

durch welche literarischen Techniken die verschiedenen Elemente aufeinander bezogen sind, kurz, was den Kunstcharakter dieses Briefes ausmacht, der weit mehr Ruhm für die angebliche Neuheit der in ihm repräsentierten Weltanschauung (im wörtlichen wie im übertragenen Sinne) geerntet hat als für die außerordentliche Qualität seiner Machart.

Natürlich muß das eine das andere nicht ausschließen, und ich bin weit davon entfernt, hier eine von vornherein unhaltbare Opposition aufbauen zu wollen. (Meines Wissens hat bisher noch niemand behauptet, Petrarca sei ein großer Denker, aber ein schlechter Schriftsteller gewesen.) Um so verwunderlicher ist es, wie wenig Beachtung die Literarizität des Briefs gefunden hat und wie viel seine „Thesen“. Große Teile der Literatur zu diesem Text lesen sich, als habe die Auffassung vorgeherrscht, der stets für programmatisch gehaltene erste Satz mit seiner Proklamation der ‚cupiditas videndi‘ sei in Unkenntnis des Schlusses geschrieben worden, und es bestünde zwischen beiden keine von vornherein feststehende Verbindung.⁷¹ Beinahe zwangsläufig mußte dadurch übersehen werden, daß die ‚conversio‘ eines Gegenpols bedurfte, von dem sie Abkehr ist, und daß die vielbeschworene Weltneugier in einem genau ausbalancierten Kalkül diese Position einnimmt. Die ‚curiositas‘ und alle ‚realistischen‘ Elemente, die man als ihren Ausdruck verstanden hatte, verlieren dadurch ihre Eigenständigkeit. Die ‚conversio‘ ist nicht „Rücknahme“ (Blumenberg) einer als Fortschritt empfundenen veränderten Weltstellung des Menschen, sondern die Vorgabe, unter der sich die vermeintlich neuen Freiräume einem nach augustinischem Vorbild konstruierten Raster einfügen lassen.

Ich möchte den möglichen Einwand, die Exemplifizierung der Gefahren der Schaulust in einem autobiographischen, von konkreten Landschaften handelnden Text sei gegenüber abstrakten Verdikten, wie sie sich bei Augustinus finden, eine deutliche Änderung, nicht abweisen, meine aber, daß die isolierte Betrachtung dieser Elemente die Einschätzung ihrer Bedeutung erheblich übertrieben hat. Erst wenn man sich darüber klar geworden ist, daß Petrarca's Landschaften zunächst Bauteile einer hochartifizialen literarischen Theologie sind, sollte man die Frage stellen, ob sie einen eventuell vorgegebenen formalen Rahmen antasten oder sogar sprengen.⁷²

⁷¹ Unabhängig vom Realitätsgehalt des Petrarca'schen Berichts vernachlässigt eine solche Auffassung die literarische Überformung dieses keinesfalls ‚spontan‘ verfaßten Briefes. Bedenkt man zudem, daß der Brief wahrscheinlich erst knapp zwei Jahrzehnte nach dem angegebenen Datum und damit etwa zehn Jahre nach dem Tod seines Adressaten Dionigi da Borgo San Sepolchro verfaßt wurde, so scheinen Zweifel daran, ob die Bergbesteigung tatsächlich stattgefunden hat, nicht ohne weiteres abweisbar zu sein. Petrarca's Schilderung der Entstehungsumstände seines Textes wird man aber auf jeden Fall ins Reich der literarischen Legenden verbannen müssen. Zur Datierung vgl.: Giuseppe Billanovich, *Petrarca und der Ventoux*, a.a.O. (Anm. 2), S. 459.

⁷² Zu den falschen Antagonismen äußerte sich Billanovich mit einem Stoßseufzer: „O Ihr Ahnungslosen, die Ihr einst auf Grund dieses Briefes zuerst Petrarca als Naturentdecker gepriesen und dann, enttäuscht, ihm vorgeworfen habt, er sei von mittelalterlichem Mystizismus angekränkt gewesen“, a.a.O. (Anm. 2), S. 462.

BERNHARD GREINER · TÜBINGEN

‘Repräsentationen’ novellistischen Erzählens

Cervantes, *La fuerza de la sangre* (*Die Macht des Blutes*),
Kleist, *Die Marquise von O...*

Abstract

By means of the novella *La fuerza de la sangre*, it is shown that the *Novelas ejemplares* develop a thinking within the system of control of representation in a way that is decisive for the story and guarantees the discourse of the narration (even if these novellas seem to take a quite different view). In this way, they respond to *Don Quijote*, its topic and its narrative technique, where the preceding cognitive system of control of similarity is abandoned. The relationship of the sign to the world is not regulated by means of a mediating third (the principle of universal similarity). On the contrary, it is regulated by the sign itself, by a connection of presentations within a self-regulated, artificial system of signs. This foundation of novellistic narrating is taken over by the anthropological disposal of knowledge that is reflected in the beginning of the development of the German novellas. Kleist demonstrates in his novella (that is related to the novellas of Cervantes thematically and regarding the narrative technique) how this anthropological disposal of knowledge gets entangled in aporias. In this way, Kleist's procedure refers to the tradition of Cervantes as well as it undermines the anthropological discourse of the modern age.

Zwischen dem ersten und zweiten Teil seines *Don Quixote* (erschienen 1605 und 1615) veröffentlichte Miguel de Cervantes seine *Novelas ejemplares* (erschienen 1613). Das Denken am Ordnungsschema der Repräsentation, zu dem der Roman führt, gilt, wie gezeigt werden soll, auch für die Novellen, obwohl diese ganz anders orientiert scheinen, und es ist darüberhinaus von grundlegender Bedeutung für novellistisches Erzählen. Was diese Gründung dann ablösen wird, das anthropologische Dispositiv des Wissens, mit dessen Diskussion die deutsche Novellistik einsetzt¹, zeigt Kleist als in Aporien sich verfangend auf. So weist seine Novellistik ebenso auf die Cervantes-Tradition zurück, wie sie zugleich den Fragen den Boden bereitet, die den anthropologischen Diskurs der Moderne aushöhlen.

Der arme Hidalgo Alonso Quijada macht sich zum Ritter Don Quixote de la Mancha, indem er den Ritterromanen folgt, die ihm die Gesetze des Rittertums vorgeben. So muß er durch sein Handeln immer zugleich erweisen, daß er den Zeichen der Bücher entspricht und daß die Bücher die Wahrheit sagen, mithin

¹ Hierzu: Gerhard Neumann, *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“, Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in Wilfried Barner u.a. (Hg.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984.

die Wörter offen sind zur Welt. >Don Quixote sucht Entsprechungen zwischen den Wörtern und den Dingen, der Leser weiß dies als Wahn. <Die Herden, die Dienerinnen, die Herbergen, denen Don Quixote begegnet, bestätigen die Bücher in dem Maße, als sie den dort gezeichneten Armeen, Damen und Schlössern ähneln. > Daß sich die Dinge solcher Zuordnung ständig entziehen, erklärt Don Quixote durch Verzauberung. Er selbst jedoch ist es, der die Welt zu verzaubern sucht, indem er nicht anerkennen will, daß ein Abgrund besteht zwischen den Wörtern und den Dingen. <Im zweiten Teil des Romans aber trifft Don Quixote auf Personen, die den ersten Teil gelesen haben, sowie dessen apokryphe Fortsetzung (die es real gegeben hat). > Gegen die Fälschung muß Don Quixote nun erweisen, daß er der authentische Don Quixote des ersten Teils und mithin auch die authentische Fortsetzung des Romans ist. <So ist Don Quixote zu einem Buch geworden, das seine Wahrheit enthält, eine Wahrheit allerdings, die nicht mehr in der Beziehung der Wörter zur Welt beschlossen liegt, sondern in den Beziehungen, die Zeichenordnungen (die beiden Teile des Romans) untereinander eingehen. <Negativ (im Entfalten von Don Quixotes Wahn) und positiv (in der Selbstbespiegelung des Romans im zweiten Teil) markiert Cervantes' Roman derart ein Denken, dem sich der Bezug der Zeichen zur Welt, als vermittelt durch ein Drittes, > das Prinzip universeller Ähnlichkeit, verschlossen hat. Stattdessen wird die Beziehung des Bezeichnenden zum Bezeichneten (die Beglaubigung, daß die Handlungen und Reden der Figur die des authentischen Don Quixote sind) durch Momente des Zeichens selbst geregelt (die Wahrheit Don Quixotes als angesiedelt in der Beziehung der Romanteile zueinander). Es ist die Beziehung der Repräsentation, auf die nun das Denken gerichtet ist, Repräsentation als Wiedervergegenwärtigung und d.h. Verknüpfung zweier Vorstellungen, der der repräsentierten Sache durch die Vorstellung der repräsentierenden. > Nicht mehr wird eine vorgegebene Ordnung der Dinge in den Zeichen qua Ähnlichkeit abgebildet, das Denken erkennt die Dinge vielmehr dadurch, daß es sie durch repräsentierende Vorstellungen, mithin durch ein selbstgeregeltes künstliches Zeichensystem, überhaupt erst in eine Ordnung bringt. <Für diesen Umbruch des Denkens hat Michel Foucault den *Don Quixote* als Paradigma vorgestellt². Foucault siedelt diesen Umbruch im frühen 17. Jahrhundert an; das Denken des Barock und der französischen Klassik stehen ihm für die neue Organisationsform des Wissens. Gleichzeitig betont Foucault allerdings die Fragwürdigkeit solcher Periodisierung³, wenn er auch bei einer eminent typologischen Argumentation verbleibt. Die Geschichte der europäischen Novellistik steht zu dieser Bestimmung des Umbruchs der Episteme in einem markanten, zugleich widersprüchlichen Bezug.

² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, Kap. III.1.; zum Diskurswechsel in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts: Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse im Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen 1990.

³ Vgl. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 64.

Denn den beschriebenen Umbruch finden wir in der Novellistik schon Jahrhunderte früher. Wofür *Don Quixote* Zeugnis ablegt: daß das Denken nach dem Prinzip der Ähnlichkeit wahnhaft ist, daß die Wörter keine Hinweise auf die Sache geben, daß ein Abgrund aufgerissen ist zwischen beiden, dieser semiologische Skeptizismus und erkenntnistheoretische Nominalismus ist ja gerade konstitutiv für die Gattung Novelle. Programmatisch hat ihr Begründer Boccaccio diese Position schon Mitte des 14. Jahrhunderts in der berühmten *Einleitung* und in den ersten Erzählungen seines *Decamerone* entworfen⁴: >daß das Wissen der Bücher (Theologie, Medizin, Jurisprudenz) an der Wirklichkeit [der Pest von 1348, die die bisher gültigen Lebensordnungen völlig durcheinandergebracht hat] zuschanden geworden ist, daß die Worte nicht mit dem Wesen der Dinge verknüpft sind, <daß der Schluß vom Zeichen auf eine Sache problematisch ist, daß wir vom Sichtbaren nicht auf das Unsichtbare, sei dieses das Jenseits, Gott oder die menschliche Psyche, schließen können, daß man mit Wörtern, der Zeichenordnung als einer selbstgeregelten, alles machen kann, z.B., wie die erste Geschichte des *Dekamerone* darlegt, durch eine lügnerische Beichte auf dem Sterbebett aus einem Schuft einen vielverehrten Heiligen. Dieser Befund konnte das Erzählen nicht unberührt lassen. Die Unterscheidungen sind ungewiß, der Schuft und der Heilige können eins sein, die Worte leisten keine sichere, durch ein Drittes garantierte Vermittlung zwischen Erscheinung und Wesen. Wenn aber das Unterscheiden fraglich wird, dann wird das Zeichen-Bilden generell fraglich; denn ein Zeichen gibt es nur, insofern es sich von anderen Zeichen unterscheidet. Alles Sprechen, auch das Erzählen, muß auf Unterscheiden aus sein. Ein Erzählen, das sich aus der Erfahrung ungewissen Unterscheidens begründet, ist entsprechend ein Erzählen, das sein eigenes Fundament untergräbt. > Das macht das Paradox, den Anspruch und den Reiz novellistischen Erzählens aus: daß es ein Erzählen ist, das sich abgründig selbst befragt (indem es sein Fundament unterhöhlt), diesem Vorgang aber doch haltbare Geschichten abzugewinnen weiß, insofern es durch seine autonome Ordnung der Zeichen ein konsistentes Sinngebungssystem aufzubauen vermag. So ist von der Novellistik her gegen Foucaults Periodisierung zu fragen, ob das novellistische Erzählen den Bruch mit dem Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit und eine Disposition für das Ordnungsschema der Repräsentation nicht lange vorwegnimmt und evtl. auch gegen spätere Entwicklungen bewahrt (die das vermittelnde Dritte im transzendentalen Subjekt wieder auferstehen lassen) > als ein Erzählen, das seiner Herkunft aus einer grundlegenden erkenntnistheoretischen und semiologischen Krise innebleibt. <

Mit Blick auf Cervantes' *Novelas* steht ein entgegengesetzter Anachronismus zur Debatte. > Denn die Semiologie der *Novelas*, die ja gleichzeitig mit dem *Don Quixote* entstehen, > scheint kaum zu vereinbaren mit der oben dargelegten des *Don Quixote*. < So hebt die Erzählung *La fuerza de la sangre*, die hier ausgewählt wird, gerade auf eine Beglaubigung der Zeichenverweisung durch das Prinzip der

⁴ Mit Nachdruck herausgearbeitet von Kurt Flasch in: *Giovanni Boccaccio, Poesie nach der Pest. Der Anfang des „Decameron“. Vorwort, Erster Tag: Einleitung, Novelle I-IV, italienisch-deutsch*. Neu übersetzt und erklärt von Kurt Flasch. Mainz 1992.

Ähnlichkeit als ein vermittelndes Drittes ab: im 'Wiedererkennen' des eigenen Blutes (Geblüts) als Wendepunkt der Handlung wie in der heilsgeschichtlichen Bekräftigung der Wende zum Guten durch das leitmotivisch verwendete Bild des Kruzifixes. Wie ist dies vereinbar mit dem *Don Quixote*, der gleichzeitig das Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit desavouiert? Fallen die *Novelas* damit hinter das Wissen des *Don Quixote* zurück? Das wird suggeriert, wenn den *Novelas*, die solche gute Fügungen vorstellen, märchenhafter Charakter attestiert wird⁵. Zur Debatte steht das kognitive Ordnungsschema, das die Erzählungen voraussetzen oder begründen. Am Beispiel der Novelle *La fuerza de la sangre* soll dies nun untersucht werden.

> Thema der Novelle ist das 'Erkennen' zwischen Mann und Frau, seine schrittweise Sozialisierung vom blinden triebhaften Akt einer Vergewaltigung zur 'sehend' gewordenen, d.h. beiderseitig gewollten, von der Gemeinschaft anerkannten und religiös sanktionierten Verbindung. Eben diesen Grundvorgang hat die *Novela* mit Kleists *Marquise von O...* gemeinsam. Er wird – auch bei Kleist – in drei Durchgängen der Handlung entfaltet, die jeweils ein Feld der Identifikation vorstellen: scheiternd die sexuelle Identifikation, gelingend die biologische (im Ermitteln des Täters, damit der Eltern- und Kindschaftsverhältnisse) und – nach einer prekären Versöhnung von Opfer und Täter – glücklich die soziale Identifikation. Alle drei Durchgänge sind dabei bezogen – zumindest dem Anspruch nach – auf eine heilsgeschichtliche Perspektive.<

Dem Thema 'Erkennen' gemäß, steht am Beginn jedes der drei Durchgänge der Handlung ein Sehen: Rodolfo, ein junger Adliger (22 Jahre) aus sehr gutem Hause, schön, reich, irregeleitet, wie der Erzähler kommentiert, durch zuviel Freiheit, sieht die schöne Leocadia beim Spaziergang mit ihren Eltern am Fluß der Stadt Toledo: „... kam es Rodolfo zum Bewußtsein, daß er soeben ein Antlitz von ungewöhnlicher Schönheit gesehen hatte ... Ihr Bild hatte sich ihm so tief eingepreßt, daß sein ganzes Innere aufgerührt wurde ...“ (331)⁶. Mit Hilfe

⁵ Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervante's „Novelas ejemplares“*, Baltimore, London 1974; Ilse Nolting-Hauff, *Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, in: *Poetica* 6, 1974, S. 129–178 und: dies., *Märchenromane mit leidenden Helden. Zur Beziehung von einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur (zweite Untersuchung)*, in: *Poetica* 6, 1976, S. 417–455. Einen Vergleich der Cervantes-Novelle mit der Kleists, jedoch unter einem anderen als dem hier entwickelten Gesichtspunkt, unternimmt: Gerhard Neumann, *Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists „Marquise von O...“ und in Cervantes' Novelle „La fuerza de la sangre“*, in: G.N. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 149–192.

⁶ Zitate in deutscher Übersetzung werden nach folgender Ausgabe nachgewiesen: *Die Macht des Blutes*, in: Miguel de Cervantes Saavedra, *Meistererzählungen. Die Beispielhaften Novellen*, aus dem Spanischen von Gerda von Uslar, Zürich 1993. Im Original lautet die Stelle: „Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, ... comenzó de tal manera a imprimirse en la memoria, que le llevo tras sí la voluntad ...“ (Miguel de Cervantes Saavedra, *La fuerza de la sangre*, in: *Obra Completa*, Bd. II, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcaá de Henares, 1994, S. 683. Originalzitate werden mit Angabe der Seitenzahl nach dieser Ausgabe nachgewiesen.)

seiner Gefährtin raubt Rodolfo das Mädchen, wobei sie unerkant bleiben, da sie sich verummten. Die ohnmächtig gewordene Leocadia trägt er in seine Wohnung, einen separaten Flügel des Hauses seiner Eltern. Dort vergeht er sich an der immer noch Ohnmächtigen. Psychologisch sehr genau faßt Cervantes die Unreife des Mannes: Er hat Leocadia die Augen verbunden: er will kein antwortendes Du; der sexuelle Akt ist hier blind, bloßes Befriedigen der Gier, ein Rausch, der schnell verfliegt: „Und da bekanntlich ein sinnliches Gelüste zumeist nicht länger anhält, als bis es einmal Befriedigung gefunden hat, wünschte Rodolfo auch gleich darauf, Leocadia möchte wieder verschwinden (333)“⁷. In einem unbeobachteten Augenblick kann die inzwischen aus ihrer Ohnmacht erwachte Leocadia das Innere des Zimmers wahrnehmen. Ohne zu wissen, warum, entwendet sie ein kleines silbernes Kruzifix, das auf einem Tisch des Zimmers steht. Dann führt Rodolfo sein Opfer, dem er wieder die Augen verbunden hat, zur Hauptkirche der Stadt und verschwindet. (Man hat ermittelt, daß in einer Kirche Toledo im Mittelalter ein wundertätiges Kreuz verehrt wurde und daß die Kathedrale von Toledo der Hl. Leocadia geweiht ist, eine ungewöhnliche Dedikation für eine Kathedrale: diese möglichen Realbezüge werden aber nicht funktional.) Leocadias Familie beschließt, den Vorfall geheim zu halten, da man den Täter nicht identifizieren könne, auch mit dem Kruzifix nicht. Stattdessen würde man nur Leocadias Schande publik machen. Leocadia ist schwanger, bringt einen Knaben zur Welt, der so schön, gewandt und klug ist, daß er sich alle Herzen seiner Umwelt erobert. Luis wird als Vetter Leocadias ausgegeben. Rodolfo ist kurz nach seiner Tat zu einer Kavaliertour nach Italien aufgebrochen, seine Untat hat er schon nach wenigen Tagen vergessen.

Nach dem blinden sexuellen 'Erkennen' zwischen Mann und Frau folgt nun der zweite Kursus mit dem Ergebnis der Identifikation von Vater, Mutter und Kind auf biologischem Feld. Luis ist sieben; bei einem Pferderennen bewegt er sich, um besser zu 'sehen', ungeschickt und wird umgeritten. Ein Edelmann, der Vater Rodolfos, reißt das Kind an sich, bringt es in sein Haus, sorgt für ärztliche Hilfe, dies alles, wie er erklärt, weil das Kind seinem Sohn täuschend ähnlich sehe. Leocadia erkennt das Zimmer, in dem sie Luis wiederfindet, als eben das wieder, in dem sie vergewaltigt worden ist. Sie eröffnet nach einiger Zeit des Abwartens der Mutter Rodolfos alles, was hier geschehen ist. Die Mutter glaubt ihr, ebenso später ihr Mann, wobei sie auf die Ähnlichkeit des Kindes mit Rodolfo abheben, während Leocadia als Beweis der Wahrheit ihrer Rede auch das seinerzeit entwendete Kruzifix anführt.

Nach dem Bekennen und Anerkennen der biologischen Eltern- und Kindschaftsverhältnisse steht deren soziale Anerkennung noch aus, was impliziert, die Unehre in Ehre zu verwandeln, Verantwortung für die Tat zu übernehmen, evtl. eine Versöhnung zwischen Opfer und Täter herbeizuführen. All dies hat nun der dritte Kursus der Handlung zu leisten. Rodolfo wird zurückgerufen, weil er heiraten soll. Die Mutter zeigt ihm das Bild einer häßlichen Frau als die ausgesuchte

⁷ „... y, como los pecados de la sensualidad por la mayor parte no tiran más allá la barra del término del cumplimento dellos, quisiera luego Rodolfo que de allí se desapareciera Leocadia ...“ (685).

Braut, die er vehement ablehnt. Umso eindringlicher wirkt auf ihn der Auftritt Leocadias: „Bei Gott, was sehe ich da! Ist es ein Engel in Menschengestalt, den meine Augen erblicken?“ Und bald schon war ihm das schöne Bild, das sich seinen Blicken darbot, tief ins Herz gedrungen. Auch Leocadia sah sich nun plötzlich in nächster Nähe des Mannes, den sie bereits mehr liebte als das Licht ihrer Augen (354).⁸ Aber auch das Geschehene wird ihr wieder lebendig. Sie sinkt ohnmächtig zu Boden, Rodolfo wird von seinen Eltern über die Zusammenhänge aufgeklärt. Er klagt über der scheinbar Toten, die dabei die Besinnung wiedergewinnt. Es folgt ein zweites Sich-zu-erkennen-Geben, Versöhnung und Eheschließung (und zuletzt ein Ausblick des Erzählers, der sich analog in Kleists Novelle wiederfindet: „Viele schöne Jahre noch konnten Rodolfo und Leocadia ihr gemeinsames Schicksal genießen und sich ihrer Kinder und Enkel erfreuen (359)“.⁹

Was führt der Erzähler nun als entscheidenden Grund für diese Wende zum Guten an, und – hinsichtlich des Erzähldiskurses gefragt – was für eine Art von Schlüssigkeit gewinnt das Erzählen dabei? Wird es von außen, von einem Jenseits des Erzählens beglaubigt? Das scheint der Fall zu sein, wenn der Erzähler in seinem Schlußwort, wie zuvor schon die Protagonistin (vgl. 348) sich auf „Fügung des Himmels (por el cielo)“ beruft [die Rede ist von Leocadia, Rodolfo und ihren Kindern]:

... permitido todo por el cielo y por 'la fuerza de la sangre', que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico. (699)¹⁰

> Die Novelle zeigt ein Handlungsschema, das man zumindest für einen Teil der *Novelas ejemplares* als leitend erkennen kann: ein jähes Geschehen wirft einen Menschen aus seinem Gleichgewicht, er gerät in eine Welt der Abenteuer, aufregender Eindrücke und Gefühle, einen Zustand des 'desatino', des Verirrtseins. Es folgen Anstrengungen, das Gleichgewicht wiederzuerlangen, die gemäßige Ordnung, den Bestimmungsort (paradero) zu finden. Durch menschliches Fehlverhalten werden die Figuren aus ihrem Zentrum hinausgeworfen; daß sie wieder in dieses zurückgelangen, bringt aber menschliches Handeln allein nicht zuwege. Hierzu bedarf es glücklicher Fügungen, die als Hilfe des Himmels gedeutet werden, so explizit im zitierten Schlußwort der hier betrachteten Novelle. Vorbereitet ist diese Deutung durch das in jedem Handlungsdurchgang berufene Motiv des Kruzifixes. Mit ihm zeigt die Novelle eine Garantie der Zeichenrelation (daß die Wörter – Leocadias Bericht über die Vergewaltigung – mit den Dingen übereinstimmen) durch ein vermittelndes Drittes an. Der Erzähler

⁸ „¡Válame Dios! ¿Qué es esto que veo? ¿Es por ventura algún ángel humano el que estoy mirando? Y en esto, se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia, la cual, en tanto que la cena venía, viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de los ojos ...“ (697).

⁹ „... muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos ...“ (699).

¹⁰ All ihr Glück aber verdanken sie der Fügung des Himmels und der Macht jenes Blutes, das der tapfere, edle und christliche Großvater des kleinen Luis einst unter den Hufen eines Pferdes fließen sah. (359)

nennt in seinem Schlußwort noch eine zweite Macht, der die Wende zum Guten zu verdanken sei. Es ist die Macht, die der Novelle auch den Titel gegeben hat: la fuerza de la sangre. Diese Deutung ist schillernd, da mehr noch als das Blut, das das Kind vergießt, seine Ähnlichkeit mit Rodolfo von dessen Vater als Grund für die Rettungshandlung und später auch als 'Beweis' für die Richtigkeit von Leocadias Behauptungen angeführt wird. So führt die reklamierte 'Macht des Blutes' auf das Ordnungsschema der Ähnlichkeit als eine weitere Möglichkeit (neben der 'Fügung des Himmels'), Zeichenrelationen durch ein vermittelndes Drittes zu beglaubigen. Das Motiv des Blutes vereint beide Beglaubigungen: es ist Anlaß, auf die Ähnlichkeit aufmerksam zu werden, so daß im vergossenen Blut das eigene 'Blut' (i.S. von 'Gebüt') erkannt wird; zugleich enthält es schon die providentia, insofern es, mit dem Motiv des Kruzifixes verbunden, typologisch auf das von Christus vergossene Blut verweist. Denn Luis wird mit der Aura eines göttlichen Kindes ausgestattet. Außerordentliche Anmut, Schönheit und Klugheit sind ihm eigen (vgl. 343), der Erzähler berichtet: „Wenn sie [die Eltern Leocadias] mit ihm über die Straße gingen, regnete es von allen Seiten Glückwünsche und Segensworte auf ihn herab (343)“.¹¹ Analog zum siebenjährigen Christusknaben, der mit den Schriftgelehrten im Tempel diskutiert, heißt es von Luis: „Als er sieben Jahre alt war, konnte er bereits lateinisch und spanisch lesen und schrieb eine schöne, wohlgeformte Handschrift (343)“.¹²

Das Denken nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit und die Beglaubigung von Zeichenrelationen durch ein vermittelndes Drittes, die die Novelle zu bestätigen scheint, nimmt sie jedoch mit Nachdruck zurück. Denn an entscheidender Stelle der Handlung wird der Rekurs hierauf eingeschränkt. Leocadia bespricht mit ihren Eltern ausführlich, ob man mit Hilfe des entwendeten Kruzifixes den Täter ermitteln könne, um zu dem Schluß zu gelangen, daß dies nicht möglich sei. Das Zeichen ist nicht offen zur Welt, es führt nicht zum Besitzer des Zeichens, es vermittelt nicht und versöhnt auch nicht zwischen Opfer und Täter. Zur Beglaubigung ihres Berichts über das Vorgefallene wie ihrer Identität als das Opfer Rodolfos verweist Leocadia zwar stets auch auf das Kruzifix (wie die Eltern Rodolfos auf die Ähnlichkeit des Kindes); voraus geht jedoch jeweils eine ganz andere Argumentation, z.B. in der Anagnorisis-Szene, dem Höhepunkt der Novelle.

Nachdem Rodolfo und Leocadia aus ihren Ohnmachten wieder erwacht und sogleich getraut worden sind, klärt Rodolfos Mutter ihren Sohn über die Identität seiner Gattin auf. Rodolfo wünscht einen Beweis:

... und um sich vollends zu vergewissern, ob sie die Wahrheit sprach, bat er Leocadia, ihm doch irgendein Zeichen zu nennen, das ihm jeden Zweifel nehmen werde ... 'Als ich einst aus einer anderen Ohnmacht erwachte', erwiderte Leocadia, 'fand ich mich in Euren Armen, mein Herr, und meine Ehre war dahin. Heute aber brauche ich ihr nicht nachzutruern; denn als ich beim Erwachen aus der Ohn-

¹¹ „Cuando iba por la calle, llovían sobre él millares de bendiciones ...“ (690).

¹² „... llegó el niño a la edad de siete años, en la cual ya sabía leer latín y romance y escribir formada y muy buena letra.“ (690)

macht, die mich vorhin anwandelte, die Augen aufschlug, fand ich mich wiederum in Euren Armen, und siehe da, meine Ehre war wiederhergestellt. Sollten diese Worte nicht genügen, so überzeugt Euch vielleicht der Anblick eines silbernen Kreuzleins, das niemand als ich Euch nehmen konnte. Wenn Ihr es wirklich am Morgen nach jener Nacht vermißt und wenn es das nämliche ist, das Eure Mutter, meine verehrte Herrin, dort in der Hand hält ...
 'Liebste', unterbrach Rodolfo sie, 'Ihr seid die Herrin meines Herzens und werdet es sein, solange mich Gott am Leben läßt.' (358)¹³

➤ Rodolfo unterbricht den Hinweis auf das Kreuz, er ist schon vorher überzeugt. Aber wodurch? Leocadia hat dargelegt, daß eine Struktur wiederholt worden ist, die sie bestimmt nach den Kriterien von Identität (Erwachen aus einer Ohnmacht in den Armen Rodolfos) und Differenz (Verlust/Wiederherstellung der Ehre). Leocadia hat nicht den Bezug ihrer Wörter zur Wirklichkeit hergestellt (daß sie diese korrekt wiedergäben), sie hat vielmehr betont, daß das Konzept, nach dem sie einen Handlungsabschnitt strukturiert (ehrenvolles Erwachen in den Armen des liebenden Rodolfo), für das Konzept eines anderen Handlungsabschnitts (entehrtes Erwachen in den Armen des rein triebhaft agierenden Rodolfo) zu stehen vermag. Die eine Strukturierung repräsentiert die andere, eine Verbindung ist hergestellt aus der Ordnung der Zeichen selbst (die von Leocadia vorgenommene Strukturierung der Handlung), nicht über ein vermittelndes Drittes. Analog hatte schon der Vater argumentiert, als die Familie beriet, wie mit der geschehenen Vergewaltigung umzugehen sei: die Welt frage nur nach der äußeren Ehre, so könne diese der Welt auch vorgespielt, die eine Heuchelei also durch die andere Heuchelei ersetzt werden.

Nebenbei hat die Erzählung dabei – dreihundert Jahre vor Freud – die psychische Technik der Bewältigung eines Traumas entdeckt. Wie kann das Opfer der Vergewaltigung den Täter so schnell lieben (ein Vorgang, den Kleist in seiner Novelle ganz anders behandelt)? Weder durch Sühne des Täters, noch durch großmütiges Verzeihen des Opfers, mithin nicht durch Rekurs auf irgendeine Tugend des Menschen. Es wird vielmehr erreicht ohne 'den Menschen'¹⁴, durch Verknüpfen von zwei Vorstellungen. Die Struktur, die das Trauma ausgemacht hat, wird wiederholt, das Erwachen in den Armen des begehrenden Mannes, jetzt aber unter umgekehrtem Vorzeichen: der Mann wird nicht mehr gelenkt von blindem Trieb, sondern von einer sozialisierten, d.h. die Ehe erstrebenden Liebe, er ist nicht mehr stumm und unreif wie einst, sondern spricht als ein reifer Mann,

¹³ Y, por certificarse más de aquella verdad, preguntó a Leocadia le dijese alguna señal por donde viniese en conocimiento entero de lo que no dudaba ... Ella respondió: – Cuando yo recorde y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues, al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada. Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo que nadie os la pudo hurtar sino yo, si es que por la mañana le echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora. – Vos lo sois de mi alma, y lo seréis los años que Dios ordenare, bien mío. (699)

¹⁴ I.S. von Foucaults Bestimmung der Episteme, die sich orientiert am transzendentalen Subjekt.

der sich auf ein Du beziehen kann; weiter geschieht das Erwachen statt im Dunkeln und geheim jetzt im Licht und vor allen Angehörigen¹⁵.

Beglaubigung der Wahrheit der Rede und Vermittlung zwischen Opfer und Täter geschieht nicht bzw. nicht mehr entscheidend durch ein außenstehendes Drittes (das Kreuzifix als Bürge für himmlische Fügung) und nicht im Rekurs auf Ähnlichkeit als Ordnungsschema des Wissens, sondern durch den Vorgang der Repräsentation (diese verstanden als Wiedervergegenwärtigung einer Vorstellung durch eine andere Vorstellung). Diese Art der Beglaubigung zeigt die Erzählung aber nicht erst am Ende in der Anagnorisis-Szene, sondern schon früher, wenn sich Leocadia Rodolfos Mutter eröffnet (vgl. 347f.). Ständig hebt sie dabei auf Strukturwiederholungen ab, die sie bemißt nach Identität und Differenz: Aufnahme und Pflege des Kindes im Haus Rodolfos – eigenes Erlebnis in diesem Haus, das Unglück des Kindes führte in dieses Haus – hier hofft sie, einen Weg zu finden, das eigene Unglück zu ertragen, das Kreuzifix war Zeuge der Gewalt – jetzt soll es Richter sein über die geschuldete Sühne. Rodolfos Mutter ist dies schon 'Beweis' genug, nur als zusätzliches Argument, nachdem sie schon überzeugt ist, weist sie ihren Gatten auf die Ähnlichkeit des Kindes hin (vgl. 349). Das Argument der Ähnlichkeit und der Rekurs auf ein vermittelndes Drittes sind hier – ganz im Sinne Foucaults¹⁶ – nur noch der 'äußere Saum des Wissens', der Anlaß oder der Hintergrund, auf dem die Erkenntnis ihre Beziehungen errichtet, indem sie Vorstellungen aneinander mißt (sie in Elemente auflöst, die sie mit anderen Repräsentationen gemeinsam haben, diese dann vergleicht und Ordnungen hierauf errichtet: Mathesis und Taxinomie als leitende kognitive Verfahren¹⁷). ➤ Scheinbar bestätigt die Novelle noch das Denken nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit, das im *Don Quixote* doch schon so fulminant als Wahn erwiesen wird. Tatsächlich aber rückt sie diese Art des Denkens an die Peripherie. Es ist nur noch Auslöser der Handlung, Hintergrund der Erzählung, die ihre Wahrheit und Schlüssigkeit durch das neue Ordnungsschema der Repräsentation gewinnt, an dem die Figuren sich orientieren (Leocadia und die Mitfiguren, die sich durch ihre Art des 'Beweisens' überzeugen lassen), das aber zugleich auch die Novelle selbst praktiziert. Denn sie erzählt nicht nur von der Repräsentation als dem Verfahren der dargestellten Figur, sondern 'repräsentiert' dieses zugleich im Akt des Erzählens, das ja anlog das Geschehen in drei Durchgängen derselben Grundhandlung entwickelt, von denen jeder den anderen repräsentiert auf der Basis jeweils genau zu bestimmender Identität und Differenz. ➤ Ihre Schlüssigkeit gewinnt die Erzählung damit aus ihrer Struktur, nicht aus einem Bezug zur Welt (was zum Argument der Wahrscheinlichkeit führte). Entsprechend verfehlt die Charakterisierung dieser und ihr analoger Novellen als 'märchenhaft'¹⁸ gerade die Umorientierung, die diese Novellen leisten. In der wechselseitigen Spiege-

¹⁵ Analog dem strukturalistischen Denkmodell Freuds weist Foucault darauf hin, daß Saussures rein binäre Bestimmung des Zeichens eine Wiederentdeckung des Zeichenbegriffs der französischen Klassik war (vgl. Ordnung der Dinge 102).

¹⁶ Foucault, *Les mots et les choses*, S. 82.

¹⁷ Ebd., S. 86–91.

¹⁸ El Saffar, s. Anm. 5.

lung der Repräsentation auf der Ebene der dargestellten Welt und der des Erzähldiskurses löst die Novelle die Bedingung dafür ein, daß ihre Zeichenverweisung nicht mehr durch ein vermittelndes Drittes gesichert sein muß. Es ist die Bedingung, daß die Repräsentation in diesem Akt zugleich sich selbst repräsentiert¹⁹.

Bezogen auf den Umbruch in der Ordnung und Begründung des Wissens gibt der *Don Quixote* eine Art Negativ: sein Akzent liegt auf dem Verabschieden des Denkens nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit, und nur im Dilemma der Figur, sich gegen eine apokryphe Fortsetzung des Romans behaupten zu müssen, gibt der Roman das neue Ordnungsschema zu erkennen. Die betrachtete Novelle steht hierzu nicht in Widerspruch, wohl aber hat sie den Akzent entgegen gesetzt. Sie gibt das Positiv zu diesem Negativ, da sie das neue kognitive Ordnungsschema der Repräsentation handlungsentscheidend und den Diskurs der Erzählung beglaubigend präsentiert, wogegen der Bruch mit dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit – Anliegen novellistischen Erzählens seit Boccaccio – peripher wird. Er wird sanft vollzogen, indem sich die Orientierung am alten Ordnungsschema von einem wesentlichen zu einem nur noch zusätzlichen, nicht mehr entscheidenden Argument verschiebt. Damit löst sich auch das Problem der Cervantes-Forschung, wie auf den *Don Quixote* und den Teil der *Novelas*, die eine eher düstere Welt entwerfen, in der sich die Konflikte nicht wirklich lösen, Erzählungen folgen können, die eine letztendlich geordnete Welt mit restlos lösbaren Konflikten vorstellen²⁰. Die wenigen theoretischen Äußerungen, die Cervantes seinen *Novelas* mitgegeben hat, gewinnen im Horizont dieser Umakzentuierung der leitenden Ordnungsschemata des Denkens neue Aussagekraft.

Cervantes betont, daß sich aus jeder seiner Novellen eine nützliche Lehre ziehen lasse²¹. Das ist im katholischen Spanien selbstverständlich eine Abgrenzung gegen die ob ihrer Frivolität anrühigen italienischen Novellen, zugleich ein Rekurs auf die anerkannte Tradition der Exempelliteratur und auf das Horazische 'prodesse et delectare'; letzteres wird noch verstärkt, wenn wenig später gesagt wird, daß der Leser „weder an seinem Körper noch an seiner Seele [sin

¹⁹ Foucault erläutert dies als 'représentation redoublée'. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 77–81.

²⁰ Daß die *Novelas* in zwei Gruppen mit sehr unterschiedlicher Weltsicht aufzuteilen seien, ist Gemeingut der Cervantes-Forschung: Ludwig Pfandl, *Die Zwischenspiele des Cervantes*, in: Neue Jahrbücher 1927; Leo Spitzer, *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle (El celoso stremeno)*, in: Zeitschrift für Romanische Philologie 51, 1931, S. 194–225; Werner Krauss, *Cervantes und seine Zeit*, in: W. K., *Das wissenschaftliche Werk* Bd. 2, hg. von Werner Bahner, Berlin 1990; Werner Krauss, *Cervantes und der spanische Weg der Novelle*, in: W. K., *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959; Gerold Hüty, *Zur Struktur der „Novelas ejemplares“ von Cervantes*, in: *Typologia Litterarum*. Festschrift für Max Wehrli, hg. von St. Sonderegger u.a., Zürich 1969; Alban K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four „Exemplary Novels“*, Princeton NJ 1982. Weitere Literaturangaben: Dana B. Drake, *Cervantes' „Novelas Ejemplares“*. A selective annotated Bibliography, Second edition, revised and expanded, New York, London 1981.

²¹ Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso. (431)

daño del alma ni del cuerpo] dabei Schaden leiden soll (9)“²². Aber Cervantes ironisiert das Argument, indem er sogleich fortfährt:

Wenn es mir nicht gegen den Strich ginge, dieses Thema noch weiter auszuspinnen, so könnte ich dir vor Augen führen, wie sich aus allen zusammen und aus jeder einzelnen ein gar köstlicher und ehrenhafter Gewinn ziehen läßt (9)²².

Was wäre denn, so sind wir hiermit aufgefordert zu fragen, die nützliche Lehre der betrachteten Novelle? Daß wir auf Gottes Fügung vertrauen sollen? Oder ist es das Verfahren, das die Hauptfigur wie die Novelle selbst als Diskurs vorstellen: rationales Durchdringen der Welt durch das Ordnungsschema der Repräsentation? Und könnte eben dies nicht auch den hohen Anspruch des Cervantes rechtfertigen, daß seine Novellen vom übermächtigen italienischen Vorbild losgekommen, daß sie genuin spanische und zugleich exemplarische, d.h. die Gattung vollendende Novellen seien?²³ Man hat über diesen Anspruch viel gerätselt²⁴. Könnte die Originalleistung und die Vollendung der Gattung, die mit der Kennzeichnung als 'exemplarisch' ja auch beansprucht wird, nicht eben darin zu suchen sein, daß die Novelle nun nicht mehr nur, wie vom Beginn ihrer Geschichte bei Boccaccio an, das Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit desavouiert – jener Teil der *Novelas*, der eine düstere Welt letztlich unlösbarer Konflikte vorstellt, bleibt dem ja noch verpflichtet –, sondern darüber hinaus und entscheidend nun zeigt und praktiziert, was an dessen Stelle tritt? Die betrachtete Novelle leistet dies zumindest und dem neuen Denken, das sie vorstellt, fügt sich gut das eigenartige Bild an, das Cervantes für sein Erzählen gebraucht. Er führt aus:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras ... (431)²⁵

Über den Spielgedanken ist man versucht, hier eine Variante des Topos Welttheater herauszuhören als eine leitende Vorstellung des Barock, vom Zeitgenos-

²² „... y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.“ (431)

²³ Vgl.: „... so kann ich nun mit Recht behaupten, daß ich der erste bin, der in kastilischer Sprache Novellen geschrieben hat. Denn all die vielen Novellen, die bisher bei uns gedruckt wurden, sind aus fremden Sprachen übersetzt; diese hier jedoch stammen von mir selbst, sie sind nicht abgucken und nicht gestohlen: mein Hirn erzeugte sie, meine Feder gebar sie ...“ (10) [... me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas ... (432)]

²⁴ Eine andere Deutung gibt: Harald Wentzlaff-Eggebert, *Zur Topographie der „Novelas ejemplares“*, in: IR 18, 1983, S. 163–196; dort auch weitere Literaturangaben.

²⁵ „Es war meine Absicht, auf dem großen Marktplatz unseres öffentlichen Lebens einen Spieltisch [Billardtisch] aufzustellen, an den jedermann herantreten und sich ergötzen kann, ohne wie beim Ringspiel mit den Eckpfeilern in Konflikt zu geraten.“ (9) [Lt. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid 1983, Bd. 5 (Ri-X), Sp. 649 hat 'juego de los trucos' im 17. Jahrhundert den Sinn von Billard-Spiel. Zu Cervantes' Theorie der Novelle s. auch: Edward C. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford 1962; Joaquín Casaldueño, *Sentido y forma de las „Novelas ejemplares“*, Madrid 1974.

sen Calderón im 'auto sacramental' gefeiert²⁶. Aber das Bild geht nicht recht auf. Denn die Bewegung der Billardkugel hat keinen über sich hinausweisenden Sinn im Unterschied zum Theaterspiel, das eben über die Frage der Sinngebung zur Metapher des menschlichen Handelns überhaupt werden konnte. Die Bewegung der Billardkugeln genügt sich selbst: abstrakte, genau kalkulierte, mathematisch berechenbare Figuren. Die Bewegung einer Kugel wird – fast ohne Reibungsverlust – auf eine andere Kugel übertragen, um dort eine neue, in bestimmter Hinsicht identische, in bestimmter Hinsicht unterschiedene Figur zu beschreiben – ein überaus genaues Bild für den Vorgang der Repräsentation: eine Vorstellung steht für eine andere Vorstellung nach exakt bestimmbarem Bezug von Identität und Differenz.

Wenn die Novelle in der Tradition Boccaccios als 'Negativ' und mit ihrem 'Zu-sich-selbst-Kommen bei Cervantes als 'Positiv' eine Disposition zum Denken nach dem Ordnungsschema der Repräsentation hat, wie steht die Gattung dann zu dem Denken, das die episteme der Repräsentation ablöst, also zum Denken, das sich orientiert am transzendentalen Subjekt als Bürge aller Gewißheit des Wissens? Es scheint, daß das deutsche novellistische Erzählen – in seinen Maßstäbe setzenden Beispielen – von dieser Frage umgetrieben wird, vielleicht, weil die Geschichte dieser Gattung in Deutschland mit dem politischen Wirklichwerden eben dieses Subjekts in der Französischen Revolution beginnt (Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als Gegenkonzept zu Schillers Entwurf einer 'ästhetischen Erziehung', beide als Antworten auf die Revolution). > Als Denken am Leitfaden des 'Menschen' hat Foucault die neue episteme bestimmt: daß man vom Menschen ausgeht, um zur Wahrheit zu gelangen, daß man alle Erkenntnis auf die Wahrheit des Menschen zurückführt, daß man, wenn man denkt, immer zugleich denkt, daß es der Mensch ist, der da denkt²⁷. Kleist fragt als Novellist mit der ihm eigenen Radikalität nach den Grundlagen dieses Denkens, stellt es von den Grenzen des anthropologischen Diskurses her in Frage: mit seinem Interesse für unbewußte Strukturen der Psyche oder für das, was jenseits des Ich spricht, wenn dieses zu sprechen scheint (etwa bei der Ausschweifung in der Tugend: *Michael Kohlhaas*), mit seinem ethnologischen Blick auf die abendländische Kultur (*Das Erdbeben in Chili*, *Die Verlobung in St. Domingo*), mit seiner Frage nach dem Erhabenen in der Kunst (*Die heilige Cäcilie*). In der *Marquise von O...* deckt er die paradoxe Position des transzendentalen Subjekts auf. So läßt sich seine Novelle als typologische Antwort auf die des Cervantes lesen. Nur unter diesem Aspekt soll sie hier betrachtet werden.

> Das Erkennen zwischen Mann und Frau wird wieder auf drei Feldern der Identifikation durchgespielt, wobei auch hier auf jedem Feld eine heilsgeschicht-

liche Perspektive mit ins Spiel gebracht wird. Stets mündet das Geschehen in unaufgelöste Oppositionen.

> Das sexuelle Erkennen zwischen Mann und Frau steht in der Opposition von Wissen und Nicht-Wissen, da es ohne Bewußtsein der Marquise stattgefunden hat. Eine heilsgeschichtliche Perspektive gibt die Marquise ihm nachträglich, wenn sie erläutert, daß ihr der Graf, als er sie aus den Händen der Soldaten gerettet habe, als ein Engel erschienen sei.

> Die biologische Identifikation (das Bestimmen der Elternschaft) steht im unauflösbaren Widerspruch von reinem Bewußtsein und körperlicher Wirklichkeit: „Eine Hebamme! rief Frau von G... mit Entwürdigung. Ein reines Bewußtsein und eine Hebamme! Und die Sprache ging ihr aus. (163)“²⁸. Der Widerspruch weckt selbstverständlich Erinnerungen an religiöse Geschichten unbefleckter Empfängnis als möglichem Deutungsmuster.

> Die soziale Identifikation des Erkennungsaktes ist gekennzeichnet durch radikale Umkehrungen. Die Familie der Marquise verstößt diese zuerst als Heuchlerin, um sie nach der 'Wahrheitsprobe' zur „Reineren als Engel sind“ (177) zu erheben. Die Marquise selbst kehrt, um den Täter zu finden, den Liebesdiskurs um: das ganz Intime macht sie mit ihrer Annonce öffentlich: Dem Grafen kehrt sich sein Betrugsversuch um: er wollte durch eine schnelle Heirat seine Untat vertuschen, stattdessen wird ihm ein völlig einseitiger Ehevertrag aufgenötigt (185). Fluchtpunkt aller Umkehrungen ist die Anagnorisis-Szene. Zur festgesetzten Stunde muß entweder ein banaler Übeltäter erscheinen oder – wenn die Empfängnis doch nicht mit natürlichen Dingen zugegangen ist – ein Gott (analog dem Bekenntnis Jupiters zu Alkmene: „Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen“ [Vs 1576]). > Stattdessen erscheint der, der zuvor als Engel erschienen war, was ihn in die Position Lucifers rückt, der versucht hat, die Stelle Gottes einzunehmen. Konsequenter reagiert die Marquise hierauf mit exorzistischen Handlungen. <

Ein Bruch durchzieht die Figuren, der abgründig, d.h. nicht zu vermitteln erscheint: Bruch zwischen Bewußtsein und Körper bei der Marquise, zwischen Engel und Teufel beim Grafen, zwischen Lüge und Wahrheit bei der Mutter (die Lüge um den Jäger Leopardo gibt ihr unzweifelhafte Gewißheit der Unschuld der Tochter), Bruch zwischen mörderischer Tyrannei und inzestuösem Begehren beim Vater. Quelle all dieser Brüche ist der, in dem die Marquise steht und die Weise, in der sie damit umgeht. Sie beharrt auf ihm als Faktum (auf reinem Bewußtsein und Hebamme) und sie beharrt zugleich auf der Logik der Identität (daß das eine – reines Bewußtsein – nicht zugleich das Entgegengesetzte sein kann – 'gefallen' zu sein, wie es der Körper sagt). So verlangt sie Auflösung des Bruchs, was mit dem Bild kommentiert wird, sich an der eigenen Hand aus der Tiefe emporzuheben (167). > Der Effekt aber ist, daß sich der Bruch auf immer neuen Feldern reproduziert. < Was die Marquise nicht zuläßt, ist die Logik der

²⁶ Zu diesem Topos: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 3. Aufl., Bern, München 1961 (Kap.: *Schauspielmetaphern*); Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970 (Kap.: *Theatrum Mundi – Der Mensch als Schauspieler*), Verf., *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg 1977.

²⁷ Vgl. Foucault, *Les mots et les choses*, S. 354.

²⁸ Die Novelle Kleists wird mit Seitennachweis im Text nach folgender Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist, *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget (H.v.K., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Bd. 3), Frankfurt 1990.

Transzendierung, nach der das eine schon immer hinübergangen ist auf ein anderes, gegensätzliches Feld. Das bietet der Graf an: als metaphorische Rede (der Kindheitstraum vom mit Kot beworfenen und doch reinen Schwan, womit er seine Untat bekennen und zugleich verschweigen will), ebenso als Handlung (die Liebesheirat als Vertuschen eines Verbrechens, später, nachdem die Schwangerschaft zum Bruch zwischen der Marquise und ihren Eltern geführt hat, der Versuch, den Ehwunsch zu erneuern als Vertuschen der Untat vor der Öffentlichkeit). Die Marquise beharrt auf Eindeutigkeit, auf Logik der Identität und vervielfältigt damit den Bruch – und dies nicht nur in der dargestellten Welt, sondern auch und entscheidender noch auf der Ebene des Diskurses. Denn die so konzipierte Figur entsteht und bewegt sich ja – als Erzählung – schon immer auf dem Feld metaphorischer Rede, wobei in dieser Erzählung der Vorgang der Verschiebung besonders akzentuiert ist. Im Untertitel der Phöbus-Fassung der Novelle hat Kleist selbst darauf verwiesen: der Schauplatz sei 'vom Norden nach dem Süden verlegt worden' (769), und diesem Vorgang entsprechend schreitet die Erzählung in immer neuen 'Verschiebungen' voran: die Vergewaltigung verschiebt sich von den Soldaten, die vom Erzähler als „viehische Mordknechte“ apostrophiert werden, zum edlen Grafen, der Akt selbst wird mit dem berühmten Gedankenstrich vom Expliziten zum Impliziten verschoben, Begehren ist in Aggression verschoben und umgekehrt, beim Grafen wie beim Vater der Marquise usw.

Die Erzählung praktiziert als Diskurs das 'Verlegen', das Hinübergehen auf ein anderes Feld, was die Marquise dem Grafen verweigert und was sie generell im Beharren auf Logik der Identität negiert. Dieser Widerspruch zwischen Hauptfigur und Verfahren des Erzählens ist entscheidend, weil erst er der Versöhnung am Ende Plausibilität verleiht. Dem Grafen wird „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen“ verziehen (186). Das bliebe ein Allgemeinplatz über den Zustand der dargestellten Welt, wenn die Erzählung diese Gebrechlichkeit nicht im Bruch zwischen Hauptfigur und Erzählverfahren selbst inszenierte. So beglaubigt sie durch ihren eigenen Diskurs die vorgestellte Versöhnung. Das führt aber in ein Paradox. Denn das, was die Versöhnung beglaubigt, die 'gebrechliche Einrichtung der Erzählung', wird nur durch das Beharren der Hauptfigur auf Eindeutigkeit und Logik der Identität hervorgebracht. Die Marquise schafft diskursiv die Bedingung für Versöhnung, indem sie in der dargestellten Welt unversöhnt ist. Die Versöhnung, die so erreicht und beglaubigt wird, bringt dann aber deren Grundlage, den Bruch zwischen Hauptfigur und Erzählpraxis, zum Einsturz. D.h. im Augenblick, da die Erzählung die Versöhnung „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen“ vorstellt, entzieht sich ihr ihr Grund. Um die Versöhnung als eine beglaubigte aufrechtzuerhalten, muß entweder die Hauptfigur zurückfallen in Unversöhntheit, was heißt, daß sie sich ihrer Bedingtheit entzieht zugunsten der Position als bedingende (die 'gebrechliche Einrichtung der Erzählung' bedingend) oder aber die Erzählung muß sich aufgeben als Erzählung, da ihr Wort nicht mehr metaphorisch sein kann, d.h. nie nur sich selbst, immer zugleich noch anderes meinend (der diskursive Widerspruch bliebe dann in der Weise erhalten, daß die Figur der Logik der Transzendierung folgte, die Erzählung aber der Logik der Identität). Auch diese Konse-

quenz hat Kleist vorgestellt, man denke an Penthesileas Deutung ihrer ungeheuren Tat als eine, in der sie die Worte (vor Liebe essen) nicht metaphorisch, sondern real genommen hat.

Was ist das aber für eine Aporie, in die Kleist seine Erzählung mit der Spannung auf solche Versöhnung hin münden läßt? Es ist der Versuch, das Begründende (Beharren auf Eindeutigkeit und damit Nicht-Versöhnen des sich Widersprechenden bei der Hauptfigur als Bedingung der Möglichkeit der 'gebrechlichen Einrichtung' der Erzählung) und das Begründete (erreichte Versöhnung um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen) zusammenzudenken. Das aber ist die Aporie, in der die Subjektphilosophie sich bewegt, die Aporie des gleichzeitig transzendentalen und empirischen Subjekts. Als versöhnte empirische Person, die die gebrechliche Einrichtung der Welt anerkennt, erscheint die Figur bedingt, begründet, gleichzeitig zeigt sie sich aber (insofern ihre Unversöhntheit die gebrechliche Einrichtung der Erzählung erst bedingt, die die Versöhnung ermöglicht und beglaubigt) als der Grund ihrer selbst, der sich ihr immer entzieht. „Souverain soumis, spectateur regardé“ umschreibt Foucault diese Begründungsfigur des Denkens am Leitfaden des 'Menschen'²⁹. Er spricht in eben diesem Sinne vom Menschen als „étrange doublet empirico-transcendental, puisque c'est un être tel qu'on prendra en lui connaissance de ce qui rend possible toute connaissance"³⁰.

Das auf diese Dopplung fixierte Denken der Subjektphilosophie erscheint in zweierlei Hinsicht problematisch. Zum einen verschließt sich ihm die äußere Welt, da es in allen Manifestationen des Menschen als lebendes, arbeitendes und sprechendes Wesen primär in den Blick nimmt, wie sich der Mensch darin selbst reflektiert. Das nennt Foucault den „anthropologischen Schlaf“ des Denkens³¹. Zum andern entzieht sich diesem Denken sein transzendentaler Grund, da es sich in einer Aporie bewegt? Es versucht einen Ursprung zu denken, der aller historischen Erfahrung als ihr Grund vorausgeht und der doch zugleich als Gegenstand historischer Erfahrung innerhalb dieser angesiedelt sein muß. Es ist die Aporie des begründeten Begründers. Kleists Novelle hat für diese Aporie in der paradoxen Verschränkung von Hauptfigur und Erzählverfahren eine sehr genaue Anschauung gefunden: im Entwurf einer Versöhnung, die sich ihren Grund selbst entzieht.

Läßt sich Kleists Novelle so als Entwurf des aporetischen Grundes der Subjektphilosophie lesen, so überrascht es nicht, daß der Autor, der solch verstörenden Blick auf das neue Ordnungsschema des Denkens zu werfen vermag, in seinem literarischen Schaffen ein ausgeprägtes Interesse für solche Phänomene zeigt, die eben die erkenntnisbegründende Kraft des Menschen in Frage stellen: Phänomene des Unbewußten, Erfahrungen des Erhabenen, verbunden mit der Frage, ob die Kunst sie überhaupt vermitteln kann³², ethnologisch verfremdete

²⁹ Foucault, *Les mots et les choses*, S. 323.

³⁰ Foucault, *Les mots et les choses*, S. 329.

³¹ Foucault, *Les mots et les choses*, S. 351–354 (Kap.: „Le sommeil anthropologique“).

³² Hierzu: Verf. „Das ganze Schrecken der Tonkunst. Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik“: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 1996.

Blicke auf die abendländische Kultur, Öffnungen zu einer Sprache, die aus der 'Ordnung des Menschen' befreit ist, die sich nicht mehr zum unendlichen Grund ihrer selbst verdoppelt und spiegelt, die nicht mehr Zeichen ist, nicht mehr bedeutet.

Im Horizont von Foucaults Entwurf der Geschichte des Denkens erscheint Kleists Novelle doppelgesichtig. Indem sie die Aporie des im transzendentalen Subjekt sich begründenden Denkens herausstellt, weist sie zurück auf das diesem vorausliegende Denken am Ordnungsschema der Repräsentation, dem Cervantes die Novellistik zugeordnet hat. Gleichzeitig weist Kleists Novelle aber auch nach vorn, indem sie mit der herausgestellten Aporie der Subjektphilosophie den Weg bereitet zu den Feldern eines – mit Foucault zu sprechen – Denkens „dans le vide de l'homme disparu“³³.

Die ausgewählten Novellen von Cervantes und Kleist zeichnen sich durch ihren transzendentalen Charakter aus – als ihr leitendes Interesse konnte gezeigt werden, die Bedingung ihrer Möglichkeit zu reflektieren – und sie zeichnen sich durch ihren programmatischen Bezug zur Episteme der jeweiligen Epoche aus: bei Cervantes als Erzählen der Repräsentation und die Repräsentation dieses Erzählens, bei Kleist als abgründiges Erzählen der Aporie des im transzendentalen Subjekt sich begründenden Denkens. In dieser Doppelorientierung und zugleich durch die Motivverschränkung typologisch einander antwortend, erscheinen die beiden Novellen als mögliche 'Brennpunkte' einer Geschichte der Gattung.

IRENE WIEGAND · BERLIN

Das Modell der „höfischen Liebe“ als Ausdruck der Weltanschauung bei Rousseau und Sade

Abstract

This essay assumes that Sade's novel *Aline et Valcour* is written as an answer to Rousseau's *Nouvelle Héloïse*. Sade demonstrates what happens to heroes and heroines behaving in accordance with Rousseau's moral code in a Sadean world. A *tertium comparationis* to show this intertextual relationship between the novels is the treatment of the concept of courtly love, which is used in both novels to describe the love of the protagonists. Since there are several possible shapes in which the so called courtly love can appear, it will in this context be defined as the worship of a man for a high standing lady in a chaste relationship. The man tries to rise morally in this service, which is built parallel to the service of the vassal to his lord. Whereas Julie and Saint-Preux use the code of courtly love successfully to organize their own love, Aline and Valcour fail in trying the same. The other Sadean heroine, Léonore, regards courtly love and chivalry as some kind of moral chain. She doesn't obey to these rules herself, but she uses the obedience of men to gain advantage from it. In *La Nouvelle Héloïse*, courtly love is regarded from within the system, in *Aline et Valcour*, the successful, protagonists have a viewpoint outside. Sade makes clear that chivalry is nothing more than a fictional concept of the past and is of no use for its supporters.

1) „Höfische Liebe“ in *La Nouvelle Héloïse* und *Aline et Valcour*

Die Konsequenz, mit der Sade in seinem Roman *Aline et Valcour* die gleichen Grundthemen aufgreift wie Rousseau in seiner *Nouvelle Héloïse*, dann jedoch in jeder Hinsicht zu einem gegenteiligen Schluß gelangt, lassen die Vermutung zu, daß Sades philosophischer Roman als Umkehrung der *Nouvelle Héloïse* gelesen werden kann¹. Vergleicht man die beiden Romane unter dieser Prämisse, so läßt sich anhand des historischen Modells der sogenannten höfischen Liebe deutlich machen, wie Sade die Weltanschauung der Rousseauschen Helden vorführt, als untauglich verwirft und dann durch die erfolgreichere seiner eigenen Helden ersetzt. Dazu versetzt er die Paare Aline/Valcour und Léonore/Sainville in Ausgangssituationen, mit denen sich auch Julie und Saint-Preux konfrontiert sehen. Während jedoch Aline und Valcour sich mit „Rousseauschen“ Maximen durch die Sadesche Romanwelt bewegen, läßt sich das Paar Léonore/Sainville von „Sadeschen“ Moralvorstellungen leiten.

³³ Foucault, *Les mots et les choses*, S. 353.

¹ So z. B. Michel Delon: *Sade face à Rousseau*. In: *Europe* Nr. 522, 1972, S. 42–48; S. 47.