climate of the time. In doing so, it can be argued that it functionally operates in the same way as

⁷⁸ Cf. Lecouteux, Claude: The Return of the Dead. Ghosts, Ancestors, and the Transparent Veil of the Pagan Mind. Transl. by Jon E. Graham, Rochester/NY 2009, pp. 12–17.

⁷⁹ See Ann. 2.

⁸⁰ Cf. Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, p. 13 (Ann. 15).

its ghost does: it tricks us into feeling sympathy for the child as supposed precarious life dependent on protection and care, only to reveal to us that we have been endangering our own spiritual health by falling into the snare of demonic illusions if we, despite the text warning us early on about this devilish ghost, let our guard down.

The pamphlet would thus train its readers to suspect demonic interference everywhere, even where the moral values something communicates, even something associated with victimhood rather than being a perpetrator, seem to perfectly align with mainstream expectations.

Alternatively (and perhaps more likely), the text could simply activate a spectrum of beliefs and mores that are self-contradictory if put together the way they are here but could have been held simultaneously as true by readers at the time. While the mother of the ghost-child cannot be both a murderous woman now confined to hell and at the same time a lie told by a demon in disguise to create a believable background story for itself, the underlying notions could have been accepted by contemporary readers side by side as true: that women are dangerous to the life they may bear (and easily corrupted in general), and that ghosts are generally not to be believed in what they say about their identity. This text can serve as an example of how the culture of the time had to find a way to unify the ongoing belief in hauntings (the monster of old returning in a new shape as murdered child)81 with a doctrine decreeing their impossibility. Demons masquerading as ghosts were one way to keep circulating ghost stories and -reports (which helped selling pamphlets), while accommodating the Lutheran doctrine of the Sleep of the Soul⁸² until Judgement Day.

VI. The Queering of the Home

In one anecdote related in the text, the ghost-child steals Maria's sewing thread while she is doing needlework in the living room:

alda hette es ihr etzliche feden Zwirn hinweg genommen / und als sie gescholten und gesaget / es solle ihr doch ihren Zwirn widergeben / [...] ihr solchen Zwirn / so nicht auff ein Kleuel gewunden [...] aus dem einen Winckel / uber die gantze Stuben hinüber / widerumb an den vorigen ort geworffen [...] und also damals [der Töpfer] ohn einige widerrede erkennet / das dieses warhafftiglichen ein Gespenst / oder Geist / denn

⁸¹ Cf. Cohen, Monster Culture, p. 4 (Ann. 41).

⁸² Cf. Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, p. 13 (Ann. 15).

einem Menschen unmüglich das er faden Zwirn / der leichte halben so weit werffen köndte. 83

then it stole several threads of twine from her and as she chastised it and said it ought to give her back her twine, it threw the twine, which was not rolled on a bobbin, from its angle through the entire living room to its original place [...] and thus [the potter] realized without doubt that it is indeed a ghost, since it is impossible for a human to throw a thread this far, due to its lightness.

Whether as a specter or a demon, ghostly appearances denaturalize spaces and objects and shake up hierarchies. The thread used for Maria's sewing work, for example, or the plate which the ghost-child helps to clean earlier, become uncanny objects once they are used by a strange agency. In the example above, the mundane thread of twine serves to provide irrefutable proof of the supernatural force that lives with the potter's family by being thrown with inhuman strength and skill. In highlighting the object as manipulated in an unnatural way by an alien and strange force, the object is brought to the fore. The daughter's needlework or dish washing would normally be invisible tasks, carried out behind the metaphorical back of the patriarch (and the readers), representing the feminized, domestic path Maria is supposed to take through life. When they move seemingly on their own, being operated by invisible or undead hands, they are becoming tools for unnatural agencies.

Sara Ahmed, when talking about Edmund Husserl's writing table, highlights how phenomenology faces a certain direction – in this case the paper, and the table it lies on. Other objects are delegated to the background. Husserl can contemplate the table because of the labor that was invested in creating it, and the concealed (feminized) domestic labor that gave him the freedom to turn to the table, with his back to the household and its tasks. 84 Certain concealed parts of the table, like its back, are invisible and we have to fill the gaps with our mind. A queer phenomenology, Ahmed suggests, might face the house behind the philosopher, the back of the table, or ask about the conditions of certain objects to arrive in our vision. 85 According to Ahmed, "[t]he objects that we direct our attention toward reveal the direction we have taken in life", and reveal what is only

⁸³ Wahrhaffter Bericht, p. 17 (Ann. 1).

⁸⁴ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 26–31 (Ann. 5).

⁸⁵ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, pp. 29–40 (Ann. 5).

co-perceived as background. 86 In denaturalizing the objects associated with domestic tasks, the ghost highlights the life-line they represent as something that can be examined or even questioned. It does so by defamiliarizing the objects and thereby the space of the normalized life the family is living. If a space is refusing a body to extend itself into it, get oriented within it, if the objects of the space are refusing to come to a person's reach, a moment of 'failure' happens, during which the 'here' becomes alien and the line the objects point to is unfamiliar.⁸⁷ Here, it is not the space that is strange per se, but one of its inhabitants that is bending the life-line, forcing a re-orientation towards something strange and off the straightened path. In the haunting, therefore, we are invited to consider a different angle on that which seems to us mundane and intuitive. The event of a ghostly appearance can make a home, a place where we are supposed to feel safe, adventurous in the perilous sense. The ghost might, as the text suggests, be a demon and its superhuman abilities certainly carry the potential for great violence.

Apart from the ghost, both text and the audience can become unsafe forces. When losing orientation, bodies reaching out in search of a support structure can do so violently, in the form of a backlash. Structure can do so violently, in the form of a backlash. This is exemplified in the misogynist undertones of the text: confronted with a disorientation, with a straying from the path of prescribed futurity, an insecure, privileged perspective might reach out for the stability of an established oppressive structure. But depending on what the disoriented body reaches for, the failure to extend oneself towards the straightened, prescribed path can be productive as new directions appear in view. Disorientation, the sensation of being lost, can be an adventure in the exciting, welcome sense.

One new possibility that comes into view once we let the ghost-child knock us off the path of futurity is seeing how the home has perhaps never actually been safe. Even leaving aside the, according to one reading of the text, seemingly omnipresent danger of demonic activity, the ghost-child of Zwickau can allow us a gaze 'behind the table' or 'behind the writer's back'. As mentioned earlier, the head of the household, the potter, is put in this text in a position where he no longer has full control over his surroundings. Someone else is calling the shots, now invisibly listening in on con-

⁸⁶ Ahmed, Queer Phenomenology, p. 32 (Ann. 5).

⁸⁷ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, p. 160 (Ann. 5).

⁸⁸ Cf. Ahmed, Queer Phenomenology, p. 158 (Ann. 5).

versations, now being pious and complacent, but always containing the implied potential for violence, by virtue of its inhuman power alone (as seen in the impossible throwing of the thread). The horror of the ghostly intrusion seems, leaving aside the occasional visitor, most felt by the potter, who is the only one the writer speaks to and who articulates his growing despair multiple times. This includes the example of the ghost's ability to listen in on far away conversations, which frightens the potter so much that he never attempts to write the parable of Lazarus and the Rich Man on the door. But this horror might only be a supernatural scare for the readers that identify with the patriarch, who assumedly experiences this powerlessness in the place of his home for the first time. For other household members, the domestic might always have been a place of danger, and just like for the potter, help might be hard to reach. People might be unwilling to believe them or powerless themselves. Ghosts allow the opening of a discursive space in which a number of issues that would otherwise be impossible to discuss, including domestic violence, can be discussed or at least hinted at.89 Especially in pamphlet-culture, prints can reach a broad audience that can engage with the texts' characters in a more empathetic way than they might in everyday life. The monster of the Wahrhaffter Bericht can thus be read as a signifier for the importance of maintaining the status quo by portraying cultural practices like baptism as essential and highlighting the supposed dangers to infant life posed by women. But it can also be interpreted in ways that allow for empathy for the people who are not safe in the early modern home under the authority of an early modern patriarch: for female (and otherwise subordinated) people who are forced to undertake the dangerous (mis)adventure of surviving the home.

VII. Summary

Appearing at first to be a purely entertaining, vaguely moralizing piece of what might anachronistically be termed boulevard journalism, the *Wahrhaffter Bericht* not only participates in legal and ethical discourse of its time, but also adds a twist by turning into a warning against demonic forces that masquerade as innocent victim life (or un-life) and hide their spiritual pollution behind moralist implications. Seeming at first supportive of the moral concerns at the foundation of the *Constitutio Criminalis Carolina*, the text ultimately steps away from the implied statements on

⁸⁹ Cf. Rieger, Der Teufel im Pfarrhaus, p. 30 (Ann. 15).

ideal versus problematic femininity it contains, and instead turns into a blanket statement about the presence of demons everywhere, including in spaces and roles that should be safe for certain people or ideologies.

Viewed through the lens of 'female adventure', time and space shift out of joint in the event of the haunting. The ghost/demon twists the normative straight timeline of life and reproduction into knots, makes the daughter a mother, the murdered child a mortal danger, and the patriarch almost a specter (or someone in the subordinate role usually reserved for women) in his own house. Following the ghost through the de-familiarized domestic space and allowing it to guide our perspective away from androcentric readings, we can even read the pamphlet as an empathetic shifting of focus away from women as perpetrators to men experiencing containment and powerlessness, or the dangers of navigating the domestic-turned-adventurous space usually reserved to the households' women and children in early modern society.

Alice A. Kuzniar

Into the Infinitesimal.

Annette von Droste-Hülshoff's Homeopathic Adventures

I. Introduction

Historians of medicine, not literary scholars, have researched the relationship between Annette von Droste-Hülshoff and Clemens von Bönninghausen, her homeopath for almost twenty years. For the most part, scholars interested in Droste's health have tried to diagnose her ailments via her writings – hypochondria, melancholy, myopia, and even presumed opium use. The exceptions have been the work of medical historians associated with the Robert Bosch Institute for the History of Medicine in Stuttgart. Friedrich Kottwitz (1983; 1985)² was the first to examine their correspondence in his biography of Bönninghausen; Marion Baschin (2014)³ studied Droste's care of family and friends; and Martin Dinges and Klaus Holzapfel

See Böschenstein, Renate: Idylle, Todesraum und Aggression. Beiträge zur Droste-Forschung. Ed. by. Ortrun Niethammer, Bielefeld 2007 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 24); Buddenberg, Doris: Opium in der *Durchwachten Nacht*. In: Opium. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum der Kulturen, Basel, 20.03.2015 – 24.01.2016. Ed. by Anna Schmid/Doris Buddenberg, Basel 2015, pp. 150–155; Reiter, Anette: "Mein wunderliches verrücktes Unglück". Melancholie bei Annette von Droste-Hülshoff, Regensburg 2003 (Regensburger Skripte zur Literaturwissenschaft 25); Terhechte, Margret: Konstitution und Krankheitsschicksal in ihrer Bedeutung für Leben und Werk der Annette von Droste-Hülshoff, Düsseldorf 1951; and Wallenhorst, Josef: Die Augenbeschwerden der Annette von Droste-Hülshoff und ihre Auswirkungen auf Psyche und Schaffen der Dichterin, Münster 1950.

² Cf. Kottwitz, Friedrich: Bönninghausens Leben. Hahnemanns Lieblingsschüler, Berg am Starnberger See 1985 (Beiträge zur Landes- und Volkskunde des Kreises Coesfeld 19); Kottwitz, Friedrich: Clemens Maria von Bönninghausen (1785–1864). Diss. masch., Berlin 1983.

Baschin, Marion: Fighting for one's own Health – Care as a Cause of Illness. In: Medizin, Gesellschaft und Geschichte 32 (2014), pp. 35–49.

(2004)4 compared Bönninghausen's journal entries on Droste with his case study of her. Uttering a diagnosis is an approach from which I too steer away. My current work is located where medicine and literature conjoin as discursive practices and examines the poet's sensorial and linguistic exactitude as schooled by the homeopathic protocol for case taking. The homeopathic anamnesis, in other words, the medical examiner's notation of what the patient recounts, is unique in its protocol and unlike medical practice today, in that the homeopath is not concerned with determining from the patient's recollection a pathology, diagnosis, or prognosis, in other words, a cause-and-effect pattern. This absence of a diagnosis in homeopathy is a reason why an effort to determine one would be misleading, unless one were Droste's biographer.⁵ More important for this present study is the replacement of a causal narrative by a narrative governed by chance and contingency that links the homeopathic medical discourse to that of literary adventure. Droste thereby converts disability and corporeal restriction into poetic and sensorial exploration.

What is meant by contingency in the homeopathic anamnesis? Instead of a diagnosis the homeopath will note – or in the case of Droste require her to record – a successive listing of ailments from head to toe, paying particular attention to what might seem irrelevant to etiology and pathology today - the time of day, activity or positioning of the body, predominantly left- or right-sided ailments, and external weather patterns. The patient is encouraged to narrate bodily experience with one symptom merely following upon another, the purpose of which is to match these symptoms with those a remedy produces in the healthy body, according to the homeopathic dictum similia similibus curentur. The ensuing 'Nacheinander' (One-after-theother) reads as an exploration into the unknown, an unpredictable adventure of corporeal micro-perceptions re-captured in the recounting. Bönninghausen's prescriptions for the anamnesis translate into Droste's lyric proliferation and explain her renowned attention to somatic and psychic shifts, extended subsequently to meticulous observation of suffering in the natural world. Droste's painstaking recording in miniature, into the infinitesimal,

⁴ Dinges, Martin/Holzapfel, Klaus: Von Fall zu Fall: Falldokumentation und Fallredaktion. Clemens von Bönninghausen und Annette von Droste-Hülshoff. In: Zeitschrift für klassische Homöopathie 48 (2004), pp. 149–167.

⁵ Biographies on Droste, such as Beuys, Barbara: "Blamieren mag ich mich nicht". Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff, München 2009, have not taken into account the manifold implications of her association with her homeopath.

invite us to consider how scale, especially hardly noticeable experience, as well as writing practices are central to the study of adventure.

A struggle with contingency, it has been argued, is characteristic of the modern period. It has also been linked to the early modern adventure narrative. But, as the title of Greiner and Moog-Grünewald's collection suggests, "Kontingenz und Ordo" (Contingency and Order), contingency demands a principle of construction. Conversely, contingency itself can be demonstrated via structural organization, say, for instance, in the adventure narrative or inventory. Without the systems of etiology and pathology to explain the course and cause of illness, homeopathy orders the sheer empirical signs of illness by its notational system for the anamnesis, a protocol introduced by its founder Samuel Hahnemann but refined by Bönninghausen. What the contingent notational succession of bodily impressions offers Droste is the possibility of dynamic, even suspenseful structure. As Graevenitz and Marquard write in the preface to their edited volume:

[I]ndem [der Mensch als 'Subjekt' und 'Macher' seiner Welt] es umarbeitet d.h. anders macht, nützt er das Kontingente als Material zur 'Faktur' einer künstlichen Welt der Artefakte. Darum sind auch die Ästhetiken der jüngeren Moderne ohne eine emphatische Reklamierung von Kontingenz nicht denkbar. Wo – andererseits – die Zentralstellung des 'Subjekts' fällt und der Mensch nicht mehr nur als handelndes Wesen, sondern auch und vor allem als *homo patiens* begriffen wird, dem etwas [...] zustößt [...], wird der Kontingenzbegriff aktuell.⁸

Where – on the one hand – [the human being as a 'subject' and 'maker' of his world] reworks it, that is, makes it different, he uses the contingent as material for the 'manufacturing' of an artificial world. That is why the aesthetics of recent modernity are inconceivable without an emphatic reclamation of contingency. Where – on the

⁶ See Kontingenz. Ed. by Gerhard von Graevenitz/Odo Marquard, München 1998 (Poetik und Hermeneutik XVII); Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit. Ed. by Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 2000 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 7).

⁷ See Mühlbacher, Manuel: Das Abenteuer als Kontingenzgenerator. Zur Geschichte eines Erzählschemas zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Ed. by Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3), pp. 53–76.

⁸ Graevenitz, Gerhard von/Marquard, Odo: Vorwort. In: von Graevenitz/Marquard (eds.), Kontingenz (Ann. 6), pp. XI–XVI, here pp. XIf. Unless otherwise indicated, all translations are my own.

other hand – the central position of the 'subject' falls away and the human being is no longer only understood as an acting being, but also and above all as a *homo patiens*, to whom something [...] happens [...], the concept of contingency becomes present.

In translating what befalls her health, Droste is no longer 'disabled' as *homo patiens*, but turns the contingencies of infirmity into poetic form that does justice to the adventures of fleeting perception.

Contingency can also be managed by the narrative expectation of sudden reversal. The counterintuitive philosophy governing homeopathy, too, generates the unexpected and is based on paradox. The two basic principles of homeopathy operate according to illogicalities – the Law of Similars and the Law of Minimum. The founder of homeopathy, Samuel Hahnemann, stated the first principle of *similia similibus curentur* in 1796:

Man ahme der Natur nach, welche zuweilen eine chronische Krankheit durch eine andre hinzukommende heilt, und wende in der zu heilenden (vorzüglich chronischen) Krankheit dasjenige Arzneimittel an, welches eine andre möglichst ähnliche, künstliche Krankheit zu erregen im Stande ist, und jene wird geheilet werden; *Similia similibus*. (2001, 223; emphasis in the original)

We should imitate nature, which occasionally cures a chronic disease by superimposing another, and employ in the (above all chronic) disease we wish to cure that medicine that is able to produce another very similar artificial disease, and the former will be cured; *similia similibus*.

In his 1810 treatise *Organon der Heilkunde* (Organon of Medicine), in which he introduced the term homeopathy, Hahnemann further explained that the homeopathic remedy exercises a more potent power than original disease it mimics; in responding to the remedy's effects, the vital life force regains equilibrium and overcomes the initial corporeal affliction. Hahnemann visualized this healing process in terms of a facsimile, copy, or artificial replica of the original disease that the remedy creates; the stronger

_

⁹ For the purpose of this study, the following works by Hahnemann have been consulted and will be cited in parentheses, referencing name, year, and page(s): Hahnemann, Samuel: *Die chronischen Krankheiten. Ihre eigentümliche Natur und homöopathische Heilung.* Vol. 1, 2nd ed. 1835, Stuttgart 2003; *Gesammelte kleine Schriften.* Edited by Josef M. Schmidt/Daniel Kaiser, Heidelberg 2001; *Organon der Heilkunst.* Neufassung der 6. Auflage mit Systematik und Glossar. Ed. by Josef M. Schmidt, 2nd edition, Munich 2006.

facsimile then substitutes for the original and disables it. He phrases the curative action as such:

Während der Einwirkung dieser stärkeren, ähnlichen Kunst-Krankheit geht [...] die Empfindung von dem ursprünglichen, krankhaften Agens verloren. (2006, 138, § 148)

By reason of its similitude and great intensity, this artificial disease causes the sensation of the original morbid entity to disappear.

Key to homeopathic theory is the belief that two competing stimulants cannot reside in the body at the same time without one overcoming and cancelling out the other. ¹⁰ Expressing a fervent hope in a such miraculous reversal, while drawing upon homeopathy's language of the pharmakon, Droste pleads in *Geistliches Jahr* (Spiritual Year) "Herr, nicht wirst du / Umsonst mich quälen" and "Wüßt ich aus mir zu tragen / Den Balsam in den Gift" (IV.1, 133; Lord, you will not / In vain torture me; Knew I only how to draw / Balsam from the poison within me). ¹¹

The other paradox characteristic of homeopathic practice, and its most contentious, is its belief in minimalism, in fact, the infinitesimal. In his inaugural essay of 1796, Hahnemann attacked the horse medicine of his day – the prevalent prescribing of significant bloodletting, copious amounts of opium, and drastic emetics and purgatives. By contrast, he noted the effectiveness not just of moderation but of the small dose. By 1802, he announced his principle of successive dilutions. Respecting it, over time he gradually exponentiated the doses. The impact of the catalyst was present even though the toxicity of the substance had disappeared, precisely because of the dynamic intensity that it developed. The series of dilutions are measured on the scale of one part of original substance to nine parts of alcohol (or water) or one part to ninety-nine. This computation creates either the decimal scale ("X") or the centesimal scale ("C"). Potencies are named according to the number of times they have been diluted in the X or

Hahnemann's belief was not unusual in the eighteenth century. Roy Porter, for instance, indicates that "the old saw that diseases were jealous of each other and mutually exclusive. So long as gout was in possession, no deadlier enemy could gain invasion." Porter, Roy: What is Disease? In: The Cambridge History of Medicine. Ed. by Roy Porter, Cambridge 2006, pp. 71–102, here p. 93.

¹¹ Droste-Hülshoff, Annette von: Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Ed. by Winfried Woesler, Tübingen 1978–2000. Works and letters by Droste-Hülshoff are cited in brackets referencing the volume and page(s).

C scale (for example, 6X, 30C, 100C). Less of the original substance means a more profound effect as a remedy becomes increasingly more energetic. Bönninghausen administered to Droste the very highly exponentiated medicine of 200C and informed her of his decision. Not surprisingly, then, in addition to *similia similibus curentur*, Droste draws on the homeopathic language of vitalism and dilution in *Geistliches Jahr*:

"[...] O nur aus deiner Weisheit Meer / Ein einzig Tröpflein mir vom Rande! / Durch deß Genuß / Die Galle selbst zu Honig werden muß" (IV.1, 478) and "O flöße einen Tropfen Saft / In meine Adern, höchste Kraft! [...] Ein Tropfen für die Adern leer! / Du bist ja aller Gnaden Meer! [...]." (IV.1, 93)

"[...] O only from your wisdom sea / A single drop for me from the edge! / Through its enjoyment / The gall itself must become honey" and "Oh, may a drop of nectar / into my veins be poured, supreme power! [...] A drop for the empty veins! / You are the sea of all grace! [...]."

Finally, we shall examine one of Droste's many ballads for its many paradoxes and reversals of fortune. The ballad, one could argue, is the poetic genre of adventure par excellence. Among its many reversals of chance but also of literary convention, *Der Geyerpfiff* (The Call of the Vulture) resolves the male robber bandit narrative via the unassuming female heroine. In addition, the turning point in the ballad occurs via the maid's delicate attunement to sound and the nature around her when in repose, the kind of capacity for still attention that homeopathy sharpened in Droste. In short, *Der Geyerpfiff* illustrates how contingency becomes a central poetic practice for Droste. She discovers beauty in the precarious, negligible moment. This essay therewith explores a variety of Droste's adventures into the infinitesimal.

II. The Homeopathic Anamnesis

The oversight of homeopathy in Droste scholarship is surprising, especially in light of Bönninghausen's preeminence. As a botanist, he studied the flora of North Rhine-Westphalia and was appointed head of the Münster Botanical Gardens from 1826 until 1845. Droste's family owned in its library his *Prodromus florae Monasteriensis Westphalorum* (1824). Bönninghausen

was a prolific writer, not just on botany but also on homeopathy. ¹² As Droste was an avid reader, it is not out of the question that she would have been familiar with some, if not most, of Bönninghausen's publications before her death, especially given that his two main publishers were Coppenrath and Regensberg, both located in Münster. Even though a lay physician, Bönninghausen was a major player in homeopathy's development, even to this day. He was Hahnemann's main disciple, who systematized and popularized his works. Bönninghausen's legacy extends into the present; starting in the 1990s homeopaths rediscovered his method of selecting remedies. ¹³ Annette was his distant cousin.

Bönninghausen's method demanded vigilant self-introspection of the patient: Droste was required to observe and notate daily, if not hourly, sensations and feelings of the ill body in order to communicate them to him in

¹² For the purpose of this study, the following works by Bönninghausen have been consulted and will be cited in brackets referencing name, year, and page(s): Bönninghausen, Clemens von: Das erste Krankenjournal (1824–1830). Ed. by Luise Kunkle, Essen 2011 (Quellen und Studien zur Homöopathiegeschichte 14); Der homöopathische Hausarzt in kurzen therapeutischen Diagnosen. Ein Versuch, Münster 1853; Denksprüche über die Witterung, oder Meteorologische Aphorismen unserer Vorfahren, Münster 1848; Die homöopathische Diät und die Entwerfung eines vollständigen Krankheitsbildes behufs homöopathischer Heilung, für das nichtärztliche Publikum, Münster 1833; Homöopathische Heilungen. In: Archiv für die homöopathische Heilkunst 10 (1831), pp. 86–105; Kleine medizinische Schriften. Ed. by Klaus-Henning Gypser, Heidelberg 1984; Therapeutisches Taschenbuch für Ärzte zum Gebrauch am Krankenbett und beim Studium der reinen Arzneimittellehre, 1st edition Münster 1846, revised 4th edition by Klaus-Henning Gypser, Stuttgart 2012.

Goldmann, Robert: Bönningshausens Methode der Aufzählung. In: Allgemeine Homöo-13 pathische Zeitung 248 (2003), pp. 229-234; Klunker, Will: Zu Bönningshausens Methodik der Mittelwahl. In: Zeitschrift für Klassische Homöopathie 39 (1995), pp. 91-104; Möller, Bernhard: Die Methodik Clemens von Bönninghausen dargestellt anhand seines Therapeutischen Taschenbuchs. In: Homöopathische Zeitschrift. Sonderheft (2002), pp. 6-25; Wegener, Andreas: Mittelfindung mit dem Therapeutischen Taschenbuch von Bönninghausen. In: Lehrbuch Homöopathie. Grundlagen und Praxis der klassischen Homöopathie. Ed. by Thomas Genneper/Andreas Wegener, Stuttgart 2011, pp. 118-130; Lucae, Christian: Bönninghausen-Forschung im Spiegel der ZKH und AHZ seit 1985. Eine Übersicht. In: Allgemeine Homöopathische Zeitung 264 (2019), pp. 4–11; Minder, Peter: 25 Jahre Bönninghausen: Die Bönninghausen-Methode in der Grundausbildung der sahp (Schweizerische Aerztegesellschaft für Homöopathie). In: Allgemeine Homöopathische Zeitung 264 (2019), pp. 20–26; and Frei, Heiner: Wie Gemütssymptome entstehen: Aktuelle Erkenntnisse der Neurowissenschaften - ein Polaritätsanalyse-Beitrag. In: Allgemeine Homöopathische Zeitung 264 (2019), pp. 31–35.

detail. She was informed of what empirical signs to anticipate, sequenced from head to toe, concluding with her emotions. The remedy she received would vary based on the precise nature of her symptoms, including time of day or side of the body in which they appeared and disappeared. She provided the very first entry in his diary (Bönninghausen 2011, 3–10, 119, 175-176, 179-189); he redacted this and subsequent entries on her as a case study, something rare in the history of homeopathy given that each patient was regarded as unique (Bönninghausen 1831). After reading this extensive documentation of her maladies, which included her letters to Bönninghausen, together with his strict procedure for the case taking, we can then turn to examine how Droste transferred the recording practices of homeopathy into her own poetic production. As a prodigious writer, Bönninghausen must have been aware that linguistic command increased the ability to perceive. Homeopathy dictates to Droste how and what she is to observe, single out, order, and log, including sequence and intensity. Her own poetic writing can be seen as an extension of the anamnesis on which it is patterned; in short, the anamnesis becomes the ground not only for Droste's adventures in perception, but more precisely, for her poetics of perception.

The instructions the homeopath was to follow during the anamnesis were laid out by Samuel Hahnemann's *Organon*, which saw six editions from 1810 to 1842. Bönninghausen then repeated and refined Hahnemann's recommendations, most notably in his 1833 essay, *Die Entwerfung eines vollständigen Krankheitsbildes behufs homöopathischer Heilung* (Directions for Forming a Complete Image of a Disease using Homeopathic Treatment). Hahnemann recommends that the attending physician listens to the smallest detail (Hahnemann 2006, 114, § 95): the physician must copy verbatim the patient's wording, remain silent, and desist from interrupting the flow of his or her narrative or asking leading, suggestive questions or ones that required a yes-or-no answer (2006, 109, § 84). Sequencing was to be registered by each individual symptom being given its own notational line in the casebook (2006, 109, § 85) so that the physician could add to it during subsequent questioning. After the patient was finished, the physician was to ask in particular when the symptom occurred, including

¹⁴ Bönninghausen later published in 1863 an essay entitled *Das Krankenjournal* in which he reproduced §§ 82–104 of Hahnemann's *Organon* with commentary, along with a schema for patient record taking.

whether before, after, or during taking a remedy, or several days after. How long and at what time did a pain occur, at night, during the day, and according to what positioning of the body (2006, 110, § 86)? How was the patient's urine, stool, sleep, memory, appetite, and thirst? What foods and drinks tasted best, which worst? Hahnemann refines the line of questioning even further, such as did the patient complain during occurrences of cold or heat (2006, 110, § 89). Additionally, the physician was to notate what else he observed, such as bad breath, size of the pupils, etc.¹⁵

Barbara Duden has noted that the vocabulary for describing the ailing person was richer in the eighteenth century, unlike today's medical culture where focus is directed to a specific organ or aching body part; ¹⁶ pain was thereby given a personalized meaning. Hahnemann's system of homeopathy is founded on the patient's sensuous apprehension of the entire body; vitality inheres in the slightest corporeal disturbance. The homeopathic case-taking consequently avoids naming general conditions common to many illnesses, such as fever, cramps, or rash. Instead, when Bönninghausen refined Hahnemann's protocol for the anamnesis, he looked for something unusual and uncommonly precise: he emphasized the so-called modalities, that is to say, the exact time of day, environment, or circumstance during which a symptom occurred. Did the aches appear by candlelight or daylight, rest or motion (such as lying, sitting, riding on horseback or in a carriage), thunderstorms or west wind, brushing your teeth or scratching (Bönninghausen 1833, 21–23). Bönninghausen comprehensively listed the kinds of symptoms the patient should note, enumerating them 1 to 48 from head to toe, ending with one's mental state. Categories 1–9 are: dizziness, faintness, difficulty comprehending, memory deficiencies, internal headaches, external headaches, eye problems, face, ears and hearing (1833, 24-27). Inventorying is central as well to Bönninghausen's numerous repertories, a conversion of Hahnemann's Reine Arzneimittellehre (Materia medica pura) into a more easily referenced format by symptom rather than by remedy. Der homöopathische Hausarzt (The Homeopathic Family Physician) of 1853, for instance, itemizes in over 100 pages various forms of

¹⁵ For more on the history of case taking, from Hahnemann and Bönninghausen onward, see Jütte, Robert: Case Taking in Homeopathy in the 19th and 20th Centuries. In: British Homeopathic Journal 87 (1998), pp. 39–47.

¹⁶ See Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987, p. 181.

headaches such as multiple subforms of blood rushing to the head together with their recommended remedies.¹⁷

How, though, did Droste's correspondence read? Her letters, already in 1829 when she first starts consulting with Bönninghausen, serve as examples of a detailed perception of pain, its sequencing, including mention of time of day and which side of the body the aches occur, all of which indicate that from the start Droste is familiar with Bönninghausen's protocol. She enumerates symptoms almost exactly according to the scheme he later published in 1833, which suggests the directives were first devised for her. The letter of 6 November starts with 5a. "Zuweilen Stiche im Kopfe" (VIII.1, 101; Occasional stabbing head pains) and continues 7. "öftere Röthe und Hitze einer Wange, gewöhnlich der Rechte" (VIII.1, 101: frequently redness and heat in one cheek, usually the right one). Number 53 concludes: "Große Schwermuth, mit Furcht vor einer Gemüthskrankeit, Todesgedanken, Verzweiflung an der Genesung, und den Kopf voll Sterbescenen u.d.gl." (VIII.1, 102; Great melancholy, with fear of a mental illness, thoughts of death, despair of recovery, and the mind full of death scenes and so forth). What this accounting indicates is that how Droste is to perceive, experience, and record sensory acuity is pre-arranged according to a table. The historical critical edition of Droste's works compares an earlier version of her epic poem (Versepos) Des Arztes Vermächtniss (The Doctor's Legacy) with Bönninghausen's case notes and Droste's letter, according to the categories devised by the editors: depression and anxiety, headaches and fever, dizziness, impaired sleep, cold, and tinnitus (III, 649-51). Regardless of whether these generalized headings do justice to Bönninghausen's or Droste's complexities, what is of interest is Droste's act of copying – from Bönninghausen's written directives into her letters into poetic writing.

In short, homeopathy offers precise instruction or training in how to perceive and chronicle pain, whereby the sequencing of transcription is paramount, so that the seriality and ephemerality of sensation are paramount. Insofar as Droste's letters, just as Bönninghausen's repertories, enumerate symptoms paratactically without mention of possible etiology or pathology of disease, they foreground sequentiality and discontinuous oc-

¹⁷ For example, *Cal.*, *Chin.*, and *Ferr.* each have their own paragraph with extensive accompanying symptoms (Bönninghausen 1853, 40). Droste varied the descriptions of her headaches (I, 162, 328, 351; II, 67; IV, 207; IX, 320; X, 64).

currence rather than development. In terms of an adventure narrative, the breathless this-followed-by-that of Droste's medical recounting classifies it as episodic structure, where the paradigmatic takes precedence over the syntagmatic relationship. Although the comparison seems far-fetched, her medical narrative begins to resemble the picaresque genre.

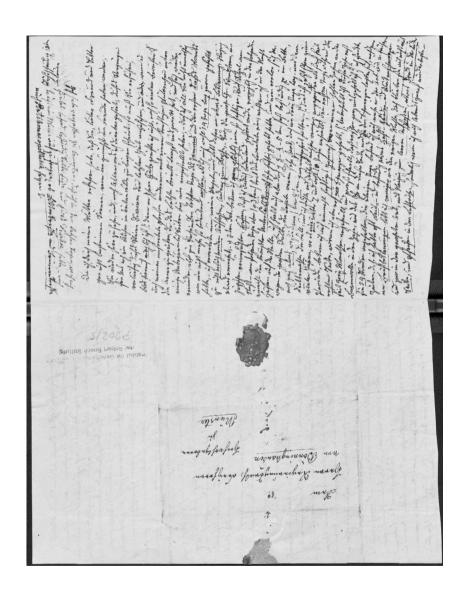
Another example of enumeration is the second letter of 22 November where her new symptoms are listed one through thirteen, from head to toe (VIII.1, 102). On 25 February 1830 Droste then communicates the symptoms of her chamber maid, this time mentioning, as well as frequency and side of body, antipathy to coffee after noticing a bitter taste in the mouth (VIII.1, 103). In a letter dated 13 February 1830 (Fig. 1 and 2), she concludes with the question of whether bittercress and watercress would be antihomeopathic, that is to say, negate the effects of a remedy (X.1, 447).

In the same letter, Droste scribbles upside-down in the margins: "Ich habe vergessen zu bemerken" (X.1, 447; I forgot to mention). Additionally, she points out that she has written between the lines symptoms she does not have or that are better (X.1, 447). This gesture of supplementation signals that Droste is aware that her listing of symptoms could go on and on, necessitating redaction. It seems as if Droste is trying to read her body in advance of Bönninghausen – to guide him, as if she were aware that the physician may not read the signs of the patient correctly. For indeed, the signs seem arbitrary and isolated, the body irredeemably ill and anxious, held hostage to the indefinite duration and succession of ailments. Which signs, in other words, are important? How can she, the poet, make the seemingly irrelevant relevant, so that the correct remedy will be chosen?

True to Bönninghausen's fidelity to Hahnemann's rule of the single remedy, only one remedy was dispensed at a time. She was instructed solely to smell the first remedy *Nux vomica*. The other remedies from Sept 1829 to July 1830 are *Lycopodium*, *Calcarea*, *Phosophor*, *Mur. magnesiae*, *Sepia*, *Bryonia*, and *Silicea*. ¹⁸ In short, the medicinal treatment itself, not just the anamnesis, is a constant, unending process of redaction, recalibration, and refinement, as is illustrated in Bönninghausen's entries for Droste in his casebook for 1835–1839 (Fig. 3). ¹⁹

¹⁸ Cf. Dinges/Holzapfel, Von Fall zu Fall, p. 157 (Ann. 4).

Bönninghausen's entries for Droste in the casebooks become sparser after 1830, probably because he records only the decisive symptoms for the prescriptive choice.



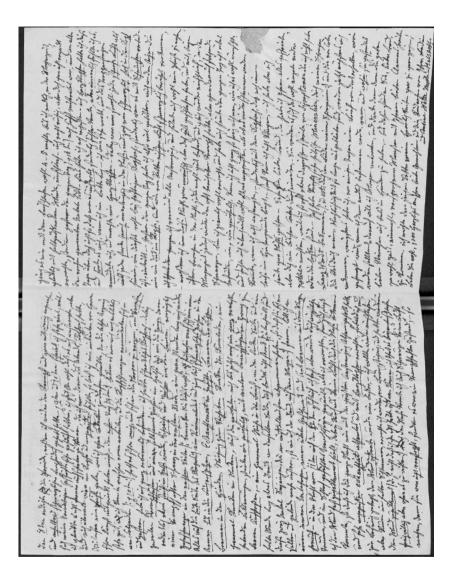


Fig. 1 und 2: Letter dated 13 February 1830 from Droste to her homeopath Bönninghausen, reproduced with the permission of the Institute for the History of Medicine of the Robert Bosch Foundation, Stuttgart.

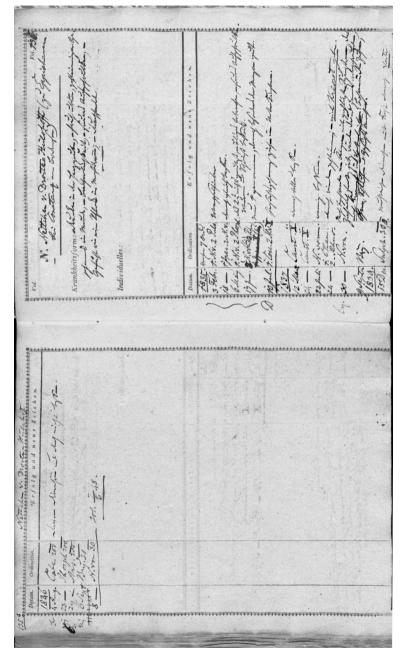


Fig. 3: Bönninghausen's *Krankenjournal* entries for Droste from 1835 to 1839, reproduced with the permission of the Institute for the History of Medicine of the Robert Bosch Foundation, Stuttgart.

Subsequent correspondence between Droste and Bönninghausen over the next several years indicates to what extent she was familiar with the details of how the anamnesis and treatment were to proceed. When the patient was not comprehensive, she would go away empty-handed. With regard to the temporal effectiveness of remedies, he would let her know when to experience improvement (already after 8 days [XI.1, 26]) – and how long the remedies would work (8 weeks long [XI.1, 27]). In short, he specifies the temporal duration of illness and health. She was thoroughly apprised by him of how homeopathy operated.

Furthermore, in terms of infinitesimal calibration, in his letter to Droste dated 21 February 1845 Bönninghausen explains that he is currently using the 200X dilution and that for the Sepia she is to dilute the powder in water and to drink a teaspoon once for two evenings. She needs to do so only if the enhanced symptoms continue, in which case they were the result of taking allopathic medicine previously, for which she was to send him their prescriptions (XII.1, 157). In several essays, Bönninghausen justifies his controversial choice of such high attenuations or potencies.²⁰ From 1845 through 1846 he prescribed for her almost exclusively dilutions of 200X.²¹ In the previous year, he quotes Hahnemann saying the doses can hardly be made small enough (Bönninghausen 1984, 318); if they are too large, especially in high dilution, they can annul the effect of the simile (1984, 362). Furthermore, the dose needs to be adapted to the susceptibility of the patient (1984, 364). Droste would have been thoroughly aware that, for Bönninghausen, her body would be exquisitely calibrated to respond to the infinitesimal amount of a toxin, whose dynamic powers are enhanced through serial dilution.

²⁰ Their titles include: Die Erfahrung und die Hochpotenzen, Die Hochpotenzen, On the use of high attenuations in homeopathic practice, Nervensieber und Hochpotenzen, Die Vorzüge der Hochpotenzen, Die Jenichenschen Hochpotenzen, and Zur Würdigung der Hochpotenzen. They are included in the collection Kleine medizinische Schriften 1984.

^{21 200}x translates into 200C today. Bönninghausen treated the "ohnedem leicht erregbare[] Dame mit großer Vorsicht und mit sehr verkleinerten Gaben" (Bönninghausen 1831, 88). As Dinges/Holzapfel, Von Fall zu Fall, p. 154 (Ann. 4), note, feminine stereotypes run throughout Droste's case study presented in Bönninghausen's Homöopathische Heilungen.

III. Micro-Adventures in the Natural World

How does the protocol for the anamnesis then translate into Droste's poetry? Can the training she receives on which types of somatic and psychic perceptions are noteworthy not seep into her poetry? Might some of the myriad, miniscule sensory perceptions listed in the homeopathic repertory migrate into her writing? What are the implications of such discursive patterning and linguistic fastidiousness? For the homeopath, seemingly mundane bodily sensations can be the key to the remedy. Is this signaling out of sensations then any different for the poet?

There are two discrete but related kinds of adventure that can be derived from Droste's delving into homeopathy, and both forms are conducive to reassessing adventure on a small scale. On the one hand, adventures occur via attention to the succession of micro-impressions. Even the infirm body is awake, perhaps even more so to the activity and voyages of perception. On the other hand, adventures occur once one sits still and can observe them: Droste transfers her capacities for minute observation from herself to the natural world, where even the tiniest living beings experience escapade and risk. As Jochen Grywatsch notes about her poetry of the 1840s: "[Ü]berall ist der Wahrnehmungsraum des Ichs angefüllt mit kleinen und kleinsten Beobachtungen und Bezügen aus der umgebenden Natur" (Everywhere, the perceptual space of the self is filled with small and minutest observations and references from the surrounding nature).²²

The opposite of adventure is idleness, but Droste indicates how, even when indolent, she is "wie auf der Flucht: ich habe mein Nichtsthun so künstlich eingetheilt, daß mir keine Minute übrig bleibt und ich den ganzen Tag wie auf der Flucht bin. [...] ich lebe so sehr nach der Uhr, daß ich mich selbst ganz DESORIENTIRT fühle" (VIII.1, 118; I have divided my idleness so artificially that I don't have a minute left and I feel like I'm on the run all day long. [...] I live so much by the clock that I feel completely DISORIENTED). Dated 30 January 1831, it is not coincidental that this letter to her mother is written once Droste has started homeopathic treatment, which encourages her to mark symptoms by the clock. In fact, in one of Droste's most famous poems *Durchwachte Nacht* (A Sleepless Night),

²² Grywatsch, Jochen: Poetische Imaginationen und räumliche Struktur. Zur Poetologie eines Raums bei Annette von Droste-Hülshoff. In: Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff. Ed. by Jochen Grywatsch, Hannover 2009 (Droste-Jahrbuch 7), pp. 69–94, here p. 84.

composed during renewed therapy with Bönninghausen,²³ every other strophe concludes with the clock striking the hour, from 10 pm to 4 am at which point the sun rises in the east.²⁴ The chiming of the hours evokes the vigil of the night watchman, yet also resembles how Droste carefully recorded the passage of time along with ever shifting sensations in the 13 February 1830 letter to Bönninghausen cited above.

Above all, *Durchwachte Nacht* illustrates how finely calibrated the speaker is to register infinitesimal vitalism in nature. Throughout the night she has a heightened attentiveness to wafts of scent, to distant as well as faint close sounds, and to the play of shadow and moonlight, as if nature portended something. As numerous scholars have pointed out, ²⁵ Droste was extraordinarily perceptive not just of the ephemerality of her own moods and bodily sensations but of the nature around her. In the poem, the heaviness the speaker senses is one she shares with nature: "Matt bin ich, matt wie die Natur!" (I.1, 351; Jaded am I, jaded as Nature!). ²⁶ Thus, when the swallow "Zirpt leise, leise auf im schweren Traum" (I.1, 353; Starts to

²³ The historical critical edition of Droste's works dates the poem between the 5th and middle of March 1845, with some material dating back to 1 October 1844 (I.3, 1934). In February 1845, Droste had consulted again with Bönninghausen.

On the poetics of temporality, see Blasberg, Cornelia: Erzählen im Stundentakt. Zur Poetik der Flüchtigkeit in Annette von Droste-Hülshoffs Romanfragment *Ledwina*. In: ZwischenZeiten. Zur Poetik der Zeitlichkeit in der Literatur der Annette von Droste-Hülshoff und der "Biedermeier"-Epoche. Ed. by Cornelia Blasberg, Hannover 2013 (Droste-Jahrbuch 9), pp. 249–269; Fauser, Markus: Zu früh oder spät geboren? Annette von Droste-Hülshoff und die Zeit der Epigonen. In: Blasberg (ed.), ZwischenZeiten (Ann. 24), pp. 71–91. Grywatsch, Poetische Imaginationen, p. 94 (Ann. 22), also analyzes Droste's "zerfließende Räume [...], deren entscheidendes Charakteristikum der Wechsel, die Veränderung ist."

²⁵ See Braungart, Georg: Luftdruck. "Ein großer Seufzer die Natur" – Die Poetik des Atmosphärischen bei Annette von Droste-Hülshoff. In: Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium Literarischer Meteorologie. Ed. by Urs Büttner/Ines Theilen, Stuttgart 2017, pp. 364–378; Sehnsucht in die Ferne. Reisen und Landschaften der Annette von Droste-Hülshoff. Ed. by Jochen Grywatsch/Jens Kloster, Bielefeld 2017 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 74); Kittstein, Ulrich: Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen, Darmstadt 2009; Natur im Blick. Über Annette von Droste-Hülshoff, Goethe und Zeitgenossen. Ed. by Franz Schwarzbauer/ Winfried Woesler, Bern u. a. 2017 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte 129).

²⁶ Translation: https://www.droste-portal.lwl.org/media/filer_public/77/39/77390b18-0f4c-4c7e-843a-0e667ff5a3fb/web-text-durchwachte-nacht1-swan-lv.pdf.

chirp softly, softly in a deep dream), is it the swallow who is dreaming, or the insomniac finally falling into a dream state? The repetition of the word "leise" moreover points to the reverberation of the smallest quantity, of the infinitesimal. For Droste, the liminal state of a strange wakefulness is either an infirmity – "Der zartren Nerve Fluch" (I.1, 351; curse of tender nerves) – or a blessing. Disability allows for heightened sensory perception, leading the speaker to feel darkness synaesthetically like a fine cool rain on her cheeks (I.1, 351).

The striking of the hour marking the speaker's wakefulness is also conceivably inspired by the homeopathic attentiveness towards variations of sleeplessness. Droste composed the poem in 1845, which coincides with Bönninghausen's completion of *Therapeutisches Taschenbuch*, the preface signed "Münster, October 1845". In it Bönninghausen devotes a section to sleep and dreams, including sleeplessness in general but also before midnight and after midnight. There are also lists of remedies for the categories *Schlafwachender Zustand* (sleepless state) and *wachende Träume* (waking dreams) (Bönninghausen 2012, 279–293), both of which characterize the restless insomnia in the poem. The speaker suffers from "wunderliches Schlummerwachen" (I.1, 351–352; whimsical dozing-waking) despite the strong desire to sleep. Again, the female adventure occurs in the most unexpected state of mind.

The sleeplessness and accompanying alertness to the slightest movements, sounds, and scents in nocturnal nature, as well as to the startling chimes of the clock, however suspenseful, culminate in the haunting vision of a child sitting at the speaker's feet, an imaginative escapade that is interrupted by the cock crowing and the hour striking three. The historical critical edition attributes this image of the child apparition to the Antique evocation of death (I.3, 1947). This experience too, however, may be linked to homeopathy: Bönninghausen lists remedies for premonitions of death under the first section of *Therapeutisches Taschenbuch* devoted to mood and then under the section for dreams remedies for visions of dead people. In fact, in the earlier letters of 1829 and 1830 Droste had communicated to Bönninghausen her thoughts of death (VIII.1, 102 and 113).

Finally, and of crucial note, Bönninghausen had collected a volume of aphorisms on natural phenomena and how they forecast weather changes entitled *Denksprüche über die Witterung, oder Meteorologische Aphorismen unserer Vorfahren* (1848; Adages about the weather, or meteorological aphorisms from our ancestors). These phenomena include the appearance

of the sun, moon, and stars, even of amphibians and birds. Bönninghausen's collection suggests a model for a dynamic in studying adventure that involves attention paid to dramatic "Witterungen", even if to unconditioned eyes atmospheric changes seem subtle. By no means are they, according to Bönninghausen, inconsequential, however fleeting or slight. The signs in nature read as portents of change. Denksprüche began with the signs of the sun, and so too Durchwachte Nacht begins: "Wie sank die Sonne glüh und schwer!" (I.1, 351; How glowing and weighty sank the sun!). Droste continues: "Und aus versengter Welle dann / Wie wirbelte der Nebel Heer, / Die sternenlose Nacht heran!" (I.1, 351; And then from scorched water / How the wreaths of mist swirled up / into the starless night!). Bönninghausen believed one could read natural signs to predict shifts in the weather and. indeed, his observations match Droste's: "Wenn nach dem klaren Untergange der Sonne einige röthliche Wolken aufkommen, so bleibt wenigstens die folgende Nacht klar" (Bönninghausen 1848, 1; When after a clear sunset a few crimson clouds appear, at least the following night will remain cloudless). Or, clear skies are called for "Wenn Abends die Sonne in dünnen röthlichen Wolken untergeht, die sich ausbreiten und nachher verschwinden" (1848, 1; When evenings the sun goes down below thin rosy clouds that expand and then disappear). Bönninghausen, too, in Denksprüche über die Witterung spoke of how various species of birds predict the weather, as if their sensitivity could detect changes. In Durchwachte Nacht, which begins and ends with a description of a fiery horizon, birds play a special role – a nightingale, swallows, doves, falcons, and, of course, the rooster, whose cry at 3 am announces the approaching dawn.

Droste's poem *Im Moose* (Lying in the Moss) also begins with such a message or annunciation via natural signs: "Als jüngst die Nacht dem sonnenmüden Land / Der Dämmerung leise Boten hat gesandt" (I.1, 81; When recently night sent quiet messengers / Of twilight to the sun-tired land).²⁷ In fact, the homeopathic gesture of specifying the time of day is common to the start of many of Droste's poems (for instance, *Durchwachte Nacht*,

²⁷ Translation: https://www.droste-portal.lwl.org/media/filer_public/a7/7e/a77ee936-ff63-4312-b877-3d33ec1600d5/web-text-im-moose-swan-lv.pdf. On time in the poem *Im Moose*, see Kramer, Anke: Hydrographie der Zeit. Erlebte Zeit von Annette von Droste-Hülshoff, Henri Bergson und Johannes Müller. In: Blasberg (ed.), ZwischenZeiten (Ann. 24), pp. 189–209, and Kramer, Anke: *Im Moose*. In: Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch. Ed. by Cornelia Blasberg/Jochen Grywatsch, Berlin, Boston 2018, pp. 276–279.

Unter der Linde [Under the Linden], Der Fundator [The Founder], Doppeltgänger, Mondesaufgang [Moonrise], and Auch ein Beruf [Also a Profession]). But curiously, it is indolence again that allows for a heightened awareness, indicating a preparedness for observation: the third line of Im Moose specifies: "Da lag ich einsam noch in Waldes Moose" (I.1, 81; There alone I still lay in the wood's moss). Similarly positioned, the speaker recollects in the poem Meine Sträuße (My Posies): "Und wenn ich grüble an meinem Teich, / Im duftigen Moose gestrecket" (I.1, 157; And when by the pond ruminating, / stretched out in the fragrant moss).²⁸ In the poem Gemüth (State of Mind), the speaker lies prone, dreaming in the grass (cf. I.1, 363). As the speaker lies in the forest moss, the olfactory, tactile, and auditory senses are awakened: "An meiner Wange flüsterte das Kraut, / Unsichtbar duftete die Haiderose" (I.1, 81; Herbs whispering at my cheek, / Sweet briar exuding its fragrance unseen). As noted previously, for Bönninghausen the positioning of the body, considered a modality, can be decisive in determining a remedy, as can be a heightened sense of smell. Indeed, Hahnemann lists the latter (Hahnemann 2003, 86) as a symptom for the prescription of *Lycopodium* – club moss.

In sum, the speaker registers minimalist, fleeting perceptions of nature's activity,²⁹ as if Droste brings to bear on her poetic perception homeopathy's concept of the power residing in the infinitesimally small as well as its belief in the significance of immediate, temporary perceptions. Thus, in the poem *Im Moose* serial observation is foremost, from "ich vernahm im Laub / Der Raupe Nagen" to "Ich hörte meines eignen Herzens Schlag" (I.1, 81; I could hear the nibbling of the caterpillars; I heard the beating of

²⁸ See also *Die Verbannten*: "Ich lag an Bergeshang, [...] Wie grau die Moose sprossen!" (I, 11).

The scholarship on nature in Droste is rich. Recent titles include Grywatsch/Kloster (eds.), Sehnsucht in die Ferne (Ann. 25); Schwarzbauer/Woesler (eds.), Natur im Blick (Ann. 25); Borgard, Roland: Natur. In: Blasberg/Grywatsch (eds.), Annette von Droste-Hülshoff (Ann. 27), pp. 649–658; Blasberg, Cornelia: "Keine Blumensprachen mehr!" Pflanzen in Annette von Droste-Hülshoffs literarischen Texten. In: Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung. Ed. by Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbeli Wanning, Bern u.a. 2020 (Studies in Literature, Culture, and the Environment 10), pp. 327–340; Detering, Heinrich: Holzfrevel und Heilsverlust. Die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff, Göttingen 2020; and the contributions to Literarische Krisenreflexionen im Zeichen der Ökologie. Mensch-Umwelt-Beziehungen in Annette von Droste-Hülshoffs Dichtung. Ed. by Barbara Thums, Hannover 2021 (Droste-Jahrbuch 13).

my own heart). Homeopathy offers a discursive patterning, an inventory,³⁰ even litany, of consecutively recorded, disjunctive bodily data, even of dreams and moods that previously Droste had been required to copy in her correspondence with Bönninghausen.

As noted above, Droste will often begin a poem with identifying atmospheric conditions as a kind of dramatic portent – and in this follows a similar rhetorical pattern that Bönninghausen adopted throughout Denksprüche über die Witterung. Her poems then migrate to the speaker's awareness of her own maladies of body and spirit. This patterning also occurs in her last poem that begins "An einem Tag wo feucht der Wind, / Wo grau verhängt der Sonnenstrahl" (IV.1, 207; On a day when the wind was damp, / When the sun's ray was veiled grey). Atmospheric conditions then anticipate somatic and psychic distress: "Ihr war die Brust so voll und enge / Ihr war das Haupt so dumpf und schwer / Selbst um den Geist zog das Gedränge / Des Adern blutge Schleyer her" (IV.1, 207; Her breathing was so full and tight / Her head so dull and heavy / Even 'round the spirit did the arteries' pressing / Draw their bloody veil). The gesture of harkening to the slightest somatic shift reappears in the second strophe: "jeden Tropfen Blut / Und jeden Herzschlag doch belauschen" (IV.2, 663; Overhearing yet every drop of blood / And every heartbeat). Drama and adventure arise for the female poet through micro-perceptions and are enhanced, not dampened, by a mere sitting still, a lying in the grass, or through wakefulness at night in one's room. They are also enhanced through an ailing corporeal condition. Most importantly, disability allows Droste to observe adventures on a miniscule scale in the natural world around her.

If the first-person voice is erased in *An einem Tag wo feucht der Wind* (she is referred to as God's hard-travailed child), this very act of self-erasure achieves a simultaneous attentiveness to nature's struggles: "Ein großer Seufzer die Natur" (IV.1, 207; Nature but one large sigh). The speaker sits alone with only the wind and birds for companions (cf. IV.1, 207). The alliance with this third figure in nature serves as a means for Droste to move away from the ailing self: identification is externalized in an ex-centric move, a heteropathic transport. The difference from the

³⁰ On Droste's listing, see Wortmann, Thomas: Vom Leben und Sterben der Sammler: Annette von Droste-Hülshoffs Bei uns zu Lande auf dem Lande. In: Erzählte Dinge: Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur. Ed. by José Brunner, Göttingen 2015 (Schriftenreihe des Minerva Instituts für Deutsche Geschichte, Universität Tel Aviv 32), pp. 71–87.

homeopathic protocol is that Droste transfers her capacity to bear witness to maladies in nature, where too she notes the vitality of sufferings and anxieties. She enumerates in succession a fearful beetle running on the rock, an insect hiding itself in her clothes upon a bird's cry and a frightened worm. Even the plants suffer, as she observes "Im durstgen Halme auf der Flur, / Das mit vergilbten Blättern lechzt" (IV.1, 208; In the thirsty meadow stalk / That craves with yellowed leaves). Notably, in revisions to the first version Droste added adjectives to stress the travails of tiny insects: "die Grille" (IV, 207; the cricket) becomes "die heisre Grille" (IV.2, 663; the hoarse cricket); "Die kleine Mauerwespe" (IV.1, 207; the tiny mud-dauber wasp) becomes "Die scheue Mauerwespe" (IV.2, 663; the shy mud-dauber wasp). Pain no longer alienates her as it becomes embodied as well in each creature, be it plant or insect. Droste refuses to dwell on her own disability but moves beyond it to an infinitesimal attentiveness to the pulsations in nature. ³¹

Indeed, in various poems Droste echoes the homeopathic belief in a pulsating dynamic force in plants. She queried in her poem *Instinkt*, "ob das Blut, das grüne / Kein Lebenspuls durch jene Kräuter trägt" (I.1, 124; Whether the blood, the green blood, / Does not carry the pulse of life through those herbs). ³² In *Wie sind meine Finger so grün* (How green are my fingers), when she cuts flowers "Da floß ihr grünes Blut" (II.1, 185; Their own green blood flowed). With an eye to their stoic suffering, perhaps not unlike her own, she writes: "Sie weinten nicht, sie klagten nicht, / Sie starben sonder Laut / Nur dunkel ward ihr Angesicht / Wie wenn der Himmel graut" (II.1, 185; They did not weep, they did not moan, / They

³¹ For other recent interpretations of this poem, see Detering, Holzfrevel und Heilsverlust, pp. 99–105 (Ann. 29); Wösler, Winfried: *Die ächzende Kreatur*. In: Gedichte von A. von Droste-Hülshoff. Ed. by Claudia Liebrand/Thomas Wortmann, Stuttgart 2014 (RUB 17537), pp. 182–190; and Wortmann, Thomas: *An einem Tag wo feucht der Wind*. In: Blasberg/Grywatsch (eds.), Annette von Droste-Hülshoff (Ann. 27), pp. 456–461.

³² Detering, Holzfrevel und Heilsverlust, p. 43 (Ann. 29), stresses instead of symbiotic relation a "Gewaltzusammenhang" and a "Kluft zwischen dem einsamen reflektierenden Menschen und den verschlossenen Innenwelten der Pflanzen und Tieren." Two other studies discuss the poem in terms of the debates in philosophy and life sciences of the time: Blasberg, Cornelia/Grywatsch, Jochen: *Instinkt*. In: Blasberg/Grywatsch (eds.), Annette von Droste-Hülshoff, pp. 300–304 (Ann. 27); Springer, Mirjam: "Das sind Gedanken, die uns könnten tödten." Drostes Gedicht *Instinkt*. In: Thums (ed.), Literarische Krisenreflexionen (Ann. 29), pp. 159–174.

died without a sound / Only their face was dark / as when the skies turn grey). However, what begins in homeopathy as the beatific influence of the plant world on the health of a person, a natural linkage of vital forces in human and plant, becomes in Droste a shared suffering. What conjoins Droste with nature, then, is not the purported 'natural' healing of the homeopathic plant remedies but the vibrancy and ongoing seriality of pain that she observes in all living beings.

IV. Der Geverpfiff and the Female Adventure Ballad

Maren Conrad points out that the innovation in Droste's ballads occurs via her detailed "Mikrofokussierung auf die erzählte Welt" (micro-focus on the narrated world) and that "poetische Betrachtungen von Details der dargestellten Welt zu zentralen Handlungsträgern montiert werden" (poetic observation of details from the represented world are assembled into central actors). The above analysis of Droste's attention to Bönninghausen's modalities points to a possible source for such micro-focus. For Bönninghausen himself, as in *Denksprüche über die Witterung*, clouds, wind, birds, even amphibians become, if not *Handlungsträger*, then a means to monitor significant weather shifts. The ballad *Der Geyerpfiff* was composed between April and August 1840 (I.3, 1547), a few months after Bönninghausen again treated Droste. Reading the signs of nature properly is a key component of this adventure ballad.

The action begins in the preeminently conventional male realm of adventure (later adopted by Westerns), that of the band of robbers lurking in the woods, preparing to raid a coach. The first eight stanzas set the scene: the plunderers are to post themselves where they can catch a glimpse of the coach from afar. One of them, nicknamed "der Höllenbrand" (Hellfire), is instructed to climb up to the stone ruins of an old castle. As soon as they hear the sound of approaching wheels, they are to imitate the call of an owl. Once the carriage is in sight, they are to repeat the cry; but if patrolling land dragoniers are spotted, then they are to call out three times like a lammergeier, also known as the bearded vulture or ossifrage. Fine attention to sound is also illustrated in the fine whirring and clinking of the bandits donning their weapons (I.1, 264–265). The last of these eight stanzas concludes with the hum of the wild bees as they steal honey from the vines,

³³ Conrad, Maren: Balladen. Einleitung. In: Blasberg/Grywatsch (eds.), Annette von Droste-Hülshoff (Ann. 27), pp. 359–363, here p. 360.

while softly, like a breath in the fir trees, one hears the cautious sharpening of knives. The scene is set through suspenseful alertness to sound.

The narrative focus then shifts abruptly to the mountain lass who at this very moment wanders in the forest close to the ruins. As she pushes through the brambles, she appears as a centifolia rose arising high-spiritedly from its stem. In the calm gesture of attentiveness, she stops and looks around, then like a marten slips into entrance of the ruins. As she leans back against the rock, she thinks to herself: "ich sitze wahrlich wie / Ein Heil'genbildchen in dem Schreine!" (I.1, 266; I'm sitting truly like / A small statue of a saint in a shrine). The thief stands above, unseen and motionless, like the rock itself. A sense of foreboding danger is heightened by the young woman's unsuspecting eroticism. She loosens her hair and then her corset, though only her foot is visible to the robber. Then as she lies back, her full arm extends alluringly through the crevice. Her intent, as the narrative slips into free indirect discourse, is: "Nicht schlafen, ruhn nur eine Stunde" (I.1, 267; Not to sleep, just to rest an hour).

"Sie dämmert", but as the next stanza clarifies, "sie hat gewacht" (I.1, 267; She dozes; she was on duty). Just as in the poems discussed above, a near-slumber state and 'Nichtstun' (idleness) allow for her heightened perception, superior to that of the bandit. Preparing to make his move, the robber hears what seems to be a cry, then the piercing call of the vulture. The maid also stirs and immediately notices the stones crumbling from above. She instinctively knows there is danger and now sees a bearded vulture flying with its prey, a lamb, in its claws. "[D]er Wildniß Kind" (I.1, 267; child of the wild), she recognizes the bird has, like her, been aroused by another presence, so she runs off in the same direction as its flight. A quick succession of coincidences and paradoxes here encapsulate adventure.

The focus then shifts again into free indirect discourse (*erlebte Rede*) and just as suddenly back out: "Doch still! War das nicht Stimmenton / Und Räderknarren? still! sie lauscht – " (I.1, 268; But still! Weren't those voices / And wheels grinding? Still! She listens –). The maid is able to save the day as she hails the approaching carriage and warns that robbers must be lurking in the woods, given that the bird of prey ascended at the slightest sound. As noted previously, in *Denksprüche über die Witterung* Bönninghausen lists how birds can alert to atmospheric changes. For instance, good weather is indicated when kites circle above (Bönninghausen 1848, 33). Although they might appear ominous, in the ballad too the sight of one

carrying a lamb results in a positive outcome, thanks to the lass who knows how to interpret its flight. Together with the bird, she is able to thwart the bandits' intent. It is the female adventurer who stands closest to nature and not the robbers who live in the forest.

The point to be made here is that both Bönninghausen and Droste demand keen attention to the minutest natural and corporeal alterations as semiotic signs. Homeopathy hones this attention and records infinitesimal, though significant shifts, especially through Bönninghausen's interventions in the practice: homeopathy has trained Droste in conveying a suspenseful awareness of temporality which renders each moment as an adventure. But there are other parallels in *Der Geverpfiff* to homeopathic thinking. Bettine von Arnim encouraged Karl Friedrich Schinkel in 1838 to try a homeopathic course of treatment, saying that it healed "durch sanftes Anschmiegen an die Natur' (by gently embracing nature). 34 She lauded homeopathy's "grossartigen einfachen die Natur heilig schonenndere Einwirkungen" (excellent and simple effects that sacredly respected nature).³⁵ In Droste's ballad, too, order is restored via the girl who is repeatedly linked to nature and who is able to correctly interpret in a flash what the bearded vulture's cry signifies. Furthermore, the simulation and reading of semiotic signs in the ballad suggests another important link to homeopathy, which, as noted at the start, is built on the paradox of similia similibus curentur. In Der Geverpfiff, the robbers are the malady that plagues the local people. It is only when they are given a taste of their own medicine, if you will, that they are overcome. They misappropriate nature, the "Geyerpfiff" (vulture cry), to their own devious purposes. But it is the real 'Geyerpfiff' that divulges their presence and becomes the redemptive sign. The difference from homeopathy, then, resides in yet another reversal. In homeopathy, the simulation of a disease via the effects of a toxic substance in small amounts cures the original disease. In the poem, the actual vulture cry, not its simulation, restores balance. Finally, it is hopefully not too far-fetched to see in the mountain lass an incarnation, not only of a female saint in a stone niche,

³⁴ See Schultz, Hartwig: Kunst und Homöopathie. Unbekannte Briefzeugnisse aus Bettine von Arnims Korrespondenz mit Karl Friedrich und Susanne Schinkel. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 20/21 (2008/09), pp. 37–56, here p. 47.

³⁵ Schultz, Kunst und Homöopathie, p. 56 (Ann. 34). On Bettine von Arnim's engagement for homeopathy, see Dinges, Martin: Bettine von Arnim und die Gesundheit. Medizin, Krankheit und Familie im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2018.

but of a homeopathic doctor interpreting the delicate signs of nature correctly and following its path.

In sum, a study of the influence of homeopathy on Droste allows us to consider how adventure involves tracing micro-perceptions, even of the ailing body, but then extended to nature around one, including the drama of subtle yet portentous atmospheric changes. Both Bönninghausen and Droste cultivate perception of the minimalist, ephemeral activities in nature. Vitality and adventure reside in the infinitesimally small. Acute observation, enhanced by the joyful precision of writing, converts illness and immobility into the novelty and excitement of exploration. Droste's writing may begin in disability, but it is not a moment she dwells on. She moves beyond her own corporeal condition to an awareness of the pulsations and rhythms in nature as well as to the vibrancy in language.

Claudia Olk

"All is experiment and adventure" -Virginia Woolf's Modernism

I.

In 1933, Virginia Woolf declared that she would "go on adventuring, changing, opening [her] mind & [her] eyes, refusing to be stamped and stereotyped. The thing is to free ones self; to let it find its dimensions, not be impeded." In the early thirties, Woolf was a highly accomplished novelist, essayist, journalist, and critic. Seven of her novels, including *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) and *The Waves* (1931), had been published and won much critical acclaim. And yet, she was often confronted with harsh and destructive criticism. In the same entry, she therefore notes: "Yesterday the Granta said I was now defunct. Orlando Waves Flush represent the death of a potentially great writer".

Though inevitably upset by such criticism, Woolf did not allow it to incumber her nor slow her down. Throughout her life as a writer, she was acutely aware of a sense of confinement by traditional academic critical standards that measured her works against those of her male contemporaries and found it lacking. On November 8, 1931, shortly after the publication of *The Waves*, she wrote to her friend, the writer Hugh Walpole:

Lord – how tired I am of being caged with Aldous, Joyce, and Lawrence! Can't we exchange cages for a lark? How horrified all the professors would be! Yes, greatly to my surprise The Waves is selling better than any of my novels, which pleases me, and E.M. Forster says it moves him more than any of them, which pleases me still more. Otherwise, opinions good and bad, seem to me increasingly futile and beside the mark.⁴

Woolf, Virginia: The Waves, London 2000, p. 76.

Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf IV. Ed. by Anne Olivier Bell/Andrew McNeillie, New York 1982, p. 187 (29 October 1933).

³ Woolf, *The Diary*, p. 187 (Ann. 2).

Woolf, Virginia: *The Letters of Virginia Woolf IV*. Ed. by Nigel Nicholson/Joanne Trautmann, New York, London 1978, p. 402 (8 November 1931).

Woolf here expresses both her sense of being caged and confined and her frustration of her works being compared to the achievements of men of her generation or her family (such as the literary innovations of James Joyce, or the works of her contemporaries Aldous Huxley and D.H. Lawrence). Woolf, supported by her family and friends, managed to free herself from the opinions of some of her critics, and even though a number of stereotypes of Woolf have persisted well into the 21st century, her works have splendidly overcome them.

To her as a modernist woman writer, I would like to argue, the sense of adventure, of artistic freedom to explore unexplored means of expression, is not only a major concern when struggling with the impact of conventional gender boundaries, but adventure, linked to the point of view of her female protagonists, is central to her aesthetics, her experiments with form and her revision of literary canons.

Woolf does not very often use the term 'adventuress', which for her also carried negative connotations of opportunism.⁵ Rather, 'adventure' characterizes a mode of narration that includes a change of shape and place and does not only structure the plots of her novels, but, more fundamentally, fosters a renewed attention to the reflexivity of form. This involves adventures unfolding in the micro-universe of small spaces, but also finding and creating adventure in the decidedly unadventurous: 'an ordinary mind on an ordinary day', that Woolf famously endorses in her essay *Modern Fiction*.

The sense of exploration and adventure pervades Woolf's works, both in their themes and structures. Adventure is often linked to the notion of travel. From her first novel *The Voyage Out* (1915) onwards, which follows its young protagonist Rachel Vinrace on a journey from London to South America, her heroines embark on journeys and ventures to unknown places, within and without. Whether it is Clarissa Dalloway in *Mrs Dalloway* (1925) roaming through London on a day in June, the continuously deferred crossing *To the Lighthouse* (1927), the Arthurian quests in the life journeys of the six characters in *The Waves* (1931) circulating around the novel's empty centre marked by the character Percival, or *Orlando*'s (1928) excursions through space, time, and gender – adventures big and small

⁵ Cf. e.g. Orlando, who ponders upon his former love: "Whom had he loved... A hard-bitten cruel-mouthed adventuress"; Woolf, Virginia: *Orlando. A Biography*. London 1977, p. 31. Henceforth abbreviated as O.

structure her works as they balance outward explorations with inward voyages: real and imaginary travels that also shape her reflections on writing. As Maria DiBattista has observed, adventure for Woolf becomes "both a state of mind and an infinite, imperative verb by which she dares to imagine things as yet unrealized." ⁶

In what follows, I will first be concerned with the notion of modernity in Woolf's essays, before examining shorter works such as *Street Haunting:* A London Adventure, or Flying Over London. Finally, I will explore the shape-changing adventures in Orlando, in which the protagonist's transformations and the progression of literary styles are expressed in and through the transformative, fluid materiality of water. Woolf's works, I propose, create narrative spaces of adventure that present a challenge to the conventions of realism by probing into the unexpected and unknown inside of the seemingly known and familiar.

II.

The sense of adventure has become one of the accepted characteristics of modernism. Marshall Berman in "The Experience of Modernity" (1990), for instance, links the experience of adventure to his conception of modernity:

To be modern is to find ourselves in an environment that promises adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. [...] To be modern is to be part of a universe in which as Marx said, 'all that is solid melts into air'.⁷

In a similar vein, Woolf departs from traditional realist narration and criticises Edwardian writers whom she calls the "materialists" (*CE* I, 332).8 In her essay *Modern Fiction*, Woolf analyses contemporary writing and when examining the works of Arnold Bennett, she finds that "[h]e can make a book so well constructed and solid in craftsmanship that it is difficult for

⁶ DiBattista, Maria: Virginia Woolf's Sense of Adventure. In: Literature Compass 4/1 (2007), pp. 203–217, here p. 217.

⁷ Berman, Marshall: All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity, London 1990, p. 151. Marx here is quoted quoting Shakespeare's *Hamlet*: "O that this too too solid flesh would melt" (*Ham* 1, 2, 129).

⁸ Woolf, Virginia: Collected Essays I, London 1966, p. 332. Henceforth abbreviated as CE.

the most exacting of critics to see through what chink or crevice decay can creep in" (CE II, 104). Next to Bennett, John Galsworthy's works also seem to be constructed in such a way as to express his "delight in the solidity of his fabric" (CE II, 104). For Woolf, the descriptive style of realism represented by these and other contemporaries renders a plethora of details and creates solidity by unambiguous references between the medium and its meaning, leaving no room for exploration, for the possible and the incomplete that she considers 'life':

Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous: I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings. (*AWD*, 137)⁹

In this early reflection, Woolf contrasts the sense of solidity and duration to that of the transitory and shifting, the semi-transparent and fleeting. ¹⁰ To her, the attempt of historical realism to "prove solidity" and "to catch life" (*CE* II, 105) seems as futile as the endeavour to create mimetic likenesses of life. Instead, for her, life remains an adventure not to be captured in any single expression of it: "Life escapes", she writes, "and perhaps without life nothing else is worthwhile. It is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality" (*CE* II, 105).

All of Woolf's essays on modernist poetics, written mostly in the years leading up to *Mrs Dalloway*, explore what new tools can be used by the 'modern' fiction writer in order to create life and character and to liberate both from the generic conventions imposed upon them by realist aesthetics. It is her scepticism about more conventional narrative styles that inspires Woolf to new experiments with form, time, perception, and character in fiction. Mark Hussey writes: "Woolf's novels [...] testify to a potential in human experience for perceiving a time out of time, for overcoming the limits of actual life through apprehension of a different mode of being alto-

⁹ Woolf, Virginia: *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf.* Ed. by Leonard Woolf, New York 1954, p. 137. Henceforth abbreviated as *AWD*.

¹⁰ For a discussion of 'the diaphanous' in Woolf's works, see: Olk, Claudia: Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision, Berlin, New York 2014 (ANGLIA Book Series 45), pp. 78–91.

gether". ¹¹ This transgressive potential of superseding given conventions is central to Woolf's modernist project. In a much-quoted passage from *Modern Fiction*, Woolf urges her readers to not be satisfied with the exterior alone but to 'look within' to find the extraordinary in the ordinary:

Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; [...]. (CE II, 106)

This passage describes the multitude of impressions contained in a single moment or in an "ordinary mind on an ordinary day". Life comes in multiple forms, can be seen from many different angles, and hence should not nor can be tied down to one fixed and determinate image of it. Her argument then shifts to the life of the mind, exposed to and continuously registering multiple myriads of impressions, which Woolf, in analogy to contemporary physics, calls an "incessant shower of innumerable atoms". The essay encourages the reader to be aware of the smallest possible quantities and their interplay, before going on to describe what life, to her as a writer, is not:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (*CE* II, 106)

To Woolf, life, as the subject matter of fiction, defies the linearity of a neat and orderly succession of events. She regards it as ubiquitous, radiating, and always surrounding the individual. The conception of life that Woolf develops in *Modern Fiction* hence is not monolithic, absolute, and factual but fragile, changing, evanescent and all-encompassing. ¹² She repeatedly asks her readers to interrogate accepted standards and to challenge familiar opinions: "Let us not take it for granted that life exists more fully in what is

¹¹ Hussey, Mark: The Singing of the Real World. The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction, Columbus/OH 1986, p. 117.

^{12 &}quot;Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness" (CE II, 107).

commonly thought big than in what is commonly thought small" (CE II, 107).

To Woolf, liberating one's view from conventional beliefs is part of a sense of adventure that is to be shared by the writer and the reader. Her aesthetics of adventure relies on the capacity to recognize the fullness of life in its smallest components, the atom, the short-lived intensity of a moment of being, or the child's eye view. Privileging minute observations and singular quotidian details can be seen as a modernist counter-movement to a prevailing Edwardian realism. In venturing beyond traditional narrative modes, Woolf finds and creates adventure in the seemingly unadventurous, in: 'an ordinary mind on an ordinary day', which she foregrounds in *Modern Fiction*, or life encountered, as expressed in the title of one of her experimental Short Stories, on any "Monday or Tuesday".

III.

At many instances in her novels, but also in her essays and her short stories, Woolf explores the sense of adventure in the seemingly quotidian, where what lies beyond notice is often revealed as most noticeable. In her essay *On Being Ill*, for instance, Woolf attests a certain poverty to the English language when it comes to expressing the most familiar symptoms of a common cold: "English which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache" (*CE* IV, 194). Instead, she investigates flights of the imagination that are released by illness and that bring to light inner landscapes: "What wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to view, what precipices and lawns sprinkled with bright flowers a little rise of temperature reveals" (*CE* IV, 193).

In keeping with her credo that 'life exists more fully in what is commonly thought small than what is commonly thought big', her short stories record miniature adventures such as the observations of a snail in a flower bed in her early story *Kew Gardens* (1919) which registers snippets of conversations of people passing by. Here as elsewhere, Woolf often chooses London as the scenery of adventure and literally zooms in on the city's minute components. Her essay *Flying over London*, for instance, compares planes on an airfield to 'a flock of grasshoppers': "The grasshopper has the same enormous thighs, the same little boatshaped body resting between its

thighs, and if touched with a blade of grass, he, too, springs high into the air" (SE, 205). 13

The essay then describes a flight over various areas of the city as perceived by the narrator:

For a time we were muffled in the clouds. Then the fairy earth appeared, lying far, far below, a mere slice or knife blade of colour floating. It rose towards us with extreme speed, broadening and lengthening; forests appeared on it and seas, [...] until in some field on the outskirts of London one saw a dot actually and certainly move. Though the dot was the size of a bluebottle and its movement minute, reason insisted that it was a horse and it was galloping, but all speed and size were so reduced that the speed of the horse seemed very, very slow and its size minute. (SE, 210)

In passages like these, the essay combines the telescopic and the microscopic point of view of the protagonist. The narrator opens a broad horizon of impressions and then focuses on minute observations, comparing the appearance of objects "a dot [...] the size of a bluebottle" to their essence "reason insisted that it was a horse", hence defamiliarizing the known and familiar from an aerial vantage point. At the end of the piece, however, the narrator briefly states that the plane that they had intended to fly was in need of repair, so they "had not flown after all" (*SE*, 212). What had been established as an elaborate fanning out of perspectives and observations throughout the entire story, in the end turns out to be a flight of the imagination, a narrative adventure that does not have an objective, material referent.

The fluid variability of a narrator's stance which exceeds the boundaries of a unified subject and enters the lives of others in a ghostlike manner is explored in the essay *Street Haunting: A London Adventure* (1927). At the beginning of the essay, the narrator uses the need to buy a pencil as an excuse for embarking on "the greatest pleasure of town life in winter – rambling the streets of London" (*SE*, 177). Once out of the house, she indulges in a liberating sense of anonymity ("We are no longer quite ourselves") that enables her to experiment with multiple versions of herself: "we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room" (*SE*, 177). The eye of the flaneur-narrator first smoothly glides across surfaces:

Woolf, Virginia: Selected Essays, Oxford 2009, p. 205. Henceforth abbreviated as SE.

Let us dally a little longer, be content with surfaces only – the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendour of the butcher's shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers ...For the eye has this strange property: it rests on beauty; like a butterfly it seeks out colour and basks in warmth. ...the thing it cannot do [...] is to compose these trophies in such a way as to bring out their more obscure angles and relationships. (*SE*, 179)

In this passage, the activity of "the eye" rests on an impressionist rendering of appearances. The narrator then ventures beyond the painterly surface and imagines entering shops, trying on pearls and silk, entering offices and overhearing conversations in drawing rooms of the well-to-do and famous: "It is always an adventure to enter a new room; for the lives and characters of its owners have distilled their atmosphere into it, and directly we enter it we breast some new wave of emotion" (*SE*, 186). The adventuring narrator is able to emotionally encounter the lives of other people through objects and through the atmosphere of an empty room.

In dwelling on the act of imagining the lives of others, the narration gradually creates an analogy between the experience of roaming the streets of London, composing a work of fiction, and the act of reading:

Into each of these lives one could penetrate a little way, for enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. [One could become a washer-woman, a publican, a street singer.] And what greater delight and wonder can there be than to leave the straight lines of personality and deviate into those footpaths that lead beneath brambles and thick tree trunks into the heart of the forest where live those wild beasts, our fellow men? (SE, 187)

In her imagination, the adventuring narrator finds the extraordinary in the ordinary, treads untrodden paths into the wilderness lurking beneath the familiar, and approaches the heart of darkness of her fellow creatures. The essay reaches a climax, when the narrator reaches a second-hand bookstore, adopts the stance of the reader, and encounters another kind of wilderness to explore: "Books are everywhere; and always the same sense of adventure fills us. Second-hand books are wild books, homeless books; they have come together in vast flocks of variegated feather, and have a charm which the domesticated volumes of the library lack" (*SE*, 183). Entering the second-hand bookstore is compared to an excursion into a disordered and contingent territory where the anticipation of experiencing something new

and unpredictable is equated to the anticipation to finding and reading a new book. In *Street Haunting: A London Adventure*, the acts of reading and writing are connected through the sense of adventure. Inspired by her own adventures in the streets that grant the narrator an imaginative expansion of her 'self', and being gradually drawn to books formerly owned by other readers, the narrator, in the end, buys the pencil she intended to buy, and is likely to start writing.

The multiplication or doubling of selves, the contraction and expansion of temporalities as well as the sense of excitement of the ordinary here and now also characterize the London adventures of *Mrs Dalloway*. Clarissa Dalloway's day starts on "a morning fresh as if issued to children on a beach" (*MD*, 3). ¹⁴ Clarissa loves "life; London; this moment of June" (*MD*, 4), and merges with the city life, and yet, at times, also remains distanced from it. When she starts meandering through the streets of London, her experience of immersing herself into the world around her and simultaneously contemplating the ephemerality of the here and now is paralleled to the recursive movement of the waves, the ebb and flow of things:

But every one remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there she survived. (MD, 9)

The process of her dissolving, and at the same time recapturing a vision of herself, is illustrated in the passage in which Clarissa returns from her errands, retreats to her room and looks into the mirror. The two-dimensional space encompassed by the mirror-frame functions as a filter of perception and serves to integrate multiple impressions. The image Clarissa Dalloway sees of herself mediates between fixity and flux, fragmentation and coherence, the mirror serving as a unifying frame of self-projection: "seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself" (MD, 40). Clarissa senses a moment of "contraction" (MD, 40), and by looking into the mirror, she "plunge[s] into the very heart of the

Woolf, Virginia: Mrs Dalloway, Harmondsworth 1992. Henceforth abbreviated as MD.

moment, transfixe[s] it" (MD, 40), and "collect[s] the whole of her at one point" (MD, 40):

That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives. (MD, 40)

Clarissa both re-establishes her superficial public image by looking into the mirror, and escapes from the merely two-dimensional image of herself by means of a metonymical deference in which she takes up the mirror's qualities of glass and reflection, and becomes herself a centre of prismatic radiance. The condensed reflection Clarissa encounters in the mirror simultaneously contracts and expands her image, and pointing to the multiple reflections emanating from her are illustrated in the image of the diamond. The diamond creates both a solid centre and a multiplication of fleeting surfaces. Whereas Clarissa is able to maintain a life on the surface, in the doppelgänger-structure of the novel, her counterpart Septimus Smith, who returns from the war shell-shocked and traumatized, is irrevocably cut off from any relation to the present and takes his own life.

The borderlines between surface and depth, between movement and stasis, govern the temporality of many of Woolf's works, where moments of being interrupt the narrative flow of time and create new spatial-temporal syntheses. In *To the Lighthouse*, Cam, one of the daughters of the Ramsay family, experiences such a moment of ecstasy and adventure during their summer vacation, when on a boat ride, she casually lets her hand slide into water:

From her hand, ice cold, held deep in the sea, there spurted up a fountain of joy at the change, at the escape, at the adventure (that she should be alive, that she should be there). And the drops falling from this sudden and unthinking fountain of joy fell here and there on the dark, the slumberous shapes in her mind; shapes of a world not realised but turning in their darkness, catching here and there, a spark of light; Greece, Rome, Constantinople. (*TL*, 205)¹⁵

The moment of immersion, of reaching beneath the surface to the historical depths of antiquity, interrupts the continuity of the present and creates a

¹⁵ Woolf, Virginia: To the Lighthouse, New York 1989. Cited as: TL.

verticality of time. The imagery of water, the intermittent sparks illuminating the darkness, and the scene's invocation of the sudden sense of escape to a distant world, furnish a sense of adventure that combines the present moment with a world of possibility, a "world not realised" – which itself recalls William Wordsworth's line "moving about in worlds not realised" from his *Ode: Intimations of Immortality*. Wordsworth's *Ode* introduces a notion of temporality that spans old age and childhood, and metaphorically renders time's flow in images of the sea:

Hence in a season of calm weather Though inland far we be, Our Souls have sight of that immortal sea Which brought us hither, Can in a moment travel thither, And see the Children sport upon the shore, And hear the mighty waters rolling evermore.¹⁷

Likewise, in this passage of *To the Lighthouse*, the conflation of the single moment with the yet unknown shapes of possible worlds, creates a sense of an imaginative adventure combining the transient experience with the notion of limitless possibilities and novels yet to be written.

IV.

Virginia Woolf's novel *Orlando* (1928), dedicated to her friend and lover Vita Sackville-West, could serve as an example of her 'daring to imagine things yet unrealised'. Vita's biographer, Victoria Glendinning, calls it "a phantasmagoria of images and incidents and fantasies from Vita's life and personality, spread over three centuries". To Vita herself, it was "a book unique in English literature" and the novel's protagonist has often been regarded as a gender-changing, social and human type new to modernity, or even as the modernist female adventurer par excellence.

¹⁶ The Poetical Works of William Wordsworth IV. Ed. by Ernest De Selincourt and Helen Darbishire, Oxford 1947, p. 283. For a parallel to Woolf's concept of the 'moment of being' cf. also pp. 283–284: "But for those first affections,/ Those shadowy recollections, [...] Uphold us, cherish, and have power to make/ Our noisy years seem moments in the being/ Of the eternal Silence".

¹⁷ The Poetical Works of William Wordsworth, p. 284 (Ann. 16).

¹⁸ Glendinning, Victoria: Vita. The Life of V. Sackville-West, London 1983, p. 203.

¹⁹ Glendinning, Vita, p. 202 (Ann. 18).

In *Orlando*, the sense of adventure is tied to the notion of travel, change, and metamorphosis as the novel contracts and expands time and space and explores the fluidity and permeability of different selves and genders. The changeability of the main character and her many adventures is not merely a feature of the plot moving developing through time and space, but it is also expressed in the novel's narrative technique of foregrounding its own poetic form, especially by using images of water to reflect on language as poetic matter.²⁰

Programmatically resisting the 'solidity' and chronology Woolf had criticized in the writing of some of her predecessors and contemporaries, her narrator in *Orlando* often uses random dates to root the protagonist in chronological time, while at the same time, making it explicit that Orlando is not concerned with this factual dimension of human life 'as a series of gig-lamps' or the 'calendar' of a person's biography:

It was now November. After November, comes December. Then January, February, March, and April. After April comes May, June, July, August follow. Next is September. Then October, and so, behold here we are back at November again, with a whole year accomplished. This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare. (*O*, 184)

Instead of the "bare" rendition of arbitrary series of referential details that would anchor the novel in a teleological procession, change and transformation become inherent to the novel's stylistic variations, and this is not merely a thematic concern. *Orlando* proclaims perpetual change to be vital to its narrative and to its main character: "change was incessant, and change perhaps would never cease" (*O*, 124). The novel's reflexion of its own poetic operations in the analogy between water, writing, and time travel is foregrounded by the medium of narration as well as the continuous fluidity of the protagonist's boundaries of self, of his and her surroundings.

The first part of *Orlando* takes place during the Elizabethan Age, "the Age of Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Browne, Donne". London is held in the thrall of a great frost, the Thames is no longer fluid but "solid ice of such thickness that it seemed permanent as stone" (*O*, 44). The frozen river combines a horizontal and a vertical dimension of time. It not

²⁰ My doctoral student Marlene Dirschauer explores water in its many aggregate forms in Woolf's works; Dirschauer, Marlene: Modernist Waterscapes. Water, Imagination and Materiality in the Works of Virginia Woolf, London 2023 (Geocriticism and Spatial Literary Studies).

only freezes life in the moment and fixes it on the surface, but it also grants insights into unfathomable depths: "the ice [...], though of singular transparency, was yet of the hardness of steel" (O, 28), and through it, the onlookers are granted views of multiple layers of history: "Near London Bridge, where the river had frozen to a depth of some twenty fathoms, a wrecked wherry boat was plainly visible, lying on the bed of the river where it had sunk last autumn, overladen with apples" (O, 28). Temporal duration is rendered through spatial fixity: "the nights were of perfect stillness; the moon and stars blazed with the hard fixity of diamonds" (O, 28). Diamonds, like in Mrs Dalloway, become a metaphor for the ambiguity of surface and depth. The standstill in which Orlando melancholically ponders upon death: "he would fling himself face downwards on the ice and look into the frozen waters and think of death" (O, 35), is interrupted by the dynamic arrival of the Muscovite princess, who "skates with such speed and vigour" (O, 29) over the ice and brings about a seasonal change inside Orlando: "as he looked the thickness of his blood melted; the ice turned to wine in his veins; he heard the waters flowing and the birds singing; spring broke over the hard wintry landscape" (O, 31). Orlando and Sasha the princess skate to the edge of the ice and decide to elope: "he had no fear for Sasha. Her courage made nothing of the adventure. She would come alone" (0, 46).

Orlando, however, hopes in vain. His adventure is foiled, which not only marks a grave personal crisis, but also a moment of change in history. As the ice suddenly starts to melt, strokes of rain merging with the strokes of the clock at midnight pelt Orlando's face and let the sad realization that he has lost Sasha literally sink in. The moment, again, is depicted as a change of water's aggregate states, from the frozen, hard and solid, to the fluid, the pouring rain. The seemingly infinite proliferation of raindrops – "Soon the six drops became sixty; then six hundred; then ran themselves together in a steady spout of water" (O, 46) – is synaesthetically linked to the ubiquitous ringing of bells: "Other clocks struck, jangling one after another. The whole world seemed to ring with the news of her deceit and derision" (O, 47) – as both water and time start to move and flow again.

The reciprocally defining relations between water, narration, time travel, and change of self persist throughout the novel. Woolf connects turning points in Orlando's biography to those in history at large. After the frost, Orlando seeks solitude, retires to his estate, and eventually leaves England to become Ambassador to Turkey in Constantinople, where, dur-

ing a revolution, he falls into a profound slumber that lasts for a symbolic seven days. He is awakened by an allegorical array of three female virtues, Purity, Chastity, and Modesty, and, to his surprise, finds himself to be a woman. She leaves the court of the Sultan because her state as a woman ambassador would be "precarious and embarrassing in the extreme" (O, 99), and, after more adventures with a clan of gipsies, she sails back to England.

The waterway back to London marks Orlando's arrival in the Restoration period, the age of Addison, Dryden, and Pope. In her new gender, Orlando has first to confront legal problems when she tries to reclaim her ancestral estate, and, at the end of this chapter, change is once more imminent. It is announced by a small cloud gathered behind the dome of St. Paul's (O, 156), and emerges from the heart of London, gradually covering the whole of the British Isles with an all-encompassing humidification of the air: "the air was so saturated with water, that [the sun's] beams were discoloured and purples, oranges, and reds of a dull sort took the place of the more positive landscapes of the eighteenth century" (O, 157).

The newly emerging unwholesome humidity has wide-ranging effects – "the change did not stop at outward things. The damp struck within. Men felt the chill in their hearts; the damp in their minds" (O, 158) – and it also affects the fertility of the female body and, not least of all, the proliferation of literature: "there is no stopping the damp; it gets into the inkpot as it gets into the woodwork – sentences swelled, adjectives multiplied, lyrics became epics" (O, 158). Orlando not only criticizes the general "mellifluous fluencies" (O, 167) of contemporary style, but is dissatisfied with her own writing: "Nothing more repulsive could be imagined than to feel the ink flowing thus in cascades of involuntary inspiration" (O, 164).

As dramatically as the nineteenth century began, quietly does it come to an end and almost imperceptibly transitions into Woolf's present time. Orlando realizes that she has arrived in a new age. Again, the rhythm of departure and arrival is paralleled by that of sleep and awakening, and

²¹ This is a reference to Vita Sackville-West's struggles to inherit the family's estate at Knole House: "Because of her sex, the 'technical fault', not only could she not inherit Knole, but she saw Knole removed further and further away from her, her sex – and now her age – debarring her from any institutional connection with it at all"; Glendinning, Vita, p. 359 (Ann. 18). Virginia Woolf's *Orlando*, as it were, returns her estate to Orlando.

when Orlando hears the clock striking and is brought to a moment of heightened awareness:

Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment. [...] For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment? That we survive the shock at all is only possible because the past shelters us on one side and the future on another. (0, 206)

The novel's final chapter creates a simultaneity of different selves and different levels of time. Orlando's many selves are now "contained as water is contained by the sides of a well" (O, 216), which encompasses both surface and depth. Later, her mind is pictured as a widening, reflecting "pool where things dwell in darkness so deep that what they are we scarcely know. She now looked into this pool or sea in which everything is reflected" (O, 224).

For *Orlando* as for Woolf's modernist narrators, past and present, literary history and the present moment have become a renewed source of adventure. Change and transformation are rendered in finding the adventurous in the ordinary, in balancing the minute and the infinite, the quotidian and the fantastic, in a process in which fixity and flux, the aqueous, solvent, and fluid become a quality of the text itself. In this poetics of change, Woolf's modernism not only provides new reflections on form in literature but Woolf's adventuring travellers and shape-changers, above all Orlando, become part of the literary history they themselves generate.

Francesca Fabbri

Adele Schopenhauer, Ottilie von Goethe und die italienische Politik.

Abenteuer und Emanzipation im neunzehnten Jahrhundert

I. Einleitung

Erst nach 1918, mit dem Erhalt des Wahlrechts und weiterer individueller Rechte, durften deutsche Frauen politisch agieren. Der lange Weg zur Gleichberechtigung und Emanzipation erstreckte sich, rechtlich gesehen, über die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wurde aber einige Jahrzehnte zuvor bereits vorbereitet, indem Frauen trotz Einschränkungen aller Art an kulturpolitischen Debatten teilnahmen, Dissidenten oder verfolgte Freiheitskämpfer unterstützten oder sich in Vereinen mit caritativen und sozialen Zwecken engagierten. Für die Protagonistinnen dieser noch nicht strukturierten Bewegung war die männlich dominierte Politik ein neues Aktionsfeld, das sie als "Abenteurerinnen" betraten und sich sukzessive eroberten.

Die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts geborene Frauengeneration konnte sich auf die Ideale der amerikanischen und französischen Revolutionen stützen, ebenso wie auf die emanzipatorischen Schriften von Germaine de Staël. Für eine selbstbewusste Positionierung in politischen Debatten wirkten zusätzlich zwei Autorinnen des 19. Jahrhunderts, die mit ihren Werken große Popularität erlangten und die von Männern gesetzten Grenzen für "weibliches Denken" aufhoben.

Die eigentliche Achtung für weiblichen Genius, gewannen die Deutschen erst durch Bettina und Rahel. Diese beiden Frauen haben eigentlich die geistige Emancipation der Frauen zu Stande gebracht [...]. Kein Mann bestreitet uns mehr das Recht uns zu der Classe der denkenden Wesen zu rechnen, selbst die nicht, die Rahel wie eine Sphynx unverstanden anstarren und in Bettinen nur ein lächerlich Luftspringerkind sehen, selbst die wagen es nicht, denn so anerkennend drängen sich die Deutschen von Bedeutung unter diese zwei Fahnen.

So dezidiert schildert Ottilie von Goethe (1796–1872) die gesellschaftspolitische Situation im deutschsprachigen Raum an ihre Freundin, die englischsprachige Schriftstellerin Anna Jameson, unmittelbar nach der Erscheinung von Rahel. Ein Buch des Andenkens (1834) und Bettina von Arnims Roman Goethes Briefwechsel mit einem Kind (1835).¹ Ottilie von Goethe war ebenso wie ihre Freundin Adele Schopenhauer (1797–1849)² eine Repräsentantin der oben genannten Generation junger Frauen, die die politische Arena als Aktionsfeld für sich erkannten. Beide Frauen trafen selbstbewusst die Entscheidung, die damaligen gesellschaftlichen Grenzen zu überwinden, ein autonomes und eigenständiges Leben zu führen und lebendigen Anteil an den politischen Debatten ihrer Zeit zu nehmen. Ihre Publikationen und ihre Wirkung zwischen Deutschland und Italien, wo beide einige Jahre lebten, sind Thema dieses Aufsatzes.

II. Weimar: Nur Ilm-Athen?

Adele Schopenhauer und Ottilie von Pogwisch (seit 1817 von Goethe) lernten sich in Weimar kennen und verbanden sich in einer lebenslangen Freundschaft. Beide stammten aus den nördlichen Ländern: Ottilie wurde 1796 in Danzig geboren, woher auch die Schopenhauers kamen, obschon Adele selbst 1797 in Hamburg zur Welt kam, wohin die Familie kurz zuvor

Zu Ottilie von Goethe vgl. Ottilie von Goethe. Mut zum Chaos. Ein Ausstellungsbuch. Hrsg. von Francesca Fabbri, Wiesbaden 2022 (Schätze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv 6), Zitat: S. 49f. Ottilie von Goethe verfolgte mit großem Interesse die politischen Aktivitäten und Schriften Bettina von Arnims, insbesondere war sie von der Lektüre von Dies Buch gehört dem König (1843) begeistert. Für die gesellschaftlichpolitische Aktion von Bettina von Arnim vgl. Landfester, Ulrike: Selbstsorge als Staatskunst. Bettine von Arnims politisches Werk, Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung 8); "Mit List...und Kühnheit...Widerstand leisten". Bettine von Arnims sozialpolitisches Handeln zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Hrsg. von Wolfgang Bunzel/Kerstin Frei/Mechtild M. Jansen, Berlin 2010. Über die Ausstrahlung der Figur Rahel Varnhagens: Goodman, Kay: The Impact of Rahel Varnhagen on Women in the Nineteenth Century. In: Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Hrsg. von Marianne Burkhard, Amsterdam 1980 (Beiträge zur neueren Germanistik 10), S. 125-154; Fuchs, Renata: "Soll ein Weib wohl Bücher schreiben: Oder soll sie's lassen bleiben?" The Immediate Reception of Rahel Levin Varnhagen. In: Neophilologus 98 (2014), S. 303-324.

Über Adele Schopenhauer: Adele Schopenhauer. Unbekanntes aus ihrem Nachlass in Weimar. Ein Ausstellungsbuch. Hrsg. von Francesca Fabbri/Claudia H\u00e4fner, Wiesbaden 2019 (Sch\u00e4tze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv 5).

gezogen war. Beide wuchsen vaterlos auf: Wilhelm Julius von Pogwisch musste 1803 nach ruinösen Spekulationen seine Familie verlassen, Heinrich Floris Schopenhauer nahm sich 1805 im Hamburger Wohnhaus das Leben. Beide kamen schließlich zeitgleich in der Ilm-Stadt an: 1805 Ottilie, da ihre in Trennung lebende Mutter Henriette am Weimarer Hof eine Stelle zu erhalten hoffte; 1806 Adele mit ihrer Mutter Johanna, die ihr (auch intellektuelles) Kapital in die Dichter-Stadt investieren wollte.

Existenzielle Erlebnisse verbanden sie daher fest, obwohl Ottilie von Pogwisch mit ihrem alten Adelstitel am Hofleben teilnehmen konnte, während die bürgerliche Adele oft davon ausgeschlossen war. Gemeinsam durchlebten sie 1806 die preußische Niederlage bei Jena und Auerstedt und die folgende napoleonische Besatzung Weimars, gemeinsam erträumten sie die Freiheitsideale der Befreiungskriege von 1813, gemeinsam lasen sie Texte des in Weimar theoretisierten Klassizismus und 'verschlangen' die Werke der Frühromantik, die damals in Jena ihr Zentrum hatte.³ Gemeinsam gründeten sie schließlich Frauenvereine, um Soldatenfamilien zu helfen, genauso wie weibliche Literaturkreise.⁴

1817 entschied sich Ottilie von Pogwisch August von Goethe, den einzigen Sohn des Dichterfürsten, zu heiraten; es war eine Vernunftentscheidung, die es ihr ermöglichte, neben einem langjährigen Freund und vor allem neben dem vergötterten Schwiegervater eine stabile Familie zu haben und sich dem prekären Schicksal einer Hofdame zu entziehen. Ihre ausgezeichneten Fremdsprachenkenntnisse – neben dem bei Hofe notwendigen Französisch erwarb sie sich durch Privatunterricht Kenntnisse des Italienischen und Englischen –, ihr breites kulturelles Wissen sowie ihre Kommunikationsbegabung machten das ohnehin berühmte Haus des Dichters in Weimar zum Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens im Herzogtum. Ihre Dachwohnung wurde zum internationalen Salon des "väterlichen"

³ Vgl. Schmidt, Georg: Durch Schönheit zur Freiheit. Die Welt von Weimar-Jena um 1800, München 2022; Wulf, Andrea: Fabelhafte Rebellen. Die frühen Romantiker und die Erfindung des Ich. Aus dem Englischen von Andreas Wirthensohn, München 2022; Tausch, Harald: Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne, Berlin 2011 (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft).

⁴ Vgl. Häfner, Claudia: "Ich finde wieder Freundes Blick". Freundschaft in der literarischen Geselligkeit des Weimarer Musenvereins. In: Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Hrsg. von Eva Labouvie, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 121–142.

Gebäudes am Frauenplan und stand offen für ausländische Gäste, vor allem junge Intellektuelle und Patrioten, die vor politischen Repressionen flohen:

Das Goethe'sche Haus bot dieser muntern Jugend ein willkommenes Asyl, und in der von Goethe's geistreicher, liebenswürdiger Schwiegertochter bewohnten Mansarde pflegte man sich oft zur Theestunde zusammenzufinden [...] – hier [...] erglühten zwei im Mitgefühl für das arme blutende, leidende, mißhandelte Irland [...] [, während] in einer andern Ecke [...] ein seit der Karbonari-Revolution geächteter Italiener seine Sehnsucht nach dem Vaterlande gegen eine theilnehmende Seele aussprach.⁵

So erinnert sich Amalie von Groß (später Schriftstellerin unter dem Namen Amalie Winter), Ottilies Freundin und Gast, an die Begegnungen in dem kleinen, aber begehrten Salon. In Ottilies Räumen sprach man über die normalerweise aus der weiblichen Sphäre verbannte Politik und vor allem über die vielfältigen Kriegshandlungen, die in Europa zwischen den Jahren 1820 und 1848 in neuen Revolutionen mündeten und für die Ottilie von Goethe sich eifrig einsetzte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich bei dem genannten Italiener um den jungen Dichter und Freiheitskämpfer Alessandro Poerio (1802-1848) handelt, der nach dem Scheitern der neapolitanischen Revolution von 1820 seinem Vater Giuseppe ins Exil nach Graz folgte und anschließend, nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz, seine Bildungsreise in Deutschland fortsetzte. 6 Poerio stattete Johann Wolfgang von Goethe am 2. Oktober 1825 seinen ersten Besuch ab und hatte bereits am folgenden Tag Gelegenheit, mit Ottilie über Literatur und vielleicht auch über die gesellschaftlich-politische Situation zu sprechen. Die Ideale Poerios fanden sicherlich ein Echo in ihren Gedanken, und im ersten Brief, den der junge Student aus Göttingen an den Dichter schrieb, bedachte er mit "Dankbarkeit" dessen "liebenswürdige und feingebildete Schwieger-

⁵ Winter, Amalie: Das Chaos. Eine Zeitschrift in Weimar. In: Weimars Album zur vierten Säcularfeier der Buchdruckkunst am 24. Juni 1840, Weimar: Albrecht 1840, S. 205– 225, hier S. 209.

⁶ Über Alessandro Poerio und seine Kontakte zur deutschen Welt: Köhler, Reinhold: Ein Brief Goethes an Alessandro Poerio und Aufzeichnungen des letzteren über seinen persönlichen Verkehr mit Goethe. In: Archiv für Litteraturgeschichte II (1882), S. 386–395; Croce, Benedetto: Alessandro Poerio. II Viaggio in Germania, il carteggio letterario e altre prose, Florenz 1917; Carpi, Umberto: Lettere inedite di Alessandro Poerio a Goethe. In: Giornale Storico della Letteratura italiana 150 (1973), S. 84–90.

tochter".7 Ottilie von Goethe, die Poerios Passion für die englische romantische Literatur teilte, stellte ihm ihre Privatbibliothek zur Verfügung und lieh ihm die von seinem Schwiegervater angefertigte Übersetzung von Alessandro Manzonis *Il cinque maggio*, ein politisches Gedicht über den Tod Napoleons, dessen Veröffentlichung bis 1823 der Zensur zum Opfer fiel. Schließlich spornte sie ihn an, Goethes Werke ins Italienische zu übersetzen. Das Übersetzen, Adaptieren und Experimentieren mit der Mehrsprachigkeit war ein fester Bestandteil der kulturellen Initiativen ihres literarischen Kreises in der Mansarde. Der junge Poerio kehrte erst am 5. Februar 1826 nach Weimar zurück und übergab Goethe am 12. Februar ein Exemplar seiner Übersetzung der *Iphigenie*. Am Tag danach nahm er an einem von Ottilie organisierten Abend teil; hier lobte Goethe seine Übersetzungsarbeit öffentlich und forderte ihn auf, einmal zurück in Italien, Weimar stets über neue Entwicklungen in der italienischen Literatur auf dem Laufenden zu halten.

Alessandro Poerio war in der Tat im Kontakt mit den liberalen Geistern des italienischen Risorgimento, der Bewegung, die für Italiens Einheit kämpfte und ihr intellektuelles Zentrum in der Zeitschrift *Antologia* fand. In diesem von Giovan Pietro Vieusseux gegründeten Journal publizierten auch Literaten wie die liberalen Francesco Domenico Guerrazzi und Giovan Battista Niccolini, die später eine wichtige Rolle in der Lektüre Ottilie von Goethes und Adele Schopenhauers spielten.

Die Erinnerung an Poerio blieb in Goethes Haus stets lebendig: Seine La sposa di Corinzio (Übersetzung von Goethes Ballade Die Braut von Corinth) wurde in einem neuen Journal veröffentlicht, das Ottilie von Goethe zwischen 1829 und 1832 herausgab und das den vielversprechenden Namen Chaos trug. In dieser mehrsprachigen Wochenschrift wurde als neue Poetik – und in Steigerung der 'progressiven Universalpoesie' der Frühromantik – die gezielte Abkehr von Regeln, Normen, Standes- und Geschlechterzuschreibungen zelebriert, sozusagen eine 'abenteuerliche' Ziellosigkeit des Schreibens, wie Carl von Holtei (1798–1880) es in dem der Zeitschrift Chaos selbst in den Mund gelegten Prolog beschreibt:

Ihr staunt vielleicht, daß ich mich Chaos nenne? Ihr Menschen!? – Weil Ihr Form und Regel sucht Und zweifelnd lächelt, wo die beiden fehlen. (Obwohl Ihr gegen beide gern verstoßt,

⁷ Carpi, Lettere, S. 85 (Anm. 6).

Dürft Ihr es heimlich nur und sicher thun.)
Hier ist kein Wählen mehr. In's offne Meer
Des wüsten, bunten Dranges müßt ihr springen;
Hier gilt kein Anseh'n des Geschlechts, des Landes,
Kein Name selbst; denn unbekannt muß Jeder
Vermummt in fremden Namen muß er schwimmen,
Und auch den kühnsten Schwimmer lohnt kein Ziel.
"Ein planlos Treiben, ein phantastisch Drängen!"
Und nie ertönt der Ruf: es werde Licht!
Nie werden sich die weiten Massen sondern,
Chaotisch liegt die Zukunft vor uns da. [...]⁸

In der Utopie der romantischen Sympoesie ist es das Journal selbst, das zu den Lesenden spricht und die Regeln einer notwendigen Anonymität (oder der Verschleierung des Namens durch die Maske des Pseudonyms) diktiert, um die Freiheit des Ausdrucks wiederzuerlangen. Mitarbeiter:innen des *Chaos* sollten mindestens eine Nacht in Weimar verbracht haben und bereit dazu sein, ihre Namen zu verbergen. Diese Strategie ermöglichte es insbesondere den Autor*innen*, an soziokulturellen Debatten teilzunehmen und die gendernormierenden Praktiken der Literaturproduktion zu umgehen. Trotz der Tatsache, dass die Wochenschrift nicht zum Verkauf gedacht war, sondern lediglich an die Mitglieder des *Chaos*, d.h. an all diejenigen, die in der Zeitung veröffentlicht hatten, versandt wurde, war diese gerade wegen ihrer Exklusivität begehrt. *Chaos* repräsentierte für Ottilie das Projekt einer Dynamisierung der Kultur und Literatur in Weimar durch Mehrsprachigkeit, Vielfalt, geistige Freiheit und Experimentierfreude.

Die Präsenz von Poerios Text als Teil der neuen Weimarer Kreise war insofern von Bedeutung, als er Repräsentant einer neuen Generation italienischer Intellektueller war, die sich politisch für eine neue und freie Zukunft einsetzten. Es war eine konkrete und gelebte Erfahrung jener neuen kämpferischen Literatur, die Ottilie von Goethe und ihre Freundin Adele Schopenhauer träumen ließ.

200

⁸ Holtei, Carl von: Prolog. In: Chaos I (1829), S. 1.

⁹ Poerios Gedicht befindet sich in: Chaos I/39 (1829) und 46 (1830). Über das Journal Chaos und seine Poetik vgl. Pnevmonidou, Elena: Between Homage and Transgression: Cosmopolitan Cultural Practice in Ottilie von Goethe's Journal Chaos (1829–1832). In: Seminar 54 (2018), S. 195–214.

III. Adele Schopenhauer: Politische Abenteuer in Romanen und Rezensionen

Adele Schopenhauer hatte in Weimar in Symbiose mit ihrer Freundin Ottilie gelebt, obwohl ein Konkurs im Jahr 1819 ihr und ihrer Mutter Vermögen drastisch reduziert und damit auch ihre Möglichkeiten der Geselligkeit eingeschränkt hatte. Persönliche und finanzielle Gründe veranlassten sie dann 1827, für sich und die inzwischen betagte Johanna einen neuen Wohnsitz in wärmeren Gefilden als in den Thüringer Landen zu suchen. Dank der Freundschaft mit der reichen Sammlerin Sibylle Mertens-Schaaffhausen¹⁰ konnten die Schopenhauers 1829 umziehen: zunächst nach Unkel am Rhein, dann nach Bonn, wo die neue Freundin selbst wohnte. Mertens-Schaaffhausens Salons in Bonn und Plittersdorf standen einer Vielzahl von Intellektuellen und Musikern offen, darunter Barthold Georg Niebuhr und August Wilhelm Schlegel, der dort zwischen 1829 und 1830 den Exilpatrioten Giovanni Berchet vorstellte. 11 Letzterer bewog die wohlhabende Gastgeberin, der man just zu einer Bäderkur geraten hatte, einige Empfehlungsschreiben nach Genua zu übermitteln und insbesondere an Gian Carlo Di Negro, den Unterstützer der Aufstände der Carbonari und der Giovane Italia, Giuseppe Mazzinis Bewegung für die Italienische Einheit.¹² In der Villetta Di Negro in Genua, wo sich die aufgeklärtesten Geister der Zeit trafen, war Mertens-Schaaffhausen 1835 Stammgast und schloss eine tiefe Freundschaft mit Di Negros Tochter, Laurina Spinola,

¹⁰ Vgl. Sybille Mertens-Schaaffhausen (1797–1857). Zum 150. Todestag der "Rheingräfin". Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung des StadtMuseums Bonn im Ernst-Moritz-Haus. Hrsg. von Ingrid Bosch. Einleitung und Text von Angela Steidele, Bonn 2007.

¹¹ Vgl. Fabbri, Francesca: Weibliche Salonkultur im 19. Jahrhundert und die Salons der Sibylle Mertens-Schaaffhausen. In: http://rheinische-geschichte.lvr.de/Epochen-und-Themen/Themen/weibliche-salonkultur-im-19.-jahrhundert-und-die-salons-der-sibyllemertens-schaaffhausen/DE-2086/lido/621dee066e4813.97426251 (11. Oktober 2023).

¹² Die Carbonari waren die Mitglieder der Carboneria, ein Geheimbund in verschiedenen italienischen Staaten in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Sie setzten sich mit verschiedenen politischen Aktionen für eine zukünftige Einheit Italiens ein. Giovane Italia war der Name einer vom Exilanten Giuseppe Mazzini in Marseille 1831 gegründeten Vereinigung, die eine zentrale Rolle in der italienischen liberalen Politik spielte; vgl. Luzio, Alessandro: Giuseppe Mazzini carbonaro, Turin 1920; Soriga, Renato: Le società segrete, l'emigrazione politica e i primi moti per l'indipendenza, Modena 1942; Leti, Giuseppe: Carboneria e Massoneria nel Risorgimento italiano. Saggio di critica storica, Genua 1925 [repr. Mailand 2016].

einer zentralen Figur der genuesischen Elite, die die Flucht des Mazzini-Anhängers Jacopo Ruffini nach Frankreich organisierte. ¹³ Zurück in Deutschland, brachte Mertens-Schaaffhausen die Hoffnungen und Schicksale der *Carbonari* und italienischen Exilanten, die oft in der Schweiz ihre Zuflucht suchten, in die Bonner Kulturkreise ein.

Nach dieser Erzählung und nach der Erinnerung an den jungen Poerio in Weimar schuf Adele Schopenhauer, Jahre später, in ihrem ersten Roman *Anna* (1845) die Figur des Gian Carlo di Viatti: ein junger Anhänger der *Carbonari*, der nach der Unterdrückung durch die Bourbonen und Metternich aus dem Königreich Neapel fliehen muss und sich, dank der Hilfe der in Deutschland tätigen Mailänder Exilanten, in der Schweiz verstecken kann. Die Begegnung mit dem freiheitsliebenden Gian Carlo di Viatti ist im Roman zentral, damit sich die Emanzipationsgeschichte der Protagonistin Anna entwickeln kann: Am Schluss des Romans will diese sich nicht mehr den gesellschaftlichen Konventionen opfern, sondern beschließt, nach ihrem individuellen Glück zu streben. 14 Die revolutionären Gedanken, trotz ihres politischen Scheiterns, sind für die Protagonistin Anna keine reine historische Einrahmung, sondern liefern den Ansporn zur Selbstreflexion, um sich neu zu denken und zu definieren, um eine von der Revolution der Individuen veränderte Gesellschaft zu gestalten.

Adele Schopenhauer suchte schon durch diesen weiblichen Entwicklungsroman einen neuen Weg der Selbstverwirklichung, weg von den 'Entsagungsgeschichten', wie etwa dem Roman *Gabriele* (1819), der den literarischen Ruhm Johanna Schopenhauers im frühen 19. Jahrhundert begründet hatte. Die hier schon gezeichnete enge Verbindung zwischen der Ausbreitung der Revolution, der Hinterfragung und Verletzung von Normen sowie der Entstehung von alternativen weiblichen Lebensentwürfen ist im zweiten Roman Adele Schopenhauers, *Eine Dänische Geschichte*,¹⁵ noch intensiver ausgestaltet. Hier lieben sich die Aristokratin Helene (unter der Vor-

¹³ Der Arzt und Patriot Jacopo Ruffini schloss sich 1829 der *Carboneria* an, wurde im Exil verhaftet und starb schließlich 1833 im Gefängnis in Genua.

Schopenhauer, Adele: Anna. Ein Roman aus der nächsten Vergangenheit, Leipzig 1845; vgl. auch den entsprechenden Artikel von Anke Gilleir in: Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900). Hrsg. von Gudrun Loster-Schneider/Gaby Pailer, Tübingen, Basel 2006, S. 392–396.

¹⁵ Schopenhauer, Adele: *Eine dänische Geschichte*, Braunschweig 1848; vgl. auch Fabbri, Francesca: "Kenst Du noch einen Schattenriß?" Adele Schopenhauer zwischen Romantik und Vormärz. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes (2018), S. 221–263.

mundschaft des autokratischen und reaktionären Bruders) und der mittellose Maler Thorald, ein Anhänger der französischen und neapolitanischen Revolution. Während Thorald hoffnungslos von einem Klassenkampf in Dänemark träumt, wehrt sich Helene gegen die Kontrolle des Bruders, und mit der Hilfe eines weiblichen Netzes befreit sie sich endlich daraus, um die von ihr selbst gewählten Glücksziele zu verfolgen. Nicht einmal eine strenge genealogische Kette ,ererbter' Eigenschaften kann ihr Schicksal bestimmen; dieses unterliegt jetzt dem Einfluss der neuen revolutionären Ideen, in ihren eigenen Entscheidungen und Handlungen. 16 Dieser zweite und letzte Roman Adele Schopenhauers wurde in Italien begonnen, in einer Zeit, als sie verreisen konnte, auch dank der Unterstützung der vermögenden Freundin Mertens-Schaaffhausen, die in ienen Jahren den Spitznamen die rote Sibilla' trug, wegen ihrer Nähe zu Garibaldi und den Anhängern, Mazzinis. Adele Schopenhauer wohnte zwischen 1844 und 1848 mehrere Male in Rom, oft in engem Kontakt mit der dänischen Künstlerkolonie, durch die sie sehr viele Informationen über die nordischen Landschaften und Sitten für den Stoff ihrer Werke erhielt. 17

Die gesellschaftlichen und politischen Interessen Adele Schopenhauers werden in den letzten Jahren ihres Lebens evidenter, besonders in den Rezensionen, die sie in Italien schrieb und die von der Forschung bis jetzt kaum Beachtung gefunden haben. Im Revolutionsjahr 1848 lebte sie einige Monate in Florenz, und von dort setzte sie ihre Aktivität als Korrespondentin für deutsche Zeitschriften fort, die schon in Rom angefangen hatte. In einer Reihe von Artikeln, die ohne Namensnennung zwischen Januar und Mai 1848 für das bei Cotta erscheinende *Morgenblatt für gebildete Leser* veröffentlicht wurden, informierte sie die deutsche Öffentlichkeit über literarische Neuigkeiten und thematisierte die enge Verbindung zwischen

Das Thema der Vererbung der Eigenschaften ist zentral in der wissenschaftlichen Diskussion der Zeit. Dieser zweite Roman Schopenhauers gehört in vielerlei Hinsicht (Abweichung der Weiblichkeitsentwürfe von den Geschlechternormen, Darstellung der Männlichkeit in der Krise oder in der Dysfunktionalität, Darstellung physischer oder psychischer Erkrankungen als Resultat eines normativen Unterwerfens) zu der von Susanne Balmer entworfenen Kategorie 'Revolutionsnarrativ'; vgl. Balmer, Susanne: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter, Köln, Weimar, Wien 2011 (Literatur – Kultur – Geschlecht 62), Kapitel IV, bereits im Inhaltsverzeichnis, im Text erste Nennung S. 4.

¹⁷ Vgl. Fabbri, Francesca: La communauté danoise à Rome et les paysage du Nord. In: Deshima. Arts, lettres et cultures des pays du Nord 14 (2020), S. 67–80.

der historischen Belletristik des Risorgimento und der patriotischen Stimmung in der Stadt am Arno:

[U]nsere Blumenmädchen machen lauter Kokardenbouquets, unsere Fabrikanten lauter dreifarbige Stoffe, unsere Damen lesen die Zeitungen; [...] Aber herzerhebend ist es, all den frischen, aufrichtigen Absichten, all den ächt patriotischen Wünschen zuzuschauen, wie sie die toscanische Jugend begeistern und erfüllen [...] Waren doch seit einer Reihe von Jahren Azeglio's Guerrazzi's und so vieler Andern historischbelletristische Arbeiten nur in der Absicht geschrieben, die sich jetzt allgemein aussprechende Volksgesinnung zu wecken. Niccolini's neustes Werk "Filippo Strozzi' liefert dazu einen Beleg.¹⁸

Adele Schopenhauer betont die politischen Ziele der historischen Romane und Dramen der hier genannten (und heute von der Forschung weitgehend vergessenen) Hauptrepräsentanten der Literatur des Risorgimento (Francesco Domenico Guerrazzi, Massimo D'Azeglio, Giovan Battista Niccolini), und zwar um die vaterländischen Ideale in den Lesenden zu wecken und dadurch die politische Transformation Italiens zu ermöglichen. Was die oft zensierten und schwer zugänglichen Schriften dieser Autoren für die damalige junge Generation bedeuteten, stellen am besten die Worte des politischen Schriftstellers Giuseppe Montanelli (1813–1862) aus seinen Memoiren dar:

[G]li scritti di Niccolini, di Guerrazzi e di Giusti componevano la più gran parte della biblioteca della democrazia. Alcuni di questi era difficilissimo procurarseli [...] Ma chi li aveva in proprio, li prestava a leggere a' suoi amici, e ogni giovane si faceva di buon'ora un florilegio manoscritto delle prose e dei versi che parlavano d'Italia e di libertà. ¹⁹

Auch Adele Schopenhauer brachte den Filippo Strozzi als Geschenk zu ihrer Freundin Mertens-Schaaffhausen nach Bonn. Und letztere vermachte das Werk (zusammen mit anderen Schopenhauer-Objekten) den Kunst-

_

^{18 [}Schopenhauer, Adele]: Korrespondenz-Nachrichten. In: Morgenblatt für gebildete Leser 42/1 (1848), S. 4.

¹⁹ Zitiert aus Cosentino, Paola: Il Filippo Strozzi di Giovan Battisti Niccolini. Analisi della nascita di un mito. In: Levia Gravia XI (2009), S. 92. (Übers. F.F.: "Die Schriften von Niccolini, Guerrazzi und Giusti [Giuseppe Giusti, politische Dichter; Anm. F.F.] bildeten den größten Teil der Bibliothek der Demokratie. Einige davon waren sehr schwer zu bekommen [...]. Aber diejenigen, die sie selbst besaßen, liehen sie ihren Freunden zum Lesen, und jeder junge Mann fertigte schon früh ein handgeschriebenes Heft mit Prosa und Versen an, die von Italien und der Freiheit sprachen.").

sammlungen zu Weimar, wo ihr versprochen wurde, ein museales "Studiolo" in Erinnerung an die im Jahr 1849 verstorbene Adele Schopenhauer zu gestalten. Das Projekt wurde aber nie realisiert, und das Buch über den florentinischen Bankier, der aus dem politischen Exil sehnsüchtig nach seiner Heimat strebt und diese zuletzt erreicht, befindet sich heute in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar (Abb. 1).²⁰

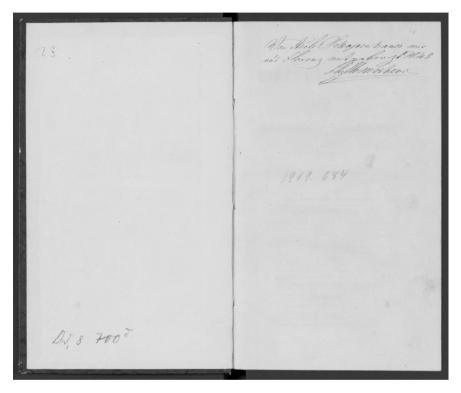


Abb. 1: KSW, HAAB, Dd 8: 700 [d]: Gio. Battista Nicolini, Filippo Strozzi. Tragedia in cinque atti, 1848, mit eigenh. Vermerkung von Sibylle Mertens- Schaaffhausen.

Am 10. Mai 1848 erschien im *Morgenblatt* eine weitere literarische Kritik Schopenhauers (der Text war im April des Jahres geschrieben und abgeschickt worden). Hierin besprach sie einen neuen Band von Massimo

Die aktuelle Signatur ist: HAAB, Dd 8:700 [d], mit Mertens-Schaaffhausens Vermerk: "Von Adele Schopenhauer mir aus Florenz mitgebracht 1848 Sibylle Mertens."

205

D'Azeglio, nun im Ton einer Auslandskorrespondentin, die über die völlig veränderte und radikalisierte gesellschaftliche Stimmung berichtet:

Wir wogen mit dem reißenden Strom der Ereignisse auf und nieder. [...] Sieht man dem Allen auf den Grund, so gewahrt man überall die Fäden, welche die ganze Bewegung Italiens geleitet haben, nach jahrelanger Vorbereitung. In diesem Moment dient sowohl das Verbrennen einer Puppe, welche Metternich vorstellt, und das brüllende *Morte ai Tedeschi*, *ai Jesuiti*, als das Tedeum und die Todtenfeiern für die lombardischen Brüder zur unaufhörlichen Aufstachelung des Volks.²¹

Der Text führt mitten ins Geschehen des sogenannten ersten italienischen Unabhängigkeitskriegs (Prima Guerra di Indipendenza Italiana), eigentlich eine Reihe von mehr oder weniger organisierten Revolten gegen die österreichische Besatzung in Norditalien. Adele Schopenhauer berichtet über die Reaktion in Florenz auf die politischen Neuigkeiten aus Venedig, wo seit dem 22. März eine "Repubblica di San Marco" proklamiert wurde, und aus Mailand, wo nach fünf Tagen mit Zivilkämpfen, bekannt als "Cinque Giornate di Milano', die Stadt befreit wurde. In der Stadt am Arno wurde am 27. März 1848 zur Feier der Vertreibung der Österreicher aus Mailand von dem Erzbischof Ferdinando Minucci ein Te Deum im Florentiner Dom organisiert. Viele lokale Politiker appellierten daher an die Bevölkerung zur öffentlichen Revolte für ein zukünftiges Italien, das nicht mehr durch viele Herrschaften fragmentiert sein sollte.²² Und die Schriftsteller spielten durch ihre Narrationen und ihr politisches Engagement eine zentrale Rolle in dieser komplexen Phase, wie Schopenhauer betont: "[D]ie Leiter der längst vorbereiteten Regeneration zeigen einen unermüdlichen Eifer. Das schlagende Beispiel davon liefert Azeglio's neueste, vor kurzem erschienene Schrift [...] I Lutti dei Lombardi".23

Abgesehen vom nicht präzisen Zitat des Titels (in Wirklichkeit: *I Lutti di Lombardia*) ist Schopenhauers politische Gesinnung in perfektem Einklang mit D'Azeglios Idealen, so dass die Rezensentin die feurige Widmung des Buches für die deutschen Leser:innen genau übersetzt:

²¹ Siehe [Schopenhauer, Adele]: Korrespondenz-Nachrichten. In: Morgenblatt f
ür gebildete Leser 42/112 (1848), S. 447f.

²² Über diese komplexe Phase der Geschichte Italiens: Francia, Enrico: 1848. La rivoluzione del Risorgimento, Bologna 2012 (Studi e ricerche 646).

^{23 [}Schopenhauer], Korrespondenz-Nachrichten (1848), S. 447f. (Anm. 21).

Eine große Ungerechtigkeit [...] ist in Mailand begangen worden, die größte, deren der Menschengeist fähig ist, die, gewaltsamer Weise Unbewaffneten das Leben zu rauben; [...]. [Es ist] eine Gewaltthat von düstern Schergen ausgeübt, an Männern, welche ihre Mörder nicht angreifen konnten [...]. Jetzt aber rufe ich Italien zu: [...] Wir sind eine Nation, welche ihre Buße vollendet, [...] [w]ir sind eine Nation, welche ihre Vergebung erlangt hat, eine gottversöhnte Nation, eine von den Menschen und der Kultur rehabilitierte Nation, eine erlöste Nation [...]. Wir sind eine Nation, die sich allgemein, offen und einmüthig erhebt und langsam, aber sicher der Wendung ihres neuen Looses entgegen geht [...]. Wir sind eine Nation, mit einem Wort, welche es verstanden, eine große, vollständige Revolution durchzuführen, ohne ein einziges Verbrechen zu begehen.²⁴

Ganz genau durchschauend, wie das Vorbild der "Cinque Giornate" die Revolution entzünden konnte und deren Mythos eine nationale Identität formte,²⁵ definiert Schopenhauer diese Vorrede D'Azeglios als einen "Schlachtruf". Ihre eigene für das deutsche Publikum angefertigte Übersetzung hatte offensichtlich nicht nur zum Ziel, die italienischen literarischen Neuheiten zu präsentieren, sondern war vielmehr eine Aufforderung an die deutschen intellektuellen Kräfte, jenes Projekt der politischen Einigung anzuregen, das nach den studentischen Bewegungen von 1832 keine klare und deutliche Stimme mehr gefunden hatte.

Die letzte Rezension, die Schopenhauer aus Florenz an das *Morgenblatt* schickte, betrifft zwei sehr unterschiedliche Schriften mit gleicher Absicht. Die erste kam mit einer List heraus, um die Zensur zu umgehen: Unter dem Namen des Gelehrten Melchiorre Gioia (der bereits 1829 verstorben war) und mit dem bürokratischen Titel *Cenni statistici* (Statistische Aufzeichnungen), der an die wirtschaftspolitischen Studien des großen Historikers aus der Lombardei erinnert, war dieses Büchlein in der Tat eine Anklage gegen die Habsburger Regierung, die mit klaren Nachweisen beschuldigt wurde, die nationale Freiheit Italiens zu ersticken und absichtlich den wirtschaftlichen Fortschritt des Landes zu verhindern. Es war das Werk eines jungen Statistikers, Cesare Correnti, und Adele Schopenhauer berichtet im Detail, wie der Autor die Zensur umgehen konnte:

24 [Schopenhauer, Adele]: *Korrespondenz-Nachrichten*. In: Morgenblatt für gebildete Leser 42/112 (1848), S. 448, und 42/113 (1848), S. 452.

Vgl. Gigante, Claudio: La Nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo D'Azeglio, Florenz 2013 (Resoconti di letteratura italiana 10).

Mit Angabe Philadelphia's als Druckort und der falschen Jahreszahl 1840 erschien vor einigen Monaten in Mailand ein Buch von Melchiore Gioia. Kaum hier angelangt änderte es seinen Namen; [...] ein ihm beigelegter Einzelbogen, vom 4. Juli 1847 datiert, brachte [...] den wirklichen Titel: L'Austria e la Lombardia [...]. Alle Zweige des Regierungswesens [...] werden besprochen [...]. Dann geht der Verfasser zu einer ebenso genauen Darstellung der Mängel, zuletzt der Mißbräuche über. Er spricht sich ruhig [...] über eine lange Reihe immer schmerzlicher Erfahrungen aus. – Der Sprung unserer Zeit hat für den Augenblick das Buch unnütz gemacht, es könnte jedoch später, bei einem möglichen Friedenschluß, sich bedeutender zeigen als Azeglio's, Guerrazzi's und Tomaseo's Werke, denn es behandelt seinen Stoff empirisch gründlich und gibt ein sehr faßliches Bild der allmählig bis zum Unerträglichen gesteigerten Leiden des überall gehemmten, geistig noch mehr als materiell niedergedrückten Volks.²⁶

Die zweite literarische Neuheit, die Adele Schopenhauer in ihrer letzten Korrespondenz aus Florenz bespricht, betrifft das politische Pamphlet Francesco Domenico Guerrazzis, das er gegen Österreich im Gefängnis im März 1848 schrieb: *La predica del Venerdì Santo.*²⁷ Die Autorin erinnert hier an Guerrazzis frühere Erfolge: *Die Belagerung von Florenz* und *La Disfida di Barletta*, und informiert die Leser:innen über seine Teilnahme an der Spitze der *Carbonari*-Aufstände. Adele Schopenhauer enthüllt hier schließlich ihre persönliche intellektuelle Beteiligung bei den in Florenz tätigen literarischen und politischen Kreisen und verteidigt den Autor und sein tiefes Christentum gegen alle konservativen Angriffe:

Ich kenne mehrere seiner Freunde, welche die Unerschütterlichkeit seiner politischen Grundsätze ebenso enthusiastisch preisen, als seine Widersacher ihn jetzt leidenschaftlich anfeinden; diese werfen ihm Atheismus [...] vor. Guerrazzi war es auch, welcher vor einigen Monaten in Livorno die Republik zu proklamieren versuchte. In Folge der dadurch entstandenen Tumulte wurde er eingekerkert und während seiner Gefangenschaft [...] schrieb er, der angebliche Gottesleugner, eine Predigt.

^{26 [}Schopenhauer, Adele]: Korrespondenz-Nachrichten. In: Morgenblatt für gebildete Leser 42/140 (1848), S. 560.

²⁷ Über Guerrazzi und die hier erwähnten Autoren: Risso, Roberto: Il romanzo storico intorno a Manzoni. D'Azeglio, Grossi, Guerrazzi, Cantù, Alessandria 2021 (Fuori collana); Rosa, Giovanna: Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale, Florenz 1990 (Il Filarete 137).

Dieselbe strotzt vor Christlichkeit, läuft aber natürlich darauf hinaus, dass der Prediger Österreich verflucht und zum Kampf [...] aufruft.²⁸

Die patriotische Perspektive Guerrazzis wird so eins mit der Schopenhauers, die die Schlussworte von Guerrazzis Schrift als Ruf für das deutsche Publikum übersetzt: "– Fort mit den Barbaren – war Julius II. Ruf, er sey jetzt der Pius IX! […] Erhebt euch, Brüder! […] der Tag der Erlösung ist nahe! Ehre sey dem Erlöser Christus, dem Vater der freien und glücklichen Menschen."²⁹

Die Rezensionen für das Morgenblatt positionieren Adele Schopenhauer in der Literatur des Vormärz und offenbaren damit einen durchaus innovativen Aspekt ihrer literarischen Produktion. Sie betonen auch die tiefgreifenden Gründe für ihr letztes Werk, das wegen des Aufflammens der Krankheit, die 1849 zu ihrem Tod führte, unvollendet blieb: ein spezieller und innovativer Führer über Florenz, der bis 2007 in ihren Unterlagen im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verborgen blieb.³⁰ Dieser Florenz-Reiseführer, der parallel zu den oben erwähnten Rezensionen konzipiert und geschrieben wurde, ist nicht einfach eine Liste von Sehenswürdigkeiten und praktischen Informationen für Reisende (und speziell für alleinreisende Frauen!), sondern eine Lektüre der städtischen Topographie, die mit der Geschichte der florentinischen Republik verflochten ist.31 Damit erkannte die Autorin sofort, dass in den historischen Romanen von Niccolini und Guerrazzi die Wahl des historischen Szenarios eines republikanischen Florenz (vor dem Aufkommen der Medici-Familie!) nicht nur ein Rahmen für die Handlung sei, sondern der eigentliche Zweck des Werks, und zwar ein rein politischer: "um [...] Mitbürger durch ein glänzendes Bild ihrer ruhmvollen, mächtigen Vergangenheit, wie durch das ihres Elends unter der

^{28 [}Schopenhauer], Korrespondenz-Nachrichten (1848), S. 560 (Anm. 26).

^{29 [}Schopenhauer], Korrespondenz-Nachrichten (1848), S. 560 (Anm. 26). Vgl. Guerrazzi, Francesco Domenico: La predica del Venerdi Santo, Livorno 1848, S. 28: "Fuori i barbari fu il grido di Giulio II e adesso lo sia di Pio IX. Esultate! [...] Il giorno del riscatto è vicino. – Gloria a Cristo redentore padre degli uomini liberi e felici. Amen."

³⁰ Vgl. Schopenhauer, Adele: Florenz. Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen (1847/48), sowie weitere Aufzeichnungen über Italien. Nach den handschriftlichen Fragmenten hrsg. von Waltraud Meierhofer, Weimar 2007.

³¹ Vgl. Ujma, Christina: Florenz lebt! Adele Schopenhauer, Fanny Lewald und die Florenzbeschreibung in Vor- und Nachmärz. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik XL/2 (2008), S. 85–104.

Herrschaft der Medicäer aufzustacheln aus ihrer Ruhe, aus ihrem unthätigen Dulden".³²

Im Florenz-Führer von Adele Schopenhauer, wie auch in den Romanen der genannten Autoren des italienischen Risorgimento, wird die kollektive Geschichte eines Volkes zum Denkmal, Platz, Turm. Das lesende weibliche Publikum wird durch die Entdeckung des Stadtgefüges aufgefordert, nach einer Reaktivierung der republikanischen Wurzeln zu streben, um eine Zukunft mit politischem und bürgerlichem Bewusstsein zu gestalten. Auch die Entdeckung einer Stadt und ihrer republikanischen Vergangenheit konnte, durch diese neue Perspektive, ein echtes Abenteuer werden!

IV. Ottilie von Goethes politisches Engagement: Deutsche und italienische Spuren

Traurige Geschichte der Sieben

Kinglefu, ich glaub' in China, Wo man stets gar sehr bemüht, Daß kein Saamenkorn Gedanke In dem Kopfe Funken sprüht, Dachte d'rauf, des Reichs Gesetze Umzustoßen keck und frei. Daß sein unumschränkter Wille Künftig ohne Fessel sey. Des Confucius große Seele War schon längst der Erd' entfloh'n, Doch noch liebt er seine Brüder, Nahte sich des Fo-to Thron. Fleht um Seegen für sein Land, Und des Fo-to hohe Gottheit Reicht gewährend ihm die Hand: Als den Lohn für hehre Tugend, Sollst du wirken fort auf Erden: Sieben deiner weisen Lehren Sollen plötzlich Menschen werden." So entstanden sieben Männer Reich an Muth und Kraft und Wahrheit.

^{32 [}Schopenhauer], Korrespondenz-Nachrichten (1848), S. 560 (Anm. 26). Vgl. Fischer, Rotraut: Fluchtpunkt Florenz. Deutsch-Florentiner in Risorgimento und Gründerzeit, Bielefeld 2022.

Standhaft und voll hoher Mäß'gung, Feurig, doch voll milder Klarheit. Aber Kinglefu verblendet, Hat sie aus dem Reich vertrieben; – Ist ihr Wirken dort geendet, Sind sie doch der Welt geblieben, Hat verbannt die Götterfunken, Die in Form der Menschen kamen, Und es deckt nun seinen Namen, Stets mit Schmach *Historia*. 33

Mit bitterer Ironie und verfremdendem Märchenton persifliert Ottilie von Goethe hier König Ernst August von Hannover. Dieser hatte am 1. November 1837 das liberale Grundgesetz des Staates außer Kraft gesetzt. Als einige Professoren der Universität Göttingen (unter anderen die Brüder Grimm und der Historiker Friedrich Christoph Dahlmann) dagegen protestierten, wurden sie ihres Amtes enthoben, einige sogar des Landes verwiesen. Diese despotische Entscheidung wird in dem Gedicht als eine Geschichte aus dem fernen chinesischen Land dargestellt: Hier hatte "Kinglefu" (der verrückte König, aus der anglo-französischen Mischung "King" und "le fou") die sieben leibhaftigen Lehren des Konfuzius vertrieben und deswegen wird sein Name für alle Ewigkeit mit Schande bedeckt. Die poetische Komposition hatte Ottilie von Goethe als Flugblatt drucken lassen, dessen Exemplare sie selbst während eines maskierten Balls (einer "Redoute") bei dem Präsidenten Friedrich Christian Schwendler in Weimar verteilte (Abb. 2).³⁴

.

³³ Das Gedicht von Ottilie von Goethe wurde zum ersten Mal bei Groß, Heinrich: Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, Berlin 1885, S. 231, abgedruckt. Die eigenhändige Reinschrift befindet sich heute im Goethe-Museum Düsseldorf.

³⁴ Das von ihr eigenhändig gekennzeichnete Blatt gehört heute ihren Erben (Familie Henckel von Donnersmarck) und ist im Depositum beim Goethe- und Schiller-Archiv, in GSA 40/XXVII.1.

Traurige Geschichte der Sieben. Ringlefu, ich glaub' in China, Bo man ftets gar febr bemuht, Dag fein Saamenforn Gebante In dem Ropfe Funten fpruht, Dachte b'rauf, bes Reichs Gefete Umguftogen fed und frei, Daß fein unumschrankter Bille, Runftig ohne Teffel fen. Des Confucius große Geele War schon langft ber Erd' entflob'n, Doch noch liebt er feine Bruber, Nahte fich bes Fo : to Thron, Blebt um Seegen für fein Land, Und bes Fo : to hohe Gottheit Reicht gewährend ihm bie Sand : "Mis den Lohn fur hehre Tugend, Sollft bu mirten fort auf Erben; Gieben beiner weifen Lehren Sollen ploglich Menfchen werben." Co entftanben fieben Danner, Reich an Muth und Rraft und Wahrheit, Standhaft und voll hoher Dag'gung, Feurig, boch voll milber Rlarbeit. Aber Ringlefu verblenbet, Sat fie aus bem Reich vertrieben; -Ift ihr Wirfen bort geenbet, Sind fie boch ber Welt geblieben, Sat verbannt bie Gotterfunten , Die in Form ber Menschen famen, Und es bedt nun feinen Damen, Stets mit Schmach Historia. goethe and einer Redute bei In

Abb. 2: KSW, GSA 40/XXVII,1. Gedrucktes Flugblatt. Ottilie von Goethe, *Traurige Geschichte der Sieben*, mit eigenh. Vermerk von Ottilie von Goethe.

Gedicht und öffentliche Verbreitung, eine Art Happening, waren insgesamt ein starker politischer Akt und nicht nur, weil es "Goethes Schwiegertochter" war, die sich einsetzte, sondern weil der Weimarer Hof keine Bewegung zur Hilfe der Vertriebenen wagte. Das Flugblatt kursierte in intellektuellen Kreisen und erreichte auch Kassel, wie Jacob Grimm an Dahlmann am 7. Mai 1838 schrieb: "Der Frau von Göthe Kinglefu war hier [...] umlaufend [...] ich wette das Gedicht macht mehr aufsehen als unsere Schriften."³⁵

Es war nicht die einzige politische Aktion von Ottilie von Goethe, obwohl sicherlich die erste, die sich so in der Öffentlichkeit abspielte. Sie hatte sich schon für das zensierte Buch *Schutt* des bedeutenden und geachteten Vertreters der österreichischen politischen Poesie, Anton Alexander Graf von Auersperg, eingesetzt. *Schutt* konnte nicht in Österreich erscheinen und wurde daher 1835 in Leipzig publiziert; Ottilie von Goethe sandte ein passioniertes Gedicht an den befreundeten Autor, und ihre poetische Komposition zirkulierte in Wien unter den Intellektuellen, die das liberale "Silberne Kaffeehaus" besuchten und oft Gäste in ihrem Salon waren:

Glück auf, mein ritterlicher Sänger,
Glück auf, du Mann vom kühnen Wort
Schürt Tyrannei die Bande enger,
Bei dir fand Freiheit Schutz und Hort.
Nicht Schutt, nein Auferstehungslieder
So nenne ich die Gesänge dein,
Du baust die alten Tempel wieder,
Hauchst der Zerstörung Leben ein. [...]
Doch Rittern war es immer eigen
Der Frauen Dank nicht zu verschmäh'n,
So laß, was Tausende verschweigen,
Dir diese Zeilen still gesteh'n. 36

Seit 1835 war Ottilie von Goethe in Kontakt mit den Liberalen Wiens, aber sie unterstützte unermüdlich auch die männlichen Schriftsteller, die sich unter dem Namen "Junges Deutschland" gruppierten und für Meinungsfreiheit in Deutschland kämpften. Besonders nah stand sie ihr ganzes Leben lang dem Schriftsteller und Herausgeber Gustav Kühne (1806–1888). Sie beeinflusste seine Tätigkeit durch Anschaffung von spezifischen Büchern und Recherchen über die irischen Rebellen, die für sie die "Märtyrer der

35 Vgl. Fabbri (Hrsg.), Ottilie, S. 54 (Anm. 1).

³⁶ Vgl. Fabbri (Hrsg.), Ottilie, S. 51f. (Anm. 1). Eine Abschrift des Gedichtes befindet sich im Nachlass des Schriftstellers und Demokraten Ludwig August Frankl (1810–1894); vgl. Schlosser, Anton: Ottilie von Goethe und ihre Kinder. Mit einem ungedruckten Gedicht Ottiliens v. Goethe. In: Deutsche Revue 2 (1901), S. 90–98.

Freiheit, die die Geschichte mit gleichgültigem Schutt bedeckt hatten",³⁷ und die Protagonisten seiner Romane wurden.³⁸

Als unermüdliche Verfechterin schrieb sie an allerhand Vermittler:innen, um die befreundeten verfolgten und zensierten Schriftsteller zu unterstützen: an die englische Übersetzerin Sarah Austin, damit sie das "Junge Deutschland" in England bekannt machte, ³⁹ an den mächtigen Kulturpolitiker Kanzler Friedrich von Müller in Weimar, damit dieser mögliche Stellen am Weimarer Hof vermittelte, ⁴⁰ und sogar an den ihr entfernt verwandten Staatsrat Georg Heinrich Ludwig Nicolovius nach Berlin, um die Gegenstimmen am preußischen Hof zu mildern; hier verglich sie die Schriftsteller dieser Bewegung mit den inzwischen längst etablierten Klassikern, also mit Goethe und Friedrich Schiller:

Man spricht immer noch vom Vater und Schiller, und die Nation ist jetzt stolz auf ihren Ruhm, ich bitte dich prüfe doch aber, ob sie nicht eben so gut in ihrer Zeit junges Deutschland waren, wie die jetzigen bei ihrem Auftreten; ob sie nicht eben so gut vielem Bestehenden damals gleichsam ins Gesicht schlugen, und manches verehrte angriffen.⁴¹

Ihr öffentlicher Einsatz für politische Erneuerungen und die Freiheit der Individuen und Völker trug Ottilie von Goethe oft auch derbe Kritik ein, trotzdem suchte sie ihr ganzes Leben lang verbündete Mitstreiterinnen, die bereit waren, wie sie (und ihre Freundin Bettina von Armin)⁴² die Worte der Wahrheit auszusprechen:

³⁷ So beschrieb Ottilie sie in einem redigierten Text für Gustav Kühne; vgl. Hein, Karsten: Ottilie von Goethe (1796–1872). Biographische und literarische Beziehungen der Schwiegertochter Goethes, Frankfurt a.M. 2001 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1782), S. 448.

³⁸ Vgl. Fabbri (Hrsg.), Ottilie, S. 56 (Anm. 1).

³⁹ Vgl. Maierhofer, Waltraud: "von jedem öffentlichen Wirken in Deutschland ausgeschloßen". Ein Brief Ottilie von Goethes an Sarah Austin (4. Aug. 1840). In: Goethe Yearbook XIII (2005), S. 181–187.

⁴⁰ Vgl. Fabbri, Francesca: Ein Nachwort, aber kein Schlusssatz. In: Ottilie von Goethe. Zeugnisse eines Lebens (1796–1872). Hrsg. und mit biografischen Einleitungen versehen von Ulrich Janetzki. Mit einem Vorwort von Francesca Fabbri, Letschin 2023, S. 365–377; Hecker, Max: Ein Brief von Ottilie v. Goethe an den Kanzler Friedrich v. Müller. In: Armin Tille zum 60. Geburtstag. Festschrift überreicht von Freunden und Mitarbeitern, Weimar 1930, S. 275–291.

⁴¹ In: Hein, Ottilie, S. 467 (Anm. 37).

⁴² Vgl. über die politischen Episteln Bettina von Arnims: Thamm, Angela: Heilsames Schreiben. Empathie, Strategie und politisches Handeln bei Bettine von Arnim geb.

Von jedem öffentlichen Wirken in Deutschland ausgeschloßen, bleibt uns Frauen nur die Kraft des Urtheils und die Wahrheitsliebe mit der wir nicht einzuschüchtern sind es auszusprechen und zu zeigen, wo es auch in direkter Opposition mit dem steht, was man uns als Meinung aufzwingen will.⁴³

Es ist also nicht überraschend, in den posthum erschienenen Erinnerungen von Fanny Lewald (1811–1889) in Italien zu lesen, was sich kurz nach der Ernennung Papst Pius' IX am Heiligen Stuhl ereignete. Diese Wahl ließ die Herzen liberaler Intellektueller jubeln, und Ottilie ergriff auch hier die Initiative:

Es war wie ein Freudenstrahl, der ganz Italien durchzuckte [...]. Schon damals meinte man die Österreicher bald von der Halbinsel vertrieben, Italien geeinigt zu sehen [...]. Es war ein lebhafter, frischer Zug in die Geister gekommen, unter dessen Einfluß ein jeder die Erfüllung seiner persönlichen Wünsche, soweit sie sich auf die politische Lage des Vaterlandes bezogen, für möglich erachtete. Es war Frau von Goethe [...] die die ersten Münzen mit dem Bilde des neuen Papstes, die erste bilderbogenartigen Portraits [...] [auf die Insel Ischia; Anm. F.F.] brachte, und die hat mit den Kupfermünzen, die sie zu verteilen vermochte, viele Glückliche gemacht.⁴⁴

Ottilie von Goethe war in Italien seit September 1845. Diese Reise, obwohl schon lange gewünscht und sogar mehrfach geplant, fand in einem schweren Moment ihres Lebens statt. Während sie noch den Tod infolge einer Typhus-Erkrankung ihrer 16-jährigen Tochter Alma betrauerte, musste sie ihren zweiten Sohn Wolfgang Maximilian unterstützen, der nach einem psycho-physischen Zusammenbruch dringend eine Behandlung in einer wärmeren Region benötigte.

Ihre Freundin Adele Schopenhauer lebte ebenfalls seit dem Winter 1844 in der Ewigen Stadt, zusammen mit der inzwischen international bekannten Archäologin und Mäzenin Sibylle Mertens-Schaaffhausen. 45 Im

Brentano. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 22/23 (2010/11), S. 159–174.

⁴³ In Maierhofer, Ein Brief Ottilie von Goethes, S. 182 (Anm. 39).

⁴⁴ In: Fanny Lewald. Römisches Tagebuch 1845–46. Hrsg. von Heinrich Spiero, Leipzig 1927, S. 287.

⁴⁵ Mertens-Schaaffhausen ist als "erste Archäologin Deutschlands" bekannt; vgl. das Projekt der Universität Bonn: Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Die Rheinkönigin. In: https://aktarcha.hypotheses.org/397 (11. Oktober 2023). Ihre Bildung auf dem Gebiet

Salon der ,roten Sibilla', im Palazzo Poli oberhalb des Trevi-Brunnens, trafen sich aufgeklärte Geistliche und Sympathisanten von Mazzinis Politik, internationale Intellektuelle und renommierte Archäologen, bekannte und aufstrebende Literaten. Ottilie von Goethes Aufenthalte in Rom (im Winter 1845 und dann vom Herbst 1846 bis zum Frühjahr 1847) waren sowohl für das Wiedersehen mit alten Bekannten (etwa Alessandro Poerio) als auch für den Aufbau eines neuen Freundeskreises entscheidend. 46 Sie konnte hier den aktivsten Teil der römischen Gesellschaft aufsuchen, und bei dieser Gelegenheit schloss sie Freundschaft mit Stefano Du Pré, einem iungen Dichter, der in Kontakt mit den Hauptfiguren des toskanischen Risorgimento stand wie etwa Gian Pietro Vieusseux und Gino Capponi. Einige sehr interessante Briefe von Stefano du Pré an .Madame de Goethe'. seine ,carissima amica', sind noch heute in ihrem Nachlass in Weimar und zeugen von dieser intensiven Freundschaft.⁴⁷ Als Anhang der Briefe findet sich auch eine lange Liste mit Lektürevorschlägen, die Ottilie von Goethe auf den neuesten Stand der italienischen Literatur des 19. Jahrhundert bringen sollte.48

Eine zweite, diesmal sorglosere, Italienreise (zwischen September 1852 und Juni 1854) wird von ihr in Tagebüchern dokumentiert. Hier notiert sie Begegnungen, Besuche in Künstlerateliers, Lesungen und Erwerbungen. Sie lebte in Rom, aber auch in verschiedenen toskanischen Städten und lernte den Historiker Alfred von Reumont, den schon erwähnten

war freilich autodidaktisch, wenn auch von ihrem Vater Abraham Schaaffhausen und von dessen Freund Ferdinand Franz Wallraf unterstützt. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war das Sammeln und die wissenschaftliche Beschäftigung einer Frau in einem männlich konnotierten Feld wie der Archäologie eine bewusste Grenzüberschreitung; vgl. Müller, Adelheid: Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Alterthumskunde um 1800, Berlin 2012.

- 46 Ottilie von Goethe und Adele Schopenhauer vertieften ihre italienischen Kenntnisse mit Ottavio Graziosi, einem Freund der Familie Poerio, der sich in zahlreichen Revolten und Revolutionen in Süditalien engagierte und schließlich auf der Seite Garibaldis kämpfte; vgl. seinen Brief an Ottilie von Goethe vom 10. Januar 1847 in GSA 40/VI,4,11.
- 47 GSA 40/III,6,15. Der letzte Brief Du Près, mit Datum 9. Oktober 1849, wurde "dal letto di morte a Firenze" (aus dem Sterbebett in Florenz) verfasst.
- 48 Unter den vielen von Du Pré aufgelisteten und empfohlenen Werken und Namen von Autor:innen sind auch drei Schriftstellerinnen und Pädagoginnen: Maria Giuseppa Guacci (1807–1848), Caterina Francesca Ferrucci (1803–1887), Costanza Monti Perticari (1792–1840).

Schriftsteller und Politiker Gino Capponi, den Sozialaktivisten Michele Ferrucci⁴⁹ und seine Frau Caterina Francesca Ferrucci (eine der ersten italienischen Frauen-Aktivistinnen) sowie den Kunsthistoriker und Schriftsteller Giovanni Rosini kennen. Besonders mit zwei Persönlichkeiten des toskanischen Risorgimento aber hielt Ottilie von Goethe ab dieser Zeit eine vertiefte Korrespondenz: Gian Pietro Vieusseux (1879–1863) und Enrico Mayer (1802–1877). Die Bekanntschaft und der Briefwechsel zwischen Goethes Schwiegertochter und Vieusseux, der eine Schlüsselposition in der italienischen Kultur im 19. Jahrhundert einnahm, wurde vor einigen Jahren von Christina Ujma rekonstruiert.⁵⁰ Durch seine unermüdliche Aktivität, durch seine Zeitschriften und Publikationen habe er "unendlich viel für die Bildung seines Vaterlandes gethan", notierte Ottilie von Goethe mit Recht in ihrem Tagebuch am 5. November 1853 und fügte hinzu:

In der *Antologia Italiana* gab er ein Journal heraus was die edelsten Kräfte Italiens zu Mitarbeitern zählte. Dann sein *Educatore* füllte eine Lücke, die nur zu gross im italiänischen Leben war und ein Journal für Landwirtschaft oder Ackerbau besteht noch jetzt fort: Kurz wo es des Lichtes, und der Belehrung bedurfte, da bot er die Mittel, um die Mängel abzuhelfen.⁵¹

Die sehr interessante Korrespondenz mit dem Schriftsteller und Pädagogen Enrico Mayer wird hier, wenn auch nur kurz, zum ersten Mal präsentiert. Deutscher Herkunft, aber in Livorno (Leghorn) geboren, war Enrico Mayer als junger Mann mit Lord Byron in Kontakt und mit ihm teilte er die Ideale der griechischen Befreiungskriege. Trotz seiner autodidaktischen Weiterbildung (als Protestant durfte er keine italienische Universität besuchen)

⁴⁹ Ein Brief von ihm an Ottilie von Goethe ist aufbewahrt in GSA 40/V,1,5.

⁵⁰ Ujma, Christina: Sehnsucht nach Rom. Ottilie von Goethe zwischen Weimar, Wien und Italien. In: Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Christina Ujma, Bielefeld 2017 (Vormärz-Studien 40), S. 82–110.

⁵¹ Die Tagebücher Ottilie von Goethes jener Jahre sind von Heinz Bluhm herausgegeben: Tagebücher und Briefe von und an Ottilie v. Goethe. Hrsg. und eingeleitet von Heinz Bluhm, Wien 1963, Zitat: S. 315. Über den Schriftsteller, Verleger und Herausgeber Vieusseux und über seine politischen und pädagogischen Zeitschriften: Giovan Pietro Vieusseux. Pensare l'Italia guardando l'Europa. Hrsg. von Maurizio Bossi, Florenz 2013 (Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux Studi 23); Ciampini, Raffaele: Giovan Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici, Turin 1953 (Saggi Einaudi 170).

wurde er Mitglied in verschiedenen toskanischen Akademien, vermittelte die deutsche Kultur in Italien und plädierte als Korrespondent und Rezensent von Zeitschriften für eine Literatur als Instrument nationaler Einheit und für die Erziehung der Unterklassen. Er war mit Mazzini und Sismondi und mit vielen Teilnehmer:innen der 'Repubblica Romana' (1848–49) befreundet, und er wurde sogar, wenn auch nur für kurze Zeit, in den römischen Kerker von Castel Sant'Angelo verbracht. Im Goethe- und Schiller-Archiv sind sieben Briefe von ihm an Ottilie von Goethe aufbewahrt, ⁵² die von der tiefen Freundschaft und der Einheit der politischen Ideale zeugen. Mayer schenkte Ottilie von Goethe seine publizierten und handschriftlichen Texte; einige dieser Publikationen blieben in ihrer Privatbibliothek und befinden sich noch heute in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena, ⁵³ seine eigenhändigen patriotischen Gedichte werden dagegen in Ottilies Korrespondenz im Weimarer Archiv aufbewahrt.

Italien wurde also für Ottilie von Goethe nicht nur das Land der Kunst und der Antike, und erst recht nicht das idealisierte Arkadien, "wo die Zitronen blühen", sondern ein dynamisches und aktives Laboratorium der liberalen Ideen, in dem eine neue partizipative Politik gedacht, erforscht und erprobt wurde. Die damalige Fragmentierung Italiens in viele kleine Staaten mit unterschiedlichen politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen ließen eine breite Palette von reformatorischen Einsätzen entstehen: von den Intellektuellen des Neuguelfismus, die Italiens föderale Einheit unter der Regierung eines aufgeklärten Papstes wollten, bis zu den Denkern, die von einer frühsozialistischen Revolution überzeugt waren.

Ottilie von Goethes Nachlass, der noch heute nicht vollständig erschlossen und erforscht ist, bewahrt die Erinnerungen ihrer Wander- und Bildungsjahre auf der Halbinsel auf – und nicht nur in den Briefen ihrer

⁵² GSA 40/XI,2,14. Die Briefe decken die Jahre von 1855 bis 1862 ab, sind aber nur ein Teil einer sicherlich größeren Korrespondenz.

⁵³ Die Privatbibliothek Ottilie von Goethes ging nach ihrem Tod in die Sammlungen ihres Sohnes Wolfgang Maximilian (1820–1883) ein; dieser hinterließ seine Bücher- und Kunstsammlungen der Universität Jena, nur einige davon fanden den Weg nach Weimar zurück, vgl. Fabbri, Francesca: Mut zum Chaos – Die Bibliothek der Ottilie von Goethe in Weimar. In: https://gaab-weimar.de/blog-und-magazin/blog/mut-zum-chaos-die-bib liothek-von-ottilie-von-goethe-in-weimar/ (05. Oktober 2023). So befinden sich noch heute (nur) in Jena Publikationen von Enrico Mayer u.a.: Il padre Girard (Florenz 1850, über den Pädagogen Gregoire Girard), Dei ricoveri dell'Infanzia (1847, über die Situation der Waisenkinder), Eroismo e beneficenza del popolo (London 1839).

vielen unterschiedlichen Korrespondent:innen jener Zeit. In einer Mappe, heute im Goethe- und Schiller-Archiv, sind als eigenhändige Abschriften einige politische Texte und Gedichte auf Italienisch verwahrt:⁵⁴ Hierbei handelt es sich um Satiren gegen den reaktionären Kardinal Luigi Lambruschini (1776–1854) oder gegen den konservativen Papst Gregor XIV (1765–1846) sowie um eine Gedicht-Persiflage des Dichters Giuseppe Giusti (1809–1850), *Il lamento di N.N.*, gegen den Kaiser Österreichs, die Ottilie noch in ihrer zensierten Form von 1847 abschrieb (Abb. 3).⁵⁵

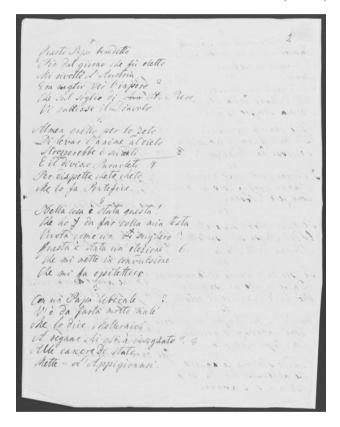


Abb. 3: KSW, GSA 40/XXVII,2, Bl. 41. Giuseppe Giusti, *Il Lamento di N.N.*, in der Handschrift von Ottilie von Goethe.

⁵⁴ GSA 40/XXVII,2.

⁵⁵ Giustis Gedicht zirkulierte schon im Herbst 1846 und wurde erst ab 1860 mit dem Titel Il lamento dell'imperatore d'Austria bekannt; vgl. Misteri di Polizia. Storia italiana degli ultimi tempi ricavata dalle carte di un Archivio Segreto di Stato. Hrsg. von Emilio del Cerro, Florenz 1890, S. 291–298.

Es sind die Zeugnisse ihrer klaren politischen Positionierung und ihrer Teilnahme an den aktuellsten politischen Debatten: Ottilie von Goethe trug sie mit sich während ihrer Reisen, was schon wegen der Polizei-Kontrollen an den verschiedenen Grenzen ein nicht kleines Abenteuer bedeutete. Als unermüdliche Vermittlerin zwischen verschiedenen Kulturen ließ sie diese Schriften, genau wie die Bücher aus ihrer Bibliothek, in der alle genannten Autoren des Risorgimento vertreten sind,⁵⁶ unter den liberalen Freunden ihres internationalen Salons in Wien, Dresden und Weimar zirkulieren.

V. Fazit: Zwei lange verkannte politisch-emanzipatorische Abenteuerinnen

"Geh an Orte, wo neue Gegenstände, Worte und Menschen Dich berühren, Dir Blut, Leben, Nerven und Gedanken auffrischen. Wir Frauen haben *dies* doppelt nötig", schrieb Rahel Varnhagen 1819 an ihre Schwester Rose. ⁵⁷ Die Frauen der Romantik sind die erste auffällige Generation, die entgegen der gesellschaftlich sanktionierten Rollenverteilung der Geschlechter versucht, ihre eigenen Lebensentwürfe durchzusetzen. Adele Schopenhauer und Ottilie von Goethe, lange als Nebenfiguren wichtiger Männer gesehen, taten es gerade, indem sie ein unkonventionelles Leben für die Zeit führten, indem sie allein (oder in Begleitung anderer alleinstehender Frauen wie Sibylle Mertens-Schaaffhausen und Anna Jameson) verreisten, indem sie an politischen Debatten aktiv teilnahmen. Damit entwarfen sie bewusst neue weibliche Modelle und Perspektiven.

Die unternommenen Reisen stellen dabei nicht nur eine räumliche Bewegung dar (die in der damaligen Zeit schon per se als Ausbruch aus dem "normalen" Frauenleben gelten konnte); sie fungiert recht eigentlich als Dislokation des Ichs, als wahre Trans-Formationen in der Erfahrung der Freiheit und in der Sehnsucht nach persönlichem Wachstum. Für Adele Schopenhauer ist diese Erfahrung deutlich erkennbar, durch die gesteigerte Produktivität ihrer Schriften und durch neue Thematiken und Gattungen, die mit der Tradition brechen wollten. Anders verhält es sich mit Ottilie von Goethe, die kein literarisches Œuvre hinterlassen hat: Hier ist dieser Trans-

Von den ca. 1000 Büchern ihrer Privatbibliothek waren ca. 150 auf Italienisch. Eine spezifische Studie darüber ist in Planung.

⁵⁷ Frederiksen, Elke: Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen. In: Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter zur Gegenwart. Hrsg. von Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann, (2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl.) Stuttgart 1999, S. 147–165, hier S. 147.

formationsprozess mühsam in den Spuren ihres Nachlasses zu recherchieren, wo Korrespondenzen, Archivalien und Sammlungen ein dynamisches und internationales Netz von liberalen und freiheitsliebenden Persönlichkeiten rekonstruieren lassen.

Auch ohne eine politische Bewegung zu sein, ist die Geburt einer weiblichen politischen *agency* ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland ganz klar zu erkennen. Die Vorstellung der "Wanderjahre" des Individuums haben ab dieser Zeit eindeutig ihre Protagonistinnen und Abenteuerinnen gefunden: auch in der realen Welt.

Gaby Pailer

Pilgernde Törinnen.

Abenteuerinnen bei Johann Wolfgang von Goethe, Madame de Staël und Charlotte Schiller

I. Einleitung

Drei weibliche Romanfiguren mit abenteuerlichen Werdegängen stehen im Blickfeld dieses Beitrags: die namenlose "pilgernde Törin" in Johann Wolfgang von Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden,¹ Madame de Staëls Titelfigur aus Corinne ou l'Italie (Corinna oder Italien)² und die Tochterfigur Cecilia aus Charlotte Schillers Roman ⟨Wallberg⟩.³ Verbindend für alle drei ist das Motiv der ins Weibliche transponierten Peregrinatio academica, der zur (Selbst-)Bildungsreise gewendeten Kavalierstour üblicherweise männlicher Protagonisten.⁴ Als Reisemotivation ist den Frauenfiguren Goethes, de Staëls und Schillers gemeinsam, dass sie den von Eltern, Verwandten oder gesellschaftlicher Etikette verordneten ehelichen Verbindungen oder einer unglücklichen Liebschaft entflohen sind und stattdessen ein selbstständiges Leben suchen, verbunden mit Reisetätigkeit, künstlerischer Profilierung und autodidaktischem Wissenserwerb. Eine zeitgenössische Person, die diesem Abenteue-

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz, 14 Bde., Bd. 8, München 1982, S. 7–703, hier S. 49–64 (im Folgenden zitiert als: HA).

² Staël, Madame de: Corinne ou l'Italie. Édition présenté, établie et annotée par Simone Balayé, Paris 1985; Staël, Madame de: Corinna oder Italien. Aus dem Französischen übertragen von Dorothea Schlegel. Hrsg. von Arno Kappler, München 1985.

³ Charlotte Schiller: (Wallberg). In: Dies.: Literarische Schriften. Hrsg. und kommentiert von Gaby Pailer/Andrea Dahlmann-Resing/Melanie Kage, unter Mitarbeit von Ursula Bär u.a., Darmstadt 2016, S. 403–473 (Text) sowie S. 843–867 (Kommentar). Es handelt sich um die Erstveröffentlichung basierend auf der Handschrift im GSA Weimar (Signatur: GSA 83/1645). Das Original trägt keinen Titel, daher war es Herausgeber:innen-Entscheidung, titellose Erzählungen mit dem Namen der Hauptfigur(en) zu kennzeichnen.

⁴ Müller, Adelheid: Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Altertumskunde um 1800, Berlin 2012, S. 248.

rinnen-Typus um 1800 par excellence entspricht und die allen drei hier behandelten Autor:innen bekannt war, ist die baltische Adelige Elisa von der Recke.⁵

Die Untersuchung mit der Binnenerzählung *Die pilgernde Törin* aus Goethes *Wanderjahren* zu eröffnen, erlaubt zugleich, den in der Literaturwissenschaft konstatierten Paradigmenwechsel von äußerer 'Abenteuerlichkeit', gekennzeichnet durch Episodenreichtum und Reihenstruktur, auf innere 'Bildung' eines Individuums zu überdenken, wofür Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) als prototypisch gilt. Seine mehr als zwei Jahrzehnte später veröffentlichten *Wanderjahre* (1821/1829) hingegen kann man – so meine These – als die Generierung einer neuen Form von 'intellektuellem Abenteuerroman' einer Vielzahl männlicher und weiblicher Individuen lesen.

Zweites Beispiel einer 'pilgernden Törin' bildet Madame de Staëls Roman *Corinne où l'Italie*, in welchem die Vorstellung künstlerischer Selbstbildung auf eine weibliche Figur übertragen wird. Die Autorin war mit den Weimarer und Jenaer Kreisen der klassisch-romantischen Literaturperiode bestens vertraut und verfasste u.a. ein Theoriewerk zur deutschsprachigen Literatur und Bühnenkunst, *De l'Allemagne* (1810). De Staëls Roman und Goethes erste Entwürfe zu den *Wanderjahren* entstammen der Zeit um 1806–1808, und dies ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auch der Entstehungszeitraum von Charlotte Schillers Romankonzept 〈*Wallberg*〉, das im dritten und abschließenden Teil behandelt wird. Im Kontext von Migrationsbewegungen zwischen alter und neuer Welt in Verbindung mit Revolutions- und Kolonialkriegen ist hier die Tochterfigur Cecilie von Interesse, die zur Zeit des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges in der Delaware-Gegend als weise Einsiedlerin tätig ist.

Für alle drei Beispiele reisender Selbstbildung soll gefragt werden, wie die Protagonistinnen durch den Geschehenszusammenhang als "Abenteuerinnen" narrativ konturiert und konfiguriert werden und auf welche Weise die Figuren selbst sich durch künstlerische Vorführungen und schriftliche oder mündliche Äußerungen präsentieren.

224

-

Müller, Sehnsucht nach Wissen (Anm. 4); sowie Müller, Adelheid: Peregrinatio academica – Elisa von der Reckes gelehrte Praxis. In: Elisa von der Recke. Aufklärerische Kontexte und lebensweltliche Perspektiven. Hrsg. von Valérie Leyh/Adelheid Müller/ Vera Viehöfer, Heidelberg 2018 (GRM Beiheft 90), S. 253–276.

II. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Wanderjahre und Die pilgernde Törin

Auf der Suche nach Abenteuerinnen bei Goethe wird man in seinem Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden fündig, der eine Vielzahl einzelner Episoden, Begegnungen, Figurenkonstellationen und -konfigurationen sowie narrative Einzelschicksale mit der Wanderung des Titelhelden Wilhelm Meister nebst seinem halbwüchsigen Sohn Felix verknüpft. Nahezu ebenso etappen- und facettenreich wie das Romangeschehen selbst ist die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte. Bereits in der ersten Entwurfsphase 1806-1810 veröffentlichte Goethe Teile, den geschlossenen Roman dann 1821, den er allerdings revidierte und erweiterte bis hin zur heute bekannten Fassung letzter Hand (1829).6 Zwei Jahrzehnte hatte das Lesepublikum auf die Fortsetzung der Lehrighre warten müssen, die in der germanistischen Forschung zum Prototyp der neuen Form des Bildungs- und Entwicklungsromans avancierten, angeregt vor allem durch Hegels Neubestimmung der "Abenteuerlichkeit" (im gleichnamigen Kapitel) als Herausforderung des Individuums im bürgerlichen Zeitalter. Ihm zufolge stehen die

in neueren Romanen agierenden Helden [...] als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber [...]. Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisiert, durchschlagen müssen und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Berufsgeschäfte usf. gibt [...]. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern, zu verbessern [...]: das Mädchen, wie es sein soll, sich zu suchen, es zu finden und es nun den schlimmen Verwandten oder sonstigen Mißverhältnissen abzugewinnen, abzuerobern und abzutrotzen. Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts weiteres als Lehr-

Die Frankfurter Ausgabe von Goethes Wanderjahren enthält beide Fassungen von 1821 und 1829 sowie eine ausführliche Kommentierung: Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Hrsg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde., I. Abt., Bd. 10, Frankfurt 1989 (im Folgenden zitiert als: FA). Detaillierte Informationen zur Entstehungsund Wirkungsgeschichte liefert darüber hinaus Bahr, Ehrhard: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 3: Prosaschriften. Hrsg. von Bernd Witte/Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar 2004, S. 186–231.

jahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn.⁷

Die Abwendung von äußerlicher Abenteuerlichkeit im Sinne einer Fülle effektheischender Gefahren- sowie Bewältigungs-Situationen und die Umstellung auf einen inneren Bildungs- und Entwicklungsweg evozieren zugleich eine männliche Normvorstellung der Heldenfigur eines "Bildungsromans', während für Romane mit weiblichen Mittelpunktfiguren bis ins späte 20. Jahrhundert vom Typus des "Tugendprüfungsromans" ausgegangen wurde, für den Sophie von la Roches Geschichte des Fräuleins von Sternheim (1771) als Erstling galt. Gründlich diskutiert werden Bildungsund Entwicklungsvorstellungen für das weibliche Individuum erst in jüngerer Zeit, sehr grundlegend – insbesondere auch in Verbindung mit naturwissenschaftlichen Entwicklungsmodellen im 18. und 19. Jahrhundert – durch Susanne Balmer. 8 Was die realen Romanvorkommen im Zeitraum um 1800 betrifft, sei festgehalten, dass das Ideal des "Bildungsromans" mit einem männlichen Individuum als Mittelpunktfigur ein anhand von Goethes Lehrjahren entwickeltes literaturwissenschaftliches Konstrukt ist. Bedeutend für unseren Zusammenhang ist Hegels neue Perspektivierung der 'Abenteuerlichkeit' als die reisende Suche nach Selbstbildung im Erforschen und Wahrnehmen neuer Räume in einer veränderten Wirklichkeit.

Goethes *Wanderjahre* tun genau dies. Weit entfernt vom entelechischen Entwicklungsmodell der *Lehrjahre*, den Kern des eigenen Wesens bildend zu entfalten, ist das Ziel der Wanderungen offen bzw. muss erst im Prozess des Reisens selbst gefunden werden. Der Form nach bilden die Wanderungen des Titelhelden und seines Sohnes ein sehr loses Handlungs-Syntagma, in das paradigmatische Episoden – Begegnungen und Diskurse mit anderen Wandernden, Binnenerzählungen, Dokumente, Aufzeichnun-

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil. Mit einer Einführung hrsg. von Rüdiger Bubner, Stuttgart 1971, Kapitel "Die Abenteuerlichkeit", S. 650–659, hier S. 658. Vgl. hierzu Pailer, Gaby: Liebe, Abenteuer und weibliche Autorschaft. Charlotte Schillers *Die Königinn von Navarra* als novellistische Umdichtung der historischen Geschicke Marguerites de Navarre. In: Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit. Hrsg. von Martin Baisch/Jutta Eming, Berlin 2013, S. 275–297, hier S. 277–279.

⁸ Balmer, Susanne: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter, Köln 2011 (Literatur – Kultur – Geschlecht 62).

gen, Aphorismen-Sammlungen etc. – eingeflochten sind.⁹ Es handelt sich nicht um einen "Novellen-Roman" wie Goethes an Boccaccio und Marguerite de Navarre angelehnte *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*,¹⁰ sondern eher, wie in der Forschung gerne bezeichnet, um einen "Archivroman".¹¹

Mit Blick auf die vielfältigen Protagonist:innen der *Wanderjahre* als moderne Subjekte im soziologischen Sinn lässt sich das Bestreben der Wandernden als die Vervollkommnung des Selbst im gesellschaftlichen Miteinander, in Wissenserwerb und -vermittlung lesen. In seinem Aufsatz "Wissenschaft als Beruf" (1919)¹² nimmt Max Weber Bezug auf Goethes Abschnitt *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* im zweiten Buch des Romans; explizit auf den Aphorismus:

Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist. – Was aber ist deine Pflicht? Die Forderungen des Tages.¹³

Tom Kemple diskutiert Webers Konzept des Wissenschafts-"Berufs" des (bei Weber männlich gedachten) akademischen Lehrers, der handelnd erworbenes Wissen vermittelnd weitergibt. 14 Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass Webers Aufsatz mit der "Laufbahn eines jungen Mannes, der sich der Wissenschaft als Beruf hingibt" – gewissermaßen dem Wilhelm Meister der *Lehrjahre* – beginnt, aber mit Bezug auf die "Forderungen des Tages" 16 endet, wie sie in den *Wanderjahren* ein Kollektiv akademisch gereifter Personen bespricht. Von Hegels Zuspitzung auf die

⁹ Vgl. hierzu: Bunzel, Wolfgang: "Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen". Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes Wanderjahren in Cottas Taschenbuch für Damen. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1992), S. 56–68.

¹⁰ Vgl. hierzu: Brown, Jane K.: Goethe's Cyclical Narratives. Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten and Wilhelm Meisters Wanderjahre, Chapel Hill/NC 1975 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 82).

¹¹ Bahr, Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 195 (Anm. 6).

Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. 1919. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 71988, S. 582–613.

¹³ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 283 (Anm.1).

¹⁴ Kemple, Tom: Intellectual Work and the Spirit of Capitalism. Weber's Calling. New York 2014, S. 176.

¹⁵ Weber, Wissenschaft, S. 582 (Anm. 12).

¹⁶ Weber, Wissenschaft, S. 613 (Anm. 12).

,Bildung' eines männlichen Individuums gelangen wir mit Weber – nun bezogen auf die *Wanderjahre* – zur Vorstellung gemeinschaftlicher intellektueller Arbeit mehrerer Individuen.

In Modifikation Webers schlage ich vor, die *Wanderjahre* als den 'intellektuellen Abenteuerroman' einer Vielzahl wandernder – und zwar männlicher *und* weiblicher – Figuren zu lesen, die sich durch Reise und tätiges Handeln nicht nur selbst entwickeln, sondern zugleich zu Vermittler:innen erworbenen Wissens bilden. Eine weibliche Figur, die dem entspricht, wird mit der 'pilgernden Törin' vorgestellt. Die Binnenerzählung gleichen Titels erscheint in der Fassung von 1821 im 16. Kapitel, in der von 1829 im Kapitel I.5. ¹⁷ Es handelt sich indes nicht um ein Original, sondern um eine Übersetzung Goethes der französischen Erzählung *La folle en pélerinage*, die erstmals 1789 in den *Cahiers de lecture* erscheint. Goethe überträgt sie während eines Aufenthalts in Karlsbad 1806, veröffentlicht sie 1807 und fügt sie 1821 bzw. 1829 in den Romanzusammenhang der *Wanderjahre* ein. ¹⁸

Die Erzählung dient hier als Modell, um die Vorstellung einer literarischen "Abenteurerin",19 wie die Protagonistin bei Goethe genannt wird, herauszuarbeiten. Innerhalb des Romans wird das fünfte Kapitel mit der Ankunft Wilhelms und Felix' bei einem adeligen Schlossherrn eröffnet. Von den beiden Töchtern des Hauses interessiert sich besonders Hersilie für Wilhelm. Bevor man sich zur Nachtruhe begibt, verspricht sie ihm, ein Manuskript senden zu lassen, eine französische Erzählung, die sie selbst übersetzt habe: "Ein verrücktes Mädchen tritt auf! das möchte keine sonderliche Empfehlung sein, aber wenn ich jemals närrisch werden möchte, wie mir manchmal die Lust ankommt, so wär' es auf diese Weise."20 Der Rest des Kapitels besteht aus der Erzählung selbst: Ein Herr von Revanne, wohlsituierter Adeliger, trifft eines Tages auf seinen Besitzungen auf eine bezaubernde junge Frau, die er auf sein Schloss einlädt. Dort will sie zunächst durch eine Stickerei ihre Dankesschuld für die Verköstigung abtragen, doch steht kein aufgezogener Stickrahmen bereit. So setzt sie sich ans

¹⁷ Vgl. Goethe, *Wanderjahre*, FA, S. 200–214 (Anm. 6).

¹⁸ Siehe hierzu Goethe, Wanderjahre, FA (Anm. 6), "Goethes Vorlage zur "Pilgernden Törin" (S. 864–878), mit Abdruck der französischen Vorlage "La folle en pélerinage" (S. 866–878). Wer das französische Original verfasst hat, konnte bislang nicht ermittelt werden.

¹⁹ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 54 (Anm. 1).

²⁰ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 51 (Anm. 1).

Klavier, spielt zunächst Präludien und getragene Melodien, um plötzlich mit einem Lied ganz anderer Art aufzuwarten, in dem es um Liebesbetrug und gerechte Abstrafung des Delinquenten geht. Revanne bietet ihr an, als Haushälterin bei ihnen zu bleiben. In kurzer Zeit stellt sie "eine Ordnung her, die [die Bewohner:innen] bis jetzt im Schlosse gar nicht vermißt hatten."²¹ Nach zwei Jahren kommen Revanne und sein Sohn auf die Idee, um die schöne Unbekannte anzuhalten, eine Schlinge, aus der sie sich mit einer List zieht: Sie deutet dem alten Revanne an, dass sie schwanger sei mit dem Kind seines Sohnes, was sie ihn geheim zu halten bittet; dieser jedoch stellt seinen Sohn zur Rede, welcher von keinem Tête-à-Tête weiß. Die schöne Unbekannte verschwindet.

Bei der initialen Begegnung mit Revanne sagt die "schöne Reisende" von sich, sie sei "allein auf der Welt" und ergänzt auf seine Rückfrage: "Eltern hab' ich und Bekannte genug; aber keine Freunde".²² Ihre Reisemotivation verschweigend, erklärt sie die Gefahren des Alleinreisens für Frauen für überschätzt:

Ursachen, von denen sie niemand Rechenschaft schuldig sei, nötigten sie, ihre Schmerzen in der Welt umherzuführen. Sie habe gefunden, daß die Gefahren, die man für ihr Geschlecht befürchte, nur eingebildet seien und daß die Ehre eines Weibes, selbst unter Straßenräubern, nur bei Schwäche des Herzens und der Grundsätze Gefahr laufe.²³

Als Revanne sich um ihren "Ruf" und ihre "Tugend" sorgt, erwidert sie, sichtlich verletzt: "Namen und Vaterland verberge sie, eben um des Rufes willen, der denn doch am Ende meistenteils weniger Wirkliches als Mutmaßliches enthalte."²⁴

Für die Wahrnehmung der Handlungen und Äußerung der jungen Frau, die vornehmen Stand und Bildung erkennen lässt und gewiss keine "Landstreicherin"²⁵ ist, ist das Erzählsystem bedeutend. Es wechseln zwei Erzählstimmen, und Goethe bleibt auch hier der Vorlage völlig treu. Die Erzählung beginnt in der dritten Person, wechselt aber mehrmals zu Revannes Perspektive und zur Ich-Form, zum ersten Mal, als er die junge Frau beobachtet: "Die schöne Reisende setzte sich an den Rand des Quells,

²¹ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 58 (Anm. 1).

²² Goethe, Wanderjahre, HA, S. 52 (Anm. 1).

²³ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 53 (Anm. 1).

²⁴ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 53 (Anm. 1).

²⁵ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 52 (Anm. 1).

ohne ein Wort zu sagen und mit einem Seufzer."²⁶ Im unmittelbar folgenden Passus heißt es: "'Seltsame Wirkung der Sympathie!' rief Herr von Revanne, als er mir die Begebenheit erzählte, 'dieser Seufzer ward in der Stille von mir erwidert.[']"²⁷ Der extra-diegetische Erzähler des Beginns wird so zum diegetischen Rezipienten ("als er *mir* die Begebenheit erzählte") der Ich-Erzählung Revannes. Das Verschweigen biographischer Angaben wird als Spiel mit der eigenen Identität wahrgenommen, was in einem Missverhältnis zur Arbeitsethik der jungen Frau zu stehen scheint. Ihr eigener Entwurf ist es, ihren Unterhalt selbst zu verdienen, indem sie Nützliches zu einer Gemeinschaft beiträgt, nicht nur durch den hervorragend erfüllten 'Beruf' der Haushälterin, sondern indem sie kunst-, wissens- und bildungsgenerierend tätig ist.

Für Irritation sorgt ihr Gesangvortrag in kunstfertiger eigener Klavierbegleitung einer Romanze frivolen Inhalts.²⁸ Ein junges Landmädchen verbringt die Liebesnacht mit einem Jüngling, ruft aber am Morgen die Eltern zur Stelle, um ihn in die Pflicht zu nehmen. So befindet er sich in flagranti ertappt und sucht, bis auf den Mantel entblößt, das Weite. Die ersten drei Strophen haben keine Adressanten-Markierung, Strophen 4 bis 6 wechseln zur wörtlichen Rede, seinem Lamento über das kesse Mädchen. Die letzte Strophe führt ein weiteres – nun extra-diegetisches – "Ich" ein: "So singt er in der Winterstunde, / Wo nicht ein armes Hälmchen grünt. / Ich lache seiner tiefen Wunde, / Denn wirklich ist sie wohlverdient [...]" – letzteres, weil er seine bisherige Geliebte nachts in "Amors falscher Mühle" betrogen hat.²⁹

Das Lied löst auf diegetischer Ebene Irritation aus: Einerseits ist die Unbekannte so fein gebildet und vermag so kunstvoll vorzutragen, andererseits wird sie vor allem mit dem "Ich" der letzten Strophe als Adressantin identifiziert und es wird über ihre Reisemotivation als Flucht wegen eines untreuen Geliebten spekuliert. So wählt sie am Ende angesichts der Avancen beider Männer, des alten und des jungen Schlossherrn, einen listigen

²⁶ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 52 (Anm. 1).

²⁷ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 52 (Anm. 1).

²⁸ Charlotte von Stein schreibt an Charlotte Schiller am 29. Dezember 1798 über den neuen Musen-Almanach, den sie der Herzogin weitergereicht hat und in dem dieses Lied in Übersetzung erschienen war: "[...] aber die Übersetzung von der Romanze aus der *folle en pellerinage*, hat mir nicht ganz gefallen". Vgl. Hs. im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Signatur: GSA 83/1856,3.

²⁹ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 57 (Anm. 1).

Ausweg. Als sie den Antrag des alten Revanne ablehnt, ist dies außer dem Lied die einzige Stelle, an der ihre Handlungen und Äußerungen nicht in indirekter Rede geschildert sind, sondern als Dialog bzw. Performanz:

"Grausames Mädchen!" sagte Herr von Revanne, "ich verstehe Sie. Mein Sohn hat Ihr Herz gerührt." – "Ach! mein Herr, dabei ist es nicht geblieben. Ich kann nur durch meine Verwirrung ausdrücken –" – "Wie Mademoiselle, Sie wären –" – "Ich denke wohl ja", sagte sie, indem sie sich tief verneigte und eine Träne vorbrachte: denn niemals fehlt es den Frauen an einer Träne bei ihren Schalkheiten, niemals an einer Entschuldigung ihres Unrechts.³⁰

Bedeutend ist der Wechsel von neutralem Erzählverhalten in Dialogform zum Kommentar der extra-diegetischen Erzählstimme in der dritten Person. Als schließlich der junge Revanne sie des umgekehrten Komplotts mit seinem Vater bezichtigt, antwortet die, wie sie nun genannt wird, "schöne Unkluge", dass er sich täusche; es sei "ein armes Mädchen, das [sie] weiterführen will, weiter, ganz weit von den Menschen, den Bösen, den Toren und den Ungetreuen."³¹ Das metaphorische Kind ist sie selbst bzw. ihr Wissen, ihre Kunst, ihr wandernder "Beruf", mit dem sie sich den konventionellen Banden der weiblichen Rolle entzieht.

In den *Wanderjahren* ist die Geschichte der "Pilgerin",³² wie sie abschließend ohne Epitheton genannt wird, durch Hersilies Aufmerksamkeit für Wilhelm eingeführt; für diese jedoch ist während des Diners auch der junge Felix entflammt. Dies hat zu Interpretationen geführt, in denen zumeist die Pilgerin und Hersilie miteinander identifiziert wurden, als von Vater und Sohn gleichfalls begehrte Schöne. Wie an anderen Stellen der *Wanderjahre* galt auch hier das literarische Augenmerk bislang vor allem dem Wettbewerb der männlichen Protagonisten, Vater und Sohn, in der Rahmen- sowie in der Binnenhandlung.³³ Gefolgt wurde der Perspektive der werbenden Männer, die die "Torheit" der Frau nicht begreifen, auf die Sicherheit einer ehelichen Verbindung zu verzichten.

Liest man indessen die *Wanderjahre* geschlechterübergreifend als intellektuellen Abenteuerroman, so eröffnet dies die Möglichkeit, Verbindungslinien zwischen den im Roman agierenden 'Abenteuerinnen' zu

³⁰ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 62 (Anm. 1).

³¹ Goethe, Wanderjahre, HA, S. 63 (Anm. 1).

³² Goethe, Wanderjahre, HA, S. 64 (Anm. 1).

³³ Vgl. Bahr, Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 200 (Anm. 6).

sehen: Hersilie übersetzt die Erzählung und gibt sie Wilhelm gleich einer Botschaft über eine von ihr ersehnte Identität zu lesen: so "närrisch" zu werden, wie die Protagonistin selbst. In der weiteren Romanhandlung verhält sich Hersilie gegenüber Wilhelm und Felix ähnlich enigmatisch wie die "pilgernde Törin".

Betrachtet man die Figur der 'pilgernden Törin' als intellektuelle Abenteuerin, so lassen sich folgende Charakteristiken hervorheben: das Motiv des Alleinreisens, die Absonderung von familialer Genealogie, das Verschweigen ihrer nationalen Zugehörigkeit, der Erwerb des eigenen Unterhalts durch kunstfertiges Handeln und ökonomische Tätigkeit. Die beiden Aspekte, in denen ihre weibliche Handlungsfähigkeit aus der Figurenperspektive gezeigt wird, sind erstens der Liedvortrag und zweitens ihr Verzicht auf eine lukrative Verbindung, um stattdessen ihre Wanderungen fortzusetzen. Dabei spielt ihr Kommunikationsverhalten, durch Eloquenz ihre Identität zu verschleiern sowie dem alten Revanne ein Schweigegebot aufzuerlegen, auf das Motiv der 'Mahrtenehe' an. Denken lässt dies an eine weitere Binnenerzählung des Romans mit einer 'abenteuerlichen' Protagonistin, *Die neue Melusine*. Bei Goethe ist die frühneuzeitliche Figur zu einer Prinzessin aus einem Miniatur-Reich mutiert, die in einem Kästchen in der Menschenwelt unterwegs ist, um einen Bräutigam zu finden.³⁴

III. Talent, Passion und Abenteuerlichkeit in de Staëls Corinne

Madame de Staël (1766–1817) erlebte die Veröffentlichung von Goethes *Wanderjahren* nicht mehr; es ist aber anzunehmen, dass ihr als literaturkundiger, bereister Schriftstellerin die *Cahiers de lecture*, die Erzählung *La folle en pélerinage* und höchstwahrscheinlich auch Goethes erste Veröffentlichungen in Vorbereitung der *Wanderjahre* bekannt waren. Nicht ihre Romane *Delphine* (1803) und *Corinne* (1807), sondern ihre Vita werden gemeinhin als "abenteuerlich" präsentiert und ihre Romane entsprechend autobiographisch bzw. als Schlüsselerzählungen gelesen. Hiervon zeugt etwa Arno Kapplers "Nachwort" in der Edition von Dorothea Schlegels bereits im Erscheinungsjahr 1807 verfertigten Übersetzung der *Corinne*. 35

232

³⁴ Goethe, *Wanderjahre*, HA, Kap. III.6, S. 354–376 (Anm. 1). Vgl. zur Melusine den Beitrag von Daniela Fuhrmann in diesem Band.

³⁵ Kappler, Arnold: Nachwort. In: Staël, Corinna oder Italien, S. 523–558, hier S. 534–544 (Anm. 2). Kappler bietet auch sehr detaillierte Informationen zur Übersetzung durch Dorothea Schlegel, die offiziell von August Wilhelm Schlegel bei ihrem Ehemann Friedrich Schlegel in Auftrag gegeben wurde (vgl. S. 547–550).

Der Roman entstand zwischen de Staëls Aufenthalten in Weimar und Jena (1803 und 1808) und im Anschluss an ihre Italienreise (1804/1805). Wichtiger als die Frage, welche persönlichen Erlebnisse, Begegnungen und Beziehungen in das Romangeschehen eingeflossen sind, ist die Konzeption. Aus romanistischer Sicht liegt die Stärke des Romans darin, wie Mme de Staël ihren literaturtheoretischen Neuansatz unter einem modernen, erweiterten sozial- und kulturkritischen Begriff der "littérature"³⁶ in Romanform umsetzt. Die Titelfigur Corinne erscheint als weibliches Pendant zur zeitgenössisch männlich normierten Bildungs- und Entwicklungsidee,³⁷ die mit ihrer Krönung auf dem Kapitol gleich eingangs ins Utopische gesteigert wird, wie Chantal Thomas schreibt: "On comprend la force presque hallucinatoire de ce renversement utopique, de cette scène de rêve du couronnement de Corinne, sur laquelle s'ouvre le roman de Mme de Staël."³⁸

Der Form nach setzt sich der Roman aus dem auf lange Strecken losen Syntagma der Liebeshandlung zwischen Oswald Nelvil und Corinne sowie eingeschalteten Vorträgen, Reflexionen, Stadt- und Museumsbesuchen zu einer Art von intellektuellem Abenteuerroman zusammen, der Goethes *Wanderjahren* nicht unähnlich ist.

Verglichen mit der 'pilgernden Törin' sind deren Charakteristiken tatsächlich exorbitant gesteigert: Corinne befindet sich am Romanbeginn auf dem Höhepunkt ihres Ruhms, ist vermögend und unabhängig, eine regelrechte Wundergestalt, über deren Herkunft niemand je etwas herausfinden konnte. Als Universalkünstlerin ist sie Dichterin, Literatur- und Kunsttheoretikerin, Improvisatorin, Regisseurin und Schauspielerin in einem, umworben von vielen, doch ohne je in eine Verbindung einzuwilligen. Oswald, der englische adelige Melancholiker auf Kavalierstour, in den sie sich verliebt,³⁹ wird mit dem oberflächlicheren Comte d'Erfeuil kontrastiert, für

³⁶ Bordas, Éric: Préface. In: Madame de Staël: *Écrits sur la littérature*. Anthologie établie, présentée et annotée par Éric Bordas, Paris 2006, S. 7–22, hier S. 10f.

³⁷ Siehe zur Neubewertung der Romane Delphine und Corinne insbesondere Gutwirth, Madelyn: Madame de Staël, Novelist. The Emergence of the Artist as Woman, Urbana/IL, Chicago/IL, London 1978.

³⁸ Thomas, Chantal: Préface. In: Madame de Staël: *De l'influence des passions suivi de Réflexions sur le suicide*, Paris 2000, S. 7–22, hier S. 11; man vergleiche die fast halluzinatorische Kraft der utopischen Verkehrung dieser Traumszene der Krönung Corinnes, mit welcher der Roman beginnt (Übers. G.P.).

³⁹ Vgl. Strobel, Jochen: Narziss und Muse in Madame de Staëls Corinne ou l'Italie. Mit Anmerkungen zu ihrer Korrespondenz mit August Wilhelm Schlegel. In: literaturkritik.de. Archiv: Frühere Ausgaben 7 (2017), https://literaturkritik.de/narziss-muse-

den eine 'Theaterfrau', sei sie noch so berühmt, zu deklassiert ist, um als Heiratskandidatin ernsthaft in Frage zu kommen.⁴⁰

Im Erzählsystem in der dritten Person wird Oswalds Wankelmut mit Corinnes innerlichem Werben um ihn kontrastiert. Ihre Mittel, ihn für sich einzunehmen, sind dabei ihre Kunstfertigkeit sowie ihr Kunstwissen:

Revenant donc à l'aimable adresse dont elle avait coutume de se server pour empêcher Oswald de se livrer à ses inquiétudes passionnées, elle voulut l'intéresser de nouveau son esprit et son imagination par les merveilles des beaux-arts qu'il n'avait point encore vus, et retarder ainsi l'instant où le sort devait s'éclaircir et se décider.

Sie nahm daher noch einmal zu der liebenswürdigen List ihre Zuflucht, derer sie sich gewöhnlich bediente, um Oswald von seiner leidenschaftlichen Unruhe abzuhalten; seine Phantasie und seinen Verstand beschäftigend mit den Wundern der Kunst, die ihm noch unbekannt waren, hielt sie den Augenblick der Entscheidung weiter zurück.⁴¹

Nach erfolgtem Liebesversprechen und dem gemeinsam besuchten Karneval, begibt sich Corinne für acht Tage in ein Kloster zur Vorbereitung auf das Osterfest. Während ihrer Absenz besucht Oswald ihre Villa und findet in ihrem Cabinet sein von ihr angefertigtes Porträt sowie das eines alten Mannes mit zwei Armbändern, einem aus schwarzem und weißem, dem anderen aus blondem Haar. Letzteres erinnert ihn an die durch seinen Vater ihm als Braut versprochene Lucile d'Edgermond:

[...] et l'autre avec des cheveux d'un blond admirable; et ce qui parut à lord Nelvil un hazard singulier, ces cheveux était parfaitement semblables à ceux de Lucile Edgermond, qu'il avait remarqués très attentivement, il y avait trois ans à cause de leur rare beauté.

madame-de-staels-corinne-ou-litalie-mit-anmerkungen-ihrer-korrespondenz-mit-august-wilhelm-schlegel,23433.html (7. Dezember 2023). Strobel interpretiert den Roman als "die Geschichte eines unmöglichen Künstlerinnentums, in dem nichts so groß geschrieben wird wie Einbildungskraft, Inspiration und künstlerische Produktivität – wobei aus der Beziehung mit Lord Oswald Nelvil die künstlerische und biografische Katastrophe resultiert" (o. S.).

- 40 Vgl. den Dialog zwischen Oswald Nelvil und d'Erfeuil am Ende des dritten Buches: Staël, *Corinne*, S. 86–88; Schlegel, *Corinna*, S. 59f. (beides Anm. 2).
- 41 Staël, *Corinne*, Kap. VIII.2, S. 215; Schlegel: *Corinna*, Kap. VIII.2, S. 178 (beides Anm. 2).

[...] das andre von wunderschönen blonden Haaren. Lord Nelvil glaubte durch einen sonderbaren Zufall, in diesen die größte Ähnlichkeit mit Lucile Edgermonds Haaren zu finden, die ihm wegen ihrer seltenen Schönheit vor drei Jahren aufgefallen waren. 42

Durch diese Episode erhält das Lesepublikum eine Andeutung der schicksalhaften triangulären Konstellation zwischen Oswald, Corinne und ihrer Halbschwester väterlicherseits, Lucile, die sich zu Ende des Romans zuspitzen soll. Auf einer gemeinsamen Reise nach Neapel enthüllt zuerst Oswald Corinne seine Geschichte und schließlich Corinne ihm die ihre. Die Liebeshandlung dominiert im letzten Teil, in dem Corinne nun von der "pilgernden Törin" – im Sinne des Beispiels der *Wanderjahre* – zur "törichten Pilgerin" wird, die dem Geliebten heimlich erst nach England, dann nach Schottland folgt, in schwarzer Tracht, verschleiert und ohne sich zu erkennen zu geben:

Elle n'était plus brillante, elle n'était plus recherchée, cette Corinne qui errait seule d'auberge en auberge, ne voyant pas même celui pour qui elle avait tout quitté, e n'ayant pas la force de s'en éloigner.

Sie war nicht mehr glänzend, nicht mehr von allen begehrt, diese Corinna, die allein von Gasthof zu Gasthof irrte; die nicht einmal den sah, dessentwegen sie alles verließ, und doch ohne Kraft war, sich von ihm zu entfernen.⁴³

Am Abend der Verlobung erreicht die entkräftete Corinne das schottische Landgut ihrer Herkunft, wo eben der Verlobungsball stattfindet. Sie beobachtet die weinende Lucile am Grab ihres gemeinsamen Vaters und erkennt, dass sie Oswald entsagen muss. Bereits in London hatte sie mit sich gehadert und schließlich ein kurzes Billet verfasst: "Vous êtes libre." (Sie sind frei!)⁴⁴ Die Übergabe wurde verhindert, da Oswald bereits abgereist war. Am väterlichen Grab wird sie heimliche Zeugin der Tränen und Gebete Luciles zum Vater sowie zur vermeintlich verstorbenen älteren Schwester.

⁴² Staël, *Corinne*, Kap. IX.3, S. 253; Schlegel, *Corinna*, Kap IX.3, S. 211f. (beides Anm. 2).

⁴³ Staël, Corinne, Kap. XVII.8, S. 495; Schlegel, Corinna, Kap. XVII.8, S. 435 (beides Anm. 2).

⁴⁴ Staël, *Corinne*, Kap. XVII.7, S. 493; Schlegel, *Corinna*, Kap. XVII.7, S. 433 (beides Anm. 2).

Innerlich aufs Höchste bewegt, lässt Corinne das in London verfasste Billet und den Ring an Oswald übergeben. 45

Die Szene bildet den melodramatischen Höhepunkt der syntagmatischen Liebeshandlung, der Corinnes Schicksal besiegelt. Sie erkrankt, findet Unterstützung durch d'Erfeuil, den einstigen oberflächlichen Reisebegleiter Oswalds, und reist nach Italien zurück. Oswald wird mit Lucile nicht glücklich, weil er sie nur als die zwar bildschöne, doch ansonsten stille und folgsame Tochter ihrer Mutter sieht und vor allem Corinnes Witz und Geist an ihr vermisst. Jahre später reist das Ehepaar mit dem Töchterchen Juliet nach Italien. Das kleine Mädchen, das mit dunklem Haar und dunklen Augen Corinne mehr ähnelt als seiner Mutter, wird zur Vermittlerin zwischen beiden Schwestern. Sterbend bittet Corinne Lucile, künftig ihre beiden Personen in sich zu vereinigen.

Der Roman beginnt mit Oswalds Ankunft in Rom zur Krönung Corinnes und endet damit, dass er ihrem Leichnam zur feierlichen Beisetzung von Florenz nach Rom folgt. Die extra-diegetische Erzählinstanz schließt mit der Frage, was aus ihm geworden sein mag:

Lord Nelvil donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure. Mais se pardonna-t-il sa conduit passée? Le monde qui l'approuva le consola-t-il? Se contenta-t-il d'un sort commun, après ce qu'il avait perdu? Je l'ignore, et ne veux, à cet égard, ni le blâmer, ni l'absoudre.

Lord Nelvil gab ein Beispiel des wohlgeordnetsten und ungetrübtesten häuslichen Lebens. Verzieh er sich aber die Vergangenheit? Die Welt, die ihm Beifall gab, konnte sie ihn trösten? Konnte er nach dem, was er verloren, von einem gewöhnlichen Schicksal zufriedengestellt werden? Ich weiß es nicht und will in dieser Hinsicht ihn weder tadeln noch freisprechen. 46

Die rhetorischen Fragen der Erzählinstanz und das gleichzeitige Desinteresse an einer Antwort deuten mit Ironie auf den Umstand, dass im Roman als Ganzes die Kavalierstour Oswalds – bzw. der "Bildungsroman" des männlichen Protagonisten – den Rahmen bildet, innerhalb dessen die Künstlerinnen-Gestalt Corinnes zu Beginn evoziert und am Ende zu Grabe

.

⁴⁵ Vgl. Staël, *Corinne*, Kap XVII.9, S. 503–505; Schlegel, *Corinna*, Kap. XVII.9, S. 442–444 (beides Anm. 2).

⁴⁶ Staël, *Corinne*, Kap. XX.5, S. 587; Schlegel, *Corinna*, Kap. XX.5, S. 519 (beides Anm. 2).

getragen wird. Auf der 'Bühne' dieses Rahmens wird die titelgebende Hauptfigur im Laufe der Romanhandlung konturiert in einem Zusammenspiel von Oswald als 'Zuschauer' und Corinne als 'Aufführender'.

Corinnes eigene Figurenperspektive lässt sich anhand zweier signifikanter Beispiele anreißen. Im ersten Teil des Romans entwickelt sich zwischen ihr und ihren "Anbetern" ein Diskurs über die Schwächen und Stärken verschiedener Nationalliteraturen, besonders der englischen und italienischen (Kap. VII.2). Als Probe aufs Exempel erklärt sich Corinne bereit, ihre eigene Übertragung von Shakespeares *Romeo und Julia* zur Aufführung zu bringen.

La première fois que Juliette paraît, c'est à un bal où Roméo Montague s'est introduit, dans la maison des Capulets, les ennemis mortels de sa famille. Corinne était revêtue d'un habit de fête charmant, et cependant conforme au costume du temps. Ses cheveux étaient artistement mêlés avec des pierreries et des fleurs; elle frappait d'abord comme und personne nouvelle, puis on reconnaisait sa voix et sa figure, mais sa figure divinisée qui ne conservait plus qu'une expression poétique. Des applaudissements unanimes firent retentir la salle à son arrivée. Ses premiers regards découvrirent à l'instant Oswald et s'arrêtèrent sur lui; une étincelle de joie, une espérance douce et vive se peignit dans sa physionomie [...].

Zuerst erscheint Julia auf einem Ball, auf dem sich Romeo Montague in das Haus der Capulets, der Todfeinde seines Geschlechts, eingeschlichen hat. Corinna war mit einem allerliebsten Ballkleide und doch dem Kostüme jener Zeit gemäß gekleidet. Ihre Haare waren kunstvoll mit Edelsteinen und Blumen geschmückt; anfangs überraschte sie wie eine unbekannte Person, dann erkannte man sie an Stimme und Gestalt, aber diese Gestalt war vergöttert und hatte nur den poetischen Ausdruck beibehalten. Allgemeiner Beifall ertönte bei ihrem Eintritt in den Saal. Ihr erster Blick entdeckte Oswald und blieb auf ihn geheftet; ein Freudeschimmer, eine sanfte lebhafte Hoffnung malte sich in ihren Gesichtszügen.⁴⁷

Corinne erscheint in der 'Maske' der Julia, die vom Publikum erst allmählich als solche erkannt wird. Ihre eigene Perspektive zeigt sich in ihrem von der Rampe in den Zuschauerraum gerichteten Blick, der den Geliebten sucht, um ihn mit ihrem Spiel zu erreichen. Der Blick spiegelt ihre innere Gemütsverfassung und die Hoffnung auf Erwiderung ihrer Liebe. Oswald,

_

⁴⁷ Staël, *Corinne*, Kap. VII.3, S. 194f.; Schlegel, *Corinna*, Kap. VII.3, S. 160 (beides Anm. 2).

geschmeichelt, dass ihr Spiel ihm gilt, möchte zunehmend Romeos Stelle einnehmen. Nach beendeter Vorführung tritt er in ihr Zimmer, noch die letzten Worte Romeos sprechend. Corinne ist entsetzt, fürchtet, dass er sie verlassen werde, und fordert den längst ersehnten Liebesschwur heraus:

Corinne, encore égarée, s'écria: — Grand Dieux! que dites-vous? Voudriez-vous me quitter, le voudriez-vous? — Non, non, interrompit Oswald, non, je jure... — A l'instant la foule des amis et des admirateurs de Corinne força sa porte pour la voir; elle regardait Oswald, attendant avec anxiété ce qu'il allait dire, mais ils ne purent se parler de toute la soirée; on ne les laissa pas seuls un instant.

Corinna, noch in Verwirrung, rief: "Großer Gott! Was sagen Sie? Wollen Sie mich verlassen? Wollten Sie es?" "Nein, nein", unterbrach sie Oswald, "nein, ich schwöre…" In dem Augenblick stürmte eine Menge von Corinnas Freunden und Bewunderern die Türe, um sie zu sehen; sie sah Oswald an, erwartete ängstlich, was er ihr noch sagen wollte, sie konnten sich aber den ganzen Abend nicht wieder sprechen; man ließ sie keinen Augenblick allein.⁴⁸

Die mittels der Aufführung erhoffte Wirkung auf Oswald wird nun, in gerade umgekehrter Bewegung zu deren Beginn, durch die eindringende Menge und Öffentlichkeit der 'Anbeter' im entscheidenden Moment verhindert.

Zweites Beispiel von Corinnes Selbstpräsentation ist eine Aufführung in Venedig während eines Aufenthalts des Liebespaars. Corinne wurde um eine Gastinszenierung von Carlo Gozzis *La Fille de l'air* (Die Tochter der Luft) gebeten:

Elle choisit, pour paraître dans le premier acte en sauvage, un vêtement très-pittoresque. Ses cheveux, qui devaient être épars, étaient pourtant arrangés avec un soin qui montrait un vif désir de plaire [...]. Elle arriva dans le palais où la comédie devait être jouée. Tout le monde y était rassemblé; Oswald seul n'était pas encore arrivé. Corinne retarda tant qu'elle le put le spectacle, et commençait à s'inquiéter de son absence. Enfin, comme elle entrait sur le théâtre, elle l'aperçut dans un coin très obscur du salon [...].

Sie wählte, um im ersten Akt als Wilde aufzutreten, einen sehr malerischen Aufzug. Ihr Haar, das aufgelöst sein mußte, war doch mit einer Sorgfalt geordnet, die ein lebhaftes Verlangen, gefallen zu wollen, an-

238

⁴⁸ Staël, *Corinne*, Kap. VII.3, S. 200; Schlegel, *Corinna*, Kap. VII.3, S. 165 (beides Anm. 2).

zeigte [...]. Sie kam zu dem Palast, in dem die Komödie gespielt werden sollte. Alles war schon versammelt, nur Oswald war noch nicht gekommen. Corinna hielt den Anfang so lange auf wie möglich und fing an, wegen seiner Abwesenheit in Unruhe zu geraten. Endlich, als sie auf die Bühne trat, erblickte sie ihn in einem finsteren Winkel des Saales [...]. 49

Diese zweite große Aufführung folgt im Roman der unmittelbar zuvor enthüllten Familienverhältnisse Oswalds und Corinnes: Sie ist die Tochter Lord Edgermonds und einer italienischen Mutter. Die zweite Frau ihres Vaters vertrieb sie ihrer Talente, ihres Esprits und ihrer italienischen Affinität wegen. Oswald sollte ursprünglich mit ihr verlobt werden, doch sein Vater wurde vor Corinne gewarnt, so dass er sich für ihre jüngere Schwester Lucile, Tochter der zweiten Lady Edgermond, entschied. Beider heimliche Verlobung wird mit einem Ring besiegelt, doch Corinne ahnt bereits, dass er, falls er nach England reist, dies Verlöbnis brechen werde. Und so formuliert die Erzählinstanz auch kurz nach der Gozzi-Inszenierung eine Vorahnung des zu erwartenden Unheils: "Ah! qui n'aurait pas eu pitié, si l'on avait su que ce bonheur si confiant allait attirer la foudre [...]." (Ach! wer hätte nicht Mitleid mit diesem Schauspiel gehabt, der es gewußt hätte, daß dieses vertrauensvolle Glück den Blitzstrahl anziehen sollte [...].)50 Corinnes eigene ahnungsvolle Erkenntnis lautet – ganz im Sinne der ,pilgernden Törin'-, dass der begabten Künstlerin Entsagung gebührt: "Le talent a besoin d'une indépendance intérieure que l'amour véritable ne permet jamais." (Das Talent bedarf einer inneren Unabhängigkeit, welche bei einer wahren Liebe nicht gestattet ist.)⁵¹

Kehren wir zurück zum Roman als Ganzem, spielt schließlich auch die antike Episode aus Vergils sechstem Buch der Æneis eine wichtige Rolle (angespielt im achten und zwanzigsten Buch der Corinne)⁵²: Aeneas, der in göttlicher Sendung seine Reise nach Italien fortsetzen musste, begegnet in

⁴⁹ Staël, *Corinne*, Kap. XVI.2, S. 434; Schlegel, *Corinna*, Kap. XVI.2, S. 379 (beides Anm. 2).

⁵⁰ Staël, *Corinne*, Kap. XVI.2, S. 434; Schlegel, *Corinna*, Kap. XVI.2, S. 379 (beides Anm. 2).

⁵¹ Staël, Corinne, Kap. XV.9, S. 430; Schlegel, Corinna, Kap. XV.9, S. 374 (beides Anm. 2).

⁵² Zuerst im Rahmen von Corinnes Führung Oswalds durch die Galerien und Kunstschätze Roms: Staël, *Corinne*, Kap. VIII.4, S. 234; Schlegel, *Corinna*, Kap. VIII.4, S. 195. Zweitens auf ihrem Sterbebett: Staël, *Corinne*, Kap. XX.5, S. 581; Schlegel, *Corinna*, Kap. XX.5, S. 513f. (beides Anm. 2).

der Unterwelt im Elysium der von ihm verlassenen Dido, welche sich von ihm abwendet. Die Motivik lässt sich übertragen auf die rahmende Bildungsreise Oswalds für die Hervorrufung und Verabschiedung des großen künstlerischen Geistes der Corinne. Als diese – schon dem Sterben nahe – Oswald zu empfangen bereit ist, will sie ihm die Hand entgegenstrecken, doch ihr Arm erstarrt in der Gebärde und sinkt zurück. Der antike Stoff um Dido und Aeneas stellt auch eine Verbindung zu Charlotte Schiller her, die die Begegnung des antiken Paars im Elysium in sehr eigenwilliger Weise ins Deutsche überträgt.⁵³

IV. "[E]in andrer Welttheil wird mein Vaterland" – Charlotte Schillers Cecilia Wallberg

Gegenüber den in den vorherigen Abschnitten behandelten 'Berufsschriftsteller:innen' Goethe und de Staël bildet Charlotte Schiller quasi das *tertium comparationis*: eine Schriftstellerin, die sich nur heimlich unter dem Schleier des eigenen Wissenserwerbs das 'Abenteuer' literarischen Schreibens erlaubte, auch um keinesfalls als nacheifernde Kopistin der Werke ihres schon zu Lebzeiten gefeierten Ehemannes zu gelten. ⁵⁴ Charlotte Schiller, geb. von Lengefeld (1766–1826), war seit ihrer Jugend mit Goethe bekannt, z.B. durch Besuche bei Charlotte von Stein in Weimar, sie kannte und verfolgte auch seine literarischen Werke im Entstehungsprozess. Als "Leserin Goethes" ⁵⁵ interessiert hier besonders eine ihrer unveröffentlichten Besprechungen zu Goethes frühem Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) im Vergleich zu den späteren *Wahlverwandtschaften* (1809), datiert auf den 9. Oktober 1816:

⁵³ Ludwig, Arianne: "daß der Geist der Sprache mit in die Uebersezung überging" – Charlotte von Schillers Übersetzungen. In: Charlotte von Schiller als Dramatikerin, Übersetzerin und Leserin Goethes. Hrsg. von Silke Henke/Nikolas Immer im Auftrag des Schillervereins Weimar-Jena, Weimar 2016, S. 35–52, hier S. 44.

⁵⁴ Grundlegend zu Charlotte Schiller als literarischer Autorin: Pailer, Gaby: Charlotte Schiller. Leben und Schreiben im klassischen Weimar, Darmstadt 2009; "Damit doch jemand im Hause die Feder führt". Charlotte von Schiller. Eine Biographie in Büchern, ein Leben in Lektüren. Hrsg. von Silke Henke/Ariane Ludwig, Weimar 2015 (Schätze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv 3); "Ich bin im Gebiet der Poesie sehr freiheitsliebend". Bausteine für eine intellektuelle Biographie Charlotte von Schillers. Hrsg. von Helmut Hühn/Ariane Ludwig/Sven Schlotter, Jena 2015 (Lichtblicke 3).

⁵⁵ Vgl. Hühn, Helmut: Charlotte von Schiller als Leserin Goethes. In: Henke/Ludwig (Hrsg.), Charlotte von Schiller (Anm. 54), S. 53–76, hier S. 56.

Nach welcher Reyhe von Jahren, nach welchem Alter der Empfindungen führt uns der Dichter wieder in eine Dichtung, die wie die Welt selbst nicht die reine hohe Ansicht der Liebe mehr hat, als bey Werthers Erscheinen. – Die Gemüther haben aber den frischen Hauch der Phantasie verlohren, da die Welt die Werther umgab erlischt. – Es sind die Resultate einer spätern Anschauung; Ein Kampf der wircklichkeit aus den Ideal, und der Dichter zeigt mit Tiefen Blick, in welche Gefahr das Reich der Phantasie führt, in jeder zeit, in jeder Situation des Lage des Lebens [...]. ⁵⁶

Die Überlegungen zur veränderten Wirklichkeit und ihrem Einfluss auf die neueren Romane treffen sich auch mit ihrer Einschätzung zu Madame de Staëls Corinne und Delphine. ⁵⁷ Insbesondere in der Corinne sieht sie de Staëls Geist in allen theoretischen Aspekten der Kunstbetrachtung, der Diskussion von Landschaften und Architektur umgesetzt (z.B. während Oswalds und Corinnes Neapel-Aufenthalt), die sie als große Denkerin ausweisen; daher liest sie die Romane nicht als "Kunstwerke", sondern als Reflexionswerke. Auch ihre eigenen beiden Romanentwürfe kennzeichnen sich durch hohe Reflexivität und können in ganz ähnlicher Weise wie Corinne als Archiv- oder Dokumentenromane gelesen werden. ⁵⁸ Während (Berwick) ⁵⁹ die Kolonialgeschichte in Santo Domingo zum Ausgangspunkt hat und in Frankreich, Deutschland und der Schweiz spielt, stehen in (Wall-

⁵⁶ Schiller, Charlotte: Ueber den Geist der Romane in den neuern Zeiten. In: Henke/ Ludwig (Hrsg.), Charlotte von Schiller (Anm. 54), S. 67–70 (Faksimile), S. 71–73 (Transkription), hier S. 71. Das Zitat folgt der Transkription in der historischen Orthographie Charlotte Schillers.

⁵⁷ Schiller, Charlotte: An eine Freundin [über Corinne]. Handschrift im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Signatur: GSA 83/1668; Schiller, Charlotte: Ueber Delphine. Handschrift im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Signatur: GSA 83/1667. Erstmals veröffentlicht posthum durch die Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm und Ludwig Urlichs: Schiller, Charlotte von: Bemerkungen über Frau v. Staëls Delphine. / Bemerkungen über Frau v. Staëls Corinna. In: Charlotte von Schiller und ihre Freunde. Hrsg. von Ludwig Urlichs. 3 Bde., Bd. 1, Stuttgart 1860, S. 150–156. Meinen Ausführungen liegen die Handschriften zugrunde.

⁵⁸ Vgl. zum Roman en détail: Pailer, Gaby: Frauen – Brief – Literatur: Charlotte Schiller als Korrespondentin und Autorin. In: "... nur Frauen können Briefe Schreiben...". Facetten weiblicher Briefkultur nach 1750. Bd. 1. Hrsg. von Renata Dampc-Jarosz/ Pawel Zarychta, Berlin u.a. 2019 (Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft 4), S. 109–126.

⁵⁹ Schiller, Charlotte: *(Berwick)*. In: Dies., Literarische Schriften (Anm. 3), S. 471–542 (Text), S. 867–914 (Kommentar).

berg Wanderungsbewegungen mehrerer Figuren zwischen Deutschland, England, Schottland und Nordamerika im Zentrum. Zwei Generationen von Auswandernden treten im Roman auf.

Die Kaufmannsfamilie Wallberg siedelt von Norddeutschland nach England um, nachdem ihre Tochter "Cecilie"60 von einem religiösen Sektenführer namens Watson nach Amerika gelockt wurde. Ihr jüngerer Sohn Alexander, der über das Handelswesen im väterlichen Haus in die Neue Welt kommt, gründet dort eine Familie und nimmt aktiv am Unabhängigkeitskrieg teil. Seine Frau Clara ist selbst Kind einer ausgewanderten Familie und unternimmt den umgekehrten Weg zu Alexanders Eltern. Durch ein Bildnis im Hause der Schwiegereltern erfährt sie, dass deren Tochter verschollen ist. Ein Bergschotte, der bei den Wallbergs zu Gast ist, erzählt von einer Einsiedlerin namens Therese, die er in Nordamerika kennengelernt habe, und diese erweist sich durch eine handschriftliche Notiz als identisch mit Cecilie. Als Alexander eines Tages zurückkehrt, kann sich Clara die seltsame Veränderung seines Wesens nicht erklären; erst durch die Rückkehr ihres "wahren" Mannes wird der Hochstapler Robert Morris entlarvt, der bei der Schlacht von Bunker Hill (1775) unter Alexanders Kommando für die amerikanische Seite kämpfte, ihn für gefallen hielt und sich kurz vor der Ankunft in Portsmouth entschließt, dessen Identität anzunehmen. Während Clara ihrem Kummer erliegt, kommt es am Ende zur Versöhnung der Eltern mit der von Alexander aus Amerika zurückgebrachten Tochter Cecilie.

Formal gliedert sich der Roman in zwei Teile. Der erste erzählt in der dritten Person und unter Einschub von Binnenerzählungen und Briefen die Handlung bis zur Wiederkehr des "wahren" Alexanders und Claras Tod. Der zweite Teil präsentiert hinterlassene Dokumente des "falschen" Alexanders: einen Tagebucheintrag zur Ankunft, Kindheitserinnerungen sowie einen abschließenden Brief an Clara. Strukturell ist der Roman hochinteressant durch die zahlreichen Binnenerzählungen im ersten Teil (erst Claras Bericht, dann der Elise Wallbergs, schließlich der des Bergschotten) sowie durch intertextuelle Bezüge zu Werken Friedrich Schillers, wie *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792), *Die Räuber* (1775), die *Martin Guerre-*Geschichte aus den von ihm übersetzten Rechtsfällen des *Pitaval* (1792–

⁶⁰ Es erscheinen unterschiedliche Namensformen, an einzelnen Stellen auch "Cecilia", und zumeist in lateinischer Schrift, daher in der Edition kursiv gesetzt. Im Folgenden wird der Figurenname einheitlich als "Cecilie" und recte wiedergegeben.

1795), und auch Goethes. Zu den *Wanderjahren* stellt sich eine Verbindung her durch den Plan des Kollektivs der Wanderer, nach Amerika auszusiedeln, wofür u.a. der Reisebericht des Weimarer Prinzen Bernhard Pate gestanden hat.⁶¹

Ähnlich wie bei de Staël liegt auch in Schillers Roman auf den ersten Blick der Fokus auf den Wanderbewegungen der männlichen Figuren, insbesondere Alexander Wallbergs, Robert Morris' und des Bergschotten. Die beiden Frauenfiguren der jüngeren Generation stehen mit ihren Reisebewegungen dagegen in Relation zu ihrem Familienzusammenhang: Clara Wallberg, die von ihrem Mann mit den halbwüchsigen Kindern von Amerika nach England zurückgesandt wird, mit deren Ankunft der Roman beginnt und die Morris' Betrug zum Opfer fällt und stirbt, und Cecilie, die rebellische Tochter, die durch ihr Unabhängigkeitsstreben nach Nordamerika gerät und sich dort eine neue Existenz als die gebildete, heilkundige Einsiedlerin Therese gestaltet.

Gerade Cecilie lässt sich als "pilgernde Törin" fassen. Nach Claras Ankunft und Bericht über ihre eigene Geschichte in Nordamerika erzählt Elise Wallberg, wie sie ihren Mann kennenlernte und sie ihre Familie gründeten. Angeregt durch Claras Frage nach dem Miniaturbildnis einer jungen Frau enthüllt sie ihr, dass Alexander eine ältere Schwester hatte:

Clara sah sie forschend an. Soll ich nicht auch das Gefühl ganz haben daß ich deine Tochter bin, meine geliebte Mutter?

Warum soll ein Geheimniß zwischen uns sein? dieses Bild wer ist es?

Es ist meine Tochter! nun weisst du alles.

Alexander sagte mir nie daß er eine Schwester habe.

Er kannte sie nicht. – Jezt schweig meine Geliebte, um alles was dir heilig ist bitte ich dich. ⁶²

⁶¹ Vgl. Maierhofer, Waltraud: Perspektivenwechsel. Zu Wilhelm Meisters Wanderjahren und dem amerikanischen Reisetagebuch Bernhards von Sachsen-Weimar-Eisenach. In: Zeitschrift für Germanistik 5 (1995), S. 508–522; sowie Hinderer, Walter: Prolog. In: Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach: Das Tagebuch der Reise durch Nord-Amerika in den Jahren 1825 und 1826. Hrsg. von Walter Hinderer/Alexander Rosenbaum, Würzburg 2017 (Stiftung für Romantikforschung 60), S. 7–11.

⁶² Schiller, (*Wallberg*), S. 413f. (Anm. 3). Alle Zitate folgen der historischen Orthographie von Charlotte Schiller gemäß der Edition. Kursivierungen kennzeichnen lateinische Schrift im Orig.

Sodann erzählt sie von der hochtalentierten, phantasievollen Tochter Cecilie, um die ein wohlsituierter junger Mann, "F.", anhielt. Zunächst schien es, als willige Cecilie in die Verbindung ein, doch wurde sie gleichzeitig in den Bann neuer Bekannter in ihrem Handelshaus, eines gewissen Watson und seiner Schwester Isabella, gezogen. Während Cecilie sich ausbat, die Vermählungsfeier auf einem Landgut der Familie vorzubereiten, plante sie offenbar ihre Flucht. Am Morgen der Hochzeit war sie plötzlich verschwunden. Der Eklat führte dazu, dass die Eltern Wallberg beschlossen, mit dem kleinen Alexander nach England umzusiedeln, einzig Cecilies Bild nahmen sie mit. Als Elise Wallberg zum Abschied noch ein letztes Mal das Landgut besuchte, überreichte ihr ein Matrose einen Abschiedsbrief der Tochter, die sich bereits auf einem Schiff nach Amerika befand. Da all dies innerhalb des Figurenberichts der Mutter mitgeteilt wird, bleibt ungewiss, inwiefern Cecilie tatsächlich Opfer des betrügerischen "Geschwister"-Paars Watson und Isabella wurde oder sich willentlich von ihrer Familie loslöste.

Einige Zeit später tritt der Bergschotte "Macdonald"63 zum Bekanntenkreis der Familie in Plymouth. Insbesondere bewundert er Clara und vergleicht sie mit einer Frau, die er in Amerika "an den Ufern des Delaware" kennengelernt habe: "Sie lebt dort wie eine Heilige, in einem Ort den die Mährischen Brüder sich erbauten; sie gehört nicht zu ihnen aber sie geniesst ihren Schutz."64 Er berichtet weiter, wie er auf ihre Hütte stieß, "eine alte Amerikanerin"65 in gebrochenem Englisch Aufklärung erteilte über "Madam Therese",66 die wohltätig in der Gemeinde der Mährischen Brüder aktiv sei. Die Amerikanerin selbst scheint indigen zu sein, erkennbar etwa darin, dass sie vom "grosse[n] Geist" spricht, der sie "nicht unter fremdem Himmel" möge sterben lassen.67 Als er in ihrer Hütte schließlich einen Lederband der Gesänge "Ossian[s]"68 findet, fühlt er sich ihr seelenverwandt.

Es war anders, wäre anders gewesen. Sie haben recht ich war nicht dazu bestimmt ein freudenloses Leben zu leben. Ich hätte können glücklich sein! andre glücklich machen! – Mit einer bleichen bebenden Wange

⁶³ Schiller, (Wallberg), S. 443 (Anm. 3).

⁶⁴ Schiller, (Wallberg), S. 437f. (Anm. 3).

⁶⁵ Schiller, (Wallberg), S. 438 (Anm. 3).

⁶⁶ Schiller, (Wallberg), S. 442 (Anm. 3).

⁶⁷ Schiller, (Wallberg), S. 439 (Anm. 3).

⁶⁸ Schiller, (Wallberg), S. 439 (Anm. 3).

lehnte sie sich an meine Schulter, blickte zum Himmel, u.sprach heftig. Ich wollte nicht. Mich allein habe ich anzuklagen, nicht das Schicksal. –

Aber warum die Wunden meines Herzens aufreissen rief *Macdonald* aus. Ich bin noch nicht starck genug, alles wieder aufzuzeichnen was mir begegnete mit diesem Einzigen Wesen. In diesem Moment fühl ich es lebhafter als je. Ich will kurz sein, um meiner eignen Ruhe willen.⁶⁹

Im Bericht des Bergschotten wird Cecilies Existenz alias Therese als das einförmige Leben einer geflohenen Büßerin geschildert. Gerahmt ist dies durch seinen eigenen Wunsch, sich mit ihr zu verbinden. Dass sie ihm entsagt, kann er sich nur damit erklären, dass sie an einer früheren Schuld zerbricht. Er gibt gewissermaßen den Eindruck einer 'törichten Pilgerin' – vergleichbar mit de Staëls Corinne auf der Suche nach Oswald in England und Schottland

Interessant ist es nun, hierzu die wenigen Stellen genauer anzusehen, an denen Cecilie sich selbst äußert und ihren eigenen Lebenswunsch und - entwurf – wie ich meine, als "pilgernde Törin" – zu erkennen gibt. Im Rahmen der Hochzeitsvorbereitungen führt sie beim Landgut der Eltern die Fabel von Amor und Psyche auf bei nächtlicher, schwach erleuchteter Stimmung:

Ein schlafender Knabe auf einer Rosen bekränzten Rasenbank lag in einer mahlerischen Stellung vor uns. Seine Umgebungen ließen uns seine Person errathen, er war nur halb beleuchtet. Eine ausdrucksvolle Musick ging in einen ernsthaften Ton über, und *Cecilie* erschien als Psyche mit einer unaussprechlichen Grazie. Sehnsucht und Liebe war die Sprache der Töne. Ein Schleyer verhüllte den schlafenden Amor wie eine durchsichtige Wolcke. Sie nahte mit einer Lampe, wollte sein Gesicht beleuchten, den Schleyer aufheben, und das Geheime Wesen entschleyern, aber immer hielt sie eine schauderhafte Empfindung zurück, und sie trat erschrocken zurück wenn sie den Schleyer berührt hatte. Endlich siegte die Neugier über der Mutter Verbot. Sie trat näher, hielt die Lampe an seine Gestalt und hob den Schleyer auf.

Ein Ausruf des Entzückens war die allgemeine Stimme: denn so reizend war noch kein Wesen erschienen. Als sie die Lampe hinwarf, den Schleyer mit schreckenvoller Gebehrde über den Knaben hinwarf und todt neben ihn hinsank war kein Zuschauer mehr seiner mächtig, der täuschende Todt hatte uns alle mit Schrecken erfüllt. – Als eine unsichtbare

⁶⁹ Schiller, (Wallberg), S. 443 (Anm. 3).

Musick von lieblichen Stimmen begleitet diese Worte uns vernehmen lies. Die Lampen $[\dots]^{70}$

Der Text bricht hier ab, so dass sich über den vernommenen Gesang nur spekulieren lässt. Möglicherweise war die Einfügung eines Gedichtes geplant, es könnte sich um eines der Gedichte aus Charlotte Schillers Nachlass handeln, z.B. *Psyches Klagen* oder *Des Pilgers Lied.*⁷¹ Vorstellbar ist, dass es sich bei den Sänger:innen um das betrügerische Paar Watson und Isabella handelt.

Die auf Apuleius zurückgehende Fabel beschreibt, wie Psyche auf Anordnung der Venus mit einem Ungeheuer vermählt werden soll, tatsächlich aber durch Amor gerettet wird, den sie allerdings niemals sehen darf. Indem sie den Schleier aufhebt und mit der Lampe sein Antlitz erhellt, bricht Psyche das Blickverbot und wird mit dem (Schein-)Tod bestraft. Durch die Aufführung des *tableau vivant* vermittelt Cecilie ihren Eltern, Verwandten und Bekannten, dass ihr vor dem Ehezeremoniell graut, das für sie dem Tode gleichkommt. Ihren heimlichen Abschied von den Eltern beschreibt sie entsprechend als ein freiwilliges 'Abscheiden' von ihrer gewohnten Welt und dem Familienverband.

An Bord des Schiffes *

Ihr Herz hat mich vielleicht schon auf ewig von dem Antheil Ihrer Liebe ausgeschlossen, theure unvergessliche Mutter, wenn diese Zeilen ein glücklicher Zufall in Ihre Hände bringt! Nur zu tief fühle ich daß meine Flucht Ihren Zorn erwecken musste. Daß Sie mich auf ewig vergessen sollen, und aus Ihrem liebenden Herzen verstossen! – Mutter Nein du kannst das nicht, du kannst dein Kind nicht hassen! Es sind die Bekenntnisse einer Sterbenden, die ich in Deine Hand lege! Der Himmelsstrich, die Fluthen die uns fortan trennen sind ein fremder Welttheil für dich, für mich! Als ein abgeschiedner Geist sehe ich mich an, und blicke noch einmal auf die Irrthümer des Schauspiels was wir Leben nennen. Noch einmal erwachen die Gefühle die mich sonst beglückten! Vater! Mutter! süsse Nahmen, ich werde Euch nicht mehr aussprechen! Fremd werde ich ewig seyn, wo ich Euch nicht angehöre. Die stille Stunde des Abends nehme ich zu Hülfe um Euch das lezte Lebewohl zu sagen. – Das

⁷⁰ Schiller, (Wallberg), S. 425 (Anm. 3).

⁷¹ Schiller, Charlotte: *Psyches Klagen*. In: Schiller, Literarische Schriften (Anm. 3), S. 561 (Text), S. 926 (Kommentar); *Des Pilgers Lied*, S. 940 (im Kommentar wiedergegebenes Fragment).

Schiffsvolck ist eben im Gebeth begriffen, eine sichre Fahrt zu erflehen, auf dem unsichern Element.⁷²

Dieselbe Haltung lässt auch ihr Abschiedsbrief an den Bergschotten Macdonald erkennen, den er von der Amerikanerin erhält:

Noch einmal wage ich die Feder in die Hand zu nehmen. [...] – Dringen Sie nicht mehr in mich, mich zu sehen. Es ist alles vergeblich. Zum lezten Mal reisse ich mich von allen Gefühlen des Glücks los. Ich will an kein Glück mehr glauben, denn ich zerstöre mir stets mein Schicksal selbst. Mein Leben war ein Bestreben durch mich selbst alles zu sein, nun muß ich diese Aufgabe die ich mir selbst machte auch lösen. Eben deswegen auch darf ich Sie nicht mehr sehen.

 Nachdem ich die heiligsten Bande der Natur, der Liebe zerriß, kömmt es mir nicht mehr zu, diese Ansprüche zu machen, zu dem Glück eines solchen Mannes etwas beytragen zu können. – Sehen Sie mich wie ein abgeschiednes Wesen an.⁷³

Dieser Brief ist es auch, durch den Elise Wallberg die Handschrift erkennt und Therese als ihre Tochter Cecilie identifiziert. Am Ende des ersten Teils wird Cecilies Rückführung durch ihren Bruder Alexander geschildert. Da seine eigene Frau Clara sterbensmatt ist, zögert Alexander, den Eltern von Cecilies Rückkehr zu berichten. Er schildert sodann, wie er nach der Schlacht von Bunker Hill zu ihrer Hütte gebracht wurde, durch Zufall die Schwester wiederfand, die nun in einer Herberge auf Nachricht von den Eltern warte. Sodann wechselt die Erzählperspektive für einen kurzen Moment zu Cecilie selbst:

Cecilie so lange von dem Schicksal in einer Art von Vergeßenheit zurückgesezt, zweifelte an der Verzeihung ihrer Eltern, denn sie konnte sich Alexanders Zögern nicht anders deuten, und war in dem Zustand eines demüthigen Entsagens, wo man nichts hoft, keine Gunst des Geschicks zu erwarten berechtigt ist.

Nun aber schien der Wagen ihr zu langsam, jede Minute, die ihr überschlich, und doch war der Kampf in ihrem Herzen noch weit unabsehbarer! als der Wechsel ihres Schicksals.⁷⁴

⁷² Schiller, (Wallberg), S. 432f. (Anm. 3).

⁷³ Schiller, (Wallberg), S. 444 (Anm. 3).

⁷⁴ Schiller, (Wallberg), S. 455 (Anm. 3).

Cecilie wird in Überkreuzstellung zu Clara gezeigt, die den Weg der Heirat, Mutterschaft und Reise von Nordamerika nach England ging und um ihr Lebensglück betrogen wird. Worum es bei Cecilies "Kampf in ihrem Herzen" und "Wechsel ihres Schicksals" geht, bleibt an dieser Stelle offen. Genau genommen aber kehrt sie nach gelungener "Bildungsfahrt" im Sinne einer akademischen Pilgerin mit all ihrer selbstständigen Tätigkeit, ihrer Reise- und Lebenserfahrung zu ihren Eltern zurück.

Bezogen auf das mit Goethes Modell aus den Wanderjahren verfolgte Motiv der 'pilgernden Törin' erscheint Cecilie/Therese aus ähnlich zweifacher Perspektive: In den Binnenerzählungen ihrer Mutter Elise Wallberg und Macdonalds wird sie als Büßende geschildert, die sich in Schuldgefühlen verzehrt, bei beiden allerdings, um sich selbst zu erklären, warum sie sich der ihr entgegengebrachten Liebe entzieht. Dagegen zeugen die Textstellen, an denen Cecilie/Therese sich selbst präsentiert und erklärt, davon, dass sie ihre abenteuerliche Reise in eigener Regie geplant und geführt hat ("Mein Leben war ein Bestreben durch mich selbst alles zu sein"). 75 Dabei ist sie sich stets der Konsequenz bewusst, dass sie damit für ihre Familie, ihren Herkunftsverbund, ihr bisheriges Vaterland zur 'Abgeschiedenen' werden muss. An Bord des Schiffes nach Amerika schreibt sie hoffnungsfroh: "Ein andrer Welttheil wird mein Vaterland."⁷⁶ Und sie erklärt Macdonald bei seinem ersten Besuch an ihrem selbstgestalteten Wirkungsort: "Glauben Sie mir Ich bin glücklich, ich wählte dieses Leben, u. diese Welt um mich, u. es hat noch keine Reue über das Gegenwärtige mein Leben getrübt."77

⁷⁵ Schiller, (Wallberg), S. 444 (Anm. 3).

⁷⁶ Schiller, (Wallberg), S. 434 (Anm. 3).

⁷⁷ Schiller, (Wallberg), S. 442 (Anm. 3).

Judith E. Martin

Female Adventure in Colonial Spaces in the 19th-Century German Transatlantic Novel

I. Introduction

The nineteenth-century ideology of feminine domesticity ostensibly precluded literary heroines' adventures beyond domestic settings, yet micronarratives of female adventure were not uncommon in the domestic novel. while female protagonists who were excluded from middle-class domesticity were sometimes forced into protracted adventures. Since America represented the land of adventure in the nineteenth-century German literary imagination, some of these heroines were American emigrants and slaves. Several German authors rescripted the masculine discourses of the frontier adventure novel to address immigrants' struggles and to dramatize the plight of enslaved women through narratives of captivity and escape. These writers developed compelling female adventure fiction that grappled with intersections of gender and race, navigating tensions between the heroic and the domestic feminine and between triumphant and tragic images of slaves. The complex interplay of gender and race within genre conventions required authors to negotiate gendered literary discourses of racial sympathy and sentiment in conjunction with adventure tropes. They did so by adopting the narrative structures of colonial captivity literature and antislavery fiction by female authors, literary contexts that expand the established masculine lineage of German adventure writing.

Bernd Steinbrink's overview of the *Abenteuerroman* (adventure novel) in the "Sachlexikon Literatur" illustrates both the standard masculine literary history and the centrality of the *Amerikaroman* to the adventure genre. Following a survey of the epic, the Bible, religious pilgrims' travel accounts, and the picaresque novel, in the nineteenth century the *Abenteuerroman* shifts entirely to the *Amerikaroman*, after James Fenimore Cooper opened up "ein neues Terrain" (a new terrain) – America. The noncanonical authors Sealsfield, Gerstäcker, Ruppius, Möllhausen, and Karl May move

to the center of the German adventure novel tradition.¹ Although some of these works deserve to remain underread, postcolonial and Atlantic Studies have reinvigorated interest in these texts for their interethnic encounters in colonial contact zones. Those of lasting significance register the authors' engagement with transatlantic discourses critical of colonial violence against slaves and indigenous peoples. Further, they do more than replicate the stock plot of a white – in this case German – man rescuing and then marrying a beautiful light-skinned slave, which is essentially a variation on the masculine adventure formula.² In contrast to typical women figures who are dependent on men, they fashion female protagonists who take initiative to overcome their circumstances through self-reliance, ingenuity, and courage in a rethinking of the adventure genre.³

This essay will explore female adventure in three German antislavery novels with American settings. They comprise a micro-narrative of white female immigrant adventure in Therese Robinson's *Die Auswanderer* (1852; The Exiles) and two female slave adventure novels: Johann Christoph Biernatzki's *Der Braune Knabe* (1839; The Brown Boy) and Friedrich Armand Strubberg's *Die Negerin* (1862; The Black Woman), which is set in Africa and North America. The protagonists include a white German immigrant, a mixed-race German-American, and an African who is enslaved in the United States. Applying insights from feminist critics of intersecting racial and gendered dimensions within the generic paradigms of nineteenth-century sentimental antislavery literature and earlier colonial captivity narratives, the following will examine how the texts rescript the masculine adventure narrative to "accommodate women's heroic behavior"

Steinbrink, Bernd: Art. Abenteuerroman. In: Sachlexikon Literatur. Ed. by Volker Meid, München 2000, pp. 13f.

² For an example, see Friedrich Gerstäcker's story *Jazede* in *Mississippi-Bilder. Licht-und Schattenseiten transatlantlischen Lebens* (1847).

³ On female protagonists who exhibit these qualities, see Beebe, Ann: 'I sent over these adventures': Women in *The Female American* and *The Widow Ranter*. In: Women's Studies 45 (2016), pp. 624–637, here p. 625.

⁴ Robinson, Therese (pseud. Talvj): Die Auswanderer. Eine Erzählung von Talvj, 2 vols., Leipzig 1852; Biernatzki, Johann Christoph: Der Braune Knabe, oder Die Gemeinden in der Zerstreuung. Novelle, 2 vols., Altona 1839; Strubberg, Friedrich Armand (pseud. Armand): Die Negerin (Vol. 3 of Sclaverei in Amerika oder schwarzes Blut. Von Armand, Hannover 1862; Vol. 1: Die Quadrone; Vol. 2: Die Mulattin). In keeping with the preferred usage of German activists and scholars who avoid using the German N-word, I will subsequently refer to it as Die N**.

without relinquishing their female identity, and investigate to what extent they represent the slave woman without erasing her racial identity.⁵

In seeking to portray women's heroism without masculinizing them, these texts incorporated a range of literary sources that envisioned female and black heroism while simultaneously circumscribing their characters within literary tropes of the idealized white domestic heroine and the noble slave. As we will see, adventure heroines of colour rely on stereotypes of racial otherness that attributed greater physical strength and agility to non-white characters, and all forms of female heroism must be justified by necessity, and require authorization through the heroine's religious piety, love, and loyalty.⁶ All three authors have recourse to stereotypical dimensions, yet they also realign gendered and racialized assumptions through their heroines' words and actions that violate feminine propriety and demonstrate possibilities of resistance to colonial oppression.⁷

Each author posits their adventurous heroine's capacity for decisive action, bravery, and risk-taking, uniting these masculine-coded qualities with 'feminine' feeling. Both the female and the male authors follow this pattern, although Robinson adheres more closely to dominant definitions of submissive femininity in contrast to Biernatzki's and Strubberg's more transgressive heroines of colour. These two male authors capitalize on the suspenseful potential of slaves' perilous circumstances, fully exploiting the dangers inherent in narratives of captivity and escape. The love plots in all three narratives serve to emphasize the feminine identity of the protagonists, while simultaneously authorizing their unorthodox and at times illegal behavior. These authors selectively adopt character traits gendered feminine or masculine to equip their heroines for their adventures. Female agency in these transatlantic contexts apparently depends on expanding gender codes, which implies a critique of rigid nineteenth-century gender paradigms of femininity, especially the limitations on freedom of movement and action.

⁵ Beebe, Adventures, pp. 628f. (Ann. 3). On the American sentimental antislavery tradition, see the anthology of critical essays: The Culture of Sentiment. Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America. Ed. by Shirley Samuels, New York 1992.

⁶ O'Malley, Maria: Dangerous Domestic Spaces in *The Female American*. In: Women's Studies 45 (2016), pp. 638–648, here p. 646.

⁷ O'Malley, Dangerous Domestic Spaces, p. 645 (Ann. 6).

II. Race and Gender in Colonial Adventure Fiction: Literary-historical Contexts

Resituating these narratives within transatlantic contexts of both slave and adventure fiction provides a richer understanding of their complex positioning with respect to literary discourses of race and gender and their multiple generic borrowings. Reading through the lens of female adventure opens new perspectives on the complex interrelations of gender, race, and genre in nineteenth-century German literature set in the colonial world and can inaugurate a re-examination of the gendering of genres and literary histories.

The novels by Biernatzki, Robinson, and Strubberg are representative of the two models of female adventure in nineteenth-century German literature: the mini-narrative and the adventure novel. In women's writings, adventure is frequently contained in a micro-genre within the domestic novel. When a heroine is not enclosed in domestic safety, she enters adventure space, often in a micro-narrative of travel, cross-dressing, or Gothic entrapment.8 Although the Amerikaroman is primarily known for its male adventure tales, the texts by Biernatzki and Strubberg offer stories of sustained female adventure located in exotic transoceanic settings. Both variations of female adventure involved generic departures from gendered literary paradigms of sentimental antislavery and domestic fiction. To cross these generic boundaries, authors incorporated elements of various genres and subgenres from transatlantic literature, primarily from the British and American traditions. For German authors who thematize slavery and race relations, the crucial narrative contexts encompass captivity narratives, frontier romances, and sentimental antislavery fiction.

Despite the ambivalence in their delineation of black women's identity, these authors interrogated dominant discourses of racial difference and reflected critically on colonial practices. Their texts expose and decry racial violence in the United States and the Atlantic world and, although they reiterate certain assumptions of white cultural superiority, they also articulate the black experience of forced labor and locate the black presence within an Atlantic horizon, rather than eliding it in a practice that Toni

⁸ Mikhail Bakhtin analyses adventure space and time, arguing that the development of adventure "requires large spaces, land and seas, different countries" where the protagonists are subjected to dangers and tested. Bakhtin, Mikhail M.: The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. by Michael Holquist. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin/TX 1981, pp. 99f.

Morrison calls "Africanism". All three authors depict the use of force in the colonization of space: Strubberg in African wars and slave trading and in U.S. plantation violence; Biernatzki in attacks by whites and the spread of plantations into the frontier; Robinson in a fratricide of South against North. These texts thereby register "the border transgressions and colonial violence that have secured" European settler life in America. In representing transatlantic space as permeated by colonial power relations, these novels developed a female version of colonial adventure fiction, in which the boundary violations inherent in colonization authorize the female adventurers' deviations from gender norms.

Reinserting these neglected colonial novels into literary history reveals the authors' familiarity with diverse transatlantic experiences and stories, as well as their knowledge of the geography, ethnography, and history of the Atlantic world. Each of the texts contains features of the historical novel with doubled plots of history and romance that uncover forgotten colonial historical processes that are relevant to current understandings of racial slavery as colonial oppression that left lasting aftereffects. As Eve Tavor Bannet maintains, the romance formula enabled authors to foreground the perils faced by female protagonists separated from lovers or family, and integrated adventure elements such as travel, sea voyages, shipwreck, abductions, and captivity. 12 The German texts also employ devices of melodrama such as hidden identity and elevated emotional rhetoric. Although romance, adventure, and melodrama have long been devalued subgenres, the malleability of the melodramatic mode allowed it to accommodate a variety of historical, economic, and sociopolitical concerns and was therefore suited to probing the pressing social issue of transatlantic slavery. 13 Chunjie Zhang's concept of 'non-European agency' for the participation of

_

⁹ Doyle, Laura: Freedom's Empire. Race and the Rise of the Novel in Atlantic Modernity, 1640–1940, Durham/NC 2008, pp. 6f.

Burnham, Michelle: Captivity and Sentiment. Cultural Exchange in American Literature, 1682–1861, Hannover/NH 1997 (Reencounters with Colonialism), p. 4.

See the study of this British genre by Richardson, LeeAnn M.: New Woman and Colonial Adventure Fiction in Victorian Britain. Gender, Genre, and Empire, Gainesville/FL 2006, p. 1.

¹² Bannet, Eve Tavor: Transatlantic Stories and the History of Reading, 1720–1810. Migrant Fictions, Cambridge 2011, p. 47.

Hays, Michael/Nikolopoulou, Anastasia: Introduction. In: Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre. Ed. by Michael Hays/Anastasia Nikolopoulou, New York 1996, pp. vii–xv, here pp. viii–xi.

non-European cultures in German discourse around 1800 illuminates the historical dimensions of these novels. Zhang defines this agency as a process of transculturality that challenged and transformed German knowledge and discourse. Heading from the perspective of non-European agency foregrounds the significance of these authors' creation of knowledge about Africa and America as multiethnic colonial regions. Furthermore, this perspective highlights positive dimensions of the female adventurer's agency animated by opposition to colonial abuses. 15

German writers also negotiated the conventions of sentimental antislavery fiction, whose discourses of sympathy relied on depicting the enslaved woman as similar to the white domestic heroine. Her genteel middle-class values of piety, virtue, submissiveness, and physical delicacy were unattainable for most slave women, and sentimental discourse therefore often involved an erasure of racial difference and of black female experience, which accounts for the predominance of genteel, nearly white slave women rather than field workers. The sympathetic response to slave women's plight could also be inflected by gender, and Robinson's novel shares with Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* (1852) the feminine-gendered sympathy of a white female author or narrator. Scholars have long noted the contradiction of racial sympathy in *Uncle Tom's Cabin* with the narrative resolution that suggests slaves should return to Africa rather than being integrated into American society. Despite its ambiva-

¹⁴ Zhang, Chunjie: Transculturality and German Discourse in the Age of European Colonialism, Evanston/IL 2017, p. 9.

¹⁵ See Jutta Eming's argument that a different standard from that of the male adventurer is required to identify positive concepts of female adventure in early modern literature; Eming, Jutta: Die Abenteuerin. Historische Umrisse einer problematischen Figur. In: Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur. Ed. by Wolfram Ette/Bernhard Teuber, Paderborn 2021 (Philologie des Abenteuers 3), pp. 27–51, here p. 37.

Sánchez-Eppler, Karen: Bodily Bonds. The Intersecting Rhetorics of Feminism and Abolition. In: Samuels (ed.), The Culture of Sentiment (Ann. 5), pp. 92–114, here p. 102. On black women's exclusion from the nineteenth-century cult of domesticity, see Yee, Shirley J.: Black Women and the Cult of True Womanhood. In: Yee, Shirley J.: Black Women Abolitionists. A Study in Activism, 1828–1860, Knoxville/TN 1992, pp. 40–59.

¹⁷ This influential text was serialized before its publication as a book, and therefore may have been known to Robinson as well as Strubberg.

¹⁸ Tawil, Ezra: The Making of Racial Sentiment. Slavery and the Birth of the Frontier Romance, Cambridge 2006 (Cambridge Studies in American Literature and Culture 151), pp. 180f.

lence, this novel is credited with turning public sentiment against slavery in the decade before the Civil War.

As Ezra Tawil argues, both abolitionist and proslavery writings in the nineteenth century shared an assumption of black inferiority, a condescending attitude German writers also convey.¹⁹ Yet Biernatzki and Strubberg allow for some cultural attributes that contest notions of Africans' inability to develop and Robinson suggests that slaves' character flaws might be attributed to their oppression under slavery. In addition to tensions between racial similarity and difference, analysing literary constructions of enslaved women's agency must also recognize their proscribed agency within the interlocking systems of racial and sexual exploitation. Jenny Sharpe cautions against applying "notions of free will, self-autonomy, and self-making that are inappropriate for addressing the coerciveness of slavery."²⁰ Her concept of slave women's subjectivity as a 'semi-autonomy' better accounts for nuances in their representation in sentimental adventure tales that emplot implausibly heroic escapes culminating in marriage, death, or escape to a utopia outside of the U.S.²¹

Adventure narratives with slave heroines transgressed the domestic logic of sentimental antislavery literature by placing the female adventurer outside of domestic settings, in some cases by exposing her to a sexual threat to her virtue. Biernatzki and Strubberg departed from generic conventions by portraying dark-skinned heroines and thematizing enslaved women's sexual exploitation. Their slave women, lacking the protection of white men with social standing, face threats to their safety and chastity and are often forced to flee or hide out in dangerous circumstances. As Michelle Burnham notes in "Captivity and Sentiment", the captivity of a woman was especially sentimental, ²² and in an adventure novel, especially suspenseful, even titillating.

Expanding the American and transatlantic literary-historical contexts of the *Amerikaroman* contests masculine genealogies of the German adventure novel by illuminating how these German authors narrativized slavery and female adventure through blending the purportedly antithetical genres of the 'feminine' domestic novel and 'masculine' adventure tale.

¹⁹ Tawil, Making of Racial Sentiment, p. 57 (Ann. 18).

²⁰ Sharpe, Jenny: Ghosts of Slavery. A Literary Archeology of Black Women's Lives, Minneapolis/MN 2003, p. xviii.

²¹ Sharpe, Ghosts, p. xix (Ann. 20).

²² Burnham, Captivity, p. 2 (Ann. 10).

In the three narratives considered here, the genres of adventure fiction and the domestic novel borrow tropes and themes from each other, much as the American frontier romance and sentimental antislavery fiction did. Tawil challenges the gendered literary-critical opposition between Cooper's frontier romance and the domestic slavery novel such as Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Instead, Tawil reconnects the genres by highlighting the sentimental aspects of frontier fiction and observing that the captivity narrative in the frontier romance such as *The Last of the Mohicans* provided a narrative paradigm for the mid-century slavery novel.²³ In the most famous escape scene in *Uncle Tom*, Eliza daringly flees to freedom in the North by crossing the partially frozen Ohio River carrying her young child in her arms. The affiliation between these genres is also evident in the German texts, as Biernatzki's 1839 novel draws on Cooper's frontier romances, and Strubberg's 1862 slavery novel deploys multiple captivity subplots.

As feminist critics have shown, the thematics of captivity and escape in adventure writing have a precedent in female-centered seventeenth- and eighteenth-century captivity literature. Both North American Indian captivity narratives and stories of Barbary pirates' enslavement of Europeans in North Africa were still well known around 1800.24 Although genealogies of the American and German adventure novel typically take Cooper's early nineteenth-century frontier romances as their starting point, Denise Mary MacNeil argues persuasively that the male American frontier hero made famous by Cooper has female antecedents in women's Indian captivity narratives. The most famous is Mary Rowlandson's late seventeenthcentury Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson (1682), which was frequently reprinted for over a century.²⁵ Although the American frontier hero was long seen as being without parentage (the 'Adamic hero'), MacNeil asserts that he shares the heroic skills and characteristics of these heroines: resourcefulness, patience, practicality, and the capacity to adapt to their captors' culture.26 Another related model

²³ Tawil, Making of Racial Sentiment, pp. 92 and 152 (Ann. 18).

²⁴ Bannet, Transatlantic Stories, p. 22 (Ann. 12).

²⁵ MacNeil, Denise Mary: The Emergence of the American Frontier Hero, 1682–1826. Gender, Action, and Emotion, New York 2009 (American Literature Readings in the 21st Century), p. 2. A further example of female heroism occurs in the anonymous novel *The Female American, or The Adventures of Unca Eliza Winkfield* (1767). Winkfield is half Native American and half British.

²⁶ MacNeil, Emergence, pp. 63 and 79f. (Ann. 25).

of female heroism is Penelope Aubin's Barbary captivity story, *The Noble Slaves* (1722), which was frequently reprinted in Britain and the United States in the early 1800s.²⁷ These early female gendered versions of the heroic presented well-known accounts both of slavery and of women's captivity and molded influential American models such as Cooper's *Leatherstocking*. Their heroic attributes reappear in the heroines considered here, whose practical resourcefulness and capacity for cultural adaptation, and occasional recourse to violence, enable their survival and escape. Both Robinson and Strubberg spent many years in the U.S. and would have been familiar with these transatlantic stories. Indeed, Aubin's heroic women who become captives in the Atlantic world offered a precursor to Strubberg's tale of an African woman's heroism.²⁸

Because the discourse on race in these German texts shares the ambivalence of transatlantic antislavery literary discourse, it is important to underscore how explicitly they contested colonial domination and racial contempt in comparison to many German texts. This is not to claim that these authors escape from a European mindset of cultural and racial superiority, but that, in these texts, they complicate male colonial fantasies of matrimonial bliss and do more than reiterate the myth of Germans as superior colonizers.²⁹

III. Johann Christoph Biernatzki's Der braune Knabe (1839)

Johann Christoph Biernatzki (1795–1840) never visited America, but he wrote one of the earliest German antislavery novels.³⁰ In *Der Braune Knabe, oder Die Gemeinden in der Zerstreuung* (1839; The Brown Boy, or

²⁷ Bannet, Transatlantic Stories, pp. 50 and 60 (Ann. 12).

²⁸ See Bannet, Transatlantic Stories, p. 64 (Ann. 12).

Zantop, Susanne: Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870, Durham/NC 1997, pp. 96 and 101. They do, however, share with most Germans a consciousness of Germany's lack of participation in the transatlantic slave trade. See Krobb, Florian: Vorkoloniale Afrika-Penetrationen. Diskursive Vorstöße ins "Herz des großen Continents" in der deutschen Reiseliteratur (ca. 1850–1890), Frankfurt a.M. 2017 (Zivilisationen & Geschichte 51), p. 197.

³⁰ Brenner, Peter J.: Reisen in die Neue Welt. Die Erfahrung Nordamerikas in deutschen Reise- und Auswandererberichten des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 35), p. 363. On Biernatzki's biography, see Alberti, Eduard: Biernatzki, Johann Christoph. In: Allgemeine Deutsche Biographie 2 (1875), p. 630. In: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116166851.html#adbcontent (17 November 23).

The Dispersed Congregations), Biernatzki combines frontier romance and colonial adventure novel. The adventures of his mixed-race female character are at times overshadowed by the focus on religion and by the male protagonist. The novel recounts the adventures of the German emigrant Walter at a Louisiana plantation and on the American frontier, where he lives in an Indian village with his runaway slave wife, Carridoja, and their daughter of the same name. The title figure, "der Braune Knabe", turns out to be the cross-dressing daughter Carridoja, whom Walter had presumed dead. She experiences adventures on the American frontier, on a sea voyage, and in the forested mountains of Germany. As a toddler, she survives an attack by slaveholders in which her mother is killed. The child is taken captive by whites but is soon rescued by the leader of a band of rebellious maroon slaves in a violent attack on local plantations. This figure, known as the "Blutfalke" (Blood Falcon), turns out to be her grandfather, who had arrived on a slave ship from Africa with his wife and daughter, the elder Carridoja. The young Carridoja is raised on the frontier by her African grandfather until he is killed by the militia. After age six, she lives with Therese, a German American plantation owner who had loved Walter. Due to his antislavery influence, Therese eventually frees her slaves and returns to Germany, sending Carridoja ahead of her. Already dressing in boy's clothes, Carridoja repeatedly escapes the confinement of domestic life with Therese to roam the forests. From the Indians and the "Blutfalke" Carridoja learns wilderness survival skills and exceptional physical strength and agility. Even Walter cannot keep pace with her "Gewandheit und Kühnheit" (dexterity and daring) on steep mountain paths when he encounters her as the "braune Knabe".31

Carridoja's cross-dressing enables her female adventures, but unlike typical literary heroines who adopt a male disguise to attain freedom of movement, hers develops during her frontier upbringing. Similarly, her masculine sobriquet, rather than an assumed identity, reflects Walter's misidentification of her, which functions as a device to keep them separated and thus precipitates the tragic end.

As a Lutheran pastor and religious author, Biernatzki's interest in this text lies as much with religion as slavery. The American sequences have a frame story of forbidden religious meetings in the Erzgebirge (Ore Moun-

³¹ Biernatzki, *Brauner Knabe*, vol. 2, p. 314 (Ann. 4). Hereafter cited parenthetically in the text. All translations are my own unless otherwise indicated.

tains), for which Carridoja stands guard known only as "der braune Knabe". Her athletic adroitness and speed allow her to warn the illegal worshippers and help them to elude the authorities. The secret religious gatherings refer to the 'Agendenstreit' of the 1830s, in which some Lutheran congregations opposed the Preußische Kirchenunion (Prussian United Church) by refusing the uniform liturgy of 1821, called the Agende. The persecuted congregation in the novel is considering emigrating to the U.S., like several thousand of the Lutheran separatists did, making this a historical novel as well as a romance.³²

Against this suspenseful backdrop of religious outlaws threatened with arrest, Carridoja's adventures proliferate. They represent a racial as well as female variation on the white masculine discourses of frontier adventure stories because her grandfather intended to raise her as a "Würgengel der Rache gegen die Weißen" (avenging angel of revenge against the whites). To this end, "[d]ie kleine Carridoja wurde nun in allen den Abhärtungen, Listen und Geschicklichkeiten erzogen, die sie zu einer kriegerischen Königin der Maronn** bilden sollten" (II, 363; little Carridoja was raised with all the toughness, cunning, and skills that would turn her into a war-like queen of the maroon slaves). Although Carridoja never engages in violence, her training in traditionally masculine strength and abilities prepares her to survive harrowing adventures and to defend the oppressed. However, Therese has a difficult task, "die kleine nur einigermaßen zu civilisieren" (II, 364; to civilize the little one even to some degree), and as a teenager she rebelliously denounces white tyranny over slaves, making it imperative to remove her from Louisiana for her own safety (cf. II, 365). On board the ship to Europe she exceeds the sailors in nimbleness and fearlessness in climbing the rigging (cf. II, 367). Her most perilous exploit occurs when she swims to the North Sea island Wangerooge after being pushed overboard by a servant intent on stealing Therese's money. Having learned from her grandfather to swim in rivers, "sie ließ sich ohne Hülferuf von den dunklen Wogen, als von einem befreundeten Element fortführen" (II, 373; without crying for help she let herself be carried away by the dark waves as if by a friendly element).

³² Clark, Christopher: Confessional Policy and the Limits of State Action: Frederick William III and the Prussian Church Union 1817–40. In: The Historical Journal 39/4 (1996), pp. 985–1004.

Carridoja's frontier training becomes a liability when she falls in love with Urban, the pastor of the renegade congregation, since she inherited from the "Blutfalke" not only her insistence on physical freedom but also emotional and artistic self-expression. She possesses the artistic talents and temperament of a Mignon figure that render her unfit for domestic life, and she eventually withdraws into a convent, unable to assimilate into society. Love has a powerful effect on "eine solche wilde und ungezähmte Natur" (II, 380; such a wild and untamed nature). When her passionate declaration of love is rebuffed, her "ungestümes Wesen" (impetuous nature) leads her to reject domestic life with Walter and Therese (cf. II, 448). Her health fails from injuries she sustained while fleeing from Walter, whose identity was unknown to her. This incident is part of a sensational subplot involving her abduction by a Jesuit priest conspiring against Walter. Her transgressive gender dimensions are intensified by her rejection of Urban's Protestantism, and in this anti-Catholic novel, she ends tragically. Carridoja's demands for freedom appear diminished by her physical and mental decline, in which the author casts her gender nonconformity as emotional excess and irrationality. Nonetheless, her creative and transgressive spirit is valorized in Walter and Therese's ideal of transracial kinship with Carridoja, whom they love and mourn as their daughter.

Once Carridoja is removed from her frontier environment, her heroism is eroded by her incompatibility with white society. When she falls in love, these feminine-coded feelings come into conflict with her masculine- and racially-coded defiance and she is unable to reconcile these newfound emotions with her independence. Her adventurous traits originate in her racialized otherness, her gender infractions determined by the necessity of rebellion against racial oppression. Carridoja's abilities to cross and blur the boundaries of gender and race are apparently negated, yet they envision a racial heroism that is ultimately destroyed by the spatial border crossings and violations of colonization. The narrative resolution retreats from heroic female adventure, but simultaneously deplores colonial oppression as inimical to the development of domestic femininity.

Biernatzki's racial politics are typically ambivalent, fostering sympathy while suggesting racial otherness and cultural strangeness. Yet his depiction of violence toward colonized peoples and rare realism in thematizing the mistreatment of plantation life, including slave women's sexual exploitation, are unique in German novels of America. Walter's tabubreaking marriage to a slave challenges the abhorrence of intermarriage in

Charles Sealsfield's plantation novels of the 1830s, *Pflanzerleben I* and *II* and *Die Farbigen* (1835–1837; The Life of a Planter; Scenes in the Southwest).

Both Biernatzki's and Robinson's novels exemplify the contradictions in nineteenth-century antislavery discourse by expressing humanitarian racial sentiments while envisioning a white saviour. In Biernatzki's narrative, after Walter is injured in stopping a slave whipping, he is revered as a saint by the local slaves. In another version of the white saviour trope, Robinson's male protagonist, a German immigrant abolitionist, dies a martyr for the antislavery cause, along with the heroine.

IV. Therese Robinson's Die Auswanderer (1852)

Therese Robinson (1797–1870), who shares Biernatzki's thematic emphasis on religion, lived in the U.S. for 28 years after her marriage to an American theologian.³³ Her mini-narrative of female adventure is incorporated into a domestic plot, in which the heroine searches in vain for a new home. Robinson's novel Die Auswanderer (1852) is not primarily an adventure novel, but rather a genre hybrid combining immigration novel with informative commentary on American society. Robinson rejects the more popular Western settings of the Amerikaroman, but she includes two micronarratives of female adventure in the eastern U.S.: a shipwreck off the coast of Florida and a prison escape in Charleston, South Carolina. Far from a traditional adventure figure, Robinson's German heroine Klotilde has emigration thrust upon her when her fiancé Franz is released from political imprisonment in Germany on condition of immediate exile to the United States. Neither is Franz an adventurer, but rather an impractical philosophical radical, whom Klotilde rescues from several predicaments. It is she who exhibits the heroic traits of practicality, resourcefulness, and adaptability to her host culture that enable her to surmount the challenges she encounters.³⁴

Klotilde is depicted mainly in domestic spaces: the plantation house of her Florida rescuer and a slaveholding family's town house in Charleston

³³ On Robinson's life and writings, see Martin, Judith E.: Colonial Counternarratives in Therese Robinson's *Die Auswanderer*. In: Feminist German Studies 34 (2018), pp. 25–48, here pp. 28f.

³⁴ Martin, Judith E.: Therese Robinson's *Die Auswanderer* as Goethe's Future Novel of America. In: Gender, Collaboration, and Authorship in German Culture. Literary Joint Ventures, 1750–1850. Ed. by Laura Deiulio/John B. Lyon, New York 2019 (New Directions in German Studies 27), pp. 295–319, here p. 309.

where Klotilde is hired to teach German and music to the two daughters. But the domestic is infiltrated by the colonial, first, when a female house slave is whipped for breaking a statue, and second, when Klotilde hears political discussions about a failed slave escape and the German abolitionist who is jailed for aiding the slaves.

The slavery captivity narrative is transposed to his imprisonment and a tale of female adventure ensues when Klotilde agrees to help him escape because he is German and his ten-year prison sentence seems unjust. She is willing to aid in the escape before learning his identity as her fiancé Franz, whom she believed had died when their ship went down. Although Klotilde faints when she recognizes Franz in the prison cell, she had promptly accepted the risk of prosecution for helping the abolitionist cause when the Southern belle Virginia, who is infatuated with the German prisoner, enlists Klotilde's aid. Klotilde declares: "Sie sehen mich zu allem bereit! Es fehlt mir nicht an Muth" (II, 15; [Y]ou see me ready for everything. I do not lack courage [187]); "ich will und muss das Meinige thun, den Edlen dieser furchtbaren, entehrenden Strafe zu entziehen" (II, 18; I will and must do my best to save the noble man from this terrible, degrading punishment [188–189]).35 After she hides metal tools and a cloth ladder under her clothing, she wonders: "Welchen Lagen, welchen Abenteuern setzte sie sich aus!" (II, 21; To what situations, what adventures, did she expose herself! [190]). The proper and demure Klotilde sneaks through the streets of Charleston in disguise, smuggles the utensils past the prison guard, and meets Franz in the dead of night to flee northward by boat and train, betraying the trust of her hosts in addition to breaking the law. Alone in a foreign land, she embarks on this adventure on her own initiative, compelled by her religiosity and humanitarian compassion for suffering.

Klotilde and Franz successfully escape to the North and buy a farm in Vermont, but they soon meet a tragic end when Klotilde's Florida rescuer – who is revealed to be Franz's half-brother by their German mercenary father and a young Spanish American woman he seduced – comes to Vermont and kills Franz in a duel. Rather than uncontrolled melodrama, this

³⁵ Robinson, Auswanderer, vol. 2, p. 15 (Ann. 4). Hereafter cited parenthetically in the text. All translations from Die Auswanderer are from the English translation by the author's daughter, The Exiles. A Tale. By Talvi, New York 1853, page references in square brackets.

fratricide allegorizes sectional tensions between North and South and the approaching Civil War.³⁶

The mini-narrative of Klotilde's subterfuge and illegal aiding of a fugitive contrasts with her usual homiletic piousness and commitment to duty, but her actions are justified by the inhumanity of the slavery system and her loyalty to her future husband. Echoing Penelope Aubin's heroines, Robinson offers "an alternative model of female adventure" that "allows the coexistence of piety and pleasure, of thrill and theology." When she is frightened, she assures herself, "Gott wird mir beistehen, wird mir ein Mittel eingeben, auch in des Hüters Gegenwart ihm die Rettungswerkzeuge zustellen zu können!" (II, 23; God will help me, will show me a way of giving him the means of escape, even in the old man's presence [192]). The thrill is mixed with dread at loss of status and respectability:

Bebend, an den Häusern hinschleichend, suchte sie ihren Weg nach der Hauptstraβe [...] Und musste sie, Klotilde Osten, der Mittelpunkt eines angesehenen Kreises einst, der Stolz ihrer Eltern und Freunde, wie eine Missethäterin in der Finsterniss mit klopfendem Herzen dahinwandeln, vor jedem leisen Geräusch erbebend, tief sich der aufgezwungenen Heimlichkeit schämend und vor Entdeckung zitternd, als drücke eine schwere Schuld ihr Gewissen? Musste sie so das Haus verlassen, das sie gastlich aufgenommen? [...] Aber vorwärts, vorwärts! (II, 36)

Trembling, stealing along close to the houses, she went her way to the main street [...] And must she, Clotilde Osten, once the centre of a distinguished circle, the pride of her parents and friends, must she now creep along in darkness like a misdoer, with beating heart, terrified at the slightest noise, burning with shame at the secrecy forced upon her, and trembling lest she be discovered, as if a heavy crime weighed on her conscience? Must she thus leave the house that had so hospitably received her? [...] But onward, onward!" (200)

As a conservative woman writer, Robinson carefully avoids masculinizing her heroine, attributing demonstratively 'feminine' qualities to her. She juxtaposes the sense of thrill and suspense with Klotilde's reluctance to engage in 'masculine' adventurous actions, instead underscoring their justification through faith and romantic devotion. Nevertheless, Robinson's

³⁶ Cf. Martin, Colonial Counternarratives, p. 27 (Ann. 33).

³⁷ Gollapudi, Aparna: Virtuous Voyages in Penelope Aubin's Fiction. In: Studies in English Literature (SEL) 45/3 (2005), pp. 669–690, here pp. 686 and 674.

novel inverts the typical gendered adventure tale in that the heroine rescues the hero. Strubberg's heroine similarly liberates her true love in a revision of his male-centered adventure formula.

V. Friedrich Strubberg's *Die N*** (1862)

Friedrich Armand Strubberg (1806–1889) spent several decades in the U.S. and is known as an author of travel-adventure tales of sea voyages and killing grizzly bears. $Die\ N^{**}$ is one of his few texts without a heroic German male protagonist who functions as the author's alter ego. ³⁸ Jeffrey Sammons describes Strubberg's writing as "action-packed," and as a committed adventure writer, Strubberg presents the most sustained female adventure of the three works. Its detailed scenes set within African and American colonial geographies will receive more explication than the mininarratives and secondary characters in Robinson's and Biernatzki's novels.

Strubberg is unusual in selecting a dark-skinned African woman as his heroine, and both Strubberg and Biernatzki allude to the earliest European slave novella: *Oroonoko, or the Royal Slave* (1688) by Aphra Behn. Behn's royal African slave couple Oroonoko and Imoinda serves as their frame of reference for dark-skinned characters whose stories begin in Africa. In rewriting Behn's story of a slave prince as a woman-centered slave captivity narrative, Strubberg constructs an account of African authority from a female perspective. He transposes the story of a heroic African woman from seventeenth-century Surinam in South America to the U.S. in the nineteenth century, when emancipation was within sight. His literary experiment is significant as an overlooked rescripting of Behn's influential novella in a female adventure novel.⁴⁰

Strubberg's novel $Die N^{**}$ was published in 1862 during the Civil War and, as Leroy Woodson maintains, its purpose was "to expose and condemn

³⁸ Sammons, Jeffrey: Ideology, Mimesis, Fantasy. Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May and Other German Novelists of America, Chapel Hill/NC 1998 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 121), pp. 105f.

³⁹ Sammons, Ideology, p. 105 (Ann. 38).

⁴⁰ An earlier German rewriting of *Oroonoko* is contained in Luise Mühlbach's historical novel *Aphra Behn* (1849). See Martin, Judith E.: *Oroonoko* in Nineteenth-Century Germany: Race and Gender in Luise Mühlbach's *Aphra Behn*. In: German Life and Letters 61/4 (2003), pp. 313–326.

slavery."⁴¹ Woodson concedes that Strubberg wrote to entertain as well as to inform, that the virtues of the African characters are exaggerated, and that the plot lacks plausibility. Nevertheless, it is also "a diatribe against slavery" that exposed "its evils and ugliness." It presents a tale of love, travel, and adventure that concludes with a maritime escape narrative of freedom on a tropical island reminiscent of the Robinsonades. ⁴² Semona and Buardo, the couple at its center "run the gauntlet" of slavery, including capture and sale in Africa, the Middle Passage, and enslavement in the U.S. ⁴³ Semona's adventures include battle, infiltrating an enemy war camp to rescue Buardo, captivity in West Africa's largest slave market, repeated sale as slaves in the U.S., forced treks in slave caravans across Africa and the American South, survival in an African desert and on a U.S. sugar plantation, working on board a whaling vessel, and eventual freedom in the idyllic refuge of their own South Sea island.

This neglected text is significant for containing "many features which are usually omitted by other writers." Strubberg reproduces clichés of African political despotism in a reference to the king of Dahomey as "der Tyrann von Dahomey" (75; the tyrant of Dahomey) and of a stereotypical Arab slave trader who betrays the protagonists. These stereotypes are, however, juxtaposed with unusually detailed descriptions of field slaves living and working conditions on a U.S. sugar plantation, where, "[i]n Lumpen gekleidet" (208; dressed in rags), they must rise to cook their own food before working from dawn until dusk. Further, Semona is threatened not only with sexual assault but also coerced seduction through the promise of material gain as a concubine. These episodes resemble the early abolitionist novel, *The Slave: or, Memoirs of Archy Moore* (1836), a fictional slave narrative by Richard Hildreth. Strubberg incorporates other historical circumstances including half of the slaves dying of illness on the slave ship

Woodson, Leroy H.: American Negro Slavery in the Works of Friedrich Strubberg, Friedrich Gerstäcker and Otto Ruppius, Washington D.C. 1949, p. 109.

⁴² Woodson, American Negro Slavery, pp. 101 and 108–110 (Ann. 41).

Woodson, American Negro Slavery, p. 98 (Ann. 41).

⁴⁴ Woodson, American Negro Slavery, p. 98 (Ann. 41).

⁴⁵ Strubberg, N**, p. 75 (Ann. 4). Hereafter cited parenthetically in the text. As Florian Krobb demonstrates, despotism was the term most frequently applied to African political entities; cf. Krobb, Vorkoloniale Afrika-Penetrationen, p. 249 (Ann. 29). Krobb also discusses the image of the Arab slave trader in German literature, such as the novels of Karl May and Frieda von Bülow from the 1890s (pp. 187f.).

enroute to America and the evasive maneuvers the ship must take on both the African and U.S. coasts, after the slave trade was declared illegal by both Britain and the U.S. (cf. 108–112, 118). Strubberg's interests in the titillating factor of the seduction plot and the suspense of Atlantic smuggling coexist with his investments in instructing his readers in ethnography and geography through a personalized historical narrative of enslavement. In West Africa his protagonists move within a complex system of competing political entities and trade networks and they pass through both wilderness and cities bustling with commerce. The text is also sprinkled with references to geographic place names and peoples, attesting to the author's research on Africa.

The episodic repetition of captivity and escape endured by the heroine seemingly belongs to an outdated repetitive mode of adventure literature, except for the historical basis of several of her experiences. The opening narrative sequence in Africa, in which Semona disguises herself as an Amazon warrior, is based on the historical existence of women soldiers in the kingdom of Dahomey in the nineteenth century, a cultural anomaly frequently reported by travelers. This fictionalized historical episode among Dahomean women warriors indicates the significance of this text as a historical novel that addresses dimensions of the transatlantic slave trade that the mid-nineteenth-century German public was informed about, but that are little known today. As historian Edna G. Bay explains, Dahomey epitomized for the European imagination of the period the most reviled aspects of African culture: the capture of slaves in battle, ritual human sacrifice under a tyrannical ruler, and a ferocious army of women. 46 Visitors to the kingdom were invited to watch displays of their ferocity, and the British visitor John Duncan reports seeing women soldiers carrying scalps as trophies.⁴⁷ Strubberg echoes several elements of Duncan's account, which was translated into German in 1848, such as the "Amazonen" (Amazons) plundering and taking slaves as part of making war (cf. 35). He reiterates

⁴⁶ Bay, Edna G.: Wives of the Leopard. Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey, Charlottesville/VA, London 1998, p. 1.

⁴⁷ See Duncan, John: *Travels in Western Africa*, London 1847, 2 vols., vol. 1, p. 234; German translation: *Reisen in Westafrika*, Dresden 1848. Bay maintains that the monarchy was complicit in the myth of the women warriors' bloodthirstiness as a tactic to instill fear in their enemies; cf. Bay, Wives, pp. 206 and 228 (Ann. 46). For historical background and sources on the female army, see Law, Robin: The 'Amazons' of Dahomey. In: Paideuma 39 (1993), pp. 245–260.

negative clichés of the Amazons, as European visitors called them, reflecting the attitude of British colonial visitors who condemned the ongoing Dahomean slave trade.⁴⁸

The novel begins with a battle scene that recalls Duncan's report of a staged attack on a city fortified with a wall of thorns.⁴⁹ The fictional "Kriegsweiber der Dahomey's" climb a "Dornenwall", "als ob sie die Stacheln in ihren Füßen und Gliedern nicht fühlten" (9, 11: warrior women of Dahomey; rampart of thorns; as if they did not feel the thorns in their feet and limbs). Strubberg depicts the Amazons as bloodthirsty savages who rip the scalps from the slain with their teeth. They kill everyone in the city except the prince Buardo, whom they take prisoner: "Es gab kein Mitleid, kein Erbarmen, Greise und Kinder, Männer und Weiber, Alle mussten unter den Waffen der wutschäumenden Amazonen verbluten, die unter Siegesbrüllen den Gefallenen die Kopfhaut mit den Zähnen vom Schädel rissen" (11). 50 Echoing Duncan's report, "[sie] behingen sich im Triumphgeschrei mit den eroberten Kopfhäuten der Annagu's [sic]" (12: with a roar of triumph they festooned themselves with the conquered scalps of the Anagos). Semona is also capable of violence, but only when necessary to defend Buardo, so that these masculine-coded violent actions are motivated by the appropriately feminine gendered emotion of love. Semona equals the Amazons in combat skill and even surpasses them in cunning by freeing their captive, Buardo. Strubberg thereby represents differentiated identities of noble characters and non-noble savages within African society.

A further historical aspect reveals Strubberg's knowledge of analogous colonial practices in disparate geographical regions. He depicts the forced march of a slave caravan in Africa, an ordeal that is repeated in the American South. In doing so, he decries the U.S. domestic slave trade as a parallel form of colonial oppression, and one that is not widely known today. Histo-

⁴⁸ Cf. Bay, Wives, p. 31 (Ann. 46). Bay addresses the dearth of 'authentic' reports by the women soldiers. All the accounts until the 1920s were written by biased European visitors or French colonizers. Subsequent informants were Dahomeans of later generations who drew on legends and oral traditions that may have been misinterpreted or unreliable. Only one interview with a former soldier was ever published (cf. pp. 27f.). On this and other archival sources, see D'Almeida-Topor, Hélène: Les Amazones. Une armée de femmes dans l'Afrique précoloniale, Paris 1984, pp. 131–134.

⁴⁹ Duncan, Travels, pp. 232–233 (Ann. 47).

There was no pity, no mercy, the aged and children, men and women, all bled to death under the weapons of the enraged Amazons, who with a howl of victory, ripped the scalps from the skulls of the fallen with their teeth.

rians of U.S. slavery have only documented these marches of enslaved people chained together, known as coffles, in the last two decades. But as historian Steven Deyle demonstrates, they played a prominent role in everyday life in the South, as more than one million slaves were transported from the Upper to the Lower South between 1790 and 1860, as new agricultural lands were cleared for plantations.⁵¹ This visible public display of the cruelty of the slavery system was one of the leading themes of the abolitionist movement and contributed to the eventual end of slavery.⁵² These forgotten historical incidents in the novel constitute its relevance to the ongoing reckoning with the legacy of slavery and colonialism, as well as disclosing Strubberg's familiarity with abolitionist writings. Semona and Buardo are forced to march for a month in a caravan of 300 chained slaves from Bussa in northern Nigeria to the port city of Whydah on the Bay of Benin (cf. 91–92). In the U.S. they walk westward to Vicksburg, Mississippi, behind a horse-drawn wagon for two months, covering a thousand miles in a coffle of about fourty slaves, fastened with "Halseisen" and "Kette," and followed by an armed guard on horseback (202-203; neck irons; chains). Strubberg explicitly addresses these parallels between abusive practices in Africa and America.⁵³ Before they are loaded onto the slave ship in Whydah, Buardo suggests they take their own lives rather than facing more cruelty in a strange land. Semona's optimistic rejoinder, "Mut, Buardo, schlimmer als hier, kann es uns nicht ergehen" (93; Courage, Buardo, we cannot fare worse than here), appears ironic in view of the harsh cruelties of U.S. slavery. They nearly die of fever on a sugar plantation and Buardo is shot twice and threatened with lynching by Semona's attacker. traumatic incidents that lead to their renewed sale and eventual separation. This equation of inhuman treatment on both continents directly contests the idea that slavery in the U.S. was no worse than life in Africa.⁵⁴

⁵¹ Cf. Deyle, Steven: Carry me Back. The Domestic Slave Trade in American Life, New York 2005, pp. 4 and 7.

⁵² Cf. Deyle, Carry me Back, p. 11 (Ann. 51).

⁵³ Cf. Krobb, Vorkoloniale Afrika-Penetrationen, p. 189 (Ann. 29), observes that debates about slavery and abolition in Great Britain, the U.S., and South America brought the attention of the German public to the regions in Africa that supplied the transatlantic trade. He also discusses German sources from the 1850s that compare cruelty to slaves in Africa to that in the Americas (cf. p. 190).

⁵⁴ Krobb, Vorkoloniale Afrika-Penetrationen, p. 194 (Ann. 29), quotes this argument in Hegel's lectures on the philosophy of history.

Although Strubberg grants his African couple equality in survival skills, Semona's heroism stands in the foreground. Buardo is stronger, but Semona outdoes him in her ingenuity in planning and implementing their escapes. She takes a leading role in their scheme to flee U.S. slavery on a whaling ship and demonstrates bravery and deceit in executing Buardo's rescue from the Amazon's camp. She and Buardo alternately revive each other when one is about to languish from thirst or hunger in Africa, exemplifying "the heroic female in the wilderness"55. Although she does not relish violence like the atavistic Amazon warriors, Semona can be fierce and deploy force: while protecting Buardo in Africa, she shoots a pursuing Amazon and she injures or kills two men who threaten him before being overpowered. In the U.S. she must save his life once again when Buardo is forced to perform with a lion in a circus. Seated in the audience, Semona sees the lion close its jaws over his head, leaps from the balcony and stabs it to death. These acts of bravery are more appropriate to a male hero, like Strubberg's various invincible literary personas. Semona's heroic characteristics and warrior aptitude represent a radical departure from the demure and passive heroine of the second part of Strubberg's three-part novel cycle, entitled Die Mulattin (The Mulatta), and from his novel Bis in die Wildnis (Into the Wilderness), whose heroine exhibits "typical feminine fragility".⁵⁶

In order to overcome threats to herself and her loved ones, a heroine requires adventurous features beyond the narrow boundaries of idealized femininity even if these are masculine-coded traits. In Semona's case, like Carridoja's, athletic prowess is attributed to cultural differences in female socialization within non-European cultures, a notion that is implicated in assumptions of racial differences usually associated with less cultural refinement. Strubberg balances Semona's physical force and fierceness with gentler, domestic inclinations, while the marriage plot and her loyalty to Buardo feminizes her as well, much like the love plot in *Der braune Knabe* affirms Carridoja's feminine desire for domesticity.

Strubberg transforms Semona from a wilderness warrior to a more genteel female slave held captive by a lecherous owner who wants her to become his willing mistress. Her threatened virtue is registered spatially through her confinement in the domestic space of a house, but one in which

⁵⁵ Smith, Sandra Wilson: Frontier Androgyny: An Archetypal Female Hero in *The Adventures of Daniel Boone*. In: Journal of American Studies 44/2 (2010), pp. 269–286, here p. 272.

⁵⁶ Woodson, American Negro Slavery, p. 76 (Ann. 41).

enslavement debases domestic relations. To activate white audience sympathy, the literary conventions of the seduction narrative require the slave woman to adopt middle class domestic values, most importantly chastity.⁵⁷ Strubberg endows her with this crucial trait through his romanticizing of the love and constancy between Semona and Buardo in Africa, and her conversion to Christianity, which strengthens her insistence on fidelity to him. Strubberg underscores Semona's emotional similarity of sentiment by describing her as "eine schwarze Heloise" (229; a black Heloise), an allusion to Rousseau, a literary frame of reference that confers on her the sentimental interiority of a long tradition of European literary heroines. She becomes westernized, yet she had already possessed sentimental feminine feeling in Africa, expressed by her "heiß und innig liebendes Herz" (31: ardent and profoundly loving heart).58 In a typical trope of sentimental antislavery literature, Strubberg renders Semona's beauty recognizable to white audiences through her regular, i.e. white facial features, although her skin is a dark shade of black, a rarity in a genre that preferred light-skinned slave women as heroines.

Although Semona shares the "beauty, intellect, poise, [and] virtue" of Strubberg's mixed-race women, she contrasts with their passivity and need of male protection and rescue.⁵⁹ Their captivity may be suspenseful, but it is their male rescuer who exhibits skill and daring in freeing her. Not only does Strubberg rescript his masculine formula, he endows his adventure heroine with the capacity to adapt to a variety of threatening situations that she can only survive through her 'fluidity in identity', which ranges from Amazon warrior to field slave, from ship's cook to female Robinson Crusoe subsisting on a South Sea island.⁶⁰

Strubberg's narrative resolution of island freedom not only defies plausibility, but also represents a version of what Tawil terms the "vanishing racial other", a variation on the vanishing Indian pattern in American literature. The slaves are free but removed to "a geographical elsewhere".

⁵⁷ Cf. Tawil, Making of Racial Sentiment, pp. 107f. (Ann. 18).

⁵⁸ The emphasis on virtue reflects the context of sentimental antislavery fiction but may also be a rejoinder to Charles Sealsfield's influential portrayal of the moral depravity of slaves, particularly of slave women as debauched temptresses in *Pflanzerleben I* and *II* and *Die Farbigen* (1835–1837).

⁵⁹ Woodson, American Negro Slavery, p. 76 (Ann. 41).

⁶⁰ Cf. MacNeil, Emergence, p. 85 (Ann. 25).

⁶¹ Tawil, Making of Racial Sentiment, p. 181 (Ann. 18).

This ending also valorizes domesticity, as Semona and Buardo have a child and supply visiting sailors with provisions, attesting to their domestic industry. As a variation on the requisite liberatory resolution of heroic slave fiction, this conclusion remains profoundly ambivalent. It denies the realities of slave life, yet Strubberg's couple are equal partners in this "fantasy of self-determination and heroism"⁶². It also echoes stories of communities of individuals displaced from colonial society in the Atlantic world, who form alliances to survive. ⁶³ In doing so, it imagines a colonial utopia in which the different races aid each other.

Despite Strubberg's reliance on literary conventions, Semona and Buardo appear as speaking and acting subjects of their own plot. They construct their own happy ending by dint of their intellectual capacities, physical skill, and nobility of character. Their values of love and fidelity, honor and integrity, and justified use of force to defend their personal autonomy are incompatible with the capricious power and violence of slavery. Their efforts to arrange a livable situation fail and they decide to leave the U.S. or die in the attempt. Their noble traits are indebted to Oroonoko, and like him they challenge preconceived notions of European superiority.

The narrative logic of Strubberg's resolution suits his heroic slave adventure novel, while the sentimental domestic aspect indicates its affinities with the brief interludes of domestic happiness in Biernatzki's frontier romance and Robinson's tragic immigrant novel. The men's stories of abduction, captivity, and escape provide more sustained suspense, but they share domestic elements and marriage plots with the domestic novel, indicating that these authors recognized these genres as compatible and adaptable for crafting new nineteenth-century stories of female immigrants and slaves in the Atlantic world. Their migrant women could activate purportedly masculine traits to navigate risky adventures without relinquishing their female identity, provided that a romance drama attested to their desires for love and domesticity.

⁶² Beebe, Adventures, p. 628 (Ann. 3).

⁶³ Cf. Bannet, Transatlantic Stories, pp. 22, 40 and 45 (Ann. 12).

VI. Conclusion

Although these heroines appear limited by dichotomous models of racial and gender identities between abject and passive or defiant and heroic, all three authors fashion "compelling female characters", and they seek to construct women's subjectivity and agency through diverse narrative strategies. 64 Semona's strong will, self-reliance, and endurance gesture toward agency, yet her heroic nature remains one-dimensional, indebted to literary conventions of the noble slave. Although Robinson includes a range of secondary black characters, none are fully developed, and only the white Klotilde deploys an agency authorized by her feminine religious sensibilities, asserting an authority Robinson shared with American women writers in the sentimental mode. 65 Both Semona and Klotilde use religion to justify their resistance to oppression, and they both possess the capacity to adapt to their new cultural surroundings, a characteristic of the American frontier hero. Carridoia dramatizes both the liberatory impulse toward agency of the oppressed colonial subject and its tragic clash with the racial and gender boundaries of the dominant culture.

The hybrid strengths and virtues of these female adventurers are constructed through the authors' practices of recombining images and stories from diverse literary contexts. Robinson's decorous Klotilde only reluctantly undertakes adventurous actions outside the domestic domain, while Biernatzki and Strubberg fashion audacious heroines by projecting adventurous facets onto their female figures of colour, thereby rendering them more sensational than realistic. Whether enclosed in a domestic novel or as the protagonist of an adventure tale, a heroine must adopt and adapt masculine-coded aspects to survive transatlantic adventures, which involve risk and danger. Feminine-coded qualities alone are inadequate to adventures in the globalized colonial world, suggesting a critique of limiting gender paradigms of femininity. By the same token, heroic female attributes can emerge only within the historical and geographical settings of their suspenseful adventures.

These transoceanic spatial coordinates signal entry into the exotic space of adventure, but they simultaneously point the reader's attention toward non-European agency in the cultural knowledge the authors incorporate. For Strubberg, Africa is not merely an exotic stage setting but an

⁶⁴ Beebe, Adventures, p. 625 (Ann. 3).

⁶⁵ Cf. Martin, Future Novel, p. 308 (Ann. 34).

economically and politically complex topography, and Biernatzki integrates aspects of African culture into his American settings. A slave who intentionally drowns in the Mississippi River sings a "Triumphgesang" (I, 93; song of triumph) that is inserted in the text as a poem. On Walter's trek through the frontier, he hears African "Musik und Gesang", sees dances, both martial and joyful, referred to as a "Congotanz", and he hears words spoken in an African language (I, 151, 153, 185; music and singing; Congo dance). Robinson delineates a spatial and historical palimpsest of the American South as part of a hemispheric Spanish colonial empire. Although Africa and America are represented as adventure spaces, through the authors' perceptions of these regions as contested colonized locations, these novels engender transatlantic perspectives on U.S. internal quasicolonial practices.

Biernatzki's and Strubberg's African characters embody non-European agency in the recognition of their different perspectives and experiences. Semona and Buardo, as well as Carridoja and the "Blutfalke" exemplify the heroic woman and man of color, not beaten down by slavery. Carridoja is raised as a warrior by her revolutionary grandfather, who shares Semona and Buardo's insistence on defiance or death through their legacy of freedom in Africa prior to enslavement. Despite the two formulaic narrative resolutions provided for Semona and Carridoja in emigration or death, as triumphant or tragic characters, their cultural background contests condescending European notions of Africans, such as Hegel's equating of slave mentality with Africanness.⁶⁷

These multifaceted literary figures imagined an innovative type of transatlantic heroine in the heroic immigrant woman and the heroic African and African American. Even the heroines who die of broken hearts evince heroic feminine feeling and behavior. Klotilde's sympathy for slaves and for the imprisoned abolitionist inspires her with the courage to risk engaging in illegal actions to combat injustice. Similarly, Carridoja's antislavery pronouncements represent resistance to racial oppression. In spite of the ambivalence of these visions of heroic female adventure, these authors transform the abject suffering of the enslaved into personalized fictional histories of individuals with experiences of freedom to contest racist notions that justified slavery.

⁶⁶ Cf. Martin, Future Novel, p. 303 (Ann. 34).

⁶⁷ Cf. Krobb, Vorkoloniale Afrika-Penetrationen, pp. 194f. (Ann. 29).

Contradictory as these visions of female adventure may be, their experimental hybrid narrative strategies realign the racial and gendered assumptions of adventure fiction by creating black and white heroines who combine 'feminine'-coded virtue and feeling with 'masculine'-coded strength and daring. In expanding the traditional white male adventure genre in this way, they reconfigure dynamics of gender and genre, complicating traditional literary-historical assumptions. The revision by these authors of the masculine orientation of adventure fiction should be extended to a broader sample of transatlantic colonial adventure novels.