

**« Höhle, die tiefste, schützt » (*Faust II*).
Überlegungen zur Signatur von Höhle und Grotte seit der
Aufklärung**

Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o auguste, ombrose e amare (Eugenio Montale, *Ossi di seppia*).

I.

Höhle und Grotte, die wohl ältesten Symbolräume des Menschen, scheinen von jeher zutiefst ambivalent. Als Orte von Geburt und Tod, Schutz und Bedrohung partizipieren sie von den antiken Mysterien bis zum modernen Marienkult an sakralen Kategorien, wie sie der Volkskundler Paul Saintyves im Nachwort zu Porphyrios' allegorischer Interpretation der Nymphengrotte in der *Odyssee* (XIII, 100-113) als „l'image et le symbole du monde“ (Saintyves 1918: 21) herausgearbeitet hat. In Jahreszeiten- und Initiationsriten zeigt der Gelehrte, „que d'un bout à l'autre, la caverne fut considérée comme la génératrice ou la matrice universelle“ (Saintyves 1918: 56), deren Fruchtbarkeit wohl auch das folkloristische Motiv der Schatzhöhle (cf. Jacoby 2000: IV, 175-178) hervorgebracht hat. In der tiefenpsychologischen Sicht von Gaston Bachelard, der den „grottes d'effroi“ die „grottes d'émerveillement“ (Bachelard 2004: 223) gegenüberstellt und mit Charles Baudouin „un retour à la mère“ (Bachelard 2004: 225) geltend macht, heißt ein Aufenthalt in der Grotte „commencer une méditation terrestre“, „participer à la vie de la terre, dans le sein même de la Terre maternelle“ (Bachelard 2004: 234). Als Eingang zur Unterwelt und zum Reich des Todes („spelunca alta“ bei Vergil, *Aeneis* VI, V. 236) ist die Höhle „un rêve concentré“ (Bachelard 2004: 214); sie birgt sedimentierte Vergangenheit, Wissen um Herkunft und Ursprung. Augustinus beschreibt bekanntlich das Gedächtnis als einen riesigen Ort und als Höhlengewirr mit vielen Räumen: „Ecce in memoriae meae campis et antris, et cavernis innumerabilibus, atque innumerabiliter plenis innumerabilium rerum generibus ...“ (*Confessiones* X, XX, 1) Und schon Vergil weist in der *Aeneis* (VI, V. 893 ff.) den Träumen eine eigene Höhle zu.

Die Höhle bildet den immer gegenwärtigen Gegenpol der chthonischen Faszination zur lichten Weite des Olympischen (cf. Schlesier 1984: 21-32); sie ist Inbegriff der „orphischen“ Versuchung, die Isabel Platthaus nicht erst in der Geschichte der modernen Archäologie gesehen hat (cf. Platthaus 2004: 52). Der „rêve de clarté“ (Bachelard 2004: 276) zeichnet sich ja auch durch seine utopische Komponente, den Widerstand gegen das Organische aus. Es geht nicht nur um die Arbeit am Stein (cf. Bachelard 2004 b: ch. VII), es geht auch um eine reinere Gegenwelt, die dem Höhlenimaginaire seit der Frühromantik eine neue, kontestatorische Dimension verleiht. Es ist bezeichnend, dass die „blaue Blume“ der Romantik bei Novalis einem jugendlichen Höhlenraum entspringt. In einer rezenten Habilitationsschrift über *Rittergräber, Heldenhöhlen* zeigt Dietmar Frenz das Weiterwirken mittelalterlicher und rinascimentaler Höhlenvorstellungen bis in die moderne Comicliteratur (cf. Frenz 2013). Gegenüber solchen Kontinuitätsvorstellungen konnte Platthaus in ihrem Überblick über Unterweltfantasien von Milton und Burke bis zur Romantik gerade die neuen „Attribute des Erhabenen“ (Platthaus 2004: 34) für das entstehende Faszinosum der Unterwelt seit der Frühromantik verantwortlich machen. Das Stichwort des Erhabenen, das seine Auf- und Umwertung zu einer zentralen ästhetischen Kategorie der Moderne bekanntlich Edmund Burkes *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) verdankt, führt zu unserer eigentlichen Fragestellung: Ist die moderne Höhlenfantase vielleicht ungeachtet ihrer scheinbar universellen Zeitlosigkeit ein typisch neuzeitliches Phänomen, das das Aufkommen einer Ästhetik des Schreckens (cf. Zelle 1987) begleitet und in gewisser Weise als regressive Gegenbewegung zur Historisierung, zum Erlebnis der Beschleunigung (cf. Lepenies 1978: 91-130) und zum Paradigma des Fortschritts gesehen werden kann?

Dementsprechend thematisiert das romantische Thema des Bergwerks zu Falun (E. T. A. Hoffmann, J. P. Hebel, Hugo von Hofmannsthal) (cf. Vortriede 1963: 49-54) ja die ewige Jugend des Geliebten, dessen unversehrten und unverwesten Leichnam die längst gealterte Braut nach 50 Jahren entdeckt. In *Voyage au Centre de la Terre* von Jules Verne sind die Protagonisten Zeugen einer intakten vorsintflutlichen Welt im Innern der Erde. In den unterirdischen Wunderwelten verschmelzen im Übrigen natürliche und künstliche Paradiese, die Spaltung in Natur und Kultur scheint zeitweilig aufgehoben. Ähnliches gilt für die labyrinthi-

sche Fantasie der Schauerromantik, in der künstliche und natürliche Szenarien ineinander übergehen. Das unterirdische Labyrinth ist nicht nur ein Ort des Schreckens, sondern auch der Flucht aus geschichtlichen Verstrickungen. Die Höhle wird so zum Schutzraum vor der Moderne und zum Ort alternativer Lebensentwürfe, wie es noch *Les Indes noires* (1864), ein utopischer Bergwerksroman von Jules Verne, dokumentiert. Überaus sympathisch ist in diesem Zusammenhang der frühe ‚roman philosophique‘ des Abbé Prévost, *Le Philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland* (1731-1738), der die spätere Höhlenfantasie des Schauerromans erstmals positiviert und ins Zentrum des Romans stellt. Cleveland ist der uneheliche Sohn Cromwells und muss sich vor dem grausamen Vater mit der Mutter, einer Cleveland, in dem Höhlenlabyrinth von Rumney Hole verstecken. Nach dem Tod der Mutter irrt der junge Held durch die dunkle Höhlenlandschaft, in der er von Lord Axminster, einer Art Mentor und Ersatzvater, am Ende gerettet wird. Mit der Flucht in die mütterliche Höhle, „ein vorweggenommenes Stück Schauerromantik“ (Wolfzettel 2009: 149), aber eben auch ein Stück Idylle, entzieht sich der Held dem geschichtlichen Zugriff des Vaters, bevor er sich später selbst den Verkettungen des Schicksals ausliefert. Dass das Höhlenlabyrinth so zugleich die labyrinthische Lebenserfahrung präfiguriert (cf. Sgard 1986: 52), nimmt der Höhlenfantasie hier nichts von ihrer gegenweltlichen Symbolik.

Die Höhle ist damit Ursprung, Schutzraum und Teil des Lebens. Mit dem Stichwort des Erhabenen ist aber zugleich die neue Landschaftsästhetik aufgerufen, die im Zeichen des Pittoresken und des Erhabenen eine ganzheitlich dialektische Landschafts- und Naturbetrachtung fördert. Grotte und Höhle rücken damit buchstäblich in die Mitte. Sie sind nicht mehr oder nicht mehr primär im lateral-mythischen Gegenbereich angesiedelt, wie in der Antike; sie entführen den Helden nicht in eine Anderwelt, wie der mittelalterliche Roman vom *Tristan* bis zur *Mélusine* und sie sind auch nicht nur rohe Natur, wie noch bei Calderón (cf. Penzkofer 2012: 323-334) oder magische Welten der Vergangenheit, wie bei Sannazaro oder Cervantes. Höhle und Grotte partizipieren jetzt am Lebensentwurf der Protagonisten, deren dunklen Grund sie in Erinnerung rufen. Warum sonst sollte Saint-Preux als Liebender „de caverne en caverne“ (Rousseau 1960: 66) irren, nachdem ihm Julie vorgeschlagen hat, sich in einer Grotte zu treffen? Das scheint die Faszination der Höhle für die Jugendliteratur von Jules Verne über Enid Blyton bis zu dem

jüngsten Erfolgsautor Carlos Ruiz Zafón, dessen letztes Buch der „novelas para jóvenes“, *Marina* (Zafón 1999), die Methoden des Schauerromans übertrumpft. Der junge Held muss die Schrecken des dämonischen Eisenbahntunnels in Barcelona durchleiden, um für die desillusionierte Botschaft des Lebens zu reifen. Die Nähe der Höhle erklärt, warum Benito Pérez Galdós in dem Bergwerksroman *Marianela* (Galdós 1983) den jungen Arzt Golfín, der einen blinden Jungen heilen soll, bei seiner abendlichen Ankunft durch „la petrificación de una orgía de gigantescos demonios“ (Galdós 1983: 17) der Stollen schickt, bevor er das Thema des Sehens und der Höhe anschneidet. Der Arzt muss die Analogie der Bergwerkshöhle mit dem eigenen Ich empfinden – „hallo aquí cierta conformidad de la tierra con mi propio ser“ (ibid.: 25) –, um verantwortlich handeln zu können.

Freilich bleibt doch noch etwas von der Andersheit des traditionellen Höhlenimaginaire haften. Auch als Teil des Ganzen und als Ort unbewusster Ängste und Träume bleibt die Höhle im foucaultschen Sinn ein Heterotopos (cf. Warning 2009), der die Gesetze des Lebens für eine gewisse Zeit außer Kraft setzt, als „wilder“ Ort, aber zugleich als Raum ästhetischer Erfahrung ausgewiesen ist. So dient in *L'Homme sauvage* (1767 und überarbeitet 1784) von Louis-Sébastien Mercier die Höhle wie in Prévosts *Cleveland* als Ort der Zuflucht vor der Geschichte und als idyllischer Ort des wiedergefundenen Naturzustands, der in der Form einer inzestuösen Geschwisterliebe die Rückkehr zur Natur begünstigt (cf. Wolfzettel 2009: 203). Gleichzeitig aber fungiert der Abstieg in die Tiefe auch als Abstieg in das eigene Bewusstsein des Erzählers, der wie später Heinrich von Ofterdingen in seinem (auto)erotischen Unterweltstraum auf der Suche nach sich selbst ist: „Je réfléchis sur moi-même, je m'interrogeai, je sondai l'abyme de mon cœur“ (Mercier 1784: 46), heißt es bei Mercier. Der Abgrund des Herzens ist eine Funktion des Abgrunds der Erde.

Die Stichwörter Selbsterkenntnis und Selbsterforschung scheinen dem Höhlenerlebnis der Moderne ungeachtet seiner motivlichen Varianten besonders angemessen. Chateaubriand beschreibt in *Voyage en Italie* anlässlich des Besuches von Tivoli am 11. Dezember 1803 eine bedeutungsschwere Gewitternacht an der Höhle der Sibylle. Die herbstliche Vision des noch jungen Autors steht im Zeichen einer „apparition“, welche die Kindheit wieder erweckt und eine verlorene Ganzheit, die das Tiefenthema der *Mémoires d'outre-tombe* sein wird, in der Theorie des

„monde composé“ (Chateaubriand 1969: II, 1443) im Innern des Menschen sieht: Das Ich begegnet in der fremden Höhle seiner eigenen Vergangenheit. Émile Zola wird eine entscheidende Szene der Selbstvergewisserung des von Zweifeln verfolgten Priesters in seinem Roman *Lourdes* in die Wundergrotte verlegen (Zola 1965: 3^e Journée, ch. IV). Es ist ungefähr die Mitte des Romans, und ein Gewitter bildet den Hintergrundrahmen für die Zweifel des sich selbst suchenden Ichs. Die gnoseologische Problematik ist sicher nicht völlig neu. Schon Jean d'Arras macht in seiner Version des *Méhusine*-Romans Ende des 14. Jahrhunderts die Höhle des verbannten Vaters der Fee in Northumberland zum Ort der Erkenntnis, an dem der Enkel Geoffrey Aufschluss über seine Herkunft und die Geschichte seiner Familie erhält (Jean d'Arras 2003: 719 ff.). Und Sannazaro schildert in seiner *Arcadia* die Höhle als Ort der Erinnerung an die Tradition und der Wiedergeburt des Helden durch die Aneignung dieser scheinbar verlorenen Tradition (cf. Wolfzettel 2011). Aber erst seit der Spätaufklärung und Romantik scheint das folkloristische Motiv der Schatzhöhle, wie wir es etwa in den grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* (Nr. 142) oder in dem orientalischen Märchen von *Ali Baba und den 40 Räubern* finden, zugleich den Schatz der Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung zu meinen, scheint die in zahlreichen Mythen angedeutete Höhlenwohnung auch den Aufschluss über die Selbstwerdung des Ichs anzudeuten. So ist es wohl kein Zufall, dass das gnoseologisch-mythische Drama des *Rings der Nibelungen* von Richard Wagner von Höhlenbildern geradezu durchzogen ist: der einen natürlichen Saal bildenden Felshöhle der *Walküre* (3. Aufzug), der Felshöhle als Ort des Schmiedens im 1. Aufzug des *Siegfried*, der sich öffnenden Höhle des Alberich im 2. Aufzug und der Höhlengruft mit Brünhilde im 3. Aufzug, endlich dem Felsgemach im Vorspiel der *Götterdämmerung*, die aus der Enge der Höhle und der rauschhaften Liebe Siegfrieds den Endpunkt einer Art Höhlentetralogie der Erkenntnis werden lässt. Die mythische Apotheose des Ichs ist ohne den Regress in die Höhle offenbar nicht denkbar. Die zahlreichen Beispiele, die Gaston Bachelard für die „*rêveries du repos*“ (Bachelard 2004: 223) streift – von Sénancour bis Virginia Woolf –, sind nicht zufällig der Moderne entnommen und zeigen, dass die Höhle jetzt anders als in der ‚klassischen‘ Tradition zum verdrängten Anderen aufgeklärter Weltsicht werden konnte. Ein literarästhetischer Zusammenhang mit dem zur Moderne querliegenden Phänomen des Fantastischen scheint nicht ausgeschlossen.

Die Höhle ist mithin Teil der menschlichen, individuellen Topographie geworden. Dass der Gang Orfeos in die Unterwelt in Christoph Willibald Glucks *Orfeo e Eurydice* anders als in der barocken Tradition doch noch glücklich endet, ist nicht nur den sentimental-versöhnlichen Tendenzen der spätaufklärerischen Empfindsamkeit geschuldet, es trägt auch dieser neuen tiefenpsychologischen Einsicht Rechnung. Die traditionelle platonische Lesart, der Hans Blumenberg in *Höhlenausgänge* (cf. Blumenberg 1996) nachgegangen ist, wird dadurch buchstäblich auf den Kopf gestellt. Nicht so sehr um Höhlenausgänge geht es, sondern um Höhleneingänge und die Entdeckung der Wunder der Tiefe. Statt aus der Unwissenheit der Höhlenexistenz an das Licht der Erkenntnis zu treten, wie es noch in *El Criticón* (1651-57) von Baltasar Gracián geschildert wird, bedarf es des Durchgangs durch die Höhle als einer eigenen Form der Erkenntnis, die als initiatische Vorstufe fungiert. Die Rückkehr zur mütterlichen Matrix der Tiefe im Sinne Bachelards, die Begegnung mit dem Stein, erscheint als Voraussetzung der organischen Entwicklung. Erst nach dem Regress in das Höhlenlabyrinth wartet für den Robinson von Michel Tournier das Glücksgefühl der Äolsharfe. In *Les Indes Noires* (1877) kehrt Jules Verne gar das traditionelle Verhältnis um, indem er das unterirdische Coal City zum Siedlerparadies macht und den Ingenieur James Starr als Sternengeist in die Tiefe der Erde holt. Die „Loxodromie“ (Serres 2013) Jules Vernes findet hier ihre äußerste Verdichtung.

II.

In der Höhle erhält das Ich Aufschluss über sich selbst. In *Der Trompeter von Säckingen* (1877) von Joseph Victor von Scheffel, einem folkloristisch verbrämten Schwarzwälder Wunscherfüllungsmärchen vom bürgerlichen Trompeter, der sich in die Tochter seines adligen Herren verliebt und sie dank der Adellung durch den Papst am Ende auch heiraten kann, hat der 10. Gesang des Gangs in die Tiefe eben die genannte gnoseologische Funktion (cf. Scheffel 1877). Die Höhlenlandschaft, in die das Erdmännlein den entmutigten und unerfahrenen Helden führt, ähnelt einem Tempel vergessener Gottheiten; und bevor der Held seine eigene Liebe vollenden wird, kann er in der Tiefe der Tropfsteinhöhle den Steinernen Stillen Mann, der einst die Weisheit der Höhle dem Licht des Himmels vorzog, durch seine Trompete aus dem steinernen Schlaf erlösen: „Bis

die Fülle der Erkenntniß / Und die Lieb' den Steinbarrn sprengt“ (X, V. 165-66). Der Erkenntnisprozess wird hier als wechselseitig, dialektisch beschrieben, insofern der Held auch sich selbst von seiner Angst vor der Weite erlöst und reich beschenkt die Höhle verlässt. Der Höhlenschatz besteht in der künstlerischen Bewusstwerdung des Ichs. Der Gang in die Tiefe bildet den Angelpunkt des liebevoll ironischen Versromans über den „Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter“ (cf. Selbmann 1982: 149-153), weil erst durch das Wiederentdecken des Vergessenen die notwendige Ganzheit erreicht wird und die Voraussetzungen für das Gelingen der Traumliebe gegeben sind. Denn der Regress in die naturhaften Paradiese der Unterwelt öffnet das Heimatdrama zugleich für die Weite der Tradition, indem der Held verschiedene Erdwohnungen bei Capri entdeckt, wo die Erdmännlein mit Nereus' Töchtern baden, das heißt, wo einheimische Folklore mit der Welt des antiken Mythos verschmilzt.

Die Vorstellung, „que tout est fête, magie et richesse dans la nature, sous les pieds de l'homme comme au-dessus de sa tête“, wie es George Sand gegen Ende ihres 1865 in Buchform publizierten Romans *Laura* zusammenfasst (Sand 1865: 134), bleibt fortan nicht an die Erfüllung von Träumen gebunden. In *Laura*, einer in vieler Hinsicht erstaunlichen Vorwegnahme des *Voyage au centre de la Terre* (1864) Jules Vernes,¹ sind die tellurischen und paläontologischen Visionen der Heldin und des Ich-Erzählers „le véritable monde de la splendeur“ (ibid.: 60), eine Art erkenntnistheoretisches Vorspiel der jungen Leute vor dem bürgerlichen Alltag, in dem vom Glanz der Unterwelt, „un monde fantastique où tout serait transparence et cristallisation“ (ibid.: 8), nur „un certain éclat de saphir“ (ibid.: 142) in den Augen der am Ende nurmehr mütterlichen Heldin geblieben ist. Die Höhle spiegelt eine Art negativer Erkenntnis, wie die Südtiroler Grotte, welche die Autorin im ersten Brief (1834) ihrer *Lettres d'un voyageur* beschreibt, um dann fortzufahren: „Je sortis de la grotte, accablé d'une épouvantable tristesse, et je me jetai plus fatigué qu'auparavant à la place où j'avais dormi.“ (Sand 1971: 57) Das Erlebnis der Tiefe und die erlebte Welt wollen nicht zusammenpassen, aber der

¹ *Laura* erschien im Januar 1864 in der *Revue des deux mondes*, der Roman Jules Vernes Ende 1864. Die Frage der Abhängigkeit ist in der Kritik kontrovers diskutiert worden. Gegen die These einer gleichzeitigen, unabhängigen Publikation (cf. Vierne 1969: 101-114) hat Piero Sondolo della Riva den u. E. richtigen Schluss gezogen, „que Jules Verne a été inspiré par la lecture de *Laura* au moment où il imaginait son *Voyage*“ (Sondolo della Riva 1993: 1111). Cf. auch Vierne 1986: 153-176.

Erzähler kann sich die innere Wandlung auch nicht erklären. Ähnlich in dem ‚roman rustique‘ *Jeanne* (1864), in dem das einfache Mädchen vom Lande als „Isis gauloise“ und „fille des druides transportée dans notre siècle“ (Sand 1978: 170) zur Inkarnation der ‚mütterlichen‘ Fels- und Höhlenlandschaft der Pierre Jomâtres bei Toull aufgewertet wird. Als „une âme poétique sans manifestation, un de ces types purs comme mystérieux, qui semblent faits pour un âge d’or qui n’existe pas“ (ibid.: 170), verkörpert Jeanne das Erhabene („la notion du sublime“, ibid.: 171) der Höhlen. Das in der Stellung einer „belle dormeuse“ des Schäferromans schlafend an einen Felsen geschmiegte Mädchen (ibid.: 187), „la Grande Pastoure“ (ch. XVII), scheint jenes Unbewusste zu verkörpern, das der Höhle eignet, und daher kommt der in Kapitel IV geschilderten, scheinbar zweitrangigen Gewitterszene, in der die junge Heldin mit dem Baron Guillaume de Boussac Schutz in einer Grotte sucht, eine wegweisende Bedeutung zu. Denn das erwachende Begehren des Mannes wird beim Anblick der „silhouette sérieuse et douce comme celle d’une madone“ (ibid.: 79) in eine tiefere, reinere Beziehung gelenkt. Vor dem Verlassen der Höhle „il se trouva, sans savoir comment, assis auprès de Jeanne, et sa main sur la sienne“ (ibid.: 81). Die Szene bereitet auf den Opfertod der sich selbst durch ein Gelübde zur Ehelosigkeit bindenden Heldin vor und stellt zugleich eine wichtige Etappe in den bis zuletzt ambivalenten Gefühlen des jungen Adligen dar. Mit Blick auf Ovids *Metamorphosen* (III, V. 155 ff.) könnte man vielleicht von einer Umdeutung der Dianengrotte im Lichte des romantischen Motivs der Entsagung sprechen. Schon Aktäon verlässt die Höhle hier als ein anderer.

Die Höhle als ein anderer verlassen als beim Betreten: E. M. Forster wird diese katalysatorische Funktion in seinem ungleich bedeutenderen, späten Roman *A Passage to India* (1924) am Beispiel eines scheinbar harmlosen Ausflugs mit unabsehbaren Folgen schildern. Vor dem Hintergrund der prähistorischen Marabar Hills in Nordindien geht es wieder um ein Drama des Verstehens und der Selbsterkenntnis; „one of the greatest modern efforts to write a myth for our time“, „a masterpiece of *understanding*“, urteilt Wilfried Stone (1966: 346), der von der mythischen Weiblichkeit des Höhlenimaginaire von der Spaltung in Gut und Böse in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgeht. Tatsächlich verweist der zweite Teil des Romans, *Caves*, zwischen *Mosque* (Teil I) und *Temple* (Teil III), im Unterschied zu Problemen der Religion, Geschichte und Mentalität (in dem noch von England beherrschten Indien), auf das ganz An-

dere der berühmten Höhlenberge, deren Besuch mit Ekel und Sinn- und Wirklichkeitsverlust, „confusion“ (Forster 1979: 153) und „a spiritual silence“ (ibid.: 152) konnotiert ist: „Everything seemed cut off at its roots, and therefore infected with illusion“ (ibid.: 152). Noch vor dem Abenteuer betont der Autor die absolute Fremdheit der „dark caves“ (ibid.: 138), die für religiöses Denken nicht erreichbar seien, „unspeakable“, „older than all spirits“ und „flesh of the sun’s flesh“ (ibid.: 137). Der auf den ersten Blick von kosmisch banalen Signalen des Misslingens vorbereitete Ausflug, den der hilflose und gutwillige Inder Dr. Aziz für seine englischen Freunde organisiert hat, endet in der Katastrophe der Anklage sexueller Zudringlichkeit gegenüber der jungen Miss Adela Quested, die er in die Höhlen begleitet hat. Ihr sprechender Name deutet zugleich die Infragestellung eines ganzen Lebensentwurfs an: Die mit einem Engländer verlobte Heldin, deren Verlobung durch den Höhlenbesuch zerbrochen ist, hatte zunächst den indischen Freund beschuldigt, doch widerruft sie später ihre Anklage während des Prozesses und spricht plötzlich von ihrer damaligen Blindheit in Bezug auf die Höhle („she had been blind to it at the time“, ibid.: 230). Halluzination, unbewusste Sehnsucht der mit ihrem Verlobten nicht glücklichen Heldin, die sich eben beim Betreten der Höhle darüber klar wird: „no, they did not love each other“ (ibid.: 162). Das initiatische Geheimnis der Höhlenlandschaft wird nie gelüftet, aber das existentielle Erlebnis einer unbewussten ‚Tiefe‘ gegenüber „the insipidity of the world“ bleibt bestehen:

Something that she did not understand took hold of the girl and pulled her through. Though the vision was over, and she had returned to the insipidity of the world, she remembered that she had learned. Atonement and confession – they could wait. It was in hard prosaic tones that she said, I withdraw ’everything‘ (ibid.: 232).

Die Botschaft des Romans ist das Nicht-Verstehen, die Unhintergebarkeit des Subjektiven: „the richest and most elusive of Forster’s natural symbols, the Marabar Caves“ stellen nach Martin (1976: 147) bisherige Sehgewohnheiten und Gewissheiten infrage. Die Höhlen sind, wie die gütige, ältere Mrs. Moore an Aziz schreibt, „not a revelation of reality, but a touch-stone by which reality is tested“ (Forster 1979: 161). Sie war schließlich selbst bei der Besichtigung einer der Höhlen beinahe ohnmächtig geworden und hatte einen Albtraum des Ekels erlebt, bei dessen brieflicher Beschreibung sie noch danach „sat, motionless with horror“

(ibid.: 161). Der Höhlenroman wird so zum Manifest des Autors gegen „order“ und „clarity“ (Martin 1976: 146) und die positivistische Illusion einer beschreibbaren Welt, die durch den Höhlenmittelteil gleichsam von innen ausgehöhlt und infrage gestellt wird. Der erschreckende Befund eines Wandels ist aber in den Gang der Handlung nicht integrierbar. Die Begegnung des Ichs mit sich selbst und seinem Unbewussten macht die Höhle zu einem alternativen Raum des ganz Anderen, zu einem Störfaktor oder auch einem Ort der Peripetie.

Nirgends ist dies deutlicher als in der Neufassung des Robinsonstoffs durch Michel Tournier, der dem traditionellen Helden schon im Titel die Hauptrolle zu entziehen scheint und die Handlung in der signifikanten Doppelung von auktorialem Roman und Tagebuch aus dem Bereich der Selbstorganisation und des Überlebens in den der mythischen Selbsterfahrung verlegt (cf. Rimpau 2007). Für Colin Davis ist *Vendredi* „the philosophical novel“ schlechthin (Davis 1988: 7-33). Auf den ersten Blick wird die Bedeutung der Höhle nicht erstaunen, zumal die Repristinierung der Menschheitsentwicklung vom Jäger und Sammler zum Ackerbauer und Viehzüchter den Rekurs auf das Höhlenzeitalter des Romans nahelegt. Aber die Höhle bezeichnet in *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1969) auch den Endpunkt einer notwendigen Regression des Protagonisten, der noch am Ende des Romans gesteht: „je tâtonne à la recherche de moi-même dans une forêt d’allégories“ (Tournier 1972: 231), und sich Stück um Stück in der Entdeckung der mütterlichen Erde der eigenen Körperlichkeit, seiner Sexualität und Nacktheit, „cette expérience de la nudité“ (ibid.: 30), vergewissert. In seinem Nachwort zur Ausgabe von 1972 spricht Gilles Deleuze denn auch von einem „roman expérimental inductif“ (ibid.: 261), dessen „aventure de la profondeur“ (ibid.: 275) in der Beschreibung der Grotte in Kapitel V, wiederum fast in der Mitte des Romans, das Zentrum einer initiatischen Erfahrung bezeichnet und zugleich, wie wir sehen werden, die Überwindung der großen Regression vorbereitet. Erst in dem Augenblick, da Robinson aufhört, den Herrn und Verwalter der Speranza getauften Insel zu spielen, um in dieser eine Art weibliches Gegenüber zu sehen, ist auch die Zeit für die Entdeckung der Tiefe gekommen: „Mais depuis quelques semaines, la grotte se chargeait d’une signification nouvelle pour lui“ (ibid.: 101). Erst jetzt rückt auch die mythische Mittelpunktfunktion der Höhle in den Blick, die ähnlich wie in *A Passage to India* fast genau in der Mitte des Romans liegt:

Située au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux, la grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson (ibid.: 100).

Letzteres aber eben nur im Hinblick auf die nützliche, bergende Funktion, die erst jetzt durch die Neugier für die Tiefe ergänzt wird. Die Entdeckung der Tiefe (der Insel / des Ichs) präfiguriert die Geburt eines „homme nouveau, tout étranger à l'administrateur“ und beinhaltet zugleich das existentielle Wagnis, dass die traditionelle Rolle „disparût pour toujours avant que l'homme nouveau fût viable“ (ibid.: 125). Ausgangspunkt ist die Faszination der Tiefe, für die es in der Romanfassung von Defoe keinen Anhaltspunkt gibt. Der Held entdeckt „un boyau en pente raide où il ne s'était jamais engagé avant ce qu'il appellerait plus tard sa période tellurique“ (ibid.: 102); er versucht sich an die Dunkelheit der Tiefe zu gewöhnen und dem Geheimnis der Insel, „de ce grand corps“ (ibid.: 103), näher zu kommen. Den äußersten Punkt dieser Reise in die Nacht bildet „l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite“ (ibid.: 105), in den sich der Held nackt bis in eine Art Krypta hinuntergleiten lässt. Die „attributs de la maternité“ (ibid.: 107) dieser Rückkehr in den Mutterleib der Erde sind deutlich, schließlich wird der Held in der Krypta einen wabenförmigen „alvéole profond“ (ibid.: 105) entdecken, in dessen Öffnung er sich in foetaler Stellung einfügt: „recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds“ erreicht er „une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps [...]“ (ibid.: 106). In visionärer Vergegenwärtigung der verstorbenen Mutter und der eigenen Kindheit erlebt das Ich die Epiphanie der vollkommenen Einheit mit der umgebenden Materie: „Il était cette pâte molle saisie dans une poigne des pierres toute-puissantes. Il était cette fève, prise dans la chair massive et inébranlable de Speranza“ (ibid.: 109). Mariska Koopman-Thurlings (1995: 199) spricht von einer mythischen „deshumanisation“ des im Schlamm badenden Helden.

Aber die Initiation bezeichnet auch eine visionäre Peripetie vom Dunkel zum Licht, von dem erdigen Schmutz der „souille“ zum Mythos des Paraklet. Arlette Bouloumié hat diese auf *Les Météores* vorausweisende Dialektik von Unten und Oben ins Zentrum ihrer mythologischen Exegese gestellt (cf. Bouloumié 1988: 189) und die Entdeckung des Körpers als „co-naissance au sacré“ (cf. ibid.: 229) definiert. Nach der gefährlichen, aber notwendigen Regression, an deren Ende ein neu erwachtes

Interesse für die Sexualität (cf. *ibid.*: 119) steht, sorgen die androgyne Schönheit von Vendredi und die „jeux éoliens“ (*ibid.*: 183) mit dem Fell des mythischen Widders Andoar für den Aufstieg zum Licht und die magische Verwandlung der Materialität in Musik und Klang. „Le grand bouc est mort, mais bientôt je le ferai voler et chanter ...“ (Tournier 1972: 200). Vendredi hatte die Höhle durch die Explosion der dort gelagerten und noch vom Beiboot geretteten Pulverfässer verwüstet (cf. *ibid.*: 190) und die Voraussetzung für die Verwandlung des Eilands in eine Paradiesinsel geschaffen. Die „musique funèbre et pure“ (*ibid.*: 208) bezeichnet „la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts“: „La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar“ (*ibid.*: 209). In bachelardschen Begriffen würde man sagen, dass erst die Erfahrung der „rêveries du repos“ der Erde den Weg zu Aufstieg und Erkenntnis freigemacht haben. Deleuze spricht zu Recht von einem kosmischen Drama, in dem Himmel und Erde einander begegnen. Erst jetzt, nach dem Höhlenabenteuer, ist Robinson reif für eine neue Sicht seines Leibes und eine neue Erfahrung des Anderen, des Gefährten Vendredi und des Schiffsjungen Jeudi, der nach dem Anlegen eines Schiffes mit Robinson auf der Insel bleiben will. Das Nachwort von Deleuze, „Michel Tournier et le monde sans autrui“, legt auf diese existentielle Problematik des im Titel angedeuteten „Autrui“ den eigentlichen Akzent, der den modernen Robinsonroman als kognitive Parabel ausweist.

III.

In keinem Werk von Rang spielt das Höhlenambiente eine größere Rolle als in Lamartines romantischem Versepos *Jocelyn* (1836), in dem das Motiv der Minnegrotte zur spirituellen Botschaft des Entsagens sublimiert wird. Der Held war in den Wirren der Revolution mit seinem Schützling aus dem Priesterseminar und Kloster von Grenoble in die abgeschiedene Berglandschaft der Dauphiné geflüchtet und hatte sich bald in den Gefährten, der sich als das Mädchen Laurence zu erkennen gab, verliebt. Doch die sich anbahnende Idylle wird jäh zerstört durch die Nachricht, dass der zum Tode verurteilte Bischof von Grenoble nach Jocelyn schickt, um ihn zum Priester zu weihen und von ihm vor der Hinrichtung die Sterbesakramente zu empfangen. Der Priesterberuf erzwingt die Trennung der Liebenden, die ihre Beziehung als gottgewollten Neuan-

fang und ihren Aufenthalt in der naturhaften Grotte als eine Zeit des absoluten Glücks erfahren haben. Als ‚curé de village‘ wird der Held später in dem Bergdorf Valneige seine Pflicht erfüllen, bevor er nach Jahren auf einem Krankenlager seine einstige Geliebte wiedererkennt. Die im „Prologue“ als unvollständiges „journal brisé“ (Lamartine 1960: 7) bezeichneten Tagebucheintragungen sind von einem Freund – „le seul ami qu’il eût sur cette terre“ (ibid.: 3) – zusammengefügt und geordnet worden. Sie verfolgen in neun „époques“ den Zeitraum von 1786 bis 1803 und werden von zwei „épilogues“ des Herausgebers ergänzt, in denen die scheinbar trostlose und keusche Liebe als ewige Hochzeit und Apotheose der beiden Liebenden visionär erlebt wird. Das als gegenbildliche Ergänzung zu dem unvollendeten Epos *La Chute d’un ange* konzipierte ‚Drama‘ ist den Intentionen des Autors entsprechend als „épopée de l’homme intérieur“, als „Epos des inneren Menschen“ (Hirdt 1967: 151-161), interpretiert worden. Der dreifache Aufstieg zur Grotte und zu dem Bergdorf Valneige scheint diese positive Deutung des Entsagens und des durch den Bildbereich des Schwebens (ibid.: 159) angedeuteten Übergangs vom „homme extérieur“ zum „homme intérieur“ zu stützen.

Vergessen ist bei einer solchen angepassten Deutung die mythisch subversive Stellung der Grotte, die sich dem idealistischen Konstrukt widersetzt. Die Grotte des Aigles, wo Jocelyn seit April 1793 Zuflucht aus dem „abîme des révolutions“ (Lamartine 1960: II, 31) findet, ist von Anfang an als naturhafter und realer Gegenbereich zu einer kranken, aus den Fugen geratenen Gesellschaft konzipiert und erscheint noch in der Sixième Époque im März 1796 als „cet Eden de ma vie“ (ibid.: 143), als verlorenes Paradies, in dem der Held das rousseausche Motiv der Einsamkeit – „Ainsi me voilà seul, orphelin dans ce monde!“ (ibid.: 36) – zunächst glücklich reinszeniert. Die „grotte profonde“, „la gueule ouverte à ce rocher“ (ibid.: 39), eine „arche immense et profonde“ (ibid.: 41), in der das Ich Gott zu schauen meint, weist die Berghöhle als Schutzraum und als Ort des Neuanfangs nach der weltlichen Sintflut aus. Von riesigen Eichen verdeckt und beschattet, „ce double abri de rameaux, de verdure“ (ibid.: 45), ist „cet antre souterrain“ (ibid.: 45) zugleich der Ort der Einkehr, nicht nur der religiösen Besinnung, und des Blicks in die Weite eines „immense horizon“ (ibid.: 47). Nach der Selbstoffenbarung der 16-jährigen Laurence wird die Höhle so zum Heim und Lebensraum eines keuschen Glücks, das die Zeitläufte und das Priestergelübde überstrahlt und die Berghöhle als Menschheitssymbol wiedergefundener

Ganzheit ausweist. Anders als in den mittelalterlichen Tristandichtungen ist die provisorische Idylle zugleich ein Ort der Einkehr, in dem ein ganzes Menschenleben zusammengefasst erscheint, nicht nur alternative ‚Heterotopie‘, sondern auch Ort der Utopie einer unentfremdeten, zugleich naturhaften und spirituellen Existenz (cf. Lacoste 1980). Was bei Saint-Preux in der *Nouvelle Héloïse* nur als hilfloses Begehren angedeutet ist, gelangt hier zur Vollendung. Der Fluchtort verwandelt sich in einen Ort der wiedergefundenen Totalität und der Kommunikation mit der Welt. Diese dem Himmel nahe Grotte ist das perfekte Gegenbild zu dem halb unter Wasser befindlichen „palais de l'ombre“, den Victor Hugo in *Les Travailleurs de la mer* (1866) beschreiben wird. Während die Meeresgrotte, „cette végétation à pierreries“, „cette crypte, presque sanctuaire“, mit einem altarähnlichen Stein, religiöse Konnotationen dämonisch zu persiflieren scheint (Hugo 1963: 137), ist die helle Berggrotte Jocelyns in ihrer Natürlichkeit gleichsam für die Begegnung mit Gott geschaffen. Es fällt auf, dass Lamartine auf die Stereotypen der Höhlenzauberwelt verzichtet (cf. Platthaus 2004: 43), um gerade das natürliche Umfeld der alternativen Szenerie zu betonen. Die Abkehr vom Höhlenzauber romantischer (und noch symbolistischer) Tradition öffnet das Imaginaire der Höhle für die widersprüchliche Botschaft dieses Romans der Entsagung, der ungeachtet seiner spirituellen These an die gesellschaftskritische Tristansage des Mittelalters denken lässt. Der Konflikt zwischen natürlicher Bestimmung und Priesterberufung bleibt unaufgelöst, weil unlösbar. Laurence wird den Wandel der Beziehung durch die Ordination nicht wirklich akzeptieren. Wo wäre ein ähnlicher Ton frühlingshafter Leidenschaft (cf. Lefèvre 1971) sonst in der französischen Romantik zu hören?

Je ne pus résister à l'élan de mon âme ;
Je m'élançai de l'ombre au milieu de ce drame ;
Un long cri de bonheur dans la grotte éclata ;
D'un seul bond sur mon cœur son élan la jeta ;
Elle entoura mon cou de ses mains enlacées,
Toucha mon front, mes yeux, de ses lèvres glacées,
Sembla comme un serpent à mon corps se ployer,
Se colla sur mon sein comme pour s'y noyer,
Me pressa, m'étouffa de ses fortes étreintes,
Que je sens à mes mains ses mains encore empreintes ;
[...] (Lamartine 1960: 135)

The English Patient (1992) von Michael Ondaatje – der Roman wurde nicht zuletzt auch durch seine grandiose Verfilmung² bekannt – ist die Geschichte einer um eine Höhle konzentrierten leidenschaftlichen, tödlichen Liebe zwischen der noch jungen, lebenshungrigen Katharina, die Geoffrey Clifton, den 15 Jahre älteren Freund des Ich-Erzählers Graf Almásy, geheiratet hat. Bei einer Expedition in der libyschen Wüste vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs liest sie ihrem Mann und dem Protagonisten die Geschichte von Kandaules und Gyges aus den *Historien* Herodots vor. Der Kommentar des Erzählers: „This is the story of how I fell in love with a woman, who read me a specific story from Herodotus“ (Ondaatje 1992: 247). Die Erzählung, die als *mise en abyme* der Ehebruchsgeschichte fungiert, ist mit der Entdeckung vorzeitlicher Höhlen durch die noch nicht verliebten Protagonisten verbunden. Der Roman setzt nach dem Ende der Liebesbeziehung mit dem Vormarsch der Alliierten in Italien ein, wo der „englische Patient“, „the burned man“, nach dem Flugunglück mit der toten Geliebten mit schweren Brandwunden in einer alten Villa von der Krankenschwester Hana gepflegt wird, der er immer Höhlen in der Sahara und in Nubien erzählt. Das Thema der prähistorischen Höhlen in der Sahara und in Nubien verweist mit dem Motiv der Felsmalereien, die von einer üppigen Wasserkultur vor der prähistorischen Wüstenbildung künden, schon hier auf eine gegenläufige Kultur der Fülle (ibid.: 20). Erst in dem vorletzten Kapitel IX: *The Cave of Swimmers* wird das Geheimnis der Höhlen von Uweinat, und nicht nur aus der Ich-Perspektive, gelüftet. Dabei ist die Höhlenlandschaft gleichzeitig das ganz Andere und ein selbstverständlicher Teil der Wüste; die Handlung nimmt von hier ihren Ausgangspunkt und kehrt in den entscheidenden Phasen bis zum Tod der Heldin wieder hierher zurück. Nach Monaten des Zögerns waren die Liebenden ein Paar geworden. Folgerichtig verbindet der Film dieses Innewerden mit dem ersten Besuch der Höhle und dem Anblick der wunderbaren Schwimmszenen. Im Roman wird erst der gemeinsame Aufenthalt nach einer Flughavarie in der Wüste thematisch. Hier vergleicht der Held erstmals den Leib der Geliebten mit den Farben der Felsmalereien: „He looked up to one cave painting and stole the colours from it“ (ibid.: 264). Die Felsmalerei verleiht der Szene symbolische Überzeitlichkeit. Nach dem im Folgenden geschilderten Luftduell zwischen dem eifersüchtigen Ehemann und dem

² Universum Film 1996 von Anthony Minghella (mit Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Jürgen Prochnow).

Protagonisten schafft dieser die verwundete Geliebte in die nahe Höhle und bewacht ihren unruhigen Schlaf. Wieder ist der Bildreichtum des Films ausdrucksstärker als der Roman selbst, aber in der prähistorischen Höhle gelingt auch hier, zwischen Ehebruch, politischem Verrat und den Hintergrundereignissen des Krieges die „heterotopische“ Gegenwelt eines Glücksraums zu eröffnen, der in dem Augenblick zur Erinnerung wird, da der Held die tote Geliebte in die Mondnacht der Wüste hinaus trägt: „In the palace of winds“ (ibid.: 277). In einer fast rituellen Kusszene war noch einmal der ‚sakrale‘ Charakter deutlich geworden: „It is important to die in holy places. That was one of the secrets of the desert“ (ibid.: 276), wie Almásy den Freitod seines Freundes Madox kommentiert. Es gilt auch für die „dämonische“ Höhle, die für höchstes, aber letztlich unerreichbares Glück steht. Sie verweist auf das Ideal der Entgrenzung: „All I desired was to walk upon such an earth that had no maps“ (ibid.: 277).

The English Patient ist das Drama des verschlossenen Zugangs zur utopischen Vergangenheit. Die Höhle ist hier ein Ort nicht der Beengung, sondern der Befreiung. Ebenerdig in den Felsen geschnitten, perpetuiert sie die Erinnerung an ein anderes Leben. Anders das zweigliedrige Modell von Schloss und Grotten, das Maurice Maeterlinck 1892 in seinem symbolistischen Drama *Pelléas et Mélisande* – vielleicht nach dem Modell von Villiers de l'Isle-Adams Drama *Axel* (1890) – entwirft. Der über unterirdischen natürlichen Grotten erbaute Palast des Königs Arkël erscheint wie die perfekte Vorwegnahme des topischen freudschen Modells von Bewusstsein und Unbewusstem, wobei das Schloss noch zusätzlich von einer vage nordischen Szenerie von Meer und Wäldern umgeben ist („Et quelles forêts, quelles forêts tout autour des palais! ...“ Maeterlinck 1892: I, 18). Und in seiner Isoliertheit ist das Schloss offensichtlich nur der kleinere Teil der ausgedehnten „souterrains“: „Ils sont prodigieusement grands; c'est une suite de grottes énormes qui aboutissent, Dieu sait où. Tout le château est bâti sur ces grottes“ und offensichtlich geprägt von der „odeur mortelle qui règne ici“ (ibid.: III, 55), „une odeur de mort qui monte autour de nous“ (ibid.: 57) und das Gemäuer des Bewusstseins gefährdet: „tout le château s'engloutira une de ces nuits“ (ibid.: 56). Es ist der Todesgeruch des Verdrängten, der das Unbewusste zur Bedrohung macht und die handelnden Personen sich selbst entfremdet.

An die Stelle der traditionellen Märchenmotive der unterirdischen Paläste (cf. Meneghetti 1987) tritt das ganz Andere eines nicht mehr verstandenen natürlichen Ursprungs. Die Welt des Bewusstseins ist hier eine alte, düstere, freudlose und entfremdete Welt, die sich selbst nicht mehr begreift, weil die Grotten oder Höhlen des Unbewussten verdrängt wurden. Die Grotte, in die Pelléas die ahnungslose Mélisande (Maeterlinck 1892: II, III) führt, bilden aber zugleich den möglichen Fluchtraum der Liebenden, eine eigene, scheinbar vollständige Welt, in der die Stalaktiten an Pflanzen und Menschen erinnern und „la voûte est couverte d'étoiles, comme le firmament“ (ibid.: II, 38). Nicht unähnlich den ‚Caves of the Swimmers‘ in der Sahara eröffnet sich ein Mikrokosmos, der die Liebenden an einer anderen Welt partizipieren lassen könnte. Die Stellung von Pelléas als vom älteren Bruder Golaud um die Geliebte Mélisande beneideter und vom schwachen Großvater Arkël benachteiligter schwacher Held verstärkt die topographische Symbolik einer Welt, aus der nur die Flucht bleibt und die die handelnden Personen selbst nicht verstehen. Mélisande, das ‚Königskind‘, das Golaud eines Abends „au bout d'une fontaine“ (ibid.: I, 14) gefunden und ins Schloss gebracht hatte, ist die Symbolfigur des vergessenen, verdrängten Ursprungs und der am Ende konstatierten Bestimmung zum Tode. Für das Mädchen, dem eine goldene Krone aus dem Haar gegliiten und ins Wasser gefallen war, ist so der Selbstverlust vorherbestimmt. Mélisande: „Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi ... Je voudrais m'en aller, m'en aller! ...“ Und auf die Nachfrage des um sie werbenden Golaud: „Je ne sais pas moi-même ce que c'est ... Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais ... C'est quelque chose qui est plus fort que moi ...“ (ibid.: II, 32). Eine Verbindung dazu stellt der Brunnen dar, in dem Mélisande im märchenhaften Spiel den Ring Golauds verliert und den die Liebenden und dann Golaud und Pelléas vergeblich in der Grotte suchen. Der Verlust des Ringes, der an den der goldenen Krone am Anfang des Stücks erinnert, ereignet sich in der Mittagsstunde, und bezeichnenderweise wird das Motiv des Lichts immer wieder gegen das der Dunkelheit ausgespielt, bis am Ende „c'est le soleil qui se couche sur la mer“ (ibid.: V, 102) und das romantische Motiv des „trop tard“ die Vergeblichkeit der Glückssuche unterstreicht. Der symbolische Schlüssel zur magischen Welt des Unbewussten bleibt verborgen. Golaud selbst vergleicht sich mit einem Blinden, der einen Schatz im Ozean sucht und sich selbst verloren hat (ibid.: III, 64). Die potentielle Liebesgrotte ist zum Totenraum gewor-

den, der weder Golaud noch Pelléas Glück bringt und im Verschwinden des Pelléas und im Tod der Heldin seine unheimliche Stille („Il lui faut le silence, maintenant ...“, *ibid.*: V, 113) zurückgewinnt. Vielleicht ist die der lebendigen Welt entgegengesetzte Stille die eigentliche Essenz des Imaginaires der Höhle.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (2004): *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti.
- (2004): *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Corti.
- Blumenberg, Hans (1996): *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB.
- Bouloumié, Arlette (1988): *Michel Tournier. Le roman mythologique*. Paris: Corti.
- Bradbury, Malcolm (Hg.) (1970): *A Passage to India. A Casebook*. London: MacMillan.
- Chateaubriand, François-René de (1969): *Œuvres romanesques et voyages*. Hg. von Maurice Regard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 Bde.
- Davis, Colin (1988): *Michel Tournier. Philosophy and Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- Forster, E. M. (1979): *A Passage to India*. London: Penguin Books.
- Frenz, Dietmar (2013): *Rittergräber, Heldenhöhlen („Commedia“, „Quijote“, „The Dark Knight Returns“, „Watchmen“.)* Habil. Frankfurt a. M.
- Hirdt, Willi (1967): *Studien zur Metaphorik Lamartines*. München: Fink.
- Hugo, Victor (1963): *Romans III*. Paris: Seuil (L'Intégrale).
- Jacoby (2000): Art. „Höhle.“ In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. von Hans Bächtold-Stäubly. Berlin/New York: Walter De Gruyter, Sp. 175-183.
- Jean d'Arras (2003): *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*. Hg. von Jean Jacques Vincensini. Paris: Livre de Poche (Lettres gothiques).
- Koopman-Thurlings, Mariska (1995): *Vers un autre fantastique. Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam/Atlanta GA : Rodopi (*Faux Titre 97*).
- Lacoste, Claudine (1980): „Un substitut théologique. La nature dans *Jocelyn*.“ In: Michel Baude, Marc Mathieu Münch (Hg.): *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*. Paris: PUF, 221-227.
- Lamartine, Alphonse Marie-Louis (1960): *Jocelyn*. Hg. von Jean des Cognets. Paris: Classiques Garnier.
- Lefèvre, René (1971): „Le printemps alpestre de Jocelyn et l'imagination lamartienne du bonheur.“ In: Paul Viallaneix (Hg.): *Lamartine. Le Livre du centenaire*. Paris: Flammarion, 94-106.
- Lepenies, Wolf (1978): *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeit in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB.

- Maeterlinck, Maurice (1912): *Théâtre II*. Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Martin, John Sayre (1976): *E. M. Forster. The Endless Journey*. Cambridge e. a.: Cambridge University Press.
- Meneghetti, Maria Luisa (1987): „Palazzi sotteranei, amori proibiti.“ In: *Medioevo romanzo*. Vol. 12, 443-456.
- Mercier, Louis Sébastien (1784): *L'Homme Sauvage*. Neuchâtel.
- Ondaatje, Michael (1992): *The English Patient*. London: Bloombury Publishings.
- Penzkofer, Gerhard (2012): „Gefallene Natur: Calderón, Ovid, Bernardus Silvestris. Überlegungen zum *locus horribilis* in den Dramen Calderóns.“ In: Wolfgang Matzat, Gerhard Poppenberg (Hg.): *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. München: Fink. *Hispanistisches Kolloquium* 4, 323-334.
- Pérez Galdós, Benito (1983): *Marianela*. Madrid: Alianza.
- Platthaus, Isabel (2004): *Höllenfahrten. Die epische ‚katábasis‘ und die Unterwelten der Moderne*. München: Fink.
- Rimpau, Laetitia (2007): „Robinson im Meer der Erkenntnis: Michel Tournier, Jean-Marie-Gustave Le Clézio und Umberto Eco.“ In: Claudia Jünke, Michael Schwarze (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer, 147-169.
- Rousseau, Jean-Jacques (1960): *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Hg. von René Pomeau. Paris: Classiques Garnier.
- Ruiz Zafón, Carlos (1999): *Marina*. Barcelona: Planeta.
- Saintyves, Paul (1918): *Les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. Paris: Emile Nourry (Essai zu Porphyre: *L'Antre des nymphes*. Übersetzt von Joseph Trabucco).
- Sand, George (1971): *Lettres d'un voyageur*. Paris: Garnier Flammarion.
- (1978): *Jeanne*. Hg. von Simone Vierne. Grenoble: Presses Universitaires.
- (1865): *Laura*. Paris: Ratier.
- Scheffel, Joseph Victor von (1877): *Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein*. Stuttgart: Adolf Bonz.
- Schlesier, Renate (1984): *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Selbmann, Rolf (1982): *Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter. Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur*. Heidelberg: Winter Verlag. *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* III, 58.

- Serres, Michel (2013): „Loxodromen der *Außergewöhnlichen Reisen*.“ In: „Passepartout“ (Hg.): *Weltnetzwerke – Weltspiele. Jules Vernes In 80 Tagen um die Welt*. Konstanz: University Press, 135-140.
- Sgard, Jean (1986): *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*. Paris: PUF.
- Sondolo della Riva, Piero (1993): „George Sand inspiratrice de Jules Verne.“ In: *George Sand et son temps III. Hommage à Annarosa Poli*. Genève: Slatkine, 1109-1116.
- Stone, Wilfried (1966): *The Cave and the Mountain. A Study of E. M. Forster*. London/Oxford: University Press.
- Szondi, Peter (1975): *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tournier, Michel (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard (Postface de Gilles Deleuze).
- Vierne, Simone (1969): „Deux voyages initiatiques en 1864 : *Laura* de George Sand et le *Voyage au Centre de la Terre* de Jules Verne.“ In: *Hommage à George Sand*. Paris: PUF, 101-114.
- Vierne, Simone (1986): *Jules Verne*. Paris: Bolland.
- Vortriede, Werner (1963): *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Warning, Rainer (2009): *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München: Fink.
- Wolfzettel, Friedrich (2011): „Orpheus oder die Suche nach der verlorenen Antike.“ In: *RZLG*. Vol. 35, 161-179.
- Wolfzettel, Friedrich (2009): *Der französische Roman der Aufklärung. Vatermacht und Emanzipation*. Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- Zelle, Carsten (1987): *Angenehmes Grauen. Literarhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner.
- Zola, Emile (1965): *Lourdes*. Hg. von Jacques Noiret. Paris: Gallimard (Folio Classique).