

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 70 (2022)

Artikel: Inselromane : Adam Oehlenschlägers Roman Die Inseln im Südmeere / Øen i Sydhavet im Dialog mit J.G. Schnabels Insel Felsenburg
Autor: Meier, Julia
Kapitel: 5: Funktionen der Kunst in einer Biographie : Cyrillo de Valaro
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-956400>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

5 Funktionen der Kunst in einer Biographie: Cyrillo de Valaro

Cyrillos Traumerscheinung führt sowohl bei Schnabel wie in den *IS* zur Exhumierung seines Leichnams; dabei wird auch das Manuskript entdeckt, das seine auf der Insel im Rückblick niedergeschriebene Lebensgeschichte enthält. Cyrillos Figur und seine Schriften geben der Insel eine Geschichte: Sie ist keine terra incognita mehr, sondern war bereits vor ihrer Entdeckung durch die Felsenburger besiedelt und beschrieben. Der dadurch erkennbar gewordenen älteren Zeitschicht entspricht die räumliche Tiefe: Cyrillos Leichnam und sein Manuskript finden sich in einer Höhle, wobei der unterirdische Raum die zeitliche Tiefe spiegelt, in die der Leser bei der Lektüre von Cyrillos Bericht blickt; dasselbe gilt auch für das Felsenburger Publikum, dem Eberhard Cyrillos Lebensgeschichte vorliest, nachdem er sie aus dem Lateinischen übersetzt hatte. Diese Beziehung zwischen Raum und Zeit weist Elemente eines Bachtinschen Chronotopos auf, welcher dem Roman sowohl zeitlich wie räumlich neue Strukturen gibt.¹

Eine wesentliche strukturelle Neuerung der *IS* bedeutet die Eingliederung von Cyrillos Manuskript in den Erzählgemeinschaft des Textes: Es befindet sich nicht mehr in einem Anhang an den Roman wie in den *WF*, sondern ist von dieser marginalen Position ins Innere der Erzählung gerückt worden, an den Ort, den es im Erzählablauf eigentlich besetzen sollte. In den *WF* wird die Verschiebung von Cyrillos Geschichte vom Haupttext in den Anhang damit begründet, dass dem „geneigten Leser in den Geschichten keine allzu grosse Verwirrung“ verursacht werden soll (*WF* I: 208). Da in Alberts Erzählung seiner eigenen Lebensgeschichte immer wieder Berichte über Besuche in den verschiedenen Inselbezirken sowie mehrere Erzählungen oder Manuskripte von Lebensläufen anderer Felsenburger eingeflochten sind, kann man sich fragen, weshalb auf ähnliche Weise nicht auch Cyrillos Geschichte eingefügt wurde. Bedenkt man allerdings die Dimension dieser Geschichte – sie ist, abgesehen von Alberts eigenem Lebenslauf, bei weitem die längste der *Vitae* im ersten Band der *WF* –, so scheint es nicht unwahrscheinlich, dass Schnabel befürchtete, der Spannungsbogen von Alberts Erzählung würde durch den Umfang und die zeitliche Distanz dieses Einschübes zerstört.² Andererseits war der Anhang – gerade im additiv gebauten Barockroman – ein beliebtes Formelement, das vielleicht auch im Roman der Frühaufklärung noch seinen Platz hatte; ein Appendix folgt ja ebenfalls auf den Schluss des vierten und letzten Bandes der *WF*.

Die Integration von Cyrillos Vita in den Haupttext der *IS* zeigt eine Tendenz zum erzähltechnischen Realismus. Die neue Position liesse sich aber auch als Aufwertung von Cyrillos

1 In seiner Studie *Chronotopos* erläutert Bachtin Wesen und Funktion der sich wechselseitig bedingenden und ineinander verschmelzenden Raum-Zeit-Merkmale und illustriert sein Konzept mittels verschiedener romantheoretischer Analysen (Bachtin 2008).

2 Rolf Allerdissen kritisiert den Anhang als „ungeschickte Hilfskonstruktion“, die notwendig sei, „damit der epische Fluss der Erzählung, der durch die verschiedenen Einzelberichte schon beständig unterbrochen [werde], nicht gänzlich abreiss[e]“, denn Schnabel zeige sich dem „Arbeiten mit verschiedenen Zeitebenen [...] nicht immer gewachsen“ (Allerdissen 1975: 69).

Manuskript verstehen: Dem Leser soll dadurch möglicherweise signalisiert werden, dass es entscheidende Aussagen enthält, die nicht an den Rand geschoben werden sollen.

In beiden Romanen werden Cyrillos Schriften „ausgegraben“, d.h. seinem steinernen Stuhl entnommen, nachdem sein Leichnam von Albert Julius und dessen Gefährten begraben worden war. Man könnte also sagen, dass die äussere Hülle, Cyrillos Körper, zuerst beseitigt werden musste, ehe seine Lebensbeschreibung als Ausdruck seines Inneren – gleichsam sein Kern – zum Vorschein kommen konnte. Aber in der Form des Manuskripts erscheint diese Dichotomie zwischen Innen und Aussen aufgelöst; Cyrillos „Kern“, die Verschriftlichung seines Lebens, hat mit dem Manuskript gleichsam einen neuen Körper erhalten, in dem Äusseres und Inneres nicht mehr zu trennen sind. In den *IS* erfährt Cyrillos Schreibtätigkeit eine Akzentuierung durch die Erwähnung, dass in der rechten Hand seines Skeletts „noch ein eiserner Griffel steckte“ (*IS* III: 347–348). Cyrillos Schriften werden in den *WF* implizit mit materiellen Schätzen wie Kleinodien und Gold in nahe Beziehung gebracht (*WF* I: 215),³ in den *IS* jedoch sind „italienische, spanische und lateinische Bücher“, die in Cyrillos Hinterlassenschaft gefunden werden, „mehr [...] als Gold, Silber, Juwelen und Perlen“ (*IS* IV: 1); zwei gefundene Shakespeare-Dramen⁴ werden als „Diamanten“ metaphorisiert (*IS* IV: 2), worin sich die in den *IS* immer wieder betonte Verehrung für diesen Dichter ausdrückt, der zu den Leitfiguren des Romans gehört. Die schon bei Schnabel angelegte, selbstreflexive Wertschätzung des Buches und der Dichtkunst erscheint also in den *IS* noch wesentlich verstärkt, was im Einklang mit den Dichtungstheorien der Romantik steht, die poetische Selbstreflexion als wichtiges Charakteristikum der romantischen Poesie und damit des Romans formulieren.⁵

Betrachtet man die Lebensgeschichten des Cyrillo de Valaro in den *WF* und den *IS* genauer, so erkennt man rasch, dass Oehlenschlägers Cyrillo-Figur mit ihrem Vorbild in den *WF*, abgesehen vom Einsiedlerleben auf der Insel Felsenburg, nicht viel mehr als den Namen und die spanische Herkunft gemein hat. Der Einfachheit halber sei hier nochmals kurz erwähnt, dass Schnabels Cyrillo 1475 in eine Adelsfamilie hinein geboren wird und nach dem Tod seines Vaters, der im Kampf gegen die Mauren fällt, am Hof des Königs Ferdinand II. als Gefährte des Kronprinzen aufwächst. Dort führt er das Leben eines spanischen Adligen, samt Turnieren, galanten Abenteuern und Heirat einer Hofdame von zwielichtigem, schliesslich sogar verbrecherischem Lebenswandel. Nachdem er sich ihrer durch Einkerkung entledigt hat, muss er fliehen und schliesst sich den spanischen Conquistadores an,

3 Eine ähnliche Verbindung von Manuskript und Gold findet sich schon in der Vorrede zu den *WF*, da der fiktive Herausgeber Gisander zuerst glaubt, er habe mit dem vom verunfallten Literaten übernommenen Manuskript „das güldene Fell ererbet“ und meint, „ein Besitzer der allersichersten alchemistischen Prozesse zu seyn“ (*WF* I: 14); die selbstironisch wirkende Enttäuschung darüber, dass „sich sonst nichts darinnen [fand], als Albert Julii Geschichtsschreibung“, verhüllt nur leicht die implizite Aussage, dass dieses Buch Gold wert sei.

4 Es sind *Der Kaufmann von Venedig* und *Der Sturm*; letzterer ist aus naheliegenden Gründen für die Inselgesellschaft besonders wichtig und wird von ihr eifrig gelesen. Zur anachronistischen Ankunft dieser Dramen auf der Insel schon vor ihrer Niederschrift stellt Brynhildsvoll fest: „[...] auf diese und ähnliche Anachronismen kommt es im Rahmen miteinander korrespondierender Interartdiskurse nicht entscheidend an“ (1996: 123).

5 Vgl. Schlegels Athenäums-Fragment Nr. 116: „Und doch kann auch sie (= die romantische Poesie) am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ (Schlegel, F. 1967: 182–183).

nimmt an ihren kolonisatorischen Eroberungszügen in Mittel- und Südamerika teil, erleidet dabei Schiffbruch und rettet sich zusammen mit einigen Gefährten auf die Insel Felsenburg, wo er viele Jahrzehnte verbringt, zuletzt, nach dem Tod aller seiner Kameraden, fast 50 Jahre als Einsiedler ohne jede menschliche Gesellschaft.

5.1 Die Einleitung

Im Gegensatz zur Version der *WF* ist der Biographie in den *IS* eine Einleitung vorangestellt, in der Cyrillo über sich selbst als Schreibenden und über einen möglichen späteren Leser seines Manuskripts nachdenkt. Er macht Angaben über Sinn und Zweck seiner Schreibfähigkeit – sie soll ihn selbst und seinen Leser unterhalten –, auch äussert er sich zu seiner Erzählweise: Er will „suchen, das an sich Traurige mit einer gewissen Heiterkeit vorzutragen,“ und „nicht gar zu weitläufig zu seyn“ (*IS* III: 364); schliesslich organisiert er sein Material, indem er in der Art eines Inhaltsverzeichnisses „die Überschriften [seiner] Lebens-Kapitel voraussag[t]“ (*IS* III: 364–365), womit er eine vorredenähnliche Einleitung schafft.

Es entsteht so eine gewisse Parallele zwischen Cyrillos Vita und den beiden Haupttexten mit ihren Vorreden. Wie bereits gezeigt wurde, thematisieren jene Vorreden – wenn auch in unterschiedlicher Weise – die Fiktionalität des Erzählgeschehens.⁶ Bei Cyrillo kommt diese Thematik nicht explizit zur Sprache, was nicht überrascht, da er ja, im Unterschied zu den Verfassern der beiden andern Vorreden, seine eigene Geschichte erzählt, deren „Wahrheit“ er selber nicht zur Diskussion stellt. Dennoch gerät die Sicherheit des Lesers in Bezug auf den Realitätsgehalt dieser Geschichte ins Wanken, denn Cyrillo bezeichnet sein „längst verschwundene[s] Leben“ als „halbvergessene[n] Traum mit seinen Schatten und Irrlichtern“ (*IS* III: 363) und lässt durch eine „Verrätselung“ der Geschehnisse in seiner Inhaltsangabe die angeblich realen Ereignisse ungeheuerlicher und unglaublicher erscheinen als alle Fiktion, wie z. B. dass sein Vater „nach seinem Tode schändlich hingerichtet“ worden sei, dass seine Frau „alles aufgeopfert und gewagt [habe] aus Liebe zu ihrem nicht geliebten Gatten“, dass er „einen Poeten mit einigen Reimen eine Räuberhorde habe bändigen sehen, die ein mächtiger Fürst mit seinen Kriegerhaufen nicht bändigen konnte“, und dass ihn „das wunderbare Schicksal aus einem künstlich gezwungenen in ein natürliches freiwilliges Kloster“ geführt habe (*IS* III: 365).

Trotz der scheinbaren Fiktionalisierung der (fiktiven) Realität steht auch in den *IS* Cyrillos Vita in einem geschichtlichen Rahmen, darin vergleichbar der stark historisch untermauerten Darstellung in den *WF*,⁷ wenn auch der geschichtliche Kontext um fast ein Vierteljahrhundert verschoben ist, da Cyrillo in den *IS* erst 1498 geboren wird – mit gutem Grund, wie sogleich klar wird, wenn man sich vor Augen hält, dass seine Lebensgeschichte in ihrem Zentrum auf die Begegnung mit Ariost angelegt ist, den Cyrillo in jungen Jahren als älteren Dichter kennenlernt, was im Einklang mit Ariosts Lebensdaten (1474–1533) eine zeitliche Verschiebung von Cyrillos Geburt bedingt.

6 Vgl. besonders *WF* I: 12–13 und *IS* I: V–VI sowie Kap. 4.1.2 dieser Arbeit.

7 Franz Karl Becker zufolge ist die Figur des Cyrillo in einem dichten Netz von geschichtlichen Bezügen verankert und steht auf „sicherem historischem Boden“ (1911: 64).

5.2 Begegnung mit Vater und Mutter

Wie wir sehen werden, stellt Ariosts Auftritt den Höhepunkt einer ganzen Reihe von Ereignissen in Cyrillos Leben dar, in denen unterschiedliche Formen der Kunst eine prägende Wirkung hatten. So lernt Cyrillo das Aussehen seiner frühverstorbenen Mutter erst durch ein Gemälde kennen, das er als Kind zufällig in einem Raum des weitläufigen Palastes entdeckt, den er mit seinem Hauslehrer nach dem Tod seiner Eltern allein bewohnt. Dass das kleine Kind auf den Armen der Mutter ihn selber darstellt, verbildlicht im doppelten Sinn die Reflexion des eigenen Selbst, wie sie für das Genre der Autobiographie kennzeichnend ist. Das Bild berührt Cyrillo tief. Er imaginiert im Ausdruck der beiden Gesichter eine Hinwendung zur eigenen Person, ein stummes Zwiegespräch zwischen ihm und den Porträtierten, welche die Kunst aus ihrer Vergangenheit ins Leben zurückbringt, was schliesslich dazu führt, dass Cyrillo sein tägliches Morgengebet vor dem Gemälde verrichtet.

Als er aber einmal im Mondschein vor das Bildnis treten will, flieht er zu Tode erschreckt, denn er sieht vor dem Gemälde eine gespensterhafte, weiss verhüllte Gestalt stehen, die er für seinen toten Vater hält. In dem Gesicht der Erscheinung glaubt er die Züge von dessen Alabasterbüste zu erkennen, die er bei einem Besuch in der Domkirche auf dem Sarkophag seines dort aufgebahrten Vaters gesehen hatte. Über die Geschichte des Vaters erfährt der Leser in den *IS* lediglich, dass er als Feldoberst im königlichen Heer schon in der frühesten Kindheit des Sohnes gestorben war. In den *WF* dagegen wird erzählt, wie er gegen Portugiesen und Mauren ins Feld zog und nach jeder Schlacht siegreich wieder zu seiner Familie zurückkehrte, bis er endlich doch im Kampf umkam (*WF* I: 528–532). Diese mehrmals stattfindende und schliesslich ausbleibende Rückkehr ist in den *IS* als Spur im Wunsch des Knaben Cyrillo erkennbar, der angesichts von Sarkophag und Büste des Vaters diesen selber sehen möchte und ausruft: „Vater, komm zurück!“ (*IS* III: 370). In der grausamen Tat eines Beamten der spanischen Inquisition, der den Wunsch des Kindes erfüllt, indem er das Denkmal des Vaters zertrümmern und den einbalsamierten Leichnam aus dem Sarkophag werfen lässt, wird der historische Kontext von Schnabels Cyrillo-Geschichte in die *IS* einbezogen und fortgesetzt, allerdings auch – buchstäblich – dekonstruiert. Darüber hinaus aber manifestiert sich in diesem Ereignis ein besonders für die Romantik als zentral geltendes Verlangen nach Erkenntnis von Ursprung und Identität.⁸ Die Enthüllung des väterlichen Leichnams macht Ursprung und Ende zugleich sichtbar, wobei die Rückkehr des Vaters als Gespenst das Ende in einer für Cyrillos Geschichte bedeutsamen Weise transzendiert: Der Vater tritt als Statue, als Kunstfigur auf, in Cyrillos Worten „weiss wie die Alabasterbüste auf seinem Sarcophage“ (*IS* III: 376), und zwar, wie erwähnt, vor dem Gemälde der Mutter; beide Eltern transzendierten also den Tod, indem sie in die Sphäre der Kunst versetzt wurden. Auf diese Weise werden sie wieder zusammengeführt, während Cyrillo flieht: Das Vatergespenst verdrängt ihn von seinem Platz vor dem Bild der Mutter und löst die ödipale Konstellation auf. In der Kunst jedoch, die sich im Gemälde von Mutter und Kind sowie in der Statue des Vaters manifestiert, ist die Familie vereint, und auch der

8 Gerhard Neumann bringt die Tätigkeit von Wissenschaft, Philosophie, Literatur und bildender Kunst vor allem der beginnenden Romantik auf den gemeinsamen Nenner einer „Archäologie des Anfangs“ (1995: 7).

erwachsene Cyrillo wird später durch die Transformation seines Lebens zum Manuskript in die Kunst eingehen.

Die Szene von Cyrillos Erschrecken vor dem Bildnis der Mutter im Mondschein erinnert an Eberhards Reaktion, als ein Mondstrahl auf das Gemälde seiner Mutter fällt und ihre Züge gespenstisch erhellt: Eberhard flieht entsetzt, weil ihm in angstvoller Vorahnung bewusst wird, dass er das Bild einer Toten betrachtet (SI: 5). In beiden Fällen weist der Mond über das Irdische hinaus in einen metaphysischen Bereich, in dem der Tod aufgehoben erscheint durch die Transformation der toten Mütter zu Kunstwerken, in Eberhards Fall unterstrichen durch das Erklingen des Liedes „Jesus meine Zuversicht“, das den Geist der Mutter für den Sohn zu einer Engelsvision verklärt, gewissermassen als Kontrapunkt zu Cyrillos Begegnung mit der Gestalt des Vaters als Gespenst.

5.3 Erlebte und erzählte Entdeckungsreisen

Den zweiten wichtigen Erzählstrang in der Cyrillo-Geschichte der *WF* bilden neben den Ereignissen am kastilischen Hof die Expeditionen der spanischen Conquistadores nach Mittelamerika,⁹ in deren Verlauf das „Mittägliche Meer“ (der Pazifik südlich von Panama) entdeckt wird (*WFI*: 609); an diesen Expeditionen nimmt Cyrillo während mehrerer Jahre teil, bis er dabei schliesslich auf die Insel Felsenburg verschlagen wird. Breiten Raum nimmt in seiner Erzählung die Grausamkeit der Spanier gegen die Völker der Neuen Welt ein,¹⁰ wobei die Fiktion, dass diese Schilderungen aus der Feder eines Spaniers stammen, ihnen besonderes Gewicht verleiht. Ebenso ausführlich wie die Kämpfe zwischen Spaniern und Indianern werden aber auch die Streitigkeiten unter den Spaniern selber dargestellt, bei denen es, nicht anders als gegenüber den Indianern, um Durchsetzung von Autoritätsansprüchen geht, und zwar nicht nur im Dienst der spanischen Krone, sondern auch im persönlichen Interesse,¹¹ das vorwiegend auf die Aneignung möglichst grosser Goldschätze abzielt, wofür die gewaltsame Christianisierung der Indianer inzwischen kaum noch als Vorwand dient.¹²

9 Auch dieser Erzählteil basiert nach Beckers Forschungen auf historischer Grundlage; er weist hier sogar die Quellenwerke nach, aus denen Schnabel „sowohl die wichtigen Tatsachen als auch nebensächliche Kleinigkeiten“ übernommen habe (Becker 1911: 65); als wichtigstes Quellenwerk nennt er Hieronymus Benzoni, *Novae novi orbis historiae*, 1581. Auf welche Weise und von welchen Quellen der Historiker aus dem 16. Jahrhundert seinerseits abhängig war, ob es sich dabei z. B. um Reiseberichte von Entdeckern handelte, wird vom Literaturwissenschaftler des frühen 20. Jahrhunderts nicht reflektiert.

10 Brüggemann weist in *Utopie und Robinsonade* darauf hin, dass „eine gewisse Animosität gegen die Spanier [...] in der ganzen Robinsonadenliteratur traditionell“ sei, was er auf das Konkurrenzverhältnis zwischen England und Spanien als Kolonialmächte und die Überlieferung von Grausamkeiten spanischer Eroberer in Mexiko zurückführt, eine Überlieferungstradition, die sich, ausgehend von Robinson Crusoes Angst vor den Spaniern, bis zur *Insel Felsenburg* erhalten habe (Brüggemann 1914: 35).

11 Auf diese doppelte Interessenswahrnehmung verweist Greenblatt auch für Kolumbus' Besitzproklamationen im Namen der spanischen Krone gegenüber den von ihm „entdeckten“ Indianern und für seine Verhandlungen mit dem Königshaus um seine eigene Stellung als Admiral sowie Vizekönig und Generalgouverneur der überseeischen Gebiete (Greenblatt 1998: 93–94).

12 Greenblatt spricht in ähnlichem Zusammenhang von Kolumbus' „diskursiver Ökonomie“; er ist der Meinung, Kolumbus sei davon überzeugt gewesen, die Indianer müssten alles (= Gold) verlieren, um

In den *IS* unternimmt Cyrillo keine Seefahrerexpeditionen. Zwar sind diese nicht gänzlich ausgespart, aber sie werden nun nicht mehr erlebt, sondern erzählt. Der Erzähler ist Kolumbus, dessen Figur hier als Schnittstelle zwischen erlebten und erzählten Abenteuern fungiert, und der auf diese Weise vom Entdecker von Weltgegenden zum Schöpfer von Textwelten wird.¹³ Der Inhalt von Kolumbus' Erzählungen bleibt jedoch unerwähnt: Erzählt wird lediglich das Erzählen selber – der Text verhält sich ent-sagend, indem er sich die eigentlichen Erzählungen ver-sagt. Entsagung ist auch die Haltung, die Kolumbus einnimmt oder zumindest anstrebt: so ist er „einmal nahe daran gewesen [...], auf der Insel Jamaica Einsiedler zu werden“ (*IS* III: 382). In dieser Tendenz zur Weltflucht glaubt der alte Cyrillo rückblickend eine Parallele zu seinem eigenen Schicksal zu erkennen; bedenkt man, dass Kolumbus gerade auf Jamaica einen seiner berühmtesten Texte verfasste,¹⁴ dass also das Schreiben auf dieser Insel eine besondere Bedeutung erhielt, so wird hier ein selbst-reflexiver Zug sichtbar, indem die Manuskripte der „Einsiedler“ Kolumbus und Cyrillo spiegelbildlich aufeinander verweisen. Eingeführt wird Kolumbus von Cyrillos Lehrer als Reisender und als Erzähler: „ein sehr gereister Mann, der [...] mir [Cyrillo] viele unterhaltende Geschichten erzählen könne [...]“ (*IS* III: 377). Der alternde Seefahrer sitzt, völlig verarmt, einsam und desillusioniert, in einem kärglichen Zimmer, umgeben von einigen Relikten seiner Entdeckerfahrten: bunte, exotische Vögel in Käfigen, eine farbige Bastmatte, ein kleiner Erdglobus. Die Welt, deren Horizonte Kolumbus durch kühne Pionierfahrten um einen ganzen Erdteil erweitert hatte, ist auf diese wenige Habe reduziert und auf den Masstab des Tischglobus verkleinert. Diesen engen Rahmen sprengen die Erzählungen, denen das Kind Cyrillo bei seinen täglichen Besuchen lauscht.

Den Abschluss der Kolumbus-Episode bildet ein Gedicht, in dem der Entdecker kurz vor dem Tod seine Seefahrten zu einer Reise ins Jenseits metaphorisiert; einzig in dieser poetisierten Form finden also die konkreten Reisen einen Ausdruck im Text. Dieses Verfahren, geographische Reisen entweder auszusparen oder zu Textreisen umzugestalten, findet sich auch an anderen Stellen in den *IS*. Das Gedicht zeigt Kolumbus nicht nur als Erzähler, sondern auch als Dichter, der aber seine Verse nicht selber vorträgt: Cyrillo soll ihm sein „Schwanenlied“¹⁵ vorlesen (*IS* III: 383). Dem Gedicht geht eine Beschreibung des Himmels voraus, der durch das offene Fenster von Kolumbus' Kammer zu sehen ist und auf dem die Wolken „fern im Horizonte als Inseln“ schweben (*IS* III: 383). Dieses Bild erscheint auch in Kolumbus' Gedicht: Die Reise zum Himmel wird zur Segelfahrt durch das Aethermeer,

dafür alles (= das christliche Seelenheil) zu gewinnen (1998: 110–111).

13 So sieht ihn z. B. auch Yrjö Hirn in *Ön i världshavet* (1928: 23); er wendet gegen spätere Relativierungen von Kolumbus' Leistung ein: „Men allt detta betyder rakt intet i bredd med den fantasins eggelse Columbus bjöd åt sin samtid med sina reseanteckningar och med de berättelser han meddelade sina blivande biografer. Ty denne omtvistade man [...] var dock i dröm och gärning en av sjölivets stora poeter“ [Aber all das bedeutet überhaupt nichts neben jener Anregung der Phantasie, die Kolumbus seiner Mitwelt bot, mit seinen Reiseaufzeichnungen und mit den Berichten, die er seinen zukünftigen Biographen mitteilte. Denn diese umstrittene Persönlichkeit [...] war doch in Traum und Tat einer der grossen Poeten der Seefahrt].

Gleichzeitig ist Kolumbus selber zu einer von Texten geschaffenen Figur geworden; zu den vielen Kolumbus-Dichtungen und deren Höhepunkt im 19. Jahrhundert vgl. Frenzel (2005: 516–521).

14 Es handelt sich um die „Lettera rarissima“ von 1503; vgl. Bitterli (2006: 79).

15 Ein anderes Wort für „Schwanengesang“, im 19. Jahrhundert gebräuchlich, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1899, 9: 2217–2218).

sie führt in ein unentdecktes Land, von dem kein Schiffer je Kunde brachte. Die Analogie zwischen Meer und Himmel, zwischen Inseln und Wolken endet in der Verheissung des San Salvador, jener Insel, auf der Kolumbus zum ersten Mal die neu entdeckte Welt betreten haben soll – für ihn die Rettung auf der Suche nach Land, weshalb er sie nach dem Erlöser benannte;¹⁶ im Gedicht verschmelzen die rettende Insel und der Heiland als ursprünglicher Namensgeber zum Ziel der Seelenreise, ausdrücklich betont durch Sperrschrift des Namens San Salvador (IS III: 385).

Als Cyrillo seine Lektüre beendet hat, sitzt Kolumbus tot im Sessel. Die Verse haben ihn also in den Tod geleitet, d. h. das Vorlesen ist in gewisser Weise vergleichbar mit dem Singen eines Schlafliedes. Formal besteht das Gedicht aus acht Strophen zu je vier Versen mit vierhebigen, reimlosen Trochäen. Dieses Versmass wurde in der deutschen Lyrik um 1800 besonders beliebt, und zwar durch einen Umstand, der für unseren Zusammenhang wichtig ist: Herder wählte vierfüssige Trochäen für seine Übertragung mehrerer spanischer Romanzen (1990: z. B. 91–100, 108–110, 153–160, 186–192) und verwendete dasselbe Metrum später auch für seine berühmte Übersetzung des *Cid* (1990: 545–693): Vierfüssige, reimlose Trochäen, in der Folge oft als „spanische Trochäen“ bezeichnet, galten seit Herder als Metrum der spanischen Romanze.¹⁷ Diese wurde, fussend auf Herders Übersetzungen, von vielen Romantikern als Modell für eigene Dichtungen fruchtbar gemacht. Ebenso verfährt Kolumbus, der als Genuese¹⁸ im Dienst des kastilischen Hofes stand, indem er ein von spanischer Dichtungstradition inspiriertes Metrum verwendet, worauf vor allem auch das Phänomen der Assonanz hinweist: Alle geraden Zeilen des ganzen Gedichtes, d. h. die Verse b und d jeder einzelnen Strophe, enden mit demselben Vokal in der Hauptsilbe des letzten Wortes. Die Endsilben-Assonanz gilt als ein Charakteristikum der spanischen Romanze; zwar verwendet Herder sie weder für die Übertragung der Romanzen seiner Volksliedsammlung noch in seiner *Cid*-Übersetzung, weil ihm die deutsche Sprache dafür ungeeignet schien,¹⁹ doch Oehlenschläger konnte das Kunstmittel der Assonanz in den Romanzen deutscher Romantiker kennenlernen.²⁰ In Kolumbus' Gedicht lauten die insgesamt 16 tontragenden Endsilben der geraden Zeilen alle auf i, was keineswegs zufällig gewählt erscheint: Sowohl der hohe, spitze Klang des Vokals wie die Form des Buchstabens unterstreichen in ihrer nach oben gerichteten Vertikalität den himmelwärts strebenden Aufbruch der Seele.

16 Eine eindruckliche Beschreibung dieser Landsuche und -entdeckung gibt Urs Bitterli in *Die Entdeckung Amerikas* (2006: 58–59).

17 Wie in der Forschung vielfach präzisiert wird, handelt es sich bei den „spanischen Trochäen“ allerdings nicht um eine genaue Entsprechung des Versmasses der aus mittelalterlicher Volkstradition überlieferten spanischen Romanze, die aus sechzehnsilbigen Zeilen ohne regelmässige Hebungen und ohne Strophengliederung besteht (vgl. u. a. Kayser 2019: 33, oder ausführlicher: Rodiek 1990: 214).

18 Kolumbus' Herkunft war lange Zeit umstritten, doch darf seine genuesische Abstammung heute als gesichert gelten (vgl. Bitterli 2006: 45).

19 Vgl. Herders Vorrede zur Volksliedsammlung (1990: 244), und – weit schärfer noch – sein Urteil in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Adrastea* (2000: 799).

20 Z. B. im Schlegel-Tieck'schen *Musen Almanach* von 1802, in dem Tieck und die Brüder Schlegel mehrere Romanzen veröffentlichten, wobei die weitaus längste mit dem Titel „Die Zeichen im Walde“ von Tieck stammt; sie füllt über 20 Seiten mit durchgehender -u-Assonanz. Als weiteres Beispiel sei die personifizierte Romanze in Tiecks Prolog („Aufzug der Romanze“) zu seinem 1804 erschienenen *Kaiser Octavian* erwähnt.

Die dänische Version von Kolumbus' Gedicht widerlegt allerdings diese Deutung teilweise durch eine Abwandlung des Assonanzschemas: Der Buchstabe *i* tritt als Hauptsilbenvokal am Versende der geraden Zeilen nur in den Strophen 1–4 und 8 auf, während er in den Strophen 5 und 7 durch *o* und in Strophe 6 durch *a* ersetzt wird. Eine noch grössere Veränderung zeigt sich aber darin, dass von Assonanz gar nicht mehr gesprochen werden kann, denn die geraden Zeilen jeder Strophe sind jeweils gereimt, nach dem Schema *ab/cb*, *de/fe*, *gh/ih*, usw. Die Virtuosität und Dynamik der deutschen *i*-Assonanz ist also im dänischen Gedicht stark gemindert, zugunsten seit jeher eingebürgerter Endreime. Eine etwas spekulative Erklärung dafür könnte sein, dass Oehlenschläger in seiner Muttersprache die Reime fast automatisch in die Feder flossen, wobei sich allerdings die Frage stellt, warum er dann nicht jeweils die ganze Strophe mit Kreuz- oder Paarreimen ausstattete.²¹ Doch vielleicht wollte er durch den Verzicht auf diese überaus gängigen Reimschemata auch in der dänischen Version immerhin einen Anflug der fremdländischen spanischen Tradition bewahren.²² Inhaltlich entsprechen sich die deutsche und die dänische Fassung des Gedichts sehr genau, die Analogie zwischen Seefahrt und Flug der Seele zum Himmel ist im dänischen Text selbst auf der Ebene der einzelnen Metaphern bewahrt. Auch das Metrum der vierfüssigen Trochäen ist in beiden Sprachversionen identisch, was eine grosse Übereinstimmung in Rhythmus und Tonfall bewirkt. Zudem wurde das Gedicht in alle späteren Ausgaben in beiden Sprachen wortgetreu übernommen.

5.4 Ariosts Spinnweb

Während die in die *IS* neu eingeführte Figur des Kolumbus in einer Art metonymischer Verschiebung mit den spanischen Seefahrerexpeditionen der *WF* in Zusammenhang zu stehen scheint, lässt sich für Cyrillos Begegnung mit Ariost in den *IS* keine Verbindung zu den *WF* erkennen, es sei denn, man fasse die Figur der Eleonora, die aus den *WF* übernommen wird und in den *IS* Cyrillo mit Ariost zusammenbringt, als Bindeglied auf. Cyrillo war auf abenteuerliche Weise durch die reiche junge Witwe Eleonora, in die er sich verliebt hatte, vor der drohenden Todesstrafe der Inquisition gerettet worden (*IS* III: 400–402). Eleonora flieht mit ihm von Valladolid nach Ferrara, wo Ariost am Hof des Herzogs lebt, mit dessen Frau, der berühmten Lucrezia Borgia, Eleonora befreundet ist und von der sie Schutz vor der Inquisition erhofft. Auf der Reise empfiehlt sie Cyrillo, den *Orlando furioso* zu lesen, da sie Ariost in Ferrara kennenlernen würden und auch seinen Einfluss auf den Herzog nutzen könnten, wenn sie es geschickt anstellten. „Die Dichter werden aber böse, wenn man ihre Werke nicht kennt“, argumentiert sie, fährt dann jedoch immerhin fort: „und wenn es nun so vorzügliche Sachen wie die Ariostschen sind, haben sie auch ein Recht dazu. Nichts in der Welt geht über diesen süßen rasenden Roland“ (*IS* III: 406–407). Sie gibt ihm überdies

21 Es soll nicht unterschlagen werden, dass auch im deutschen Text ein Reimpaar vorkommt: In der letzten Strophe sind die assonierenden Zeilen *b* und *d* ebenfalls gereimt, was jedoch in diesem Fall eher wie ein besonders prägnanter Abschluss wirkt und kein durchgehendes Schema bildet.

22 Eine positive Wertung erfährt dieses Reimschema durch Christoph Rodiek; er sieht es als „originellen Versuch [...], zur Assonanz des spanischen Romanzenverses ein neuartiges klangliches Äquivalent zu entwickeln“. Gemeint ist die *Cid*-Übersetzung von Gottlob Regis (1841), der die Romanzen in dieser Reimordnung übertrug (Rodiek 1990: 220).

„ohne zu erröthen“ den *Decamerone* zu lesen, denn: „Ein solches klassisches Werk müsse ein junger Mensch kennen, der auf Bildung Anspruch mache“ (*IS* III: 408). Cyrillo versteht, dass sie gebildeter ist als er und lässt sich „gern von ihr unterrichten“ (*IS* III: 409).²³

Die Begegnung mit Ariost und seiner Dichtung ist das längste Erzählelement von Cyrillos Biographie in den *IS*; sie füllt mehr als die Hälfte der 115 Seiten langen Lebensbeschreibung, wodurch die Ariost-Episode, wie erwähnt, zum eigentlichen Schwerpunkt in Cyrillos Bericht wird. Der Auftritt Ariosts verbindet die *IS* mit einer ganzen Reihe von Dichtungen, die einen Künstler ins Zentrum stellen, angefangen von Goethes *Tasso* über Tiecks *Sternbald* bis zu Oehlenschlägers *Correggio*; besonders interessant sind in diesem Zusammenhang Tiecks praktisch zeitgleich mit den *IS* entstandene Novellen *Dichterleben*,²⁴ in denen Shakespeare als zentrale Figur auftritt, der Dichter, der auch in den *IS* am höchsten steht.

Ariosts *Orlando furioso* – wie die *IS* ein in hohem Grad intertextuelles Werk – wurde in der Romantik sehr geschätzt: Phänomene wie das Schwanken zwischen Feierlichkeit und Groteske in der Darstellung des Rittertums sowie die autoreflexive Distanz zum gestalteten Stoff wurden als „romantische Ironie“ verstanden und bewundert (Binni 1996: 79). Es ist sicher kein Zufall, dass gerade im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Johann Diederich Gries’ massgebliche Neuübersetzung des *Orlando* entstand,²⁵ aus der übrigens die in den *IS* verwendeten Zitate stammen, worauf der Autor in einer Fussnote hinweist (*IS* III: 405).²⁶

Mit den *IS* verbindet das Werk neben seiner Eigenschaft als Hypertext²⁷ auch die Reflexion des dichterischen Gestaltungsprozesses, die in den *IS* als Teil der generellen Kunstdiskussion das eigentliche Hauptthema bildet, während sie im *Orlando* an unzähligen Aussagen des Erzählers über seine Verfahrensweise erkennbar wird.²⁸ Das Interesse für diese Reflexion spiegelt sich auch darin, dass Ariost in den *IS* eine Charakteristik seines eigenen Werkes gibt und dessen Bauplan folgendermassen beschreibt:

23 Ganz ähnlich wurde auch die Bildung von Eberhards Mutter und deren Einfluss auf den Sohn hervorgehoben (*IS* I: 21); es scheint sich eine weibliche Überlegenheit in Bezug auf literarisch-kulturelle Kenntnisse und Belesenheit abzuzeichnen, die den Horizont der Männer in dieser Hinsicht formt oder zumindest erweitert. Dass Eleonora auch den *Decamerone* „unbefangen“ liest und Cyrillo instruiert, wie Boccaccios Werk zu lesen sei, unterläuft zugleich die allgemeine Tabuisierung freizügiger Werke als weibliche Lektüre. Diese Feststellung erfährt jedoch eine Nuancierung, wie aus der Beschreibung von Concordias Shakespeare-Lektüre ersichtlich wird (vgl. Kap. 3.3.2).

24 Vgl. zu Tiecks reichhaltiger Produktion in dieser Gattung die Studie von Achim Hölter: *Ludwig Tieck – Literaturgeschichte als Poesie* (1989).

25 Zu Gries’ Übersetzung vgl. die 45 Seiten umfassende, 1810 erschienene Rezension von August Wilhelm Schlegel, der zu Beginn die Geschichte der Übersetzung des *Orlando furioso* ins Deutsche darstellt und Gries dabei weit über die früheren Übersetzer erhebt, indem er ihm als einzigem „grosse Gewandtheit“ und „Meisterschaft“ attestiert, obwohl er dann doch dem „so lobenswerten Ganzen [...] hier und da weniger Glätte und mehr Keckheit“ wünscht (Schlegel, A. W. 1847: 256–257).

26 Oehlenschläger verwendete die erste Ausgabe dieser Übersetzung, die 1804–1808 erschienen war; die zweite, von Gries gründlich überarbeitete und als massgeblich geltende Edition wurde erst 1827–1828 publiziert, zu spät für Oehlenschlägers Roman.

27 Genette ist allerdings der Meinung, Ariosts *Orlando furioso* habe seinen Status als Hypertext eingebüsst, nachdem das Werk durch „mörderische oder vatermörderische Weiterführung“ seinen Hypertext, Boiardos *Orlando innamorato*, aus dem literarischen Gedächtnis der Leserschaft getilgt habe (Genette 1993: 271). Mit dieser Auffassung gerät Genette offensichtlich in die Nähe zu Harold Blooms Sicht der Intertextualität als Kampf zwischen den Dichtergenerationen (vgl. Bloom 1995, engl. Erstausgabe 1973) – hier scheint es sich also um Intertextualität zwischen ihren Theoretikern zu handeln!

28 Als Beispiele seien genannt: Ariosto (1982), Canto II, 30, 5–6; C. XIII, 81, 1–2; C. XXXVI, 84, 5–8; C. XXXIX, 86, 5–8.

[ich habe] den Plan so locker und lose angelegt, dass eigentlich gar kein rechter Faden darin ist, und dass man überall anfangen kann. Wenigstens geht der Faden nur in die kreuz und quer, wie der Zwirn der Arachne im Labyrinth. (*IS* III: 422)²⁹

Ob sich in diesen Worten, wie Brynhildsvoll meint (1996: 123), eine indirekte Charakterisierung der *IS* selbst ausdrückt, ist zweifelhaft: Oehlenschlägers Roman weist trotz des Spiels mit mehreren Zeitebenen und zwei Hauptfiguren in verschiedenen Generationen eine im Wesentlichen kontinuierliche, dem Bildungsroman nahestehende Erzählstruktur auf, weshalb auf die *IS* nicht zutrifft, „dass kein rechter Faden darin ist, und dass man überall anfangen kann“.

Der Einbezug von Figur und Werk des Ariost erweitert den germanisch-englisch orientierten Kanon der *IS* in Richtung auf romanische Dichtkunst, was umso deutlicher wird, als im Vorfeld der Begegnung mit Ariost auch von Cyrillos Dante- und Petrarca-Lektüre die Rede ist (*IS* III: 407). Dabei macht Cyrillo in seinem literarischen Urteil eine bemerkenswerte Entwicklung durch: Anfangs bleibt ihm Eleonoras Begeisterung unverständlich, denn er vermisst genau den „rechten Faden“ in Ariosts Dichtung: „es schien mir in dem Gedichte kein ordentlicher Zusammenhang, keine eigentliche Handlung zu seyn“ (*IS* III: 407), ebenso fehlen ihm wirkliche Charaktere, Ernst und tiefes Gefühl. Er schätzt Dante und Petrarca weit mehr, am meisten aber den *Cid*, in dem „ein schöner Character in grossen Umrissen“ dargestellt sei (*IS* III: 407–408). Allmählich findet er jedoch Gefallen an Ariosts Werk, besonders dank der Musikalität der Verse und der Anmut der Bilder; beides bestätigt seinen Eindruck, dass „die Italiener bessere Mahler und Musiker [seien] als Dichter“ (*IS* III: 408).

Schliesslich rückt Cyrillos Urteil die Bedeutung Ariosts in die Nähe von Luther und Shakespeare: „Er hat doch die italienische Sprache zuerst recht ausgebildet, [...] er hat die neuere europäische Schaubühne gegründet“ (*IS* III: 476). Diese europäische Kanon-Universalität entspricht einem Postulat der Romantiker, wonach die romantische Universalpoesie allumfassend sein solle, auch in Bezug auf die verschiedenen Nationalliteraturen.

Ariosts Epos wird in den *IS* in mehrfacher Hinsicht zum Prätext: Einmal durch explizite Zitate (*IS* III: 405 und 440), dann aber auch durch die Techniken des Pastiche (*IS* III: 442–445) und der Persiflage (*IS* III: 453–455). Sicher ist es auch dem Einfluss dieses Prätextes zuzuschreiben, dass Cyrillos Bericht mit dem Erscheinen Ariosts komische Züge anzunehmen beginnt. Dies zeigt sich schon in der ersten Begegnung Cyrillos mit Ariost: Der Dichter lässt sich während einer Mahlzeit Cyrillos Lebensgeschichte erzählen, die er sehr aufmerksam anhört, bei gewissen tragischen Ereignissen sogar weint, gleichzeitig jedoch mit grossem Appetit alles, mitsamt Cyrillos Portion, allein aufisst (*IS* III: 417–419). Abgesehen

29 Das Bild des vom Spinnenfaden gesponnenen Textes liegt erstaunlich nahe bei der Beschreibung, die Barthes, wie in Kap.1.2.1 dieser Arbeit angedeutet, von Text und Texttheorie gibt: „nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; [...] nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)“ [Wir betonen jetzt, in dem Gewebe, die generative Idee, dass der Text sich selbst herstellt, sich erarbeitet durch ein kontinuierliches Flechten; [...] wir könnten die Texttheorie definieren als *Hyphologie* (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnennetz)], Barthes 1973: 101; kursiv im Original). Allerdings ist es – im Unterschied zu diesem modernen generativen Textbegriff – im *Orlando furioso* doch immer der auktoriale Erzähler, der die „Spinnenfäden“ in der Hand hält, wie z.B. Klaus W. Hempfer an vielen Stellen belegt (Hempfer 1982), und wie auch Ariost selber in den *IS* zu erkennen gibt, wenn er von dem Plan spricht, den *er* angelegt habe.

von der humoristischen Nuance dieser Episode entsteht der Eindruck, es finde eine Einverleibung nicht nur der Nahrung, sondern auch der Erzählung statt, was wiederum an die Verbindung von Nahrung und Literatur erinnert, von der in Schnabels Vorwort die Rede war (vgl. dazu Kap. 4.1.2). Cyrillo ist gewissermassen der Nährende, er führt dem Dichter mit seiner Erzählung einen „Rohstoff“ zu, der das Potential hat, sich durch Ariosts Einverleibung in Literatur zu verwandeln, weshalb es Cyrillo nichts ausmacht, dass er beim Essen zu kurz kommt, denn „es freute mich mehr, den Dichter Ariost mit meinen Erzählungen zu unterhalten, als zu essen“ (IS III: 418). Im dänischen Text wird die Speisemetaphorik durch die Verwendung von „vederqvæge“ [erquicken] (ØS III: 375) als Wiedergabe von deutsch „freuen“ noch deutlicher hervorgehoben: Das Erzählen erquickt also auch den Erzähler selber sogar mehr als leibliche Nahrung.

Die Komik der Ariost-Episode steigert sich zur Groteske, als Eleonora von Räubern entführt wird, die vorgetäuscht hatten, Nachtigallen zu sein (IS III: 428–429). Diese „Verkleidung“ lässt einerseits an eine witzige Umsetzung der metaphorischen Bezeichnung von Räubern als „lose Vögel“ denken;³⁰ andererseits ist in der Faszination, welche die Nachtigallen – die „Vögel der Liebe“³¹ – auf Eleonora ausüben, die Anziehungskraft des Räubers Domenico Morotto vorgezeichnet, dem Eleonora später verfallen wird. Die Sinnestäuschung – Eleonora und Cyrillo glauben wirklich, Nachtigallen zu hören – erinnert an die vielen Verkleidungen und magischen Verwandlungen im *Orlando furioso*, die zu ständig wechselnden Trugbildern führen. Eleonora und Cyrillo werden in der Szene der Räuber-Nachtigallen gewissermassen in ein Ariostsches Abenteuer hineingezogen, über das Ariost selber lacht (IS III: 430). Auf Nachahmung des *Orlando furioso* wird explizit verwiesen, wenn Cyrillo über sein Leben mit Eleonora sagt: „unser ganzes Abentheuer würde sich als eine Episode im *Orlando furioso* nicht übel ausgenommen haben“ (IS III: 470).

Komik entsteht auch aus der Diskrepanz zwischen Cyrillos hochgestimmter Bereitschaft, sogleich all sein Hab und Gut für Eleonoras Rettung zu opfern, und Ariosts nüchternen Überlegungen zum Lebensunterhalt des jungen Paares, die zum Teil mit seiner eigenen Situation des allzu knapp entlohnten Dichters zusammenhängen (IS III: 435). Der Tauschwert der Dichtung, der von den Mächtigen nicht hoch genug veranschlagt wird, erfährt bezeichnenderweise in der Höhle der Räuber eine ganz andere Einschätzung: Nicht nur lauschen die Räuber mit grosser Aufmerksamkeit und Begeisterung der Lesung des *Orlando furioso*, sie geben auch als Dank – und Bezahlung – für Ariosts (fiktives) Stehgreif-Gedicht, das in vielfacher Weise die gegenwärtige Situation mit dem *Orlando furioso* verknüpft, Eleonora sofort frei und verzichten auf das Lösegeld, denn, wie Ariost von ihnen sagt: „Sie schätzen noch das Lieben und das Dichten“ (IS III: 444).³² Der Literatur wird also – allerdings im Rahmen einer humoristisch gestalteten Szene – die Macht zuerkannt, Geld und

30 Oehlenschläger verwendet die Metapher z.B. in seinem Drama *Correggio* mit Bezug auf die Räuber, die Correggio bedrohen: „Antonio geht frey durch Wald und Busch, / Und soll nicht andre losen Vögel treffen, / Als die da freundlich in den Zweigen singen.“ (*Correggio* 1989: 174).

31 Ein romantischer Topos, der auf antiken und mittelalterlichen Vorstellungen basiert (vgl. Lurker 1991: 513).

32 Die besondere Affinität zwischen Räubern und Künstlern wird auch im *Correggio* betont: Was sie verbindet, ist ihr Aussenseitertum und ihre Opposition gegen die übrige Welt: „Beyde meiden / Den breiten staubigen Weg des Alltagslebens / und bahnen sich anmuth'ge Schattenpfade / Durch Blüten-dunkel“, wie der Räuber Valentino romantisch erklärend formuliert (*Correggio* 1989: 173).

Leben zu retten.³³ Das Gedicht, das Ariost den Räubern vorträgt, umfasst acht Stanzas mit dem bekannten, kunstvollen Reimschema, d. h. die ersten sechs Verse sind durch denselben Kreuzreim gebunden, die letzten zwei durch Paarreim. Oehlenschläger meistert diese komplexe Form in einer Fremdsprache virtuos³⁴ – vielleicht unterstützt durch den Gedanken an die altnordische Skaldik, die historisch mit seiner eigenen Kultur verbunden war und die Tradition der „höfuðlausn“³⁵ kannte, welche formal zwar ganz anders gestaltet ist als die romanischen Stanzas, doch inhaltlich verwandt mit Oehlenschlägers Gedicht, denn eine „Haupteslösung“ stellen ja auch Ariosts bzw. Oehlenschlägers Verse dar, die Eleonoras Leben (und das Lösegeld) retten sollen.³⁶

Aber nicht nur die Literatur tritt – in Werk und Gestalt des Ariost – in die Räuberhöhle ein; die kunstvolle Gruppierung der Räuber in der reich ausgestatteten Höhle lässt die Szenerie wie ein Gemälde erscheinen: „Kein Bild von Caravaggio könnte besser seyn“ (*IS* III: 439);³⁷ die Funktion dieses Anachronismus scheint in der besonderen Ausdruckskraft und Farbgebung von Caravaggios Stil zu liegen; zudem verbindet sich der Medienwechsel mit Cyrillos Urteil über Ariost, dessen Dichtkunst im Leser Bilder lebendig werden lasse (*IS* III: 408).³⁸

33 Eine ähnliche Macht hat die Malerei im *Correggio*: Dort vermag der Anblick eines von Correggio geschaffenen Bildes rachedurstige Räuber im letzten Augenblick von einem Mord abzuhalten (*Correggio* 1989: 171).

34 Im Dänischen hatte er die Stanze sogar als erster verwendet, wie er in *Levnet* I: 131 schreibt: „Jeg indførte Ottaverimet, ligesom siden Terzinen, de græskdramatiske Versarter, de nordiske Riimbogstaver, og Versene af Heldenbuch og Niebelungenlied (sic), i den danske Poesie.“ [Ich führte die ottave rime, wie später die Terzine, die griechischen Dramenverse, die nordischen Stabreime und das Versmass aus dem Heldenbuch und dem Nibelungenlied in die dänische Dichtung ein]. Schon in seiner Sammlung *Digte* (1803), mit der ihm der Durchbruch gelang – woran er an derselben Stelle in *Levnet* I erinnert –, finden sich einige in ottave rime verfasste Romanzen. Seine vor *Levnet* auf Deutsch publizierte *Selbstbiographie* enthält dagegen nur eine knappe Bemerkung, dass er sich „in grösseren Romanzen [...] mitunter der Ottaverime bedient[]“ habe (*Selbstbiographie* 1829, 1: 141) – ein signifikanter Unterschied also zu seiner Selbstdarstellung für das dänische Publikum; er empfand wohl zurecht, dass seine Leistungen in der dänischen Literatur für deutsche Leser von geringerem Interesse waren.

35 Ein Preisgedicht auf einen Fürsten oder König, mit welchem der vom Tod bedrohte Skalde sein Leben zu retten versuchte. Das berühmteste Gedicht dieses Typus ist zweifellos Egils *Drápa* auf seinen Feind, den König Erik Blutaxt, der ihn töten wollte, ihm dann aber zum Dank für seine *Drápa* das Leben schenkte (vgl. *Egils Saga Skalla-Grímssonar*, z. B. in der Ausgabe Fornrit 1933, II: 185–192: „höfuðlausn“. Weitere Beispiele bei Uecker (2004: 256–257).

36 Eine gewisse Parallele zu dieser „Mischform“ aus romanischen und altnordischen Elementen lässt sich aus einer Bemerkung Oehlenschlägers im abschliessenden Überblickskapitel von *Levnet* (II: 177) lesen: er habe das Gedicht *Sigríð med Sløret* in ottave rime verfasst, weil der Stoff romantisch sei und den Ariostschen Abenteuern gleiche, worauf gewisse Kreise ihn als „nicht mehr länger nordisch“ kritisierten hätten. Um dieses Urteil zu widerlegen, habe er zur selben Zeit *Harald Hyldebrand* gedichtet, dessen Form in einem schwierigen altisländischen Versmass, mit Reim und Stabreim, prononciert nordisch sei (beide Gedichte in *Digtninger* von 1811 erstmals erschienen; in dem viel kürzeren Überblick am Ende der deutschen *Selbstbiographien*, 1829, 2: 169–178 resp. 1839, 2: 174–182, fehlt dieser Passus). Die komplizierte nordische Versform scheint also die kunstvollen romanischen Stanzas zu übertrumpfen!

37 Brynhildsvoll (1996: 127) vergleicht die malerische Räuberszene mit einem „tableau vivant“, worin er ein Beispiel für Oehlenschlägers Tendenz zur Überschreitung der Grenzen zwischen den Kunstformen und zu deren Vereinigung im Gesamtkunstwerk sieht.

38 Die enge Beziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst im *Orlando furioso* scheint sich schon früh zu einem Topos der Ariostlektüre entwickelt zu haben: „Nei suoi poemi non si legge ma si vede“ [in seinen Dichtungen liest man nicht, man sieht], urteilte der italienische Autor und Übersetzer Orazio Toscanella schon 1574 in seiner Schrift über Ariosts Epos (zitiert nach Preti 2012: 21.).

Auch findet Cyrillo, die prächtige Gestalt des Räuberhauptmanns könnte einem Bildhauer als Modell dienen; die Räuber sind also nicht nur für Literatur empfänglich, sondern verkörpern selber Kunst. Ihre Stilisierung zu Kunstfiguren³⁹ verweist auf den Konstruktcharakter der Wirklichkeit und setzt so ein Spiel zwischen den Sphären von Wirklichkeit und Kunst fort, das schon vor dem Eintritt von Cyrillo und Ariost in die Räuberhöhle durch die Evozierung der Zauberwelt des Berggeistes Rübezahl begonnen hatte (*IS* III: 437), und das dem Leser die Instabilität der Grenzen zwischen den beiden Sphären bewusst macht.

„Ariost“ in der dänischen Fassung von 1825

Die dänische Version von 1825 entspricht weitgehend dem deutschen Text; kleinere Abweichungen kommen hie und da in einigen Details vor: Der dänische Text bringt gewisse Streichungen einzelner Satzteile, andererseits aber auch verschiedene Zusätze, manchmal Verdeutlichungen; aus diesen insgesamt geringfügigen Differenzen lässt sich jedoch keine generell verändernde Tendenz gegenüber dem deutschen Text ablesen: Sie bleiben ohne wirkliche Relevanz für das Textganze.

Beachtenswert ist Oehlenschlägers Wiedergabe von Versen aus Ariosts *Orlando furioso*; genau genommen handelt es sich um eine halbe und an anderer Stelle um eine ganze Strophe. Im deutschen Text übernimmt er, wie erwähnt, die Übersetzung von Gries aus den Jahren 1804–1808. Für die dänische Fassung dürfte er die entsprechenden Stansen selber übersetzt haben, da es zu seiner Zeit noch keine dänische Übersetzung gab. Eine umfangreichere Textauswahl ist erst 2014 auf Dänisch erschienen (*Ariosto* 2014); zwar gab es schon 1827 und 1881 zwei Versuche, die jedoch nur die Übersetzung weniger Gesänge hervorbrachten (Petersen 2014: 335).

Dem Textzusammenhang entsprechend, in dem von Lucrezia Borgia die Rede ist, wählt Oehlenschläger aus dem dreizehnten Gesang von Ariosts *Orlando furioso* die zweite Hälfte der 69. Strophe; in diesen vier Versen wird Lucrezia Borgia als schön und tugendhaft, ruhmreich und glücklich besungen. Oehlenschläger komprimiert in seiner dänischen Version die vier Verse auf drei, wobei sein erster Vers nur vier Hebungen statt der üblichen fünf hat;⁴⁰ trotz dieser metrischen Freiheiten bleibt er inhaltlich näher beim italienischen Original als Gries, was den Schluss nahelegt, er habe sich für seine dänische Übersetzung nicht nur auf Gries gestützt, sondern auch den italienischen Text beigezogen.

Die zweite Probe einer von Oehlenschläger ins Dänische übersetzten Strophe des *Orlando furioso* findet sich bei der Lesung in der Räuberhöhle: Der Räuberhauptmann Domenico Morotto liest gerade die 78. Strophe aus dem zwölften Gesang, als Ariost und Cyrillo die Höhle betreten. Die Strophe beschreibt, wie Orlando allein und furchtlos gegen eine Übermacht von Sarazenen kämpft, eine Episode, die bei den Räubern grossen Beifall hervorruft. Oehlenschläger überträgt die acht Verse in das komplexe Reimschema der Stansen. Dabei lässt sich nicht leicht entscheiden, ob er nur die Gries'sche Strophe übersetzt oder auch die italienischen Verse beizieht, da Gries hier fast wörtlich überträgt. Jedenfalls ist eine recht

39 So präsentiert sich Eleonora z. B. als „idealische Bäuerin“, sie erscheint aber auch als „Penelope bei den Freiern“ (*IS* III: 439); durch diese Anspielung wird die *Odyssee* als weiterer Intertext aufgerufen.

40 Der italienische Endecasillabo, in dem Ariost seine Stansen dichtet, wird im Deutschen allgemein mit fünfhebigen Jamben wiedergegeben; im Grunde zeigt sich aber hier die gleiche Schwierigkeit wie bei der Übertragung der spanischen Romanzen, denn die syllabische Metrik der romanischen Sprachen findet im Deutschen mit seinen akzentuierenden Versrhythmen keine genaue Entsprechung.

natürlich klingende dänische Strophe entstanden, allerdings nicht ohne den Einschub eines kurzen, von den Vorlagen abweichenden Zusatzes, der das Reimschema erfüllen muss.⁴¹

Die dänische Version der Verse, die Oehlenschläger Ariost zur Rettung Eleonoras sprechen lässt, gibt die deutsche Fassung inhaltlich getreu wieder und erfüllt formal die Anforderungen der Stanzenform, auch wenn die grössere Schwierigkeit, welche die Nachbildung der deutschen Verse statt freier Dichtung bedeutet, an einigen Stellen durch eine etwas gezwungene Ausdrucksweise zu spüren ist. Die Einengung durch die Erfordernisse der „Nachdichtung“ mag erklären, weshalb die überzeugenden deutschen Verse geschmeidiger wirken als ihr in der dänischen Muttersprache verfasstes Pendant.⁴²

Die Ariostepisode in den späteren Fassungen

Der oben besprochene Text erscheint in der zweiten deutschen Ausgabe von 1839 und der dritten von 1911 bis auf orthographische Veränderungen identisch. Verglichen mit der Erstausgabe zeigen sich jedoch über diesen ganzen Textausschnitt verteilt sehr viele Streichungen geringeren Ausmasses, die zumeist gewisse Ausschmückungen, allenfalls auch Redundanzen eliminieren, in einem Fall jedoch eine lange Passage betreffen, die aus heutiger Sicht besonders interessant scheint: Es handelt sich um die kleine Einführung in die frühe italienische Literaturgeschichte (IS III: 406–411), die Erörterung von Cyrillos Beziehung zur italienischen Literatur, sein Verhältnis zu Dante, Petrarca und Boccaccio, seine Einschätzung dieser Dichter im Vergleich zu Ariost, und die Schilderung seiner Ariost-Rezeption, die sich, wie erwähnt, von anfänglicher Skepsis und Ablehnung zu begeisterter Akzeptanz entwickelt; auch fehlt die all dem vorausgehende Lektüre-Empfehlung von Eleonora, die Cyrillo zu Ariost hinführt und sich überhaupt als Literaturkennerin erweist, die anderes und mehr gelesen hat, als sonst gemeinhin für Frauen der damaligen Zeit üblich war. Die Streichung dieser ganzen Thematik bewirkt, dass die humoristischen Episoden um Ariost weit mehr Gewicht erhalten, wodurch die schwankhafte Tendenz der Ariost-Geschichte in der zweiten (und dritten) Ausgabe von Oehlenschlägers Roman deutlicher hervortritt. Ausserdem wird das Frauenbild, das durch Eleonoras Rolle als Mentorin Cyrillos auf dem Feld der Literatur entscheidende neue Akzente gewonnen hatte, auf ein eher klischeehaftes Modell reduziert. Zur Beschneidung der literarischen Elemente gehört auch, dass die zweite der beiden zitierten Strophen aus dem *Orlando furioso* wegfällt, obwohl sie für den Sinnzusammenhang sehr gut gewählt war und die Begeisterung der Räuber für Ariosts Epos fassbar gemacht hatte. Ein Blick in die späteren dänischen Ausgaben zeigt, dass diese Strophe, die Oehlenschläger selber übersetzt haben muss, in allen vier Folgeausgaben erhalten geblieben ist, während die Halbstrophe über Lucrezia Borgia, die der deutsche gekürzte Text bringt, im Dänischen ebenso fehlt, wie die erwähnte, schon aus dem deutschen Text gestrichene Literaturreflexion. Dies bewirkt in der Ariost-Episode der späteren dänischen Editionen dieselbe Tendenz, wie sie schon für die deutsche Zweit- und Drittausgabe festgestellt wurde. Immerhin zeigt eine Durchsicht der dänischen Texte, dass doch mehrere kleinere Stellen, die in der deutschen Version gestrichen wurden, in der dänischen stehen

41 Die von Oehlenschläger übersetzten Strophen finden sich nicht in der erwähnten Auswahl von 2014, der bisher umfassendsten dänischen Übersetzung des *Orlando furioso*.

42 Auch hier scheint Leif Ludwig Albertsens Bemerkung zuzutreffen, dass der Dichter weniger kreativ sei, wenn er übersetze – und sei es in die eigene Muttersprache –, als wenn er dichte (Albertsen 1989: 32. Vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit).

blieben, d. h. die Streichungen wurden für die dänischen Ausgaben – mindestens, was den hier besprochenen Textausschnitt betrifft –, mit etwas mehr Vorsicht und Zurückhaltung vorgenommen. Zum Schluss sei noch angemerkt, dass die Oehlenschlägerschen „Ariost-Verse“ in sämtliche Ausgaben beider Sprachen integral aufgenommen wurden.

5.5 Verwandlungen

Ariosts Begegnung mit den Räubern wird in der Episode um die lächerliche Figur des Alfonso Trotto, der Ariost imitieren will,⁴³ in persiflierender Weise nachgespielt. Auch Trottos Gedicht, so jämmerlich es ist, bewirkt die Rückgabe einer Frau, aber die verschleierte Gestalt ist nicht, wie Trotto glaubt, die schöne Eleonora, sondern seine böse alte Haushälterin; diese beiden Frauen als „Tauschgegenstände“ für Gedichte – darin drückt sich ein Qualitätsurteil aus, das sowohl den Frauen wie Ariosts und Trottos Gedichten gilt.

Die Aufdeckung des alten Weibes unter dem Schleier der vermeintlichen Eleonora scheint über den Schwank hinaus auf die Figur der Eleonora zu verweisen und sie in Beziehung zur Alcina im *Orlando furioso* zu setzen, der schönen Zauberin, die durch einen Gegenzauber als hässliche alte Hexe entlarvt wird (Ariosto 1982, Canto VII: 72–73). Eleonoras Doppelcharakter zeigt sich ausserdem in Cyrillos schwankender Beurteilung: auch er sieht in ihr bald die Hexe Alcina, bald scheint sie ihm der tugendhaften Angelica ähnlich (*IS* III: 409–411).

Verbindungen zwischen den beiden Eleonora-Figuren in den *WF* und den *IS* bestehen in ihrer ehelichen Untreue und in den Täuschungsmanövern, die beide anwenden, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise. Allerdings scheint eine grosse Distanz die nymphomane Giftmörderin der *WF* von der erfahrenen, gebildeten und emanzipierten Frau der *IS* zu trennen, aber man kann sich fragen, ob nicht auch die Eleonora der *WF* Ansätze zu emanzipiertem Wesen in sich trägt. In der Tatsache, dass sie weder das lange kriegsbedingte Warten auf Cyrillo noch dessen sexuelle Trägheit (*WF* I: 561) in tugendhafter Passivität erduldet, sondern sich anderen Sexualpartnern zuwendet, könnte der Ansatz zu einer emanzipierten Haltung liegen, die aber so unerwünscht, ja, verabscheuungswürdig ist, dass sie zu monströsen Verbrechen pervertiert werden muss. Umgekehrt scheint in den *IS* die emanzipierte Eleonora, die sich in der Beschreibung ihrer sexuellen Freiheit zu einer weiblichen Don Juan-Figur stilisiert (*IS* III: 462), dem Räuberhauptmann bis zur Hörigkeit zu verfallen („ich glaube, er könnte mich aus Liebe prügeln, und ich glaube, ich würde es ihm aus Liebe nicht übel nehmen“, *IS* III: 466), womit ihre Freiheit in totale Abhängigkeit verkehrt wird, die schliesslich in der gemeinsamen Hinrichtung beider ihren extremsten Ausdruck findet. Wechselhaft in ihren Neigungen wie Don Juan ist aber nicht nur Eleonora, sondern auch Alcina, welche verstossene Liebhaber jeweils in Tiere, Pflanzen oder Quellen verzaubert, wobei die Dimensionen ihres Männerverbrauchs ebenfalls an Don Juan erinnern:⁴⁴ „Wohl

43 Der historische Alfonso Trotto wird erwähnt in: Ariosto 1982 (Canto XL, 4, 1 und Anmerkung) als „scalco e fattore di Alfonso I.“ [Seneschall und Verwalter in der Administration des Herzogs Alfonso I.]. Ariost verspottet ihn in zwei Sonetten (Ariosto 1924: 46 und 47). Dieser Spott wird in *IS* III: 426–427 weitergeführt, indem Trotto als „verunglückter Poet“ karikiert wird, der Ariost nacheifert.

44 Im Allgemeinen wird das erste Erscheinen Don Juans in der Literatur mit Tirso de Molinas 1613 entstandenem Drama gleichgesetzt, aber seine Figur und sein Schicksal waren schon früher Stoff volkstümlicher Überlieferung (vgl. Frenzel 2005: 193–200).

tausend schon [haben] dasselbe Los erduldet“, heisst es im VI. Gesang (Str. 50, 8). Auch in Alcinas schliesslicher Entzauberung und ihrer Verwandlung in ein hässliches altes Weib scheint Strafe für die emanzipatorische Aneignung eines Sexualverhaltens zu liegen, das sonst Männern vorbehalten ist.

Die Abwehr weiblicher Emanzipation – jedenfalls, soweit sie sich auf sexuelle Freiheit erstreckt –, ist in den Figuren der beiden Eleonoren und der Alcina in allen drei Texten greifbar und verbindet über die Schnittstelle der Eleonorafigur der *IS* die beiden Prätexte *WF* und *Orlando furioso* mit dem Folgetext.

Das Scheitern von Cyrillos Beziehung zu Eleonora sowohl in den *IS* wie in den *WF* nimmt gewissermassen seinen späteren Schiffbruch in beiden Texten vorweg, bildet gleichzeitig aber auch – direkt oder indirekt – den Anlass zur Seereise, in deren Verlauf er schliesslich auf die Insel Felsenburg verschlagen wird. Der Cyrillo der *WF* versucht, Eleonoras verbrecherische Machenschaften zu bestrafen, was jedoch zu Aufruhr, Mord, Selbstmord und Totschlag auf seinem Schloss führt, so dass er schliesslich, vom König und der Inquisition verfolgt, fliehen muss und sich auf eine Mittelamerika-Expedition begibt, die für ihn auf der Insel Felsenburg endet.

In den *IS* trennt sich Eleonora von Cyrillo, kaum ist sie aus der Hand der Räuber befreit, um mit dem Räuberhauptmann zusammenzuleben. Ihrem Abschiedsbrief zufolge erwartet sie von dieser unkonventionellen Verbindung, in eine poetische Welt wie die des *Orlando furioso*, auf den sie in ihrem Brief ständig Bezug nimmt, versetzt zu werden. Sie entschwindet so Cyrillo gleichsam in die Poesie hinein. Er reagiert darauf mit dem Rückzug in ein Kloster – eine Handlung, die als Reaktion auf Eleonoras Schilderung ihres Don Juan-Charakters wie eine Umkehrung des geschlechtsspezifischen Verhaltensmusters wirkt, wenn man bedenkt, dass das Kloster traditionsgemäss als Schutz und Versorgungsstätte allein-stehender Frauen fungiert. Dass Eleonora ihn als „frommes, weiches, gelassenes Kind“ bezeichnet (*IS* III: 465), scheint ihm eine sexuelle Identität überhaupt abzusprechen. Im Kloster sehnt sich Cyrillo danach, als Eremit in noch grösserer Einsamkeit zu leben; diese Sehnsucht steigert sich, nachdem er Eleonoras geköpftes Haupt mit dem flatternden Haar erblickt hatte, ein Medusenhaupt, dessen Anblick seine Sexualität gleichsam versteinern lässt, denn er hat seither „vor Frauenzimmern [...] ordentlich einen panischen Schrecken“ (*IS* III: 474).

Er ergreift daher dankbar die Gelegenheit zu einer Missionsreise nach Peru und Mexico. Die Reise endet mit Schiffbruch und Rettung auf der Insel Felsenburg; auf diese Weise erfüllt sich Cyrillos Wunsch, ein Eremitenleben führen zu können. Das über achtzig Jahre währende Leben auf der Insel wird in wenige Sätze zusammengefasst; es bietet mangels literarischer Begegnungen keinen Stoff für Erzählungen – stattdessen wird nun das Manuskript selbst geschrieben.

In den *WF* dagegen erlebt Cyrillo eine eigentliche, in allen Einzelheiten geschilderte Robinsonade, aus der aber, im Unterschied zu *Robinson Crusoe*, die Sexualität nicht ausgespart ist – dies, obwohl Cyrillo „den allergrössten Eckel an der Vermischung mit dem Weiblichen Geschlechte“ (*WFI*: 644) empfindet. Er versucht, seine Gefährten „dahin [zu] bereden, dass wir insgesamt als Heilige Einsiedler unser Leben in dieser angenehmen und fruchtbaren Gegend [...] zubringen wolten“ (*WFI*: 637), aber es gelingt ihm nicht, die Sexualität aus dem Leben auf der Insel zu verbannen, im Gegenteil, sie manifestiert sich in einer Form, welche Eleonoras Exzesse noch übertrifft: Cyrillos christliche Gefährten verfallen mangels Frauen

auf sodomitische Praktiken mit Affenweibchen, um derentwillen sie einander schliesslich gegenseitig umbringen. Cyrillo tötet die Affenweibchen, wird aber der Affen dennoch nicht Herr; sie zerreißen sein erstes Manuskript, ein Tagebuch, an dem er über siebzig Jahre geschrieben hatte (*WF* I: 647–648): Die Kreatur, die er vernichten wollte, zerstört seine Kultur, oder, mit anderen Worten: der Versuch, die animalisch-triebhafter Dimension durch Schreiben zu sublimieren, misslingt.

Der Aspekt der Sexualität auf der Insel polarisiert die beiden Texte *WF* und *IS* innerhalb der Cyrillo-Geschichte: Während die „manifeste“ Sexualität auf der Handlungsebene in diesem Teil der *IS* abwesend ist, erscheint sie in den *WF* in einer besonders kruden Form. Es ist jedoch fraglich, ob diese Feststellung tatsächlich so absolut gilt, oder ob nicht die Regeltreue und die strenge religiöse Pflichterfüllung der Mönche in den *IS* („nach katholischem Ritus und strengen Observanz unseres Ordens“, *IS* III: 477) als Versuch zur Triebverdrängung zu lesen wären; ausserdem ist Sexualität ja auch im Schreiben des Manuskripts vorhanden, was bewirkt, dass diese Dimension nicht mehr als „Handeln“ präsent ist, sich jedoch über die „Ersatzhandlung“ des Schreibens als Textkomponente in „sublimierter“ Form doch einschleicht.

5.6 Fazit

Der Vergleich der Cyrillo-Biographien der *WF* und der *IS* hat gezeigt, dass, ausgehend von einer relativ starken Anlehnung an den Prätext bei der Auffindung von Cyrillos Manuskript, die Gestaltung der eigentlichen Vita sich in verschiedener Hinsicht weit von der Vorlage entfernt, wobei als treibendes Element die Ausrichtung aller Handlungskomponenten auf eine Beziehung zu Literatur und Kunst erscheint. Die Ausdehnung des Zeithorizontes der Julius-Geschichte, welche der Einbezug von Cyrillos Vita in beiden Romanen bewirkt, wird in den *IS* unter Anwendung mannigfacher intertextueller Techniken zur Erweiterung des literarischen, kunst- und kulturgeschichtlichen Kanons benützt, der sich im Verlauf des Romans bisher ausgebildet hatte. In Cyrillos Begegnung mit Ariost illustriert der Einsatz von dessen Dichtung zur Rettung Eleonoras über die poetologischen Diskussionen des *Orlando furioso* hinaus das Ineinandergreifen von Dichtung und konstruierter Realität: Es entsteht auch hier ein Dialog von Texten, in diesem Fall zwischen zwei interagierenden Textebenen, als „Dichtung in der Dichtung“.

Ausserdem erscheint gerade diese Vita, in der schon bei Schnabel die Thematik der textuellen Überlieferung durch Auffindung, Übersetzung und Bekanntmachung von Cyrillos Manuskript eine wichtige Rolle spielt, besonders geeignet, durch ständige Selbstreflexion des Schreibprozesses die Mechanismen von Textproduktion und -überlieferung ins Zentrum zu stellen, wodurch die Cyrillo-Episode innerhalb des Makrotextes *IS* gewissermassen einen Mikrotext bildet, der, eingekleidet in die Schiffbruchsgeschichte, die „Text-Robinsonade“ *IS* eigentlich begründet. Diese Kernfunktion von Cyrillos Manuskript ist vielleicht auch der Grund für die Verschiebung der Vita vom Anhang in den Haupttext des Romans.

