

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Fluide Räume. Spatale und kulturelle Dynamiken im Libro de Apolonio

verfasst von | submitted by

Judith Wimmer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 149 352

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Romanistik Spanisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist

Der von der Einbildungskraft erfasste Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt.¹

¹ Bachelard, Gaston: *Die Poetik des Raums*, Frankfurt am Main: Fischer, ⁵1999, S. 25. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard.

Dank

An Teresa Hiergeist für die wohlgesinnte Betreuung und das konstruktive Feedback sowie Anton und Andrea Wimmer für die laufende und liebevolle Unterstützung während des Studiums und Santiago Morales Olea für den fachlichen Austausch und das stets offene Ohr.

Inhaltsverzeichnis

1	Literarische Räume oder die Reise Apolonios durch das östliche Mittelmeer	2
2	Die Erzählung als Raum.....	6
2.1	<i>Formen literarischer Raumdarstellung.....</i>	<i>9</i>
2.2	<i>Raumtheoretische Analysemodelle</i>	<i>11</i>
2.2.1	Lotman: Semiotik des Raums und Grenzüberschreitung.....	12
2.2.2	Foucault: Heterotopien.....	14
2.2.3	Bachtin: Schnittstellen von Raum und Zeit	17
3	Konzeption und Funktion des Raums im <i>Libro de Apolonio</i>	22
3.1	<i>Die räumliche Dimension des Meeres.....</i>	<i>24</i>
3.2	<i>Das Schiff als Heterotopie.....</i>	<i>32</i>
3.3	<i>Die Hafenstadt als Transitzone</i>	<i>37</i>
3.4	<i>Raum und Fremde</i>	<i>42</i>
3.5	<i>Dynamiken von Geschlecht und Raum</i>	<i>47</i>
4	Die Transformation literarischer Räume	56
4.1	<i>Zur Übersetzung lateinischer Texte im Mittelalter.....</i>	<i>57</i>
4.2	<i>Das Libro de Apolonio als räumlich kultureller Übergang</i>	<i>59</i>
5	Conclusio.....	71
6	Literaturverzeichnis	76
6.1	<i>Primärliteratur</i>	<i>76</i>
6.2	<i>Sekundärliteratur.....</i>	<i>76</i>
6.3.	<i>Abbildungsverzeichnis.....</i>	<i>81</i>
7	Anhang.....	82
7.1	<i>Abstract.....</i>	<i>82</i>
7.2	<i>Zitierte cuadernas in numerischer Reihenfolge.....</i>	<i>83</i>

1 Literarische Räume oder die Reise Apolonios durch das östliche Mittelmeer

Il mare è senza strade, il mare è senza spiegazioni.

ALESSANDRO BARICCO

Die unergründlichen Weiten des Meeres, seine Geheimnisse und die dadurch entstehende Lust nach Abenteuern, haben die Menschheit seit jeher beeindruckt und sie zu ereignisreichen, tollkühnen, ja gewissermaßen auch fantastischen Reisen durch die großen Wasser dieser Welt aufbrechen lassen. Reisen, die oft an unbekannte Orte führten, zu Kämpfen mit Stürmen und Wolkenbrüchen leiteten und mitunter sogar mit dem Tod endeten. Denn so faszinierend, anziehend und verzaubernd das Meer sein kann, so ist es gleichermaßen auch heimtückisch und unberechenbar.

Das stetig zwischen Geben und Nehmen, zwischen Hoffnung und Angst, zwischen Abenteuerlust und Verzweiflung oszillierende Meer, ist auch ein zentrales Motiv im *Libro de Apolonio*, einem anonym verfassten Versepos aus dem spanischen Mittelalter, das sich der Reise seines gleichnamigen Protagonisten durch das östliche Mittelmeer und verschiedener sich dort verortender Hafenstädte widmet. Das Abenteuer des Protagonisten beginnt an einem realen Handlungsort, der Hafenstadt Tyros, die sich im heutigen Libanon befindet und in der Apolonio als König regiert. Von dort aus trägt ihn seine Seefahrt in fünf weitere Hafenstädte, die alle im orientalischen Raum des Mittelmeeres anzutreffen sind. In jeder dieser Städte wird Apolonio in bestimmter Hinsicht auf die Probe gestellt und jede Etappe in der Erzählung markiert eine persönliche Entwicklung, einen gewissen Wendepunkt in seinem Leben.² So begibt sich der Held zunächst nach Antiochia mit dem Ziel, dort um die Hand der Königstochter anzuhalten, was sich jedoch als aussichtsloses Vorhaben herausstellt, da der König Antíoco zuvor seine eigene Tochter vergewaltigt hat und nun die Lösung eines Rätsels als Bedingung für die Heirat aufstellt.

Obwohl es Apolonio gelingt, das Enigma zu entschlüsseln, kommt es zu keiner Hochzeit, denn des Rätsels Lösung ist paradoxerweise besagter Inzest Antíocos an seiner Tochter und da der Monarch seine Niederlage unter keinen Umständen zugeben kann, nennt er Apolonio einen Lügner und setzt ein Kopfgeld auf ihn aus. Als der Protagonist davon erfährt, verlässt er die Stadt und kommt in Tarsus an. Dort wird er zum Stadthelden erklärt, da die Menschen gerade eine Hungersnot erleiden und Apolonio sie mit Lebensmitteln versorgt. Als er wieder in See sticht, erleidet er vor der Küste von Pentápolis Schiffbruch und wird an Land gespült. Bei den öffentlichen Spielen in Pentápolis gewinnt er die Gunst des Königs Architrastes und heiratet bald

² Vgl. Crocoll, Natacha: „Espacios de aventuras en el *Libro de Apolonio*“, in: *Revista de Lenguas Modernas* (2021), Vol. 33, S. 46.

danach dessen Tochter Luciana. Als er kurze Zeit später vom Tod Antíocos erfährt, sich seines Fluches befreit sieht und außerdem von dessen Volk zum neuen König erkürt wird, beschließt er in seine Heimat zurückzukehren. Die mittlerweile schwangere Luciana begleitet ihn auf dieser Fahrt, doch sie erleidet bei der Geburt der gemeinsamen Tochter Tarsiana auf dem Schiff einen Scheintod. Daraufhin wird sie in einem Sarg ins Meer geworfen und von einem Arzt aus Ephesos gefunden, dem es gelingt, sie wiederzubeleben.

In der Zwischenzeit kommen Tarsiana und Apolonio in Tarsus an. Dort lässt der Held das Mädchen in der Obhut des befreundeten Ehepaars Estrángilo und Dionisa zurück und begibt sich auf eine im Epos nicht erzählte Reise, die dreizehn Jahre dauern soll. Tarsiana wächst in der Zwischenzeit an Weisheit und Schönheit, was wiederum seitens Dionisa zu Neid führt und die Ziehmutter dazu veranlasst, den Mord an dem Mädchen in Auftrag zu geben. Doch im Moment als das Verbrechen begangen werden soll, wird Tarsiana von Piraten entführt und von diesen auf einem mytilinischen Sklavenmarkt verkauft, um daraufhin als Prostituierte in einem Bordell zu arbeiten. Durch Erzählen und Klugheit gelingt es der jungen Frau jedoch, ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Außerdem macht sie die Bekanntschaft mit dem König Antinágoras, der sie vor ihren Freiern in Schutz nimmt. In der Zwischenzeit kehrt Apolonio nach Tarsus zurück, wo Dionisa ihm mitteilt, dass seine Tochter tot sei und ihm ein Grab zeigt. Auf seiner Rückkehr nach Tyros trägt ein Sturm den trauernden König nach Mytilini, wo er auf Antinágoras trifft. Dank ihm wird er mit Tarsiana wiedervereint. Antinágoras bittet daraufhin um die Hand Tarsianas und ihr Vater gewährt sie ihm. Auf der Rückreise hat Apolonio einen Traum, der ihn zum Aufenthaltsort Lucianas leitet und am Ende der Erzählung die zerrissen geglaubte Familie wiedervereint.

Diese Rekapitulation des Epos lässt erkennen, dass das Meer im *Libro de Apolonio* eine wesentliche Rolle einnimmt und eine Art Bindeglied darstellt, das den Protagonisten von einer Hafenstadt in die nächste treibt und mehrfach einen narrativen Wendepunkt bildet. Das Meer in einem metaphorischen Sinne als sich stets bewegendes Element sowie in narrativer Hinsicht als Verbindungsstück aller wichtigen Schauplätze der Geschichte, verleiht der Erzählung einen bestimmten Rhythmus, eine vorwärtstreibende Kraft, die niemals statisch wirkt. In direktem Zusammenhang mit der Meersymbolik stehen andere wichtige Elemente, wie das Schiff oder verschiedene Hafenstädte, die ebenso eine fundamentale Position im Epos einnehmen. Als Orte des öffentlichen und geschlossenen Lebens lassen sie im Laufe der Erzählung vielschichtige Dynamiken entstehen, die sozialpolitische sowie kulturelle Realitäten in einem mittelalterlichen Kontext widerspiegeln. Dabei ist interessant zu beobachten, dass diese Dynamiken größtenteils an Raumstrukturen, also an den lokalen Funktionen der jeweiligen Schauplätze festgemacht werden, die anhand ihrer poetisch erzeugten und semantisierten Wesensart häufig als

Ausdrucksträger kulturellere Vorstellungen und Normen dienen³ sowie oftmals als Auslöser der Schicksale von Figuren verantwortlich sind. Hierbei ist zu bemerken, dass alle Protagonist:innen im *Libro* nie an einem einzigen Ort verbleiben und genau diese Bewegung der Figuren durch den Raum ist als gleichermaßen zentral für den fluiden Duktus der Erzählung sowie die Entwicklung der Handlung zu betrachten.

Vor diesem Hintergrund bleibt nun die Frage offen, anhand welcher Charakteristika man das Phänomen „Raum“ festmachen kann und mit welchen Eigenschaften Räume im Kontext einer literaturwissenschaftlichen Analyse in Zusammenhang gebracht werden können. Dieser Frage soll im Laufe der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden.

Aufgrund der Tatsache, dass sich die Bewegung durch den Raum, seine kulturellen Symboliken und deren Auswirkung auf das Leben der Menschen auch im *Libro de Apolonio* als zentraler, narrativer Aspekt zu verstehen gibt, ist es durchaus ansprechend das Werk unter diesem Gesichtspunkt zu beleuchten. Daher wird sich der zweite Teil der Arbeit mit konkreten Beispielen aus dem *Libro* beschäftigen und zu zeigen versuchen, wie sich anhand des Textes kulturelle und ästhetische Normen und Werte in der Raumwahrnehmung niederschlagen und im Kontext einer mittelalterlichen Verserzählung ein Zugang zur Weltwahrnehmung der damaligen Zeit eröffnet werden kann. Insbesondere soll zunächst auf die räumliche Dimension des Meeres und deren Erfahrbarkeit an Bord eines Schiffes eingegangen, danach die Hafenstadt als Transitzone analysiert sowie die Wirkung von Räumen auf die Figuren fernab ihrer gewohnten Umgebung und Lebensumstände dargelegt werden. Außerdem soll anhand des Epos gezeigt werden, welche Dynamiken von Geschlecht und Raum sich einem mittelalterlichen Kontext zuordnen lassen. Im letzten Kapitel soll der Fokus auf den Raum als Grenzzone gelegt werden, der historisch betrachtet einer ständigen Transformation und Resemantisierung unterlegen ist. Dies ist vor allem vor dem Hintergrund interessant, das *Libro de Apolonio* als mittelalterliche Neuinterpretation eines in lateinischer Sprache verfassten Prosatextes zu wissen. Denn das mittelalterliche spanische Epos basiert auf der sogenannten *Historia Apollonii Regis Tyri*, kurz schlicht und einfach als HART bekannt, welche seit dem 5. Jahrhundert durch den europäischen Raum zirkulierte und nach dem hellenistischen Model des antiken Romans komponiert ist.⁴ Durch die unterschiedlichen Übersetzungen der lateinischen Quelle erfuhr auch der darin geschilderte Raum eine Neubewertung innerhalb von Sprache und Kultur.⁵ In welcher Form dies im *Libro* zu Tage tritt

³ Vgl. Neumann, Birgit: „Raum und Erzählung“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 98.

⁴ Vgl. Ancos, Pablo: „Encuentros y desencuentros de la Antigüedad tardía con la Edad Media en el *Libro de Apolonio*“, in: *Tirant* (2018), Vol. 21, S. 282.

⁵ Vgl. Bonner, Withold, Egger, Sabine und Hess-Lüttich, Ernest W.B.: „Vom Bahnhof zum Raum der Übersetzung. Transiträume in Literatur, Kultur und Sprache“, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (2016), Vol. 7, S. 17.

und welcher Bedeutung die Übersetzung der lateinischen Quelle ins Spanische genau unterliegt, steht im Zentrum des Interesses jenes abschließenden Kapitels.

Das Auftreten von Raum und Bewegung, öffentlichem und geschlossenem Leben sowie deren Einfluss auf kulturelle Dynamiken während des Mittelalters im Kontext der spanischen Erzählung über Apolonio zu untersuchen und auf Basis raumtheoretischer Grundlagen zu analysieren und zueinander in Verbindung zu setzen, ist das Vorhaben, dem im Laufe der folgenden Arbeit nachgegangen wird. Dabei wird, neben einer grundsätzlichen Fragestellung nach Räumlichkeit in der Literatur, der Fokus vor allem auf Lotmans strukturalistischer Raumanalyse liegen, sowie auf dem Konzept der Heterotopien nach Michel Foucault und Michail Bachtins Frage nach einer Schnittstelle zwischen Raum und Zeit. Diese methodologischen Grundlagen sollen anschließend mit einzelnen Handlungselementen aus dem *Libro de Apolonio* in Zusammenhang gesetzt und analysiert werden. Anschließend wird der Raum im Epos aus einer translatorischen Perspektive beleuchtet und der Frage nachgegangen, inwiefern sich der Text als räumlich kultureller Übergang abzeichnet und einordnen lässt.

Ziel der Untersuchung ist es, das Forschungsparadigma des *spatial turn* mit der mittelalterlichen Literatur in Verbindung zu setzen und auf diese Weise nicht nur ein neues Schlaglicht auf das *Libro de Apolonio* zu werfen, sondern auch Einblicke in die Konzeptualisierung der Kategorie ‚Raum‘ im 13. Jahrhundert zu geben.

2 Die Erzählung als Raum

Auf der Suche nach grundlegenden Merkmalen literarischen Erzählens, ist festzuhalten, dass sowohl die Gestaltung zeitlicher als auch die Konzeption räumlicher Strukturen maßgeblich für den Entwurf fiktiver Welten ist.⁶ Lange Zeit konzentrierten sich viele Theorien zur Analyse literarischer Texte jedoch ausschließlich auf temporale Aspekte der Narrativik, während räumliche Kategorisierungen oft außen vor gelassen wurden.⁷ Man hat sich bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mit räumlichen Thematiken in der Literatur beschäftigt und auch Bachtins Analyse, die der Autor bereits 1937 verfasste, wurde erst posthum 1975 im Zuge eines größeren Interesses an literarischer Räumlichkeit veröffentlicht.⁸

Diese jahrelange Nichtbeachtung des Raums hat vermutlich mit der Annahme zu tun, dass jede Erzählung eine zeitliche Strukturierung von Handlungen ist und somit nicht ohne temporale Kategorisierung auskommt, wohingegen die Raumdarstellung für die Textkonzeption beziehungsweise die Analyse von Texten entbehrlich erscheint und somit als weniger bedeutsam angesehen wurde.⁹ Erst seit dem sogenannten *spatial turn* in den 1980er Jahren und einer damit einhergehenden Wendung in den Geisteswissenschaften gewann das Phänomen ‚Raum‘ zunehmend an Aufmerksamkeit und räumliche Zusammenhänge wurden sowohl für das Verständnis kultureller Besonderheiten als auch die Entwicklungen und die damit einhergehende Entstehung narrativer Dynamiken als essentiell angesehen.¹⁰ Räume wurden fortan nicht einfach als statische, unwandelbare Orte betrachtet, sondern als Begebenheit, die inmitten konkreter kultureller Kontexte erschaffen wird.¹¹

An dieser Stelle bleibt klarzustellen, was genau unter dem Begriff ‚Raum‘ verstanden wird und vor allem wie dieser in der Literatur erzeugt werden kann. Außerdem verbleibt zu klären, anhand welcher Wesensmerkmale sich Raum in einer Erzählung definieren lässt und wie er auf Lesende wirken kann. Als Grundlage ist hierbei festzulegen, den literarischen Raum generell immer als

⁶ Vgl. Nünning, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.), Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 33.

⁷ Natürlich ist für die literarische Wahrnehmung des Raums, der Faktor Zeit nicht gänzlich auszusparen, worauf in etwa der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin in seinem Werk *Chronotopos* aufmerksam macht, indem er das stets wechselseitige Zusammenspiel zwischen Raum und Zeit in der Literatur beschreibt. (Vgl. Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp, 2008, 7. Aus dem Russischen von Michael Dewey.)

⁸ Vgl. Frank, Michael C.: „Chronotopoi“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 160.

⁹ Vgl. Neumann: 2015, S. 96.

¹⁰ Vgl. Dünne, Jörg und Mahler, Andreas: „Einleitung“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 2.

¹¹ Vgl. Dünne, Jörg: „Vorwort“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumptraaktiken in medienhistorischer Perspektive*, Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 9.

eigenen und selbständigen Raum zu verstehen, der zwar auf andere, nicht literarische Räume eine Wirkung haben kann, jedoch stets über eine eigene Autonomie verfügt.¹²

Auf der Suche nach einer Definition für an den Begriff ‚Raum‘ im Allgemeinen, kann zunächst einmal von einem Verständnis des Terminus in einem klassischen, physikalischen Sinne ausgegangen werden, also eine dreidimensionale Art von Ausdehnung, die sowohl begrenzt als auch unbegrenzt sein kann. So definiert in etwa der *Duden* den Raum als eine „in Länge, Breite und Höhe fest eingegrenzte Ausdehnung“, beziehungsweise als eine „in Länge, Breite und Höhe *nicht* fest eingegrenzte Ausdehnung“.¹³

Natürlich kann Raum auch als eine Idee gedacht werden, die nicht real existiert. Dies ist der Fall, wenn wir uns Räume gedanklich vorstellen, also den Raum nur in unserem Kopf entstehen lassen oder ihn im Sinne einer Utopie, eines fiktiven aber theoretisch möglichen Ortes, denken. Das Vermögen sich Räume vorzustellen, sich gedanklich in andere Welten zu versetzen oder sie selbst zu kreieren, ist es nun auch, was einen wesentlichen Grundstock für die Existenz literarischer Räume darstellt. Dennoch ist der literarische Raum viel komplexer als eine simple Vorstellung und es liegen ihm entscheidende Aspekte zu Grunde, die für seine Konstruktion notwendig sind. Auf diese Weise ist festzustellen, dass sich erzählte Räume oft an einer Schnittstelle zwischen realem Normalraum und einer fiktiven Raumordnung befindet. Dies ist eine Besonderheit, die literarischen Räumen durchweg eigen ist, da sie das Vermögen besitzen, vorhandene Raummodelle aufzugreifen und abzuwandeln. Innerhalb dieser fiktiven Darstellung wird demnach ermöglicht, historisch bedingte und sozial vorherrschende Ordnungen zu durchbrechen und Raum für alle Welt erfahrbar zu machen, also Lesenden Zugang zu Orten verschaffen, die im realen Leben einer bestimmten Gesellschaftsgruppe oder Lebenszeit zugeordnet sind.¹⁴

In diesem für jedermann möglichen Zugang zu literarischem Raum erkennen Dünne und Mahler dessen Qualitäten, wobei sie diese allseitige Erfahrbarkeit von Räumen in einen kulturwissenschaftlichen Kontext setzten. Auf der Suche nach einer medialen Eigenräumlichkeit von Literatur haben sie festgestellt, dass sich diese als ein Auftreten von Reserviertheit gegenüber einem konzeptuell oder materiell bestimmten raumwissenschaftlichen Zugriff äußert, der sich „durchaus positiv“ beschreiben lässt, aufgrund „der Tatsache, dass sich in literarischen Texten eine Zwischenräumlichkeit ausbildet, die für kulturelle Raumbildungsprozesse überhaupt konstitutiv ist“.¹⁵ Denn Raum in der Literatur ist neben seiner Funktion als Handlungs- eben auch

¹² Vgl. Garnier, Xavier: „Der literarische Raum“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015, S. 88.

¹³ Dudenredaktion: „Raum“, in: *Duden online*, o. J., URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum> (16.02.2024).

¹⁴ Vgl. Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.), Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 16.

¹⁵ Dünne und Mahler: 2015, S. 3.

kultureller Bedeutungsträger. Die Kultur, die vom Raum in der Literatur getragen wird, ist eine, die zum allgemeinen Verständnis von kulturellen Dynamiken und Entwicklungen beiträgt und somit eine gesellschaftlich relevante und maßgebende Rolle einnimmt. Vor allem seit dem bereits erwähnten *spatial turn* und einem Paradigmenwechsel in den Kultur- und Geisteswissenschaften während der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, verleiht man dem Raum eine wesentliche Funktion in der Konstitution sozialer und kultureller Prozesse.¹⁶ Stark einher mit dieser Komponente von Raum geht demnach die Untersuchung dessen, was Menschen darin machen, sprich auf welche Art und Weise sie sich in den jeweiligen Räumen bewegen. Bewegung als konstitutive Funktion für die soziale Produktion von realem sowie imaginiertem Raum setzt unterschiedliche Räume zueinander in Relation und macht diese so nachvollziehbarer. Gerade in der Literatur sind derartige bewegte Erfahrungsmodelle interessant, da sie als epistemologische Medien dazu dienen, kulturelle Vorstellungen von geläufigen aber auch andersartigen Räumen zu transportieren sowie fiktive Weise zwischenmenschliche Relationen, Distanzen und Hierarchien zu vermitteln.¹⁷

Auf diesem Wege entwickelten sich in den letzten Jahren verschiedene Vorgehensweisen, die ermöglichen, sich mit dem Aspekt Raum in der Literatur auseinanderzusetzen.¹⁸ Hierbei ist zunächst festzuhalten, dass in jeder literarischen Erzählung, narrativer Raum grundsätzlich als Hyperonym für die „Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“¹⁹ verstanden wird und dazu beiträgt, fiktionale Erzählungen real wirken zu lassen.

Zur gleichen Zeit besitzt die Literatur aber auch die Eigenschaft einen alternativen Raum zu kreieren, der für diejenigen, die sich auf ihn einlassen, auch sehr überraschend sein kann, indem dort wirklichkeitsferne oder fantastische Dinge passieren. Nach Gérard Genette liegt ein wesentliches Charakteristikum literarischer Räume genau in diesem „champ plastique [...] où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possible.“²⁰ Genettes Erfassung des Raums als eine Art plastischer, sich stets wandelbarer Alternativraum, in dem alle Formen der Begegnung möglich sind, ist wichtig, wenn man die Funktion und Fabrikation literarischer Texte verstehen will.²¹ Denn diese dem Erzählen eigne Funktion, den Menschen über Erfahrungen seiner leiblichen Anwesenheit hinauszubringen und ihn an andere Orte und Räume zu versetzen, erlaubt einen Einblick in eine körperlich unerreichbare innerhalb

¹⁶ Vgl. Hallet und Neumann: 2009, S. 12.

¹⁷ Vgl. Hallet und Neumann: 2009, S. 24.

¹⁸ Vgl. Frank, Caroline: „Raum“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, S. 352.

¹⁹ Nünning: 2009, S. 33.

²⁰ Genette, Gérard: *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1966, S. 131.

²¹ Vgl. Garnier: 2015, S. 88.

einer leiblich erreichbaren Welt.²² Im Anbetracht der oben erwähnten Gesichtspunkte, kann man also festhalten, dass die Literatur als Möglichkeit gesehen werden kann, einen eigenen und neuen Raum zu schaffen, der sowohl frei erfunden sein als auch sich auf konkrete, sprich real existierende Referenzräume beziehen kann und keineswegs als Rahmen einer Erzählung verstanden werden soll, sondern als praktizierender, offener Bereich funktioniert, zu dem jede:r Lesende Zugang erhält.

2.1 Formen literarischer Raumdarstellung

Erkennt man literarischen Raum als ein in sich eigens funktionierendes Konzept an, erscheint es im nächsten Schritt von Belang hervorzuheben, wie Raum in der Literatur dargestellt und interpretiert werden kann. Jedes mediale Gefüge konstituiert konkrete Räume als deren Signifikate. Im Vorwort zu dem Sammelband *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive* behauptet Jörg Dünne, dass vor allem in Textmedien diese Beziehung zwischen dem Signifikant „Text“ und dem Signifikat „Raum“ allem vorweg semiotischer Natur ist, wohingegen sie in Bildmedien vor allem ikonischen Charakter aufweist. Die semiotische Dimension des Raumes als eine den Literaturwissenschaften zugewante Thematik, wird somit auch in dieser Arbeit einen zentralen Stellenwert haben. Semiotische Räume als eigenständige Bedeutungsträger, die sich aber auch auf außermediale Räume beziehen, sie abbilden oder beschreiben können, sind grundlegende Komponenten eines literarischen Textes und dessen Bedeutung.²³ Auf das Verständnis des literarischen Raums als Zeichenraum soll in Kapitel 2.2.1. im Kontext Juri M. Lotmans Theorie der *Semiosphäre* noch einmal genauer eingegangen werden.

Weiters ist für das literarische Raumverständnis und die Darstellung des Raums in der Literatur festzuhalten, dass sich der literarische Raum als eigenständig funktionierende Instanz, stets von real existierenden materiellen Räumen abhebt, da er nicht ausschließlich an festen Raumbegriffen oder -ordnungen festgemacht werden kann und daher, wie bereits erwähnt, eine Art Zwischenräumlichkeit erschließt, einen sogenannten *Vorstellungsraum*, den Dünne und Maler als eine dynamische Konstituente im Sinne einer stetiger Weiterentwicklung verstehen:

Diese Vorstellungsräume bringen ihrerseits potentiell [...] neue konkrete Raumerfahrungen hervor, die in einem weiteren Schritt erneut literarisch reflektiert werden können. Auf diese Weise entsteht eine im Prinzip endlose Bewegung. Literarische Räume bilden ‚begehbare‘ Räume dementsprechend nicht nur ‚mimetisch‘

²² Vgl. Morsch, Carsten: *Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200*, Berlin: Erich Schmidt, 2011, S. 10.

²³ Vgl. Dünne, Jörg: 2004, S. 17.

ab, sondern lassen nicht zuletzt alternative Räume bzw. Raumpraktiken ‚performativ‘ [...] vorstellbar und schließlich in der Folge unter Umständen sogar auch wiederum realisierbar, also ‚Wirklichkeit‘ werden.²⁴

Außerdem fungieren literarische Vorstellungsräume nicht selten als semantisierte Schauplätze für Stimmungen und Schicksale von Figuren und bringen Eindrücke kultureller Normen sowie diverse Wertevorstellungen zum Ausdruck.²⁵ Im literarischen Raum können demnach Emotionen und Stimmungen widerklingen und zur Projektionsfläche für verschiedene – meist von kulturellen oder soziopolitischen Dynamiken abhängige – Ansichtsweisen und Weltentwürfe werden.²⁶ Für die Darstellung und Schilderung dieser Weltentwürfe ist in diesem Zusammenhang außerdem der Modus und die Stimme der Narration zu erwähnen, welche zur Raumgestaltung einen essentiellen Beitrag leisten, da sie die Sichtweise auf den Raum und wie dieser wahrgenommen wird entscheidend beeinflussen und verändern können. Auf diese Weise kann der Raum einer Erzählung in etwa von einer internen, wahrnehmenden Figur geschildert werden²⁷ oder auch von auktorialem Charakter zeugen, dessen Fokus auf eine statische Wahrnehmungsposition gerichtet ist und dem Lesenden einen eher objektiven Überblick auf das Erzählte gestattet.²⁸

Doch nicht nur die Blickwinkel von Modus und Stimme sind für die Empfindung und Auffassung des literarischen Raums ausschlaggebend. Auch die Bewegung der Figuren durch diesen ist dafür essenziell. Seitdem Räume in der Literatur nicht schlichtweg als statische Kulissen betrachtet werden, beschäftigt sich die Raumanalyse auch mit der Erfahrbarkeit von Räumen. Die Bewegung der Figuren macht die unterschiedlichen Schauplätze einer Erzählung zu deren Handlungsspielraum, zu einem Ort des Erlebens und des Sich-Entfalten-Könnens. Die Wahl der Schauplätze definiert demnach den Rahmen für die Handlung sowie die erlebten Erfahrungen der Figuren und beeinflusst gleichzeitig deren Darstellung. Sie hat also eine charakterbildende Funktion. Weiters verleihen fluide Dynamiken von Figuren dem Raum eine bestimmte Stimmung.²⁹

Vorstellen, abbilden, verändern, Neues erschaffen sowie Perspektiven zur Geltung bringen und Bewegung erzeugen – all dies sind maßgebende Charakteristika, auf denen der literarische Raum gründet und die erzählten Texten Form und Farbe verleihen. Im folgenden Kapitel möchte ich daher genauer auf die Festsetzung dieser Charakteristika eingehen und drei Theoretiker vorstellen, deren umfassende raumtheoretische Analysemodelle mir als methodologische Grundlage für die

²⁴ Dünne und Mahler: 2015, S. 4.

²⁵ Vgl. Neumann: 2015, S. 98.

²⁶ Vgl. Wenz, Karin: *Raum, Raumsprache, Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*, Tübingen: Narr, 1997, S. 99.

²⁷ Vgl. Nünning: 2009, S. 45.

²⁸ Vgl. Neumann: 2015, S. 99.

²⁹ Vgl. Neumann: 2015, S. 100.

Untersuchung von spatialen Dynamiken und Bewegungsmodellen an einem konkreten Textbeispiel als signifikant anmuten.

2.2 Raumtheoretische Analysemodelle

Als wirkungsreicher Theoretiker in Bezug auf Raumtheorie, sei initial der russischen Semiotiker und Literaturwissenschaftler Juri M. Lotman genannt, der in seinem Werk *Die Struktur literarischer Texte* das Phänomen „Raum“ unter einem binären Aspekt analysiert, wobei er literarische Räume als semantisch gegensätzliche Felder definiert, die allgemein durch eine unüberwindbare Grenze voneinander getrennt sind. Um die Dynamik der Handlung in Gang zu bringen und ein sogenanntes *Ereignis* auszulösen, wird im Laufe der Erzählung zumindest eine der Figuren diese Grenze überschreiten.³⁰ Bewegung im Raum wird bei ihm im Kontext dieser Grenzüberschreitung verstanden, da die Figur beim Übertritt die „normative Ordnung der fiktionalen Welt ins Wanken bringt“³¹, wodurch die Handlung in Gang gesetzt wird.

Auch wenn Lotman von einigen Kritiker:innen oftmals mit Vertreter:innen des russischen Formalismus auf eine Stufe gestellt und aufgrund zu rigider Schemata unter Beschuss genommen wird, sieht sein Übersetzer ins Englische, Ronald Vroon, *Die Struktur literarischer Texte* als zentrales Œuvre, das aufgrund seiner breiten Anwendbarkeit für die Analyse literarischer Texte prädestiniert ist.³²

In weiterer Folge ist in Bezug auf die Analyse literarischer Räume auf den französischen Philosophen Michel Foucault zu verweisen, der den Begriff der *Heterotopien* einführt, welche eine Art von tatsächlich realisierten Utopien darstellen, in denen verschiedene, real existierende Orte vorhanden sind, die sich aber gleichzeitig außerhalb aller real bestehenden Orte befinden.

Ähnlich wie in anderen Verfahren der literaturwissenschaftlichen Analyse, sind Heterotopien keine obligatorischen Bestandteile von Texten. Sie zeigen sie vielmehr als graduell auftretende Phänomene und müssen nicht zwingend sämtliche Merkmale oder Eigenschaften in vollständiger Intensität aufweisen, weshalb der heterotopische Ansatz insbesondere für die Analyse einzelner Textfragmente gut in Gebrauch zu nehmen ist.³³

Neben Lotman und Foucault hat auch der bereits erwähnte russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin mit seiner Analyse zu Zeit-Raum-Strukturen wesentlich zur spatialen Forschung in der

³⁰ Vgl. Lotman, Jurij: *The structure of the artistic text*, University of Michigan: 1977, S. 234f. Aus dem Russischen von Ronald Vroon.

³¹ Hallet und Neumann: 2009, S. 17.

³² Vgl. Vroon, Ronald: „Preface“, in: *The structure of the artistic text*, Jurij Lotman, University of Michigan: 1977. Aus dem Russischen von Ronald Vroon.

³³ Vgl. Tetzlaff: 2016, S. 17f.

Literatur beigetragen. In seinem Werk *Chronotopos* widmet er sich dem Zusammenwirken von Zeit und Raum in unterschiedlichen Epochen. Konkret befasst er sich dabei aus einer kontrastiven Perspektive mit „der wandelnden raumzeitlichen Struktur von Welt- und Menschenbildern“ und setzt diese in einen literaturwissenschaftlichen Kontext. Konkrete Beispiele für derartige Repräsentationen vor dem Hintergrund eines konstanten literarischen Wandels über die Epochen hinweg, sucht, findet und erklärt der Autor vor allem am Beispiel des Romans.³⁴

Obwohl sich alle drei Theoretiker mit unterschiedlichen Aspekten der Raumforschung beschäftigen, ist ihnen gemeinsam, dass sie fortwährend den Raum in den Fokus literarischer Texte stellen und ihm in der Analyse ebenjener eine konstitutive Rolle zuordnen.

2.2.1 Lotman: Semiotik des Raums und Grenzüberschreitung

In seinem Hauptwerk *Die Struktur literarischer Texte*, stellt sich der russische Literaturwissenschaftler und Semiotiker Juri M. Lotman zunächst einmal die Frage nach einer grundlegenden Bedeutung, Entstehung und Definition von Kunstwerken.³⁵ Lotman beantwortet diese Fragestellung indem er feststellt, dass die Bedeutung von künstlerischen und insbesondere literarischen Elementen durch das In-Verbindung-Setzen zu anderen Elementen statuiert ist.³⁶ Damit soll gesagt werden, dass sich die Symbolik eines Kunstwerkes durch seine Teilbeziehung zu einem andersartigen und meist größerem System definiert, welches die Symbolik überhaupt erst geltend macht. Diese allgemeine Definition führt Lotman in seiner Analyse weiter aus, indem er sich auf den künstlerischen Raum spezialisiert und verschiedene Räume zueinander in Beziehung setzt und ihnen dadurch Bedeutung verleiht. Er weist dabei auf den, für die meisten Menschen grundsätzlich universellen und abstrakten Charakters des Konzepts ‚Raum‘ hin, welches erst konkretisiert werden kann, wenn bestimmte Bestandteile des Raums mit anderen Räumen in Zusammenhang gesetzt werden. Anhand dieser internen, wechselseitigen Beziehung können somit ursprünglich universelle und abstrakte Konzepte für den Erfassenden zugänglich und verständlich gemacht werden.³⁷ Als Beispiele für dieses strukturelle Modell räumlicher Wechselbeziehungen nennt Lotman beispielsweise Dichotomien wie *oben* und *unten* oder *offen* und *geschlossen*. Diese werden in der Folge zu semantischen Bedeutungsträgern und erscheinen als Basis für die Organisation einer möglichen Abbildung der Welt. Solchermaßen kann sich in etwa die semantische Beziehung *oben* und *unten* im übertragenen Sinne auf topographische

³⁴ Vgl. Frank, Michael C. und Mahlke, Kirsten: „Nachwort“, in: *Chronotopos*, Michail M. Bachtin, Berlin: Suhrkamp, 2008, S. 204.

³⁵ Vgl. Lotman: 1977, S. 34.

³⁶ Vgl. Lotman: 1977, S. 40.

³⁷ Vgl. Lotman: 1977, S. 217.

Elemente wie zum Beispiel *Himmel* und *Hölle* oder topologische Eigenschaften wie *gut* und *böse* beziehen und plötzlich konkretere Formen annehmen. Auch wenn eine spezifische Auffassung dieser Konzepte stets von einem kulturellen und historischen Kontext abhängig zu machen ist und Interpretationen daher unterschiedlich ausfallen können, kann dennoch behauptet werden, dass gerade räumliche Begriffspaare wie *oben* und *unten* oder *offen* und *geschlossen* von einer gewissen Universalität zeugen und oft als metaphorische Grundlage für den Aufbau eines literarischen Textes dienen.³⁸ Innerhalb des Textes nimmt diese Grundlage, wie eingangs erwähnt, verschiedene raumspezifische und semantisierte Rollen ein.

Weiters erläutert Lotman, dass diese zweigeteilten und meist oppositionellen Räumlichkeiten unablässig durch eine Grenze getrennt sind, worin eine der wichtigsten typologischen Eigenschaften von Raum zu erkennen ist. Die grenzbedingte Unterteilung kann zum Beispiel zwischen einem Draußen und einem Drinnen, den Toten und den Lebenden oder den Reichen und den Armen stattfinden. Innerhalb dieser Grenzen gibt es immer eine gewisse undurchdringliche Ordnung.³⁹ In dieser Dualität von Räumlichkeit liegt nun auch die einfachste Art der Anordnung von Raum in literarischen Texten, wobei jeder Figur ein bestimmter, abgegrenzter Raum zugeschrieben wird, in dem ihr eine gewisse Funktion immanent ist. Jedoch bleibt es meist nicht bei dieser einfachen Anordnung, da die Figuren aufgrund der Zugehörigkeit zu verschiedenen Räumen, um miteinander in Interaktion treten zu können, ihren Raum verlassen und einen anderen aufsuchen müssen. Um zu einem anderen Raum Zugang zu erhalten, muss gewöhnlich die soeben erwähnte Grenze, die die räumlichen Strukturen von Texten in Teile gliedert, überschritten werden.⁴⁰ Diese Grenzüberschreitung, also das Sich-Bewegen einer Figur von einem semantischen Feld in ein anderes, steht meist mit einem spannungserzeugenden Ereignis in Zusammenhang und erweist sich somit als wichtig, um die Dynamik der Handlung in Bewegung zu bringen.⁴¹

In Bezug auf die Grenze und deren Überschreitung bleibt nun noch auf einen weiteren Terminus zu verweisen, der bei Lotman essentiell ist: die sogenannte *Semiosphäre*. Sie bezeichnet die soeben erläuterten semantischen Felder, die stets einen textuell erfassten Kulturraum einschließen. Die Semiosphäre innerhalb eines solchen semantischen Feldes gilt dabei als „kleinste mögliche Einheit für die Entwicklung von Kultur“. ⁴² Innerhalb ihrer wird von den Personen, die sich darin aufhalten, ein gleiches System verstanden. Lotman unterteilt die Semiosphäre in Zentrum und Peripherie. Diese Unterteilung ist insofern wichtig, als dass das Zentrum prinzipiell als ein Ort

³⁸ Vgl. Lotman: 1977, S. 218.

³⁹ Vgl. Lotman: 1977, S. 229f.

⁴⁰ Vgl. Lotman: 1977, S. 231.

⁴¹ Vgl. Lotman: 1977, S. 234.

⁴² Ruhe, Cornelia: „Semiosphäre und Sujet bei Lotman“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015, S. 170.

gesehen wird, von dem die zentralen kulturellen Handlungen ausgehen und sich entwickeln. Der hohe Stellenwert des Zentrums ist jedoch nur zu beobachten, wenn die Semiosphäre in sich geschlossen ist. Denn sobald es zu einem Austausch mit anderen Semiosphären kommt, wird plötzlich der Peripherie ein zentraler Stellenwert zugeschrieben, zumal es ihr als Grenzzone möglich ist, Dialog mit anderen Kulturräumen zu erhalten und so Informationen auszutauschen. Spannend ist auch, dass sich an der Grenze meist eine eigene Form von Sprache, eine Art Metasprache entwickelt, die diesen Austausch überhaupt möglich macht. Übersetzung wird dabei essentiell und ist somit stets in der Peripherie zu verorten.⁴³ Cornelia Ruhe spricht in ihrem Aufsatz über Semiosphäre und Sujet bei Lotman genau von dieser wichtigen Funktion der Kontaktherstellung zwischen den Semiosphären:

Sujethafte Texte werden zum Teil des Dialogs, den eine Semiosphäre mit ihrer Außenwelt führt. Sie machen ihren Lesern neues Wissen und neue Informationen zugänglich, die die bisherige, sujetlos formulierte Organisation ihrer Welt infrage stellen und damit Neujustierungen der Selbstbeschreibung notwendig machen können.⁴⁴

Wie bereits erwähnt, kann die Semiosphäre durch die Überschreitung der Grenze verlasst werden, was dazu führt, dass die Handlung vorangetrieben wird. Einzig durch diese Alternanz zwischen den Räumen kann ein dynamisches Handlungsgerüst, oder wie Lotman es nennt, ein *Sujet*, erzielt werden. Er spricht dabei von linearen Texten, in denen das Sujet maßgeblich wird, sobald der Held in den Vordergrund rückt und die Grenze überschreitet. Diese linearen, sujetorientierten Texte stehen im Gegenpol zu den zyklischen Texten, bei denen es zu keiner Grenzüberschreitung kommt. Ziel der zyklischen Form von Texten ist es, ein einheitliches Bild der Semiosphäre zu vermitteln, wofür das Sujet eher belanglos ist.⁴⁵

2.2.2 Foucault: Heterotopien

Weniger mit den Bewegungsdynamiken der Figuren durch den Raum als mit einer Konzeption des Raumes an sich, setzt sich Michel Foucault in seinem Radiobeitrag zu den sogenannten *Heterotopien* auseinander. In diesem versucht der französische Philosoph eine Definition für Orte auf der Welt zu finden, die keinem konkreten Raum angehören beziehungsweise keine konkrete Raumfunktion haben, weil sie im Kopf der Menschen entstanden sind. Diese Räume sind jedoch keineswegs leer, sondern die Macht des Denkens vermag es, sie auf verschiedenste Arten zu füllen, sie können von Licht oder Schatten bewohnt werden sowie unterschiedliche Farben und

⁴³ Vgl. Ruhe: 2015, S. 173f.

⁴⁴ Ruhe: 2015, S. 176.

⁴⁵ Vgl. Ruhe: 2015, S. 176.

Formen annehmen.⁴⁶ Diese von uns Menschen imaginär erschaffenen Räume können sich somit stets wandeln und verschiedene Funktionen annehmen. Dennoch sind die im Kopf entstandene Räume vorgestellte Vorgänge, die sich stets auf unterschiedliche Weisen konkretisieren, nicht als Utopien zu verstehen, da sie sich, obwohl es Orte sind, die außerhalb aller Orte liegen, trotzdem lokalisieren lassen.⁴⁷

Foucault nennt diese multifunktionalen Räume *Heterotopien* und seine Analyse derartiger Raummodelle *Heterotopologie* und beschreibt dabei einen Raum der zwar konstruiert, doch im gleichen Atemzug wahrhaftig ist.⁴⁸ Diese Wahrhaftigkeit kommt dadurch zustande, dass eine Heterotopie stets einen tatsächlichen Referenzraum zum Ausgangspunkt hat, von welchem aus der neue, gedachte Raum entstehen kann. Stefan Tetzlaff erkennt genau in dieser Überschneidung zwischen Wirklichkeit und Imagination die Grundeigenschaft einer Heterotopie. Er versteht sie als einen „Berührungspunkt, der sich durch die Verbindung verschiedener Räume sowie deren materieller und zeitlicher Logiken“⁴⁹ kennzeichnet.

Heterotopien sind meist keine offenen Räume, die sich durch ihren unbeschränkten Zugang begreifen, sondern stellen eine abgegrenzte Art von Räumen dar, die nur bestimmten Gruppen zugänglich sind. Um Zugang zu einer Heterotopie zu erlangen, ist die eintretende Person demnach entweder bestimmter Aufnahmekriterien unterlegen oder erhält Eintritt, indem sie durch Zwang in den Raum gedrängt wird.⁵⁰ Foucault spricht im Zusammenhang mit Heterotopie und der Zugehörigkeit zu einer Gruppe zum Beispiel von den Kindern, denen das elterliche Ehebett als heterotopische Grundlage dienen kann, um es mithilfe ihrer Fantasie in ein Meer zu verwandeln. Um jedoch das Meer als solches wahrnehmen zu können, bedarf es gewisser Codes, die nur von den Mitspielenden begriffen werden. Auf diese Weise, würden beispielsweise die Eltern, die die Kinder beim Spielen ertappen, das Bett nicht auf die selbe Art wahrnehmen, wie es die Kinder tun.⁵¹

Doch nicht nur die Vorstellungskraft von Kindern lässt Heterotopien entstehen. Als vermutlich ältesten heterotopischen Raum erwähnt Foucault den Garten, eine menschliche Kreation, die seit Jahrtausenden existiert und zweifelsfrei eine mystische Bedeutung besitzt. So ist der klassische persische Garten beispielsweise stets in vier Teile unterteilt, welche die Elemente repräsentieren, aus denen die Welt besteht. In der Mitte ist meist ein Brunnen als heiliger Ort vorzufinden.⁵² Die Welt als Garten ist in diesem Sinne auch eine Form von Heterotopie. Auch spricht der Autor von

⁴⁶ Vgl. Foucault, Michael: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Berlin: Suhrkamp, 2005, S. 9. Aus dem Französischen von Michael Bischoff.

⁴⁷ Vgl. Foucault: 2005, S. 11.

⁴⁸ Vgl. Foucault: 2005, S. 9.

⁴⁹ Tetzlaff: 2016, S. 16.

⁵⁰ Vgl. Foucault: 2005, S. 18.

⁵¹ Vgl. Foucault: 2005, S. 10.

⁵² Vgl. Foucault: 2005, S. 15.

bestimmten Gesellschaften, in denen gewisse Orte Menschen vorbehalten sind, die sich in einer Krisensituation befinden und als Folge dieser Krise Zugang zu einem heterotopischen Raum erhalten.⁵³

Als Beispiel für einen heterotopischen Raum nennt Tetzlaff in seinem Aufsatz über die Heterotopien Foucaults außerdem das Theater, denn auf der Bühne werden verschiedene Orte zusammengetragen mit dem Effekt, dass „sich während des Schauspiels der materielle Raum und der fiktive überlagern“⁵⁴. Im Theater kommen gedachte Räumlichkeiten zusammen und können konkrete, reale Formen annehmen. Weiters verweist Tetzlaff in seiner Analyse auf das Schiff bei Foucault, das der französische Autor als „Heterotopie schlechthin“ bezeichnet, da es sowohl ein in sich geschlossener gleichzeitig aber auch beweglicher Raum ist, der seine Mitfahrenden an entlegene Orte bringt, ohne dass diese sich aktiv durch den Raum bewegen.⁵⁵ Foucault versteht das Schiff als „ein Stück schwimmenden Raumes [...], Orte ohne Orte, ganz auf sich selbst angewiesen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“.⁵⁶

Das Schiff funktioniert wie eine Art Spiegel des Ortes und der Gesellschaft, aus der das Schiff den Hafen verlässt. Gewisse Hierarchien und Konflikte der Heimatgesellschaft werden dadurch mit auf das Schiff genommen, das aber doch nie wie der Heimatort in seiner ursprünglichen Form ist. Das Schiff verändert die Menschen, die an Bord reisen, sie werden Krisensituationen ausgesetzt, an körperliche und geistige Grenzen gebracht und vor Entscheidungen gestellt.⁵⁷

Auch in seinem Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* widmet der Autor das erste Kapitel dem Schiff. In diesem historischen Auszug über die Schifffahrt, fokussiert sich Foucault insbesondere auf das sogenannten *Narrenschiff*. Er verleiht dem Schiff diesen Namen, da die Schifffahrt lange Zeit neben dem Transport von Waren auch eine Möglichkeit war, um von der Gesellschaft ausgeschlossene Menschen zu transportieren und sie an einem anderen Ort wieder abzusetzen:

Aber von all diesen fabulösen oder satirischen Schiffen hat nur das « Narrenschiff » wirklich existiert, denn diese Schiffe, die ihre geistesranke Fracht von einer Stadt zur anderen brachten, gab es wirklich. Es geschah oft, daß die Irren ein Wanderleben führten. Häufig jagte man sie aus der Stadt und ließ sie in der freien Landschaft umherlaufen, wenn man sie nicht einer Gruppe von Händlern oder Pilgern anvertraute. [...] Oft übergab man sie Schiffern: in Frankfurt wurden 1399 Schiffer damit beauftragt, die Stadt von einem Irren zu befreien, der nackt umherlief. In den ersten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entfernte man einen straffälligen Irren auf die gleiche Weise aus Mainz.⁵⁸

⁵³ Vgl. Foucault: 2005, S. 12.

⁵⁴ Tetzlaff: 2016, S. 15.

⁵⁵ Vgl. Tetzlaff: 2016, S. 16.

⁵⁶ Foucault: 2005, S. 21.

⁵⁷ Vgl. Desing, Matthew V.: „Gender, Crisis and Deviation in the Spaces of clerical Romance. The Heterotopias of the *Libro de Apolonio*“, in: *Mediaevalia* (2021), Vol. 62, S. 92.

⁵⁸ Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 25f. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen.

Genau inmitten dieser Isolation von Menschen, denen es innerhalb einer Gesellschaft nicht möglich ist, einen Platz zu finden, greift erneut das Konzept der Heterotopien. Denn diese ausgestoßenen Menschen werden auf dem Schiff aus ihrer ursprünglich isolierten Position in der Gesellschaft befreit und ihrem eigenen Schicksal überlassen. Sie werden auf dem Schiff sozusagen zu Menschen im Transit, die aus einer Welt kommen und in eine andere fahren und auf einmal eine eigene Wahrheit und Heimat finden können. Selbst wenn sie auf an Bord eigentlich Gefangene sind, ist das Meer doch ein Raum, auf den alle Welt ein Anrecht hat und somit der einzige, dem sie als von der Gesellschaft ausgestoßene Menschen angehören können.⁵⁹

Ein schönes Bild ist es an dieser Stelle, das Schiff allegorisch auf den literarischen Raum umzudeuten, da Raum in der Literatur genauso einen spezifisch definierten Ort darstellen kann und gleichzeitig unendliche Entwicklungsmöglichkeiten wie ein Boot im unwägbaren Ozean bereitstellt.⁶⁰

Dennoch ist es, so Tetzlaff, wichtig, eine Heterotopie immer als fakultatives Textelement zu verstehen, das nicht in allen literarischen Texten vorzufinden sein muss.⁶¹ Er erläutert ebenso, dass die alleinige Andersartigkeit eines Raumes nicht ausreichend ist, um als heterotopisch bezeichnet werden zu können.⁶² Viel eher versteht er die Heterotopie als paradigmatische Abweichung und definiert sie damit als etwas, was ein in sich funktionierendes System in Richtung eines anderen Systems verlässt, jedoch in diesem anderen System ebenso als modellbildendes Element funktioniert⁶³

2.2.3 Bachtin: Schnittstellen von Raum und Zeit

Während sich Lotman und Foucault in erster Linie auf die Analyse von Raum und Räumlichkeit spezialisiert haben, ist im Zusammenhang mit der Konstitution erzählter Räume in gleichem Maße auf Michail Bachtin zu verweisen, der sich mit einer weiteren Komponente literarischer Raumdynamiken befasst hat: dem Zusammenspiel von Raum und Zeit. In seinem Werk *Chronotopos* verweist der Autor auf die wechselseitigen Verhältnisse zwischen zeitlichen und räumlichen Aspekten und vereint diese beiden Merkmale zu einem untrennbaren Ganzen.⁶⁴ Denn

⁵⁹ Vgl. Foucault: 1973, S. 29.

⁶⁰ Vgl. Garnier: 2015, S. 90.

⁶¹ Vgl. Tetzlaff: 2016, S.17.

⁶² Vgl. Ebd.: S. 29.

⁶³ Vgl. Tetzlaff: 2016, S. 32.

⁶⁴ Vgl. Bachtin: 2008, S. 7.

Zeit als abstrakte Einheit wird erst durch den Raum erfahrbar und umgekehrt verleiht Zeit dem an sich statischen Raum eine bestimmte Dynamik.⁶⁵

Auch in der Literatur ist die Verbindung von räumlichen und zeitlichen Komponenten essentiell, da erst sie, so Bachtin, aus dem Text eine schlüssige und verständliche Einheit macht:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.⁶⁶

Dieses Konzept einer literarischen Zeit-Raum-Theorie ist hierbei abzugrenzen von einem wie der Autor sagt „realem Chronotopos“, also einem sich auf die tatsächliche Welt beziehenden Schema. Demzufolge können sich in der Literatur „lediglich bestimmte Formen der künstlerischen Widerspiegelung des realen Chronotopos“ herausbilden. Wie diese künstlerische Widerspiegelung konkret aussehen kann, ist daher zunächst von einer historischen Komponente abhängig, da Zeit und Raum von Menschen zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich aufgefasst und wahrgenommen werden. Gleichzeitig können aber auch ältere Chronotopoi bewahrt werden und in neueren Werken weiterleben, selbst wenn sie ihre eigentliche, sich auf eine reale Außenwelt beziehende Verbindung zu Raum und Zeit bereits vollständig verloren haben. Daraus erklärt sich auch eine der Literaturwissenschaften eigene Komplexität, die auf der literarischen Texten eigenen Tatsache beruht, konkrete epochenspezifische Entwicklungen zu vereinen und koexistieren zu lassen.⁶⁷ In seiner Studie spezialisiert sich Bachtin vor allem auf die Analyse der Chronotopoi in der literarischen Gattung des Romans, wobei er, beginnend in der Antike, verschiedenste Epochen und die damit in Relation stehenden unterschiedliche Interpretationen von Raum und Zeit ergründet.

Obwohl, wie bereits bekannt, das Konzept Chronotopos in der Literatur nicht analog zu realen historischen Raum-Zeit-Dynamiken betrachtet werden kann, ist es dennoch ein Bestreben Bachtins, den literarischen Chronotopos mit einer entsprechenden Epoche in Verbindung zu setzen, die sich unterschiedlich im literarischen Werk herausbilden kann, wie er in seiner Analyse durch die Referenz auf konkrete Orte immer wieder verdeutlicht. Diese Verweise in der Literatur bezeichnen kulturhistorische Gegebenheiten, die die raumzeitlichen Ordnungsstrukturen im Weltbild einer bestimmten Epoche bestimmen können.⁶⁸ Die Chronotopoi einer spezifischen

⁶⁵ Vgl. Frank: 2015, S. 160.

⁶⁶ Vgl. Bachtin: 2008, S. 7.

⁶⁷ Vgl. Bachtin: 2008, S. 8.

⁶⁸ Vgl. Frank: 2015, S. 162.

Epoche können aber, wie bereits erwähnt, als offene Form am Leben erhalten und in den Kontext einer anderen Epoche weitergetragen werden.⁶⁹ Wichtig hierbei ist, dass man den Chronotopos immer als eine künstlerische, also von Menschen gemachte, Einheit versteht, die ein literarisches Werk in ein Verhältnis zu einer realen Wirklichkeit setzt.⁷⁰ Mit dem Ziel, die Lebendigkeit eines Kunstwerks oder eines literarischen Textes erfahren zu können, müssen Zeit und Raum stets zusammen und nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Bachtin betont, dass gerade in dieser gemeinsamen Vergegenwärtigung von Raum und Zeit die Ganzheitlichkeit eines Kunstwerks liegt.⁷¹

Um das Zusammenspiel von Zeit und Raum zu konkretisieren, führt Bachtin in seiner Theorie verschiedene chronotopische Beispiele ein und erläutert diese genauer.

So verweist er zum Beispiel auf den *Chronotopos der Begegnung*, welcher eng mit jenem des Weges in Verbindung steht. Der Weg als ein Ort der zufälligen Begegnungen, an dem sich räumliche und zeitliche Aspekte kreuzen, lässt verschiedenste Menschen aufeinandertreffen, die in aller Regel durch beispielsweise soziale Hierarchien oder räumliche Entfernungen voneinander getrennt leben.⁷² In literarischen Texten besetzt der Chronotopos der Begegnung meist eine kompositionelle Funktion und dient nicht selten dazu, Höhepunkte in der Erzählung zu bilden oder den Weg für unkonventionelle Verbindungen zwischen den einzelnen Figuren außerhalb ihres gewohnten Umfeldes zu ebnen.⁷³ Diese besonderen Begegnungen zwischen unterschiedlichsten Figuren können oft handlungsverändernd sein und kommen dadurch zustande, dass sie ihre Ausgangsorte aufgrund Motiven wie Flucht, Verfolgung, Entführung oder Gefangennahme verlassen mussten. Besonders im griechischen Abenteuerroman sind, gemäß Bachtin, diese Motive essentiell, da das Abenteuer um sich entfalten zu können viel Raum braucht. Demzufolge sind multiple Schauplätze, die Vorkommenis unterschiedlicher Länder und Gewässer in dieser Art von Texten unabkömmlich.⁷⁴

Neben der Komponente des Raums ist auch die Zeit ein wichtiger Bestandteil für Begegnungen und Wegkreuzungen in der Literatur. Zunächst einmal kann man das Vergehen der Zeit als Metaphorisierung des Weges schlechthin betrachten, denn, um die Zeit zu messen, ist immer ein Start und ein Ziel erforderlich, also eine bestimmte, zu bewandernde Strecke, die den Fluss der Zeit misst.⁷⁵ Bachtin klassifiziert demgemäß den Weg als mustergültige Schnittstelle zwischen Raum und Zeit, die stets von Zufällen bewandert wird und als Ort der Begegnung häufig von

⁶⁹ Vgl. Frank: 2015, S. 163.

⁷⁰ Vgl. Bachtin: 2008, S. 180.

⁷¹ Vgl. Bachtin: 2008, S. 74.

⁷² Vgl. Bachtin: 2008, S. 180.

⁷³ Vgl. Bachtin: 2008, S. 21.

⁷⁴ Vgl. Bachtin: 2008, S. 23.

⁷⁵ Vgl. Bachtin: 2008, S. 181.

zentraler Bedeutung für den flüssigen Duktus der Handlung ist. Der Chronotopos der Begegnung weist nach Bachtin außerdem ein hohes Maß an „emotional-wertmäßiger“ Intensität auf, da er als Schnittstelle und Treffpunkt unterschiedlicher sozialer Schichten und Lebensweisen zur Geltung kommt, die den Aufeinandertreffenden gebieten, sich mit ihrem eigenen Leben sowie mit jenem des Gegenübers auseinanderzusetzen. Bachtin schreibt dazu wie folgt:

Auf dem Wege [...] überschneiden sich [...] die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. Hier kann es zufällig zur Begegnung zwischen denjenigen kommen, die normalerweise durch die soziale Hierarchie und durch räumliche Entfernung voneinander getrennt sind, hier können alle möglichen Kontraste entstehen, können verschiedene Schicksale zusammenstoßen und sich miteinander verflechten. Hier verknüpfen sich auf eigentümliche Weise die räumlichen und zeitlichen Reihen menschlicher Schicksale und Leben, wobei sie durch *soziale Distanzen*, die hier überwunden werden, komplizierter und konkreter werden.⁷⁶

Dieses besondere Aufeinandertreffen, das der Chronotopos des Weges und insbesondere jener der Begegnung ermöglicht, ist richtungsweisend für das In-Gang-Setzen des Ereignisses, das Erzählungen Dynamik und Suspense verleiht. Der Chronotopos der Begegnung ist demnach maßgebend für eine spannende und fluide Erzählstruktur.⁷⁷

Als nächstes Beispiel für zeitlich-räumliche Kompositionen in literarischen Texten, führt der Autor den *Chronotopos der Schwelle* ins Feld. Dieser ist fest mit dem Chronotopos der Krise und des Wendepunkts verkettet, da in ihm immer bedeutungsvolle Entscheidungen getroffen werden, die meist einem lebensverändernden Wandel unterlegen sind. Die Menschen in ihm stehen sozusagen an der Schwelle, vor einem wichtigen Entschluss, der ihr Leben auf substanzielle Weise verändern wird. In der Literatur wird dieser Chronotopos sehr oft anhand metaphorischer Räume, wie in etwa der Treppe, dem Vorzimmer aber auch öffentlichen Plätzen veranschaulicht – Orte, wie Bachtin sagt, „an denen es zu Krisen kommt, zum Fiasko und zur Auferstehung, zur Erneuerung, an denen Menschen sehend werden und Entschlüsse fassen, die ihr ganzes Leben bestimmen“⁷⁸. Sehr interessant ist auch, dass diesem Chronotopos eigentlich keine Dauer eigen ist, da sich die Zeit auf einen einzigen Augenblick beschränkt, eben den Moment, in dem die Entscheidung getroffen wird. Demnach fällt die Zeit im Chronotopos der Schwelle aus ihrem regulären, biografischen Fluss heraus.⁷⁹

Generell bezeichnet sich dieses Herausfallen der Zeit bei Bachtin, das natürlich stets an ein räumliches Bezugssystem geknüpft ist, als für die Konstruktion literarischer Texte wesentlich. So betreten zum Beispiel die Figuren beim Verlassen ihres gewohnten Raumes – wie es sowohl im

⁷⁶ Bachtin: 2008, S. 180f.

⁷⁷ Vgl. Bachtin: 2008, S. 181.

⁷⁸ Bachtin: 2008, S. 186.

⁷⁹ Vgl. Bachtin: 2008, S. 188.

Chronotopos der Begegnung als auch im Chronotopos der Schwelle der Fall ist – einen anderen, fremden Raum, in dem auch die zeitlichen Strukturen anders verlaufen. Diese anderen Strukturen sind meist sehr weitläufig und unpräzise, was gerade in Abenteuergeschichten charakteristisch und maßgeblich für die Textgestaltung ist, da hier die Handlung viel Raum und Zeit braucht, um sich ausgestalten zu können. Hierbei ist die Zeit oft abstrakt, denn aus der Summe der Abenteuer kann man schwer eine genaue Handlungsdauer schlussfolgern, genauso wie auch die unterschiedlichen Schauplätze nichts Genaueres über die tatsächliche Größe des Handlungsraums preisgeben. Lediglich die geographische Weite ist von Wichtigkeit, damit der oder die Lesende den Eindruck erhält, dass Figuren fernab von ihrer biographischen Zeit außergewöhnliche Distanzen beschreiten können, sozusagen in einer chronotopischen Parallelwelt, in der die Uhren anders ticken.⁸⁰

Als Resümee von Bachtins Analyse lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass alle Chronotopoi dadurch kongruieren, dass sie einen wesentlichen Einfluss auf die gestalterische Bedeutung haben, da die Zeit in ihnen wahrnehmbar und bildhaft wird oder, wie der Autor es nennt, die Ereignisse im Chronotopos „konkretisiert, mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt“⁸¹ werden. Denn natürlich wäre es auch möglich, über ein Ereignis zu berichten ohne es automatisch zum Bild zu machen, was jedoch die Zeit nicht ihrer Abstraktheit enthöbe. Mithilfe des Chronotopos als Fundament räumlicher Darstellung von Zeit materialisiert sich hingegen die Zeit im Raum.

Abschließend spricht Bachtin noch von den sogenannten realen Raumzeiten, einem dialogischen Austauschprozess der zwischen der Autor:in eines Textes und deren Lesenden stattfindet, die sich fast immer an unterschiedlichen Orten befinden und in verschiedenen Zeiten beheimatet sind. Dennoch finden sie im Text einen Ort und eine Zeit des Aufeinandertreffens, in der sich diese unterschiedlichen Raumzeiten von Schreibenden und Lesenden kreuzen. Dadurch entsteht eine Wechselbeziehung zwischen der beschriebenen und der tatsächlichen Welt, die Bachtin als „ununterbrochenen Austausch“ und „lebendigen Organismus“ bezeichnet.⁸² Dieser Prozess des Austauschs ist an sich chronotopisch, da er sich innerhalb einer realen Welt vollstreckt und zugleich den Brückenschlag zu den im Text dargestellten Raum-Dynamiken zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht einstürzen lässt.

⁸⁰ Vgl. Frank: 2015, S. 166f.

⁸¹ Bachtin: 2008, S. 188.

⁸² Vgl. Bachtin: 2008, S. 190.

3 Konzeption und Funktion des Raums im *Libro de Apolonio*

Vor dem Hintergrund der im vorherigen Kapitel vorgestellten Theorien zum Thema Raum in der Literatur, soll nun im weiteren Verlauf dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf der Beschaffenheit des Raums im *Libro de Apolonio* und der Bewegung der Figuren durch dessen narrative Gefilde liegen.

Dem Ganzen ist grundlegend einmal voranzustellen, dass das *Libro*, ein im 13. Jahrhundert entstandenes Versepos ist und sich die Analyse der Raumstrukturen daher ganz im Sinne des Entstehungskontexts des Epos auf die Epoche des Mittelalters⁸³ spezialisiert und im Konkreten auf die Entstehungszeit des Epos. In Anbetracht der Konzeption des Raums im 13. Jahrhundert ist vorneweg festzuhalten, dass es zu jener Zeit eine sehr rigide Aufteilung von Räumen gab. So wurden *exempli causa* heilige von profanen Orten getrennt, denen jeweilig gewisse Funktionen beigemessen wurden. Weiters gab es geschlossene und offene Räume, wobei erstere oftmals beschützende und letztere in vielen Fällen gefahrenbringende Eigenschaften aufweisen. Zusätzlich wurde zwischen Land und Stadt sowie Wasser- und Landräumen unterschieden. Diese strengen dichotomen Unterteilungen hingen oft mit religiösen und gesellschaftlichen Strukturen zusammen und wurden erst ab dem 18. Jahrhundert im Kontext einer zunehmenden Atheisierung der Bevölkerung und dem Wandel sozialer Hierarchien weitgehend aufgebrochen.⁸⁴ Diese mittelalterliche Aufteilung von Räumen ist auch im *Libro de Apolonio* wiederholt zu erkennen, wie die nächstfolgende Analyse zeigen soll. Dennoch ist die Geschichte um Apolonio auch ein Text, der nicht zuletzt wegen seines lateinischen Ursprungs auf gewisse Weise am Scheideweg zwischen Antike und Mittelalter steht. Demgemäß werden in der Erzählung einerseits aus der hellenistischen Epoche ins Lateinische überlieferte Stoffe und Abenteuerepen aufgegriffen und andererseits ein Bogen zu mittelalterlichen Weltansichten gespannt.⁸⁵

In Anbetracht des Entstehungskontexts des spanischen Epos ist auch auf dessen Textstruktur zu verweisen, die in Form eines *mester de clerecía* komponiert ist, einer im Mittelalter entstandenen Dichtungsart, die meist von gelehrten Autor:innen verfasst wurde und sich der vorherrschenden Dichtung der „einfachen“ Spielleute, bekannt als *mester de juglaría*, insofern entgegensetzte, als sie sich als verschriftlichte Dichtung im Kontrast zur mündlichen Spielmannsdichtung

⁸³ Es erscheint mir an dieser Stelle bedeutend anzumerken, dass das Mittelalter eine Epoche war, die ein ganzes Jahrtausend dauerte und demnach einem ständigen Wandel unterzogen war. (Vgl. Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ³1995, S.12) Konkrete Analysen und Feststellungen in Bezug auf das *Libro de Apolonio* orientieren sich demnach am historischen Entstehungszeitraum des Epos, also dem frühen 13. Jahrhundert.

⁸⁴ Vgl. Foucault: 2005, S. 13f.

⁸⁵ Vgl. Lozano-Renieblas, Isabel: *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003, S. 37.

niederschlug, selbst wenn viele Werke des *mester de clerecía* ebenso von einem sogenannten *juglar* vorgetragen wurden.⁸⁶ Dennoch gibt es einen Aspekt, der im *mester de juglaría* nicht vorzufinden ist und sich ausschließlich im *mester de clerecía* als dessen wesentliches Charakteristikum hervorhebt: die Christianisierung jeglicher Inhalte, die stets unter dem Zeichen eines pädagogischen Leitgedankens stehen, der seiner Leserschaft das „Gute“ und „Richtige“ vergegenwärtigen soll.

Außerdem zeichnet sich der *mester de clerecía* durch eine besondere Strophenform aus, der sogenannten *cuaderna vía*, die sich jeweils aus vier alexandrinischen Verspaaren zusammensetzt, die durch eine Zäsur in der Mitte geprägt sind.⁸⁷ Eigentlich ergibt sich die Bezeichnung des Alexandriners aus der französischen Literatur und zwar konkret aus dem Werk Lambert le Tort, der in seinem *Roman d'Alexandre* in Versform die Legende von Alexander dem Großen erzählt. Doch auch wenn die französische Form des Alexandriners im Vergleich zur spanischen oder italienischen nur aus zwölf statt vierzehn Silben besteht, verlieh sie gewiss der Versform ihren Namen und beförderte sie zu einer der bedeutendsten mittelalterlichen Dichtungsarten.⁸⁸

Das *Libro de Apolonio* als repräsentatives Beispiel für diese Dichtungsgattung verwandelt das profane lateinische Original ebenso in einen Text mit religiösen Inhalten und lässt dabei die Figuren durch verschiedene Räume wandern, die genau diesen christlichen Bildungsdoktrinen unterliegen sowie den Fokus auf das höfische Leben und die höfische Kultur richten.⁸⁹ Das christliche Wertesystem als Konstante der Erzählung kommt vor allem durch den Protagonisten Apolonio zur Geltung, der in den Tugenden eines bescheidenen, großzügigen und gebildeten Helden diese Werte zum Ausdruck bringt und geltend macht.⁹⁰

Die Rolle des Protagonisten ist von Beginn des Epos an klar, denn im *Libro* geht es nicht darum, narrative Suspense aufzubauen, sonder viel eher ein *Mystery* zu erzeugen was ein weiteres Merkmal mittelalterlicher Texte darstellt.⁹¹ Der grobe Inhalt des Epos wird demnach bereits in der zweiten *cuaderna* verraten:

El rey Apolonio, de Tiro natural,
que por las aventuras visco grant tenporal,
cómmo perdió la fija e la muger capdal,
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.

⁸⁶ Vgl. Tietz, Manfred: „Mittelalter und Spätmittelalter“, in: *Spanische Literaturgeschichte*, Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.), Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 31.

⁸⁷ Vgl. González-Blanco García, Elena: „Las raíces del «mester de clerecía»“, in: *Revista de filología Española* (2008), Vol. 83, S. 195.

⁸⁸ Vgl. González-Blanco García: 2008, S. 197.

⁸⁹ Vgl. Tietz, Manfred: 2001, S. 33.

⁹⁰ Vgl. Zubillaga, Carina: „Expectación narrativa y desarrollo de los acontecimientos en el *Libro de Apolonio*“, in: *eHumanista* (2015), Vol. 29, S. 432.

⁹¹ Vgl. Zubillaga: 2015, S. 431.

Die Spannung im Epos wird also nicht durch das Was erzeugt, sondern viel eher durch das Wie. In der folgenden Analyse soll nun dieses Wie genauer erläutert und vor allem gezeigt werden, in welcher Form der Erzählung Dynamik und Mystery durch die Bewegung der Figuren im Raum verliehen wird.

Ausgewählte Raumdynamiken, die in den folgenden Kapiteln analysiert werden, sind für die Charakterbildung der Protagonist:innen verantwortlich und erzeugen Spannung und Fluidität. Folgendermaßen ist in etwa das Meer für die fließende Formgebung der Erzählung verantwortlich und beweist sich solcherweise als räumlich kohärenter Protagonist, während das Schiff als Raum vor allem für die Transposition und Transformation der Figuren grundlegend ist. Hafenstädte als öffentliche Begegnungsorte werden zu Umschlagpunkten der Handlung und lassen als öffentliche Räume ein Zusammentreffen in der Fremde zu. Wie die Fremde erlebt und zu welchen Räumen einem als Fremde:r Zutritt gewährt wird, ist jedoch nicht nur von Öffentlichkeit und Privatem, sondern ebenso von bestimmten sozialen und geschlechterspezifischen Dynamiken abhängig.

3.1 Die räumliche Dimension des Meeres

Der Begriff *Mittelalter* wird stereotyperweise mit einem vorwiegend düsteren und primär negativen Bild in Verbindung gebracht, dem Bild einer dunklen, von wirtschaftlichem und sozialem Rückschritt dominierten Epoche. Auch etymologisch betrachtet, wird dem Mittelalter als einziger Epoche keine wirkliche Identität zugeschrieben, denn ihr Charakteristikum liegt darin „in der Mitte zu sein“⁹². Dass sich dieser Aspekt aber nur zum Teil bewahrheitet und das Mittelalter auch eine Zeit war, in der Handelsgeschäfte betrieben sowie kulturelle Begegnungen erstrebt wurden, ist Laien meist weniger präsent. Dabei kamen die Menschen des Mittelalters viel mehr umher, um Güter und Ideen auszutauschen, als man sich das heute vorstellen mag.⁹³ Dieser Austausch erfolgte oft auf maritimen Wegen, da das Meer – und insbesondere das Mittelmeer – Länder miteinander vernetzte.⁹⁴ Borgolte und Jaspert verweisen in der Einführung zu ihrem Sammelband *Maritimes Mittelalter. Meere als Kommunikationsräume* auf die Wichtigkeit dieser

⁹² Vgl. Umberto Eco: ³1995, S. 12. (Der Autor führt die Bezeichnung des Mittelalters auf die Schwierigkeit zurück, ein gesamtes Jahrtausend zusammenzufassen, weshalb niemand recht wusste, wie es einzuordnen war. Eco erläutert, dass sich der Begriff wohl auf das Sich-Befinden zwischen zwei „herrlichen“ Epochen, nämlich der Antike und der Renaissance, zurückführen lässt, die das Mittelalter vor allem ästhetisch, so der Autor, in den Schatten zu stellen versuchten.)

⁹³ Vgl. Borgolte, Michael und Jaspert, Nikolas: „Maritimes Mittelalter – Zur Einführung“, in: *Maritimes Mittelalter. Meere als Kommunikationsräume*, Michael Borgolte und Nikolas Jaspert (Hrsg.), Memmingen: Jan Thorbecke, 2016, S. 12.

⁹⁴ Vgl. Borgolte und Jaspert: 2016, S. 16.

Vernetzungsfunktion des Meeres im Mittelalter, da „eine Geschichte vormoderner globaler Verflechtungen [...] ohne Berücksichtigung des »maritimen Mittelalters« nicht zu schreiben“⁹⁵ wäre. In der Geschichte vormoderner Meere werden diese sowohl als Orte des Austauschs, aber auch als Zone des Übergangs gesehen. Selbst wenn mittelalterliche Seefahrten nicht primär im Zentrum der Mittelalterforschung standen, sind sie spätestens seit dem *spatial turn* und dem Verständnis des Meeres als Raum als wesentlicher Faktor räumlicher Dynamiken in der Wissenschaft nicht mehr wegzudenken. Die beiden Mediävisten erkennen im Meer eine Art von „Drittem Raum“, den die Menschen aufgrund von Neugier, Eroberungsdrang aber auch aus purer Notwendigkeit oder Fluchtgründen von einer Küste zur nächsten fahrend durchquerten.⁹⁶

Diese Funktion des Meeres als gefährlicher, geheimnisvoller und unberechenbarer Ort, stand im Mittelalter meist in Verbindung zu den vier Elementen, die zu jener Zeit als Schöpfungen Gottes wahrgenommen wurden. Feuer, Wasser, Erde und Luft sind von Gott gemacht und werden demnach auch von dessen Hand gelenkt und geleitet.⁹⁷ Das göttliche Eingreifen in das Schicksal der Protagonist:innen in Zusammenhang mit den vier Elementen kommt auch im *Libro* stark zur Geltung, wobei vor allem das Meer oftmals zum Schauplatz dieser Interventionen wird, die stets zu Veränderungen im Leben der Held:innen beitragen.

Weiters hatte das Meer für die Menschen im Mittelalter auch in profaner Hinsicht eine bedrohende Symbolik, da unbekannt war, welche Gefahren die großen, zum Großteil noch unerforschten Wasser beherbergten. Demnach wurde das Meer oft als unheimlicher und monströser Ort gesehen, der von einer Vorstellung allerlei Ungeheuer, die dort ihr Unwesen trieben, geprägt war. Als Beleg für die Vorstellung dieser gefährlichen und oft auch sehr phantasievollen Wesen gelten in etwa diverse Reisebeschreibungen, Enzyklopädien oder auch die dekorativen Elemente auf Weltkarten⁹⁸, wie am Beispiel der Version von Sebastian Münsters Seemonsterkarte (s. Abb. 1) ersichtlich wird, die aus Kopien verschiedener Elemente der *Carta Marina* von Olaus Magnus zusammengestellt wurde.

Auch einer der bedeutendsten Schriftsteller und Gelehrten des Frühmittelalters Isidoro de Sevilla spricht in seinen *Etymologiae*, einer Art Enzyklopädie, in der der Autor versucht, das gesamte weltliche und geistliche Wissen seiner Zeit zu vereinen, über monströse Wasserlebewesen. In einem Eintrag über die Fische verweist er beispielsweise über eine gewisse Delphinart, die mit ihren gezackten Rücken, Krokodilen die Bäuche aufschlitzen („Est et delphinum genus in Nilo

⁹⁵ Borgolte und Jaspert: 2016, S. 24.

⁹⁶ Borgolte und Jaspert: 2016, S. 30.

⁹⁷ Vgl. Reinitzer, Heimo: „Wasser des Todes und Wasser des Lebens“, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, Hartmut Böhme (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 99.

⁹⁸ Vgl. Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln: Böhlau Verlag: 2019, S. 113.

dorso serrato, qui crocodillos tenera ventrium secantes“).⁹⁹



Abb. 1

Diese dem Meer zugeschriebenen Eigenschaften und seine Funktion als Symbol für das Ungewisse und Gefahrenbringende, sind auch fester Bestandteil des *Libro de Apolonio* und verleihen der Erzählung Suspense, da stets ungewiss ist, wie das Meer die Handlung lenkt.

Das Meer als ein Hyponym des Wassers, einer fließenden und treibenden Kraft, verfügt im Epos somit über die Qualität, die Handlung ins Rollen zu bringen sowie narrative Wendepunkte zu verursachen. So nimmt das Meer und insbesondere das Mittelmeer in der gesamten Erzählung eine maßgebliche Rolle ein und bildet auf diese Weise den räumlichen Kern des Epos, der die Handlung strukturiert und in Bewegung setzt. Diese Bedeutsamkeit des Meeres ist im *Libro* sowie allgemein in mittelalterlichen Schriftstücken häufig im Kontext eines mehrdeutigen Charakters zu verstehen, da das Meer als Raum für Abenteuer in Texten verschiedenste Wesensmerkmale aufweisen kann. Leben und Tod, Fremde und Schicksal sind nur einige Schlagwörter, die im Zusammenhang einer ambigen und sybillinischen Eigenschaft des Meers erwähnt werden können.¹⁰⁰

Bereits kurz nach dem Beginn der Erzählung, als Apolonio sich gezwungen sieht, aus Antiochia zu fliehen, nachdem er vergebens das Rätsel gelöst und um die Hand Antíocos Tochter angehalten hatte, ist das Meer narrativ entscheidend. Es entpuppt sich für den Helden als Fluchtraum, auf dem er im Anbetracht der Morddrohung Antíocos, ihn nach dreißig Tagen töten zu lassen, sollte

⁹⁹ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, Madrid: BAC, 2004, S. 926. Zweisprachige Ausgabe (Latein-Spanisch).

¹⁰⁰ Vgl. Crocoll: 2021, S. 47.

er ihm bis dahin nicht die „richtige“ Lösung des Rätsels genannt haben, in relativ rascher Weise wieder zurück nach Tiro gelangt (c. 29):

Non quiso Apolonio en la vylla quedar,
tenia que la tardança podia en mal finir;
triste τ desmarrido pensó de naueyar,
fasta que fue en Tiro él non sse dio bagar.

Doch Enttäuschung, Scham, schlechte Vorahnungen sowie die Angst vor dem rachgierigen König, lassen dem Helden auch in seiner Heimatstadt keine Ruhe. Er entscheidet er sich abermals für eine Flucht über das Meer in Richtung der Stadt Tarsus, wo er für ein paar Tage Schutz sucht. An dieser Stelle ist es interessant zu beobachten, dass Apolonio sich nicht nur aufgrund einer lebensbedrohlichen Situation für die Flucht entscheidet, sondern das Meer auch als einen Fluchtraum erkennt, von dem er sich erhofft, seine gefühlte Scham nach dem gescheiterten Ausgang in Antiochia abschütteln zu können (c. 33 und 34):

Pero mucho tenia que era mal fallido,
en non ganar la duenya τ ssallir tan escarnido;
quanto más comidia qué l' auia conteçido,
Tanto más se tenia por peyor confundido.

Dixo que non podia la vergüença durar,
mas queria yr perdersse o la uentura mudar;
de pan τ de tesoro mandó mucho cargar,
metióse en auenturas por las ondas del mar.

Nachdem der Protagonist einige Tage in Tarsus verweilt und auch dort keine Ruhe findet, sticht er erneut in See. Vor der Abfahrt, hat Apolonio die Schiffe beladen lassen, ein wichtiger Aspekt für die Überfahrt auf dem Meer. Er muss nicht wie beim ersten Mal ruckartig flüchten und hat so etwas mehr Zeit, die Seefahrt vorzubereiten. Bevor die große Überfahrt also losgeht, werden die Schiffe mit „vino τ cezina“ (c. 103 a) und „pan τ farina“ (c. 103 b) beladen und „buenos marineros que sabién bien la marina“ (c. 103 c), ergo fachkundige Seeleute gesucht, die mit den Tücken und Gefahren des offenen Meeres bereits vertraut sind. Mit diesen Vorrichtungen wird verdeutlicht, dass, obwohl das Meer als unberechenbarer Ort gilt, der Mensch sich dennoch bis zu einem gewissen Grad zumutet, sich gegen seine Tücken zu wappnen und sich ihnen entgegen zu stellen. Das Meer als Fluchtraum ist jedoch keineswegs nur dem Anfang der Erzählung vorbehalten. Zwar ist die Flucht aufgrund von Verfolgung tatsächlich bloß charakteristisch für den Beginn des Epos, doch gibt es andere Fluchtgründe, die zu späteren Zeitpunkten für das Kippen der Handlung verantwortlich sind. Dies ist beispielsweise der Fall, als Apolonio um seine tot geglaubte Tochter trauert und das Meer als einzigen Ausweg aus dieser hoffnungslosen Situation sieht. Das Meer

schenkt ihm in diesem Fall sozusagen eine Art Fluchtmöglichkeit aus einer bedrückten Gefühlswelt (c. 451):

Non quiso Apolonyo en Tarso más estar,
que havié recebido en ella gran pesar;
tornósse ha sus naues, cansado de llorar,
su cabeça cubierta, non les quiso fablar.

Das Meer als Fluchtraum in gefährlichen Situationen, zeigt sich also im *Libro* als essentiell und kommt während der gesamten Handlung immer wieder in dieser Funktion vor, um etwa eine Verfolgungsjagd für Feinde erheblich schwieriger zu gestalten.

Dennoch ist die räumliche Dimension des Meeres nicht nur auf eine Fluchtfunktion beschränkt und das Meer als Raum wird ebenso mit negativen oder beunruhigenden Aspekten in Verbindung gebracht, da die offenen Wasser viele naturbedingte Gefahren beherbergen und stets unberechenbar sind.

Das Meer als unberechenbarer und unkontrollierbarer Raum repräsentiert oftmals einen Ort, an dem der Mensch seinem Schicksal ausgesetzt ist. Dieser Zusammenhang zwischen Meer und Schicksal ist ein gängiges literarisches Motiv und auch im *Libro* als solches vertreten. Das fluide und unstete Gemüt des Meeres bestimmt mit, welchen Weg die Handlung einschlägt. Außerdem ist das Meer der Ort, an dem Apolonio seine Reise beginnt, als er sich aufmacht, Antíoco um die Hand dessen Tochter zu bitten. Gleichzeitig ist es auch der Ort, der Apolonios Reise immer wieder aufs Neue ins Rollen bringt und auch der Ort, wo seine Reise irgendwann endet. In dieser Hinsicht trägt das Meer neben seiner räumlichen und handlungsgebenden Eigenschaft auch zur Figurencharakterisierung bei, denn es erlaubt Apolonio, sich jedes Mal, sobald er in See sticht, von seiner Vergangenheit zu trennen und den Weg in Richtung Tugend und Abenteuer zu wählen.¹⁰¹ Diese Trennung von der Vergangenheit ist maßgeblich für die Entwicklung des Helden vor dem Hintergrund, dass es sich beim *Libro* um eine mittelalterliche Erzählung handelt und Apolonio, um seinem Heldentum auch Ruhm und Ehre erweisen zu können, sein innerhalb der eigenen vier Wände erlerntes Wissen in der Praxis unter Beweis stellen muss. Das Gelernte anzuwenden verstehen – so lautet der Nukleus der mittelalterlichen Didaktik, der sich auch als roter Faden durch das Epos zieht und den Protagonisten durch verschiedene Entwicklungsstadien trägt. Als der gebildete Apolonio seinen Hof verlässt und sich ins Abenteuer stürzt, wird er gezwungen, sein in Büchern erlerntes Wissen unter Beweis zu stellen.¹⁰² Im *Libro* stehen viele dieser Abenteuer mit dem Meer in Verbindung, das dem Protagonisten folglich als Abenteuerraum

¹⁰¹ Vgl. Crocoll: 2021, S. 49.

¹⁰² Vgl. Berruezo Sánchez, Diana: „El conocimiento y la experiencia: Dos formas de aprendizaje en el *Libro de Apolonio*“, in: *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez und María Fernández Ferreiro (Hrsg.), Salamanca: La Semyr, 2012, S. 380.

eine Schule für Tugend und Wissensanwendung ist. Um Apolonio zum Helden der Erzählung kürten zu können, ist es wichtig, dass er gewisse Erfahrungen durchlebt, durch sie lernt und an ihnen wächst. Dahingehend überlebt er zum Beispiel als einziger seiner Mannschaft den Schiffbruch vor der Küste Pentápolis. Er wird dort nackt angespült, da ihm das Meer alle äußerlichen Erscheinungsmerkmale entrissen hat und er somit nur sein Wissen und seine noble, tugendhafte Verhaltensweise besitzt, um deutlich zu machen, welcher Herkunft er entstammt. Auf diese Weise werden die Tugenden wie Mäßigkeit, Wahrheit, Mitgefühl, Großzügigkeit, Treue, Höflichkeit und Bescheidenheit, die einen guten Helden auszeichnen, in den Mittelpunkt gerückt und erfüllen, neben der Veranschaulichung wesentlicher Charakteristika eines mittelalterlichen Heldenbildes, eine Lehrfunktion für Lesende, die klar macht, wie ein tugendhaftes Leben zu führen sei.¹⁰³ Apolonio stellt in weiterer Folge, diese Tugenden unter Beweis und die Handlung wendet sich zum Guten.

Doch nicht nur in Bezug auf die Figurencharakterisierung im Rahmen eines didaktischen Ansatzes, ist das Meer als unberechenbarer Raum wesentlich in mittelalterlichen Heldenerzählungen. Auch für die Komposition der Handlung nimmt es eine bedeutsame Rolle ein, da es einen Raum repräsentiert, der nicht klar greifbar ist und dessen Grenzen stets ungewiss bleiben. Die Eigenschaft, Weite erzeugen zu können, macht das Meer zu einem wesentlichen Bestandteil von Abenteuererzählungen. Die Dimension der Weite ist dahingehend wichtig, als sie dem Abenteuer Platz zur Entfaltung verleiht. Menschen, die sich im unberechenbaren Raum befinden, stoßen meist an ihre Grenzen, werden stets mit schwierigen Situationen konfrontiert, in denen sie sich beweisen und ihr Verhalten auf die Probe stellen müssen. Das Meer als Raum in literarischen Erzählungen steht mitunter für die archetypische Gefährdung des Menschen, mit dem Ziel ihn herauszufordern und sein Handeln zu testen. Der soeben erwähnte Schiffbruch Apolonios im Spiel zwischen Leben und Tod ist ein Beispiel für derartige Herausforderungen, und kann in den Worten Borgolte und Jasperts mit einer „Grundmetapher menschlicher Existenz“¹⁰⁴ gleichgesetzt werden. Im Epos wird diese todbringende beziehungsweise lebensbedrohliche Eigenschaft des Meers als schwärzer wie Pech beschrieben und als Metaphorik verwendet, die Ausweglosigkeit Apolonios zu verbildlichen, wie in etwa folgende Strophe zum Ausdruck bringt (c. 107):

El mar, que nunca touo leýaltat ni belmez,
cámiase priuado τ ensányase rafez,
suele dar mala çaga, más negra que la pez:
el rey Apolonio cayó en essa vez.

¹⁰³ Vgl. Berruezo Sánchez: 2012, S. 384.

¹⁰⁴ Vgl. Borgolte und Jaspert: 2016, S. 23.

Doch auch wenn das Verhalten Apolonios entscheidend für die Erzählstruktur und Textentwicklung ist, ist es gleichzeitig kennzeichnend für mittelalterliche, unter christlichem Kontext stehende Texte, den Handlungsverlauf nicht in die Hände der Figuren zu legen, sondern Gott über ihr Schicksal regieren zu lassen. Dementsprechend ist auch die Passage des Schiffsbruchs von einer göttlichen Intervention geleitet, die für das Überleben Apolonios verantwortlich ist und ihm die Chance gewährt, sich in späterer Folge durch seine Tugendhaftigkeit zu beweisen und zum Helden zu werden (c. 111):

Ca como Dios quiso houo la cosa de seyer,
ouieronse las naves todas a pereçer,
de los omnes nenguno non pudo estorçer,
fuera el rey solo que quiso Dios valer.

Diese von einem christlichen Gott geleitete Wandlung des Geschehens ist ein essenzieller Unterschied zur lateinischen Ursprungsquelle des Epos, in der ein Wetterwandel plötzlich für die Ungewissheit des weiteren Verlaufs der Handlung verantwortlich gemacht wird („Certa non certis cecidere. Concita tempestas rutilans inluminat orbem.“¹⁰⁵). Dieser wird in der lateinischen Fassung zwar auch vom Windgott Äolus geleitet („Aeolus imbrifero <flatu> turbata procellis corripit arma. Nothus clipe <um> caligine ratis scindit. Omnis latus pelagi revolumine murmurat.“¹⁰⁶), hebt sich jedoch von der kastilischen Version insofern ab, als sie sich auf den polytheistischen Glauben der Griechen bezieht und nicht wie im *Libro* im Kontext einer mittelalterlichen Christianisierung und dem Glauben an einen einzigen Gott steht. Weiters überlebt Apolonio in der lateinischen Fassung den Schiffbruch nicht, weil Gott Gnade walten lässt, sondern erreicht die Küste Pentápolis dank eines Holzscheits, auf das er sich rettet („Apollonius vero unius tabulae beneficio in Pentapolitarum est litore pulsus.“¹⁰⁷).

Das Eingreifen durch Gott in das Geschehen auf dem Wasser ist demnach einem christlichen Kontext des Mittelalters entsprungen und auch in späteren Teilen des *Libro* wiederzufinden, etwa in dem Abschnitt als die schwangere Luciana, nachdem sie ihre Tochter auf dem Schiff zur Welt bringt, in einen Scheintot verfällt. Während zu Beginn der Überfahrt noch alles im Sollbereich liegt, erkennt die Erzählstimme in der Unbeschwertheit schnell einen Vorboten für Unruhe und Sorge. Das Epos gibt für diesen raschen Umschwung sogar eine Erklärung an, indem es an einer Stelle heißt, dass ein Übermaß an Freude („gozo“) zum Unglück („cuyta“) führe (c. 265):

Atal era el mar como carrera llana
todos eran alegres, toda su casa sana,
alegre Apolonio, alegre Luciana,

¹⁰⁵ Vgl. Kortekaas, G.A.A.: *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leiden/Boston: Brill, 2007, S. 142.

¹⁰⁶ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 143.

¹⁰⁷ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 154.

non sabién que del gozo cuyta es su ermana.

In diesem gottgegebenen Einfluss auf den Lauf der Handlung ist weiters eine Wechselbeziehung zwischen dem Himmel und dem Wasser zu erkennen, welche im Sinne Lotmans auf ein universelles Konzept abstrahiert werden und dem Geschehen im Raum dadurch eine allgemein greifbare Semantik verleihen kann. Auf diese Weise sind das Eingreifen Gottes aus dem Himmel und die Gefahren und Geheimnisse des tiefen Meers als zwei gegensätzliche Begriffspaare zu betrachten, dem Oben und dem Unten, dem Sicherem und dem Gefährlichen, dem Guten und dem Bösen.

Vor dem Hintergrund dieser zweigeteilten Räumlichkeit, befinden sich die Protagonist:innen des *Libro* in einem Zwischenraum, der oben vom guten Gott und unten vom bösen Meer begrenzt wird. In diesem Zwischenraum bleibt ihnen nur zu hoffen, durch Gottes Gnade vor den gefährlichen Wassermassen gerettet zu werden.

In diesem Zusammenhang ist interessant, auch einen Blick auf die deutsche Apollonius Erzählung des Wiener Autors Heinrich von Neustadt aus dem frühen 14. Jahrhundert zu werfen, in dem diese räumliche Zweiteilung nach Lotman in Form einer Gegenüberstellung des christlichen Monotheismus und dem griechischen Meergottglauben zu erkennen ist. Neustadt erklärt das Meer in seinem Epos insofern als einen gefährlichen Raum, indem er es Neptun, also dem griechischen Meeresgott, zu eigen macht, der dem *guten* christlichen Gott gegenübersteht:

Raicht zu Got sein hende.
Er sprach 'laß docj erparmen,
Got herre, uber mich vil armen!
Neptune, der wasser got,
Du treybest mit mir deinen spot.¹⁰⁸

Apollonius trifft in der schwierigen Situation dadurch die richtige Entscheidung, dass er dem christlichen Gott symbolisch seine Hände reicht, sich also zu ihm hinwendet, und letzten Endes vor den Ragen Neptuns gerettet wird.

Die Qualität des Meeres, von der im *Libro* berichtet wird, ist also, wie die soeben erläuterten Passagen zeigen, vorrangig negativ und setzt sich räumlich dem Guten, also Gott im Himmel, entgegen. Dieser Aspekt, der das Wasser als etwas Gefährliches darstellt, kann durchaus mit dem christlichen Entstehungskontext des Epos in Verbindung gebracht werden, denn, auch wenn das Wasser in der Bibel oft eine positive und heilende Funktion einnimmt, können ihm in einem biblischen Zusammenhang ebenso negative Attribute beigemessen werden. Heimo Reinitzer

¹⁰⁸ Vgl. Von Neustadt, Heinrich: „Apollonius von Tyrland. Nach der Gothaer Handschrift“, in: *Deutsche Texte des Mittelalters*, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1906. URL: <https://archive.org/details/HeinrichVonNeustadtApollonius> (20.02.2024).

spricht in seinem Aufsatz *Wasser des Todes und Wasser des Lebens* genau von diesen janusköpfigen Qualitäten des Wassers in einem biblischen Sinne. Das gefährliche, unbegrenzte und ungezähmte Meer der Welt steht dem Wasser des Lebens, zum Beispiel im Sakrament der heiligen Taufe, gegenüber.¹⁰⁹ Das Meer als gefährliches Element ist an vielen Stellen des Alten Testaments wie etwa im Buch des Propheten Jesaja zu finden, wo von einem bösen Drachen die Rede ist, der in den Tiefen des Meeres haust.¹¹⁰ Dem Meer als Element wilder und ungezügelter Natur, liegt im christlichen Kontext die Idee zugrunde, durch Moralisierung und Gottesachtung bezähmt und kontrolliert werden zu können.

Angesichts der Theorie Lotmans sowie einem biblischen Hintergrund, kann also der Raum *Meer* im Apollonius-Epos als Gefahr angesehen werden, die dem Guten, sprich Gott, gegenübersteht. Für den Duktus der Erzählung ist es dabei wichtig, dass die Protagonist:innen – getreu ihrer Tugendhaftigkeit und ihrem Glauben an Gott – die Überfahrt überleben.¹¹¹

Das Meer als Raum ist demnach eine Instanz, der den Protagonist:innen einerseits zur Flucht verhilft, beziehungsweise sie von einem Ort zum nächsten bewegt und sie andererseits während dieser Überfahrten stets auf die Probe stellt und sie nach ihrer maritimen Reise im Sinne der Tugendidee des *mester de clerecia* als bessere Menschen weiterleben lässt.¹¹²

3.2 Das Schiff als Heterotopie

*Le navire est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux
sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur
lequel on puisse jouer.
Leurs rêves alors se tarissent.*

MICHEL FOUCAULT

Die Voraussetzung für jedes Abenteuer auf dem Meer ist ein Schiff und auch Apolonio benötigt demnach auf seinen Überfahrten ein solches, weshalb das Schiff im Epos an vielen Stellen vertreten ist. Zunächst einmal wird auf es als materielles Konstrukt verwiesen, das sowohl robust („de fuerte madera“, c. 60 a) sowie mit Proviant ausgestattet („vino τ cezina“ und „pan τ farina“, c. 103 a und b) sein muss, um eine möglichst sichere Überfahrt zu gewährleisten. Wenn diese physischen Eigenschaften gegeben sind, dann wird das Schiff, sobald es den Hafen verlässt, zu

¹⁰⁹ Vgl. Reinitzer: 1988, S. 108f.

¹¹⁰ Vgl. Jes, 27.

¹¹¹ So fällt auch die Protagonistin Luciana, die zunächst für tot geglaubt wird, in Wirklichkeit lediglich in einen Scheintod, aus dem sie in Ephesos wieder erwacht.

¹¹² Vgl. Crocoll: 2021, S. 51.

einem Stück schwimmenden Raums, der im Sinne Foucaults als Heterotopie verstanden werden kann. Denn einerseits repräsentiert das Schiff und seine Besatzung zu einem gewissen Grad die Gesellschaft, die es verlässt, und andererseits bleibt das schwimmende Gefährt auf dem offenen Meer sich selbst überlassen, weshalb schnell eigene Dynamiken entstehen können. Matthew V. Desing greift in seinem Artikel *The Heterotopias of the Libro de Apolonio* diese von Foucault definierte Theorie über das Schiff auf und führt diese eigene, auf dem Schiff entstehende Dynamik auf die außergewöhnlichen, nicht selten gefahrengetriebenen Situationen zurück, denen die Besatzung ausgesetzt ist. In derartigen Situationen kommt es dann vor, dass die Personen auf dem Schiff krisenbedingt anders handeln, als sie das unter gewöhnlichen Umständen täten.¹¹³ In den Worten Foucaults könnte man die Situation auf dem Schiff als *Heterotopie der Krise* bezeichnen. Genau von solchen Krisen auf dem Schiff erzählt nun auch das Epos über Apolonio, wobei zwei Passagen insbesondere ins Auge stechen und folglich in diesem Kapitel ausführlicher behandelt werden. Zunächst einmal ist die bereits im vorherigen Kapitel erwähnte Stelle über den scheinbaren Tod Lucianas genauer zu betrachten. Desing bezeichnet sie in seinem Artikel als die Passage des „Schiff[s] des Todes“¹¹⁴, da Luciana nach der Geburt ihre Tochter von der Schiffsbesatzung für tot geglaubt wird und sich die Dynamik auf dem Schiff danach rapide ändert. Eigentlich sollte die Entscheidung, was mit ihrem toten Körper passiert, Apolonio als ihrem Ehemann überlassen werden, jedoch greift ein Seemann dazwischen, indem er die restliche Besatzung auf dem Todesschiff retten und Lucianas Körper fortschaffen will. Das schnelle Fortschaffen der Leiche ist mit der im Mittelalter gängigen Praxis verbunden, eine Leiche maximal drei Tage aufzubewahren.¹¹⁵ Außerdem war eine würdige Bestattung sehr wichtig, weshalb man auch Luciana einen Sarg für die Aufbewahrung bauen lies und das Meer als würdigen Bestattungsort anerkannte. Norbert Ohler schreibt in seinem Werk *Sterben und Tod im Mittelalter*, dass es bei einem Todesfall in der Fremde, üblich war die Toten sofort beizusetzen.¹¹⁶ Die schnelle Beisetzung Lucianas könnte aber auch damit zu tun haben, dass sich die Lebenden vor ihr sicher fühlen wollten.¹¹⁷ Eine Leiche auf einem Schiff, dem eine noch wochenlange Überfahrt bevorstand, führte zu Unbehagen und Angst seitens der Besatzung. Auf diesem Aspekt beruht unter anderem die Argumentation des Seemanns. Weiters beteuert er, dass zwar der Tod der Mutter zu betrauern sei, das Ableben Lucianas jedoch auch etwas Gutes hinterlässt, nämlich die Geburt ihrer Tochter, wie in den *cuadernas* 278 und 279 klar dargestellt wird:

¹¹³ Vgl. Desing: 2021, S. 92.

¹¹⁴ Desing: 2021, S. 94.

¹¹⁵ Vgl. Ohler, Norbert: *Sterben und Tod im Mittelalter*, Düsseldorf, Patmos, 2003, S. 89.

¹¹⁶ Vgl. Ohler: 2003, S. 102.

¹¹⁷ Vgl. Ohler: 2003, S. 90.

Dixo el marinero: « En vanidad contiendes,
al logar en que estamos loca razón defiendes,
si en eso nos aturas, más fuego nos enciendes,
téngote por errado que tan mal lo entiendes.

Ante de pocha hora, si el cuerpo tenemos,
seremos todos muertos, estorçer non podemos;
si la madre perdemos, buena fija auemos.
Mal fazes, Apolonyo, que en esto seyemos ».

Der Argumentation des Seemanns wird schlussendlich stattgegeben. Durch die schwierige und unerwartete Situation ändern sich auf dem Schiff ganz plötzlich die Regeln und soziale Dynamiken werden genauso wie die tote Luciana letzten Endes *über Bord* geworfen. Das Eingreifen des Seemanns wäre unter „normalen Umständen“ auf dem Schiff niemals möglich gewesen, doch die Gefahrensituation und die damit einhergehende Angst, bricht die eigentlichen sozialen Normen und Hierarchien auf und lässt die Besetzung in ganz anderer Rollenverteilung handeln. Genau in diesem Abkommen vom Eigentlichen, in der Rollenumverteilung inmitten ein und desselben Raums gibt sich der Wesenszug der Heterotopie zu erkennen. Das Schiff ist zwar rein materiell immer noch das Schiff, die Funktion und Ordnung, die es anfänglich zu bestimmen schien, ist aber eine andere. Auf diese Weise wird es zur Heterotopie.

Der Szene auf dem „Schiff des Todes“ stellt Desing jene des „Schiff[s] des Lebens“¹¹⁸ gegenüber und bezieht sich in seiner Terminologie damit auf die Stelle im Epos, in der der im Schiffsbauch verweilende Apolonio („En cabo de la naue, en hun rencón destaiado, echósse en hun lecho el rey taan deserrado“, c. 460 a und b) von seiner Tochter Tarsiana aufgesucht wird, die ihn von seiner Melancholie und Trauer über ihren vermeintlichen Tod befreit, auch wenn er ursprünglich von niemandem gestört werden wollte („juró que quien le fablasse serié mal soldado“, c. 460 c). Selbst als Antinágora versucht auf ihn einzureden, will er nichts von der Außenwelt wissen („de cielo nin de tierra veyer non é cuydado“, c. 479 d), worauf Antinágora Tarsiana zu ihm schickt, die ihn mit ihrer „maestría [...] tan gran τ tan conplida“ (c. 486 c) überzeugen soll, doch wieder zu den Lebenden zurückzukehren. Mit ihrer Redekunst gelingt dies der jungen Frau auch tatsächlich und am Ende erkennen Vater und Tochter sich wieder und Apolonio verlässt den Bauch des Schiffes. Das metaphorische „Vom-Schiff-Verschluckt-Werden“ und das spätere „Wieder-Ausgespuckt-Werden“, stellt an dieser Stelle eine intertextuelle Verbindung zur biblischen Erzählung über Jona her. Die Jona-Erzählung ist eine der am häufigsten dargestellten biblischen Stoffe in der Literatur.¹¹⁹ Als Jona Gottes Auftrag, die gottesfeindliche Stadt Ninive zu zerstören, nicht befolgt, begibt er sich auf eine Flucht über das Meer. Im Moment, als die Besatzung erfährt, weshalb Jona

¹¹⁸ Desing: 2021, S. 94.

¹¹⁹ Vgl. Frieling, Simone: *Der rebellische Prophet. Jona in der modernen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 7.

auf der Flucht ist, werfen sie ihn auf seinen eigenen Wunsch hin ins Meer, um das Schiff vor dem sich ankündigenden Schiffbruch zu retten.¹²⁰ Im Meer wird Jona von einem riesigen Fisch verschluckt und verweilt drei Tage und Nächte in dessen Bauch. Während dieser Zeit betet er zu Gott und reflektiert sein Verhalten und wird danach wieder ausgespuckt, was von ihm dank Gottes allgemeinem Heilswillen als Wiedergeburt gedeutet wird. Jona richtet sein Wort an Gott und dankt ihm, ihn „lebendig aus dem Grab“ geholt zu haben.¹²¹ Als Jona aus dem Bauch befreit ist, macht er sich auf den Weg, um Ninive zu zerstören. Die Bevölkerung ändert jedoch ihr Verhalten und letzten Endes verschont Gott die Stadt.¹²² Wie auch Jona in der Erzählung wird Apolonio vom Bauch des Schiffes „verschluckt“, um nach einer Zeit des Gebets und des In-Sich-Gehens wieder „ausgespuckt“ zu werden. Dieser Einfluss der Religiosität und Pietät auf die Entwicklung des Protagonisten ist ein wichtiges Charakteristikum des *Libro*, das dem soeben genannten Beispiel im Schiffbauch eine räumlich sakrale Bedeutung verleiht.

Doch der Schiffsbauch als Ort der Pietät und Gnade und schlussendlich des Lebens steht nicht ausschließlich im Licht der Religion. Als heterotopischer Ort kann sich das Schiff in seiner Funktion stets verändern und demgemäß wird die Szene am „Schiff des Lebens“, neben dem Vergleich zur Jona-Geschichte und der Verwandlung in einen religiösen Ort des In-Sich-Kehens von einem weiteren wichtigen Aspekt begleitet: dem Nacherzählen vorheriger Erzählmomente. Als Tarsiana, in der Hoffnung Apolonio durch das Spielen auf der *vihuela* von seiner Last befreien zu können von Antinágora aufs Schiff geholt wird („Díxol‘ Antinágora: « Tarsiana, la mi querida, / [...] / la maestria uuestra, tan gran τ conplida, / agora es la ora de seyer apareçida [»]“, c. 486), beginnt sie, ab *cuaderna* 490 dem Vater von ihrem eigenen Schicksal zu erzählen. Dieses Nacherzählen steht im unmittelbaren Zusammenhang mit den Heterotopien, da sich durch die Nacherzählung das Schiff als heterotopischer Raum ebenso zu einem Ort transformiert, an dem sich Momente früherer Räume widerspiegeln.¹²³ Auf diese Weise erzählt Tarsiana ihre Version der Geschichte und gibt so auch Apolonio eine Chance daran teilzuhaben. Das Erleben durch die Erzählung wird vom heterotopischen Raum möglich gemacht. Desing erkennt in diesem Nacherzählen eine wichtige Konstituente der Apolonius-Erzählung, die für ihn im Zusammenhang mit der foucaultschen Heterotopie des Schiffes steht:

An important place where such a retelling happens outside of devotional practice or supplication, but again in the words of Tarsiana, is on the ship of life. When Tarsiana is mistreated by her as-yet-unrecognized father, she goes into a lament that recounts her hardships [...] This heterotopic retelling of Tarsiana’s tragic life, [...] intensifies the heterotopic nature of the ship of life scene.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Jona 1,3-16.

¹²¹ Vgl. Jona 2,1-11.

¹²² Vgl. Jona 3,1-10.

¹²³ Vgl. Desing: 2021, S. 103.

¹²⁴ Desing: 2021, S. 105.

Doch nicht nur der Heterotopie-Begriff eignet sich als Analyse der Schiffspassagen. Es ist auch möglich an dieser Stelle den bachtinschen Chronotopoi heranzuziehen, der den heterotopischen Charakter unterstreicht, da durch die Nacherzählung eine neue virtuelle Dimension entsteht, die dazu führt, dass sich Raum und Zeit verdoppeln. Dadurch entsteht ebenso eine Distanzierung zur Landgesellschaft, die nicht an den Ereignissen auf dem Schiff teilhaben konnte.

Die Passage des Nacherzählens ist außerdem nicht nur im Kontext einer Raumerweiterung interessant, sondern auch, weil der kastilische Autor in ihr die Bedeutung einer weiblichen Figur, in diesem Fall Tarsiana, hervorhebt und die erwartete Geschlechter- und Machtdynamik in dem rätselhaften Austausch mit ihrem eigenen Vater, dem vermeintlichen Protagonisten, umkehrt. Auf diese Weise wird der Fokus auf den männlichen Protagonisten in den Schatten gerückt und die weibliche Handlungsfähigkeit verstärkt.¹²⁵ Das Erzählen, das zu jener Zeit ausschließlich Männern vorbehalten war, wird plötzlich als maßgebende Eigenschaft Tarsianas angeführt. Auch wird die junge Frau dafür verantwortlich, die Handlung weiter ins Rollen zu bringen. Auf diese Geschlechterdynamiken im *Libro* wird im Kapitel 3.5 noch einmal ein expliziter Fokus gerichtet. Doch nicht nur in der Nacherzählung Tarsianas auf dem Schiff, sind Rekapitulationen als ein dem Epos eigentümliches Merkmal zu erkennen. Im Laufe der Geschichte kommt es immer wieder zu Binnenerzählungen, in etwa als Apolonio vom Verlust Lucianas erzählt (c. 334):

Recudió! Apolonyo, entró en la razón,
llorando de los oios ha huna gran mesión;
dixole la estoria τ la tribulación,
cómo perdió en la mar toda su criazón.

Die Szene auf dem Schiff als Luciana stirbt, haben zwar nur die Figuren, die dabei waren, in Echtzeit miterlebt, dennoch ist es möglich, andere Figuren durch das Nacherzählen daran teilhaben zu lassen. An der Stelle, an der Apolonio vom Tod seiner Frau erzählt, nimmt er die Zuhörenden mit auf das Schiff und ermöglicht ihnen so ein Nacherleben der Ereignisse.

Allgemein gibt sich die Schiffspassage also als essentiell für das Epos zu erkennen, da sich das Schiff ständig transformiert und verschiedene Funktionen annimmt. Es ist ein heterotopischer Ort, dessen ursprüngliche Dynamik sich stets ändert. Am auffallendsten sind diese Veränderungen in den beiden Szenen rund um Luciana und Tarsiana, in denen das Schiff einmal lebensnehmende und einmal lebensgebende Charakteristika besitzt. Dank Nacherzählung werden im heterotopischen Raum verschiedene Handlungselemente aber nicht nur in Echtzeit, sondern auch als ein Erleben durch die Erzählung empfindbar gemacht.

¹²⁵ Vgl. Desing: 2021, S. 112.

3.3 Die Hafenstadt als Transitzone

Obzwar das Meer und die Schifffahrt als Bindeglieder des Epos hervortreten und der Erzählung ihre Dynamik und ihren Rhythmus verleihen, trägt sich ein ebenso wichtiger Teil des *Libro* auf ländlichen Gefilden und insbesondere in den mit dem Meer verbundenen Hafenstädten zu. Allem voran ist hierbei festzuhalten, dass alle Städte, die im Epos erwähnt werden, eine reale Örtlichkeit besitzen, also als Toponyme auf einer Landkarte vorzufinden sind.

Folgendermaßen beginnt Apolonio seine Reise in Tyros, einer der ältesten Städte der Welt, die sich im Süden des heutigen Libanons befindet und fortdauernd bewohnt wurde. Vor allem in Bezug auf die griechische Mythologie hat die Stadt einen wichtigen Stellenwert, da sie als Geburtsort der sagenumwobenen Europa gilt. Auch Antiochia, wo Apolonio zu Beginn seiner Reise um die Hand der Tochter des dort herrschenden Königs anhält, ist von historischer Bedeutung. In der römischen Antike war die Stadt nach Rom und Alexandria die drittwichtigste Stadt des römischen Imperiums, die in ihrer Blütezeit etwa eine halbe Million Einwohner verzeichnete. Mit der Zeit verlor die Stadt jedoch aufgrund mehrmaliger Zerstörungen durch Erdbeben, Überschwemmungen und Plünderungen kontinuierlich an Bedeutung und verschwand irgendwann ganz unter Schutt und Geröll.¹²⁶ Auf der Flucht vor dem König Antíoco nach seinem Scheitern im Lösen des Rätsels, begibt sich Apolonio weiter nach Tarsus, einer ehemaligen Hafenstadt, die heute jedoch circa 16 Kilometer von der Küste entfernt liegt.¹²⁷ Seinen Fluchtweg über den Meeresraum fortsetzend, landet Apolonio nach seinem Schiffbruch in Pentápolis, der Heimatstadt seiner zukünftigen Ehefrau Luciana und historisch gesehen – wie der griechische Name bereits andeuten lässt –, eigentlich ein Ballungsgebiet aus den fünf Städten der westlichen Kyrenaia im heutigen Libanon.¹²⁸ Der Schauplatz im *Libro* beschränkt sich jedoch auf eine Stadt, wobei hierbei nicht explizit darauf eingegangen wird, wie groß die Stadt tatsächlich ist, beziehungsweise, ob sie auch im Epos als Städtebündnis verstanden werden kann.

Auf der Rückfahrt von Pentápolis wird die totgeglaubte Luciana in einem Sarg ins Meer geworfen und strandet in Ephesos, einer wichtigen antiken Handelsstadt, wo auch der Tempel der Artemis als eines der Sieben Weltwunder der Antike vorzufinden ist. Die Stadt wurde im Jahre 17 n. Chr. infolge eines Erdbebens komplett zerstört, jedoch von den Kaisern der ersten nachchristlichen

¹²⁶ Vgl. Golvin, Jean-Claude: *Metropolen der Antike*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019, S. 98f. Aus dem Französischen von Geneviève Lüscher und Birgit Lamerz-Beckschäfer.

¹²⁷ Vgl. Hild, Friedrich: „Tarsos“, in: *Der Neue Pauly*, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike) und Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissensgeschichte), 2006, URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/*-e1201160, (25.01.24).

¹²⁸ Vgl. Werner, Huß: „Pentapolis“, in: *Der Neue Pauly*, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike) und Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissensgeschichte), 2006, URL: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/pentapolis-e913100>, (25.01.24).

Jahrhunderte wieder aufgebaut.¹²⁹ Zu guter Letzt wird im *Libro* noch die griechische Hafenstadt Mytilini erwähnt, das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum der griechischen Insel Lesbos, wo Tarsiana auf dem Sklavenmarkt als Prostituierte verkauft wird und wo Apolonio etwas später ebenso Anker legt und von seiner Tochter aus dem Schiffsbauch befreit wird.

Die tatsächlichen Verweise auf real existierende, konkrete Toponyme im Epos sind angesichts der Tatsache wichtig, dass sich der literarische Raum wie ihn Lotman definiert (s. Kapitel 2.2.1), oft durch topographische Konkretion auszeichnet, beziehungsweise stets einen bestimmten Bezug zu einem realen Gegenstand aufweist, mit dem Ziel, menschliche Kulturmodelle nachzubilden.¹³⁰

Gewiss ist die reale Existenz der in einem literarischen Text erwähnten Orte kein ausschlaggebendes Charakteristikum für die Ausgestaltung literarischer Räume, da auch frei erfundene Räume sich etwa auf (fiktiven) Karten konkretisieren lassen können. Wichtig ist dahingegen unentwegt, einen Referenzraum vorzuweisen und diesen auf eine Art kontextuell verorten zu können. Genau in dieser geographischen Eigenschaft, ergo der Verortbarkeit von Räumen, erkennt Wolfram Nitsch eine wichtige Basis für das Schaffen von literarischer Räumlichkeit. Unbeschadet dessen ist dem Autor zufolge die reine topographische Basis jedoch für die tatsächliche Ausgestaltung literarischer Räume unzureichend. Denn damit der Raum im Text Gestalt bekommt, muss er ausführlich beschrieben werden. Lediglich durch das Erfassen seiner Bestandteile kann sich der Raum materialisieren und den Lesenden zugänglich gemacht werden. Nitsch bezeichnet diese Form der Ausgestaltung als *Chorographische Konstitution*.¹³¹ Eine einfache Beschreibung ist aber für das vollständige literarische Raumerlebnis immer noch zu wenig, denn um den Raum nicht nur sinngemäß erfassen, sondern ihn auch spüren, ihn in seiner Gänze wahrnehmen zu können, muss er ebenso atmosphärisch ausgestaltet werden. Diese dritte Komponente nennt Nitsch die *Atmosphärische Spezifikation*, die dafür zuständig ist einen rein physisch wahrnehmbaren Raum in einen sogenannten *gestimmten Raum*, in dem menschliche Stimmungen und Erfahrungen nachhallen und somit von den Lesenden gefühlt werden können, zu verwandeln.¹³²

Dieser gestimmte Raum lässt sich auch in Hinblick auf die Hafenstädte und deren Ausgestaltung im *Libro* erkennen, in der Bachtins Theorie der Zeit-Raum-Strukturen und insbesondere der Chronotopos der Begegnung von zentraler Bedeutung ist. Denn die Gemeinsamkeit aller Hafenstädte des Epos ist es, dass in ihnen die Figuren zusammenkommen, was sie zu Instanzen des Austauschs und des Übergangs, zu Ausgangspunkten für das Zirkulieren von Waren,

¹²⁹ Golvin, Jean-Claude: 2019, S. 88.

¹³⁰ Vgl. Nitsch, Wolfram: „Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 30.

¹³¹ Vgl. Nitsch: 2015, S. 31.

¹³² Vgl. Nitsch: 2015, S. 32.

Menschen und Ideen werden lässt. Alles, was über das Meer geschickt wird, geht von diesen Grenzregionen aus oder kommt in ihnen an.¹³³ Die Städte stellen demnach eine Art Transitraum dar, in dem verschiedenste Dinge in Umlauf geraten. Auf diese Weise werden die Hafenstädte zu fluiden Räumen, die nie statisch wirken. Charakteristisch für den Chronotopos der Bewegung ist außerdem, dass er für Spannung in der Narration zeugt, da in ihm Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten aufeinandertreffen, die sich unter anderen Umständen nicht begegnet wären. Diese Spannungen sorgen in der Erzählung für emotionale Intensität, ein wichtiges Kriterium für die Erzeugung des soeben erwähnten *gestimmten Raums*, der menschliche Stimmungen mitklingen lässt und den Raum auf diese Weise füllt, ihn bewegt und spürbar macht.

Beispiele dafür finden sich im *Libro* zahlreiche. So wird *per exemplum* die Hafenstadt Pentápolis zum Raum für den Austausch von Informationen, als Apolonio am Strand mit Luciana spazieren geht und auf einen Seemann trifft, der ihm, ohne den Protagonisten dabei zu erkennen, vom Tod Antíocos erzählt und ihm berichtet, dass Apolonio nun Antiochia erben soll („A él esperan todos por darle el reynado“, c. 248 d). Auf diese Weise erfährt Apolonio, dass es Zeit für ihn ist, erneut in See zu stechen und in seine Heimat zurückzukehren. Die Begegnung erzeugt in Apolonio eine freudige Stimmung, er wird „alegre“ (c. 249 a), bezeichnet das Erbe als gottgegeben („tal ganancia nos da el Criador“, c. 250 a) und will es mit Ehre und Freude antreten. Die Begegnung in der Fremde verändert demnach Apolonios Gemütszustand, wodurch eine Dynamik erzeugt wird, die den Handlungsstrang in eine neue Richtung bewegt.

Eine weitere Funktion der Hafenstadt als Transit- und Begegnungsraum, die im *Libro* vielleicht am auffälligsten vorhanden ist, ist jene der Hafenstadt als kulturelles und politisches Zentrum. Alle Schauplätze, an denen Apolonio freiwillig oder unfreiwillig landet, sind Städte. Städte waren nicht nur in Spanien, sondern in allen christlichen mittelalterlichen Königreichen Orte für politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Austausch.¹³⁴ Ihr Zugang zum Meer konvertierte die Hafenstädte inmitten dieses Austausches zu zentralen Umschlagpunkten. Im Epos zeigt sich dies in etwa durch genaue Beschreibungen unterschiedlicher Marktdynamiken, beispielsweise als Apolonio seiner Besatzung beordert, auf dem Markt in Tarsus „conduchos“ (c. 64 a), also Lebensmittel für das spätere Essen zu besorgen. Die Passage erscheint insofern signifikant, als sie die Lesenden direkt in das rege Treiben der Stadt versetzt und den Markt als Handelszentrum der Stadt in den Mittelpunkt rückt.

Doch der Markt, diente im Mittelalter nicht ausschließlich als Umschlagplatz für Güter, sondern ebenso für Menschen. Dieser Aspekt zeigt sich im *Libro* etwa an der Stelle, als Tarsiana am Markt von Mytilini von den Piraten, die sie entführt hatten, als Prostituierte an einen Zuhälter verkauft

¹³³ Vgl. Borgolte und Jaspert: 2016, S. 22.

¹³⁴ Vgl. Rodríguez Victoria, Rafael: „La ciudad en el *Libro de Apolonio*“, in: *Medievalia* (2019), Vol. 51, S. 75.

wird, der im Epos nur als „homne malo“ (c. 396 a) bezeichnet wird. Denn der Markt als öffentlicher Raum ist für jedermann zugänglich, weshalb nicht nur gute Seelen dort ihre Geschäfte abwickeln, sondern ebenso Menschen mit bösen Absichten Zugang haben. Auch diese treffen im Sinne des Chronotopos der Begegnung aufeinander und sorgen unter Umständen für Suspense und eine emotional gestimmte Raumwahrnehmung seitens der Leser:innenschaft.

Außerdem ist auffällig und an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass nicht alle Städte, in denen sich Apolonio aufhält, von demselben Charakter zeugen, sondern beachtliche Unterschiede aufweisen, die unterschiedliche Hierarchien und Machtsysteme darstellen und verdeutlichen, dass auch im Mittelalter Hafenstadt nicht gleich Hafenstadt und ein Meereszugang nicht automatisch Garant für ökonomische Stärke war. Auf diese Weise wird beispielsweise Tarsus im Epos als eine arme Stadt beschrieben, die keine Stadtmauern hat und ein Ort ist, an dem die Bevölkerung Hunger leiden muss. Stadtmauern waren oft ein Zeichen für finanziellen Wohlstand, da sie die Ansiedlung vor unerwünschten Eindringlingen schützten. Dieser Aspekt ist auch in politischer Hinsicht interessant, denn als Apolonio nach Tarso kommt, gibt er den Menschen Geld für die Konstruktion einer Stadtmauer („para la cerqua de la villa“, c. 87 d) sowie Güter gegen den Hunger („yo vos daré del trigo que mandé adozir“, c. 86 c).

Auch wenn Apolonio, als er in Tarsus ankommt, um sich vor der Bedrohung durch Antíoco zu verstecken, zunächst von Estrángilo als Oberhaupt des Ortes aufgrund der schlechten finanziellen Situation der Stadt keine Unterkunft gewährt wird, lässt sich der Stadtherr angesichts der großzügigen Spenden überzeugen, dem König in der Stadt Unterschlupf zu gestatten. Als Dank für seine Großzügigkeit wird dem Helden sogar eine Statue errichtet („fiçieron en su nombre hun ydolo labrar“, c. 96 b), die mitten auf den Stadtplatz gestellt wird („Pusiéronlo drecho en medio del mercado“, c. 97 a) und in dieser Form immer an die guten Taten des Königs erinnern soll („el don de Apolonio non fuese oluidado“, c. 97 d). Die Statue Apolonios im öffentlichen Raum ist demnach nicht nur ein Symbol der Wertschätzung Apolonios gegenüber, sondern gleichzeitig das öffentliche Sichtbarmachen einer idealen Regierungsform. Denn Apolonios Qualitäten als Herrscher sowie seine geistigen und politischen Handlungen verkörpern ein mustergültiges und angemessenes Regierungsmodell für ein Königreich.¹³⁵ Die Statue mitten auf dem Marktplatz ist folglich ein politisches Zeichen, das bewusst in den öffentlichen Raum gesetzt wird, damit sie von allen, die in die Stadt kommen, gesehen werden kann. Ein ähnliches Ereignis trägt sich auch in Mytilini zu, wo Apolonio ebenso zum Dank für seine guten Taten in der Stadt („Enriquesció esta villa mucho por su venida“, c. 574 a) eine Statue errichtet wird („Mandaron fer vn ydolo al ssu mismo estado“, c. 571 a).

¹³⁵ Vgl. Rodríguez Victoria: 2019, S. 76.

Die Statuen Apolonios in den jeweiligen Städten vermitteln neben ihrer Funktion als Symbolbilder einer beispielhaften Regierungsform außerdem ein spannendes Kontrastbild zu einer anderen Hafenstadt, die im *Libro* vorkommt, Antiochia. Denn auch Antíoco als deren Herrscher errichtet sich sein eigenes Denkmal, indem er die Stadt nach seinem Namen benennt („Del su nomnbre mismo fizola titular“, c. 3 c). Doch nicht nur im Beispiel der Statuen gibt sich dieser Kontrast der guten und schlechten Herrschaft zu erkennen. So erlässt Antíoco beispielsweise den Bau von Kriegsschiffen („Mandó labrar Antioco naues de fuerte madera“, c. 60 a), die er mit „poderes“ (c. 60 c) und „armas“ (c. 60 c) belädt, wohingegen die Schiffe Apolonios mit Gütern und Schätzen beladen werden („de pan τ de tesoro mandó mucho cargar“, c. 34 c). Der Kontrast zwischen den beiden Herrschern zeigt sich weiters noch am Beispiel der Stadtmauern. Während Antíoco die Mauern um Antiochia mit den Köpfen der Freier schmückt, die das königliche Rätsel als Bedingung für den Erhalt der Hand seiner Tochter nicht lösen konnten („Auían muchos por aquesto lass cabeças cortadas, / sedían sobre las puertas de las almenas colgadas“, c. 16 a und b), lässt Apolonio in Tarsus eine Stadtmauer bauen, um die dort ansässige Bevölkerung zu schützen. Die Mauer fungiert demnach einmal als Abschreckungstaktik sowie zur Machtdemonstration und im Beispiel Apolonios als Symbol des Schutzes und des Wohlwollens.¹³⁶

An diesen Beispielen spiegeln sich demnach die Bilder der guten und der schlechten Stadt wider, die durch ihre jeweiligen Herrscher definiert werden.¹³⁷ Apolonio als tugendhafter und gutwilliger Held steht dem grausamen und böswilligen Antíoco gegenüber. Die Städte als öffentliche Räume haben im Epos hiernach neben ihrer Hauptfunktion als Begegnungs- und Austauschzonen auch eine Repräsentationsfunktion inne. Apolonio als guter, tugendhafter König repräsentiert sonach auch ein positives Stadtbild, dass Rafael Rodríguez Victoria in seinem Aufsatz über die Stadt im *Libro de Apolonio* wie folgt zusammenfasst:

En estos lugares, la figura del rey ideal encarnada por Apolonio demostrará sus cualidades como gobernante y referente espiritual y político, afirmando así al sistema monárquico y su ideología como modelo de gobierno ideal y adecuado para un reino complejo que incluye a las urbes bajo su tutela.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. Crocoll: 2021, S. 52.

¹³⁷ Vgl. Rodríguez Victoria: 2019, S. 76.

¹³⁸ Vgl. Rodríguez Victoria: 2019, S. 76.

3.4 Raum und Fremde

Das stetige Neuankommen in Städten und das wiederholte darauffolgende Aufbrechen, das für die Apolonio-Geschichte so kennzeichnend ist, beleuchtet neben der soeben erwähnten Funktion der Hafenstädte als Begegnungs- und Austauschzonen, einen weiteren wichtigen Aspekt des Raums oder genauer gesagt des Raumgefühls, ergo der Stimmung und Wahrnehmung eines solchen. Denn die meisten Städte, in die der Protagonist kommt, sind ihm fremd, er betritt sie bei seiner Ankunft zum ersten Mal und muss sich in ihnen zurechtfinden. Wie dieses Zurechtfinden von statten geht, zeigt sich im *Libro* auf ganz unterschiedliche Weise, zumal es an sozialen Dynamiken festgemacht ist. Wie bereits erwähnt erkennt Bachtin den Chronotopos der Begegnung und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Menschen als wesentliche Voraussetzung für die Erzeugung eines gestimmten Raums. Außerdem impliziert das Betreten der Fremde auch oft ein Grenzüberschreiten im Sinne Lotmans, da durch das Verlassen des vertrauten Raumes, der gewohnten Semiosphäre, ein Kontaktaustausch mit anderen Semiosphären erzeugt wird und ein Sujet entstehen kann. Sowohl Bachtins als auch Lotmans Feststellungen erweisen sich in Zusammenhang mit der Fremde, in der fortwährend die Begegnungen mit dem Anderen provoziert und die eigenen Grenzen überschritten werden, als wesentliche Analysemodelle für die Entstehung von Spannung und fluiden Erzählstrukturen.

Im *Libro* ist es Apolonio zu Beginn der Erzählung zwar noch ein Leichtes, sich in der Fremde zurechtzufinden, doch mit dem Fortschreiten der Erzählung nehmen gewohnte Gegebenheiten beständig ab und lassen den Protagonisten die Fremde spüren. Dieses anfänglich leichte Zurechtfinden im fremden Raum, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Apolonio in Antiochia, die erste fremden Stadt, in die es den Protagonisten verschlägt, ein klares Ziel verfolgt: Er möchte sich die dortige Königstochter zur Frau nehmen. Nachdem er selbst am Hofe aufgewachsen und erzogen worden war, ist er seiner adeligen Abstammung gemäß gekleidet und sein Erscheinungsbild ermöglicht es ihm, in Antiochia sogleich den Königspalast aufzusuchen, zu welchem ihm ohne Weiteres Zutritt gewährt wird („Vino ha Antiocha, entró en el reyal, / saluó al rey Antiocho τ a la corte general“, c. 19 a und b), ist doch das Motiv seiner Reise für jedermann klar und offensichtlich. Auf diese Weise muss er sich, obwohl er sich an einem ihm unbekannten Ort befindet, nicht zuerst überlegen, wie er sich dort zurechtfindet, denn die Gebräuche am Hofe sind ihm bekannt. Seine Abstammung und das Erkennen von Parallelen erleichtern ihm das Ankommen in der Fremde, tragen sogar dazu bei, das Gefühl vom Fremdsein erheblich zu reduzieren.

Ganz anders nimmt Apolonio hingegen seine Ankunft in Pentápolis wahr, wo er durch den Schiffbruch all seiner Kleider beraubt über keinerlei äußerliche Indizien verfügt, seine adelige

Abstammung zu verdeutlichen. Gleichzeitig eröffnet ihm diese Rohheit, mit der er an die Küste gespült wird, auch eine Möglichkeit, die Fremde aus einer anderen sozialen Perspektive kennenzulernen. Die erste Person, der er in Pentápolis begegnet, ist ein armer Fischersmann, der Apolonio am Strand auffindet und sich seiner annimmt. Er teilt sein Gewand mit ihm und nimmt ihn sogar mit zu sich nachhause („fendió su vestido“ / „leuólo a su posada“, c. 139 a und b) wodurch der Protagonist Zugang zu Räumen erhält, die ihm, wäre er als König an den neuen Ort gekommen, vermutlich verwehrt geblieben wären. Das Teilen des Gewandes weist ebenso klare Parallelen zur Bibel auf, wo in etwa am Ende des Matthäusevangeliums von christlichen Tugenden erzählt wird und vor dem Weltgericht, diejenigen für gut erklärt werden, die teilen und Gutes tun. Der Aspekt des Teilens von Kleidung („ich war nackt und ihr habt mir Kleidung gegeben“¹³⁹) wird hier ebenso erwähnt. Auch erinnert das Teilen des Mantels an die Geschichte des Heiligen Martins, der seinen Mantel teilte, um ein Stück davon einem Bettler zu geben. Die *cuaderna* 139 im *Libro* erinnert auffallend an diese Heiligengeschichte:

Fendió su vestido luego cons u espada,
dio al rey el medio τ leuólo a su posada;
diol' qual çena pudo, non le ascondió nada,
auia meior çenada en alguna vegada.

Mit seinen neuen Kleidern und der Tarnung als nicht-aristokratischer Mann, ist es Apolonio außerdem möglich, die Stadt auf andere Art zu erkunden. Er bleibt seiner noblen Abstammung unentdeckt und erst, als er auf seinem Weg durch die Stadt einer Gruppe junger Männer begegnet, die sich auf dem Weg zu den öffentlichen Sportstätten befindet, gibt er allmählich seine wahre Herkunft zu erkennen, als er trotz seiner bescheidenen Bekleidung mit ihnen zu spielen beginnt und dabei große Erfolge erzielt, wie in *cuaderna* 145 erzählt wird:

Metióse Apolonio, maguer mal adobado,
con ellos al trebeio, su manto afiblado;
abinié en el juego, fazié tan aguisado
como si fuesse de pequenyo hí criado.

Das Spiel und der Wettkampf an einem öffentlichen Ort war im Mittelalter ein bedeutsamer Treffpunkt für Menschen und verfügte vor allem sozial über einen hohen Stellenwert. Denn der Spiel- oder Sportplatz¹⁴⁰, war ein Ort des öffentlichen Lebens, an dem Männer verschiedenster

¹³⁹ Mt 25, 36.

¹⁴⁰ Anm.: Es ist hierbei wesentlich, den Sportplatz nicht als Ort zu verstehen, wie wir ihn in heutiger Form kennen. Der moderne Sport hat sich erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eigenständiges soziales System etabliert und von anderen Lebensbereichen unabhängig gemacht. Die Bezeichnungen und ein modernes Verständnis von Sport oder Sportplatz existierten demnach im Mittelalter nicht, die Männer trafen sich viel eher an unterschiedlichen öffentlichen Plätzen, um gegeneinander zu „spielen“. Diese Art von sportlichen Treffen konnten im Mittelalter jedoch sehr unterschiedliche Formen annehmen und waren außerdem einem häufigen Wandel unterzogen. (Vgl. Michel, Thomas: „Wettkämpfe, Bewegungsspiel und Leibesübungen vom Mittelalter bis in die

Stände ihre Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen bewiesen oder ein herrschaftliches Verhalten unter Beweis stellten.¹⁴¹ Im *Libro de Apolonio* spielen die Männer ein Ballspiel („comenzaron luego la pelota jugar“, c. 144 c), an dem sich im Gegenzug zu den dem Adel vorbehaltenen Ritterturnieren¹⁴², alle Stände beteiligen durften, das sich nicht auf einen speziellen Spielort begrenzte und im Hochmittelalter weit verbreitet war.¹⁴³

Auf diese Weise begegnet Apolonio auch Architrastes, denn das Spiel und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher sozialer Stände, ermöglicht es dem Protagonisten, ungeachtet seines Aussehens, mit dem *rey* von Pentápolis zu spielen, der ebenso die Sportstätten aufgesucht hat. Das Spiel bietet ihm die Gelegenheit, von Architrastes als „grant omne“ (c. 151), also einen Mann nobler Abstammung, erkannt zu werden. Apolonio hat im Rahmen seiner Ausbildung am Hofe auch die Regeln und Verhaltensweisen des Spieles gelernt. Er verhält sich seinem Gegenüber demgemäß nicht wie eine beliebige Person, die das Spiel vielleicht eher mit Kraft zu bestreiten versuchen würde, und offenbart durch seine Kenntnisse in der Ballspieltechnik seine wahre Herkunft. Im Moment, als sich Architrastes durch die Spielkenntnisse Apolonios Zugehörigkeit zu einer adeligen Schicht bewusst wird, lädt er ihn sogleich in seinen Palast ein, um dort mit ihm zu speisen („que yantes oy conmigo“, c. 151 d). Als Apolonio jedoch den Hof des Königs betritt, fühlt er sich unwohl und will aus Scham den Palast nicht betreten. Obwohl ihm die Strukturen bei Hofe vertraut sind, fühlt er sich immer noch die Kleider des Fischers tragend unberechtigt, diesen Raum zu betreten. An dieser Stelle ist spannend, zu betrachten, dass dieses Unwohlsein des Protagonisten erst in Erscheinung tritt, sobald er sich vom öffentlichen Raum, wie beispielsweise dem Sportplatz, in den privaten begibt. Der Königspalast ist als Innenraum viel intimer und, als Apolonio davorsteht, überkommt ihn ein Gefühl der Scham, das ihn vom Eintreten in den Palast zurückhält („non quiso de vergüença al palácio entrar“, c. 154 c) sowie eine Angst, die Menschen am Hofe aufgrund seiner Erscheinung zu entrüsten („de miedo de la corte enojar“, c. 154 a). Mangels angebrachter Kleidung fühlt er sich am Hofe fremd, selbst wenn er *de facto* aus derselben sozialen Schicht stammt. Anhand dieses Sich-Fremd-Fühlens lässt sich erkennen, dass die soziale Zugehörigkeit im Hochmittelalter und das gesellschaftliche Ansehen auch an äußerlichen Faktoren festgemacht wurde. Ist das äußerliche Erscheinungsbild der sozialen Schicht angemessen, ergibt sich daraus sofort ein viel größeres Zugehörigkeitsgefühl. So steht die Passage, an der Apolonio schamerfüllt vor dem Königspalast verharret, klar im Gegensatz zu jener bereits erwähnten Stelle zu Beginn des Epos, als der Protagonist voll Selbstbewusstsein den Palast

frühe Neuzeit“, in: *Grundlagen von Sport und Sportwissenschaft. Handbuch Sport und Sportwissenschaft*, Arne Güllich und Michael Krüger (Hrsg.), Berlin: Springer Spektrum, 2022, S. 298.)

¹⁴¹ Vgl. Michel, Thomas: 2022, S. 300.

¹⁴² Vgl. Michel, Thomas: 2022, S. 313.

¹⁴³ Vgl. Michel, Thomas: 2022, S. 313.

Antíocos betritt, mit dem Ziel der Königstochter Hand zu erbitten. Am Hofe Antíocos ist er seiner Abstammung angemessen gekleidet und fühlt sich demnach nicht fremd oder schambehaftet.

Die Fremde wird im *Libro* vom Protagonisten sonach sehr unterschiedlich wahrgenommen. Insbesondere das Verhältnis zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum schlägt sich im Epos auf sehr divergente Arten nieder, da ersterer für jedermann zugänglich ist, wohingegen einem zu letzterem nur aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht Zugang erstattet wird. Im Allgemeinen sei hier festzuhalten, dass es sich in der Dialektik des Privaten und des Öffentlichen grundsätzlich um ein soziales Phänomen handelt, da der Zugang zu privatem Raum oft an finanziellen Komponenten festgemacht wird. Carmen África Vidal Claramonte benennt diese Gegebenheit in ihrem Werk *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras* einsichtig mit den Worten: „[...] la privacidad también se compra“¹⁴⁴. Der Autorin zufolge stellt der vermehrte Zugang zu privaten oder halbprivaten Räumen ein konstitutives Merkmal von ökonomischem Wohlstand da, das bis heute geltend ist.¹⁴⁵

Von den Unterschieden zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten ist auch in Gaston Bachelards *Poetik des Raums* zu lesen. Der Philosoph spricht von einer Dialektik des Drinnen und Draußen, welche nicht nur eine formale Opposition *per se* darstellt, sondern sich besonders als Entwicklung von Entfremdung und Feindlichkeit, die zwischen diesen beiden Gegenpolen vorsteht, herauskristallisiert.¹⁴⁶ Diese Entfremdung resultiert aus der Auffassung, das Drinnen als etwas Konkretes und das Draußen als etwas Weiträumiges zu betrachten.¹⁴⁷ Die Weiträumigkeit des Draußen ermöglicht demnach eine andere, weitaus diversere Form der Erkundung und Wahrnehmung des Raums. Der Entfall gewisser sozialer Regeln und Zugehörigkeiten, die in Innenräumen oft existieren, bietet im Draußen Möglichkeit zur Entdeckung, die Fremde wird demnach anders wahrgenommen als im Drinnen. Diesen sozialen Regeln und Normen entkommt auch Apolonio, als er in Pentápolis strandet und vor allem durch den Verlust seiner Kleidung und Habseligkeiten während des Schiffbruchs die Möglichkeit hat, ohne äußerliche Attribute, die seine Herkunft verraten, die neue Stadt kennenzulernen. In den Worten Lotmans könnte man sagen, dass er damit, die Grenzen seiner eigenen Identität überschritten hat, was ihm den Zugang zu einem anderen Raum, einer anderen Semiosphäre ermöglicht.

Doch nicht immer erweist sich die Fremde als so konkret wie in den soeben erläuterten Beispielen, in denen der Fokus stark auf die Bewegung durch und die Wahrnehmung im Raum seitens des Protagonisten gerichtet ist. Somit gibt auch eine Passage im Epos, an der die Fremde als ein nicht

¹⁴⁴ Vidal Claramonte, Carmen África: *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada: Editorial Comares, 2012, S. 21.

¹⁴⁵ Vgl. Vidal Claramonte: 2012, S. 21.

¹⁴⁶ Vgl. Bachelard, Gaston: *Die Poetik des Raums*, Frankfurt am Main: Fischer, ⁵1999, S. 212. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard.

¹⁴⁷ Vgl. Bachelard: ⁵1999, S. 214.

beschriebener Raum erwähnt wird. Denn als Apolonio mit seiner Tochter Tarsiana in die Heimat zurückkehrt, überlässt er die Erziehung Tarsianas dem befreundeten Ehepaar Estrángilo und Dionisia („Estrángilo de Tarso, su muger Dionisa, / criaron esta ninya de muy alta guisa“, c. 349 a und b) und sticht daraufhin erneut in See. Er behauptet, erst wieder zurückkehren zu können, wenn seine Tochter im heiratsfähigen Alter sei („fasta que casamiento bueno le pueda dar“, c. 346 d). Die Fremde verdeutlicht somit an dieser Stelle einen Ort des Wartens auf ein zukünftiges Ereignis und Widersehen – ein Warten das im Epos dreizehn Jahre dauert („fasta los xiii anyos“, c. 348 d). Dolores Corbella verweist in ihren Kommentaren zum *Libro de Apolonio* außerdem auf die symbolträchtige Wichtigkeit des Ortes, an dem Apolonio beschließt, jene dreizehn Jahre zu verbringen, nämlich Ägypten. Dieses Land sei der spanischen Philologin zufolge nicht zufällig ausgewählt worden, zeigt sich doch an jener Stelle eine klare Parallele zur biblischen Bedeutung des Exils in Ägyptens, das oft unter dem Zeichen der Sünde steht. Denn auch Apolonio fühlt sich schuldig und verantwortlich nach dem Verlust seiner Frau, so dass eine Reise nach Ägypten eine Phase der Sühne symbolisiert, in der er für eine Zeit verweilen muss.¹⁴⁸ Diese Verbindung zu einem biblischen Kontext erscheint auch nachvollziehbar vor dem Hintergrund, das Exil in Ägypten, der sogenannte *Exodus*, als eine der wohl bekanntesten Geschichten aus dem Alten Testament zu wissen. Der Exodus schildert zum einen die Unterdrückung des Volkes Israels im Exil und zum anderen dessen Befreiung durch Jahwe.¹⁴⁹ Die Fremde und das Fremdsein zeigt sich grundsätzlich als sehr wichtiges und wiederholt vorkommendes alttestamentliches Thema, das gleicherweise im Apollonius-Epos aufgegriffen wird. Parallel zur Symbolik des ägyptischen Exils erkennt Corbella eine weitere zentrale Thematik, die ebenso in *cuaderna* 360, in welcher ebenso von Ägypten die Rede ist, zur Sprache kommt. In dem Moment, als Licorides Tarsiana die Wahrheit über ihren Vater erzählt, bezeichnet sie diesen als „palmero“ und „romero“:

El rey Apolonio, vn noble cauallero,
senyor era de Tiro, vn reço cabdalero;
ese fue vuestro padre, agora ess palmero,
por tierras de Egipto anda como romero.

Sowohl „palmero“ als auch „romero“, zwei annähernd synonyme Bezeichnungen, verweisen im Spanischen auf einen Pilger, wobei erstere allgemein einen Pilger bezeichnet, der einen Palmwedel mit sich trägt, ein Symbol für ein „langes Leben [...], [sowie] in der christlichen Ikonographie [ein] Attribut für Märtyrer.“¹⁵⁰ Die zweite Bezeichnung bezieht sich, wie das Wort

¹⁴⁸ Vgl. Corbella, Dolores (Hrsg.): *Libro de Apolonio*, Madrid: Cátedra, 2021, S. 195.

¹⁴⁹ Vgl. Gärtner, Judith: „[...] denn ihr seid Fremde gewesen im Land Ägypten“ (Ex 22,20) – Überlegungen zu Migration im Alten Testament“, in: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* (2017), Vol. 69, S. 4.

¹⁵⁰ Lurker, Manfred: „Palme“, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Manfred Lurker (Hrsg.), Stuttgart: Kröner, 1991, S. 550f.

bereits andeuten lässt, auf einen Nach-Rom-Pilgernden. Rom steht in diesem Sinne für das Zentrum des christlichen Glaubens. Apolonio wird in der Erzählung folglich durch diese Bezeichnung zum Symbol des christlichen Pilgers. Im erneuten Verlassen der Heimat, im dreizehnjährigen Aufenthalt in Ägypten – selbst wenn dieser im Epos nicht explizit geschildert wird – steckt demnach eine wichtige Symbolik. Dahingehend steht die Passage sinnbildhaft für den Weg Apolonios zu einem „guten Christen“. Das Pilgern sowie der Aufenthalt und die Erfahrung in der Fremde offenbaren sich sonach ebenso als eine klare Verbindung zum christlich mittelalterlichen Kontext, unter dem das Epos entstanden ist. Denn wie Jörg Dünne in seinem Artikel „Pilgerkörper – Pilgertexte. Zur Medialität der Raumkonstitution im Mittelalter und früher Neuzeit“ schreibt, war das Pilgern als historische Praxis im Mittelalter in ganz Europa über verbreitet.¹⁵¹ Der Bezug zur Fremde beim Pilgern ist ein klar spiritueller. Pilger:innen verlassen ihr Zuhause mit dem Ziel eine göttliche Heimat zu finden. So ist das Pilgern zwar eine Bewegung nach außen, die Erfahrung richtet sich jedoch nicht in erster Linie auf die Wahrnehmung der Fremde, sondern viel eher auf ein innerliches Zur-Ruhe-Kommen, um dabei eine Verbindung zu Gott aufzubauen.

3.5 Dynamiken von Geschlecht und Raum

In den vorhergehenden Beispielen zum Raum im *Libro de Apolonio* wurde verstärkt auf die Relation von Raum in Verbindung mit dem männlichen Protagonisten Apolonio eingegangen, weshalb sich der Fokus dieses Kapitels nun bewusst auf eine ganz bestimmte Thematik richtet und zwar der Rolle der Frau im Epos und ihre Position in Bezug auf Raumdynamiken.

Zunächst ist hierbei festzuhalten, dass das Bild der Frau im Mittelalter vermehrt negativ geprägt war. Frauen wurden, im Sinne der biblischen Erzählung um Eva, als Verführerinnen wahrgenommen, die nicht selten mit dem Bösen in Verbindung gebracht wurden.¹⁵² In dieser Hinsicht ist es interessant zu beobachten, dass sich im *Libro* neben dem maskulinen Helden Apolonio auch ein weibliches Heldenbild und zwar jenes Lucianas und Tarsianas abzeichnet. Die beiden Frauen fallen insofern ins Blickfeld des Betrachtenden, als sie durch ihr Auftreten die Idealvorstellung einer gelehrten Frau repräsentieren, die außerdem Keuschheit, eine der bedeutungsvollsten christlichen Tugenden, besitzt. Auf diese Weise nehmen Luciana und

¹⁵¹ Vgl. Jörg Dünne: „Pilgerkörper – Pilgertexte. Zur Medialität der Raumkonstitution in Mittelalter und früher Neuzeit“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, ders. (Hrsg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 80.

¹⁵² Vgl. Zubillaga: 2020, S. 132f.

Tarsiana eine Vorbildfunktion ein.¹⁵³ Innerhalb dieser Rolle haben sie aber noch eine weitere Position inne, die Frauen im Mittelalter sonst häufig verwehrt wurde. Sowohl Luciana als auch Tarsiana bewegen sich durch den Raum und kommen an Orte, die ihnen in ihrer Geschlechterrolle als Frau an und für sich unzugänglich wären. Auf diese Weise war in etwa das Reisen und Abenteuer vorrangig Männern vorbehalten, was sich an der hoch- und spätmittelalterlichen Reiseliteratur erkennen lässt, die von Männern dominiert wird. Frauen hingegen verfügten nicht über diese Reisefreiheit und hielten sich, da das Draußen für sie oft als Gefahr gesehen wurde, vermehrt in geschützten Räumen auf.¹⁵⁴ In dieser Gegenüberstellung von Drinnen und Draußen lässt sich auch Lotmans Analyse des Raums als ein zweigeteiltes abstraktes Konzept erkennen, das sich erst durch die Zuteilung einer Bedeutung der Teilräume konkretisiert. Auf diese Weise erhält das eigentlich universelle und anfänglich abstrakte Konzept von Drinnen und Draußen anhand des Beispiels der Frau im Mittelalter semantische Signifikanz, indem ein gefährlicher Raum einem geschützten Ort gegenübergestellt wird.

Auch im *Libro* halten sich die beiden Protagonistinnen zunächst in diesen geschützten Innenräumen auf. So haben sowohl Luciana als auch Tarsiana ihre eigenen privaten Kämmerchen, in denen sie ihre höfische Erziehung erhalten, schlafen und allgemein einen Großteil ihrer Zeit verbringen. Der private Raum wird in der Regel nur verlassen, wenn sie von einer männlichen Person dazu aufgefordert werden. Doch selbst beim Verlassen des eigenen Kämmerchens, spielt sich ein Großteil ihres Lebens in Innenräumen ab, die hier als halbprivat bezeichnet werden sollen. Solch halbprivate Räume sind in einem höfischen Kontext meistens auch Männern zugängliche Gemeinschaftsräume am Hofe, wie in etwa der Speisesaal oder der Garten.

Das Kennenlernen von Luciana und Apolonio findet im Apolonius-Epos ebenso in einem dieser Innenräume statt, und zwar an jener Passage, als der schiffbrüchige Apolonio von Lucianas Vater, dem König Architrastes, in dessen Palast zu Tisch geladen wird. Als der König bemerkt, dass Apolonio auch beim Essen nicht über sein Schamgefühl (vgl. Kapitel 3.4) hinwegkommt, aus diesem Grund gar zu weinen beginnt und das Mahl verschmäht („non podié Apolonio las lágrimas tener, / los conduchos quel‘ dauan non los podié prender“, c. 160 c und d), ruft er seine Tochter Luciana zu sich, welche als „infante bien adobada“ (c. 163 a) und „bien ensenyada“ (c. 163 b) beschrieben wird. Als gut erzogene Frau tritt sie Apolonio gegenüber und beginnt, ihm auf ihrer „vihuela“ (c. 178 b) vorzuspielen, mit dem Zweck ihn aufzuheitern und von seiner Scham zu befreien. Das Vorspiel verändert Apolonios Stimmung, er hört auf zu weinen und, während alle anderen Tischgäste Beifall klatschen, wird der Protagonist ganz ruhig („Alabáuan todos, Apolonio

¹⁵³ Vgl. Zubillaga: 2020, S. 134.

¹⁵⁴ Vgl. Classen, Albrecht: „Reisende Frauen im Mittelalter. Literarische Reflexionen europaweit, historisch belegte Reisende (Margery Kempe) und Reiseberichte für Frauen (Felix Fabri)“, in: *Mediaevistik* (2021), Vol. 34, S. 213.

callaua“, c. 181 a). Als Antwort auf die Frage nach seiner plötzlichen Verstummung, antwortet er, er sei voller Bewunderung für das soeben gehörte Spiel („dixol‘ que se marauellaua“, c. 181 c). Gleichzeitig gibt er aber auch zu verstehen, dass das musikalische Können Lucianas noch verbesserungswürdig sei, indem er selbst das Instrument zur Hand nimmt und noch schöner als Luciana zu spielen beginnt („priso huna viuela τ sópola bien tenprar“, c. 185 b) und dabei sogar mit Apoll, dem Gott der Künste, und dem großen griechischen Sänger Orpheus gleichgesetzt wird („que Apolo nin Orfeo mejor non violauan“, c. 190 b). Dass ausgerechnet die vihuela als Musikinstrument ausgewählt wurde, kommt nicht dem Zufall zuschulden.

Denn seit dem 13. Jahrhundert war das Spielen des Instruments, das dem der heutigen Gitarre sehr ähnlich ist, eine prestigeträchtige Praxis der Aristokratie. Das Spielen des Saiteninstruments war ein wichtiger Teil der erzieherischen Werte am Hofe, von dem auch Frauen nicht ausgenommen waren. So erlernt neben Luciana und Apolonio, auch deren Tochter Tarsiana die Spielkunst. Die vihuela stellt demnach ein wichtiges Motiv im Libro dar, das die drei Protagonist:innen miteinander verbindet.¹⁵⁵ In dieser Verbindung durch die Musik, lässt sich so ein möglicher Grund für das Erlischen Apolonios Scham erkennen. Durch sein musikalisches Können wird er als Aristokrat identifiziert und es fällt ihm leichter, sich im Kreise der Tischgesellschaft wohlfühlen.

Während Apolonio vorspielt, beginnt Lucia sich in ihn zu verlieben, es wird von einer Lust gesprochen, die die Königstochter schlagartig verspürt („fue la duenya toquada malos aguigones“, c. 189 d). Doch sie weiß, dass sie diesem Gefühl nicht einfach so nachgehen kann, denn ein Kennzeichen höfischer Erziehung war, dass die Liebe als eine Entwicklung angesehen wurde, die zur Zügelung der leidenschaftlichen Triebe des Einzelnen beitragen sollte.¹⁵⁶ Gleichwohl fällt der Königstochter eine Lösung ein, wie sie Apolonio dennoch nahe sein kann. Sie schlägt vor, ihn als ihren Lehrer am Hofe zu beschäftigen, woraufhin er Zugang zum privaten Raum Lucianas erhält, ihrem Kämmerchen, in welchem er sie unterrichtet und wo die beiden sich nahe sein können. In dieser Genese zeigt sich zudem eine weitere Besonderheit des Epos. Denn während höfische Beziehungen und Bindungen zwischen Frauen und Männern normalerweise von sehr pragmatischen Hintergründen, nämlich der Zusammenführung zweier Königreiche, bestimmt waren, in denen die Liebespaare meist vor der Heirat nicht viel Kontakt haben, so findet zwischen Luciana und Apolonio ein tatsächliches Sich-Verlieben, das durch das gemeinsame Interesse zur Musik begründet wird, statt.

¹⁵⁵ Vgl. Pinell, Richard: „Women and the Guitar in Spains Upper Classes“, in: *Anuario Musical* (1998), Vol. 53, S. 165f.

¹⁵⁶ Martínez-Falero, Luis: „Amor, Locura, Enfermedad y Muerte, en la Literatura Medieval Europa“, in: *Revista de poética medieval* (2022), Vol. 36, S. 251.

All dies trägt sich, wie bereits erwähnt, in behüteten Innenräumen zu. Sollte es den Frauen dennoch erlaubt sein, diesen halbprivaten oder privaten Raum zu verlassen, geschieht dies stets in Begleitung eines Mannes, wie es beispielsweise an jener Stelle des Epos geschildert wird, an der Apolonio mit Luciana – die beiden sind zu jenem Moment bereits verheiratet – am Strand spazieren geht („Vn día Apolonyo salló a la ribera, / su esposa con éll, la su dulce companyera“, c. 242 a und b). Der Auszug zeigt, dass sich Apolonio als Mann und Held in einer Subjektposition befindet, während Luciana lediglich als seine *süße Begleitung* bezeichnet wird. Ihr Fortbewegen durch den in diesem Fall offenen Raum, wird hiermit an den Aktionen ihres Mannes festgemacht, sie ist als Frau in diesem Fall nur das *Anhängsel*, dem der öffentliche Raum alleine nicht zugänglich ist.

Dass Frauen adeliger Abstammung Schutz bedürfen und sich nicht in öffentlichen Räumen aufhalten sollten, zeigt auch das Beispiel als Luciana in Ephesos in ihrem Sarg von einem Arzt und dessen Schüler gefunden und reanimiert wird. Als die junge Frau wieder zu sich kommt, lassen sie ihr zum Schutz ein Kloster erbauen (c. 324):

Por amor que toviese su castidat mejor,
fiziéronle vn monesterio do vissquiese seror
fasta que Dios quisere que venga su senyor;
con otras duenyas de orden seuié al Criador.

Dass gerade das Kloster hier als Schutzort für Luciana ausgewählt wurde, kommt nicht dem Zufall zu Schulden. Seit dem späten 4. Jahrhundert hat es im Mittelalter Frauenklöster, die als Zufluchtsort galten, sowie als Raum, in dem Frauen karitativ wirken, sich bilden und geistig-literarisch betätigen konnten.¹⁵⁷ Das Kloster als Ort der Bildung ist demnach für Luciana als gebildete und am Hofe erzogene Frau, ein Raum, der Sicherheit bietet und in dem sie ihrem Stand gemäß gut aufgehoben ist.

Vor dem Hintergrund, dass das Reisen und die Öffentlichkeit eigentlich den Männern vorbehalten war, ist es nun spannend zu erkennen, dass als Apolonio vom Tod Antiochos erfährt und in seine Heimat zurückmuss, die schwangere Luciana ihn par force begleiten will, obwohl sie weiß, dass sie keine ausschlagkräftigen Argumente hat und die Gefahr einer Seefahrt für sie und ihre Schwangerschaft zusätzliche Risiken bereitstellt (c. 251):

Senyor, dixo la duenya, yo só embargada,
bien anda en siete meses o en más que só prenyada;
para entrar en carrera está mal aguisada,
ca ssó en gran peligro fasta que seya librada.

¹⁵⁷ Vgl. Ennen, Edith: *Frauen im Mittelalter*, München: C.H. Beck, 1991⁴, S. 237.

Dennoch bittet sie ihren Ehemann, mit aufs Schiff zu dürfen, da sie sonst in ein großes Leiden fallen würde („Si tú aquí me dexas recibiré gran pesar“, c. 253 c). Dieses Leiden aufgrund von Liebeskummer kennt Luciana nur allzu gut, hatte sie doch, bevor der Heirat mit Apolonio zugestimmt wurde, stark daran gelitten („tanto fue en ella el amor encendiendo; / fasta que cayó en ell echo muy desflaquida“, c. 197 c und d). Unerfüllte Liebe als Krankheit zu betrachten, zeigt sich als Charakteristikum für mittelalterliche Texte. Symptome dieser Erkrankung können sowohl psychischer als auch physischer Natur sein und in Folge bis zur Verrücktheit oder sogar bis zum Tod führen.¹⁵⁸ Apolonio als tugendhafter und respektvoller Held lässt zunächst Lucianas Vater den Vortritt in der Entscheidung („sol‘ que a uuestro padre en amor lo metades“, c. 254 b), der wiederum Apolonio als Lucianas Ehemann entscheiden lassen will („si él leuavos quisiere, vos seyet su companyera“, c. 257 c). Schlussendlich bejaht Apolonio das Mitkommen Lucianas und sie darf zusammen mit ihrer Amme Licórides, die sie als Begleitung mitgeschickt bekommt, auf das Schiff. Durch die Überfahrt verlässt Luciana den ihr bislang vertrauten und behüteten Raum und begibt sich in einen neuen, Frauen normalerweise unnahbaren: die hohe See. Dieser Raum ist nun alles andere als geschützt und Luciana gelangt in ihr bislang unbekannte Gefilde. Sie überschreitet, wie Lotman es bezeichnen würde, ihre gewohnte Semiosphäre und bringt dadurch die Handlung in Gang. Denn ein Resultat ihrer Mitfahrt ist ein schlagartiger Handlungswechsel, der durch die Extremsituation, in welche die gesamte Besatzung des Schiffes durch die Geburt Tarsianas am Schiff und den anschließenden Scheintod Lucianas gebracht wird, ausgelöst wird. An dieser Stelle erscheint es auch interessant hervorzuheben, dass die Semiosphäre von Luciana zu jenem Moment nicht nur beim Verlassen des elterlichen Königspalastes überschritten wird, sondern, daran anknüpfend, eine weitere Grenzüberschreitung festzustellen ist. Nach der Geburt Tarsianas wird die für tot geglaubte Mutter von den Männern des Schiffes in einem Sarg ins Meer geworfen.¹⁵⁹

Die Überschreitung des Meeres in einem Sarg lässt an dieser Stelle klare Parallelen zu einem literarischen Erzählmotiv erkennen, das vor allem typisch in der oralen Erzähltradition der Märchen steht und in diversen Erzählungen verschiedenster Epochen aufgegriffen wird. Die Rede ist hier von den sogenannten *Übergangsriten*. Diese Riten sind in den verschiedensten Kulturen der Welt zu erkennen, da in jeder Form von Gesellschaft das Leben eines Individuums aus dem sukzessiven Übergang von einem Alter zum anderen oder von einer Tätigkeit zur nächsten besteht. Folglich ist es in vielen Kulturen üblich, diese Schritte mit bestimmten Riten oder Zeremonien zu begleiten. Die Stelle im *Libro*, an der Luciana im Sarg über das Meer schwimmt,

¹⁵⁸ Vgl. Martínez-Falero: 2022, S. 256.

¹⁵⁹ Die Entscheidung Lucianas Sarg ins Meer zu werfen, erfolgt nach der Argumentation des Seemanns, der Besatzung vor weiterem Unglück beschützen möchte (vgl. Kapitel 3.2).

kennzeichnet demnach einen wichtigen Ritus dieser Art. Metzeltin erkennt in seinem Werk *Kognitive, Gesamtmediale, Politische Anthropologie. Ein neuer Ansatz zur Kulturanthropologie*, dass sich diese Übergänge oft in schwierigen Momenten des Lebens zutragen und darauf abzielen, eine alte Lebensphase zu überwinden. Die Übergänge, die ein Mensch im Laufe seines Lebens erlebt, können lustig oder leicht sein, sie sind aber auch oft schwierig und mühevoll. In der Regel zeichnen sich vor allem die schwierigsten Momente während der Übergänge eines Menschen durch Momente der Isolation aus, die von Gefühlen wie Angst oder Schmerz begleitet werden. Doch selbst wenn die Situationen auf den ersten Blick sehr schwer erscheinen, sind sie dennoch maßgeblich für die zukünftige Entwicklung eines Menschen, da genau sie als die lehrreichsten betrachtet werden und erlauben, einen Schritt im Leben weiterzugehen.¹⁶⁰ Auch ist das Auftauchen eines Meeres oder eines Flusses als Grenze in diesen Riten insofern sehr typisch, da das Wasser ein Element der Transformation darstellt, das den Fluss des Lebens nachbildet. Symbolisch gesehen ermöglicht das Wasser eine Art spirituelle Reinigung, bei der sich der oder die mit ihm in Kontakt Tretende von den Lasten seiner Vergangenheit befreit und wieder in die Gesellschaft eintritt.¹⁶¹ Der symbolische Tod ist ein weiteres typisches Element dieser Übergänge. Ein solcher „falscher“ Tod kann sich beispielsweise durch einen tiefen Schlaf manifestieren. Gerade bei jungen Menschen ist das Motiv des Scheintods häufig zu erkennen, wenn sie durch den sogenannten *Initiationsritus*, vom jungen ins erwachsene Alter übertreten.¹⁶² Der Initiationsritus manifestiert sich bei Frauen meist in divergenter Form, sie müssen gewöhnlich durch Isolation, wie in etwa durch einen langen Schlaf oder den soeben genannten Scheintod in das Erwachsenenleben gelangen, während Männer sich hingegen durch Stärke und Abenteuer beweisen müssen.¹⁶³ Im Epos schreitet auch Luciana durch diesen Prozess des Übergangs und ist am Ende der Erzählung bereit für das Leben als erwachsene, verheiratete Frau. Durch diesen Prozess erfährt die Protagonistin eine Charakterentwicklung, die ihr Tiefe und Komplexität verleiht und sie ihrer passiven Rolle als Frau enthebt und eigenständig werden lässt.

Eine weitere Frau und ebenso Protagonistin des Epos, bei der es *ex aequo* zu einer solchen Charakterentwicklung kommt, ist Lucianas Tochter Tarsiana. Genau wie ihre Mutter, bewegt auch sie sich durch den Raum und gelangt an öffentliche Plätze, die ihr als Königstochter eigentlich nicht zugänglich wären. Die Gründe für die Mobilität Tarsianas sind jedoch andere als jene Lucianas. Zwar gelangt auch Tarsiana auf ein Schiff, auf dem sie das Meer, in ihrem Fall von

¹⁶⁰ Vgl. Metzeltin, Michael: *Kognitive, Gesamtmediale, Politische Anthropologie. Ein neuer Ansatz zur Kulturanthropologie*. Wien: 3 Eidechsen, 2001, S. 83.

¹⁶¹ Vgl. Metzeltin, Michael und Thir, Margit: *Textanthropologie*. Wien: Praesens Verlag, 2012, S. 60.

¹⁶² Vgl. Metzeltin und Thir: 2012, S. 63.

¹⁶³ Vgl. Metzeltin und Thir: 2012, S. 57.

Tarsus bis Mytilini, überquert, jedoch erfolgt die Überquerung nicht auf ihren Wunsch hin, sondern geschieht in Folge einer Entführung durch Piraten („asmaron de leuarla τ sacarla a vender“, c. 392 b). Außerdem wird ihre Zeit am Schiff, die ja in Lucianas Situation sehr detailliert geschildert wird, nicht erzählt und die nächste *cuaderna* nach der Entführung schildert bereits die Ankunft in Mytilini („arribó en Mitalena la catiua lazdrada“, c. 393 d). Dort gelangt die junge Tarsiana als Entführte auf den öffentlichen Sklavenmarkt, wo sie an einen Zuhälter verkauft wird. In einem Bordell wird ihr ein kleines Zimmer vorbereitet, das im Epos abwertend als „la çiella para ‘l mal menester“ (c. 400 c) bezeichnet wird, also als ein Ort für *schlechte Praktiken*. Der erste Mann, der sie aufsucht, ist Antinágora. Er hatte ebenso am Markt um sie feilgeboten und die junge Frau ist ihm im Gedächtnis geblieben. Tarsiana erzählt ihm von ihrer Herkunft und ihrem Schicksal und gewinnt durch ihre Eloquenz die Gunst des Freiers. Weiters gelingt es ihr, sich durch das Erzählen ihrer Lebensgeschichte vor einer Vergewaltigung zu retten. Die erzählende Frau, die sich dank ihrer Eloquenz vor einer bestimmten Gefahr rettet, gibt sich an dieser Stelle als ersichtliches literarisches Motiv zu erkennen. Die Stelle in Tarsianas Zimmerchen erinnert beispielsweise an die Märchensammlung *Tausend und eine Nacht*, in der die Protagonistin Scheherazade jede Nacht durch eine neue Erzählung dem Tod entkommen kann.¹⁶⁴ Durch das Erzählen Tarsianas Geschichte erkennt Antinágora außerdem die noble Herkunft des Mädchens („que de lintage sodes, de buena parte venides“, c. 412 b) und gibt ihr daraufhin das Geld, dass er für den Geschlechtsverkehr bezahlt hätte („El preçio que daría para con vos pecar, / quiérouoslo en donado ofreçer τ donar“, c. 415 a und b), um sie vor einer zukünftigen Schmach zu bewahren. Dieser Vorgang wiederholt sich ebenso mit den anderen Männern, die Tarsiana ursprünglich aufgesucht hatten, um mit ihr zu schlafen (c. 419):

Quantos ahí vinieron τ a ella entraron,
 Todos se conuertieron, todos por tal pasaron,
 Nengún danyo nol’ fizieron, los aueres lexaron,
 de quanto que aduxieron con nada non tornaron.

Durch das Erzählen macht sich Tarsiana den Raum zu eigen und verleiht ihm dadurch heterotopischen Charakter, da das Bordell seiner ursprünglichen Bedeutung enthoben und zu einem Ort der Begegnung, des Erzählens und Zuhörens wird.¹⁶⁵

Doch nicht nur in Hinblick auf die Eloquenz des Mädchens lässt sich am Beispiel Tarsianas eine

¹⁶⁴ Vgl. Marzolph, Ulrich: „Scheherazade“, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 11*, Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2004, S. 1302f.

¹⁶⁵ Im Kapitel über das Schiff und den heterotopischen Raum (s. Kapitel 3.2), wurde bereits erwähnt, dass das Nacherzählen als Mittel zur Raumerweiterung einen wichtigen Platz im Epos einnimmt und so ist an dieser Stelle noch einmal hervorzuheben, dass diese Aufgabe des Nacherzählens vor allem einer weiblichen Figur, im Konkreten Tarsiana, zuteilwird.

Besonderheit des *Libro* festmachen. Als die junge Frau, nachdem sie sich mehrmals durch ihre Erzählungen vor den Freiern gerettet hat, Antinágora verrät, dass sie ein Metier ausübe, das viel ehrreicher sei als jenes der Prostitution („otro mester sabía qu’ es más sin pecado, / que es más ganancioso τ más onrado“, c. 422 c und d), nämlich jenes der Musik, erhält sie die Möglichkeit als *juglaresca*, ergo als Spielfrau, auf dem öffentlich Markt ihr Geld zu verdienen („priso huna viola buena τ bien tenprada, / e sallió al mercado violar por soldada“, c. 426 c und d). In dieser Identität, die zwar in gewisser Weise eine soziale Degradierung bedeutet¹⁶⁶, da die Spielmannsleute dem Adel sozial untergestellt waren, ist es ihr nun möglich Zugang zu einem Raum zu erhalten, der ihr als Königstochter sonst nicht zugänglich gewesen wäre. Erst in der Passage, als sie ihrem Vater Apolonio am Schiff ihre Lebensgeschichte erzählt, gibt sie ihre wahre Herkunft zu erkennen („non só juglaresa de las de buen mercado“ c. 490 c) und betont, dass sie eigentlich adeliger Abstammung sei („Duenda só de Lintage, de parientes honrados“, c. 491 a). Dennoch ist diese Erfahrung neben den anderen soeben erwähnten grundlegend für Tarsianas Entwicklung und Charakterbildung. Das Betreten ihr eigentlich unzugänglicher Räume macht sie zu einer besonderen Figur genauso wie auch bereits bei Apolonio und Luciana das Betreten fremder Räume und das damit einhergehende Überschreiten einer Grenze entscheidend für die Charakterentwicklung der Protagonist:innen war. Crocoll erkennt besonders im Überqueren des Meeres eine maßgebliche Komponente, die für diesen Zugang zu fremden Räumen und die damit einhergehende Entwicklung der Protagonist:innen zu tugendhaften Menschen verantwortlich ist und fasst dies in ihrem Essay über den Abenteuerraum im *Libro de Apolonio* wie folgt zusammen:

Tarsiana deja su vida de lujo para convertirse en juglaresa después de atravesar el mar en la nave de sus secuestradores. En suma, todos los personajes principales del relato experimentan, después de un viaje marítimo más o menos rocambolesco, un nuevo tipo de vida que los pone a prueba y les permite salir adelante más virtuosos de lo que eran.¹⁶⁷

Den Raum in seiner Weite erfahren und aufsuchen zu können, ist essentiell für die Entwicklung der Figuren im *Libro*. Die Besonderheit, die dem Epos hierbei zu Grunde liegt, ist, dass diese Entwicklung nicht ausschließlich einem maskulinen Helden widerfährt, sondern auch zwei Frauen diese Weiterentwicklung erfahren können, was ihnen eine ebenso bedeutungsvolle Rolle in der Erzählung zuteilt wie dem männlichen Protagonisten Apolonio. Dennoch sei an dieser Stelle erwähnt, dass diese Rolle der beiden Frauen in beiden Fällen nicht ausschließlich positiv konnotiert ist. Denn ihre Tugendhaftigkeit wird auch an Werten wie Keuschheit oder Freundlichkeit festgemacht, die sie zu gewissen Handlungsschritten zwingen und nicht in jeder

¹⁶⁶ Vgl. Crocoll: 2021, S. 55.

¹⁶⁷ Crocoll: 2021, S. 53.

Situation frei über ihren Körper oder ihr Handeln entscheiden lassen. Auch wenn Apolonio ebenso einem tugendhaften Heldenbild unterliegt, ist er doch in seiner Fortbewegung und seinem Tun viel freier als die beiden Frauen.

4 Die Transformation literarischer Räume

*Für die Literatur ist alle Vergangenheit
Gegenwart oder kann es noch werden*

ERNST ROBERT CURTIUS

Die in Kapitel 3 erläuterten Beispiele haben gezeigt, wie Raum in der Literatur zu Erzähldynamiken und Charakterentwicklungen beitragen kann. Auch ist erklärt worden, dass der Raum als kulturelles Phänomen an sozialpolitische sowie historische Gegebenheiten gebunden ist und somit einem stetigen Wandel unterliegt. Diese Fähigkeit zur Transformation ist ein wesentliches Merkmal für die Dynamik von Raum, der in diesem Sinne auch eng mit etwas Zeitlichem in Verbindung steht. Denn wie bereits von Bachtin in seinem *Chronotopos* erkannt wurde (s. Kapitel 2.2.3), sind in der Kunst und Literatur Zeit und Raum stets miteinander verbunden und obgleich man die beiden Komponenten Raum und Zeit getrennt voneinander betrachten kann, liegt doch in der gemeinsamen Vergegenwärtigung dieser Phänomene deren lebendige Betrachtung. Das Kunstwerk wird erst, so Bachtin, in der gemeinsamen Untersuchung zeitlicher und räumlicher Komponenten, in seiner Ganzheitlichkeit erfasst.¹⁶⁸ Auf diese Weise unterliegt auch die Betrachtung des Raums in seiner Transformation einer zeitlichen Komponente, da der Raum im transformativen Prozess nicht als etwas ausschließlich Gegenwärtiges betrachtet werden kann, sondern steht in einem Zusammenhang mit der Vergangenheit (und auch der Zukunft) steht. Demzufolge erkennt Bachtin, dass beispielsweise die Chronotopoi einer spezifischen Epoche wie etwa der Antike, als eine offene Form am Leben erhalten und in den Kontext einer anderen Epoche weitergetragen werden können.¹⁶⁹ Wichtig hierbei ist, dass der Chronotopos immer als eine künstlerische, also von Menschen gemachte, Einheit verstanden wird, die ein literarisches Werk in ein Verhältnis zu einer realen Wirklichkeit setzt.¹⁷⁰

Vor allem für die Entstehung literarischer Texte ist diese Feststellung belangreich, denn die Welt als solche ist nicht neu, sie erfindet sich nur neu und genau in dieser Neuerfindung lässt sich die Aktualität der Literatur begreifen. Literatur ist etwas Sich-Bewegendes, etwas das zwischen anderlei Welten umherzieht, die einen Einfluss auf sie ausüben, da jede Welt, die sie betritt, „eine neue Form des Denkens, neue philosophische Konzepte und – demzufolge – eine neue Ästhetik“¹⁷¹ ankündigt.

Eine Komponente, die stets mit diesem Einfluss in Verbindung steht und für die Entstehung neuer

¹⁶⁸ Vgl. Bachtin: 2008, S. 74.

¹⁶⁹ Vgl. Frank: 2015, S. 163.

¹⁷⁰ Vgl. Bachtin: 2008, S. 180.

¹⁷¹ Basnett, Susan: „Introducción“, in: *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Carmen África Vidal Claramonte Granada: Editorial Comares, 2012, S. VIII. Aus dem Spanischen von Judith Wimmer.

Texte grundlegend ist, ist die Übersetzung. Denn durch Übersetzung können literarische Werke in anderen Kulturkreisen verstanden, analysiert und in weiterer Folge auch neuinterpretiert werden. Denn keine Sprache, keine sogenannte Nation ist sich selbst ausreichend. Es braucht diesen ständigen Austausch der Kulturen, der die Welt und uns in ihr wachsen lässt und Übersetzung stellt dafür einen wesentlichen Grundpfeiler dar. Auch Raum und die Wahrnehmung des Raums spielen hierbei eine wesentliche Rolle, da der Raum Kulturträger ist und Übersetzung stets über Kultur verläuft. Vidal Claramonte erkennt sonach die Wichtigkeit des Raums in der Übersetzung, die sie wie folgt beschreibt:

La transformación del espacio a lo largo de la historia es reflejo de la transformación del pensamiento, de la metamorfosis de lo social y de lo político: traducir el espacio implica interpretar los usos que se hacen de los espacios y las diferentes hermenéuticas que surgen, según las ideologías, de esos usos.¹⁷²

Die Übersetzungswissenschaftlerin betrachtet aber nicht nur die Übersetzung als Interpretation von Räumen, sondern nimmt sogar in der Übersetzung selbst eine Räumlichkeit wahr, indem sie festhält, dass es für den Austausch von Erfahrungen immer einen gemeinsamen Raum bedarf und das Übersetzen ist für sie „una forma de compartir un espacio“ ist.¹⁷³

Vor diesem Hintergrund gilt es hervorzuheben, dass das *Libro de Apolonio* als Werk hervorsticht, das ebenso durch einen Übersetzungsprozess entstanden ist, da gerade das Mittelalter eine Epoche war, die sich durch ein langes Stadium der Zweisprachigkeit auszeichnet. So blieb das Lateinische neben den einzelnen Volkssprachen fortwährend bestehen und viele Texte aus dem Mittelalter sind im Kontext dieser Zweisprachigkeit entstanden. Die abschließenden zwei Kapitel dieser Arbeit werden sich mit der Wirkung lateinischer Texte auf die Literatur des Mittelalters befassen und im Konkreten untersuchen, wie diese Wirkung Einfluss auf räumliche Strukturen im *Libro* verursacht hat.

4.1 Zur Übersetzung lateinischer Texte im Mittelalter

Obwohl das Mittelalter allgemein gerne in einem Bruch mit jeglicher Art von Zivilisation gesehen wird, ist es wichtig, diesem Fehlglauben entgegenzusteuern. Denn wie der Altphilologe und Literaturhistoriker Gilbert Highet in seinem Werk *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature* aufzeigt, gibt es bedeutsame Aspekte die belegen, dass vor allem das Mittelalter von einem stetigen Kontakt zu lateinischen Texten und folglich dem Austausch

¹⁷² Vidal Claramonte, Carmen África: *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada: Editorial Comares, 2012, S. 29.

¹⁷³ Vidal Claramonte: 2012, S. 25.

mit einer anderen Epoche und Kultur geprägt ist. Dies ist mitunter auf das langjährige Fortbestehen des Lateinischen nach dem Zerfall des Römischen Reiches zurückzuführen. Eine derartige Persistenz der lateinischen Kultur und Sprache stand in engem Zusammenhang mit der Tatsache, dass es im Mittelalter eine lange Phase der Zweisprachigkeit gab, in der die verschiedenen romanischen Sprachen und das Lateinische als deren Wurzel koexistierten und die jeweiligen Volkssprachen sich erst allmählich von ihrer Muttersprache abgrenzten. Inmitten dieser Phase des Übergangs in der Sprachentwicklung spielte insbesondere Übersetzung eine wesentliche Rolle, da ein Großteil der Bevölkerung im romanischen Sprachraum ab einem gewissen Zeitpunkt dem Lateinischen nicht mehr mächtig war und es demnach notwendig erschien, für die breite Masse unverständlich gewordenen Texte wieder lesbar zu machen. Diese Aufgabe des Übersetzens war oft Personen des Klerus wie etwa Mönchen zugeschrieben, denen die lateinische Sprache als wichtiger Bestandteil ihres geistlichen Lebens geläufig blieb. Eine Konsequenz des von Geistlichen ausgeübten Übersetzerberufes ist, dass vermehrt Werke mit christlichem Hintergrund übersetzt beziehungsweise profane Texte christlichen Doktrinen angepasst wurden.¹⁷⁴

Das Hervorziehen lateinischer Quellen war demnach durchwegs nichts Außergewöhnliches in der Literatur des Mittelalters und ein Großteil mittelalterliche Schriftsteller:innen nahmen oft bereits vorhandenes Material zur Hand, interpretierten und beurteilten es neu im Rahmen eines christlichen Kontextes.¹⁷⁵ Dennoch gab es Einflüsse aus der Antike, die sich trotz der Christianisierung der Texte durchsetzen und fort dauern konnten. Der Romanist Ernst Robert Curtius, einer der bedeutendsten Vertreter in der Erforschung mittelalterlicher Literatur, gibt zu verstehen, dass Dichter:innen lateinischer Sprache, einen wichtigen Stellenwert in der Literatur des Mittelalters hatten, was Curtius insbesondere am römischen Dichter und Epiker Vergil ausführt. Demnach wurde etwa Vergils bekanntestes Werk, der *Aeneis*, ohne innere Störung in seinem Ablauf per Handschriftentradition ins Mittelalter übertragen. In der starken Präsenz Vergils erkennt Curtius außerdem ein Weiterleben der griechischen Dichtkunst, da die *Aeneis* besonders nach dem Beispiel Homers *Odysee* aufgebaut ist und viele Motive daraus übernahm.¹⁷⁶ Der griechische Einfluss in der lateinischen Dichtung wurde folglich auch ins Mittelalter weitergegeben, was sich an verschiedenen Dichtungen, die in jener Zeit entstanden sind, zeigt. Eine dieser Dichtungen ist auch das *Libro de Apolonio*, welche eine der mehr als vierzig bekannten Fassungen der Erzählung über Apollonius von Tyrus ist, die während des Mittelalters in ganz Europa sowohl lateinischer Sprache als auch in einer Vielzahl von Volkssprachen

¹⁷⁴ Vgl. Highet, Gilbert: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York/ Oxford: Oxford University Press, 2015, S. 8.

¹⁷⁵ Vgl. Lozano-Renieblas: 2003, S. 11.

¹⁷⁶ Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 1948, S. 26.

zirkulierten. Alle diese Fassungen gehen letztlich auf die *Historia Apollonii Regis Tyri* (HART) zurück, die nach dem Vorbild des griechischen Romans verfasst wurde. Die HART war bereits im 5. oder 6. Jahrhundert bekannt und ist in mehr als hundert Handschriften erhalten, die wahrscheinlich eine gekürzte Fassung des Originalberichts wiedergeben und die in der Regel in zwei Haupttextzweige eingeteilt werden. Die Überlieferung A ist hierbei die ältere und längere Fassung des Romans, wohingegen die Überlieferung B eine modernere, kürzere, stilistisch und sprachlich verbesserte Fassung übermittelt.¹⁷⁷

Dass auch das spanische *Libro de Apolonio* aus dieser lateinischen Überlieferung heraus entstanden ist und als christliche Version der HART neu interpretiert wurde, ist neben dem langen lateinischen Einfluss, von dem Spanien geprägt ist, auch auf die Konfessionalität des Landes zurückzuführen, die mit der Konvertierung der Westgoten zum Katholizismus im 7. Jahrhundert begann.¹⁷⁸ Die Bedeutung des Christentums nahm von jenem Zeitpunkt an beständig zu. Dennoch nahm Spanien in Bezug auf Religionen lange Zeit eine besondere Rolle in Europa ein, da während der sogenannten *Convivencia* Christ:innen, Muslim:innen und Jüd:innen fast acht Jahrhunderte zusammenlebten und demnach auch die Anfänge der spanischen Literatur stark davon geprägt sind.¹⁷⁹ Doch mit dem Beginn des Kreuzzuggedankens seit Anfang des 13. Jahrhunderts, wurde dieses anfänglich friedliche Miteinander der Kulturen immer stärker reprimiert und das Christentum setzte sich als dominante Religion durch. Ab dem 14. Jahrhundert wurden die beiden anderen Religionen von den Christ:innen komplett unterworfen und vertrieben.¹⁸⁰ Das Lateinische als Sprache des Christentums war zu jener Zeit vor allem dem Klerus beschieden, der in seinen Texten und Übersetzungen christliche Inhalte propagierte. Insbesondere ab dem 13. Jahrhundert bestand in Spanien auch die Tendenz, Literatur in den Dienst religiöser Propaganda zu stellen.¹⁸¹

4.2 Das *Libro de Apolonio* als räumlich kultureller Übergang

Die Christianisierung profaner, in lateinischer Sprache verfasster Prosatexte war, wie eben erläutert wurde, eine weit verbreitete Praxis im Mittelalter. Auf diese Weise kam es auch im Falle des *Libro de Apolonio* zu einer derartigen Entwicklung und zwar der Transformation eines lateinischen Ursprungstextes, der nach dem Muster eines griechischen Romans aufgebaut ist, in ein mittelalterliches Werk des 13. Jahrhunderts. Das einzige handschriftliche Zeugnis des *Libro* findet sich auf den Blättern im Manuskript K-III-4 der Bibliothek des Klosters San Lorenzo im *El*

¹⁷⁷ Vgl. Ancos: 2008 S. 282.

¹⁷⁸ Vgl. Tietz: ²2001, S. 3.

¹⁷⁹ Vgl. Tietz: ²2001, S. 5.

¹⁸⁰ Vgl. Tietz: ²2001, S. 12f.

¹⁸¹ Vgl. Tietz: ²2001, S. 32f.

Escorial, welches noch zwei weitere in Paarreimen verfasste religiöse Gedichte enthält – die *Vida de santa María Egipcíaca* und das *Libro de la infancia y muerte de Jesús* – und vermutlich aragonesischer Herkunft ist.¹⁸² Von diesen wenigen Informationen abgesehen, ist jedoch weder über die Entstehung des Epos noch über seinen Autor viel bekannt. Denn anders als bei anderen Neuinterpretationen des Apollonius-Stoffes, ist der Verfasser des *Libro* anonym. Dieser Anonymität wohnt insofern eine Besonderheit inne, als sie den Schreibenden berechtigt, mit gewissen Normen und Vorschriften seiner Zeit zu brechen und einen Fokus auf Themen zu lenken, die nur auf dem anonymen Weg angesprochen werden konnten. So schreibt die verfassende Person des *Libro*, wie bereits in Kapitel 3.5 genauer erläutert wurde, den weiblichen Protagonistinnen der Erzählung eine wesentlich emanzipiertere Rolle zu, als dies im Spanien des 13. Jahrhunderts üblich war. Außerdem hat die anonyme Autor:innenschaft den Vorteil, dass sie den Fokus auf die Erzählung lenkt und nicht in etwa auf einem biographischen Hintergrund des Autors. Der deutsche Philosoph Walter Benjamin sieht gerade in dieser „Namenlosigkeit des Erzählers“ eine Möglichkeit, Leser:innen einen literarischen Zugang, der nicht auf eine unmittelbare Verbindung mit dem Leben der verfassenden Person ausgelegt ist, zu verschaffen.¹⁸³ Gerade im Mittelalter war Anonymität von Schreibenden durchaus üblich, zunächst aufgrund der soeben erwähnten Möglichkeit, mit Tabuthemen zu brechen. Außerdem kann man in der Regel davon ausgehen, dass das Wissen um die Urheberschaft erst mit der Herausbildung der Autor:innenfunktion an Bedeutung gewann, welche sich insbesondere im Verlauf des 18. Jahrhunderts herauskristallisierte. Dennoch ist nicht ganz klar definierbar, ab wann genau von der Entstehung einer Autor:innenfunktion gesprochen werden kann, da diese an unterschiedlichen soziopolitischen Kontexten und historischen Ereignissen festgemacht wird, die mitunter um mehrere Jahrhunderte schwanken können.¹⁸⁴ Eine mögliche Erklärung für ein vermehrtes Auftreten von Autor:innennamen kann nach der These von Aleida und Jan Assmann im Prozess der Entwicklung von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit in der Literatur residieren¹⁸⁵ ist – ein Prozess, der im Hochmittelalter noch in den Kinderschuhen stand, da ein Großteil literarischer Werke nicht durch Schriften, sondern durch mündliche Verbreitung bekannt wurden. Man hat gewissermaßen geschrieben und gelesen, damit andere es hörten.¹⁸⁶

Dieses mündliche Zirkulieren des Stoffes trug ohne Zweifel dazu bei, dass gerade im Mittelalter die Geschichte um Apollonius von Tyrus so bekannt war und dass so viele verschiedene

¹⁸² Vgl. Ancos: 2008, S. 282.

¹⁸³ Vgl. Pabst, Stephan: „Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss“, in: *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*, Stephan Pabst (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, S. 3.

¹⁸⁴ Vgl. Pabst: 2011, S. 7.

¹⁸⁵ Vgl. Assmann, Aleida und Jan: „Schrift und Gedächtnis“, in: *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, dies. (Hrsg.), München: Fink, 1993, S. 276.

¹⁸⁶ Vgl. Frenk, Margit: *Entre la voz y el silencio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, S. 17.

Versionen davon existieren. Denn die Erzählung machte wie bereits erwähnt nicht nur im spanischen Gebiet seine Runden, sondern kursierte im gesamten europäischen Raum und in den dort beheimateten Sprachen herum. Die Hispanistin Lozano-Renieblas erkennt in dieser mündlichen Tradition den Grund für die ständige Veränderung von Kunstwerken im Mittelalter.¹⁸⁷ Dabei bleibt zu ergänzen, dass das Mittelalter im Kontext des Zerfalls einer imperialen Gesellschaft zu betrachten ist, wobei es zu einer Reduzierung eines den gebildeten Schichten vorenthaltenen Literaturbetriebs kam und die Tendenz hin zu traditionelleren und folkloristischeren Genres führte, woraus die Entwicklung einer Bandbreite an Erzählstoffen resultierte, die den entsprechenden Traditionen und Lebensumständen der Zeit angepasst wurden.¹⁸⁸ Im selben Atemzug ist außerdem zu erwähnen, dass das Mittelalter nicht als einseitige Epoche betrachtet werden kann, sondern einer Entwicklung unterzogen ist, die sich über mehrere Länder und Jahrhunderte hinweg erstreckt und demnach örtlich sowie zeitlichen Veränderungen unterworfen ist. Diese historische Besonderheit der Epoche und vor allem auch deren lange Dauer schlägt sich auch in der Literatur nieder und trägt vielleicht auch dazu bei, dass eine Erzählung wie jene über Apollonius gerade im Mittelalter so bedeutsam war. So wurde der Stoff, je nach dem zu welchem Zeitpunkt er aufgegriffen wurde, stets auf unterschiedliche Arten neuinterpretiert. In Wien verfasste beispielsweise der Autor und Arzt Heinrich von Neustadt sein sich über zwanzigtausend Verszeilen erstreckendes Epos *Apollonius von Tyrland*. Das Werk entstand um das Jahr 1300 und ist eine der frühesten erhaltenen Bearbeitungen des antiken Stoffes im deutschsprachigen Raum. Es hebt sich von anderen Neuinterpretationen insbesondere deshalb hervor, da der Inhalt nicht auf einen der Epoche typisch heilsgeschichtlichen Fokus gerichtet ist, sondern christliche Konventionen mit antiken Weltanschauungen vereint. Überdies ergänzt der österreichische Autor die ursprüngliche Erzählung mit einer langen, frei erfundenen Passage, die die Reise Apollonius während der 13 Jahre, in denen er seine Tochter Tarsiana zurücklässt, schildert.¹⁸⁹ María Jesús Lacarra erkennt genau in dieser Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Geschichte ihren Erfolg. So kann das *Libro de Apolonio* laut der spanischen Mediävistin sowohl als „relato histórico o seudohistórico, como un *roman* de aventuras, con inserción de elementos caballerescos, o como un *exemplum*“¹⁹⁰ gelesen werden. Nichtsdestotrotz war ein derartiges Ausmaß an Annahme der ursprünglichen Erzählung im Anblick eines mittelalterlichen Kontextes nicht das Gewöhnlichste, da sich vergleichsweise wenige lateinische Bücher weltlichen Inhalts

¹⁸⁷ Vgl. Lozano-Renieblas: 2003, S. 9.

¹⁸⁸ Vgl. Lozano-Renieblas: 2003, S. 9.

¹⁸⁹ Vgl. Braun, Lea. *Transformationen von Herrschaft und Raum in Heinrichs von Neustadt ›Apollonius von Tyrland‹*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, S. 5f.

¹⁹⁰ Lacarra, María Jesús: „La vida e historia del rey Apolonio: texto, imágenes y tradición genérica“, in: *Literatura y ficción. 'Estorias', aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Universitat de Valencia, 2015, S. 105.

im Mittelalter einer gleichen Verbreitung rühmen durften wie jenes über Apollonius.¹⁹¹ Inmitten der ersten wissenschaftlichen Studien über die Apollonius-Erzählung befindet sich jene des deutschen Althistorikers Elimar Klebs, der insbesondere den geschichtlichen Wert des Buches in Bezug auf sein jahrhundertlanges Fortleben und dessen stetige Neukontextualisierung in den Fokus rückt und darauf verweist, dass daher die dichterische Qualität oft als zweitrangig betrachtet werden kann.¹⁹² Lozano-Renieblas sieht im Apollonius-Stoff eine Schnittstelle zwischen Antike und Mittelalter, denn die lateinische Fassung passt sich in der Erzählung an mittelalterliche Formen an.¹⁹³ Eine große Besonderheit, speziell der spanischen Version, ist es außerdem, dass es durch den historischen Entstehungskontext einer Verschiebung der Thematiken kommt und sakrale Thematiken plötzlich an einen höfischen Schauplatz getragen werden.¹⁹⁴ Auf diese Weise wird aus dem *mester de clerecía*, der in seiner ursprünglichen Form vorwiegend hagiographischer Natur ist, eine Heldenerzählung nach hellenistischem Vorbild. Dabei kommt es zu einem Aufeinandertreffen griechischer Ideen und mittelalterlicher Weltvorstellungen, die sich im Epos unter anderem an der Raumstruktur erkennen lassen. Dementsprechend hat das *Libro* bestimmte Konzeptionen von Raum und Räumlichkeit in gewissen Fällen aus der Ursprungsquelle übernommen und beibehalten, in anderen Fällen wiederum in einer, der Entstehungszeit entsprechenden, christlich-höfischen Perspektive neuinterpretiert.

In Bezug auf die Übernahme gewisser Strukturen aus der HART ist zunächst festzuhalten, dass neben der grundsätzlich rigiden Zuordnung von Raumfunktionen im Mittelalter, die Welt zu jener Zeit stets als etwas Geschlossenes betrachtet wurde, was sich auch oft in literarischen Texten niederschlägt, die sich durch Enge auszeichnen. Diese Betrachtungsweise steht im Gegensatz zum antiken Raum, der ein konstitutives Merkmal in seiner Weite erkennen lässt. Die Eingrenzung des Raums ist oftmals charakteristisch für mittelalterliche Texte und gerät erst während der Neuzeit und einem mit jener Epoche einhergehenden unbegrenzten Raumverständnis wieder in den Wandel.¹⁹⁵ Umso spannender ist es festzustellen, dass im *Libro* der Raum ebenso als etwas Weitläufiges erhalten bleibt, damit sich, wie in der HART, das Abenteuer entfalten kann. Genau in dieser Weitläufigkeit liegt eines der wichtigsten Charakteristika des antiken Romans, nach dessen Vorbild eben auch das *Libro* konzipiert ist. Bachtin erkennt in dieser Weiträumigkeit, die Grundlage für die Entfaltung des Abenteuers:

¹⁹¹ Vgl. Klebs, Elimar: *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin: 1899, S. 1.

¹⁹² Vgl. Klebs, Elimar: 1899, S. 2f.

¹⁹³ Vgl. Lozano-Renieblas, 2003, S. 38.

¹⁹⁴ Vgl. Ancos: 2018, S. 290.

¹⁹⁵ Vgl. Aertsen, Jan A.: „Zur Einleitung“, in: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 1998, S. XI.

Das Abenteuer braucht um sich entfalten zu können Raum, viel Raum. Die zufällige Gleichzeitigkeit und die zufällige Ungleichzeitigkeit der Erscheinungen sind untrennbar mit dem Raum verbunden, der in erster Linie nach *Ferne* und *Nähe* (und deren unterschiedlichen Graden) gemessen wird.¹⁹⁶

Motive wie Flucht, Verfolgung, Suche, Gefangennahme, die auch im *Libro* fortwährend vertreten sind, sind für die Wahrnehmung von Ferne und Nähe und dem Raum als etwas Großes ausschlaggebend.¹⁹⁷ Interessant ist hierbei auch, dass die antiken Schauplätze, also die Hafenstädte, in die Apolonio auf seiner Reise kommt, alle aus der HART übernommen und nicht etwa in einen spanischen Kontext der Epoche übersetzt werden. Diese Eigenschaft verleiht dem Epos noch mehr Weiträumigkeit und Abenteuer, zumal die Hafenstädte als reale Toponyme des östlichen Mittelmeerraums weit weg der iberischen Halbinsel zu verorten sind.

Gleichzeitig lässt sich anhand der Städte aber auch ein bedeutendes Unterscheidungsmerkmal zur lateinischen Fassung erkennen, das den mediävalen Entstehungskontext klar zur Geltung bringt. Auf diese Weise sind in der lateinischen Quelle des Textes die Städte kaum skizziert. Die kastilische Fassung hingegen enthält zwar nur wenige lange topografische Beschreibungen, dafür aber mehr Details. Die Lage am Hafen und die dort umherziehenden Stadtbewohner:innen sind in der spanischen Fassung inspiriert vom Alltagsleben einer Handelsstadt am Meeresufer und differenzieren sich somit vom lateinischen Text.¹⁹⁸ Ein Beispiel für eine solchermaßen ausführliche Beschreibung ist etwa die Passage, in der Apolonio mit seinem zukünftigen Schwiegervater Architrastes an der Hafenpromenade in Pentápolis spazieren geht, an der auch ein Markt vorzufinden ist (c. 201 und 202):

Ouo sabor hun día el rey de caualgar,
andar por el mercado, ribera de la mar;
fizo ha Apolonio, su amigo, llamar,
rogóle que sallyese con él ha deportar. Deportar = disstraerse

Prísole por la mano, non lo queria mal,
vyeron por la ribera mucho buen menestral:
burzeses τ burzesas, mucha buena senyall,
sallieron al mercado, fuera al reyal

Wie man anhand der beiden *cuadernas* erkennen kann, herrscht am Markt ein reges Treiben, an dem verschiedene soziale Schichten beteiligt sind. Die „burzeses τ burzesas“ als gewöhnliche Städter:innen haben ebenso Zugang zum öffentlichen Marktgeschehen wie die *tres donzeles*, Königssöhne, die sich in *cuaderna* 203 („vynieron tres donzeles“, c. 203 b) ins Gemenge mischen.

¹⁹⁶ Bachtin: 2008, S. 23.

¹⁹⁷ Vgl. Bachtin: 2008, S. 23.

¹⁹⁸ Vgl. Crocoll: 2021, S. 47.

Der lateinische Text erwähnt den Spaziergang Apolonios und Architrastes' ausschließlich mit dem Satz: „Rex autem post paucos dies tenens Apollonium manu forum petit et cum eo deambulavit.“¹⁹⁹. Das Marktgeschehen und welche Menschen zu jenem Zugang haben, bleibt hier völlig unerwähnt. Das Hervorheben des Marktes im mittelalterlichen Text, ist dennoch kein Zufall oder simple stilistische Ausschmückung. Denn die spanische Version zeigt durch das In-Den-Fokus-Stellen des Marktes eine urbane Kultur, die gerade am Aufblühen ist. Es rückt das urbane Gefüge des Gedichts in den Vordergrund, in dem die Stadt eine Vorlage darstellt, wie die Gesellschaft zu funktionieren habe.

Die signifikante Bedeutung des Marktes ist somit auch an einer weiteren Stelle des *Libro* zu erkennen. Der Moment, in dem es Tarsiana gelingt, nachdem sie von den Piraten entführt und an einen örtlichen Zuhälter verkauft worden ist, sich vor der Prostitution zu retten, indem sie Antinágora vorschlägt, ihr Talent statt ihres Körpers zu verkaufen, ist essentiell für die Schilderung des Marktgeschehens. Als *juglaresca* präsentiert die junge Frau die am Hofe erlernten musikalischen Fähigkeiten auf dem Marktplatz der Stadt („sallió al mercado violar por soldada“, c. 426 d), der im spanischen Epos gleicherweise viel ausführlicher beschrieben wird als in der lateinischen Fassung. Denn in der HART wird der Ort, an dem Tarsiana auftritt, nicht explizit erwähnt. In der spanischen Version hingegen wird diesem nicht nur explizit auf einem Marktplatz verortet, sondern in gleichem Maße eine Dynamik verliehen, die durch eine Beschreibung der Verteilung der Zuhörer:innen auf dem Platz („finchiense de omes apriesa los portales“ / „non les cabié en las plaças, subiense a los portales“, c. 427 c und d) sichtbar wird.²⁰⁰

Carina Zubillaga erkennt genau in dieser Darstellung Tarsianas als *juglaresca* und der Hervorhebung des Marktes, wo sie ihre *maestría* als Musikerin ausübt, einen wesentlichen Unterschied zur lateinischen Quelle:

Frente a la Historia Apollonii regis Tyri, fuente latina de la historia, el poema hispánico detalla tanto el modo como el espacio de desempeño de la maestría de la joven, concentrando en esos detalles el universo cristiano al que se ha adaptado el relato.²⁰¹

Doch nicht nur in der Beschreibung des Raums zeigen sich Unterschiede zwischen spanischer und lateinischer Fassung der Apolonius-Geschichte. Die Räume in den beiden Versionen sind ebenso unterschiedlich gestimmt. Zur Gestimmtheit eines Raumes und der Gestaltung der Atmosphäre leisten Emotionen einen wesentlichen Beitrag. Beispielsweise ist die Passage, in welcher Apolonio in Pentápolis vor dem Königspalast steht, mit einem großen Schamgefühl behaftet und der Protagonist traut sich zunächst nicht, den Raum zu betreten, da er sich ihm nicht zugehörig

¹⁹⁹ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 263.

²⁰⁰ Vgl. Crocoll: 2021, S. 54.

²⁰¹ Zubillaga: 2020, S. 22.

fühlt. Zögernd steht er vor dem Palast, obwohl er seine Scham schlussendlich überwindet und eintritt. Das Gefühl der Scham verlässt ihn nicht einmal dann, als er bereits mit dem König am Tische sitzt. Jean-Claude Bologne unterscheidet in seinem Werk *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls* wesentlich zwischen zwei Arten der Scham, einer körperlichen, sexuellen Scham und einer grundsätzlich dem Menschen eigene Wesenheit, Scham zu empfinden.²⁰² Dieses individuelle Schamgefühl ist hierbei immer von vorherrschenden sozialen Strukturen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten geschichtlichen Epoche geprägt.²⁰³ Das Gefühl der Scham tritt bei Apolonio besonders auf, als er sich aufgrund seiner Erscheinung in ärmlicher Kleidung nicht zum Königshause zugehörig fühlt, gleichwohl er selbst ein König ist. Diese fehlende Zugehörigkeit und das damit einhergehende Schamgefühl lässt sich vor dem Hintergrund erklären, dass gerade in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters vestimentäre Codes eine maßgebende Rolle spielten. Demnach repräsentierte die Kleidung und äußerliche Erscheinungsformen oftmals die inneren Qualitäten und Wesenszüge eines Menschen.²⁰⁴ Es erstaunt sonach nicht, dass Apolonio als tugendhafter König, sich über seine Situation beschämt zeigt und ihm das Eintreten in den Palast wie das Überschreiten einer persönlichen Grenze vorkommt.

Diese Emotion kommt in der HART nicht vor. Zwar zeigt auch hier Apolonio seinen Unmut, in keinem Moment ist aber von Scham die Rede. Apolonio betritt auf die Einladung hin direkt den Palast. Sein Unmut kommt erst später ans Licht, wobei diese vom König eher als Trauer um den Verlust nach dem Schiffbruch denn als Scham gedeutet wird. („Epulantibus ipse solus non epulabatur, sed respiciens aurum, argentum, mensam et ministeria, flens cum dolore ómnia intuétur“)²⁰⁵. Zuvor war die Annahme für seine Trauer seitens der Gefolgschaft des Königs sogar als Eifersucht interpretiert worden, die der König jedoch widerlegt. („Cui rex ait: “Amice, suspicaris male, nam iuvenis iste non bonis meis aut fortunae meae invidet, sed, ut arbitror, plura se perdidisse testatur“)²⁰⁶.

Im *Libro* hingegen ist das Schamgefühl ein wesentlicher Aspekt, der Apolonio begleitet, als er sich aufgrund seines bescheidenen Auftretens, nicht würdig sieht, den Königspalast zu betreten und am Hofe mit dem König zu speisen. Es setzt bereits ein, als Apolonio von Architrastes nach dem Spiel zum Essen eingeladen wird („Dixo al pelegirino: « Amigo, yo te ruego / que yantes oy conmigo, non busques otro fuego »“, c. 151 c und d) und er die Einladung nicht abschlagen kann,

²⁰² Vgl. Bologne, Jean Claude: *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar: Böhlau, 2001, S. 2.

²⁰³ Vgl. Bologne: 2001, S. 8.

²⁰⁴ Vgl. Hammer, Andreas: „Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites de passage*“, in: *Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter. Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1*, von Stefan Bießenecker (Hrsg.), Bamberg: University of Bamberg, 2008, S. 321.

²⁰⁵ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 198.

²⁰⁶ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 201.

da es ihm vor Scham nicht gelingt. („Non quiso Apolonio atorgar el pedido, / ca non dixo nada, de vergüença perdido“, c. 152 a und b).

Dennoch zeigt sich beim Essen wiederum eine Parallele zwischen der antiken Quelle und der spanischen Fassung und zwar, als Apolonio am Tisch zu weinen beginnt. Das Weinen vor anderen ist sowohl in klassischen Texten wie etwa bei Homer typisch, in denen die Helden, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, oft Tränen vergießen.²⁰⁷ Dieses Motiv wurde auch im Mittelalter übernommen, um Sensibilität auszudrücken. Carina Zubillaga schreibt in ihrem Artikel *El llanto como medida de la sensibilidad medieval* über die Tränen des Helden im *Libro* als Ausdrucksträger einer leidenden Menschlichkeit. Dieses Leiden wird im Epos angesichts der Nöte, denen sich der Protagonist stellen muss, evoziert.²⁰⁸ Außerdem erkennt Zubillaga im *llanto* Apolonios eine stille Form der Trauer, die sich durch ihre *mesura* auszeichnet und sich solchermassen von den lauten und weniger maßvollen Einheiten der Erzählung abgrenzt:

Llorar es indudablemente dar muestras de dolor, aunque bajo la forma silenciosa que supone esta acción verbal y en oposición a las manifestaciones más ruidosas y desmesuradas del llanto.²⁰⁹

Sowohl in der spanischen als auch in der lateinischen Version, ist demnach eine Trauer zu erkennen, die den Raum emotional auflädt und stimmig macht.

Zeitgleich kennzeichnet sich in eben jener Passage des Spieles und der anschließenden Einladung zum Essen eine weitere Verschiedenartigkeit der beiden Texte ab. Folgendermaßen liegt der Einladung in der HART einer anderen Motivation zu Grunde als im *Libro*. In der lateinischen Fassung wird nämlich von einem Raum erzählt, der im spanischen Epos nicht vorkommt. So wird Architrastes von Apolonio nach dem Spiel gewaschen, eingeölt („Videns autem Apollonius a cs laudari, constanter adpropinquavit ad regem. Deinde docta manu cer fricavit regem tanta levitate, ut de sene iuvenem redderet.“)²¹⁰ und massiert („Iterato in solio gratissime fvit, exeunti officiose manum dedit. Post haec discessit.“)²¹¹. Die Tradition des Bades nach dem Sport wird in der HART sehr genau geschildert, wohingegen sie im *Libro* zur Gänze weggelassen wird. Dieser Aspekt hat augenscheinlich damit zu tun, dass in der Antike die Badetradition einen hohen Stellenwert hatte. Bereits bei den Griechen gab es öffentliche sowie private Bäder, in denen man sich wusch und anschließend einölte.²¹² Bei den Römern erlangte die Badekultur dann mit der Erbauung von

²⁰⁷ Vgl. Bachtin: 2008, S. 61.

²⁰⁸ Vgl. Zubillaga, Carina: „El llanto como medida de la sensibilidad medieval en el contexto del Ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente*)“, *Bulletin of Spanish Studies* (2017), Vol. 94, S. 28.

²⁰⁹ Vgl. Zubillaga: 2017, S. 29.

²¹⁰ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 185f.

²¹¹ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 185f.

²¹² Vgl. Brodersen, Kai und Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006, S. 302.

Thermen noch größere Bedeutung und dem Bad war eine Stellung als zentraler Ort für das öffentliche und soziale Leben immanent.²¹³

Dass das Bad als wesentlicher Bestandteil der antiken Kultur im spanischen Epos nicht erwähnt wird, ist nicht besonders kurios, denn im Gegensatz zur Antike, wo der nackte Körper – die Thermen und Bäder wurden wie auch die Sportstätten ohne Bekleidung besucht – als Ausdruck für Stärke, Kraft und Harmonie galten²¹⁴, war im Mittelalter Nacktheit ein Symbol für Verwundbarkeit. Diese Verwundbarkeit ist beispielsweise in der Kunst in den Darstellungen Christi am Kreuz oder im Martyrium der Heiligen zu erkennen. Während in der antiken Kunst der nackte Körper als Sinnbild für Kraft und Ekstase galt, war im Mittelalter die Darstellung eines solchen oft der *Imitatio Christi* zugewiesen.²¹⁵ Zwar galt Nacktheit *per se* im Mittelalter nicht als unzüchtig, doch war sie stets mit einem Schamgefühl verbunden, das es so in der Antike nicht gab: dem Sich-Bewusst-Werden der eigenen Nacktheit durch den Blick des oder der Anderen. Vor allem im öffentlichen Raum war so für Nacktheit kein Platz, da man sich ihrer schämte.²¹⁶ In der Antike hingegen störte man sich nicht so sehr an diesem Blick. So sind in etwa auch Apollonio und Architrastes während der Badepassage in der HART nicht alleine. („Videns autem <se> Apollonius a c<uncti>s laudari, constanter adpropinquavit ad regem.“²¹⁷) Denn die Thermen und Bäder der Antike waren, wie bereits benannt, meist Teil des öffentlichen Raums, zu dem jeder Zugang hatte.

Im *Libro* wird einzig der Sportplatz als öffentlicher Treffpunkt verschiedener sozialer Schichten als Raumstruktur übernommen. Die Therme hingegen, die in der HART eine so wesentliche Rolle einnimmt, wird gänzlich ausgelassen. Zwar gab es im Mittelalter ebenso Bäder und diverse Texte bezeugen sogar mittelalterliche Baderituale, doch war das Baden meist besonderen Umständen vorbehalten, wie Jean-Claude Bologne in einer Gegenüberstellung der antiken und mittelalterlichen Badepraxis feststellt:

Zahl und Größe der erhaltenen römischen Thermen legen von der Bedeutung der Bäder in den antiken Kulturen Zeugnis ab. Sie gehören zu den seltenen Freuden, die sich – öffentlich oder privat – auch die sittenstrengsten Philosophen gönnten. [...] Im Licht des antiken Erbes versteht man, dass ein Bad vom hohen Mittelalter an mit Sinnenfreuden in Verbindung gebracht wurde. So erlaubt die benediktinischen Regel zwar den Kranken das Bad, den gesunden Mönchen, „vor allem wenn sie jung sind“, gesteht man es jedoch nur in engen Grenzen zu. [...] Der Verzicht auf das Bad wird zum Zeichen besonderer Heiligkeit.²¹⁸

²¹³ Vgl. Brodersen und Zimmermann: 2006, S. 597f.

²¹⁴ Vgl. Bologne: 2001, S.370.

²¹⁵ Vgl. Bologne: 2001, S. 375.

²¹⁶ Vgl. Bologne: 2001, S. 379.

²¹⁷ Kortekaas: 2007, S. 185.

²¹⁸ Bologne: 2001, S. 21

Die Wichtigkeit der Bäder ist also ein wichtiges Zeugnis antiker Kultur und fällt in der HART noch einmal insbesondere ins Auge, da nicht nur das Baderitual ausführlich beschrieben, sondern das Bad auch als Grund der Einladung zum Essen in den Königspalast angegeben wird. Folglich möchte der König von Pentápolis gerne jenen Mann einladen, der ihm ein so wunderbares Bad beschert hatte („Et intuens unum de famulis suis ait: Iuvenis ille, qui mihi servitium gratissime fecit, vide, quis sit.“²¹⁹). Er schickt somit einen seiner Diener nach dem Spiel auf die Suche nach Apolonio. Dieser wird sogleich gefunden und folgt dem Diener in den Königspalast („Vade celerius et dic illi: rogat te rex, ut ad cenam venias. Et cum dixisset ei, adquevit Apollonius et eum ad domum regis secutus est.“²²⁰). Die Art der Einladung erweist sich als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur spanischen Version, in der Apolonio direkt vom König nach den Spielen gefragt und eingeladen wird.

Anhand der Erzählabschnitte des Marktes, des Königspalasts sowie des Sportplatzes und der Thermen wurden nun einige Beispiele angeführt, die primär profane Räume und deren Transformation von einem antiken Ursprungskontext in ein für das spanische Mittelalter typisches Textformat thematisieren. Dies ist im Anbetracht der Tatsache insofern ersichtlich, als das *Libro*, das als *mester de clerecía* zwar viele christliche Inhalte zum Gegenstand hat, sich thematisch jedoch an die Struktur eines höfischen Heldenepos hält. Auf diese Weise werden die meisten Handlungsabschnitte in weltlichen Räumen verortet. Sakrale Räume werden als solche explizit nur am Beispiel des für Luciana errichteten Klosters erwähnt. Demgemäß ist die Passage über das Kloster besonders auffallend und legt neben ihrer Bedeutsamkeit für die Handlung eine weitere Differenz zur lateinischen Fassung dar. Auf diese Weise ist am Beispiel des Klosters klar der mittelalterliche Kontext des *Libro* zu erkennen, der eine weitere räumliche Transformation in Bezug auf den Ursprungstext veranschaulicht. Denn in der HART ist der Schutzraum, in dem Luciana während der Zeit, in der sie von ihrem Ehemann getrennt lebt, ein antiker Tempel. Konkret ist in der HART vom Tempel der Diana die Rede, der römischen Göttin für Fruchtbarkeit und Wachstum, die außerdem als Beschützerin der Frauen galt. Die Wahl auf Diana als Schutzgöttin des Tempels ist auf einen Kult um diese Göttin zurückzuführen, der im alten Rom sehr verbreitet war. Besonders an diesem Kult ist, dass die Errichtung von Tempel darin eine große Rolle spielte. Die Popularität rund um Diana gibt sich während des Römischen Reiches als Reliquie der griechischen Kultur zu erkennen, in der Diana Artemis hieß. Das größte Zentrum rund um diesen Kult war in der Antike das Artemisium in Ephesos, das heute als eines der sieben Weltwunder der Antike bekannt ist. Die Wichtigkeit dieses Tempels wird oft im griechischen Roman thematisiert und nachdem die HART auf einem hellenistischen Modell aufbaut, wird die

²¹⁹ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 191.

²²⁰ Vgl. Kortekaas: 2007, S. 193f.

Thematik hier ebenso in den Fokus gerückt. Die Tempel der Diana wurden gemeinhin von Priesterinnen bewohnt, denen Jungfrauen dienten und die sich alle an strikte Regeln zu halten hatten. So war in etwa die Keuschheit eines der obersten Prinzipien dieses Kultes.²²¹ Diese Regeln in der ausschließlich weiblichen Tempelkultur werden auch in der HART erwähnt, als Luciana ins Kloster kommt und es wie folgt heißt: „Exaudivit earn et inter sacerdotes Dianae feminas <in>ful<civ>it et collocavit, ubi omnes virgines inviolabiliter servabant castitatem.“²²²) Die Werte und Gegebenheiten, die in diesen sakralen Räumlichkeiten vorherrschten, wie beispielsweise dem Bewahren der Keuschheit, unterschieden sich gar nicht so sehr vom Mittelalter, dennoch ist die Transformation Tempel zu Kloster von symbolischer Bedeutung. In seinem Artikel *Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter* schreibt Arnold Esch, dass gerade die Symbolik der Kirchen als Bauten eine bedeutungsvolle ist, da diese nicht selten über heidnischen Tempel errichtet wurden, was die Kirche zum Zeichen für den überwundenen Tempel darunter macht.²²³

Im *Libro* ist zwar nicht von einer Kirche die Rede, doch ist anzunehmen, dass ein christliches Kloster ähnliche Intentionen verfolgte und die Symbolik, die vermittelt wird ist gleicher Art: Das Christentum hat den polytheistischen Glauben und Kult darum aus der Antike erfolgreich ersetzt. Umso interessanter ist es, dass der Tempel dennoch nicht zur Gänze aus dem *Libro* verdrängt wurde. Denn Apolonio hat gegen Ende des Epos einen Traum, in dem ihm ein Engel erscheint oder genauer gesagt vermutet wird, dass der weiße Mann der Erscheinung ein Engel ist. („Vínol‘ en visión vn omne blanqueado; / ángel podrié seyer, qua era aguisado“, c. 577 b und c). Während dieser Vision oder dieses Traums erfährt der Protagonist, dass er – entgegen seiner Vorhaben – nicht sofort nach Tyrus zurückkehren, sondern zuvor noch nach Ephesos steuern muss („Apolonyo, non as ha Tiro qué buscar, / primero ve a Efesio, allá manda guiar“, c. 578 a und b), um dort nach dem Tempel der Diana zu fragen („Demanda por el templo que dizen de Diana“, c. 579 a). Es ist spannend, dass genau im Traum hier die lateinische Fassung durchscheint und das *Libro* die Idee um den Dianatempel übernimmt, obschon sonst stets von einem *monesterio* die Rede ist. Auch nach dem Traum, am Ende der Erzählung als Apolonio in Ephesos eintrifft und Luciana vor Freude das Kloster verlässt („non le podié de gozo caber el monesterio“, c 585 d), wird der Tempel der Diana nicht mehr erwähnt. Dennoch fällt der Tempel im *Libro* nicht komplett weg und spiegelt sich im Traum als Überrest aus einer anderen Zeit, als epochenübergreifender Chronotopos wider. Und genau in dieser Übernahme, wenn sie auch teilweise sehr gedeckt

²²¹ Vgl. Kortekaas: 2007, 406f.

²²² Kortekaas: 2007, S. 406.

²²³ Vgl. Esch, Arnold: „Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter“, in: *Wissensästhetik*, Ernst Osterkamp (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2008, S. 14.

erscheinen mag, besteht der Übergang von einer Epoche zur nächsten, von einem Raum und Text zum anderen.

5 Conclusio

Die in der Arbeit erläuterten Raumdynamiken im *Libro de Apolonio* haben gezeigt, dass der Raum maßgeblich für die fluide Erzählstruktur des Epos verantwortlich ist. Am Modell der mittelalterlichen Erzählung aus dem frühen 13. Jahrhundert, lassen sich nicht nur vorherrschende soziale und kulturelle Dynamiken jener Zeit erkennen, sondern es lässt sich ebenso feststellen, dass der literarische Raum zentral für deren Wahrnehmung ist. Darüber hinaus wird verdeutlicht, inwiefern der Raum eine wichtige Komponente für die Bewegung der Figuren und den damit evozierten fließenden Handlungsstrang darstellt. Denn durch die Bewegung der Figuren durch den Raum und insbesondere durch die Überschreitung räumlicher Grenzen kann Spannung in Texten entstehen. Lotman bezeichnet in seiner Raumtheorie die kleinste Einheit räumlicher Strukturen in literarischen Texten als Semiosphäre. Darin kann sich Kultur entwickeln und erfahrbar gemacht werden kann. Beim Überschreiten dieser Semiosphäre gelangen die Figuren in einen anderen, ihnen fremden Raum außerhalb einer bekannten Ordnung und werden mit ihnen bislang fremden Strukturen konfrontiert. Lotman betrachtet diese Überschreitung der Semiosphäre als essentiell für den Austausch verschiedener Kulturen sowie für das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Welten und erkennt darin einen bedeutenden Aspekt, der ermöglicht, Spannung in literarischen Texten zu erzeugen.

Im *Libro* lässt sich wiederholt diese Art der Grenzüberschreitungen erkennen, da die Fremde und das ständige Aufbrechen von sowie das Ankommen an verschiedenen Orten für die narrative Komposition des Epos grundlegend sind. Auf diese Weise wird beispielsweise der Protagonist Apolonio bei seiner Ankunft in Pentápolis mit der Fremde konfrontiert. Als Schiffbrüchiger wird er seinem äußerlichen Erscheinungsbild als König enthoben, weshalb er in der neuen Stadt nicht sofort als König erkannt wird und sich erst Zugang zu gewissen Räumen schaffen muss. Andererseits gewährt es ihm diese Anonymität in der Fremde, bestimmte Orte anders wahrzunehmen als er das in seiner Rolle als König getan hätte. Neben Apolonio überschreiten auch Luciana und Tarsiana im Epos mehrmals eine Grenze. Dies ist insofern besonders, da das *Libro* neben Apolonio zwei Protagonistinnen in den Fokus der Geschichte stellt, ihnen ebenso Zugang zu Raum und Abenteuer gewährt und den beiden damit eine Position zuschreibt, die für das mittelalterliche höfische Frauenbild eher atypisch war. Außerdem manifestieren sich an den beiden Frauen und insbesondere an der Darstellung Tarsianas bestimmte Raumdynamiken, die sich in einem kulturellen Kontext des 13. Jahrhunderts analysieren und bewerten lassen. Durch ihr Auftreten als Spielfrau auf dem öffentlichen Markt in Mytilini erhält Apolonios Tochter beispielsweise Zugang zu einem Ort, der im Epos an mehreren Stellen hervorgehoben und ausführlich beschrieben wird. Die Akzentuierung des Marktes im *Libro* stellt eine urbane Kultur

in den Fokus, die gerade am Aufblühen ist. Es rückt das urbane Gefüge der Dichtung in den Vordergrund, in dem die Stadt ein Paradigma für die Gesellschaft darstellt. Die Wichtigkeit der Stadt wird im *Libro* nicht zuletzt daran erkannt, als dass alle vorkommenden Orte im Epos Städte, besser gesagt Hafenstädte sind. Orte des Austauschs und des Übergangs, die zu Ausgangspunkten für das Zirkulieren von Waren, Menschen und Ideen werden, welche man von jeher über das Meer schickte.

Eine zentrale Rolle in der Analyse des Raums und der Gesellschaft am Beispiel der Hafenstädte und Marktdynamiken nimmt hierbei Michail Bachtins Chronotopos der Begegnung ein, der als Schnittstelle und Begegnungsmechanismus verschiedener sozialer Schichten gesehen wird und ermöglicht, dass sich die Raumwahrnehmung der beteiligten Figuren beeinflussen und verändern. Denn im Chronotopos der Begegnung können Menschen aufeinanderstoßen, die in aller Regel durch soziale Hierarchie oder aufgrund der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Räumen eigentlich voneinander getrennt sind. Er ist außerdem oftmals Verursacher für Wendepunkte in Erzählungen. Im *Libro* kommt es zu solch einem durch Bewegung evozierten Wendepunkt als Apolonio *exempli causa* am Hafen von Pentápolis spazieren geht und von einem Seemann vom Tod Antíocos erfährt. Diese Begegnung gilt als Auslöser für das Verlassen Pentápolis und das Erneute Aufbrechen über das Meer.

Neben der Wichtigkeit des Marktes wohnt den Hafenstädte als Begegnungszonen überdies eine Repräsentationsfunktion inne. So wird für Apolonio im Epos gleich zweimal eine Statue errichtet, die an die guten Taten und Tugenden des Königs erinnern soll. Der Held der Erzählung wird dadurch in den öffentlichen Raum gestellt, damit sich jeder an sein Wirken erinnern und sich daran ein Beispiel nehmen kann.

Eine weitere Feststellung, die in der Arbeit ermittelt wurde, ist, dass auch durch das Erzählen Raum gewonnen und verändert werden kann. Konkret lässt sich diese Raumveränderung am Beispiel von Foucaults Heterotopien erkennen, die als Räume zu begreifen sind, in denen verschiedene existierenden Orte vorhanden sind, die sich aber gleichzeitig außerhalb aller real bestehenden Orte befinden. Tarsiana macht durch das Nacherzählen ihrer Lebensgeschichte, zunächst den Freiern im Bordell und später auch ihrem eigenen Vater im Bauch des Schiffes, ihren privaten Raum zugänglich. Das Nacherzählen enthebt diesen Raum jedoch seiner ursprünglichen Funktion und wird dadurch von den Beteiligten anders wahrgenommen. Diese Raumveränderung ist nicht zuletzt auch die Rettung Tarsianas vor einer Vergewaltigung. Doch nicht nur durch das Nacherzählen können Heterotopien entstehen. Auch das Schiff stellt im *Libro* eine Heterotopie dar, indem es sich ständig transformiert und verschiedene Funktionen annimmt. Anhand der Schicksale Tarsianas und Lucianas ist gezeigt worden, dass sich an Bord des Schiffes soziale Hierarchien auflösen oder umstellen können, was in weiterer Folge dazu geführt hat, dem

Schiff einmal lebensnehmende und einmal lebensgebende Charakteristika zu verleihen. Foucault erkennt im Schiff außerdem einen Ort, der als Stück schwimmenden Raumes stets auf sich selbst angewiesen ist.

Eng im Zusammenhang mit dem Schiff steht das Meer, das im gesamten *Libro* eine bedeutende Rolle einnimmt. Als Bindeglied, das die Protagonist:innen von einem Ort an den nächsten bringt, konstituiert es den räumlichen Kern des Epos, strukturiert die Handlung und setzt sie in Bewegung. Weiters ist seine räumliche Größe von großer Bedeutung, da eine Abenteuererzählung vieler Weite bedarf, um sich entfalten zu können. Dieser Aspekt ist letztlich auch vor dem Hintergrund interessant, das *Libro de Apolonio* als Neuinterpretation eines profanen Prosatextes in lateinischer Sprache zu wissen, der nach dem hellenistischen Vorbild eines Abenteuerromans aufgebaut ist. Denn auch wenn sich einige Raumdarstellungen des lateinischen Textes im spanischen Epos verändert haben, so bleibt die Grundstruktur, also das ständige Sich-Fortbewegen Apolonios über das Meer, konstant. An diesem Mitnehmen gewisser Raumstrukturen aus anderen Epochen erkennt Bachtin ein wesentliches Charakteristikum des künstlerischen Chronotopos. Denn die Kunst vermag es, Räumlichkeiten, die zu einem gewissen Zeitpunkt vorherrschend waren, in einen anderen Zeitpunkt zu transponieren. Dieses Verschmelzen von Raum-Zeit-Strukturen ist demnach auch im *Libro* wahrzunehmen. Auf diese Weise sind beispielsweise die vorkommenden Schauplätze in der spanischen Erzählung dieselben, wenschon sich die Darstellung dergleichen im Vergleich zum lateinischen Text an einigen Stellen entscheidend verändert hat. Im spanischen Epos rückt ein mittelalterliches Weltbild in den Fokus, das ebenso an der Ausgestaltung der Räume zu Tage tritt. Zum Beispiel wird das Marktgeschehen, das im Mittelalter eine essenzielle gesellschaftliche sowie wirtschaftliche Bedeutung hatte, detailliert geschildert, in der *Historia Apollonii Regis Tyri* hingegen beinahe zur Gänze ausgelassen oder maximal in einem kurzen Satz erwähnt. Weiters werden gewisse Räume, die in der lateinischen Fassung profaner Natur sind, im spanischen Epos unter ein christliches und somit dem Leitgedanken des Mittelalters entsprechendes Licht gestellt, wie in etwa die Passage des Schiffsbruchs zeigt. Dieser wird im *Libro* von einer göttlichen Intervention initiiert, die schlussendlich auch für das Überleben Apolonios verantwortlich ist. Im lateinischen Text ist diese Leitung der Welt durch Gottes Hand so nicht erkennbar.

Ein anderes Beispiel, an dem sich die Veränderung des Raumes in einem mittelalterlichen, christlichen Bezugsrahmen erkennen lässt, ist die Stelle, wo für Luciana ein christliches Kloster erbaut wird, anstatt sie in einem antiken Tempel wohnen zu lassen. Das Christentum ersetzt hierbei den polytheistischen Glauben der Antike und stellt das *Libro* klar in einen christlich-mittelalterlichen Kontext. Auch andere antike Räume, die nicht mit bestimmten Wertennormen des Mittelalters konform gingen, wurden im spanischen Epos weggelassen. Dies zeigt sich *exempli*

causa am Beispiel der Bäder und Thermen, wichtigen Orten des sozialen Zusammenkommens in der Antike, die stets nackt besucht wurden. Im Mittelalter war Nacktheit mit einem bestimmten Schamgefühl behaftet, weshalb die Passage über die antike Badkultur im *Libro* ausgespart wurde. Dass die Übersetzung und Neuinterpretation der HART unter einem christlichen Werteeinfluss steht, ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund evident, das *Libro* als ein Werk des *mester de clerecía* zu wissen. Ein wesentliches Charakteristikum dieser Dichtungsform beinhaltet die Christianisierung jeglicher Inhalte, die stets unter dem Zeichen eines pädagogischen Leitgedankens stehen, der seiner Leserschaft das „Gute“ und „Richtige“ vergegenwärtigen soll. Die Werke wurden meist von Vertretern des Klerus verfasst, die dem Lateinischen mächtig waren und demnach kam es gerade bei Übersetzungen in diese Textart vermehrt zu christlichen Auslegungen. Dennoch lässt sich am Beispiel des *Libro* eine Besonderheit erkennen, die sich von anderen Dichtungen des *mester de clerecía* hervorhebt. Denn das Epos ist nicht, wie sonst für dieses Genre typisch, hagiographischer Natur, sondern stellt mit Apolonio ein untadeliges Heldenbild in den Fokus, das höfische Werte und Tugenden propagiert und vermittelt.

Der Hispanist Pedro Ancos fasst in seiner Analyse über Begegnung und Entfremdung zwischen Spätantike und Mittelalter am Beispiel der Apolonio-Erzählung, diese Entwicklung gut zusammen, indem er behauptet, dass es sich beim *Libro de Apolonio* um eine dreifache Neuigkeit handelt: „[...] la refundición en lengua no latina en los cauces de una nueva modalidad poética con desarrollo de algo no expreso en la fuente latina: la cortesía.“²²⁴

Dem ist, wie die vorhergehende Analyse zu den Raumdynamiken veranschaulicht, hinzuzufügen, dass die räumliche Dimension eine zentrale Bedeutung für die Konstruktion des Diskurses, für die Fluidität der Erzählung sowie die Repräsentation einer mittelalterlichen Kultur des 13. Jahrhunderts hat. Die Wichtigkeit des Raumes, die dem *Libro de Apolonio* immanent ist, hebt es von anderen mittelalterlichen Erzählungen des Genres ab und lässt es zu dem werden, was es ist: ein Epos, das weit davon entfernt ist, sich auf wenige topographische Angaben zu beschränken. Durch teils genaue Beschreibungen und Schilderungen von Raum- und Räumlichkeit, wird die Atmosphäre belebt und gerät in Bewegung. Außerdem werden Einblicke in eine Kultur gegeben, die Strukturen und Dynamiken einer mittelalterlichen Gesellschaft in den Fokus rücken und für den oder die Lesenden nachempfindbar und verständlich machen. Dies ist möglich, da der literarische Raum eine Gelegenheit bietet, außerhalb der eigenen Grenzen eines real zugänglichen Raums, Kulturen und Örtlichkeiten wahrzunehmen und kennenzulernen. Diese werden dabei als ein von der Imagination erfasster Raum, um hier zum Abschluss noch einmal auf das einleitende

²²⁴ Ancos: 2008, S. 283.

Zitat von Bachelard zurückzukommen, von uns Leser:innen „nicht nur in seinem realen Dasein [...], sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft“²²⁵ erlebt.

²²⁵ Bachelard: ⁵1999, S. 25.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Corbella, Dolores (Hrsg.): *Libro de Apolonio*, Madrid: Cátedra, ⁹2021.

6.2 Sekundärliteratur

Aertsen, Jan A.: „Zur Einleitung“, in: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 1998, S. XI-XVI.

Ancos, Pablo: „Encuentros y desencuentros de la Antigüedad tardía con la Edad Media en el *Libro de Apolonio*“, in: *Tirant* (2018), Vol. 21, S. 281-300.

Assmann, Aleida und Jan: „Schrift und Gedächtnis“, in: *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, dies. (Hrsg.), München: Fink, 1993, S. 265–284.

Balestrini, María Cristina und Chicote, Gloria: „El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura“, in: *Anclajes* (1997), Vol. 1, S. 43-58.

Basnett, Susan: „Introducción“, in: *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Carmen África Vidal Claramonte Granada: Editorial Comares, 2012.

Bachelard, Gaston: *Die Poetik des Raums*, Frankfurt am Main: Fischer, ⁵1999. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard.

Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp, 2008. Aus dem Russischen von Michael Dewey.

Berruezo Sánchez, Diana: „El conocimiento y la experiencia: Dos formas de aprendizaje en el *Libro de Apolonio*“, in: *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez und María Fernández (Hrsg.), Salamanca: La Semyr, 2012, S. 377-386.

Bologne, Jean Claude: *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar: Böhlau, 2001.

Bonner, Withold, Egger, Sabine und Hess-Lüttich, Ernest W.B.: „Vom Bahnhof zum Raum der Übersetzung. Transiträume in Literatur, Kultur und Sprache“, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (2016), Vol. 7, S. 11-20.

Borgolte, Michael und Jaspert, Nikolas: „Maritimes Mittelalter – Zur Einführung“, in: *Maritimes Mittelalter. Meere als Kommunikationsräume*, Michael Borgolte und Nikolas Jaspert (Hrsg.), Memmingen: Jan Thorbecke, 2016, S. 10-34.

Braun, Lea: *Transformationen von Herrschaft und Raum in Heinrichs von Neustadt ›Apollonius von Tyrland‹*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.

Brodersen, Kai und Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, ²2006.

- Classen, Albrecht: „Reisende Frauen im Mittelalter. Literarische Reflexionen europaweit, historisch belegte Reisende (Margery Kempe) und Reiseberichte für Frauen (Felix Fabri)“, in: *Mediaevistik* (2021), Vol. 34, S. 213-236.
- Crocoll, Natacha: „Espacios de aventuras en el *Libro de Apolonio*“, in: *Revista de Lenguas Modernas* (2021), Vol. 33, S. 45-58.
- Curtius, Ernst Robert: *Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 1948.
- De Sevilla, San Isidoro: *Etimologías*, Madrid: BAC, 2004. Zweisprachige Ausgabe (Latein-Spanisch).
- Desing, Matthew V.: „Gender, Crisis and Deviation in the Spaces of clerical Romance. The Heterotopias of the *Libro de Apolonio*“, in: *Mediaevalia* (2021), Vol. 62, S. 9-124.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, herausgegeben im Auftrag der Bischöfe des deutschen Sprachgebietes, Klosterneuburg: Verlag Katholisches Bildungswerk, 1986.
- Dudenredaktion: „Raum“, in: *Duden online*, o. J., URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum> (16.02.2024).
- Dünne, Jörg und Mahler, Andreas: „Einleitung“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 1-12.
- Dünne, Jörg: „Pilgerkörper – Pilgertexte. Zur Medialität der Raumkonsitution in Mittelalter und früher Neuzeit“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 79-98.
- Dünne, Jörg: „Vorwort“, in: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 9-20.
- Ecco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.³
- Ennen, Edith: *Frauen im Mittelalter*, München: C.H. Beck, 1991⁴.
- Esch, Arnold: „Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter“, in: *Wissensästhetik*, Ernst Osterkamp (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2008, S. 3-40.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Berlin: Suhrkamp, 2005. Aus dem Französischen von Michael Bischoff.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen.
- Frank, Caroline: „Raum“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.), Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018, S. 352-362.

- Frank, Michael C.: „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.), Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 53-80.
- Frank, Michael C.: „Chronotopoi“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 160-169.
- Frank, Michael C. und Mahlke, Kirsten: „Nachwort“, in: *Chronotopos*, Michail M. Bachtin, Berlin: Suhrkamp, 2008, S. 201-230.
- Frenk, Margit: *Entre la voz y el silencio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Frieling, Simone: *Der rebellische Prophet. Jona in der modernen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Garnier, Xavier: „Der literarische Raum“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 88-95.
- Gärtner, Judith: „[...] denn ihr seid Fremde gewesen im Land Ägypten“ (Ex 22,20) – Überlegungen zu Migration im Alten Testament“, in: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* (2017), Vol. 69, S. 3-13.
- Genette, Gérard: *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Golvin, Jean-Claude: *Metropolen der Antike*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019. Aus dem Französischen von Geneviève Lüscher und Birgit Lamerz-Beckschäfer.
- González-Blanco García, Elena: „Las raíces del «mester de clerecía»“, in: *Revista de filología Española* (2008), Vol. 83, S. 195-207.
- Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit. „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.), Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 11-32.
- Hammer, Andreas: „Nacktheit an der Grenze. Narrative Umschreibungen der *rites de passage*“, in: *Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter. Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien I*, von Stefan Bießenecker (Hrsg.), Bamberg: University of Bamberg, 2008, S. 321–336.
- Hightet, Gilbert: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York/Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Hild, Friedrich: „Tarsos“, in: *Der Neue Pauly*, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike) und Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissensgeschichte), 2006, URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/*-e1201160, (25.01.24).
- Klebs, Elimar: *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*. Berlin: 1899. URL: <https://archive.org/details/dieerzhlungvona00klebgoog/page/n1/mode/2up> (20.02.2024)
- Kortekaas, G.A.A.: *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leiden/Boston: Brill, 2007.

- Lacarra, María Jesús: „La vida e historia del rey Apolonio: texto, imágenes y tradición genérica” *Literatura y ficción. ‘Estorias’, aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Universitat de Valencia, 2015, S. 91-110.
- Lotman, Jurij: *The structure of the artistic text*, University of Michigan: 1977. Aus dem Russischen von Ronald Vroon.
- Lozano-Renieblas, Isabel: *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003.
- Lurker, Manfred: „Palme“, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Manfred Lurker (Hrsg.), Stuttgart: Kröner, 1991, S. 550-551.
- Martínez-Falero, Luis: „Amor, Locura, Enfermedad y Muerte, en la Literatura Medieval Europa“, in: *Revista de poética medieval* (2022), Vol. 36, S. 249-270.
- Marzolph, Ulrich: „Scheherazade“, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 11*, Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2004, S. 1302-1306.
- Metzeltin, Michael: *Kognitive, Gesamtmediale, Politische Anthropologie. Ein neuer Ansatz zur Kulturanthropologie*. Wien: 3 Eidechsen, 2001.
- Metzeltin, Michael und Thir, Margit: *Textanthropologie*. Wien: Praesens Verlag, 2012.
- Michel, Thomas: „Wettkämpfe, Bewegungsspiel und Leibesübungen vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit“, in: *Grundlagen von Sport und Sportwissenschaft. Handbuch Sport und Sportwissenschaft*, Arne Güllich und Michael Krüger (Hrsg.), Berlin: Springer Spektrum, 2022, S. 297-336.
- Morsch, Carsten: *Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200*, Berlin: Erich Schmidt, 2011.
- Neumann, Birgit: „Raum und Erzählung“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 96-104.
- Nitsch, Wolfram: „Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 30-40.
- Nünning, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hrsg.), Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S. 33-52.
- Ohler, Norbert: *Sterben und Tod im Mittelalter*, Düsseldorf: Patmos, 2003.
- Pabst, Stephan: „Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss“, in: *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*, Stephan Pabst (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2011, 1-34.

- Pinell, Richard: „Women and the Guitar in Spains Upper Classes“, in: *Anuario Musical* (1998), Vol. 53, S. 165-189.
- Reinitzer, Heimo: „Wasser des Todes und Wasser des Lebens“, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, Hartmut Böhme (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 99-144.
- Rodríguez Victoria, Rafael: „La ciudad en el *Libro de Apolonio*“, in: *Medievalia* (2019) Vol. 51, S. 71-84.
- Ruhe, Cornelia: „Semiosphäre und Sujet bei Lotman“, in: *Handbuch Literatur & Raum*, Jörg Dünne und Andreas Mahler (Hrsg.), Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015, S. 170-177.
- Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln: Böhlau Verlag: 2019.
- Tietz, Manfred: „Mittelalter und Spätmittelalter“, in: *Spanische Literaturgeschichte*, Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.), Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 1-68.
- Tetzlaff, Stefan: *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- UNESCO World Heritage Convention: „Tyre“, in URL: <https://whc.unesco.org/en/list/299/>, (09.02.2024).
- Vida Claramonte, Carmen África: *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada: Editorial Comares, 2012.
- Von Neustadt, Heinrich: „Apollonius von Tyrland. Nach der Gothaer Handschrift“, in: *Deutsche Texte des Mittelalters*, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1906. URL: <https://archive.org/details/HeinrichsVonNeustadtApollonius> (20.02.2024).
- Vroon, Ronald: „Preface“, in: *The structure of the artistic text*, Jurij Lotman, University of Michigan: 1977, S. VII-XII. Aus dem Russischen von Ronald Vroon.
- Wenz, Karin: *Raum, Raumsprache, Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*, Tübingen: Narr, 1997.
- Werner, Huß: „Pentapolis“, in: *Der Neue Pauly*, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Antike) und Manfred Landfester (Rezeptions- und Wissensgeschichte), 2006, URL: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/pentapolis-e913100>, (25.01.24).
- Worstbrock, Franz Josef: „Wiedererzählen und Übersetzen“, in: *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Walter Haug (Hrsg.), Tübingen: De Gruyter, 1999, S. 128-142.
- Zubillaga, Carina: „El llanto como medida de la sensibilidad medieval en el contexto del Ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente*)“, *Bulletin of Spanish Studies* (2017), Vol. 94, S. 25-40.
- Zubillaga, Carina: „Expectación narrativa y desarrollo de los acontecimientos en el *Libro de Apolonio*“, in: *eHumanista* (2015), Vol. 29, S. 431-445.

Zubillaga, Carina: „Las palabras femeninas del mal en el *Libro de Apolonio*“, in: *Alfinge* (2020), Vol. 32, S. 131-146.

6.3. Abbildungsverzeichnis

State Library New South Wales: *Meerwunder und seltzame thier: wie die in den mitnaßtigen ländern: im meer: und auff dem landtgefunden werden*, o. J., URL: https://digital.sl.nsw.gov.au/delivery/DeliveryManagerServlet?embedded=true&toolbar=false&dps_pid=FL9023016 (20.02.24).

7 Anhang

7.1 Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit räumlichen Erzählstrukturen im *Libro de Apolonio*, einem anonym verfassten Versepos aus dem 13. Jahrhundert, dessen Inhalt, basierend auf einer lateinischen Quelle aus dem 5. Jahrhundert, durch den gesamten europäischen Raum zirkulierte.

Im Anschluss an einen Überblick zur historischen Bedeutung von Raum und Räumlichkeiten in den Literaturwissenschaften, die erst seit dem sogenannten *spatial turn* in den 1980er Jahren und einer damit einhergehenden Wendung in den Geisteswissenschaften an Stellenwert gewann, werden als methodologische Grundlage drei literarische Raumtheorien vorgestellt: Juri Lotmans strukturalistischen Raumanalyse, die *Heterotopien* nach Michel Foucault und Michail Bachtins Frage nach einer Schnittstelle zwischen Raum und Zeit. Aufbauend auf diesen Theorien wird gezeigt, wie der Raum und räumliche Dynamiken im *Libro* wesentlich für die Entstehung von Suspense und Fluidität in der Erzählung sowie für die Repräsentation kultureller Vorstellungen und Normen verantwortlich ist. Dafür werden verschiedene Beispiele aus dem Text angeführt und mit der vorherrschenden sozialen und kulturellen Ordnung zur Entstehungszeit des Epos in Verbindung gebracht. Abschließend wird der Raum im *Libro* aus einer translatorischen Perspektive beleuchtet und veranschaulicht, wie sich der Text als mittelalterliche Neuinterpretation einer in lateinischer Sprache verfassten Originalversion als räumlich kultureller Übergang abzeichnet.

This thesis studies the spatial narrative structures in the *Libro de Apolonio*, an anonymous poem from the 13th century, whose content, based on a Latin source from the 5th century, circulated throughout Europe in the Middle Ages.

Following an overview of the historical significance of space and spatiality in literary studies, which has only gained in importance since the so-called *spatial turn* in the 1980s and an accompanying shift in the humanities, three literary spatial theories are presented as a methodological basis: Juri Lotman's structuralist spatial analysis, Michel Foucault's *heterotopias* and Michail Bachtin's question of an interface between space and time. Building on these theories, it will be shown how space and spatial dynamics are essentially responsible for the creation of suspense and fluidity in the narrative as well as for the representation of cultural norms and values. Various examples from the text are cited and linked to the prevailing social and cultural order at the time the poem was written. Finally, the space in the *Libro* is examined from a translational perspective and illustrates how the text, as a medieval reinterpretation of an original version written in Latin, emerges as a spatial cultural transition.

7.2 *Zitierte cuadernas in numerischer Reihenfolge*

- [2] El rey Apolonio, de Tiro natural,
que por las auenturaas visco grant tenporal,
cómmo perdió la fija τ la muger capdal,
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.
- [3] En el rey Antioco vos quiero començar,
que pobló Antiocha en el puerto de la mar,
del su nombre mismo fizola titular:
si estonçe fuesse muerto nol' deuiera pesar.
- [16] Auían muchos por aquesto las cabeças cotradas,
sedían sobre las puertas de las almenas colgadas.
Las nueuas de la duenya por mal fueron sonadas,
A mucho buen donçel auían caras costadas.
- [19] Vino ha Antiocha, entró en el reyal,
saluó al rey Antiocho τ a la corte general,
demandóle la fija por su muger capdal,
que la metrió en arras en Tiro la cibdat.
- [29] Non quiso Apolonio en la vylla quedar,
tenía que la tardança podía en mal finir;
triste τ desmarrido pensó de naueyar,
fasta que fue en Tiro él non sse dio bagar.
- [33] Pero mucho tenía que era mal fallido,
en non ganar la duenya τ ssallir tan escarnido;
quanto más comidia qué l' auía conteçido,
Tanto más se tenía por peyor confundido.
- [34] Dixo que non podia la vergüença durar,
mas quería yr perdersse o la uentura mudar;
de pan τ de tesoro mandó mucho cargar,
metióse en auenturas por las ondas del mar.
- [60] Mandó labrar Antioco naues de fuerte maderá,
por buscar a Apolonio, tollerlo de carrera,
basstirlas de poderes, de arma et de çiuera,
mas aguisó Dios la cosa en otra manera.
- [64] Mandó compraar conduchos, encender las fogueras,
aguisar los comeres, sartenes e calderas,
adobar los comeres de diuersas maneras:
non costauan dinero manteles ni forteras.

- [86] En la otra razón te quiero recodir,
ca dizes que la villa non me podrié sofrir,
yo vos dare del trigo que mandé adozir,
çient mil moyos por qüenta, mandatlos medir.
- [87] Dáruoslo he a compra, pero de buen mercado,
como valié en Tiro do lo houe comprador.
demás, el precio todo, quando fuere llegado,
para la cerqua de la villa quiero que seya dado.
- [96] Tanto querian las gente de onrra le buscar,
fiçieron en su nombre hun ydolo labrar,
fizieron en hun márbor el escrito notar
del buen de Apolonio qué fizo en ese lugar.
- [97] Pusiéronlo drecho en medio del mercado,
sobre alta columna, por seyer bien alçado,
fasta la fin del mundo τ el siglo pasado,
el don de Apolonio non fuse oluidado.
- [103] Cargaron las naues de vino τ de cezina,
et otrosí fiçieron de pan τ de farina,
de buenos marineros que sabién bien la marina,
que conosçen los vientos que camian ayna.
- [107] El mar, que nunca touo leyalta ni belmez,
cámiasse priuado τ ensányase rafez,
suele dar mala çaga, más negra que la pez:
el rey Apolonio cayó en essa vez.
- [111] Ca como Dios quiso houo la cosa de seyer,
uiéronse las naves todas a pereçer
de los omnes neguno non pudo estorçer
fuera el rey solo que quiso Dios valer.
- [139] Fendió su vestido luego cons u espada
dio al rey el medio τ leuólo a su posada;
diol' qual çena pudo, non le ascondió nada,
auia mejor çenada en alguna vegada.
- [144] Avn por venir era la ora de yantar,
salliéense los donzelles fuera a deportar;
comenzaron luego la pelota jugar,
que solian ha esse tiempo esse jugar.
- [145] Metióse Apolonio, maguer mal adobado,
con ellos al trebeio, su manto afiblado;
abinié en el juego, fazié tan aguisado
como si fuesse de pequenyo hí criado.

- [151] Ouó gran pagamiento Architrastes del juego;
que grant omne era entendiógelo luego.
Dixo al pelegrino: « Amigo, yo te ruego
que yantes oy comigo, non busques otro fuego ».
- [152] Non quiso Apolonio atorgar el pedido,
ca non dixo nada, de vergüença perdido;
todos lo combidaúan, maguer mal vestido,
ca bien entendién todos dónde era estorçido.
- [154] Apolonio de miedo de la corte enojar,
que non tenié vestido ni adobo de prestar,
non quiso de vergüença al palacio entrar:
tornóse de la puerta, comenzó de llorar.
- [160] Todos por el palacio comién a grant posar,
mandósse, en su cabo, hun escanyo poner,
de derecho del rey non se quiso toller,
mandól' luego el rey quel' dissent a comer.
- [163] Entró por el palacio la infante bien adobada,
besó al rey manos, commo bien ensenyada,
saluó a los ricos omnes τ a toda su mesnada:
fue la corte desta cosa alegre τ pagada.
- [178] Aguisósse la duenya, fiziéronle logar,
tenpró bien la vihuela en hun son natural;
dexó cayer el manto, paróse en hun brial,
començó huna laude, omne non vio atal.
- [181] Alabáuanla todos, Apolonio callaua;
fue pensando el rey por qué él non fablaua,
demandóle τ díxol' que se marauellaua,
que con todos los otros tan mal se acordaua.
- [185] Non quiso Apolonio la duenya contrastar,
priso huna viuela τ sópola bien tenprar,
dixo que sin corona non sabrié violar,
non quería, maguer pobre, su dignidat baxar.
- [189] Fue leuantando hunos tan dulçes sonos,
doblas τ debayladas, temblantes semitones;
a todos alegraua la boz los corazones;
fue la duenya toquada de malos aguigones.
- [190] Todos por huna boca dizién τ afirmauan
que Apolo nin Orfeo mejor non violauan;
el cantar de la duenya, que mucho alabauan,
contra el de Apolonio nada non lo preciauan.

- [197] Fue en este comedio ell estudio siguiendo,
en el rey Apolonio fue luego entendiendo;
tanto fue en ella el amor ençendiendo,
fasta que cayó en ell echo muy desflaquida.
- [201] Ouó sabor hun día el rey de caualgar,
andar por el mercado, ribera de la mar;
fizo ha Apolonio, su amigo, llamar,
rogóle que sallyese con él ha deportar.
- [202] Prísolo por la mano, non lo quería mal,
vyeron por la ribera mucho buen menestral:
burzeses τ burzesas, mucha buena senyall,
sallieron al mercado, fuera al reyal.
- [203] Ellos así andando, huno con otro pagados,
vynieron tres donzeles, todos bien adobados;
fijos eran de reyess, ninyos bien ensenyados,
fueron bien reçebidos commo omes muy honrrados.
- [242] Vn día Apolonyo salló a la ribera,
su esposa con éll, la su dulce companyera;
podría auer siete meses que casado era,
fue luego prenyada la semana primera.
- [248] Dil' que es Antioco muerto τ soterrado,
con él murió la fija quel' dio el pecado,
destruyólos ha amos hun rayo del diablo.
A él esperan todos por darle el reynado.
- [249] Apolonio, alegre, tornó ha su esposa,
díxol': « Non me creyedes vos a mí esta cosa.
Non querría que fuese mi palabra mintrosa,
bien tenía sines dubda la voluntat sabrosa [»].
- [250] [«]Mas, quando tal ganança nos da el Criador,
e tan buena bengança nos da de el traydor,
quiere hir reçibirla con Dios nuestro sennyor,
ca no es Antiocha atan poca honor ».
- [251] « Senyor, dixo la duenya, yo só embargada,
bien anda en siete mesess o en más que só prenyada;
para entrar en carrara está mal aguisada,
ca só en gran peligro fasta que seya librada [»].
- [253] [«]Si atender quisieres ò luego quisieres andar,
ruégote que me lieues, non me quieras dexar,
si tú aquí me dexas recibiré gran pesar,
por el tu gran deseyo podría peligrar ».

- [254] Dixo Apolonio: « Reyna, bien sepades,
sol' que a uuestro padre en amor lo metades,
leuaruos é comigo a las mis eredades,
meteruos é en arras, que pagada seyades [»].
- [257] « Fija, dixo el padre, cosa es derecha,
si quisiere Apolonio entrar en la carrera ;
si él leuavos quisiere, voy seyet su companyera.
Dio uos guíe, mi fija, la su poténçia uera ».
- [265] Atal era el mar como carrera llana
todos eran alegres, toda su casa sana,
alegre Apolonio, alegre Luçiana,
non sabién que del gozo cuyta es su ermana.
- [278] Dixo el marinero: « En vanidat contiendes,
Al lograr en que estamos loca razón defiendes,
Si en eso nos aturas, más fuego nos enciendes,
téngote por errado que tan mal lo entiendes [»].
- [279] [«]Ante de pocha hora, si el cuerpo tenemos,
seremos todos muertos, estorçer non podemos;
si la madre perdemos, buena fija auemos.
Mal fazes, Apolonyo, que en esto seyemos ».
- [324] Por amor que toviere su castidat mejor,
fiziéronle vn monesterio do visquiese seror
fasta que Dios quisiere que venga su senyor;
con otras duenyas de orden seruíe al Criador.
- [334] Recudiól' Apolonyo, entró en la razón,
llorando de los oios ha huna gran mesión
dixole la estoria τ la tribulaçión,
cómo perdió en la mar toda su criazón.
- [346] Acomiéndote la fija τ dótele a criar,
con su ama Licórides que la sabrá guardar;
non quiero los cabellos ni las hunyas taiar
fasta que casamiento bueno le pueda dar.
- [348] Dexóle la ninyuela, huna cosa querida,
dexóle grandes aueres, de ropa grant partida;
metióse en las naues, fizo luego la mouida,
fasta los xiii anyos allá touo su vida.
- [349] Estrángilo de Tarso, su mugger Dionisa,
criaron esta ninya de muy alta guisa;
dieronle muchos mantos, mucha penya vera τ grisa,
mucha buena garnacha, mucha buena camisa.

- [360] El rey Apolonio, vn noble cauallero,
 Senyor era de Tiro, vn reço cabdalero:
 Ese fue vuestro padre, agora ess palmero,
 Por tierras de Egipto anda como romero.
- [392] Vieron la ninya de muy gran paresçer,
 asmaron de leuarla τ sacarla a vender,
 podrién ganar por ella mucho de buen auer,
 que nunca más pudiesen en pobreza cayer.
- [393] Fue la mesquinyella, en fuerte punto nada,
 puesta en la galea de rimos bien poblada;
 rimaron apriesa, ca sse temién de çelada,
 arribó en Mitalena la catiua lazdrada.
- [396] Vn homne malo, sennyor de soldaderas,
 asmó ganar con ésta ganancias tan pleneras;
 prometió por ella luego dos tanto de las primeras,
 por meterla ha cambiado luego con las otras coseras.
- [400] Pagójela el malo, óuola de prender
 el que non deuié huna muger valer;
 aguisóse la çiella para ‘l mal menester,
 escriuyó en la puerta el preçio del auer.
- [412] « Duenya, bien entiendo esto que me dezides,
 que de linatge sodes, de buena parte venides,
 esta petición, que ous a mí pedides,
 véyolo por derecho, ca bien lo concluydes [»].
- [415] Demás, por ell buen padre de que uos me ementastes,
 e por la razón buena que tan bien enformastes,
 quiérouos dar agora más que uos non demandastes,
 que uos uenga emiente en quál logar me viestes.
- [419] Quantos ahí vinieron τ a ella entraron,
 todos se conuertieron, todos por tal pasaron,
 nengún danyo nol’ fizieron, los aueres lexaron,
 de quanto que duxieron con nada non tornaron.
- [422] Dixo la buena duenya vn sermon tan tenprado:
 « Senyor, si lo ouyesse de ti condonado,
 otro mester sabia qu’ es más sin pecado,
 que es más ganancioso τ es más ondrado [»].
- [426] Luego el otro día, de buena madurguada,
 leuantóse la duenya ricamente adobada;
 priso huna viola buena τ bien tenprada,
 e sallió al mercado violar por soldada.

- [427] Començó hunos viesos τ hunos sonos tales,
que trayén grant dulçor τ eran naturales;
finchiénse de omnes apriesa los portales,
non les cabié en las plaças, subiénse a los poyales.
- [451] Non quiso Apolonyo en Tarso más estar,
que havié reçebido en ella gran pesar;
tornósse ha sus naues, cansado de llorar,
su cabeça cubiereta, non les quiso fablar.
- [460] En cabo de la naue, en hun rencón destaido,
echósse en hun lecho el rey taan deserrado;
juró que quien le fablasse serié mal soldado,
dell huno de los pies serié estemado.
- [479] [«]Mas ssó por mis pecados de tal guise llagado,
que el coraçón me siento todo atrauesado;
desque beuir non puedo τ só de todo desfriado,
de cielo nin de tierra veyer non é cuydado [»].
- [486] Díxol' Antinágora: « Tarsiana, la mi querida,
Dios mande que seyaades en buen punto venida;
la maestría uuestraas, tan gran τ tan conplida,
agora es la ora de seyer apareşcida [»].
- [490] « Por mi solaz non tengas que eres aontado,
sy bien me conosciesses, tenerte yes por pagado,
qua non só juglaresa de las de buen mercado,
nin lo é por natura, mas fágolo sin grado [»].
- [491] Duenya só de lintage, de parientes honrrados,
mas dezir non lo oso por mios graues pecados;
naçí entre la ondas, on naçen los pescados,
amos houe mintrosos τ traydores prouados.
- [574] Enriquesçió esta villa mucho por su venida,
a qui tomarlo quiso dio auer sin medida;
quanto el siglo dure fasta laa fin venida,
será en Mitalena la su fama tenida.
- [571] Mandaron fer vn ydolo al ssu mismo estado;
De oro fino era, de orençe labrado;
Pusiéronlo derecho en medio del mercado,
laa fija a los pïedes del su padre ondrado.
- [577] Auiendo este puesti, el guyón castigado,
vinol' en vision vn omne blanqueado;
ángel podríe seyer, qua era aguisado,
llamólo por sun ombre, díxol' atal mandado:

- [578] « Apolonyo, non as ha Tiro qué buscar,
primero ve a Efesio, allá manda guiar ;
quando fueres arribado τ ssalido de la mar,
yo te dire qué fagas por en çierto andar [»].
- [579] [«]Demanda por el templo que dizen de Diana.
fuera yaze de la villa, en huna buena plana;
duenyas moran en él, que visten panyos de lana,
a la mejor de todas dízenle Luçiana [»].
- [585] Mentre que él contaue su mal τ su laçerio,
non penssaua Luçiana de reçar el ssalterio:
entendió la materia τ todo el misterio,
non le podíe de gozo caber el monesterio.