

1. EINLEITUNG

In seinem *Traité de l'origine des romans* zeichnet Pierre Daniel Huet 1670 ein scharfes Bild der Genealogie der Romangattung. Nachdem er diese systematisch von der epischen Dichtung unterschieden und sie anhand der Prosaform, des Liebessujets und des hohen Grads an erfundenen Inhalten und an unterhaltsamer Leichtigkeit definiert hat, bestreitet er ihre Provenienz aus Spanien oder der Provence, denn die Form wurzele bereits in der Antike und keinesfalls in Europa:

Après être convenus des ouvrages qui méritent proprement le nom de Romans, je dis qu'il faut chercher leur première origine dans la nature de l'esprit de l'homme inventif, amateur des nouveautés et des fictions [...] et que cette inclination est commune à tous les hommes de tous les temps et de tous les lieux, mais que les Orientaux en ont toujours paru plus fortement possédés que les autres [...] qu'on peut avec justice leur en attribuer l'invention. Quand je dis les Orientaux; j'entends les Egyptiens, les Arabes, les Perses, les Indiens et les Syriens. Vous l'avouerez sans doute quand je vous aurai montré que la plupart des grands Romanciers de l'antiquité sont sortis de ces peuples. [...] De sorte que tout ce pays mérite bien mieux d'être appelé le pays des fables que la Grèce où elle n'ont été que transplantées, mais où elles ont trouvé le terroir si bon, qu'elles y ont admirablement bien pris racine.¹

Drei Aspekte stechen hervor. Erstens bestehe der ursprüngliche Kern des Romaneschreibens aus „fables“, „fictions“ und Fantasiereichem im Allgemeinen. Zweitens schöpften die Romane diesen Kern aus einer ‚orientalischen‘ Quelle – wobei der ‚Orient‘ als ein Anderes konstruiert wird, dessen Denken nicht durch Klarheit und Verstand, sondern durch Poetizität und Mythos geprägt sei. Drittens gelte diese Fremdzuschreibung selbst dann, wenn sie im Rahmen jener antiken griechischen Kultur angesiedelt wird, der sich frühneuzeitliche Humanisten wie eben Huet als ideellem Vorfahren und somit als Modell für den Entwurf des ‚Eigenen‘ verschrieben. Die zwei wichtigsten griechischen bzw. antiken Romanschreiber, die Huet in Achilleus Tatios und Heliodor von Hemesa ausmacht, seien immerhin levantinischer oder ägyptischer Herkunft gewesen: „Héliodore, auteur du Roman de *Théagène et de Chariclée*, était d'Emese, ville de Phénicie. [...] Achille Tatius, qui nous a appris les *Amours de Clitophon et de Leucippe*, était d'Alexandrie d'Egypte“.²

Auch wenn die folgenden dreieinhalb Jahrhunderte seit Huets Traktat einen Gutteil dieser Einschätzungen relativiert oder geradezu berichtigt haben, zeigen sie die Kraft eines Gründungsnarrativs auf, welches die Romangeschichte lange geprägt hat. Dem griechischen Roman haftet das Bild einer idealisierenden Gattung an, die Fernweh und ein Sich-weg-träumen in eine exotische Welt bereithält und die nach vielen Peripetien mit einem Happy End schließt. Demnach stelle

1 Huet (1971), 51 f.

2 Vgl. ebd., 52.

dieses eskapistische Moment eine der ‚Seelen‘ des europäischen Romans dar, auf dessen historische Entwicklung gerade Heliodors *Aithiopika* nach ihrer Wiederentdeckung im 16. Jahrhundert zurecht ein entscheidender Einfluss nachgesagt wird.³

Wie passend ist dennoch dieses Bild, wenn man die konkrete historische Rezeption in der Frühen Neuzeit betrachtet? Wirft man einen Blick auf Spanien – für Huet eine der Wiegen des modernen Romans –, so findet die Vorstellung eines maßgeblichen, mit imaginativem Glanz und Fremde befassten griechischen Romans kaum eine Entsprechung. Dem Muster wurden im Siglo de Oro nur wenige Romane erkennbar nachempfunden. Viele davon scheuen exotische Gegenden zugunsten einer vertrauten europäischen oder gar iberischen Geografie und spielen somit nicht in einer abstrakten fernen Kulisse, sondern sind mit Bezügen auf die zeitgenössische oder unlängst vergangene Wirklichkeit gefüllt. Mehr noch: weder diese zeitgenössische Welt noch die Atmosphäre, in der sie vermittelt wird, sind stark imaginativ oder glamourös – durch die Linse des Genres wird die dargestellte Welt hingegen, wie es im Folgenden zu zeigen gilt, zu einer *trostlosen Wirklichkeit*.

Diese Studie befasst sich mit der Rezeption und mit den Adaptionen und Nachdichtungen des Musters des hellenistischen Romans in der Erzählprosa des Siglo de Oro – genauer gesagt in einem Zeitraum, der von den ersten volkssprachlichen Übersetzungen der Werke von Tatios und Heliodor bis zum ansetzenden 18. Jahrhundert geht (1547–1701). Durch die Analyse der Texte, gestützt durch die Berücksichtigung poetologischer und theoretischer Beiträge in zeitgenössischen Abhandlungen und Paratexten, soll die oben angesprochene Vorbildrolle, insbesondere Heliodors, präzisiert und sein Einfluss auf die Romanpraxis historisch präzisiert werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Schnittstelle zwischen den Einschätzungen in der frühen Rezeption und der Einordnung der Vorlage einerseits und jener Realistik andererseits, die auch Huet modernen Romanformen gegenüber der vermeintlich realitätsenthobenen epischen Dichtung zuschreibt.⁴

Die Grundthese der Studie lautet, dass die Aneignung des Musters eine Akzentverschiebung in der *peregrinatio* von der abenteuerreichen Bewegung im Raum zur Destitutionserfahrung der adligen Protagonist:innen bedingt, welche der Realität, in der sie sich bewegen und die in den meisten Fällen an jene der Leserschaft anknüpft, einen düsteren Ton der Bedrohlichkeit verleiht. Dabei zeigt die Untersuchung, dass eine zentrale Rolle in dieser spanischen Neugestaltung und Perspektivierung des Musters Lope de Vegas *El peregrino en su patria* (1604) zukam, der als erster die Erzählstruktur der *Aithiopika* übernahm und die Irrfahrt bzw. den Absturz seiner Held:innen ausgerechnet in jener Heimat spielen lässt,

3 S. etwa die populären Doody (1996); Fuchs (2004); Pavel (2014). Die Tradition, die in Heliodor die Gründungsfigur des Romans identifiziert, ist bereits in Charles Sorels *Bibliothèque française* (1664) zu finden (163, zit. nach Plazenet (1997), 13 f.).

4 S. Huet (1971), 47 f.

die ihnen die angestammten Rechte, Privilegien und Sicherheiten garantieren soll. Es gilt somit zu zeigen, dass und wie diese Paradoxie, die Lopes Werk prägt und zum ‚modellbildenden Alleinstellungsmerkmal‘ wurde, nicht nur der extravagante *coup de théâtre* des erfolgreichsten Dramaturgen seiner Generation darstellt, sondern dass diese vielmehr in der zeitgenössischen poetologischen Reflexion über die Vorzüge Heliodors im Bereich der Erzählprosa verankert ist und einen präzisieren, wenn auch stillschweigenden Überbietungsbezug herstellt, welcher sich wiederum in die literarische Selbstprofilierungsstrategie des Fénix einschreibt.

Die generische Erzählwelt, die in diesem Spannungsfeld verschiedener Interessen entsteht, erweist sich als sehr nachhaltig: Mit dem *Peregrino* setzt Lope eine stark profilierte Vorlage, zu der sich die Autoren späterer ‚hellenisierender‘ Romane – auch die viel imitierten Miguel de Cervantes mit *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* und Gonzalo Céspedes y Meneses mit dem *Poema trágico del español Gerardo* – positionieren müssen. Auch die Auseinandersetzung des Alonso Núñez de Reinoso mit dem Romanmuster in *Los amores de Clareo y Florisea*, der Lopes Roman um fünfzig Jahre vorausgeht und durch eine ähnliche Akzentsetzung auf die Einbußen der Protagonistin gefärbt ist, zeugt von einer Faszination für das Thema des Exils und der Destitution und von der Bereitschaft, das hellenistische Modell für die Artikulation derselben zu funktionalisieren. Sie beweist somit, dass Lope mit dem *Peregrino* ein bereits wahrgenommenes Potenzial zu interpretieren wusste, indem er einem Anliegen vieler seiner (alphabetisierten) Zeitgenossen mit wirksamer Bildlichkeit eine Erzählform verlieh. Die stilistischen und gestalterischen Lösungen, die traditionsbildend nach dem *Peregrino* immer wieder aufgegriffen wurden und die in erster Linie in einer für die spanische Gattung typischen Perspektivierung des Erzählten und in einem bestimmten affektischen Grundton resultieren, lassen sich in einem Repertoire diverser Motive der späteren spanischsprachigen Aneignungen wiederfinden, insbesondere an zentralen Stellen wie dem abrupten Erzählbeginn, der sowohl historisch als Traditionsmarker diente als auch aus systematischer Sicht von hohem Belang für den individuellen Rezeptionsprozess ist.

Zugleich trübt der Befund über das Ausmaß und die Qualität von Lopes Einfluss auf die nachfolgende Produktion von Abenteuerromanen nach griechischem Modell einige der bisherigen Einschätzungen der Forschung zur sogenannten *novela bizantina*.

Die erste solcher Annahmen betrifft die Reichweite von Lopes Erbe überhaupt. Als sekundäres Prosawerk eines für seine Versdramen kanonisierten Großautors des Siglo de Oro ist der *Peregrino* immer wieder, wenn auch oft beiläufig, erforscht worden. Im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Wiederentdeckung und Rezeption Heliodors und somit mit der Geschichte der Emergenz des europäischen Romans ist ihm dennoch in der Regel *Persiles y Sigismunda* vorgezogen worden, dessen Autor Miguel de Cervantes als Romanautorität schlechthin gilt. Dabei wurden dennoch einerseits der Verkaufserfolg anderer Romane wie *El español Gerardo* oder *Experiencias de amor y fortuna* übersehen, die im Kreis um Lope entstanden. Andererseits wurde die Tatsache nicht beachtet, dass *El peregrino*

no en su patria das Phänomen der Akzentverschiebung zu Destitution und Statusverlust im gesamten spanischen Genre als erster und am akutesten kristallisiert.

Eine zweite Infragestellung betrifft die Spezifik von Lopes Mitwirkung an der Neukodierung des Genres. Wenn die Forschung einen Einfluss Lopes auf die spätere Produktion ausmachte, lag der Fokus bislang auf einer Tendenz zur ‚Christianisierung‘ und ‚Nationalisierung‘ des Stoffes, also zu seiner Aufladung mit Inhalten des tridentinischen Glaubens und mit Verweisen auf die Vorzüge der herrschenden Habsburger-Familie sowie auf die Errungenschaften des spanischen Volkes. Die Konsequenz und das Gelingen dieses Überlagerungsprogramms sind mit der Zeit verschiedentlich gewichtet bis stark relativiert worden – die grundsätzliche Einschätzung, diese Aktualisierung des Musters gemäß den Anliegen des neuen spanischen Kontextes bestehe im Kern in einer propagandistischen oder zumindest strategischen Indienstnahme blieb nichtsdestoweniger unberührt. Die Betonung der (in der Regel als ‚barock‘, also epochal aufgefassten) ideologischen Aspekte der Transformation des Erzählschemas im *Peregrino* lenkt jedoch den Blick weg von der tiefgreifenderen Akzentverschiebung auf den Destitutionskomplex, der sich in der nachfolgenden Produktion als viel nachhaltiger erweist und der unter anderem auf einer existenziellen Verunsicherung beruht, die nicht nur weltanschaulich, sondern auch in den Machtverhältnissen der Zeit begründet ist. Zudem bietet er durch die Verschränkung mit Problemen der Wahrscheinlichkeit, der Figurenkonzeption und der Lokalisierung einen Ansatzpunkt, um auch die poetologischen Ansprüche Lopes zu würdigen und diese nicht hinter der Implementierung einer doktrinären oder politischen Linie verschwinden zu lassen.

Drittens setzt das verstärkte analytische Interesse für Fragen der Weltmodellierung und des Wirklichkeitsbezugs in der sogenannten *novela bizantina* die Tendenz fort, das althergebrachte Bild des griechischen Romans als realitätsferne, im 17. Jahrhundert bereits veraltete Gattung zu relativieren. Die *novela bizantina* wurde lange – und wird im Kern immer noch – als Kontinuation eines ‚alten‘ Erzählschemas angesehen, dem die Modernität realistischen Romanschreibens gegenübergestellt wird: Paradigmatisch sind hier die englischsprachige Unterscheidung zwischen *romance* und *novel* sowie die Betonung der Novität des *Don Quijote* zuungunsten der klassischeren Vorlage von *Persiles y Sigismunda*, obwohl Cervantes selbst Letzteres und nicht den *Quijote* als sein Meisterwerk präsentierte. Ohne etwa zum Zweck eines fragwürdigen Rehabilitierungsversuchs einem entgegengesetzten Narrativ der spanischen *bizantina* als Vorfahren des Realismus verfallen zu wollen, das dieselben Prämissen seiner Gegenthese reproduzieren würde, soll hier dennoch die Spezifik der Aneignung der Realität in den hellenisierenden Romanen jenseits des stereotypen Bildes eines bloß eskapistischen bzw. bloß erbaulich-didaktischen literarischen Programms berücksichtigt werden.

Die drei obengenannten Probleme bezüglich der Einschätzung des *Peregrino* sowie der Gattung sind unter anderem mit Fragen der Abschätzung von ‚Neuem‘ und ‚Altem‘ verbunden. Wer der einflussreichste Erneuerer des Musters ist; worin seine Transformation besteht und wie modern sie ausfällt (beispielsweise im Sinne eines neuzeitlichen *nation building* oder der rückwärtsgewandten *Renovatio*

eines älteren Diskurses); ob dies literarisch eine ‚innovative‘ Entwicklung zu Formen darstellt, die sich in der Folgezeit als zeitgemäß und nachhaltig wirksam erweisen und als Zielpunkt eines Evolutionsprozesses etablieren werden – die etwas zugespitzten Umformulierungen des Problems verdeutlichen, wie Versuche der literaturgeschichtlichen Einordnung immer auch die Frage des ‚Neuen‘ berühren.

Dieses Buch teilt die grundlegende Auffassung, dass ‚Novität‘ oder ‚Altsein‘ kein Gegebenes, sondern immer das Ergebnis einer Zuschreibungsfrage darstellen.⁵ Als relationale Werte hängen sie unausweichlich von der Frage ab, aus wessen Perspektive und in Bezug auf welche Parameter ‚Neues‘ oder ‚Altes‘ von Phänomenen ausgesagt wird, da diese als solche keiner der zwei Kategorien eindeutig zugeordnet werden können, welche vielmehr als Konstrukte und Resultate einer Purifikation grundsätzlich hybrider Zustände erscheinen.⁶

Dementsprechend gilt es, eine naturalisierte Dichotomie von ‚alt‘ und ‚neu‘ zugunsten der Prozessualität und Perspektivenabhängigkeit der Zuschreibungen zu hinterfragen, die ihrerseits jenseits von einem linearen Zeit- und Prozessverständnis und unter Berücksichtigung der Kopräsenz unterschiedlicher Zeitlichkeiten aufzufassen sind.⁷ Für die analytische Arbeit ist es von Vorteil, sich auf die operationale Unterscheidung verschiedener Ebenen zu stützen: eine Metaebene für die literaturwissenschaftliche Zuschreibung von und Reflexion über Novationsprozesse einerseits und eine Ebene der historischen Gegenstände andererseits, die sich wiederum in einer Ebene der poetischen Praxis und der ihr inhärenten Poetik, einer Ebene der autoreflexiven Selbstthematization der historischen Texte und einer Ebene der historischen Theoriebildung artikuliert – wobei die Übergänge als fließend zu betrachten sind. So würde man im Fall von *Persiles y Sigismunda. Historia setentrional* beispielsweise Cervantes' Wahl eines nordischen Schauplatzes mit anschließendem Übergang zur Iberischen Halbinsel und die zeitgenössischen Imitate (etwa die *Historia moscovica* des Suárez de Figueroa) auf der Ebene der poetischen Praxis ansiedeln. Hingegen wären die auktorialen

5 S. Huss (2016).

6 Zum Verhältnis von Hybridität und Purifikation, gekoppelt mit Fragen der Konzeptualisierung von Zeit und Geschichte, s. Latour (1993). Weniger von Belang für diese Perspektive Bhabha (1994); vgl. dazu Struve (2013), 97–128. Traninger (2022b) führt die Reflexion über die Purifikation in Epochenkonstruktionen am Beispiel der humanistischen Opposition der Rhetorik gegenüber der mittelalterlichen Dialektik aus. Zum Begriff der Frühen Neuzeit einschließlich seiner Probleme s. Achermann (2016).

7 Die Tendenz zur Abkehr von einer essentialistischen Auffassung von Zeit in der Periodisierung und von der dichotomen Trennung von Vergangenem und Gegenwärtigem zugunsten der Beschreibung kopräsender, verschränkter Temporalitäten ist ihrerseits nicht durchweg ‚neu‘ – s. etwa Braudel (1958) und Koselleck (2000); vgl. Jordheim (2012) und Hempfer (2018), 242–251 – und kennzeichnet eine Vielfalt von neueren Ansätzen. Neben dem erwähnten Latour (1993) s. bspw. Adam (1998); Chakrabarty (2000); Hartog (2003); Dinshaw (2007; 2012); Nassehi (2008); Scala/Federico (2009); Felski (2011); Landwehr (2012); Genç (2016); Huebener (2020). Überblicke bei Johnston (2008), 1–22; West-Pavlov (2012).

Beteuerungen in den Paratexten zu *Don Quijote* und den *Novelas ejemplares* darüber, *Persiles y Sigismunda* würde mit Heliodor wetteifern und das beste spanische Unterhaltungsbuch darstellen, auf der Ebene der Selbstthematisierung aufzufassen. Beide Phänomene ließen sich mit den entsprechenden Stellen in den poetologischen Traktaten des Torquato Tasso und des Alonso López Pinciano in Verbindung bringen, in denen die Wahl eines fernen Schauplatzes dringend empfohlen wird, teilweise sogar durch ausdrückliche Benennung skandinavischer Gegenden – was der Ebene der historischen Theoriebildung entspricht. Aus der literaturwissenschaftlichen Metaebene wäre schließlich die Novitätszuschreibung insofern zu kalibrieren, als Cervantes dabei eine aktive Überbietung des antiken Modells sucht und behauptet, diese allerdings weitgehend auf die Prämissen der existierenden poetischen Lehre stützt.⁸ Diese Dialektik von ‚Neuem‘ und ‚Altem‘, Ortho- und Heterodoxie wird bei Lopes *Peregrino* noch prägnanter, der dem Roman des Cervantes dreizehn Jahre vorausging.⁹

Die Ausdifferenzierung der Ebenen soll die Auffächerung von Spannungen, Verschiebungen und Kontrasten ermöglichen. Sie entschärft zudem die Dichotomie von ‚Kontinuität‘ und ‚Bruch‘ zwischen ‚Altem‘ und ‚Neuem‘, da Letzteres in der historischen Rekonstruktion prinzipiell im Dialog mit der Tradition entsteht und eventuell in ‚Erfüllung‘ ihrer Leitlinien. Dabei gilt zudem, dass Tradition ihrerseits weder als reines Gegenstück zur Novität noch als inertes Vorgefundenes zu verstehen ist, sondern als aktiver Prozess der ständigen Selektion und Rekonstruktion, der einerseits Bestände disponibel macht und andererseits präskriptiv ausfallen kann. Tradition ist daher nicht als Gegenteil oder Komplement von ‚Neuem‘ zu denken: Die Novation kann durchaus auch kulturelle Dynamiken der Beibehaltung betreffen.¹⁰

Angesichts der grundsätzlichen Relationalität von ‚Altem‘ und ‚Neuem‘ werden daher die Prozesse, durch welche ‚Neues‘ entsteht, am besten durch den Begriff der *Novation* aufgefasst, der die Bedeutung der Umwandlung einer beste-

8 So bereits Stegmann (1971).

9 Wie unten, 4.3 gezeigt setzt Lope im *Peregrino* keinen Bruch mit der Regelpoetik, er zeigt keine programmatische Missachtung tradierter Normen und Konventionen, sondern betreibt ein kühnes Spiel mit ihren Prämissen und Konsequenzen. Vgl. Huss/Wehr (2014) zu Normenverletzungen im Manierismus; über die novatorischen Elemente des von Tasso und López Pinciano vertretenen Aristotelismus s. jeweils Javitch (2015) und Mestre Zaragoza (2014).

10 In dieser Hinsicht spricht Barner (1989) von „Traditionsverhalten“ (*actus tradendi*) in Unterscheidung vom ‚Tradierten‘ (*traditum*); vgl. Haug/Wachinger (1991). Zum Konstruktcharakter von Traditionen s. bspw. Hobsbawm/Ranger (1983); Latour (1993), 75–77. Für den Zusammenhang von Tradition und Kanonisierung und Innovation s. etwa Hahn (1987) sowie Haug (1987), der das ‚Neue‘ als Erfüllung des ‚Alten‘ versteht (259 f.). Für Traditionen als Bestände, deren synchron vorliegende Texte zugleich jeweils in ihrer diachronen Geschichtlichkeit berücksichtigt werden, wobei Erneuerung über eine Veränderung in den systeminternen Korrelationen erfolgt, s. Tynjanov (1969); Tynjanov/Jakobson (1972). Ein Überblick bei Lachmann/Schramm (2007).

henden Obligation trägt.¹¹ Dadurch sollen die fortschrittsteologischen Konnotatete des Begriffs der *In*-novation vermieden werden, der eine objektive Feststellbarkeit von Neuem und eine lineare Ausrichtung – oft auf die Moderne als ‚Neu-Zeit‘ hin – impliziert.

Die Abkehr von einer Terminologie und einem Denken der Innovation scheint umso stärker geraten, wenn vormoderne und frühneuzeitliche Kontexte untersucht werden, denen moderne Fortschrittsideologien fremd bzw. die vom Diskurs der Moderne (noch) nicht geprägt sind: Historische Konstellationen also, in denen keine Aufwertung des Neuen als solches stattfindet. So suchen die Erzählerkommentare im *Peregrino* immer wieder den Anschluss an die denkbar kanonischsten Meister des antiken Epos wie Homer und Vergil. Sein Verkaufsargument für das eigene Werk liegt nicht in der Originalität als solche oder in einer Verbesserung des Musters, sondern in der Außergewöhnlichkeit des erzählten Falls, der als unerhört präsentiert wird. Beim Prädikat des *peregrino* geht es nicht um ‚Neues‘ oder Innovation, sondern um ‚Eigenartiges‘ und um ein Alleinstellungsmerkmal in der *imitatio* altherwürdiger Modelle. Die Suche nach dem ‚Neuen‘ ist somit nicht auf einen Fortschrittsgedanken gegenüber dem bereits Erreichten gepolt, sondern auf die eigene Exzellenz und Besonderheit, als Form der Legitimation für die Aufnahme in die Reihe der Meister, wobei die (zeitgenössische) Konkurrenz ausgeschlossen oder hintangestellt wird.¹²

Das Problem des ‚Neuen‘ und dessen Verständnis betrifft den Gegenstand dieser Studie an vielen Stellen. Hier sind nur einige Beispiele zu nennen, die sich auf binnenliterarische Novation im weitesten Sinne beschränken (und nicht das Thema der Vertextung außerliterarischer Wissensveränderung angehen).¹³ Beispielsweise stellt die Rückversicherung durch Anschluss an philologisch wiederentdeckte antike Texte, wie dies in der fiktionalen Erzählprosa mit Bezug auf Tatios und Heliodor geschieht, eine allgemeine Bewegung des frühneuzeitlichen Humanismus dar – dabei wird das rinascimentale Neue als Reaktualisierung eines ‚Noch-Älteren‘ Antiken aufgefasst; beide werden zugleich vom unmittelbar Vor-

11 S. Huss (2016), 3 (Anm. 3): „Ein Schuldpflichtverhältnis erlischt hierbei nicht in einem gänzlich neuen *status rerum*, sondern es wird unter Modifikation bestehender Bindungen in ein abgewandeltes Pflichtverhältnis der zuvor beteiligten Parteien transformiert“. ‚Novation‘ trägt somit weniger Implikate als der Transformationsbegriff, vgl. Bergemann et al. (2011).

12 Zur klassischen *imitatio* vgl. bspw. West/Woodman (1979); Conte (1986); Leff (1997). Spezifisch zur humanistischen *aemulatio* s. Bauer (1992); Müller/Pfisterer (2011) und Achermann (2011). Für eine Kontextualisierung der *imitatio* aus der Perspektive der Novationsfrage s. auch Nelting (2017). Hinsichtlich dieser Gestaltung der *imitatio/aemulatio* scheint hier nicht der Einfluss zweier Autoren wirksam zu sein, die im *Peregrino* sonst vorkommen: Seneca (*Ad Lucilium* 84,3) und Horaz (*Ad Pisones* 46–72 bzw. 119–135). Senecas Bienenvergleich beruht nicht auf der Vorstellung einer Konkurrenz, sondern einer gesunden Persönlichkeits- und Stilbildung, während die Bezugsetzung bei Lope im Zeichen der Überbietung erfolgt. Bei Horaz sind indes Umsicht und Anlehnung an die Tradition geraten und die explizite Befürwortung der Novität findet vielmehr auf stilistischer Ebene statt.

13 S. hierzu Markevičiūtė (2021) oder Kuhn (2022); zu beiden Themen ist jeweils eine Monografie in Vorbereitung.

gängigen, herkömmlich Praktizierten, ‚Mittelalterlichen‘ abgesetzt, wie im Fall des griechischen Romans gegenüber den Ritterbüchern.¹⁴ Auch die Novität der *Aithiopika* für das westeuropäische Publikum zum Zeitpunkt ihrer Wiederentdeckung besteht zum einen in der besonderen *dispositio* des Textes und zum anderen in der Unbekanntheit des Stoffes, auf der die gesamte Erzählstrategie mit ihrer Zurückhaltung von Informationen und ihrem darauf ausgerichteten, charakteristischen abrupten Beginn beruht: So hängt der hohe Wiedererkennungswert des Erzählschemas eng mit der Unbekanntheit und ‚Originalität‘ der Handlung zusammen, die aber mit dem iterierten Aufgreifen des Musters schnell abnimmt.¹⁵

Binnendiskursiv fasst Jacques Amyot, erster Übersetzer und einflussmächtigster Verbreiter der *Aithiopika*, das ‚Neue‘ einer Erzählung als den wichtigsten Faktor auf, der über ihr Überraschungspotenzial und somit über ihren Unterhaltungswert entscheidet. Dabei liege Neues im erfinderischen Spielraum des Dichters, denn einerseits könne dieser Sachverhalte ersinnen, andererseits sein vorgefundenes Material umdisponieren. ‚Neues‘ bzw. Erfundenes wird hinsichtlich seiner Unterhaltungsfunktion aufgewertet; zugleich kodiert Amyot auch den Rezeptionsrahmen der *Aithiopika* neu, indem er sie als eine Erzählung präsentiert, die den Anspruch der Kompatibilität mit der Realgeschichte und die Funktionen der Erholung und der beiläufigen Vermittlung von Wissen über die Wirklichkeit erfüllt. Dies geschieht gemäß den eigenen Interessen und nicht etwa gemäß jenen der philologischen Präzision: Er ‚erfindet‘ die *Aithiopika* als Roman.¹⁶ Schließlich besteht eine ähnliche, diesmal zumindest explizit beanspruchte Traditionsgründung auch in der spanischen Erzählliteratur, wenn Cervantes das Verdienst für sich reklamiert, als Erster *Novellen* (also Erzählungen über ‚Neues‘ und ‚Merkwürdiges‘) in spanischer Sprache verfasst zu haben – eine Leistung, die Lope dann kleinzureden versucht, indem er wiederum auf die mittelalterliche *longue durée* des Genres hinweist, das er mit der Ritterliteratur gleichsetzt.¹⁷

Gerade in der Gattungsfrage liegt die vielleicht interessanteste der hier beobachteten historischen ‚alt‘-, ‚neu‘-Verflechtungen. Sie beansprucht auch die analytische Metaebene, da sie eine Reflexion über Kategorien der Romangeschichte fordert. Aus der frühneuzeitlichen Rezeption des hellenistischen Romans lässt sich das Interesse am Potenzial eines ‚neuen‘ – hier: erst kurz zuvor wiederverfügbar gewordenen – Modells herauslesen, insbesondere gegenüber anderen erfolgreichen, aber nicht durch antike Vertreter abgesicherten Möglichkeiten der Erzählprosa wie Ritterbüchern oder Novellen. In den spanischsprachigen hellenisierenden Romanen werden somit Optionen und Neulösungen exploriert, die jeweils abenteuerlicher oder novellistischer, konkreter oder abstrakter, exotischer oder einheimisch-aktueller, idealistischer oder desillusionierter ausfallen können.

14 Vgl. Huss (2016), 10 f.

15 S. 5.1.

16 S. Plazenet (2002; 2015).

17 S. 5.3.

Seitens der Forschung haftet nun dem Muster üblicherweise ein Vorverständnis als märchenhafte, realitätsferne *romance* an, das auch die Einschätzungen und Interpretationen spezialistischer Studien beeinflusst. Dadurch wird jedoch die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Extraliterarischen verkannt, die in vielen der Werke zu beobachten ist und die ihrerseits durch die Rezeption einer *auctoritas* wie Aristoteles bedingt und vermittelt wird.¹⁸ Zum einen ist die überwiegende Mehrheit der Texte stark mit der Frage nach der eigenen Wahrscheinlichkeit befasst: Bis auf die seltenen Instanzen, in denen sie allegorisch konzipiert sind (und diesen Konstruktcharakter von Anfang an programmatisch ausstellen), ist die Bemühung sichtbar, die Verträglichkeit des Dargestellten mit dem durch *auctoritates* gesicherten Wissen über die Wirklichkeit zu untermauern. Die Strategien hierfür variieren vom (meistens expliziten) Verweis auf gelehrte Diskurse sowie textuelle und nicht-textuelle Wissensträger über die Einflechtung der erdichteten Geschehnisse in die Lücken der als wirklich attestierten Geschichte bis gar zu ansatzweisen Simulationen der Zeugenschaft oder des faktualen Berichts.¹⁹

Zum anderen ist es die Qualität der dargestellten Wirklichkeit, die die *romance*-Annahme entkräftet. Gleichgültig, ob sich die Wechselfälle auf allegorischen Schauplätzen, auf ferner See oder im unmittelbar nahen urbanen Raum Spaniens zutragen: Der Fluchtpunkt der Darstellung liegt in allen einschlägigen Werken auf der Erfahrung des Verlusts, der in erster Linie Verlust von Gewissheiten und Status ist. Die hellenisierenden Romane, die in der Regel nicht auf den sogenannten Westindischen Inseln, in Kontinentalamerika, an der West- und Südafrikanischen Küste oder in Ostasien spielen, sondern europäische und mediterrane Schauplätze präferieren, entwerfen somit keine neue Welt, sondern werfen ein neues, düsteres Licht auf die alte und vertraute. Dabei weisen sie keine ausgeprägten realistischen oder kostumbristischen Züge auf, sondern vielmehr fällt die Literarisierung des Dargestellten negativ perspektiviert aus. Genauer gesagt: Sie fokussiert auf die bedrückende Lage weitgehend idealisierter oder zumindest epischtragischer Held:innen in einer nicht idealisierten, feindlichen Wirklichkeit, und unterstreicht ihre Verlusterfahrung. Darin besteht die tiefgreifendste Novation, die das Muster im neuen spanischen Kontext erfährt und der Lope de Vega mit dem *Peregrino* die eindrucklichste Bühne bereitet: Von einem Roman über Liebe und Abenteuer zu einer *novela de destitución y desplazamiento*.

Auch die gewählte Terminologie soll diese Spezifik der spanischen Aneignung widerspiegeln. Der forschungsübliche, philologisch unpräzise Begriff der

18 „Die *imitatio auctorum* wird im Rahmen einer spezifisch rinascimentalen Lesart des Aristoteles ergänzt bzw. in ihrem Stellenwert teils nachgerade überlagert durch die *imitatio naturae*, die Nachahmung einer Handlungswelt außerhalb der Literatur selbst.“ – Nelting (2016), 2 mit Verweis auf Kappl (2006), Kablitz (2009) und Huss (2014). Zum doppelten Bezugsrahmen frühneuzeitlicher Texte zwischen binnen- und außerliterarischen Erfahrungswerten s. auch Schneider/Traninger (2010). Zur topischen und eben nicht empirisch-experimentellen Verwendung des Erfahrungsbegriffs im frühneuzeitlichen Frankreich s. Fellner (2022; 2023).

19 S. die einzelnen Analysen in 4.3 und unter 5.2. Für die zeitgenössische Kartografie als Matrix von Cervantes' *Persiles y Sigismunda* s. Dünne (2011).

novela bizantina gilt für die antiken Vorlagen sowie für die frühmodernen Texte und vermittelt mit abwertenden Implikaten die Vorstellung einer überzeitlichen Kontinuität des Musters von der Antike durch das Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Dahingegen bezeichne ich in dieser Arbeit die untersuchte Romangattung als *novela helenizante de peregrinación*, die synonym zur deutschen Neuprägung ‚hellenisierender Roman‘ zu verstehen ist. Die Kurzform dafür ist (*novela*) *helenizante*. Die Bezeichnungen ‚hellenistischer‘ bzw. ‚griechischer Roman‘ stehen in der Studie synonym für die antike Vorlage durch Heliodor und Tatios. Wie gleich zu besprechen ist, verwende ich indes die Formen *novela de peregrinación* und ‚Abenteuerroman‘ nicht synonym zu *novela helenizante*.

Mit *novela* ist naheliegenderweise der Roman, also eine lange fiktionale Prosaerzählung gemeint. Die Qualifikation als *helenizante* bezieht sich auf das explizite oder in der Regel rekonstruierte Aufgreifen einer hellenistischen Erzähltradition, die hauptsächlich durch die Vorlage Heliodors vermittelt wird. Programmatik visiert der Terminus die aktive Aneignung des Musters und seine Position im frühneuzeitlichen Gattungssystem und nicht als überzeitliche Größe an, um eine historische Spezifik zu ermitteln. Das Ergebnis der Untersuchung bringt die Qualifikation der Texte im Zeichen der *peregrinación* zum Ausdruck: In ihrer ursprünglichen Bedeutung als ‚Fremdheit‘ und in diesem Fall als verunsichernde Entfremdung kondensiert die *peregrinatio* eben die (auch affektische) Perspektivierung des Erzählten als Geschichte der Destitution und des drohenden oder eintretenden Verlustes.²⁰

Die Zweigliederung des Terminus ist mithin dadurch zu motivieren, dass die *novela helenizante* sich immer auch schon als *helenizante de peregrinación* konstituiert – der Hauptthese dieser Studie entsprechend. Umgekehrt ist jedoch die Perspektivierung der *peregrinación* auch in einigen Werken zu ermitteln, die vom Schema und Stoff der *helenizante* soweit abweichen, dass diese nur noch schwach oder kaum zu erkennen sind, wo also von einer *novela de peregrinación*, aber nicht unbedingt von einer *helenizante* zu sprechen ist. Zuletzt ist die Form ‚Abenteuerroman‘ indes als Oberbegriff aufzufassen, der durch das Abenteuerprinzip und die hochgeborenen Protagonist:innen definiert wird und auch andere Subgenera wie beispielsweise die *libros de caballerías* einschließt.²¹

Die Frage nach der Gattungsbenennung und -definition hängt mit jener der Corpusbestimmung zusammen. Bei *bizantina* oder *helenizante* handelt es sich um nachträglich angewendete Begriffe, wie es für viele (Sub)Gattungen der fiktionalen Erzählprosa des Siglo de Oro der Fall ist – beginnend mit dem Begriff des Romans und seinem modernen spanischen Korrelat *novela*. Verschiedene Forschungsbeiträge verwenden unterschiedliche Gattungsbegriffe mit jeweils abweichendem Schwerpunkt wie etwa *novelas (amorosas) de aventuras* oder *libros de*

20 Den terminologischen Vorschlag der *novela helenizante* legte zuerst Torres Guerra (2009) vor; die Formulierung *novela de peregrinación* stammt indes aus Deffis de Calvo (1999), wurde aber erst bei Brusa/Traninger (2023) in der hier dargestellten Bedeutung verwendet.

21 S. 5.3. Zum Abenteuerbegriff s. Koppenfels/Mühlbacher (2019).