

Dietmar Frenz (Frankfurt am Main)

**„En aquest llibre se fa menció de cavallers errants“:
zu Joan Peruchos ‚Les aventures del cavaller Kosmas‘**

Ein gewisser *Pierre Menard, autor del Quijote* konnte in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts bekanntlich zwei vollständige sowie ein fragmentarisches Kapitel des ersten Teils des bekanntesten aller Ritterromane vorlegen, die er sich nach akribisch betriebener und letztendlich erfolgreicher Horizontverschmelzung Wort für Wort neu erschrieben hatte. Das gewiss ungewöhnliche Unterfangen verdankte sich einer Anregung Novallis' ebenso wie der Verachtung einer bestimmten Literaturpraxis:

Otro es uno de esos libros parasitarios, que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. (Borges, 2002: 89–90)

Mag der natürlich fiktiven Figur die Bedeutung des Anachronismus für die Literatur letztlich verborgen geblieben sein, so stellt sein Schöpfer, Jorge Luis Borges, der seine kleine, aber subtile Allegorie der komplexen Beziehungen zwischen Schreiben und Lesen (vgl. Genette, 1993: 351 u. 30) zuerst 1942 in der Anthologie *El jardín de senderos que se bifurcan* veröffentlichte, sein Wissen um diesen Sachverhalt in der offensichtlich unsinnigen Bemerkung Menards zwar nur implizit, aber durch die Wahl der Beispiele deutlich genug heraus: sind doch gerade die Geschichten des Neuen Testaments mit ihrer anagogischen Teleologie, die einen eklatanten Rückschritt hinter die von der antiken Philosophie erreichten Positionen darstellen, und Shakespeares Geister, die schon in seinen Quellen ein Zugeständnis an den persistierenden naiven Volksglauben gewesen sein mögen, nachgerade Paradebeispiele sowohl anachronistischer Textproduktion als auch deren nachhaltiger Wirkungsmacht; zumal die – nach Menard – schlimmere, auf den Epochenvergleich zielende Absicht der Schreibenden in der Benennung der polaren Möglichkeiten ein breites Spektrum von

Zwischenlösungen impliziert, die weder Dichter noch Philologen und Historiker je werden ausschöpfen können.

Menards europäische Nachfolger, jene Schriftsteller also, die sich nach Borges' Erzählung dem traditionsreichen Genre des Ritterromans zuwenden, das von Chrétien de Troyes bis Cervantes blühte und schon in der Romantik eine kurze, aber folgenreiche Renaissance erlebte, legen mithin seinen heiligmäßigen Ernst ab und frönen lustvoll eben jenem geschmähten „placer del anacronismo“, dem sich nicht zuletzt auch das Genie des *Quijote* selbst verdankt, das den Ritter von der traurigen Gestalt mit überkommenen Vorstellungen und Waffen ins Feld oder über die Boulevards Barcelonas ziehen läßt. Schon die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Romane indes zeichnen in ihrer Verbindung vorgeschichtlicher Welterklärung aus Christen- und Keltentum, konservativer Wertordnung und Bewaffnung, die mit den realen Verhältnissen des feudalen Zeitalters und der Bedrohung Westeuropas durch die Türken, schließlich mit dem gesellschaftlichen und technischen Fortschritt der entstehenden Nationalstaaten nicht Schritt halten wollten, konstitutive Elemente aus, die den von Menard beklagten neuzeitlichen Ausschweifungen der Literatur nicht nur in wenig nachstehen, sondern diese allererst mitbegründet haben und somit den idealen Resonanzboden für neue „carnavales inútiles“ abgeben. Den Rekurs auf den neben dem der homerischen Epen wohl folgenreichsten aller abendländischen Stoffkreise nimmt in Menards (oder Borges') Nachfolge vielfältige Formen an, deren oftmals bunte Mischung hypertextueller Verfahren sich wohl am besten mit den von Gérard Genette (1993) geprägten Begriffen beschreiben läßt. Adolf Muschgs *Der Rote Ritter* von 1993 etwa stellt eine komplexe Transposition – freilich mit persiflierenden und parodierenden Elementen – der Hypotexte *Parzival* und *Titirel* Wolframs von Eschenbach dar und zugleich, etwa mit der mittelalterlichen Version des Laptops oder Gameboys (vgl. Obermaier, 1997: 473), ein Paradebeispiel für „uno de esos libros parasitarios“:

Muschgs Mittelalter ist weder Dekoration noch Hommage an die Vorlage, weder Ideal noch Utopie, auch keine Metapher für unsere Welt [...] Es wird uns in seiner Alterität und Historizität bewußt gemacht, als Beginn unserer – kurz vor der Jahrtausendwende unsicher und fragwürdig gewordenen – Zivilisation (Öko- und Ideologiekrisis). Muschg versetzt Wolframs Figuren nicht einfach in eine moderne Welt, er entwickelt sie von mittelalterlichen Typen zu modernen Persönlichkeiten. Er gibt ihnen eine historische

Extension. Damit werden Mittelalter und Neuzeit in ein Verhältnis von Kontinuität gesetzt. (Obermaier, 1997: 479)¹

Italo Calvino's *Il cavaliere inesistente* (1959) nimmt den „ungefähre[n] Status der paraleptischen Weiterführung“ des *Orlando Furioso* mit dem „Gesamtklima [...] einer modernen Travestie – und zwar nicht der Travestie eines einzelnen Werkes, sondern des Ritterromans im Allgemeinen“ (Genette, 1993: 272) ein; letzteres kann auch für Umberto Eco's *Baudolino* (2000) gelten, der in seine persiflierende Gattungsmischung neben dem Reisebericht, der Kriegschronik, dem „locked-room-mystery“, den Bestiarien und teratologischen Traktaten natürlich auch den Ritterroman von Chrétien bis Ariost einbezieht. Der katalanische Autor Joan Perucho hat den Ritterroman in gleich zwei Werken einer Revision unterzogen. In seinem *Libre de caval·leries* (1957) überblendet er eine im heutigen Griechenland spielende Handlung mit einer (Elemente des Genres nachahmenden) spätmittelalterlichen Eroberungsgeschichte und verbindet die beiden Stränge durch innere Korrespondenzen untrennbar miteinander; damit wiederholt er recht eigentlich nur die Verschränkung der literaturzentrierten Perspektive Don Quijotes mit der realistischen Weltanschauung seiner Umgebung; modern ist hier vor allem die dem Leser vorenthaltene und somit vorbehaltene Auflösung der unterschiedlichen Perspektiven als reale Sicht und ästhetisierende Projektion. Mit den in einem fiktiven 6. Jahrhundert angesiedelten *Aventures del cavaller Kosmas* hat Perucho dann 1984 eine (post)moderne Nachahmung des frühneuzeitlichen Ritterromans (gekreuzt mit den Topoi der Reiseliteratur) vorgelegt, die beständig die Register zwischen spielerischer Persiflage, satirischem Pastiche und ernster Nachbildung wechselt.²

Bei allen Unterschieden in den je aktualisierten strukturalen Verfahren und den jeweiligen Wirkungsabsichten weisen diese Hypertexte einige

-
- 1 Vgl. auch Classen, 1996: 311: „Dazwischen liegen nahe an die 1000 Seiten, in denen sowohl die Geschichte Parzivals in der Figur des Roten Ritters als auch diejenige der mittelalterlichen Welt als Spiegel der modernen nacherzählt wird“ und Muschgs eigene Einschätzung, nach der ihn die Treue zur Vorlage „zur Abweichung verpflichtete, zu einem Eigensinn, der seine Figuren dafür zurüstet, in einer anderen, nicht mehr Wolframs Welt, zu bestehen.“ (Muschg, 1994: 124)
 - 2 Josep Baldaquí Escandell hat die Strukturfolie des *Kosmas* im Chronotopos des byzantinischen Liebesromans ausgemacht und schließt, „que la novel·la de Perucho és, bàsicament, una novel·la bizantina“ (1995: 281). Die im Zeichen der Suche stehenden Fahrten um das Mittelmeer eignen aber auch vielen Ritterromanen, angelegt in Chrétien's *Cligès*, vom *Tirant lo Blanc* zu etlichen *llibros de caballerias*. Vgl. dazu weiter unten.

Gemeinsamkeiten auf, die eine europäische Perspektive sinnvoll erscheinen läßt. Als Kinder ihrer (post)modernen Zeit strotzen die genannten Werke vor metanarrativen, metafictionalen und selbstreferentiellen Bezügen, die auch die in ihren jeweiligen Vorbildern zu findenden entsprechenden Diskurse wiederholen, übertreiben und reflektieren,³ wobei Calvino natürlich ebenso an Borges anknüpft wie Eco und Peruchó mit seinem bisweilen als Anti-Ritter agierenden Helden an Calvino und Borges;⁴ mit den Reflexionen über Sprache und Erzählen geht bisweilen die Einbeziehung literaturtheoretischer und philosophischer Konzepte und Ideen einher, die über das literarische oder strukturelle Experiment hinausweisen und dem hyper- oder intertextuellen Spiel eine neue Dimension verleihen. Calvino etwa fischt seine Geschichte des *Cavaliere inesistente*, die seine Trilogie märchenhafter Allegorien (*I nostri antenati*, 1960) beschließt,⁵ in einem Netz von Topoi der strukturalistischen Erzähltheorie: „There are practically no rules of standard narrator-reader relationship that Teodora/ Bradamante does not break.“ (Barrett, 1992: 66); die Anklänge des Romans an den Existentialismus können nach Joachim Leeker (1993: 290) „– trotz vieler tatsächlicher Gemeinsamkeiten mit dem Denken eines Malraux oder Sartre – von Calvino [...] letztlich nur als (allerdings mit einer gewissen kritischen Distanz verbundenes) Spiel mit einer Mode verstanden werden“. Muschg, der intertextuelle Bezüge nicht nur zu Hartmann, Veldeke und Gottfried in seinen Text flicht, sondern – eben anachronistisch – auch zu Nietzsche, Kafka, Musil und Brecht (vgl. Classen, 1996: 313), übergibt die Wolframsche Quellenfrage in seiner ebenso originellen wie umfangreichen „Geschichte von Parzival“ an drei zerbrechliche Eier, die „Agenten“ der Erzählung (Muschg, 1993: 104), die „die klassischen Aufgaben eines mittelalterlichen Erzähler-Ichs“ überdeutlich machen (vgl. Obermaier, 1997:

3 Zur meist in den Schwellentexten verhandelten Reflexion der Fiktionalität der Ritterromane vgl. Wild (1993).

4 Vgl. zu Eco z.B. Capozzi (2000: 214, 230); zu Peruchó weiter unten.

5 Mit seiner Nacherzählung des *Orlando furioso* (Calvino, 1970) schien er indes auch noch einmal in die Spuren seines großen Vorbildes Borges/Menard zu treten. Schon die Idee, einen unsichtbaren Ritter als Helden zu installieren, mag Borges geschuldet sein, der von Menards Quijote implizit als „obra invisible“ sprach: „Hasta aquí [...] la obra visible de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de la posibilidades del hombre! la inconclusa.“ (Borges, 2002: 89)

480–488, hier 481).⁶ Albrecht Classen leitet aus Muschgs erzähltechnischen Finten ab, dass er „mit Hilfe des *Parzival*-Stoffes für sich und seine Leser einen neuen Erkenntnismodus bereitzustellen bemüht ist“ (1996: 309), unter anderem durch den Kunstgriff, das hundertste und letzte Kapitel des Romans lediglich im Inhaltsverzeichnis anzukündigen und seine Ausführung buchstäblich in die Hand des Lesers zu legen („IV.25 DER LESER Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht (*hic et ubique*)“ [Muschg, 1993: 1006]). Bei dem Schweizer werde die Fabel „anthropomorphisiert und als selbständige Kraft hingestellt, die in das Geschehen eingreift und somit die Schranken zwischen Fiktion und Faktum aufhebt, sie unwiederbringlich als Komponenten eines Ganzen hinstellt“ (Classen, 1996: 312). Während Muschgs Figuren die parodierten Sätze der Nachgeborenen nur unwissentlich im Munde führen, zieht der Anachronismus bei Perucho auch in die intradiegetische Ebene ein, wovon der Roman seinen ganz eigenen Reiz bezieht; der Autor, der seine bibliophile Ader und die Bewunderung imaginärer Geschöpfe sicherlich auch Borges verdankt, zitiert in *Les aventures del cavaller Kosmas* eine Unzahl von philosophischen und literarischen Werken aus der gesamten europäischen Kulturgeschichte dem Titel nach oder passagenweise; diese reichen von frühchristlicher Reiseliteratur und patristischen Schriften über Goethe und Lamartine bis hin zu Ezra Pound, und bisweilen zitieren die Protagonisten des Romans gar aus den späteren Werken. Der Anachronismus stellt sich auch in Form von rechnenden, kämpfenden und sogar sprechenden Automaten ein, die Kosmas selbst entworfen und gebaut hat. Weder dem Zitatereigen noch den materiellen Anachronismen gewinnt Perucho indes eine kohärente neue – etwa epistemologische oder erzähltheoretische – Perspektive auf die alten Texte ab wie etwa Umberto Ecos Roman, der mit einem wunderbaren Pastiche früher Zeugnisse der italienischen Literatur beginnt und im weiteren Verlauf in der Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Realität, Wahrheit und Lüge sein Leitmotiv findet. Ecos Genrecollage, die sowohl als Bildungsroman (Farronato, 2003: 336, deutsch im Original) als auch als Anti-Bildungsroman (Capozzi, 2000: 214, *dito*) bezeichnet wurde, ist mit anachronistischen Details wie den „literary echoes [...] from Jonathan Swift’s *Gulliver’s Travels*“ bis hin zu „Movie parodies of the Grail such as those of *Monty Python and the Holy Grail*

6 Vgl. auch Obernaier (1997: 480): „Nichts scheint auf den ersten Blick weiter auseinander zu liegen als Wolframs Erzähler-Ich und Muschgs Agenten der Erzählung: die 3 Eier – beide in gleicher Weise einmalig in der jeweils zeitgenössischen Literatur.“

(1975), or *Indiana Jones. The Last Crusade* (1989)“ (Capozzi, 2000: 215) anreichert, die den von Menard verabscheuten Epochenvergleich nahelegen: „Although in this fantastic tale populated by ‚sciapodes‘, ‚blemies‘, and satyrs, it is difficult to recognize the present, the correspondences are closer than we might think.“ (Farronato, 2003: 322); eine deutliche Referenz auf die heutige Welt ist etwa das durch die Krümmung seiner Gänge verfremdete – gleichsam architektonisch geblendete – Panopticon Benthams, in dessen Zentrum Eco den Sitz des Diacono Giovanni legt. Capozzi bezeichnet Ecos Verfahren als „constructing entertaining encyclopedic fiction dealing with epistemological and semiotic processes.“ (Capozzi, 2000: 213)⁷ Raffaele De Benedictis (2002) arbeitet in seiner Studie Bezüge zu Heideggers Begriff des „Durchkreuzens“, Derridas Konzept des „sous rature“ sowie Peirces Vorstellung von einer unbegrenzten Semiose heraus, die zwischen ironischen Verweisen und ernsthafter Auseinandersetzung changierten.

Wie die philosophische Spekulation sind auch weitere Zutaten und Ausschreibungen teils als Hommage an die Vorgänger, teils als vermeintlich unverzichtbares Qualitätsmerkmal moderner Literatur zu lesen; so bemühen sich die zeitgenössischen Dichter meist darum, das im *Tirant lo Blanc* abgegebene und von dessen unmittelbaren Nachfolgern tapfer ignorierte Versprechen, auch nach dem Ablegen der Rüstung nicht diskret abzublenden, endlich einzulösen. Die voyeuristische Ader von Calvins Rittern macht bekanntlich vor den allzu menschlichen Bedürfnissen auch der wildesten Amazone nicht Halt, und Muschg schildert in seiner „Aus-zählung“ (Obermaier) des Wolframschen Textes etwa die Vergewaltigung Jêschutes durch den tumben Torens Parzivâl, die bei Chrétien und Wolfram lediglich angedeutet wird, bis ins Detail der „Tollkirsche am Stamm“ (Muschg, 1993: 320), mit dem er das Wolframsche „fiselin“ näher beschreibt. Auch dieser Aspekt wird in gut mittelalterlicher Tradition mit der Sprachproblematik gekreuzt, etwa im Gespräch der verführerischen Orgeluse mit dem gerade alphabetisierten Parzivâl: „Nimm dein P heraus und tunk's in mein O, schreib mich um, wie du glaubst, daß ich lauten soll,

7 Und, an anderer Stelle: „For example, the reader will discover: a detective story, an anti-Bildungsroman, an historical fiction, the fabrication of a plan, the art of plotting a claim to know a secret, the importance of common sense, the ability to perceive and interpret signs, metafictional narratives, a pastiche of texts including (in the tradition of Borges) apocryphal ones, narrators winking at readers, a need to create and narrate stories, and the presence of the past in our present. Naturally, this is by no means a complete list.“ (Capozzi, 2000: 214)

und ich will A und O dazu sagen.“ (Musch, 1993: 666)⁸ Ecos Liebesreigen reicht gar vom in der Prologsequenz zitierten Indovinello veronese zur Sodomie Baudolinos mit der Satyrin Ipazia. Peruchos Kosmas hingegen scheint sich mit seiner orthodox-katholischen Weltanschauung, die mit einer Einladung zum Arianer-Konzil in Toledo honoriert wird, an den *libros de caballerías* „a lo divino“ und ihren keusch kämpfenden Helden im Gefolge von Montalvos *Esplandián* orientiert zu haben; folgerichtig vereint er sich mit seiner Braut Egèria erst im Tode, und von einer Jungfrau, der er in seinem einzigen Kampf nicht das Leben, sondern allein dem Himmel ihre Keuschheit rettet, wird ihm gerade einmal ein flüchtiger Kuß zuteil. Kosmas' Mittelmeerfahrt durch ein Meer von Büchern ist indes auch ohne Leibesfreuden die von Menard schlechtgemachte Spielerei in Reinform, deren herausragendes Kennzeichen eben die versteckten und offenen Bezugnahmen auf die Vorbilder darstellt.

Gleichwohl scheint es den Autoren dieser in vielerlei Hinsicht so ähnlichen Texte paradoxerweise zu eignen, dass sie sich jeweils vor allem auf die Texte der eigenen nationalen oder, im Falle des Schweizer Muschg, nationalsprachlichen Tradition beziehen. Calvino knüpft an Ariost an, Muschg an Wolfram, Eco, freilich neben Chrétien, an Marco Polo bzw. seinen Schreiber Rustichello da Pisa, der ja auch Ritterromane kompilierte und schrieb, Andrea da Barberino und ebenfalls Ariost. Auch Perucho rekurriert auf die eigene Tradition und erweist in seinem Werk dem spanischen Roman, vor allem aber den katalanischen Rittergeschichten seine Reverenz; bemerkenswert ist dabei, daß er ausgerechnet diese Texte, die auch unter jene „elements que també son propis de la tradició catalana de la novel·la cavalleresca“ (Escandell, 1995: 280) fallen, die Escandell im *Kosmas* bei aller Fixierung auf das Modell des byzantinischen Abenteuerromans noch sieht, in seiner Zitatencollage weder explizit erwähnt noch daraus zitiert, sondern dem Leser zur eigenen Entdeckung überläßt. Daß Peruchos Figuren durchweg literarischen Fiktionen entsprungene Geschöpfe ohne allzuviel Eigenleben sind, wird noch einmal deutlich am Schluß des Romans: nach einer langen Fahrt um das Mittelmeer auf der Suche nach seiner Braut wird dem siehenden Kosmas ein Kodex ans Krankenlager gebracht:

8 Die gewählten Worte machen es schwer auszumachen, ob Classens Einwand – „Muschg treibt es fast zu weit mit seiner Metaphorik, wenn er Parzival in den Mund legt [...]“ (1996: 320) – mittelalterliche Bedenken gegen das Zur-Sprache-Bringen lüsterer Gedanken oder Leibespiele wiederholt oder nur karikiert.

Kosmas obrí els ulls fent senyal que desclouessin el códex. Ho féu, fàcilment, Arquimedes II, l'autòmat que va ésser construït per a la fidelitat. L'obria, caient-li tristament per terra uns rodets de l'interior de la maquinària, del cor.

Sortí del códex la bella dama Egèria, brodant en un bastidor de vori, somrient i amb llàgrimes als ulls. (Perucho, 1985: 166f.)

Beim Anblick der aus dem Buch steigenden Egèria – man könnte sagen, mit der Erkenntnis der fiktionalen Existenz – haucht er sein Leben aus; so verkörpert Egèria hier emblematisch Peruchos Prinzip, dem auch der Dämon Arnulf, Kosmas' Gegenspieler, unterliegt: er, der Egèria in dem Kodex gefangenhielt, scheint direkt Altisidoras Vision mit Büchern ballspielender Teufel im 70. Kapitel des zweiten Teils des Quijote entsprungen zu sein,⁹ während Kosmas, bei allen antitypischen Zügen, doch noch immer ein Ritter in der Tradition Tirant lo Blancs, Curials und – freilich nur Schildknappe – Guillems de Torroella ist.¹⁰ Die mangelnde Kampfeslust, der Verzicht auf die zahlreichen von Autor und Leserschaft gründlich ausgekosteten Duelle und Schlachten des traditionellen Romans scheint in der absichtsvollen Verkehrung von Calvino inspiriert, der mit Agilulfo auch nur eine leere Rüstung in den Kampf schickt; deutlich wird dies, wenn Perucho seinen Helden „personatge de dubtosa existència“ nennt (Perucho, 1985b: 7). Schon der Beruf kann als Übertreibung einer realistischen Tendenz katalanischer Texte zur Berücksichtigung des andernorts so oft ausgeblendeten Geldverkehrs gelesen werden. Und statt des Chronotopos des byzantinischen Liebesromans muß man wohl auch die Bewegungen Tirant lo Blancs um das Mittelmeer als Vorbild für Kosmas' Fahrt ansetzen; dafür spräche auch die Verbindung von Osten und Westen im Heldenpaar, wobei Perucho die Rollen und Geschlechter vertauscht, stammt hier doch der Mann aus dem byzantinischen Reich und die Frau aus jener Gegend, die einmal Katalonien heißen wird.¹¹ Die aufwendig gestaltete Szene, in der sich Kosmas in seine Egèria verliebt, scheint ebenfalls, um mehrere Ecken, auf den Tirant zu verweisen. Kosmas wird eher zufällige Zeuge eines pompösen Auftrittes Egèrias am Strand, dessen Prunk Perucho in einer Fülle von Verweisen und Zitaten aufgehen läßt. Der Aufzug

9 Bleiben die Figuren Peruchos papyromorph, so sind bei Cervantes die Bücher anthropomorph: „A uno dellos [es handelt sich um Avallanedas Fortsetzung], nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas.“ (Cervantes, 2003: 1073)

10 Zu diesen Texten vgl. auch Wild (1990).

11 Natürlich ist Tirant selbst Bretoner, und sein wahrscheinliches Vorbild Roger de Flor ein Deutscher, der aber für die Katalanen kämpft.

mit Tänzerinnen und Musikbegleitung evoziert zunächst Beatrices Triumphzug in der *Divina Commedia*, ohne daß dieser Deutung durch direkte Zitate oder Anspielungen Nahrung gegeben würde: „Eren uns moviments que hom veia efectuar com a través d’una recordada memòria, com un eco que es perd a poc a poc, i dolcíssim“ (Perucho 1985: 94); als die entkleidete Schöne ins Meer steigt („Egèria es despullà per banyar-se“), beschreibt sie Perucho mit den Worten Eugeni d’Ors’ aus der *Ben Plantada*, deren seltsame Disproportioniertheit an archaische Fruchtbarkeitssymbole erinnert. Die Rückkehr an den Strand wird als Geburt der Venus inszeniert, die Perucho nicht nur durch kleine lexikalische Markierungen vorbereitet („Caminaven lentament, seguint el rastre d’escuma de l’aigua“ [*op.cit.*: 93f.]), sondern durch ein Zitat aus Lorenç Ribers *Aeneis*-Übertragung expliziert (*op.cit.*: 95). Die Liebesgöttin figuriert aber auch schon im Epigraph des betreffenden 118. Kapitels des *Tirant*,¹² auf das mit der hervorgehobenen Blöße Egèrias nun direkt angespielt zu werden scheint; das fällt umso mehr ins Auge, als Kosmas, dessen vorgeahntes Begehren nun erst recht in Gang gebracht wird, ja vor allem durch seine Keuschheit auffällt. Und wo Martorell von einer Augenspeise spricht,¹³ fällt Perucho dazu gleich Platons *Symposion* ein, aus dem er gegen Ende des Kapitels zitiert: Tirants leibliche Lust wandelt Perucho in spirituelle Liebe, die die beiden erst auf Kosmas’ Totenlager wieder zusammenführt. Diese Überblendung von Beatrice, Venus, Teresa, der imaginären katalanischen Idealfrau des 19. Jahrhunderts („la xifra i la suma d’una raça i d’un poble“ [*op.cit.*: 94]), und Egèria entspricht in ihrer Verweiskaskade durchaus Martorells topischer Zitatenschatzkammer, in der Tirant und Carmesina sich später unter allerlei berühmte, an den Wänden dargestellte Liebespaare mischen.¹⁴

Auch im *Curial e Güelfa*, dem zweiten Hauptwerk der katalanischen kaballeresken Literatur, fällt die Ökonomisierung des ritterlichen Lebens ins Auge, was Martí de Riquer ja nicht zuletzt zu seinem Vorschlag einer von den spanischen *libros de caballerías* unterscheidenden Gattungsbezeichnung „novel·les cavalleresques“ veranlasst hatte. Die auffälligste Referenz auf diesen Ritterroman aber besteht in der Übernahme eines Motivs, das man etwas salopp als Philosophietourismus in Griechenland bezeichnen

12 „Com Tirant fon ferit en lo cor ab una fletxa que li tirà la deessa Venus perquè mirava la filla de l’Emperador.“ (Martorell, 1990: 374)

13 „los ulls de Tirant no havien jamés rebut semblant past“; diese Speise besteht natürlich in „dos pomes de paradís que crestallines parien“ (ebda.).

14 Auch der Autor des *Curial* zitiert einen solchen Liebespaarkatalog, in den er auch noch das katalanische Paar Frondino und Brisonda einfügt (ed. Gustà, 1998: 328).

könnte. In beiden Fällen dient es als Ausgangspunkt metaliterarischer Anspielungen und selbstreflexiven Spiels. Die lange Trennung der Liebenden, die der anonyme Autor des *Curial e Güelfa* durch die erneut notwendige Bewährung (und auch Buße?) Curials, Perucho durch die vergebliche Suche motiviert, führt beide Helden zunächst in den Nahen Osten. Curial kommt schließlich aus Alexandria, Kosmas aus Byzanz nach Athen:

Partí el nostre heroi amb el rejoyenit autòmat, Mides i Org, el voltor joglar [...] Sojornaren una temporada a Atenes, on Mides coneixia un cònsol francès, anomenat Barthélemy, completament empatxat d'erudició greco-romana, el qual, després d'una excursió a l'Acropòlis, altrament dita castell de Cetines, els invità a fer una visita a L'Acadèmia, institució sàvia però espectral, en companyia d'un jovencell pedant, que responia al nom d'Anacharsis i de qui Kosmas sospità també tot seguit la natura fantasmagòrica. (Perucho, 1985: 145)

Mides berichtet dem in Byzanz zurückgebliebenen ehemaligen Pagen Kosmas' und (zum Missvergnügen des Geiers Org) jetzigen Geflügelhändler Ugernum von der Akademie, worauf dieser sich natürlich nach dem Wahrheitsgehalt des Briefes fragt¹⁵ und damit eine Situation aus Curials Traum, der ihn in Griechenland ereilt, wiederholt. Apoll erzählt hier Homer von einem Kunstgriff Vergils, der mit dem Aufeinandertreffen von Dido und Aeneas eine Distanz von 300 Jahren überwinde:

Volguist mostrar quant senties de la mia sapiència, e usant de la sciència de Baco, poetant, t'esforçist escrivint cercar poètiques ficcions e retòriques colors; fíngist moltes coses que no foren, donant als uns ço que no ere llur, e amagant ço que en los altres públicament fonc conegut; e alçant en alt aquell noble e marvellós estil, ab la ploma has fet maravellar tots los poetes qui après tu son venguts, e pensen que los fets així com tu has escrit foren passats. Això mateix ha fet Virgili, gran ans molt major de tots los poetes llatins, qui, així com tu, ha cercades e poetant escrites coses tenyides de color de mentira, dient, entre les altres, Dido, reina de Cartago, ésser-se morta per Eneas, la qual cosa no fonc no és veritat, car Eneas nulls temps viu Dido, ne Dido Eneas, car de l'un e l'altre hac prop de trecents anys. (ed. Gustà, 1998: 268)¹⁶

15 „¿Com era possible que Mides hagués parlat amb Plató, que havia mort l'any 347 abans de Jesucrist? Era una broma? Era una desvari de Mides produït per la xerrameca lírica persistent d'Org, el voltor?“ (Perucho, 1985: 147)

16 Vgl. Badia (1988: 140f): „De tot plegat entenc que el tema de Dido preocupa seriosament el nostre anònim [...] Dido és el nucli dels episodis nord-africans de l'*Eneida*, episodis que són vivament presents darrera dels corresponents de la nostra novel·la [...] Es tracta, precisament, de les aventures de Curial emmarcades per les dues visions abans esmentades i les dues prolíxes intervencions de Fortuna; em sembla veure, doncs, que la seva disposició entre aquests dos blocs simètrics els dóna un especial relleu.“

Wie Apolls Kranz, der Curial aus seinem Traum im Apollotempel am Parnaß bleibt, wechselt Mides durch den Verbleib in der Akademie die Seiten der Fiktion. Es ist diese sich ihrer selbst bewußte Tradition der Ritterbücher, die Perucho hier augenzwinkernd imitiert, und mit dem *Curial* erweist er einem Werk seine Reverenz, das stärker als alle anderen Ritterromane vor dem *Quijote* auf seine eigene Fiktionalität abhebt und Peruchos Zitatcollage bisweilen ebenso vorwegzunehmen scheint wie etwas später der ebenfalls aus etlichen anderen Texten teilweise geradezu montierte *Tirant*.¹⁷

Beide erleben auf der Rückreise neue Abenteuer, Kosmas indes begegnet auf dieser Reise, „en un lloc indeterminat entre Sardenya i Mallorca“ (Perucho, 1985: 154), einem, das den Leser auch noch in den dritten bedeutenden katalanischen arthurischen Text führt, Guillem de Torroellas *Faula*, die ihrerseits ihre eigene Fiktion hinterfragt und wiederum auf den *Tirant* wirkte. Kosmas und seine Gefährten gewärtigen im Meer die „Illa de les Sept Ciutats“, die als Heimat des Wals bekannt sei:

Com tota la gent de mar sabia, l'illa era la pàtria de la balena, que era el peix que ens descriu el filòsof grec Patzinaces, descripció que, havent estat perduda, sols coneixem per la traducció que en féu l'autor anònim d'un bestiari català trobat en un armari de mossèn Gomar, de Santa Coloma de Queralt, l'any 1412. (Perucho, 1985: 155)

Aus diesem Bestiar, einer Übertragung des italienischen, wohl vom Ende des 13. Jahrhunderts stammenden *Libro della natura degli animali*, das in einer venezianischen und einer toskanischen Version überliefert ist,¹⁸ zitiert Perucho den gesamten, den Wal betreffenden Passus, also die Beschreibung des Tieres und die allegorisch-moralisch-anagogische Deutung des Phänomens. Hinter dem an diesem bestimmten Ort herbeizitierten Wal versteckt sich natürlich jener von Morganas Zauberkräften gesteuerte „Fisch“,¹⁹ der ‚Guillem‘ in der *Faula* von Mallorca auf die verzauberte Insel von Artus und Morgana und wieder zurück bringt. Die Verbindung der beiden Geschichten stellt die Beschreibung des Bestiars her, die ihre Spuren auch in Torroellas Text hinterlassen hat. Denn der Passagier des Wals

17 Vgl. z.B. Badia (1988: 122): „l'anònim autor aprofita el material ‚estalviable‘ que hem anunciat per a expressar, si fa o no fa, el que podríem dir la seva poètica.“

18 Vgl. Morini (1996: XIX); in einem der relativ zahlreichen Manuskripte ist dieses Buch übrigens Isidor von Sevilla zugeschrieben, der ja in Peruchos Roman mitspielt. Der Wal ist freilich auch in vielen anderen Versionen des *Physiologus* enthalten. Die katalanische Version ist nachzulesen in Panunzio (1963).

19 Vgl. vv. 874–877: „Manday en une isle de mer, / Qui Malorques est appelea, / Un fantasma enxantea / En semblansa d'un paysó“ (Torroella, 1984: 35).

geht hier zwar im Gegensatz zu den Seeleuten, die den Wal für eine Insel halten, dort rasten und Feuer machen, nicht unter, doch Torroella setzt natürlich auf die Spannung, die dieses drohende Ende erzeugt; ‚Guillem‘ nämlich hält den Wal zunächst einmal tatsächlich für einen Felsen am Strand:

Eu vi en mar, de terra pres, / Que's mostret al rebeyg de l'onda, / *A semblant de rocha redonda* / Un gran peix, crey que fos balena / Que s'aturet sobre l'arena / *A ley d'escuyll* que no's movia. (Torroella, 1984: 2, vv. 28–33, m.H.)²⁰

So ist es denn auch der Papagei, der mit dem Wal angelandet ist, der seine Aufmerksamkeit erregt; als er ihn ergreifen will, verhakt sich einer seiner Sporen im Körper des Wals, der daraufhin, so schließt ‚Guillem‘, vor Schmerz zurück ins Wasser strebt. Auf Artus' Insel angelangt, begegnen dem Leser weitere Parallelen; Torroella berührt im Gespräch mit Artus, dessen Identität ‚Guillem‘ zunächst wegen der Berichte von seinem Tod, schließlich wegen seiner Jugend und Unversehrtheit, die mit seinem errechenbaren Alter und den in den Romanen beschriebenen Verwundungen nicht vereinbar seien, bezweifelt, bekanntlich auch die Probleme der Fiktionalität. Und mit Artus' Verweis auf die Heilkräfte des Grals und jener Quelle, die ‚Guillem‘ bei seiner Ankunft auf der Insel selbst gesehen hatte, zur Erklärung seines außergewöhnlichen Zustands klärt – der Kalauer sei erlaubt – an sich die Quelle eines Motivs vom Beginn des Romans, als Kosmas in „la inexistent ciutat d'Indala“ (Perucho, 1985: 26) ein Bad in einem Jungbrunnen nimmt und gleich Artus in den Genuß eines stets vorzeigbaren Körpers kommt. Zugleich stellt Perucho mit dieser Erinnerung an den Beginn auch die Rahmung des Romans durch zwei Verweise auf Calvinos *Le città invisibili* (1972) heraus, die Indala und die Insel der Sieben Städte, die ihre Farbe in Abhängigkeit von der Erscheinung des Meeres ändert, in ihrer Wunderlichkeit darstellen.

Die Deutung des Wals als Lüge der Welt aber mag auch beispielhaft für Peruchos nie stillstellbares Vexierspiel der Zitate eintreten, mit dem er der Fabulierlust im Gefolge der historischen und zeitgenössischen Vorbilder frönt.²¹

20 Vgl. auch weiter unten, v. 42f.: „Car eu cresia verament / Que l'aucell estés en escuyll“ (Torroella, 1984: 2f.).

21 Die Überfahrt nach Tarragona provoziert dann weitere Zitate, die kräftig aus dem mythologischen Meeresfundus schöpfen; so sieht Kosmas auch noch den Leviathan, ebenfalls ein Symbol des Bösen und mit dem Wal eng verwandt – die Erscheinung eines

Bibliographie

- Badia, Lola (1988): „De la «reverenda letradura» en el *Curial e Güelfá*“, in: dies.: *De Bernart Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona: Quaderns Crema, 121–144.
- Barrett, Tracy (1992): „The narrator of Italo Calvino’s *Il cavaliere inesistente*“, *Quaderni d’italianistica* 13, 57–70.
- Baldaquí Escandell, Josep M. (1995): „La polifonia discursiva en *Les aventures del cavaller Kosmas*“, in: Axel Schönberger (Hrsg.): *Actes del desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Frankfurt am Main, 18–25 de setembre de 1994, Bd. 1, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 277–289.
- Borges, Jorge Luis (2002): *Narraciones*, ed. de Marcos Ricardo Barnatán, Madrid: Cátedra.
- Calvino, Italo (1970): *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Turin: Einaudi.
- Capozzi, Rocco (2000): „The return of Umberto Eco. Baudolino Homo Ludens: Describing the unknown“, *Rivista di Studi Italiani* 18, 211–235.
- Cervantes, Miguel de (2003): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martí de Riquer, Barcelona: Planeta.
- Classen, Albrecht (1996): „Seinskonstitution im Leseakt: Adolf Muschg’s *Der Rote Ritter* als Antwort auf eine mittelalterliche These“, *Etudes Germaniques* 51, 307–327.
- De Benedictis, Raffaele (2002): „That history which is not in Umberto Eco’s *Baudolino*“, *Forum Italicum* 36, 393–410.
- Eco, Umberto (2000): *Baudolino*, Turin: Einaudi.
- Farronato, Cristina (2003): „Umberto Eco’s *Baudolino* and the language of monsters“, *Semiotica* 144, 319–342.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gölz, Peter (1997): „Von Ödipus zu Parzival: Inter- und Intratextualität bei Adolf Muschg“, in: Sabalius, Romey (Hrsg.): *Neue Perspektiven zur*

Wals in der Themse soll bekanntlich auch dem Leviathan in Miltons *Paradise Lost* Pate gestanden haben –, sein Haupt aus dem Wasser erheben. Die Passage, die Kosmas dann aus dem Buch Hiob zitiert, ist bezeichnenderweise einmal mehr fingiert.

- deutschsprachigen Literatur der Schweiz*, Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 40), 215–225.
- Gustà, Marina (Hrsg. 1998): *Curial e Güelfa*, Barcelona: Edicions 62.
- Leeker, Joachim (1993): „Existentialismus als modisches Spiel: Calvins Roman vom nicht existenten Ritter“, *Arcadia* 18, 276–290.
- Morini, Luigina (Hrsg. 1996): *Bestiari medievali*, Turin: Einaudi.
- Martorell, Joanot (1990): *Tirant lo Blanc i altres escrits*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona: Ariel.
- Muschg, Adolf (1993): *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1994): *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Obermaier, Sabine (1997): „Die Geschichte erzählt uns‘ – Zum Verhältnis von Mittelalter und Neuzeit in Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*“, *Euphorion* 91, 467–488.
- Panunzio, Saverio (1963): *Bestiari*, 2 Bde., Barcelona: Editorial Barcino.
- Perucho, Joan (1985a): *Obres completes*, Bd. I:1, Barcelona: Edicions 62.
- (1985b): „Tres interpretacions“, in: ders.: *Teoria de Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 7–11.
- Torroella, Guillem de (1984): *La Faula*, ed. de Pere Bohigas / Jaume Vidal Alcover, Tarragona: Edicions Tàrraco.
- Wild, Gerhard (1990): „Ausgrenzung und Integration arthurischer Themen im katalanischen Mittelalter (von Muntaners *Crònica*, Blandín de Cornualla und Torroellas *La Faula* zu Martorells *Tirant lo Blanc*)“, *Zeitschrift für Katalanistik* 3, 67–89.
- (1993): „Manuscripts found in a bottle? Zum Fiktionalitätsstatus (post) arthurischer Schwellentexte“, in: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.; unter Mitarbeit von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer): *Fiktionalität im Artusroman*. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992, Tübingen: Niemeyer, 203–241.