

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur  
Herausgegeben von  
Henning Krauß  
und Dietmar Rieger  
Band 1,1



Erich Köhler

# Mittelalter I

Herausgegeben von  
Henning Krauß

Freiburg i. Br. 2006

*Zweite Auflage*  
Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

## Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten. Der leichteren Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

© Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2006

## Inhalt

Vorwort .....	9
Stichworte zur Geschichte Frankreichs, des Französischen und des Feudalsystems .....	11
Die ältesten literarischen Denkmäler .....	17
»Jonasfragment« .....	17
» Eulaliasequenz « .....	17
»Passion Christi« und »Leodegarlied « .....	19
»Alexiuslied« .....	23
Vorgeschichte, Datierung, Verbreitung .....	23
Inhaltsanalyse .....	24
Das »Hohelied der Askese« .....	25
Wege der Forschung .....	28
»Boeci«, »Alexiuslied« und das Problem des mündlichen Vortrags .....	32
»Alexiuslied « und cluniazensische Reform .....	37
Das Problem des gebildeten Publikums im Mittelalter .....	38
Die christliche Ehrenrettung des Kriegerberufs .....	41
»Rolandslied« .....	44
Inhaltsanalyse .....	44
Das Problem der Autorschaft Turolts .....	47
Die Handschriftenverhältnisse .....	49
Datierungsfragen .....	52
Die Hauptmotive: Kreuzzugsgeist, christliches Sendungsbewußtsein, Heimatliebe .....	54
Die Hauptfiguren Karl, Roland, Ganelon und die Problematik des Feudalsystems .....	56
»Conseil des barons« und »jugement des barons« .....	63
Stilprobleme .....	75
Epenentstehungstheorien: der Streit zwischen (Neo-)Traditionalisten und Individualisten .....	76
Die »Nota Emilianense« .....	88
Mündlichkeit oder Schriftlichkeit .....	89
Die Epenzyklen .....	94

Karls- oder Königsgeste.....	94
Die »Karlsreise« als Epenparodie.....	96
» Gormond et Isembard « .....	102
»Couronnement Louis«.....	103
Wilhelmsgeste.....	104
»Chanson de Guillaume« .....	106
»Moniage Guillaume« .....	109
Empörergeste: » Renaut de Montauban « .....	110
<b>Die Voraussetzungen der Entstehung des höfischen Romans .....</b>	<b>114</b>
Der Übergang von der ersten zur zweiten feudalen Epoche.....	114
Die >Renaissance< des 12. Jahrhunderts .....	115
Die Ovid-Rezeption »Pyramus und Tisbe«, »Narcissus«, »Philomela«.....	116
Das Konzept der höfischen Liebe .....	118
<b>Die antikisierenden Romane .....</b>	<b>121</b>
»Thebenroman« und »Trojaroman« .....	121
»Athis und Prophlias« und das Ideal von >chevalerie< und >clergie<.....	126
»Alexanderromane«.....	130
» Eneasroman «.....	134
Die rhetorische Tradition und die »artes poeticae«.....	137
Die antikisierenden Romane und die Chroniken.....	140
König Artus und sein Reich.....	143
Die Rolle der keltischen Sagenwelt.....	150
<b>Chrétien de Troyes.....</b>	<b>152</b>
»Erec und Enide« und das Problem höfischer Liebe .....	154
»Cligès « und das Problem der Tristan-Liebe.....	161
»Lancelot« und die Sklaverei der Liebe .....	177
»Yvain« oder die Korrektur des »Lancelot« .....	187
»Guillaume d'Angleterre« und die Schicksalsromane.....	201
»Floire et Blancheflor« .....	205
Gautier d'Arras, »Eracle«.....	206
»Ille et Galeron«.....	209
Das Konzept des Tugend- oder Seelenadels .....	211

Jean Renart, » L'Escoufle « .....	213
»Galeran de Bretagne«.....	214
»Guillaume de Dôle « .....	215
»Lai de l'ombre« .....	216
<b>»Perceval « .....</b>	<b>218</b>
Inhaltsanalyse des Chrétien-Textes.....	218
Fortsetzungen.....	222
Robert de Boron, »Roman de l'Estoire del Graal « .....	224
Die >letzte< aventure.....	230
Die Zweiteilung als Formprinzip.....	240
Die Prosaromane im Umkreis der Gralsthematik.....	244
<b>Auswahlbibliographie .....</b>	<b>257</b>
1. Bibliographien .....	257
2. Gesamtdarstellungen etc. ....	257
3. Hagiographie, etc.....	260
4. Chanson de geste, Allgemeines .....	260
5. Zum Rolandslied .....	261
6. Karlsgeste, Wilhelmsgeste, Rebellenzyklus.....	263
7. Renaissance des 12. Jahrhunderts: Mittelalterlicher Humanismus. Höfisches Rittertum. ....	263
8. Poetik, Ästhetik, Stil. ....	264
9. Antikisierende Dichtung. Vom Epos zum Roman. ....	265
10. Chrétien de Troyes .....	267
a Ausgaben .....	267
b Artusliteratur allgemein.....	267
c Gesamtdarstellungen und übergreifende Studien .....	268
d Zu einzelnen Werken .....	269
e Perceval (Li Contes del Graal) .....	269
11. Tristandichtungen (Bérout, Thomas).....	270



## Vorwort

Das internationale Ansehen, das Erich Köhler genoß, gründete zunächst auf seinen mediävistischen Arbeiten. Er selbst bezeichnete das Mittelalter gern als Laboratorium, da er viele methodologische Einsichten in der Auseinandersetzung mit diesem vom akademischen Lehrbetrieb häufig vernachlässigten Bereich der französischen Literaturgeschichte gewann oder an ihm überprüfte. Die beiden Vorlesungsbände stellen eine Zusammenschau der in *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen <sup>2</sup>1970 und in Aufsätzen der Sammelbände *Trobadorlyrik und höfischer Roman – Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin (Ost) 1962, *Esprit und arkadische Freiheit – Aufsätze aus der Welt der Romania*, München <sup>3</sup>1985, *Vermittlungen – Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, *Literatursoziologische Perspektiven – Gesammelte Aufsätze*, hg. v. H. Krauß, Heidelberg 1982 formulierten Erkenntnisse dar.

Aus technischen Gründen mußten einige Kürzungen vorgenommen werden. Den altfranzösischen Textzitate sind Übersetzungen beigegeben, die von Erich Köhler selbst stammen oder aus vorliegenden Übersetzungen entnommen wurden.

Für wertvolle Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit danke ich Herrn Dr. Wolfgang Eitel und Herrn Ulrich Stark.

Das von Erich Köhler hier mit kräftigen Strichen gezeichnete Mittelalterbild will den Vorurteilen gegenüber dieser zu leichtfertig als finster gescholtenen und immer wieder zu leichtfertig ideologisch vereinnahmten Epoche den Boden entziehen. Der Leser wird unschwer feststellen, daß die prägnant formulierte Erkenntnis Umberto Ecos (1983) – »daß alle Probleme des modernen Europa, wie wir sie heute kennen, im Mittelalter entstanden sind, von der kommunalen Demokratie bis zum Bankwesen, von den Städten bis zu den Nationalstaaten, von den neuen Technologien bis zu den Revolten der Armen: Das Mittelalter ist unsere Kindheit, zu der wir immer wieder zurückkehren müssen, um unsere Anamnese zu machen« – schon für Erich Köhler erkenntnisleitend war, der gerade auch die Mediävistik in den Dienst der Aufklärung stellte.

Henning Krauß



## Stichworte zur Geschichte Frankreichs, des Französischen und des Feudalsystems

Es gibt ein schlimmes Wort über die Epoche, mit der wir uns beschäftigen wollen: das Wort vom »dunklen Mittelalter« oder gar »finsternen Mittelalter«. Die Humanisten der Renaissance, die den Anschluß an die Antike suchten, verwarfen in verständlicher Reaktion gegen das Vorangegangene fast die gesamte Wissens- und Dichtungstradition, aus der sie doch selber hervorgingen. Die Aufklärung, deren Ziel es war, die Menschen von ihren Vorurteilen, von politischer und religiöser Intoleranz zu befreien, erklärten das Mittelalter in Bausch und Bogen zur großen Finsternis der menschlichen Geschichte, in welcher das kritische und wissenschaftliche Denken zu einem Dauerschlaf verurteilt war.<sup>1</sup>

Wir wissen es heute besser als eine Zeit, der die mittelalterliche Literatur nicht mehr oder kaum mehr bekannt war, die kein Verständnis mehr für die gotische Kunst besaß, der die Scholastik als ein pseudophilosophischer Greuel und die Lebensformen des Mittelalters barbarisch erschienen. Das heißt nicht, daß wir das, was am Mittelalter wirklich » dunkel « war, ignorieren wollen. Wir werden oft genug darauf stoßen. Was uns aber in erster Linie interessieren muß, ist die Heranbildung soeben geborener Sprachen, unserer Sprachen, zu Literatursprachen, ist die Entstehung und erste Blüte von literarischen Ausdrucksformen, Stilen und Gattungen oder kurz: die Entstehung eines Selbstbewußtseins der Kunst in einer Kultur, deren Wesen das der Einheitlichkeit ist und deren nationale bzw. nationalsprachliche Ausdrucksformen zunächst nichts anderes als Varianten einer geistigen Einheit des mittelalterlichen Abendlands sind, die für uns noch heute eine Art von geschichtlichem Lebensgrund darstellt, der sich auch auf den Begriff »Europa« beziffern läßt.

Die französische Literatur kann – das ist ein Faktum, das sich im Lauf der Geschichte noch öfter wiederholen wird – auf vielen Gebieten auch im Mittelalter den Primat und die Priorität beanspruchen. Sie hat von ihrem Modellcharakter bis heute kaum etwas verloren.

Die ältesten Denkmäler, die wir als nicht nur sprachliche, sondern auch als literarischdichterische ansehen dürfen, liegen zeitlich so weit auseinander, daß von einer zusammenhängenden Tradition in dieser ersten Phase noch nicht eigentlich gesprochen werden kann. Jedenfalls können wir eine solche nur mehr ahnen als erkennen. Unbekannt ist und wird es immer bleiben, wieviel verloren gegangen ist. Unsere Betrachtung wird daher zunächst eine rein chronologische sein, während sich später eine Einteilung nach Gattungen – Epik, Roman, Lyrik, erzählende Kurzformen usw. – von selbst anbietet. Die fundamentalen, sozusagen »klassischen«

---

<sup>1</sup> Vgl. zu dieser Anschauung L. Varga, *Das Schlagwort vom >finsternen< Mittelalter*, Baden-Baden 1932; H. Blumenberg, *Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit*, Mainz 1965, S. 340-368; H. G. Rötzer, *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur*, Darmstadt 1979.

Forschungsprobleme der Mediävistik stellen die Fragen nach Genese und Entfaltung der großen literarischen Genera. Ihre Bedeutung reicht weit über den Bereich der französischen Philologie hinaus. Die Erforschung der mittelalterlichen Literatur ausschließlich vom Standpunkt der Nationalliteraturen betreiben zu wollen, ist eigentlich ein Unding. Und kein Mediävist kann heute ungestraft das immense Corpus der lateinisch geschriebenen Literatur des Mittelalters ignorieren, einer Literatur, deren lange Zeit unversiegbare Impulse und Blüte den unwiderleglichsten Beweis für die kulturelle Einheit des europäischen Mittelalters darstellte, wenn es eines solchen Beweises noch bedürfte.

Bevor wir uns den ersten literarischen Manifestationen der französischen Sprache zuwenden, ist es angebracht, uns wenigstens in ganz groben Umrissen über die geschichtlich-politische Entwicklung Frankreichs bis zum Erscheinen der frühesten literarischen Denkmäler klar zu werden. Über die ersten Jahrhunderte jenes langen Zeitraums, den wir das Mittelalter zu nennen gewohnt sind – also etwa vom Jahr 500 bis 1500 – fließen die historischen Quellen nur sehr spärlich. Das gilt sowohl für die politische wie für die Sprachgeschichte.

Man kann die romanischen Sprachen als enthemmtes oder entfesselt Vulgärlatein bezeichnen. Ein Vulgärlatein hatte es schon in klassisch-römischer Zeit neben dem klassischen Latein, der Hochsprache gegeben. Allmählich aber fiel der bestimmende Einfluß der Oberschicht, und damit die regulierende Kraft der Hochsprache, weg. Es ist dies ein Vorgang in mehreren Etappen, die wesentlich politisch und soziologisch bestimmt sind. Um 200 nach Christus wurden im römischen Reich die Arbeitskräfte knapp. Der antike Staat hatte mit Sklaven gearbeitet. Aber nach dem Ende der Eroberungskriege gab es keine Sklaven mehr, und damit waren neue Wirtschaftsformen erforderlich. Die Grundherren standen vor der Notwendigkeit, mit halbfreien Kolonen eine autarke Wirtschaft zu betreiben. Von da an setzte, bald alle römischen Provinzen erfassend, ein umgreifender Prozeß der Verbauerung ein. Im Zusammenhang damit aber beginnt auch die Autarkisierung der provinziellen Sondersprachen. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts gibt es auf lange Zeit hinaus praktisch keine Städtegründungen mehr; in Gallien meutern die schlecht gelöhnten Legionen zusammen mit den ausgepreßten Bauern gegen die städtische Oberschicht, die die Steuerämter innehat. Mit dem Bedeutungsschwund der Städte erlahmen die Kraftzentren der Hochsprache; die Verbindung nach Rom war ohnehin zunehmend lockerer geworden.

Dann kam Chlodwig (466-511) mit seinen Franken. Die Tiefe des fränkischen Einflusses auf die Ausbildung der französischen Sprache ist bis heute nur in lexikalischer Hinsicht völlig unumstritten. Auf dem Gebiet der Lautentwicklung und der inneren Struktur gehen die Meinungen auseinander. Die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat die berühmte These Walter von Wartburgs<sup>2</sup>, nach der die germanische Artikulation der Franken – weil diese nun die Herrschichten bildeten – ein ausschlaggebender Faktor für die Entwicklung des Französischen war, das sich ja bekanntlich unter allen romanischen Sprachen – mit Ausnahme des Rumänischen – am weitesten vom Latein entfernte. Diese sogenannte Superstrattheorie ist des-

---

<sup>2</sup> W. v. Wartburg, *La fragmentation linguistique de la Romania* (übers. von J. Allières, G. Straka), Paris 1967, S. 137ff.

halb so ernst zu nehmen, weil sie sich auf konkrete politisch-soziologische Fakten berufen kann und somit nicht gezwungen ist, sich im Bereich der Spekulation aufzuhalten.

Der ununterbrochene Verfallsprozeß des Latein wird erst unter Karl dem Großen aufgehalten. Aber die sprachliche Differenzierung ist nicht mehr rückgängig zu machen: Das Latein, das in der sogenannten karolingischen Renaissance eine neue literarische Blüte erlebt, ist von der gesprochenen Sprache weiter entfernt als je zuvor.

Im Jahre 812 erläßt das *Konzil von Tours* eine wichtige Verordnung an die Geistlichkeit: Um der Laien willen, die kein Latein verstehen, sollen die Predigten in der »lingua romanica«, das heißt in der Volkssprache, gehalten werden. Damit ist auch der Ansatz für eine volkssprachliche Predigtliteratur und für eine geistliche Literatur in der Volkssprache überhaupt gegeben.

Die Merowinger hatten sich selbst zerfleischt. Im 8. Jahrhundert übernahm mit Karl Martell das Geschlecht der Karolinger die Herrschaft im Frankenreich. Als aus Spanien die Sarazenen in Frankreich einfielen, schuf Karl Martell ad hoc ein Reiterheer, das er zusammenbrachte, indem er die Kirchengüter beschlagnahmte und damit seine Gefolgsleute belehnte. Das ist eine der militärischen Wurzeln des Feudalismus. Karl Martells Sohn Pippin gab zwar die beschlagnahmten Güter an die Kirche zurück, beließ jedoch den damit belehnten Gefolgsleuten die Nutznießung.

Bereits seit dem 6. Jahrhundert ist zu verfolgen, wie die königlichen Funktionäre und Vertrauten sich absondern und ihre Ämter allmählich in eine privilegierte Stellung umwandeln bzw. *Amt* und *Besitz* verbinden. Eine Elite entsteht, die sich zum Adel formieren wird. Das Prinzip der germanischen Herrschaftsform ist die persönliche Bindung zwischen dem Kriegsherrn und seinen Gefolgsleuten. Dieses Prinzip bleibt bestimmend für die gesamte feudale Gesellschaftsform.

Dem Gefolgsmann wurde zum Dank für seine Dienste die Nutznießung eines Landes oder eines größeren Grundstücks übertragen; er wurde damit *belehnt* und somit weiterhin an seinen Dienstherrn *persönlich* gebunden. Die kleineren freien Grundherrschaften, Relikte aus gallischer und römischer Zeit, waren gezwungen, sich diesem sozialen und ökonomischen, zugleich auch politischen Prinzip anzupassen. Ebenso die niederen fränkischen Gefolgsleute, die sich den Folgen einer Heeresdienstverweigerung – der Heerdienst war teuer und lebensgefährlich dazu – nur entziehen konnten, wenn sie ihren kleinen Grundbesitz einem mächtigen Herrn übereigneten und ihn sich von diesem als Lehen übertragen ließen. Das war der historische Ansatzpunkt für die Herausbildung der Aftervasallität.

Zum Verständnis dieser Entwicklung ist auch ein Seitenblick auf die gefährlichen Invasionen fremder und heidnischer Völker nötig. Karl Martell schlug die Sarazenen, das heißt die Mauren oder Araber, bei Poitiers (732) zurück. Die Mauren aber beherrschten weiterhin Spanien, Nordafrika und sämtliche Seewege des Mittelmeers. Der bedeutende belgische Historiker Pirenne<sup>3</sup> hat auf Grund dieser Tatsachen die These entwickelt, daß die Sarazeneinfälle die eigentliche Grenzscheide

---

<sup>3</sup> Henri Pirenne, *Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Europas im Mittelalter* (dt. von Marcel Beck), Bern 1946, <sup>2</sup>München 1971, S. 9.

zwischen Altertum und Mittelalter bilden, daß mit der definitiven Unterbrechung der alten Verkehrswege sich der politische Schwerpunkt vom Mittelmeerraum endgültig nach dem Norden verlagert. Die Vernichtung der alten Handelsbeziehungen bewirkt eine Autarkisierung und fördert den Prozeß der Feudalisierung und Parzellierung. Unter Karl dem Großen spielt Geld bereits nur noch eine lokal begrenzte Rolle. Die Binnenwirtschaft wird Tauschwirtschaft. Die erste feudale Epoche – bis hinein in das 12. Jahrhundert – wird charakterisiert durch Naturalwirtschaft und nicht durch Geldwirtschaft.

Das Reich Karl des Großen konnte von dessen schwachen Nachfolgern nicht zusammengehalten werden. Dem Teilungsvertrag zwischen seinen Enkeln, der Karl dem Kahlen den westlichen Teil, Ludwig dem Deutschen den östlichen Teil und dem ältesten Bruder Lothar den mittleren Streifen von der Lombardei bis zur Nordgrenze des Reichs zuspricht, geht um ein Jahr ein Abkommen der beiden jüngeren Brüder, Ludwig und Karl, voraus, das zugleich die Geburtsurkunde der französischen Sprache darstellt, die berühmten *Straßburger Eide* vom Februar des Jahres 842. Karl der Kahle wendet sich in deutscher Sprache an die Gefolgschaft seines Bruders Ludwig, dieser in »lingua romana«, das heißt französisch, an die Leute Karls. Anschließend bekräftigen die Gefolgsleute beider Herrscher den Eid jeweils in ihrer Sprache.

Da des älteren Bruders, Lothars Reich, Lotharingen, schon 870 praktisch aufhört, als geschlossenes politisches Gebilde zu existieren, bezeichnen die Straßburger Eide und der darauf folgende *Vertrag von Verdun* (843) die Aufteilung des karolingischen Reichs in Gebiete, aus denen auf der einen Seite Deutschland, auf der anderen Seite Frankreich entstehen werden.

Unter den Nachfolgern Karls des Kahlen geht es mit der Stellung des Königtums immer mehr bergab. Die alten Ämter werden von den Gefolgsleuten in dem gleichen Maße, in dem die Königsmacht schwächer wird, zu selbständigen Herrschaften umgewandelt – was schon deshalb möglich war, weil diese Ämter mit großen Belehnungen an Land verbunden waren. Aus der Übertragung von Land zur Nutznießung ist zwar de jure niemals, de facto aber immer mehr wirklicher Besitz geworden. Die Ämterbenennungen – dux, comes, vicecomes usw. – werden von bloßen Amtsbezeichnungen zu Adelstiteln, mit denen die entsprechenden Lehen verbunden sind.

Der Vasall, der sich auf kein altes Amt berufen konnte, aber freigebohren und Besitzer von Grund und Boden war, nannte sich »sire – senior«. Gegen Ende des 9. Jahrhunderts kann man *drei* für die Entwicklung wesentliche Tendenzen des Feudalstaats als abgeschlossen betrachten: Das Prinzip der persönlichen Bindung, auf dem die Lehensübertragung beruhte, hat die gesamte Gesellschaft erfaßt, und das bedeutet auch, daß der König keine Beziehung mehr zu den Aftervasallen des Reichs hat, die sich nur noch ihrem nächsten Lehensherrschaft verpflichtet fühlen. Später werden die Könige versuchen, wieder eine direkte Beziehung zu den Aftervasallen herzustellen, sie zu immediatisieren. Die Ämter, die Lehen und die damit verbundenen Titel werden erblich. Der König, der im Feudalsystem kein *Souverän*, sondern nur *Suzerän* ist, kann die Erblichkeit seinen Vasallen nicht verweigern, wenn er sie auch für sich und sein Geschlecht und seinen persönlichen Besitz beansprucht. Die Geschichte des französischen Königtums wird auch die Geschichte

des Kampfes um die Königsrechte sein, die anderen – nämlich absolutistischen - Voraussetzungen unterliegt als die Ansprüche der Lehensleute. Hierin beruht die Dynamik des Feudalsystems.

Die Epoche von der Teilung des karolingischen Reichs bis in das 12. Jahrhundert hinein könnte man die Epoche der feudalen Anarchie nennen. Die Inhaber der großen Ämter sind zu Territorialfürsten geworden, die sich um die Herrschaftsansprüche des Königs nur noch insofern kümmern, als sie selbst nach der Königswürde trachten. Als es im Jahre 987 dem Geschlecht der Kapetinger gelingt, die Krone an sich zu reißen, zeigt sich sehr rasch, daß der König praktisch seine Macht nur in seiner eigenen Domäne, der Ile de France, ausüben kann. Wenn er nach Orléans reitet, verlegt ihm der nächste Graf nach Belieben den Weg, und der König muß umkehren.

Von einer *Laien*kultur kann in diesem Zeitraum noch kaum die Rede sein. Einzige Kulturträger sind Kirche und Geistlichkeit, vor allem die Klöster. Die orale Tradition, die man für die Genese der Chanson de geste annehmen muß, ebenso wie eine Tradition des Volkslieds, sind historisch nicht verifizierbar.

Die Kirche wird in diesem Zeitraum selber feudalisiert. Der König konnte sich in seinem Gebiet zunächst nur auf drei Bistümer stützen: Reims, Sens und Bourges. Alle anderen waren der Interessenverschmelzung mit den Territorialfürsten unterworfen. Simonie (Ämterkauf) war die Regel. Die Oberklasse bestand aus Feudalfürsten und Feudalbischöfen; die letzteren erscheinen idealisiert im Typus des Erzbischofs Turpin im Rolandslied. Als Vasallen der Territorialfürsten entglitten die Bischöfe der Kontrolle der Monarchie ebenso wie der Kontrolle der Kurie in Rom. Die Konsequenz war das Bündnis von Krone und Papsttum. Von Papsttum und Krone wird nicht zufällig die Entwicklung der lokal nicht gebundenen Mönchsorden nach Kräften gefördert. Das Kloster wird zur Zelle von politischen und kulturellen Bestrebungen für eine Neuordnung. Cluny erweist sich als starke Stütze des Königtums. Die Rolle von Saint-Denis in späterer Zeit ist bekannt. Cluniazensischer Asketismus lebt in der frühen altfranzösischen Literatur, so wie zisterziensischer Geist später noch die höfische Literatur zu beeinflussen weiß.

Die feudale Selbstherrlichkeit führt infolge der Schwäche der Königsmacht dazu, daß die mächtigsten Territorialfürsten sich ungeachtet ihrer Eigenschaft als Lehensleute des Königs zu selbständigen Herrschern aufwerfen. Die Barone des Südens etwa, die Grafen von Toulouse und die Herzöge von Aquitanien, beugen sich erst nach einer Kette von militärischen Niederlagen unter die Krone.

Das bezeichnendste Beispiel liefert die Geschichte der Normannenherzöge und vor allem der Angevinen. Die Normannenfürsten, Lehensleute des französischen Königs, erobern England und werden dadurch Souveräne, während sie mit ihren festländischen Besitzungen Vasallen der Kapetinger bleiben. Das gleiche gilt für die Angevinen: Heinrich II. von England wird durch Heirat mit der geschiedenen Frau Ludwigs VII., der berühmten Eleonore von Poitiers, Herr über das größte feudale Territorium Frankreichs, fast über den gesamten Süden. Als Herr festländischer Territorien ist er nominell Lehensträger und Vasall des französischen Königs, als König von England ist er selbständiger Monarch. Es ist klar, welcher politische Konflikt sich aus dieser Sachlage ergeben muß. Noch der Hundertjährige Krieg ist eine Folge dieser verwickelten feudalen Herrschaftsverhältnisse.

Die feudale Anarchie und mit ihr die Machtlosigkeit des Königtums hat mehrere, verschiedene, aber doch historisch mit- und ineinander verzahnte Ursachen. Auf zwei weitere möchte ich noch kurz eingehen.

Kaum schien sich der aus dem Chaos der Völkerwanderung herausbildende fränkische Staat zu konsolidieren, da wurde er erneut durch wiederholte und furchtbare Invasionen erschüttert. Den Sarazenen folgten die Ungarn, den Ungarn die Normannen. Letztere wurden erst vergleichsweise friedlich, nachdem ihr Führer Rollo den christlichen Glauben angenommen und sich vom französischen König die eroberten Gebiete und den Titel eines Herzogs als Lehen hatte übertragen lassen. Viele Jahrzehnte hindurch waren weite Teile der Bevölkerung in ständiger Fluchtbereitschaft. Die Grundherren begannen, feste Plätze auszubauen – *castella* – *châteaux* –, zuerst in Holz, dann aus Stein. So entstanden die Ritterburgen, in deren Schutz sich die Bevölkerung begab.

Die Folgen der Invasionen waren Landflucht, Verödung des Landes und Sammlung um die Burg, somit Entstehung von Dörfern und schließlich von neuen Städten. Die Burg aber gab dem Feudalherrn neue Möglichkeiten auf dem Weg zur Verselbständigung. In ihrem Schutz konnten sie der schwachen Königsmacht trotzen.

Damit kommen wir zu dem zweiten wichtigen Ferment für die weitere Entwicklung. Dem nach größtmöglicher Unabhängigkeit strebenden, an die Naturalwirtschaft gebundenen Feudalherrn mußte daran gelegen sein, die autarke Wirtschaft in seinem Gebiet durch die Förderung der Bildung städtischer Produktionszentren zu beleben. Feudalherrliche Privilegien für die Gemeinden – die »communes« – ließen allmählich ein städtisch-bürgerliches Bewußtsein im Gefolge einer neuen Geldwirtschaft entstehen, das bald danach trachtete, sich eigene Rechte gegen die Feudalherrn zu erkämpfen. Die Städte wurden zum Pfahl im Fleische des Feudalismus. Das Königtum erkannte seine geschichtliche Chance, verlieh den Städten und ihren Zünften Privilegien und gerichtliche Unmittelbarkeit, die sie weitgehend unabhängig machten. Die Städte wurden gegen Ende des 12. Jahrhunderts – so wie später die Reichstädte in Deutschland – zu den wichtigsten Verbündeten des Königtums im Kampf um die Souveränität gegen die Feudalherren: »Stadtluft macht frei« ! Das städtische Bürgertum tritt seine geschichtliche Rolle an.

Das ist in den wichtigsten und größten Zügen die Entwicklung, die den entscheidenden geschichtlichen Hintergrund für die französische Literatur des Mittelalters darstellt, denn wer das Wesen des Feudalstaates nicht kennt, wird unfähig sein, ein vertieftes Verständnis etwa für die *chanson de geste* oder den höfischen Roman aufzubringen.

## Die ältesten literarischen Denkmäler

Die allerältesten Denkmäler der französischen Sprache sind in erster Linie für die *Sprachgeschichte* interessant. Der Literaturhistoriker kann sich damit begnügen, sie zu erwähnen. Es handelt sich um Glossare aus dem 8. und dem 9. Jahrhundert, die sogenannten *Kasseler Glossen*, die *Reichenauer Glossen* und die *Straßburger Eide*, von denen schon die Rede war.

### »Jonasfragment«

Das bereits erwähnte Konzil von Tours, das die Parole von der Predigt in der Volkssprache ausgegeben hatte, hatte die Geistlichkeit auch aufgefordert, Sammlungen von Predigten über die wichtigsten Glaubensartikel und Themen anzulegen, und zwar für den Gebrauch in der Volkssprache. Solche Mustersammlungen enthielten nicht ausgearbeitete Predigten, sondern Notizen, Entwürfe. Von dieser frühesten sogenannten Homilienliteratur ist uns ein einziges Bruchstück erhalten, das sogenannte *Jonasfragment* aus dem 10. Jahrhundert: ein Predigtentwurf über den Propheten Jonas in einer Mischung von lateinischen und französischen – genauer gesagt wallonischen – Wörtern. Nur der Zufall, daß das Pergament, auf dem der Entwurf notiert wurde, als Material zum Binden einer späteren Handschrift verwendet wurde, hat uns dieses Fragment erhalten. Für den Literaturhistoriker ist es nur von mäßigem Interesse.

### » Eulaliasequenz «

Das erste wirklich literarische Werk ist das Lied von der Heiligen Eulalia, kürzer und präziser *Eulaliasequenz*<sup>4</sup> genannt. Eulalia war eine Spanierin aus Mérida, die in noch jungem Alter im Jahre 304 unter der Herrschaft des Kaisers Maximian den Märtyrertod erlitt. Sie war ein Opfer der ersten Christenverfolgungen auf spanischem Boden, und ein bedeutender lateinischer Dichter spanischer Herkunft, Prudentius (348-ca. 410), verfaßte auf Eulalia eine lateinische Hymne.

---

<sup>4</sup> Die Texte sind in folgenden Ausgaben zugänglich: »Kasseler Glossen«, s.: Wendelin Foerster und Eduard Koschwitz, *Altfranzösisches Übungsbuch*, Leipzig <sup>4</sup>1911, S.38-44; »Reichenauer Glossen«, s.: Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 1-37; »Straßburger Eide«, s.: Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 45-47; sowie E. Stengel, *Die ältesten französischen Sprachdenkmäler*, Marburg 1901, S. 5-7; »Jonasfragment« s.: Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 52-60; »Eulaliasequenz«, s.: Stengel, a.a.O., S. 8 f.; s. auch: Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 48-51.

Nach dem Text von Prudentius schrieb ein französischer Autor des späten 5. Jahrhunderts eine lateinische Sequenz, die wiederum – vermutlich kurz darauf – in wallonischer Mundart nachgebildet wurde. Beide Fassungen, die lateinische wie die wallonische, stehen in einer Handschrift, die gegen Ende des 9. Jahrhunderts in Saint-Amand, nahe der pikardisch-wallonischen Sprachgrenze, entstanden ist. Diese Handschrift enthält außerdem das deutsche Ludwigslied, das König Ludwigs Sieg über die Normannen bei Saucourt im Jahre 882 zum Gegenstand hat. Die Handschrift wurde 1837 von Hoffmann von Fallersleben in Valenciennes entdeckt. Während die lateinische Sequenz meist lyrischen Charakter hat, ist die volkssprachliche erzählend. Sie besteht aus 29 Versen und beginnt wie folgt:

Buona pulcella fut eulalia.  
Bel auret corps bellezour anima  
Voldrent laueintre li dō Inimi  
Voldrent lafaire diaule seruir

(vv. 1- 4)

Eine schöne Jungfrau war Eulalia: Sie hatte einen schönen Körper und eine noch schönere Seele. Die Feinde Gottes wollten sie besiegen, Sie wollten sie dem Teufel dienen lassen.

Die folgenden Verse enthalten das Märtyrerschicksal der jungen Heiligen in knapper, naiver Erzählweise, die darum so eindringlich wirkt, weil sie gänzlich auf eine kommentierende Stellungnahme verzichtet. Um keinen Preis verleugnet Eulalia ihren christlichen Glauben. Ins Feuer geworfen, bleibt sie unversehrt, weil sie ohne Sünde ist. Und als der Kaiser ihr das Haupt abschlagen läßt, da fliegt ihre Seele in Gestalt einer Taube zum Himmel. Möge sie – so beschließt der Dichter die Sequenz – im Himmel bei Christus um Mitleid für unsere Seelen nach dem Tode bitten.

Das *Eulalia-Lied* heißt *Sequenz*. Die Sequenz (*sequentia*), eine »Folge« von Tönen, stammt aus der Liturgie. Das -a am Schluß des »Alleluia« wurde an hohen Festtagen um immer umfangreichere Tonfolgen verlängert, bis schließlich die Tonfolge so lang wurde, daß ihr – weil sie sonst schwer zu behalten war – ein Text unterlegt wurde, der selber wieder nach einer Einteilung verlangte. Daraus entstand eine neue musikalisch-literarische Kunstform, mit der man sich ganz offenbar zu Anfang des 9. Jahrhunderts an ganz verschiedenen Orten beschäftigte. Als im Jahre 841 das Kloster Jumièges an der unteren Seine von den Normannen niedergebrannt wurde, brachte ein von dort flüchtender Mönch eine Sammlung solcher Sequenztexte nach Sankt Gallen, wo um eben diese Zeit sich Notker Balbulus, Notker der Stammler, mit dem Problem der Alleluia-Erweiterung beschäftigte. Notker bildete diese Kunstform weiter aus, die den Namen Sequenz oder Modus und schließlich den deutschen Namen Leich erhielt. Die lateinische Eulaliasequenz ist indessen eine Weiterentwicklung auf französischem Boden. Und das französische *Eulalia-Lied* ist ein erster Versuch, dieses Prinzip auf volkssprachliche erzählende Dichtung zu übertragen. Die *Eulalia-Sequenz* hat – das ist nur bei der Sequenz möglich, die nicht strophisch, sondern musikalisch durchkomponiert ist – Verse von verschiedener Länge: 10-Silber, 11-Silber, 12-Silber und 13-Silber und einen abschließenden 7-Silber. Die Reime sind keine Vollreime, sondern bloße

Assonanzen, d. h. es entsprechen sich jeweils nur die Vokale der letzten betonten Silbe. Damit ergibt sich nun für die Geschichte der Metrik etwas Erstaunliches; der Versbau der *Eulalia-Sequenz* ist streng akzentuierend:

Būōnā pūlcēllā fūt eūlālīā.  
Bèl āūrēt cōrps, bèllézoūr ānīmā usw.

So ist also zu lesen. Das sind Daktylen, genauso wie in der lateinischen Sequenz, die als Vorlage diente. Dieser Versuch, die metrischen Prinzipien der lateinischen Sequenz in die Volkssprache zu übertragen, blieb einmalig. Der spätere lyrische Lai und der Descort, Formen der volkssprachlichen Dichtung, die ebenfalls von der Sequenz herkommen, folgen dem silbenzählenden Prinzip des französischen Verses und nicht dem streng akzentuierenden.

### »Passion Christi« und »Leodegarlied «

Fast ein Jahrhundert verging von der Entstehung der *Eulaliasequenz* bis zur Abfassung der Texte, die uns als die zweit- bzw. drittältesten überliefert sind: die *Passion Christi* und die Legende vom Leben des Heiligen Leodegar, das *Leodegarlied*.

Beide Gedichte sind in einer in Clermont-Ferrand aufbewahrten Handschrift aus dem 10. Jahrhundert überliefert, die zunächst nur ein lateinisches Glossar enthalten hatte. In die weißen Zwischenräume haben spätere Schreiber um die Wende zum 11. Jahrhundert die *Passion* und das *Leodegarlied* eingetragen. Die Sprache beider Gedichte ist nordfranzösisch, aber sehr stark mit südfranzösischen, das heißt okzitanischen Formen durchsetzt. Es ist eine Mischsprache, die den Philologen viele Rätsel aufgibt, weil diese Sprache nachweislich niemals irgendwo gesprochen wurde. Waren die beiden Gedichte ursprünglich okzitanisch geschrieben und wurden dann von einem Schreiber französisiert, oder war es umgekehrt? Wahrscheinlich sind beide Texte ursprünglich nordfranzösisch, und Spielleute oder aber Geistliche, die sie in einem anderen Sprachbereich vortragen oder vortragen lassen wollten, paßten sie dieser Sprache an, so gut sie es eben vermochten.

Am stärksten mit okzitanischen Formen durchsetzt ist die *Passion*. Sie schildert die Leidensgeschichte Christi vom Einzug in Jerusalem bis zu Kreuzestod, Himmelfahrt, Ausgießung des Heiligen Geistes und Auszug der Apostel. Der Verfasser orientiert sich eklektisch an allen vier Evangelisten und an der Apostelgeschichte, entnimmt einzelne Züge aber auch dem apokryphen »Descensus Christi ad inferos« und dem apokryphen Nicodemusevangelium.

Wie in der *Eulalia-Sequenz* die Erzählung mit einer Bitte um die Fürbitte der Heiligen für die sündigen Menschen schloß, so beendet der Dichter der *Passion* seinen Bericht von der Leidensgeschichte Christi mit der Ermahnung, der sündigen Welt den Rücken zu kehren, und mit der Bitte an Christus um Mitleid und Gnade. Die Erzählung selbst schließt mit der Erwähnung vom Märtyrertod der Apostel und fährt dann fort:

Nos cestes pugnes non aveins:  
contre nos es pugner deveins,  
fraindre deveins noz volonte  
qu'aïens part od los Deu fidels.

Quar finimonz non est molt loin  
et regnes Deu forment est prof.  
Dontre nos leist, façiens le bien,  
guerpisseins mont et son pechiét!

Christus, qui mains en sus toz jorz,  
mercit áies de pechedors.  
Se ont mespris en tels raizons,  
par ta pitié lo lor pardons.

Tei puisse rendre gratiae  
davant ton pedre gloriae!  
puisse Sa(i)nt Spiritum loder  
nunc et in saecula! Amen.

vv. 501-516

Wir haben solche Kämpfe nicht (wie die Apostel): Wir müssen gegen uns selbst ankämpfen, Zerstören müssen wir unsere Begierden, Damit wir zu den Getreuen Gottes gehören.

Denn das Ende der Welt ist nicht sehr fern, Und das Reich Gottes ist sehr nah. Solange er uns läßt, wollen wir das Gute tun, Die Welt und ihre Sünde verwerfen.

Christus, der Du immerdar dort oben wohnst, Hab Gnade mit den Sündern! Wenn sie sich vergangen haben, So verzeih's ihnen durch Dein Mitleid.

Könnte ich Dir Dankbarkeit beweisen Vor Deines Vaters Glorie! Könnte ich den Heiligen Geist preisen Jetzt und in Ewigkeit! Amen.

Die zweite von diesen Schlußstrophen ergibt einen sicheren terminus ante quem für die Datierung. Das Ende der Welt- »finimonz« -wurde mit dem Jahre 1000 erwartet. Es ist verständlich, daß in jenen Jahren infolge der chiliastischen Erwartung die Menschen von einem zugleich angst- und hoffnungsvollen Schauer erfaßt waren. In dieser Stimmung von Buße und Reue ist die *Passion* entstanden.

Der Geistliche, der diese Passionsgeschichte vermutlich nach einer lateinischen Evangelienharmonie für Laien zurechtmachte, war gewiß kein großer Dichter, aber doch ein Mann, welcher der noch ungefügten Volkssprache zuweilen über die knappe Schilderung der Passionsereignisse hinaus seine eigene Ergriffenheit einzuprägen vermochte, die sich dem verständigen Leser noch heute mitteilt. An den zitierten Strophen wird deutlich, in welchem starkem Maße der Text mit Latinismen durchsetzt ist, die fast durchweg der Liturgiesprache angehören. Die ganze *Passion* besteht aus insgesamt 129 solcher Strophen. Es sind Vierzeiler-Strophen; der Vers ist der Achtsilber. Die Reime treten paarweise auf; es sind ausschließlich männliche Assonanzreime. Das Vorbild dieser vierzeiligen Achtsilberstrophe dürfte, wie Philipp August Becker<sup>5</sup> wahrscheinlich gemacht hat, die lateinische Hym-

---

<sup>5</sup> Philipp-August Becker, *Zur Romanischen Literaturgeschichte*, München 1967, S. 81-83.

nenstrophe mit ihren vier jambischen Dimetern gewesen sein. Wie die im Manuskript der ersten Strophe beigegebenen Neumen zeigen, war die Passion zum Gesangsvortrag bestimmt.<sup>6</sup>

Der gleiche formale Ausgangspunkt ist für die Strophe des *Leodegar-Liedes* anzunehmen. Auch hier haben wir paarweise gereimte Achtsilber vor uns. Die Strophe ist jedoch um ein Reimpaar erweitert, so daß wir jetzt eine *Sechszeilerstrophe* mit dem Aufbauschema 8 aa bb cc vor uns haben. Die Reime bestehen wiederum in männlichen Assonanzen.

Leodegar (616-678) hat sich zu seinen Lebzeiten gewiß nie träumen lassen, daß aus ihm einmal ein Heiliger werden würde. Als Abt von Saint-Maxent und Bischof von Autun war er in die Hausmeierkämpfe unter den Merowingern verwickelt, und als sein größter Feind, der Hausmeier Ebroin, ihn schließlich blenden und dann enthaupten ließ, geschah dies nicht, weil Leodegar ein besonders heiligmäßiges Leben geführt hätte, sondern weil er Ebroins politische Pläne durchkreuzt, einen anderen auf den Thron gehoben hatte als Ebroin wollte und sogar Ebroin selbst vorübergehend zum Eintritt in ein Kloster gezwungen hatte.

Kurz nach seinem Tode beschrieben zwei Zeitgenossen Leodegars Leben. Einer von ihnen, der Mönch Ursinus aus einem Kloster in der Nähe von Poitiers, preist die Standhaftigkeit Leodegars angesichts der Folter und des Todes als Märtyrertum. Dieser Vita des Ursinus folgt unser Dichter und fügt in seiner hagiographischen Tendenz noch die erstaunlichsten Wunder hinzu. Leodegar war inzwischen ein wohlrenommierter Heiliger geworden, und seine Reliquien standen hoch im Kurs.

Das *Leodegarlied* erzählt zuerst von der Zeit, da Leodegar als Bischof von Autun und Ratgeber des Königs eine glänzende Rolle spielt, und schildert dann seine Leidensgeschichte. Graf Ebroin nimmt Leodegar gefangen, sticht ihm die Augen aus, wirft ihn in den Kerker. Aber das ist noch nicht genug. Ich zitiere eine deutsche Übersetzung von Schwartzkopff, wo es heißt: »Die Lippen ihm abschneiden hieß,/ Die Zunge, die im Kopf ihm hing;/ Als sie verstümmelt kreuz und quer,/ Sprach Evruins – so böß war er:/ >Aus ist's, die spricht nicht mehr zu Gott,/ Aus ist's! sagt nie mehr Gottes Lob<.«<sup>7</sup> Gott aber läßt in seiner unerschöpflichen Gnade alles Abgeschnittene nachwachsen, und Ebroin muß hören, daß Leodegar reihenweise die Menschen zu Gott bekehrt durch seine zündenden Predigten. Er sendet vier Knechte zu Leodegar, mit dem Auftrag, ihm den Kopf abzuschlagen. Drei sinken vor dem Heiligen in die Knie, der vierte, ein abgefeimter Bösewicht, tut, wie ihm befohlen. Aber, oh Wunder: »Als er den Kopf vom Rumpf ihm schwang,/ Der Leib noch auf den Füßen stand,/ Und immerfort noch stand er jetzt;/ Da kam, der ihm den Schlag versetzt,/ Schlug ihm die beiden Füße fort:/ Der Leib blieb stehn an seinem Ort./«

Das ist starker Tobak! Die fromme Gläubigkeit nährt sich hier von der Gänsehaut, die eine fast sensationsgierig ausgemalte blutige Grausamkeit hervorruft. Der *Leodegar-Dichter* arbeitet mit groben Mitteln, ohne Nuancen, ohne das differenzierte Gefühl, wie es der *Passion-Dichter* da und dort zum Ausdruck brachte.

<sup>6</sup> Vgl. Stengel, a.a.O., S. 13 (Anm. zu vv. 1-4).

<sup>7</sup> Werner und Maja Schwartzkopff, *Sagen und Geschichten aus dem alten Frankreich und England*, München 1925, S. 16.

Das grausige und erhebende Schauspiel rollt in vierzig Sechseiler-Strophen ab. Länger bei ihm zu verweilen, lohnt nicht. Nur auf einen Umstand muß ich noch hinweisen, der vielleicht von großer Bedeutung ist. Der Mann, der Leodegar im Auftrag Ebroins in den Kerker wirft, trägt den Namen Guenes, Rectusform des Namens Ganelon. Sollte der berühmte Verräter des *Rolandsliedes* mit dem Guenes des *Leodegarlebens* etwas zu tun haben, dann hätte dieser Umstand nicht unerhebliche Konsequenzen für die Erforschung der Vorgeschichte der *Chanson de Roland*. Wir kommen auf diese Fragen zurück.

## »Alexiuslied«<sup>8</sup>

### Vorgeschichte, Datierung, Verbreitung

Das nächste Werk der volkssprachlichen Hagiographie, dem wir uns jetzt zuwenden müssen, erfordert eine gründlichere Betrachtung – es ist die Dichtung vom *Leben des Heiligen Alexius*.

Dem *Alexiuslied* kommt in der Geschichte der altfranzösischen Literatur in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselstellung zu. Erstens ist es ein Werk aus einem Guß, das Werk eines wirklichen Dichters; zweitens bringt der *Alexius* erstmals den Zehnsilbervers, also den Vers der Epik, aber nicht in der Form der epischen *Laisse* geordnet, sondern in fünfzeiligen Strophen. Damit erhebt sich die Frage nach dem Zusammenhang von Hagiographie und Epik. Der *Alexius* führt in einen ganzen Komplex noch ungelöster literaturgeschichtlicher Problematik.

Die Datierung des *Alexiuslieds* ist gesichert: Es muß etwa in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Die ursprüngliche Fassung ist uns durch drei Handschriften überliefert, deren älteste aus dem 12. Jahrhundert stammt. In allen dreien zeigt der Text klare anglonormannische Züge, aber es ist ziemlich sicher, daß der *Alexius* auf dem Festland, vermutlich in der Gegend von Rouen oder in Rouen selbst entstanden ist. Der Dichter hat seinen Namen nicht genannt. Aber schon Gaston Paris<sup>9</sup> hat vermutet, daß ein Kanonikus von Rouen namens Tetbald von Vernon der Verfasser war. Von diesem Tetbald von Vernon wird in den *Acta Sanctorum* berichtet, daß er um 1050 viele lateinische Heiligenviten in französische Verse übertragen habe: »ille Tetbaldus Vernonensis qui multa gesta sanctorum ... a sua latinitate transtulit atque in communis linguae usum satis facunde refudet.«<sup>10</sup> Alles, was man über Tetbald von Vernon weiß, paßt vorzüglich auf den *Alexius*. Wenn seine Autorschaft nicht gewiß ist, so ist sie doch recht wahrscheinlich.

Obwohl Alexius nie und nirgends in Frankreich zum Lokalheiligen wurde und ihm somit auch kein reklamewürdiger Kult zuteil wurde, war ihm – wenn man so sagen darf – doch ein großer literarischer Erfolg beschieden. Der *Alexius* wurde ein hagiographischer Bestseller für die Spielleute. Wenn man der Überlieferung Glauben schenken darf, dann wurde der Kaufmann Petrus Waldus im Jahre 1173 durch den Vortrag des *Alexius* durch einen Spielmann so erschüttert, daß er in seiner Heimatstadt Lyon eine Gemeinschaft der Armen gründete, aus der die Sekte der Wal-

---

<sup>8</sup> **FEHLT:** Foerster/Koschwitz, *a.a.O.*, S. 98-163.

<sup>9</sup> Gaston Paris und Léopold Pannier, *La vie de Saint Alexis*, Paris 1887, S. 42 f.

<sup>10</sup> Jean Mabillon (Hrsg.), *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, Saec. XII, 1668, S. 378f.

denser hervorgehen sollte.<sup>11</sup> Der Erfolg der Legende zeigt sich aber noch deutlicher an den Neubearbeitungen in der Folgezeit. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts entsteht eine Neufassung in Laissenform, die wenig später von einem anderen Bearbeiter mit Vollreimen versehen wird. Diese schon sehr verbreitete Redaktion wiederum wird im 14. Jahrhundert in einreimige, vierzeilige Alexandrinerstrophen umgedichtet. Eine der Handschriften empfiehlt den Damen, ein Exemplar des *Alexius* ständig als Amulett um den Hals zu tragen. Das ist offenbar schon blühender Devotionalienhandel.

Die Vorgeschichte des *Alexius* kann leicht rekonstruiert werden. Die Legende stammt aus dem Orient, höchstwahrscheinlich aus Syrien, wo sie bereits im 5. Jahrhundert nachzuweisen ist. Einen Namen trug der Heilige in dieser ältesten Fassung noch nicht. Im 9. Jahrhundert wurde seine Geschichte in Byzanz mit der Vita eines anderen Heiligen kontaminiert. Jetzt heißt der Held Alexius. Eine lateinische Fassung verbreitet die Legende im Abendland. Diese lateinische Fassung war die Vorlage des altfranzösischen Dichters.<sup>12</sup> Sehen wir uns nun den Inhalt an:

## Inhaltsanalyse

Der Graf Eufemian aus Rom wünscht, daß sein einziger, spätgeborener Sohn, Alexius, sich eine Frau nehme. Alexius fügt sich ohne weiteres, verläßt aber, da er Gott mehr liebt als die Menschen, noch in der Hochzeitsnacht seine junge Frau, nachdem er ihr fromme Ermahnungen für ein Gott wohlgefälliges Leben, seinen Ring und seinen Schwertgurt hinterlassen hat. Er geht nach Kleinasien, verteilt sein ganzes Vermögen unter die Armen, lebt selber als Bettler von Almosen und wird auch von den Dienern seines Vaters, die nach ihm forschen, nicht erkannt. Nach 17 Jahren verläßt er die Stadt Edessa, weil er Gefahr läuft, dort wegen seiner Heiligkeit Gegenstand der Aufmerksamkeit aller zu werden.

Ein Sturm bringt sein Schiff vom Reiseweg ab, und wider Willen landet er im römischen Hafen. Ohne daß er von jemandem erkannt wird, verbringt Alexius nun weitere 17 Jahre ausgerechnet im Hause seiner Eltern, schläft unter der Treppe, nährt sich von den Abfällen der Mahlzeiten, sieht ungerührt den großen Kummer seiner Eltern und seiner Frau, die immer noch um den Verschwundenen trauern, läßt sich von der Dienerschaft drangsalieren. Als er fühlt, daß der Tod näherkommt, vertraut er einem Pergament die Geschichte seines Lebens an, hält die Schrift aber verborgen. Im Augenblick seines Todes kündigt eine Stimme aus dem Himmel dreimal von seiner Heiligkeit. Der Weisung dieser Stimme folgend, suchen Papst Innozenz, die beiden Kaiser Honorius und Arcadius und eine große Volksmenge den Heiligen im Hause des Eufemian. Das Pergament in der Hand des Toten verrät, wer er ist.

---

<sup>11</sup> Hans Sckommodau, »Zum altfranzösischen Alexiuslied«, in: *ZRPh* 70 (1954), S. 161-203 (s. S. 199, Anm. 1).

<sup>12</sup> Ulrich Mölk, »La diffusion du culte de Saint Alexis en France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et le problème de la genèse de la >Chanson de Saint-Alexis<«, in: D. Buschinger (Hrsg.), *Littérature et société au moyen âge. Actes du colloque des 5 et 6 mai '78*, Paris 1978, S. 231-238.

Der Schmerz von Vater, Mutter und Braut, die Alexius 17 Jahre unerkant als Bettler im Hause hatten, ist ohne Grenzen. Der Leichnam des Heiligen bewirkt zahlreiche Wunder, seine Seele aber ist im Himmel und schaut die Glorie Gottes. Möge sie bei Gott für uns alle Fürbitte einlegen!

## Das >Hohelied der Askese<

Man pflegt das Alexiusleben das »Hohelied der Askese« zu nennen, und das gewiß mit Recht. Man könnte es aber ebensogut das Hohelied des frommen Egoismus nennen. Er ist schon ein recht seltsamer Heiliger, dieser Alexius, der mit seinem Entschluß zum asketischen Leben bis zur Hochzeit wartet, um am Hochzeitstage seine junge Frau mit frommen Reden sitzenzulassen. Natürlich kommt hier sogleich der Einwand – und er muß kommen –, daß eben darin, im Verzicht auf alles Irdische, im Verzicht auf Eltern- und Gattenliebe, die Abkehr von der Welt und die ausschließliche Wendung zu Gott gipfle.

Das ist völlig richtig, aber ebenso richtig ist es, daß die Ehe nach der Lehre der Kirche ein Sakrament ist und daß die Ehe gerade deshalb als unauflöslich gilt. Spätere Bearbeiter haben versucht – freilich vergebens –, diesen Widerspruch zu tilgen. Auch der Autor unseres Gedichts muß gespürt haben, daß dem Entschluß des Alexius, seine eigene Seele auf Kosten des Glücks seiner Eltern und seiner Braut für den Himmel zu retten, etwas Fragwürdiges innewohnt. Seine Quellen schrieben ihm die Handlung vor; er blieb bei der effektvollen Wendung am Tage der Hochzeit. Seine eigenen Bedenken kommen nicht ausdrücklich zur Sprache. Und doch muß man sich die Frage vorlegen, warum Alexius 17 Jahre lang als Bettler im Hause seiner Eltern verbringt. Da wir ihm nicht unterstellen können, es bereite ihm Lust, sich an dem unstillbaren Schmerz seiner Verwandten zu weiden, bleibt eigentlich nur noch eine Erklärung: nämlich die, daß er den ständigen Anblick dieses Schmerzens als eine Art Buße betrachtet, die er sich selbst auferlegt für die Schuld, die er durch sein Weggehen auf sich genommen hat. Sein Entschluß, das gottgeweihte Leben zu wählen, steht über allen irdisch-menschlichen Bindungen, aber ein Schuldgefühl bleibt doch zurück. Die Idee der absoluten Reinheit – die von der Forschung auch schon mit katharischen Lehren zusammengebracht wurde<sup>13</sup> –, diese Idee der absoluten Reinheit des Heiligen Menschen konnte gewiß nicht wirkungsvoller zum Ausdruck gebracht werden als durch den Verzicht auf Liebesglück in dem Augenblick vor dessen Erfüllung. Aber dieser sublimen Charakter asketischer Unbedingtheit hat eben notwendig seine Kehrseite: die des Eingehens einer menschlichen Schuld, die freilich nicht vorsätzlich ist.

Der soeben Verheiratete steht am Abend des Hochzeitstages in der Kammer. Erst der Anblick der Braut bringt ihm zu Bewußtsein, wie sehr seine Liebe zu Gott, die himmlische Liebe, durch die irdische Liebe gefährdet ist:

Cum v(e)it le lit,	esguardat la pulcele,
Dunc li remembret	de sun seinor celeste,

<sup>13</sup> Sckommodau, *a.a.O.*, S. 200 ff.

Que plus ad ch[i]er      que tut aveir terrestre:  
 »E! Deus«, dist il,      »cum fort pec[hi]et m'apreset!  
 Se or ne m'en fui,      mult criem que ne t'em perde.«

vv. 56-60

Als er das Bett sah, die Jungfrau erblickte, da erinnert er sich an seinen himmlischen Herrn, den er lieber hat als alle irdische Habe. »O Gott«, sprach er, »wie schwer bedrückt mich die Sünde! Wenn ich jetzt nicht entfliehe, fürchte ich sehr, Dich deswegen zu verlieren.«

Also zieht er fromme Leine! Als am anderen Tag seine Flucht für alle offenbar wird, und Vater und Mutter bitterlich klagen, da antwortet die verlassene Braut:

Pech[i]et le m'at tolut.

v. 108

Die Sünde [d. h. die Angst vor der Sünde] hat ihn mir genommen.

Der hier herrschende Sündenbegriff ist absolut; er meint menschliche Bindung schlechthin und – positiv-religiös – völlige Freiheit von jeglicher menschlichen Bindung, die als Sünde begriffen wird.

17 Jahre lang ist Alexius nur der erstrebten Heiligkeit willen auf der Flucht vor jeder Gelegenheit zum Rückfall. Am Ende dieser 17 Jahre wird ihm die Heiligkeit in Edessa sozusagen bescheinigt. Aber es ist, als müßte sie noch einmal auf die Probe gestellt werden, indem er seinen Eltern und seiner Braut vor's Angesicht tritt. Als das Schiff ihn entgegen seiner Absicht nach Rom trägt, sträubt er sich zunächst gegen den Gedanken einer Wiederbegegnung, weil er fürchtet, man werde ihn zwingen, so wie früher zu leben.

In der nun folgenden Strophe aber kommt die Vorstellung zum Ausdruck, daß er das Haus seiner Eltern aufsuchen müsse, weil Vater, Mutter und Braut sich nach ihm sehnen:

Mais nepur(h)uec      mun pedre me desirret,  
 Si fait ma medre      plus que femme qui vivet,  
 Av[o]ec ma spuse      que jo lur ai guerpide.  
 Or ne lairai ne      m'mete an lur bailie,  
 Ne m'conuistrunt,      tanz jurz ad que ne m'virent.

vv. 206-10

Aber nichtsdestoweniger verlangt es meinen Vater nach mir, desgleichen meine Mutter mehr als irgendeine lebende Frau (und) mit ihnen meine Braut, die ich ihnen überlassen habe. Nun werde ich nicht unterlassen, mich (trotzdem) in ihre Gewalt zu begeben; sie werden mich nicht erkennen; soviele Tage sahen sie mich nicht.«

Soviel liegt Alexius plötzlich daran, im Haus seiner Eltern zu leben, daß er sich nicht scheut, seinen Vater auf den verlorenen Sohn hin anzusprechen und damit allen Schmerz erneut anzustacheln, bloß um für sich, den Bettler, in Erinnerung an

den Sohn die Aufnahme in das Haus zu erwirken. 17 Jahre lang lebt er so, ohne jemals der Versuchung zu erliegen, sich zu erkennen zu geben:

Plus aimet Deu

que [trest] tut sun linage.

v. 250

Mehr liebt er Gott als seine ganze Familie.

Hier wird eine Alternative statuiert, die uns fast unbegreiflich ist. Wenn Alexius, der nie wieder hatte zurückkehren wollen, sich nun die Rückkehr geradezu erzwingt, aber doch nur, um unerkant bei Eltern und Braut zu leben; wenn er zurückkehrt, weil er weiß, wie sehr sie sich nach ihm sehnen, er sich aber trotzdem nicht zu erkennen geben will; wenn weiter die Rede davon ist, wie oft er Eltern und Braut um seinetwillen klagen hört und weinen sieht, er aber doch verzichtet (v. 244f.), dann bleibt als Erklärung nur entweder der Schluß, daß dieser Heilige ein ausgemachter Sadist ist, oder aber die Folgerung, daß er mit dieser Rückkehr, um der Sehnsucht seiner Anverwandten willen, eine Schuld büßt und seine Heiligkeit gleichzeitig einer neuen Probe unterzieht. Der Ruhm, die Wunder und der Aufstieg seiner Seele sind sein Lohn. Und durch seine Heiligkeit rettet er, wie der Dichter versichert, auch die Seelen der Eltern und der Braut (v. 121). Wie sehr der Dichter sich andererseits über die Größe des Opfers klar ist, das des Alexius' frommer Eifer von seinen Verwandten fordert, zeigt sich in der bitteren Klage von Vater, Mutter und Braut über nicht weniger als 22 Strophen hinweg, vor allem aber in der wilden Verzweiflung der Mutter.

Unsere bisher etwas summarische Interpretation des *Alexiusliedes* lief darauf hinaus; zu zeigen, daß in dieser Dichtung ein Spannungsverhältnis, ja ein Widerspruch zwischen dem Ideal einer asketischen, alle menschliche Bindung ausschließenden, allein gottgeweihten Lebensführung einerseits und den natürlich-sozialen und somit ebenso gottgegebenen Verpflichtungen andererseits besteht. Vielleicht dürfen wir sogar soweit gehen zu sagen, daß in dieser Antithese die eigentliche dichterische Substanz des *Alexiuslieds* beschlossen ist, die den Leser noch heute ergreift.

Von einem Heiligen, der konfliktlos dem Leben Ade sagt, geht zwar der Zwang zu fassungsloser Bewunderung aus, nicht aber die Strahlkraft der menschlichen Erschütterung. Exemplarisch ist er nicht. Dieses Heiligenleben ist nicht angelegt als Aufruf zur Imitatio, sondern als ein übermenschliches, das das Erlösungswerk Christi nachvollzieht. Der Leser bzw. Zuhörer des *Alexius* steht fraglos unter dem Eindruck der unbeugsamen Energie zur Entsagung von allen Freuden des irdischen Lebens zugunsten des ewigen Lebens; was ihn aber genauso, wenn nicht tiefer und im eigentlichen Sinne menschlicher rührt, ist die Verzweiflung der Mutter, die nicht einzusehen vermag, weshalb sie diesen Sohn unter Schmerzen geboren hat, bloß um ihn zu verlieren. Und welcher mittelalterliche, vor allem welcher ritterbürtige Hörer hätte kein Verständnis dafür gehabt, daß Graf Eufemian sich über den Untergang seines Geschlechts nicht sogleich durch die Heiligkeit seines Sohnes hinwegtrösten läßt. Hat ein adliger Herr mehrere Söhne, kann ruhig einer ein Heiliger werden, die anderen sorgen ja für den Fortbestand des Geschlechts und für das Erbe. Aber wenn nur einer da ist ... und der wird heilig, noch bevor er Nachkommen gezeugt hat! Die Braut des Alexius ergibt sich in verhaltener Klage

in ihr Schicksal, und dieses Schicksal heißt: über das gescheiterte Leben zu weinen und auf die jenseitige Sinnerfüllung dieses Lebens, auf den Lohn im Himmel zu hoffen. Sie ist gebunden an das Sakrament der Ehe und dessen Unauflöslichkeit.

Diese letzteren Bemerkungen involvieren bereits eine der Qualitäten des *Alexius*, die man nicht genug hervorheben kann: die für diese Zeit erstaunliche Kunst der Differenzierung der Charaktere. Diese erfolgt nicht auf dem Weg der Beschreibung oder des Kommentars, sondern – indirekt – durch die Reden und Verhaltensweisen der Personen selbst. Gewiß sind diese Personen keine Individuen im modernen Sinne – das können sie nicht sein –, aber sie sind als Typen, als Zusammenfassungen des Vaters, der Mutter, der Braut, des Papstes usw. unverwechselbar dargestellt. Sie bringen damit menschlich-reale Verhältnisse angesichts der abstrakten Idealität einer Heiligkeit zum Ausdruck, die sich als Wirkliches und Mögliches erst vorstellen muß. Das ist das Geheimnis jener substantiellen poetischen Spannung, von der ich andeutend sprach. Es bleibt noch zu erörtern, wie sich dieser Inhalt zur Form, zur evidenten Aussage bringt.

## Wege der Forschung<sup>14</sup>

Über den literarischen Rang des *Alexiusliedes* herrscht – bei aller Verschiedenheit der Perspektiven – in der Forschung im großen Ganzen durchaus Übereinstimmung. Gaston Paris sah im *Alexius* eine Dichtung, die der romanischen Baukunst vergleichbar ist: »(...) il en a la simplicité, la grandeur, la grâce austère, avec un mélange d'exquise et profonde sensibilité qui n'apparaît pas souvent dans les œuvres du même pays et du même temps ...«<sup>15</sup> Philipp August Becker verglich unser französisches *Alexiuslied* mit allen anderen Gestaltungen der Legende und formulierte: »Selten ist die eigenartige Poesie dieser Legende so glücklich erfaßt und so einfach und wahr wiedergegeben worden; in ergreifender Unmittelbarkeit treten als Folie zum irdischen Verzicht um des Seelenheils willen die menschlichen Regungen des Leides und der Trauer um den Vermißten und zu spät und so schmerzlich Wiedergefundenen hervor.«<sup>16</sup> Nachdem jedoch auch einige negative Wertungen erfolgten – besonders durch den deutschen Romanisten Emil Winkler<sup>17</sup> vorgebracht –, nahm E. R. Curtius dies zum Anlaß, Komposition und Stil des *Alexius* gründlich zu untersuchen.<sup>18</sup> Curtius stellte fest, daß der *Alexius*dichter der rhetorischen Schultradition des Mittelalters folgte und daß er gerade dadurch entscheidend von der primitiveren lateinischen Vita, die ihm den Stoff gab, abweicht.

---

<sup>14</sup> Sämtliche Textstellen sowie deutsche Übersetzungen werden im folgenden zitiert nach: *Das Leben des heiligen Alexius*, aus dem Altfranzösischen übers. von Klaus Berns (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters, Band 6), München 1968.

<sup>15</sup> Gaston Paris, *La Littérature normande avant l'annexion*, Paris 1899, S. 31 ff.

<sup>16</sup> Ph.-A. Becker, *Grundriß der altfranzösischen Literatur*, Heidelberg 1907, S. 15.

<sup>17</sup> Emil Winkler, »Von der Kunst des Alexiusdichters«, in: *ZRPh* 47 (1927), S. 588-597.

<sup>18</sup> Ernst Robert Curtius, »Zur Interpretation des Alexiusliedes«, in: *ZRPh* 56 (1936) S. 113-136.

Der Handlung – *narratio* – geht ein *exordium* von zwei Strophen voraus, und eine *conclusio* von ebenfalls zwei Strophen schließt das Ganze ab. Die Erzählung selbst ist klar gegliedert; sie ist symmetrisch aufgebaut in zwei Hauptteile. Der erste Hauptteil umfaßt die Bewährung des Alexius in der Welt, der zweite seine wunderbare Verklärung nach dem Tod. Das ganze Gedicht hat  $5 \times 5 \times 5 = 125$  Fünfzeilerstrophen, d. h. insgesamt 625 Verse. Ziemlich genau in die Mitte fallen Tod, Himmelsstimme und Entdeckung des heiligen Leichnams durch Papst und Kaiser im Hause des Eufemian. In die Mitte des ersten Teils fallen das Wunder in Edessa nach den ersten 17 Jahren und die Rückkehr nach Rom für weitere 17 Jahre. Im zweiten Teil zeugt für die kunstvolle Aufbautechnik vor allem die *dreifache* Totenklage von Vater, Mutter und Braut, die symmetrisch gebaut ist und gerade deshalb die verschiedene Motivation der Klage dieser drei Personen besonders unterstreicht. Auf die Verzweiflung der Verwandten folgt sehr plötzlich die Wendung zum allgemeinen Jubel durch das Eingreifen des Papstes:

»Seignors, que faites?«      ço dist li apostolie,  
 »Que valt cist crit,      cist do[e]ls, ne ceste noise?  
 Qui qui se doilet      a nostr' o[e]s est il goie; ...«

vv. 501-3

»Ihr Herren, was tut ihr?« sagte der Papst, »was taugt dieses Geschrei, diese Klage, dieser Lärm? Jeder mag klagen, für uns ist es Freude; ...«

Was für den Verwandten trostlosen Schmerz bedeutet, wird für den Papst, die Christenheit und die Stadt Rom zum Gegenstand heiligen Jubels, denn in Alexius wird man in Zukunft einen Fürsprecher im Himmel haben, und die Wunderheilungen, die sich beim Anblick seines Leichnams ereignen, bekunden eine Gnade des Himmels für die Stadt Rom, vor der aller irdische Kummer verblassen muß:

Unches en Rome      nen out si grant ledice  
 Cum out le jurn      as povres ed as riches  
 Pur cel saint cors      qu'il unt en lur bailie.  
 Ço lur est vis      que t[i]ngent Deu medisme ...

vv. 536-9

Niemals gab es in Rom so große Freude wie an diesem Tag für Arme und Reiche wegen jenes heiligen Leichnams, den sie in ihrer Obhut haben. Es scheint ihnen, daß sie Gott selbst halten ...

Im heiligen Leichnam des Alexius scheint sich also – für den Volksglauben – Gott selbst bzw. sein Sohn noch einmal dem Heil des Menschen zuliebe geopfert zu haben. Der Besitz der Reliquie verbürgt den Besitzanteil am zukünftigen Heil. Die zuletzt zitierten Verse, in denen die Rede davon ist, daß es dem Volk scheint, es habe Gott selbst zu seiner Verfügung, legen den Gedanken nahe, daß wir Alexius auch als eine Figuration Christi verstehen sollen. Damit würde sich auch die sehr berechnete Frage beantworten, weshalb die Gesamtzeit des heiligen Lebens des Alexius sich aus zweimal 17 Jahren zusammensetzt.  $17 + 17$  ergibt 34, also

die Lebenszeit Christi. Vielleicht darf man christliche Zahlensymbolik auch in der Rolle der 5-Zahl beim Aufbau des Werks erkennen: Es sind insgesamt 125 Strophen, also 5 mal 25 Fünfeilerstrophen.

Existenz und Rolle der Zahlensymbolik sind für die mittelalterliche Dichtung erwiesen.<sup>19</sup> Ob die Zahlensymbolik jedoch stets auch in ähnlicher Weise die Tektonik eines literarischen Werks bestimmt, also voll durchgeführte Zahlenkomposition wird, wie dies etwa für Dantes *Divina Commedia* gesichert ist mit ihren insgesamt 100 Gesängen, einem Einleitungsgesang und dreimal 33 Gesängen aus lauter Terzinen, das ist weniger gewiß.<sup>20</sup> Curtius hat sich im Falle des *Alexius* gehütet, seinen Nachweis der Aufbausymmetrie bis auf letzte Zahleneinheiten hin zu präzisieren. Dieses wohlbegründete Versäumnis hat ihm der Germanist Hans Eggers<sup>21</sup> vorgeworfen und – Curtius korrigierend – behauptet, daß zwischen den beiden Hauptteilen des *Alexius* eine Übergangszone anzusetzen sei, so daß sich das Kompositionsschema  $58 + 9 + 58 = 125$  Strophen ergebe. Wir wollen mit dieser Theorie nicht rechten, sondern noch einmal auf die Feststellungen von Curtius eingehen, daß der *Alexius*dichter nicht nur im Gesamtaufriß seines Werks dem Aufbauschema der Schulrhetorik folgt – *exordium / narratio / conclusio* –, sondern daß er auch die von jenen mittelalterlichen Rhetoriklehren empfohlenen Stilmittel verwendet. So weist Curtius<sup>22</sup> *interpretatio* und *amplificatio* nach, die nach den mittellateinischen Rhetorikern auf dem Prinzip basieren: *eandem rem dicere, sed commutate*. Neben diesem Variationsprinzip hat der *Alexius*dichter sich noch besonders an das Verfahren der *descriptio* gemäß den Schulvorschriften gehalten. Curtius faßt das Resultat seiner Untersuchung wie folgt zusammen: »Das *Alexius*lied zeigt in seinem ganzen Umfang eine gleichmäßige, bewußte und beherrschte Kunstübung. Es ist das Werk eines schöpferischen Dichters und von hoher Begabung und gelehrter Bildung ... « »Im *Alexius*lied (...) haben wir den einzigartigen Fall einer volkssprachlichen Dichtung, die den mittellateinischen Kunststil in vollendetem Können meistert und ihn anwendet auf den idealen Gehalt weltflüchtiger Frömmigkeit: die Jenseitssehnsucht des romanischen Zeitalters.«<sup>23</sup> Mit dem »romanischen Zeitalter« meint Curtius die der romanischen Baukunst entsprechende geistige Welt des 11. Jahrhunderts, einen Geist der Askese, der Weltentsagung, der Strenge und der Jenseitserwartung vor dem Heraufkommen der Kreuzzugsideologie, vor der Scholastik, vor der sogenannten Renaissance des 12. Jahrhunderts.

Das Jahr 1000 war zwar vorbeigegangen, ohne daß die Welt untergegangen wäre. Die Menschen waren sicherlich froh darüber. Denn in einer verderbten Welt leben, ist meistens immer noch besser als gar nicht mehr zu leben. Die Überzeugung aber, daß diese Welt alt, verderbt und erlösungsbedürftig sei, ist geblieben. Als Zeugnis für diese Auffassung wollen wir uns die beiden ersten Strophen des *Alexi-*

---

<sup>19</sup> Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. Aufl., Bern 1954, S.491.

<sup>20</sup> Manfred Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt/Main 1973.

<sup>21</sup> Hans Eggers, »Strukturprobleme mittelalterlicher Epik«, in: *Euphorion* 47 (1953), S. 260-270.

<sup>22</sup> Curtius, »Interpretation«, S. 125f.

<sup>23</sup> Curtius, *a.a.O.*, S. 135f.

uslieds näher ansehen, die uns dann auch als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dienen sollen:

Bo[e]ns fut li s[i]ecles	al tens anciënur	
Quer feit i ert	e justise ed amur	
S'i ert creance,	dunt or(e) n'i at nul prut:	
Tut est muez,	perdut ad sa colur:	
Ja mais n'iert tel	cum fut as anceisurs.	vv. 1-5

Gut war die Welt zur Zeit der Alten, denn Treue war da und Gerechtigkeit und Liebe, und Glaube war da, wovon es jetzt nicht genug gibt; sie ist ganz verändert, verloren hat sie ihre Farbe: niemals wird sie wieder so sein, wie sie bei den Alten war.

Strophe 2 lautet:

Al tens Noë	ed al tens Abraham	
Ed al David,	qui Deus par amat tant,	
Bo[e]ns fut li si[e]cles:	ja mais n'[i]ert si vailant;	
V[i]elz est e frailes,	tut s'en va[i]t declinant,	
Si'st ampeir[i]jet,	tut bien vait remanant	vv. 6-10

Zur Zeit Noahs und zur Zeit Abrahams und zu der Davids, den Gott so sehr liebte, war die Welt gut: niemals wird sie wieder so wertvoll sein; alt ist sie und brüchig, immer mehr geht sie dem Ende zu, und sie ist in Verfall geraten, alles Gute schwindet immer mehr.

Dieses Bild der alt und schlecht gewordenen Welt, das die *laudatio temporis acti* einschließt, und der unter ihren Sünden schmach tenden, verblendeten Menschheit wird ganz am Schluß, in der *conclusio*, wieder aufgenommen und mündet in die Ermahnung ein, jenen heiligen Mann – Alexius – im Gedächtnis zu bewahren und ihn um Hilfe gegen unsere Übel zu bitten. So wird die Leistung des vorbildlichen Heiligen einbezogen in die Erwartung des ewigen Heils inmitten der darnieder gehenden, auf ihr Ende zueilenden sündigen Welt. Aus vergangener Zeit strahlt Hoffnung in die Dunkelheit von Gegenwart und Zukunft. Das ist simple, aber großartige Geschichtstheologie für die gläubige und verängstigte Seele.

Einleitung und Abschluß beinhalten eine direkte Wendung des Dichters an sein Publikum, stellen einen konkreten Bezug zwischen der erzählten Geschichte und der gegenwärtigen Lage der Angesprochenen her. Das geschieht indessen nicht nur am Anfang und am Schluß.

Vielmehr richtet der Autor mehrfach im Verlauf des ganzen Werks sein Wort an die Zuhörerschaft, gibt Hinweise darauf, was jetzt kommt, und stellt durch solche persönlichen Interventionen ein engeres Verhältnis zu seinem Publikum her. Ein solches Verfahren ist durchaus von den Regeln der Rhetorik her zu erklären, es ist jedoch auch charakteristisch für das volkssprachliche Epos, die *chanson de geste*. Damit kommen wir zu der Frage nach dem Verhältnis des *Alexius* zur epischen Dichtung überhaupt und müssen dazu noch einen Blick auf die metrische Form werfen. Wir haben Zehnsilberversen vor uns, die nach der 4. Silbe eine Zäsur haben. Schon der 1. Vers zeigt, ebenso wie der dritte und vierte Vers der zweiten

Strophe, eine Eigentümlichkeit, die wir beachten müssen: der Zäsur silbe, das heißt der 4. Silbe, kann eine weibliche Silbe folgen – *siecles* –, die nicht gezählt wird. Das nennt man eine *epische* Zäsur, weil sie dem Versmaß des Epos eigen ist, im Gegensatz zur *lyrischen* Zäsur, bei der jede Silbe mitgezählt wird. Es handelt sich hier also um den epischen Zehnsilber mit Assonanzreimen. Das ist aber auch der Vers des *Rolandsliedes* und – mit ganz wenigen Ausnahmen – der Vers der frühen *chansons de geste* überhaupt. Ein wesentlicher Unterschied ist freilich festzuhalten: Das *Alexiuslied* ordnet seine Zehnsilber zu Fünfzeilerstrophen, während die *Chanson de geste* keine regelmäßigen Strophen kennt, sondern die Form der sogenannten *Laisen* aufweist: Strophen von ganz verschiedener Länge, deren Einheit dadurch zustandekommt, daß alle Verse einer solchen *Laise* den gleichen Assonanzreim haben. Das – der gleiche Assonanzreim für alle Verse einer Strophe – gilt nun freilich auch für den *Alexius*.

Dieser Sachverhalt hat schon viel Tinte fließen lassen. Was ihn besonders aufregend macht, ist der Umstand, daß wir kein Epos besitzen, das nachweislich vor dem Ende des 11. Jahrhunderts entstanden wäre, daß es aber für alle Vertreter von Vorstufentheorien geradezu lebenswichtig wäre, Zeugnisse für eine frühere Existenz von Epen zu finden. Das wäre natürlich geschafft, wenn es gelänge zu beweisen, daß der *Alexius* sein Versmaß einer *chanson de geste* entlehnt hat. Theoretisch kann es aber auch umgekehrt sein, das heißt unser assonierender Zehnsilber könnte zuerst in hagiographischen Texten Anwendung gefunden haben und dann erst durch die Epik entliehen worden und somit sekundär zu deren Charakteristikum geworden sein.

## »Boeci«, »Alexiuslied« und das Problem des mündlichen Vortrags

Diese Verwandtschaft war schon Friedrich Diez<sup>24</sup>, dem Begründer der romanischen Philologie, aufgefallen, und seither hat kaum ein Forscher es unterlassen zu betonen, daß Stil und Versform des *Alexiuslieds* an die *chanson de geste* erinnern. Da nun Epen, die älter wären als das *Alexiuslied*, nicht nachzuweisen sind und da auch die Vertreter einer Frühestdatierung des *Rolandslieds* in seiner vorliegenden Gestalt dieses Epos nicht vor dem *Alexiuslied* ansetzen können, war es für einige sehr skeptische Forscher ziemlich einfach, die bis dahin herrschende Überzeugung vom epischen Ursprung des assonierenden Zehnsilbers zu erschüttern. Dabei spielt noch ein anderer hagiographischer Text eine Rolle, der sehr wahrscheinlich älter ist als das *Alexiuslied*, nämlich der provenzalische *Boeci*<sup>25</sup>, ein Werk, das möglicherweise schon im 10. Jahrhundert entstand. Der *Boeci* macht aus dem berühmten Verfasser der *Consolatio philosophiae*, Boethius, einen christlichen Heiligen und Märtyrer. Boethius war römischer Schriftsteller und Philosoph, der 524 unter Theoderich dem Großen wegen angeblichen Hochverrats hingerichtet wurde.

<sup>24</sup> Friedrich Diez, *Altromanische Sprachdenkmäler*, Bonn 1846, S. 113 f.

<sup>25</sup> *Boecis* (Poème sur Boèce. Fragment) – *Le plus ancien texte littéraire occitan* – réédité, traduit et commenté, Toulouse (Institut d'études occitanes) 1950.

Der *Boeci* ist in Laissen mit Assonanzreimen, also nicht in gleichgebauten Strophen abgefaßt. Er steht mit seiner Form dem Epos also noch näher als das *Alexiuslied*; ein Umstand, aus dem einige Forscher wiederum die kühne Folgerung zogen, daß es möglicherweise im okzitanischen Sprachbereich eine Epik gegeben habe, die älter war als die französische *chanson de geste*. Wir sehen: Auf diesem Gebiet wird sozusagen alles möglich und vertretbar. Die Reaktion auf solche Spekulationen mußte bald erfolgen, und zwar in der Weise, daß andere Forscher sich strikt an die überlieferten Texte hielten und bei allen unsicheren Datierungen eher zu einer zu späten als zu frühen Ansetzung neigten. Philipp August Becker vertrat 1932 die These, daß die *Laisse* zuerst in der Legendendichtung aufgetreten sei, daß sie dort der » (bis dahin) alleinherrschenden Strophe ... den Boden streitig gemacht habe und erst nachträglich jenen dauerhaften Bund mit der *chanson de geste* eingegangen sei, der bis zum Untergang der Gattung vorhielt.<sup>26</sup>

Er meinte sogar, der *Boeci* sei erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstanden.<sup>27</sup> Darauf stützt sich wiederum Curtius, der dann zu der Annahme kommt, daß der epische Zehnsilber eine persönliche Schöpfung des *Alexiusdichters* war. Seine Analyse des *Alexiuslieds* hatte Curtius zu der Auffassung gebracht, daß dieser Dichter sich ganz ausschließlich an die Schulrhetorik hielt, daß alle Elemente seines Erzählstils nichts mit alter epischer Tradition und alles mit der mittellateinischen Poetik zu tun hätten; in seiner abschließenden Formulierung heißt es: »(Das *Alexiuslied*) ist die einheitlich gebaute und wohlabgewogene Komposition eines gelehrten Kunstdichters. Mit der >volkstümlichen< Ependichtung hat es nichts zu tun.«<sup>28</sup>

Curtius verabsolutiert hier sein Interpretationsprinzip, obwohl er weiß, daß frühmittelalterliche Dichtungen von Jongleuren vorgetragen wurden, und zwar in vorhöfischer Zeit vor einem durchaus gemischten Publikum, aus allen Volksschichten. Heinrich Lausberg<sup>29</sup> vertritt und vertritt gar die These, der *Alexius* sei wie eine *Moritat*, mit Hilfe eines Bilderzyklus, dargeboten worden. Curtius hat aber aus dieser Tatsache keinerlei Konsequenzen gezogen, vielmehr seine Literaturgeschichte so betrieben, als stünde es fest, daß jeder mittelalterliche Dichter, seine Quellen und seine Schulrhetorik aufgeschlagen, am Schreibtisch gedichtet und nur für *Leser* geschrieben hätte. Wenn ein Autor sein Publikum apostrophiert, dann nach Curtius, weil es die Rhetorik so vorschreibt, als ob es für den Dichter nicht lebensnotwendig gewesen wäre, sich direkt an ein zuhörendes, des Lesens unkundiges Publikum zu wenden, es unmittelbar anzusprechen. Anders gesagt: Curtius hat die Bedeutung der oralen Tradition und des konkreten Verhältnisses von Autor bzw. Vortragendem – Werk – und des Lesens unkundigem Publikum praktisch völlig ignoriert. Dabei ist es gar nicht zweifelhaft, daß die ersten volkssprachlichen Texte ausschließlich deshalb entstanden, weil ein größeres, des Lesens, Schreibens und des Lateins unkundiges Publikum angesprochen werden sollte. Von einer Laienbil-

---

<sup>26</sup> Becker, »Die Anfänge der romanischen Verskunst«, in: *ZfSL* 56 (1932), S. 257-323 (276) sowie in: *Literaturgeschichte*, S. 93 f.

<sup>27</sup> Becker, *ebda.*

<sup>28</sup> Curtius, *a.a.O.*, S. 135.

<sup>29</sup> Heinrich Lausberg, »Zum altfranzösischen *Alexiuslied*«, in: *ASNS* 191 (1955), S. 285-320.

dung in größerem Ausmaß kann im 10. und noch im 11. Jahrhundert keine Rede sein.

Der große spanische Gelehrte Ramón Menéndez Pidal hat die Curtius'sche Konzeption bei aller Anerkennung ihrer Leistungen entschieden zurückgewiesen, und Menéndez Pidal's letztes großes Werk – *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*, Madrid 1959 – stellt, obwohl es sich nur auf vier Seiten direkt mit Curtius auseinandersetzt<sup>30</sup>, doch als Ganzes eine einzige Widerlegung dar. Für Menéndez Pidal sind Laisse, Assonanzreim, Kompositionsweise, Stil unwiderlegbare Zeugnisse einer dichterischen Tradition, die bereits mit der Volkssprache selbst einsetzt und nicht erst mit deren literarischer Mündigkeitsurkunde: »(...) la lengua y la poesia son una misma cosa.«<sup>31</sup> Die Curtius'sche Betrachtungsweise, die alles auf Schriftlichkeit, auf gelehrte Schultradition bezieht, geht nach Menéndez Pidal völlig am Wesen der frühen mittelalterlichen Dichtung vorbei.

Wir kommen auf all diese Fragen im Zusammenhang mit der Erörterung der Ursprungstheorien noch einmal zurück. Für's erste will ich nur noch auf einen neueren Versuch hinweisen, die Verwandtschaft zwischen Hagiographie und Epik zu klären: es handelt sich hierbei um den Aufsatz von Cesare Segre »Il >Boeci<, i poemetti agiografici e le origine della forma epica«<sup>32</sup>, der deswegen so interessant ist, weil er die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen den beiden konträren Auffassungen eröffnet, eine Möglichkeit, die freilich höchstens Menéndez Pidal, nicht aber Curtius akzeptiert hätte. Etwas vereinfachend wäre das so wiederzugeben: Der volkstümliche, traditionelle, orale epische Stil, faßbar gerade an der direkten Kommunikation von Autor und Publikum, koinzidiert ganz natürlich mit gewissen Vorschriften der Schulrhetorik. Dabei ist daran zu erinnern, daß die Vorschriften der Rhetorik sehr stark an Vergil bzw. an Vergilkommentaren orientiert sind, ferner, daß Vergils epischer Stil selbst an Homer orientiert ist. Anders gesagt: Die stilistischen Notwendigkeiten einer oralen Tradition, die sicherlich für jede ursprüngliche epische Dichtung gelten, wurden von der spätlateinischen Schultradition als Regeln fixiert und konnten dadurch mit den ohne jeden Zusammenhang mit der Rhetorik entstandenen, in oraler Tradition sich entfaltenden Stilformen volkssprachlicher Epik koinzidieren. Damit wäre viel erklärt! Und der Kompromiß zwischen den Theorien wäre wesentlich mehr als eine pure Notlösung. Wir wollen das im Auge behalten!

Segre hat die Konsequenzen aus seinen Feststellungen sozusagen der zukünftigen Forschung anheimgestellt. Um das Problem als solches klarer zu sehen, wollen wir seine Feststellungen rekapitulieren. Segre geht von einer scheinbar ganz banalen, aber eben deshalb selten ganz ernst genommenen Wahrscheinlichkeit aus: nämlich derjenigen, daß die geistlichen Verfasser der hagiographischen Literatur in der Volkssprache die gelehrte rhetorische Technik der Aufnahmefähigkeit

---

<sup>30</sup> Ramón Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland y et Neotradicionalismo*, Madrid 1959, S. 454-458. *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris 1960, S. 504-509.

<sup>31</sup> Menéndez Pidal, a.a.O., S. 422; s. auch Manfred Sandmann, »Traditionsgebundene Epik«, in: GRM 41 (1960), S. 361 ff.

<sup>32</sup> Cesare Segre, »Il >Boeci<, i poemetti agiografici e le origini della forma epica«, in: ders., *La tradizione della >Chanson de Roland<*, Mailand/Neapel 1974, S. 14ff.

des ungebildeten Publikums anzupassen gezwungen waren. Diese Anpassung, die Identifikation der eigenen formulierten Vorstellungswelt mit derjenigen des angesprochenen Publikums ging bei jenen Autoren soweit, daß sie selbstverständlich auf die Manifestation ihrer individuellen dichterischen Leistung verzichteten: Alle jene frühen literarischen Denkmäler sind anonym. Jenes gänzlich ungebildete Laienpublikum konnte mit Erfolg nur angesprochen werden, wenn die ungeheuren Unterschiede des kulturellen Niveaus zwischen lateinisch-rhetorisch gebildetem Dichter, das heißt geistlichem Verfasser von Erbauungsschriften, und Volkspublikum überbrückt wurden. Generelle Voraussetzung einer solchen Überbrückung war natürlich zunächst die Gemeinsamkeit der religiösen Gefühlswelt.

Darauf legt Segre in dem genannten Aufsatz mit Recht größten Wert. Was jedoch erst ermöglicht, daß diese gemeinsame Gefühlswelt zur Brücke werden kann, ist das Eingehen der Autoren auf die Rezeptionsfähigkeit und die Rezeptionsformen des ungebildeten Publikums. Wir wissen nun zwar durch keine Überlieferung, welcher Art und welcher Gestalt die Lieder und Erzählungen waren, die in vorliterarischer Zeit in Umlauf waren, aber wir wissen durch ausreichende Zeugnisse, daß sie existierten. Nichts ist natürlicher als die Annahme, daß die geistlichen Verfasser von volkssprachlichen Erbauungsschriften sich dem Stil jener traditionellen Lied- und Erzählformen anpaßten, die dem Volk geläufig waren, und dies umso mehr, als sie ihre Erzeugnisse den Spielleuten, den Jongleurs anvertrauen mußten, die ihren spezifischen, vom Publikum her bedingten Vortragsstil bereits hatten. Aus solchen Erwägungen heraus, die freilich noch der Ergänzung bedürfen, hat Segre die Folgerung gezogen, daß es gelte, eine Art von gemeinsamer vulgärsprachlicher Rhetorik zu rekonstruieren, deren Ausbreitungsvehikel dann die Epik, die *chanson de geste* gewesen wäre. Die Herausbildung eines solchen gemeinsamen dichterischen Stils, gemeinsamer volkssprachlicher Ausdrucksformen, wäre dann – so dürfen wir weiter folgern – als das Resultat einer Synthese von gelehrter lateinisch-rhetorischer Literatur und oraler volkssprachlicher, vorliterarischer Tradition zu begreifen.

Wir könnten uns also – wenn wir vereinfachen – die Genesis der epischen Dichtung, so wie sie uns vorliegt, folgendermaßen vorstellen: Um die asketisch-religiöse, erbauliche Gedankenwelt im Sinne der Seelengewinnung und seelsorglichen Betreuung in das Volk hineinzutragen, bedienten sich die geistlichen Autoren von volkssprachlichen Heiligenlegenden sowohl der rhetorischen Mittel, die sie erlernt hatten, als auch der erzählerischen Darstellungsmittel, die dem Volke und den Jongleurs geläufig und vertraut waren.

Das wäre bereits der Ansatz für eine der aussichtsreichsten Theorien über die Entstehung der epischen Dichtung.

Segre, der sich natürlich auf Untersuchungen von Generationen von Forschern stützt, unternimmt es auch, eine Beziehung von Inhalt und Geist zwischen Hagiographie und Epik herzustellen. Die pragmatische, von frommer Propagandaabsicht bedingte Seite der Synthese soll also ergänzt werden durch ideengeschichtliche Bezüge.

Die ältesten überlieferten *chansons de geste* – das *Rolandslied* und wahrscheinlich das Epos von *Gormond et Isambart* – setzen in ihrer uns vorliegenden Gestalt den Geist der Kreuzzüge voraus. Das heißt, wir haben die spezifische Form einer mili-

tanten Religiosität vor uns, die vor dem ersten Kreuzzug eigentlich nicht existiert haben kann. Wenn es also ein Lied oder mehrere Lieder von Rolands Kampf und Tod und Karls des Großen Spanienzug schon früher gab – und daran ist heute kaum mehr zu zweifeln –, dann müssen diese Lieder wesentlich anders ausgesehen haben als die älteste uns überlieferte Version dieses Stoffes, die eben diesen Kreuzzugsgeist voraussetzt.

Segre vertritt nun die Auffassung, daß die Heiligenviten einer solchen Umgestaltung der epischen Stoffe durch die Kreuzzugsideologie den Weg bereitet hätten. Die Heiligengeschichten enden nach Segres Feststellung oft mit Krieg und Sieg über die bösen Heiden, folgen also dem Schema: Märtyrertod des christlichen Heiligen und Bestrafung der heidnischen Schuldigen.

Das wäre auch das Schema des *Rolandsliedes*, nur mit dem Unterschied, daß erst im Zuge der Kreuzzugsideologie der heroische Krieger zum heldischen, sich opfernden Streiter für die Christenheit geworden ist. Das ist durchaus einleuchtend; einleuchtend vor allem nach den neueren historischen Forschungen über die Entstehung des Kreuzzugsgedankens; es ist einleuchtend, obwohl ein wichtiger Text, der *Alexius*, darauf nicht zu passen scheint. Wir dürfen also die formal und inhaltlich wohl begründbare Auffassung von einer genetischen Fusion von gelehrter, schriftlicher Hagiographie und oraler, vorliterarischer epischer Tradition als eine erste, sehr ernst zu nehmende Theorie über die Entstehung der *chanson de geste* betrachten. Der Streit über diese Fragen ist weit davon entfernt, beigelegt zu sein. Bevor wir indessen auf die anderen Theorien eingehen und bevor wir uns mit dem Text der ältesten *chansons de geste* selbst befassen, wollen wir uns darüber verständigen, was Autor, Publikum und Verbreitungsweise der Literatur in der fraglichen Epoche überhaupt waren.

Hüten wir uns davor, unsere modernen Vorstellungen vom Verhältnis von Autor, Publikum, Verleger, Lektüre, technischen Vervielfältigungsmitteln usw. unkontrolliert auf frühere, vor allem mittelalterliche Verhältnisse zu übertragen. Wir haben es hier nicht – wie es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag – mit Dingen zu tun, die der Literatur bloß äußerlich wären. Der moderne Autor schreibt, um gelesen zu werden. Der Autor im 11. Jahrhundert schrieb, um gehört zu werden. Das ist ein großer Unterschied, der sich auf die Technik der Darbietung, der Komposition, des Stils auswirken muß. Der Leser kann einen Satz zweimal, ja viele Male lesen, er kann zurückblättern, er hat ein Buch; dem Zuhörer bleibt keine Zeit zu überlegen, wenn er nicht den nächsten Vers verpassen will. Es ist klar, daß die Dichter sich an dieser völlig anderen Rezeptionsweise orientieren.

Da es – außer im Bereich der lateinischen Literatur – keinerlei Lesepublikum gab, konnte eine schriftliche Aufzeichnung des Werks zunächst nur den Zweck haben, als Gedächtnisstütze für den Vortragenden, das heißt den Autor selbst oder – noch viel eher – für den Jongleur zu dienen, der berufsmäßiger Rezitator war. Vervielfältigung war nur durch Abschreiben mit der Hand möglich. Aber wer konnte schon schreiben? Und wer konnte schon Pergament und Abschreiben bezahlen? Und vor allem: wer wollte das überhaupt? Die zunächst noch ganz wenigen hohen Herren, die reich genug waren, interessierten sich nicht dafür, weil sie entweder selber nicht lesen oder weil sie – wenn sie lesen konnten – sich nur für lateinisch Geschriebenes erwärmten.

Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung haben über diese Fragen in den letzten Jahrzehnten einige Klarheit gebracht. Am besten orientiert man sich darüber in dem ausgezeichneten Buch von Erich Auerbach: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958. Auerbachs Arbeiten bilden eine wichtige Korrektur der Thesen von Curtius.

## »Alexiuslied« und cluniazensische Reform

Bevor wir das *Alexiuslied* endgültig verlassen, möchte ich noch kurz die Dissertation meines Schülers Reinhard Strecke<sup>33</sup> referieren, die belegt, daß weder eine Deutung, welche die Person des Alexius als selbstüchtig kennzeichnet, noch eine solche, welche den menschlichen Egoismus der Familie verdammt, zutreffend sein kann. Vielmehr werden hier zwei Verhaltensweisen miteinander konfrontiert, eine »weltverhaftete« und eine »weltfliehende«, die sich beide mit Recht auf den Christengott berufen können. Der Verfasser begnügt sich nicht mit dieser sozusagen textimmanenten Erklärung, sondern gründet sie auf eine Analyse der geschichtlichen Situation Frankreichs im 11. Jahrhundert.

Die im Gefolge des Zusammenbruchs der karolingischen Herrschaft eintretende, fortschreitende Zerstückelung und politische Desintegration wirkt sich besonders auf die wirtschaftliche Lage der freien Kleinbauern und der Unfreien verhängnisvoll aus, die dem politischen Chaos und den Kriegen hilflos ausgeliefert sind. Mißglückte Bauernaufstände und allgemeine Verunsicherung bewirken eine Stimmung, die offen ist für eine entschieden reformerisch orientierte religiöse Propaganda.

Die cluniazensische Reformbewegung, welche die Kirche aus ihren feudalen und machtpolitischen Verstrickungen lösen und die Wahrung des inneren Friedens erzwingen will, findet bei Volk und niederem Klerus ungeteilte Sympathie. Zwar hat die Forschung längst den Zusammenhang zwischen cluniazensischer Reform und Asketismus des *Alexis* nachgewiesen, doch gebührt Strecke unter anderem das Verdienst, die zentrale Konfrontation zweier christlicher Positionen als Widerspiegelung der Auseinandersetzung zwischen christlichen Reformbestrebungen und traditioneller Kirche herausgearbeitet zu haben. Aus dem Widerspruch des alten Ordnungsgefüges und der Unsicherheit, die an ihm verzweifelt, erwächst die Suche nach einer neuen, der gewandelten Situation angepaßten Form der Frömmigkeit. Der Standpunkt des Dichters ist danach evident: Er propagiert den von Cluny ausgehenden reformatorischen Impuls. Von hier aus versteht sich das gemeinsame Interesse der Kirche wie der niederen Volksschichten an der *Alexiusdichtung*, zugleich aber auch die Abwehrhaltung des weltlich gesinnten, feudalisierten und reformfeindlichen hohen Klerus.

---

<sup>33</sup> R. Strecke, *Zur geschichtlichen Bedeutung des altfranzösischen Alexiuslieds*, Frankfurt/Main 1979.

## Das Problem des gebildeten Publikums im Mittelalter

Die Arbeiten von E. R. Curtius erwecken leicht den Eindruck, als sei die Kontinuität der Antike bis in das Mittelalter hinein von breiten Bildungsschichten getragen worden, als hätte sich die germanische Welt plötzlich auf das antike Bildungsgut gestürzt, um ja nichts verloren gehen zu lassen. Demgegenüber betont Auerbach, daß es spätestens seit dem Ende des 6. Jahrhunderts in Gallien kein gebildetes Publikum mehr gegeben hat: »Es gibt nur noch gelehrte und zeremonielle Literatur, in einer Sprache, die nur sehr wenige besonders ausgebildete Personen verstehen und die eine eigentlich literarische Entwicklung und Neuschöpfung kaum zuläßt.«<sup>34</sup>

Diese Epoche dauerte rund 500 Jahre: »Sie reicht von etwa 600 spätestens bis etwa 1100 frühestens, und auch dann geschieht der Wiederaufbau nur sehr langsam.«<sup>35</sup> Auch diese Bildungslosigkeit der führenden Schichten kennt Ausnahmen; kennt vor allem einige höfische Kulturzentren, von denen der karolingische Hof um 800 und der Hof Alfreds des Großen in England im 9. Jahrhundert, aber auch die aquitanischen Herzöge zu nennen sind. Aber noch nirgends entstand ein literarisches Publikum, eine gebildete Gesellschaftsschicht.<sup>36</sup>

Seit dem 11. Jahrhundert begann sich diese Lage zu ändern. Nicht nur die lateinische, mit ihr die wissenschaftliche, philosophisch-theologische und didaktische Literatur setzt zu einer neuen Blüte an, die sich dann in der sogenannten Renaissance des 12. Jahrhunderts voll entfalten wird, sondern auch die Volkssprache beginnt, wie wir gesehen haben, sich zu einem literaturfähigen Instrument der Mitteilung zu entwickeln. Auerbach beschreibt diese Situation wie folgt: »Es existiert eine sehr alte gelehrte Sprache, die nur eine fachlich ausgebildete Leserschaft besitzt, aber dennoch, vielfältig aufblühend, von dem Aufblühen der geistigen und der empfindenden Kräfte Zeugnis ablegt. Und es gibt gleichzeitig Volkssprachen, die allmählich zum Selbstbewußtsein vordringen; zunächst ganz aufs Erzählende und Empfindende beschränkt, in vieler Hinsicht der lateinischen Vormundschaft bedürftig, dennoch eigenen Bedingungen folgend und von anderen, breiteren Schichten getragen; sie steigen langsam empor und bilden sich schließlich ein literarisches Publikum.«<sup>37</sup>

Zunächst dachte freilich noch kein Mensch daran, volkssprachliche Dichtungen einer vollständigen Niederschrift zu würdigen. Handschriften aus dem 11. Jahrhundert enthalten höchstens Bruchstücke; noch im 12. Jahrhundert haben wir nur ganz wenig wie das *Alexiuslied* und den *Oxforder Roland*. Fast alle frühen Texte

---

<sup>34</sup> Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 197.

<sup>35</sup> Auerbach, *ebda*.

<sup>36</sup> Darüber referieren die Arbeiten von Reto Roberto Bezzola, besonders: *Origines et formation de la littérature courtoise en Occident*, 5 Bände, Paris 1966-1968.

<sup>37</sup> Auerbach, *a.a.O.*, S. 209 f.

sind uns in Handschriften aus dem 13. Jahrhundert überliefert. Dieser Befund bestätigt bloß, was ohnehin zu vermuten war: »Es gab keine Leser in den Volkssprachen.«<sup>38</sup>

Was zuerst in der Volkssprache aufgezeichnet wurde, waren religiöse Dichtungen, die – neben der im Mittelalter eine große Rolle spielenden bildlichen Darstellung – einzige Form, in der eine christliche Belehrung des Volkes möglich war. Aber nichts davon war – wie Auerbach mit Recht immer wieder betont – für Leser bestimmt, sondern nur für Zuhörer. Er zieht daraus eine Folgerung, die uns zu dem schon einmal Gesagten zurückführt: »Da es keine Schicht von vulgärsprachlich Gebildeten gab, welche durch ihren Geschmack herrschte, so ist es das Volk, dessen ursprünglichsten Tendenzen in dieser Literatur zum Ausdruck gelangen.«<sup>39</sup>

Das wird sich – etwa um 1150 – mit der Entstehung der höfischen Gesellschaft, mit der Konstituierung des Adels zu einem exklusiven Stand mit eigenem Bewußtsein ändern. Zunächst aber gibt es noch keine literarische Elite für die Volkssprache. Für Auerbach ist es völlig klar, daß sich die Verbindung von gelehrter lateinischer Bildung und volkssprachlich-anonymer Tradition mittels einer Art von Arbeitsgemeinschaft zwischen Kleriker und Jongleurs vollzog: »Kleriker verfaßten volkssprachliche Heiligenlegenden, sie brauchten Jongleurs, um sie vorzutragen, sie trugen sie bisweilen selbst vor und suchten den Jongleurs die Mittel, mit denen sie das Interesse der Zuhörer erregten, abzulernen; auch entdeckten sie sehr bald, wie wichtig es war, auf die profane epische Volksliteratur Einfluß zu gewinnen.«<sup>40</sup>

Wir können diese Sätze nur unterstreichen. Wie das Zitat erkennen läßt, ist Auerbach fest von der Existenz einer älteren epischen Tradition überzeugt. Will man aber nun die Synthese von gelehrter Dichtung und Volks-Dichtung, von lateinischer Bildungswelt und anonymer volkssprachlicher Erzählliteratur erklären, dann muß auch gezeigt werden, weshalb sich die Kleriker jetzt um diese volkssprachliche Dichtung kümmerten, weshalb es ihnen jetzt wichtig war, auf sie »Einfluß zu gewinnen«. Die Antwort kann man bei Joseph Bédier finden.<sup>41</sup>

Er, der Urheber der am meisten umkämpften Ursprungstheorie der Epik, hat eine Antwort bereitgestellt, von der er sich gewiß nicht hätte träumen lassen, daß sie auch einmal zum starken Argument der Gegenseite werden könnte. Im Rahmen seiner „Pilgerstraßentheorie“, von der wir noch zu sprechen haben, weist er nach, daß die Mönche der an den großen Pilgerstraßen liegenden Klöster um 1100 eine höchst rührige Propaganda aufzuziehen begannen, eine Propaganda, die sich der legendären Kriegshelden und ihrer angeblich in ihrem Kloster verwahrten Reliquien bediente. Die braven Mönche haben auf einmal Epenhelden in ihren Klostergräbern ruhen, haben deren Waffen aufbewahrt usw., und mit solch hehrer Tradition begründen sie Besitzansprüche und Privilegien. Von Roland waren Waffen, Horn und Grabmal zu sehen – mehrfach. Bédier hat dafür ein ungeheures Belegmaterial gesammelt, an dem nicht zu rütteln, aber doch einiges zu deuteln ist. Er wollte beweisen, daß es vor dieser Zeit, vor diesem plötzlichen Interesse, überhaupt keine Epen gegeben habe. Diese seien vielmehr erst in den Klöstern oder in deren Auf-

---

<sup>38</sup> Auerbach, *a.a.O.*, S. 212.

<sup>39</sup> Auerbach, *a.a.O.*, S. 215.

<sup>40</sup> Auerbach, *a.a.O.*, S. 217.

<sup>41</sup> Joseph Bédier, *Les légendes épiques*, 4 Bände, Paris 1929.

trag entstanden, letztlich bloß zur Hebung von deren Prestige. Genausogut aber läßt sich behaupten – und dafür können nun gerade Bédiers Nachweise mit herangezogen werden –, daß die Umgestaltung einer vorgängigen epischen Tradition jetzt aus Gründen der propagandistischen Nutzbarmachung legendärer Heldenerzählungen erfolgte, mithin aus diesen Gründen jene Synthese erfolgte, die uns in den ältesten überlieferten chansons de geste bereits vorliegt.

## Die christliche Ehrenrettung des Kriegerberufs

Eine weitere essentielle Voraussetzung für diese Synthese, und bereits eine Voraussetzung für die Propaganda der Klöster mit Heldenrequisiten, war die christliche Ehrenrettung des Kriegerberufs.

Bis dahin hatte die ablehnende Haltung Christi gegenüber der militärischen Existenz den Maßstab gegeben. Die Waffen wurden noch nicht gesegnet wie in späteren Zeiten und bis heute. Wer möglichst viele andere im Kriege oder gar in einer Lokalfehde tötete, war in den Augen der Geistlichkeit nicht gerade ein Musterchrist. Das leuchtet ein! Aber das wurde in jenem historischen Augenblick, da die kriegerischen Kräfte für den Kampf mit den Heiden und für den Kampf um das Heilige Grab mobilisiert werden mußten, ganz anders. Es galt, aus dem Kriegerturn von dem ein geistliches Wortspiel sagte: »*non militia, sed malitia*«<sup>42</sup> eine militia Christi zu machen. Der »Held« und der »Heilige« kamen einander näher. Ein höchst bedeutsamer Vorgang!

Dieser Prozeß der christlichen Rehabilitierung des Kriegerberufs – der ja über die Jahrhunderte hinweg zum sichtlichen Wohl der Menschheit frank und frei weiterbetrieben wird – erfolgte im Zusammenhang mit der Propagierung des Heidenkriegs. Die beste mir bekannte Darstellung dieser Entwicklung ist in dem Buch Carl Erdmanns: *Die Entstehung des Kreuzzuggedankens*, Stuttgart 1935, 2. Auflage 1955, enthalten.

Er zeigt, daß die Auffassung, die *militia saecularis* sei der Inbegriff eines gottfernen Weltlebens, nicht mehr aufrechtzuerhalten war, nachdem die Kirche sich zunehmend selber feudalisierte, nachdem immer mehr Bischöfe und Äbte als Lehensherren auftraten. Seit der Jahrtausendwende ist eine Überbrückung des Gegensatzes festzustellen, das heißt der Kriegerberuf wird allmählich christianisiert.

Als der Feudalismus bei gleichzeitiger Schwächung der Königsgewalt zu einem ständigen Krieg aller gegen alle ausartete und jeder Baron mit seinen Nachbarn in Fehde lag, entstand unter der reformistisch gesinnten Geistlichkeit die Gottesfriedensbewegung, die durch Einführung der *Treuga Dei* wenigstens für bestimmte Zeiträume im Jahr die blutigen Fehden unterband. Wer während dieser Perioden im Jahr seinem Nachbarn nichts Böses antat, durfte für die restlichen Sünden auf Vergebung hoffen. Anders war die Anarchie des Feudalwesens nicht zu bezähmen. Die fromme Erpressung hatte ihren sozialen Sinn. Die Hauptrolle spielten dabei die Cluniazenser, die mit beispielloser Energie daran gingen, die Laienwelt im Sinne einer strengen christlichen Ethik zu reformieren. Später übernahmen die Zisterzienser diesen Gedanken, und die ganze Entwicklung gipfelt schließlich in der Gründung der Ritterorden und in Bernhard von Clairvaux' Schrift *De laude novae militiae*/Das Lob der neuen Ritterschaft (1128), in der der *doctor mellifluus* den Templern christliche Regeln gibt. Sie besiegelt die Umwandlung der *militia saecu-*

---

<sup>42</sup> Carl Erdmann, *Die Entstehung des Kreuzzuggedankens*, Stuttgart 1935 (Nachdruck: Darmstadt 1965), S. 39.

*laris* in eine *militia Christi*. Ganz klar ist hier unterschieden zwischen einer Ritterschaft, die sich weltlichen Kämpfen widmet und daher böse und sündig ist, und einer Ritterschaft, die für Christus streitet. Wer im Kampf gegen die Heiden fällt, dem wird der ewige Ruhm des Märtyrers zuteil. Wenn schon diejenigen glücklich sind, die in Gott sterben, um wieviel glückseliger dann diejenigen, die für Gott sterben! »Nam si beati qui *in Domino* moriuntur, num multo magis qui *pro Domino* moriuntur? ... quam beati moriuntur martyres in proelio! Gaude, fortis athleta, si vivis et vincis in Domino ...«<sup>43</sup>

Das große Werk der Cluniazenser war neben der Reformierung von Mönchtum, Papsttum und Säkularklerus die christliche Durchdringung der ritterlichen Laienwelt. Der Historiker Friedrich Heer steht in seinem Buch *Aufgang Europas* nicht an, die weltgeschichtliche Sendung Clunys mit folgenden Worten zu charakterisieren: »Der französische Adel erringt in zweihundert Jahren cluniazensischer Disziplin (im 10. und 11. Jahrhundert) jene Humanisierung, Erweiterung und Verfeinerung, welche ihn im 12. Jahrhundert befähigt, die neue höfische Welt und die Gotik zu schaffen.«<sup>44</sup>

Das war freilich ein langwieriger Prozeß. Reflexe früherer Stadien dieses Prozesses dürfen wir auch in dem volkssprachlichen religiösen Schrifttum, vor allem in der Hagiographie sehen, die wir schon betrachtet haben. Eine deutlichere Sprache sprechen hier jedoch lateinische Schriften – zu allererst ein Brief des bedeutenden Abtes Fulbert von Chartres<sup>45</sup> an Herzog Wilhelm V. von Aquitanien. Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1020; er ist das früheste Zeugnis für die christliche Ethisierung des Kriegerberufs. In sechs Punkten werden die Ritter auf ihre sozialen und religiösen Aufgaben verpflichtet. Fulberts Brief wird zum Muster für die folgenden Bemühungen der Reformgeistlichkeit. Kurz vor 1100 formulierte der Bischof Bonizo von Sutri in seinem *liber de vita christiana* die Pflichten des christlichen Ritters, formulierte eine positive ritterliche Berufs- und Standesethik, die in der Folgezeit Gültigkeit behielt. Diese Pflichten sind: Eintreten für die Schwachen, speziell die Armen, Witwen und Waisen; seinem Herrn in Treue dienen; und die Kirche beschützen. Unter dem Schutz der Kirche verstand Bonizo von Sutri noch den Kampf gegen Schismatiker und Ketzer: »scismaticos et hereticos debellare.«<sup>46</sup>

Als die Kirche unter Papst Urban II. die Idee des Kreuzzugs propagierte, wurde der Begriff des Schutzes der Kirche endgültig auf den Heidenkrieg übertragen. In Urbans Aufrufen zum ersten Kreuzzug wurden auch die bisher völlig getrennten Gedanken von *ritterlichem Kampf* und *Wallfahrt* miteinander verbunden: Von nun an dürfen Pilger Waffen tragen, und der Heidenkampf gilt zugleich als Wallfahrt.

Das ist ein überaus wichtiger Vorgang: Ritterschaft und kriegerische Existenz haben jetzt eine neue Sinnggebung und damit zugleich ihre Legitimation und die definitive Begründung für einen Führungsanspruch in der ständischen Welt des Mittelalters.

Damit ist die Entwicklung in sehr großen Linien nachgezeichnet. Das *Rolandslied* gehört, in der Gestalt, die uns als älteste überliefert ist, sicherlich in denjenigen

---

<sup>43</sup> Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, <sup>2</sup>Tübingen 1970, S. 116, Anm. 3.

<sup>44</sup> Friedrich Heer, *Aufgang Europas*, Zürich 1949, S. 39.

<sup>45</sup> Köhler, *a.a.O.*, S. 115, Anm. 1.

<sup>46</sup> Köhler, *a.a.O.*, S. 116, Anm. 1; s. auch Erdmann, *a.a.O.*, S. 235.

Zeitraum hinein, in dem die Idee des verdienstlichen Kriegs gegen die Heiden im Rahmen der Kreuzzugsvorbereitung schon zum Durchbruch gekommen ist.

Bereits in einer lateinischen *Heiligenvita des Odo von Cluny*, des Begründers der Reform, war ein Krieger der Heiligkeit gewürdigt worden. Die Verschmelzung von Frömmigkeitsideal und Tapferkeitsideal nimmt die uralte Antithese *fortitudo – sapientia* in sich auf. Schon Isidor von Sevilla hatte den Helden so definiert: »... heroes appellantur viri quasi aëri et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem.«<sup>47</sup> E. R. Curtius<sup>48</sup> hat diese topische Formel verfolgt bis zu ihrer Personifizierung in dem Freundespaar Roland und Olivier im *Rolandslied*:

»Rollanz est proz, et Oliviers est sages.«

Mochte bisher zwar ein Heiliger auch ein Held genannt werden, aber kaum umgekehrt ein Held ein Heiliger, so konnten jetzt guten Gewissens auch ritterliche Hauden auf den Titel eines Heiligen hoffen. Jetzt erst wird es möglich, daß in Klöstern ganze Kulte für große, legendäre Kriegshelden entstehen. Damit sind wir nun wieder beim Zusammenhang von Hagiographie und Epik, bei Bédier und bei Roland. Und jetzt können wir, durch das Verständnis für die geschichtliche Lage vorbereitet, an das *Rolandslied* selbst herangehen.

---

<sup>47</sup> Köhler, *a.a.O.*, S. 39, Anm. 2; E. R. Curtius, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1960, S. 123.

<sup>48</sup> Curtius, *a.a.O.*, S. 148-151.

## »Rolandslied«

### Inhaltsanalyse

Wir wollen uns zunächst den Inhalt vergegenwärtigen und folgen dabei einer schon lange in der Forschung üblich gewordenen Einteilung in vier große Teile: I. Der Verrat Ganelons an Kaiser Karl. II. Die Schlacht von Roncevaux und der Tod Rolands. III. Die Vergeltung an den Sarazenen und IV. die Bestrafung des Verräters. Damit es kein Mißverständnis gibt: Diese Vierteilung – die sich freilich ganz natürlich ergibt – ist ein Werk der Philologen. Keines der Manuskripte, die das Rolandslied überliefern, hat eine solche Einteilung. Alles, was nach einer solchen aussieht, reduziert sich in den Handschriften allein auf den Umstand, daß der Beginn einer neuen Laisse durch Majuskel gekennzeichnet ist.

Die erste Laisse wollen wir uns genauer ansehen, um eine erste Vorstellung von Gestalt, Stil und Ton zu bekommen:<sup>49</sup>

Carles li reis, nostre emperere magnes, Set anz tuz plains ad estéd an Espaigne,  
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne;  
N'i ad castel ki devant lui remaigne, Mur ne cité n'i est remés a fraindre Fprs Sarra-  
guce, ki est en une muntaigne.  
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet,  
Mahumet sert et Apollin reclimet;  
Nes poet garder que mals ne l'i ataignet. AOI.

König Karl der Große, unser Kaiser, ist sieben volle Jahre in Spanien gewesen. Bis ans Meer hat er das Hochland erobert. Keine Burg hält vor ihm stand, keine Mauer noch Stadt blieb zu erobern übrig außer Saragossa, das auf einem Berge liegt. König Marsilie, der Gott nicht liebt, hat diese Stadt inne, Mohammed dient er und Apollin ruft er an. Er kann sich nicht davor schützen, daß ihn Unheil trifft.

Das ist also eine Laisse aus epischen Zehnsilbern, Zäsur nach der 4. Silbe, die erste des *Rolandsliedes*. Sie hat 9 Verse. Die zweite Laisse hat 14 Verse, die dritte 22 Verse. Die Einheit kommt also nicht durch die Verszahl zustande, sondern durch die Assonanz, hier nasaliertes -ã- bzw. ãi. Am Schluß der meisten Laissen, aber nicht aller, steht eine Art Refrain: »AOI«, dessen Bedeutung und Herkunft umstritten ist.

Die erste Laisse situiert den Beginn des Geschehens: In sieben Jahren hat Karl ganz Spanien den Heiden abgerungen (was historisch natürlich nicht stimmt). Karl

---

<sup>49</sup> Sämtliche Textstellen sowie deutsche Übersetzungen werden im folgenden zitiert nach: *La Chanson de Roland*, übers. von H. W. Klein (Klassische Texte, Band 3), unveränd. Nachdr. der 1. Aufl., München 1983.

wird unser großer Kaiser genannt, was nichts anderes besagen kann, als daß er im Bewußtsein von Vortragendem und Publikum lebt. Das ist für spätere Überlegungen wichtig. Nur der König Marsilius widersteht noch in der Stadt Saragossa. Die Vorstellungen, die unser Dichter vom Islam hat, sind ziemlich finster: Daß ein Muslim statt bei Allah oder beim Barte des Propheten bei Apollo geschworen haben soll, ist reichlich merkwürdig. Für unseren Dichter fällt aber alles unter Heidentum zusammen, was nicht christlich ist. Das soll es auch heute noch geben.

Mit der ersten Laisse ist also die allgemein politische und militärische Lage geschildert. Die zweite Laisse führt sogleich nach Saragossa zum Kriegsrat des Sarazenenkönigs. Marsilius sieht keine Möglichkeit, Karl Widerstand zu leisten; er folgt daher dem Rat des klugen Blancandrin, dem Kaiser zu versprechen, sich nach Aachen zu begeben, sich dort taufen zu lassen und Karls Lehensmann zu werden. Alles freilich nur zum Schein.

Die Gesandtschaft an Karl, der sich bei Cordoba befindet, wird von Blancandrin geführt. Der Kaiser versammelt seinen Rat, um das Unterwerfungsangebot zu besprechen.

Roland, der Neffe des Kaisers, ist für Weiterführung des Kriegs, sein Stiefvater Ganelon aber rät zur Annahme von Marsilius' Angebot. Als diese letztere beschlossen ist, denn die Helden sind nach sieben Jahren müde, da schlägt Roland seinen Stiefvater Ganelon als Gesandten vor, der die Antwort des Kaisers an Marsilius überbringen soll. Ganelon, ein Schwager des Kaisers, ist wütend auf seinen Stiefsohn Roland, in dessen Vorschlag er einen Anschlag auf sein Leben sieht, denn ein ähnlicher Auftrag hat vor einiger Zeit schon Basin und Basil das Leben gekostet. Keine Frage: Es ist ein Himmelfahrtskommando. Ganelons Drohung gegen Roland und dessen Freunde fordert Roland zu höhnischem Lachen heraus. Als der Kaiser Ganelon die Insignien des Gesandten übergibt, läßt Ganelon den Handschuh des Kaisers fallen – für alle Anwesenden ein unheilvolles Vorzeichen:

Diënt Franceis: »Deus! que purrat ço estre ?  
De cest message nos avendrat grant perte. «

(vv. 334 f.)

Da sagen die Franken: » Gott, was mag das bedeuten? Aus dieser Botschaft erwächst uns großes Unheil.«

Ganelon, voller Zorn über Roland, läßt sich unterwegs von Blancandrin dazu bereden, seinen Stiefsohn durch eine Hinterlist zu verderben. Der Plan, den die beiden aushecken, ist schlau. Vor Marsilius richtet Ganelon viel schärfere Forderungen an die Sarazenen, als Karl ihm aufgetragen hat. Und er weiß den Eindruck zu erzeugen, daß allein Rolland der größte und unversöhnlichste Gegner ist, der keinen Frieden will und daß Marsilius nach dessen Tod bald wieder siegen werde. Ganelons Plan wird angenommen.

Nach seiner Rückkehr sind Karl und sein Heer vom Erfolg der Verhandlungen überzeugt; alle freuen sich, nach sieben Jahren Krieg in Spanien bald wieder in der *dulce France* zu sein. Nur der Kaiser wird nachts von schlimmen Träumen heimgesucht. Beim Übergang über die Gebirgspässe ist zu bestimmen, wer die Nachhut

des Heeres führen soll. Karl befragt seine Vasallen. Ganelon schlägt Roland als Führer der Nachhut vor. Nicht ohne große Sorgen läßt Karl seinen Neffen mit dessen Getreuen im Paß von Rencesvals zurück. Inzwischen hat der Heidenkönig Marsilius in aller Eile ein Heer gesammelt: 100 000 Sarazenen gegen 20 000 Franken. Rolands Freund Olivier entdeckt das Nahen der Feinde zuerst. Besorgt fordert er Roland auf, in sein Horn Olifant zu blasen, um den Kaiser und das Hauptheer zurückzurufen. Aus Stolz und überspanntem Ehrgefühl weigert sich Roland. Mit dem Schlachtruf »Munjoie« (v. 2151) auf den Lippen, vom Erzbischof Turpin ermutigt und von ihren Sünden absolviert, stürzen Roland und die Seinen sich auf die Heiden. Unter großen eigenen Verlusten vernichten sie das erste feindliche Heer unter dem Befehl eines Neffen des Marsilius. Das zweite feindliche Heer wird gleichfalls in die Flucht geschlagen, aber schon sind unter den eigenen Toten auch einige Pairs. Jetzt rückt Marsilius selber vor. Die Franken verrichten Wunder an Tapferkeit, aber am Schluß bleiben nur noch 60 von ihnen am Leben. Jetzt erst ist Roland bereit zu dem Hornstoß, der Karl zurückrufen soll. Nun aber sträubt sich Olivier. Turpin vermittelt, und Roland bläst in seinen Olifant, daß ihm die Schläfenadern platzen. Der Kaiser hört das Horn, und obwohl Ganelon einwirft, Roland treibe nur einen übermütigen Scherz, kehrt Karl mit dem ganzen Heer wieder um.

Inzwischen hat die letzte Schlacht begonnen, in der sich Heiden und Christen gegenseitig aufreiben. Marsilius wird schwer verwundet, seine Armee flieht, aber sein Onkel, mit einer Truppe von schwarzen Riesen, hält stand. Fast alle Franzosen sind gefallen. Olivier erhält einen tödlichen Stoß, seinen letzten Hieb führt er gegen Roland, den sein sterbendes Auge nicht mehr erkennt.

Auch Gautier de l'Hum, der noch bei ihnen ist, fällt. Als die letzten überlebenden Sarazenen fliehen, sind nur noch der Erzbischof Turpin und Roland übrig, beide schwer verwundet. Noch einmal stößt Roland ins Horn, die Hörner des Frankenheeres antworten schon ganz nahe. Roland schleppt die Leichen der toten Freunde zusammen. Turpin soll sie segnen. Als er Olivier herantragen will, bricht Roland zusammen; Turpin haucht seine Seele aus, als er für Roland Wasser holen will. Roland schleppt sich auf einen Hügel; ein Heide, der sich tot gestellt hat, will ihm sein Schwert entwenden; Roland zerschmettert ihm mit dem Horn den Schädel. Vergeblich unternimmt er den Versuch, sein Schwert Durendal an einem Felsen zu zerschlagen, damit es nicht in die Hand der Feinde fällt. Roland fühlt das Ende nahen; er nimmt Abschied von seinem Schwert, legt es unter sich, das Horn auf seine Brust. Engel steigen herab und ergreifen den Handschuh, den ihnen der Sterbende reicht, als Pfand der Sündenvergebung. Ein Cherubin nimmt seine Seele entgegen.

Karl trifft auf der Walstatt ein. Auf seine Bitte hin läßt Gott die Sonne stillstehen, damit er die Feinde noch einholen und am Ebro vernichten kann. Dann werden die Toten von Roncevaux bestattet. Nur die Leichname Rolands, Oliviers und Turpins werden einbalsamiert, um nach Frankreich überführt zu werden.

Inzwischen ist Marsilius nach Saragossa geflüchtet, wo gerade Baligant, der Emir von Babylon, mit einer ungeheuren Streitmacht per Schiff eingetroffen ist. Der *Roland*-dichter hält Saragossa offenbar für eine Hafenstadt. Sofort zieht Baligant gegen die Franken. Karl ruft Gott um Hilfe an und zieht den Sarazenen entgegen. Bis in die Nacht hinein dauert die furchtbare Schlacht. Karl stößt auf Baligant. Als der

Kaiser, von Baligants Hieben getroffen, schwankt, sendet Gott ihm einen Engel zu Hilfe, der Kaiser rafft sich auf und spaltet Baligant den Kopf in zwei Hälften. Eigentlich ist das unfair. Aber es gilt, was der Christenheit nützt.

Das ist der Sieg. Marsilius gibt seinen bösen Geist und seine Frau die Stadt Saragossa auf, wo Karl das Heidentum mit Feuer, Schwert, Tauf- und Weihwasser vertilgen läßt. Dann kehrt Karl nach Frankreich zurück. In Bordeaux weiht er das Horn Rolands auf dem Altar von Saint-Séverin. In Blaye läßt er die Leichname Rolands, Oliviers und Turpins beisetzen. Das tut er, damit die dortigen Klöster sich drei Jahrhunderte später auf diese Reliquien berufen können. Als er in Aachen einzieht, tritt ihm Alda, die Braut Rolands und Schwester Oliviers, entgegen. Ein schwerer Augenblick für Karl. Er tut, was er in solchen Situationen stets zu tun pflegt: Er »weint aus den Augen und zieht an seinem weißen Bart«:

Pluret des oilz, tire sa barbe blanche (3712)

Es fällt ihm nichts Besseres ein, als Alda einen voll-, ja überwertigen Ersatz für den toten Bräutigam anzubieten: seinen eigenen Sohn Ludwig. Alda findet das Angebot undelikat, äußert ihr Befremden und stürzt entseelt zu Boden.

Jetzt hält Karl Gericht über Ganelon. Dieser gibt zu, Rolands Tod gewollt und vorbereitet zu haben, bestreitet aber, daß er Verrat am Kaiser geübt habe. Die Ganelon-Sippe ist stark. Die Richter wollen nicht richten. Karl ist an die Gesetze der Feudalität gebunden. Es kommt zum Gottesurteil durch Zweikampf, und damit wird das Recht wieder hergestellt und der Verrat gesühnt. Tierri von Anjou, der für Karl die Anklage gegen Ganelon aufrechterhält, kämpft gegen Pinabel, der für Ganelon eintritt, und besiegt ihn. Damit ist das Urteil gesprochen. Ganelon wird zur Strafe für seinen Verrat gevierteilt. 30 Geiseln seiner Sippe sterben mit ihm. Soweit in groben Umrissen die Handlung.

## Das Problem der Autorschaft Turolts

Die überlieferten *Roland*-Dichtungen geben der Forschung Rätsel auf, von denen nur allzu viele bis heute noch nicht gelöst werden konnten, obwohl Ströme von Tinte zu diesem Behuf vergossen wurden – von dem investierten Geist ganz zu schweigen. Ich kann in diesem Rahmen nur auf wenige<sup>50</sup> eingehen und will mit dem Schluß beginnen:

Ci fait la geste que Turolts declinet. (4002)

Von diesem Vers ist nur der Anfang ohne weiteres verständlich: »Ci falt« heißt »Hier hört auf ...«. Aber schon das Wort »geste« ist die erste Nuß, die es zu knacken gilt. An der Etymologie und an der allgemeinen Bedeutung gibt es keinen Zweifel: es ist der ursprüngliche Plural »gesta« = »Taten, Geschichte«, wie in *Gesta Francorum* usw. Daher die Gattungsbezeichnung »chanson de geste«. Diese

---

<sup>50</sup> Aus Raumgründen wurden Passagen zur Interpretation des AOI, der Schlußformel vieler Laissen, und zum Schlachtruf *Monjoie* gestrichen.

Bedeutung kann es indessen in unserem *Roland*-Vers nicht haben. Die Frage ist vielmehr: Ist mit »geste« die Quelle unserer Dichtung gemeint oder diese Dichtung selbst? Die erstere Auffassung vertraten seit Bédier zahlreiche Gelehrte. Daß »geste« jedoch nur als Dichtung, hier das *Rolandslied* selbst meinent, verstanden werden könne, versuchte Jules Horrent<sup>51</sup> zu erweisen. Die Frage wäre wahrscheinlich leicht zu lösen, wenn man bloß wüßte, was »decliner« (von »declinare«) hier zu bedeuten hat; heißt es »vortragen«, »erzählen«, »übersetzen« oder »überarbeiten«? Das sind viele Möglichkeiten und – wie sogleich einleuchtet – mit sehr verschiedener Konsequenz. Heute neigt die Forschung immer mehr zu der Annahme, daß »decliner« als »dichten« zu verstehen ist. »Decliner« ist ein Latinismus. Leonardo Olschki<sup>52</sup> hatte das Wort in Zusammenhang gebracht mit Quintilians Unterscheidung einer »oratio recta«, das heißt einer einfachen, natürlichen Darstellung, und einer »oratio declinata«, das heißt einer mehr kunstvollen Darstellung. Aus ähnlichen Erwägungen heraus meinte Curtius, daß »decliner« aus der lateinischen Schulsprache des 11. Jahrhunderts zu erklären sei und eigentlich nur »dichten« bedeuten könne: »Mit der Zeit werden sich wohl noch andere mittellateinische Belege finden. Turolde brauchte eine i-Assonanz, daher erklärt sich die Wahl des Verbums – und des Tempus« (»declinet« ist Präsens).<sup>53</sup>

Wenn diese Deutung von »declinet« als »dichtet« ganz sicher wäre, dann wäre kein Zweifel mehr möglich, daß der Turolde, der sich in unserem Vers nennt, auch der Dichter unseres *Rolandsliedes* ist und nicht, wie andere Forscher abwechselnd vermuteten, bloß der Bearbeiter oder nur der Abschreiber oder gar bloß der Spielmann. Noch aber wissen wir, trotz aller Bemühungen, nichts Sicheres über die Bedeutung von »declinet«. Am einleuchtendsten erscheint derzeit Hans-Helmut Christmanns Option für »decliner« – »beenden« (wie v. 2447).<sup>54</sup>

Im Bewußtsein aber, keinen unterscheidenden Beweis bieten zu können, hat er seinem Beitrag den Titel gegeben, den auch wir in diesem Fall als vorläufigen Schluß der Weisheit setzen müssen: » >declinet< und kein Ende.«

Wenn Turolde der Dichter war, so ist die Frage, woher er stammte bzw. wer er war, natürlich von erheblichem Interesse. Der Oxforder *Roland*, in dem allein sein Name erscheint, ist in anglonormannischer Mundart geschrieben. 4s gibt jedoch gute Gründe für die Annahme, daß unser *Rolandslied* nicht in England und auch nicht in der Normandie, sondern im französischen Sprachgebiet entstanden ist. Wenn nun Turolde der Dichter und nicht nur der anglonormannische Bearbeiter gewesen sein soll, dann müßte er aus Frankreich stammen. Dem steht aber wiederum entgegen, daß der Name Turolde als ein fast ausschließlich in der Normandie und in England gebräuchlicher Name gelten muß. War also Turolde doch nur der Bearbeiter? Oder ist das *Rolandslied* doch in der Normandie oder in England entstanden? Man hat die ganze *Chanson de Roland* darauf abgesehen, ob vorwiegend normannische

---

<sup>51</sup> Jules Horrent, *La chanson de Roland dans les littératures française et espagnole du moyen âge*, Paris 1951, S. 329.

<sup>52</sup> Leonardo Olschki, » Ci fait la geste ... «, in: *Arch. Rom.* 19 (1935), S. 425-431.

<sup>53</sup> E. R. Curtius, »Zur Literarästhetik des Mittelalters II«, in: *ZRPh* 58 (1938), S. 231, Anm. 1.

<sup>54</sup> Hans-Helmut Christmann, »>Declinet< und kein Ende. Zur letzten Laisse des Oxforder >Roland«, in: H. Krauß (Hrsg.), *Altfranzösische Epik*, Darmstadt 1978, S. 355-367.

Personennamen vorkommen, ob der Autor die verschiedenen Völkernamen in einer bestimmten, Rückschlüsse auf seine Wertschätzung erlaubenden Reihenfolge nennt, ob vor allem normannische oder andere Schutzpatrone aufgerufen werden usw.

Wenn Turolde ein Mann mit Humor war, dann lacht sich seine Seele im Jenseits sicherlich ins Fäustchen über die Rätsel, die er der Forschung aufgibt. Seiner Heiterkeit ist noch eine lange Zukunft gewiß.

Natürlich hat man auch versucht, Turolde mit historisch nachweisbaren Persönlichkeiten zu identifizieren. Für die einen war er ein Bischof von Bayeux, der 1167 starb, für andere ein Hofgeistlicher des Königs von England. Am meisten Chancen hat jedoch bis jetzt ein Turolde, der zuerst als Mönch in einem Kloster bei Fécamp lebte, an der Schlacht bei Hastings teilnahm, ein naher Verwandter des Bischofs Odon von Bayeux war und sein Leben im Jahre 1098 als Abt von Peterborough beschloß.

## Die Handschriftenverhältnisse

Je nachdem, ob man sich für Turolde als Dichter oder als Abschreiber entschließt, ob man sich für eine bestimmte historische Person oder nicht, ob man sich für normannisch-anglonormannische oder französische Urfassung ausspricht, hat man bereits auch Vorentscheidungen über Entstehungsart und vor allem Entstehungszeit getroffen – und man hat mit solchen Entscheidungen auch bereits in der Frage der Handschriftenverhältnisse Stellung bezogen.

Wir müssen auch diese Fragen erörtern, und ich will versuchen, das Dickicht der Hypothesen und Argumente so weit zu säubern, daß sich ein einigermaßen klares Bild ergibt. Freilich birgt eine solche Vereinfachung die Gefahr in sich, die reale Kompliziertheit der Probleme zu unterschätzen.

Das *Rolandslied* ist uns in neun Handschriften<sup>55</sup> überliefert, von denen keine als bloße Kopie der anderen bezeichnet werden kann, sondern alle durchaus verschiedene Versionen darstellen.

Die wichtigste, weil älteste und trotz offenkundiger Irrtümer des Schreibers beste Fassung ist diejenige des Manuskripts Digby 23 der Bibliotheca Bodleiana in Oxford. Diese Fassung – O genannt – in anglonormannischer Mundart, mit Nennung Turolde, liegt mit Recht den meisten Editionen der *Chanson de Roland* zugrunde. Auch wir gehen von ihr aus. Verschiedene Merkmale lassen vermuten, daß es sich um eine Spielmannshandschrift und nicht etwa um eine Abschrift für einen Sammler handelt. Eine genaue Datierung der Handschrift ist nicht möglich; jedoch ist das 12. Jahrhundert für die Entstehung der Handschrift sicher, die Jahre 1150-1170 sind höchstwahrscheinlich. Hierin besteht Einmütigkeit unter den kompetentesten Paläographen.

Von O unterscheiden sich alle anderen überlieferten Fassungen durch gemeinsame Merkmale, die es rechtfertigen, ihnen einen gemeinsamen Ausgangspunkt zu

---

<sup>55</sup> Raoul Mortier (Hrsg.), *Les textes de la Chanson de Roland*, 10 Bände, Paris 1940-1944.

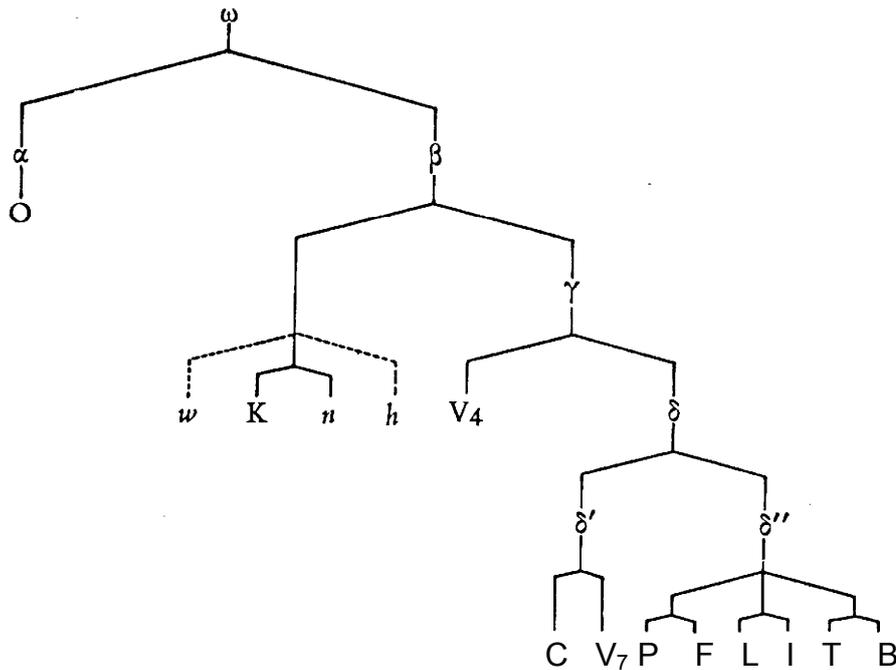
geben. Wir haben also eine erste Gruppe, nur vertreten durch O, und eine zweite Gruppe, vertreten durch mehrere Versionen, deren wichtigste in frankoitalienischer Mundart geschrieben ist, noch Assonanzen hat, aber starke Tendenzen zum Vollreim zeigt. Sie ist enthalten in einer Handschrift der Bibliotheca Marciana von Venedig aus dem 14. Jahrhundert. Ihre Sigle ist V 4. Die gleiche Bibliothek besitzt noch eine stark erweiterte, jüngere gereimte, ziemlich rein französische Fassung: V 7.

Weitere Versionen des *Rolandslieds* sind überliefert in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (P), einer Handschrift in Chateauroux (C), Lyon (L) und des Trinity College in Cambridge (T). Textbruchstücke finden sich außerdem in Paris (F) und London (B), sowie in den nach ihrem Entdecker benannten Fragments Lavergne (L). Alle diese Fassungen – außer O – gehören zu einer Gruppe, die man als  $\beta$  bezeichnet und die intern weiter differenziert werden kann. Der Gruppe  $\beta$  zuzurechnen sind auch das deutsche *Roulandes liet* des Pfaffen Konrad (K), die alt-nordische *Karlamagnús saga* (n) sowie kymrische (w) und niederländische (h) Bearbeitungen.

Wenn der Mittelalterphilologe von einem Text mehrere Handschriften kennt – vielleicht sogar viele –, dann ist es für ihn nicht leicht, sich für eine als Grundlage für seine Edition oder Interpretation zu entscheiden. Bevor er daran geht, muß er die Abhängigkeitsverhältnisse dieser Handschriften untereinander klären und versuchen, das älteste und – was nicht immer dasselbe ist – zuverlässigste Manuskript herauszufinden. Das ist – bei entsprechendem Fleiß und entsprechenden Kenntnissen – nicht gar so schwierig, wenn es sich um verschiedene Gestaltungen ein und desselben Textes handelt. Die Abweichungen sind dann nur Varianten. Im Falle des *Rolandsliedes* aber haben wir es nicht mehr mit bloßen Varianten, sondern mit durchaus verschiedenen Fassungen zu tun; und auch die nachweisbar älteste – der Oxforder *Roland* – ist offensichtlich nicht die allerälteste und damit absolut authentische Urfassung, sondern hat mit  $\beta$  den Archetyp (w) gemeinsam. Der von der Forschung zur Zeit bevorzugte Stammbaum (Stemma) findet sich in der kritischen Edition der *Chanson de Roland* durch Cesare Segre<sup>56</sup>:

---

<sup>56</sup> Cesare Segre, *La Chanson de Roland* (krit. Ausgabe), Mailand/Neapel 1971, S. XIV.



Von  $\omega$  weiß man nicht: War es ein volkssprachliches Epos, war es ein Kurzlied, oder war es ein lateinisches Gedicht? War es eine volkssprachliche *Geste Francor*, auf die sich O beruft oder eine lateinische *Gesta Francorum*? Und vor  $\omega$  liegt – in weiter Ferne, in einer Distanz, die wer weiß wie ausgefüllt war – schließlich das geschichtliche Ereignis selbst: die Schlacht von Roncevaux mit dem Tod Rolands im Jahre 778, am 15. August, wie Einhards<sup>57</sup>, der Chronist Karls des Großen, in seiner *Vita Caroli Magni* versichert. Die Überlieferungsfrage kompliziert sich nun noch durch die Existenz von zwei lateinischen Texten, die man lange Zeit als die Quellen von O angesehen hat.

Der erste dieser Texte ist der sogenannte *Pseudo-Turpin*, genauer gesagt, die *Historia Karoli Magni et Rotholandi*. Dieser Text steht in einem umfänglichen Werk, das den Titel trägt: *Liber de miraculis Sancti Jacobi*.<sup>58</sup> So ziemlich alle Geschichten dieses »Buches von den Wundern des Heiligen Jacobus«, das natürlich in Santiago de Compostela aufbewahrt wird, sind fromme Fälschungen. Fleißige Mönche aus Klöstern, die an der Pilgerstraße nach Santiago de Compostela lagen, vor allem wohl aus einem Kloster bei Poitiers, bauten diese Geschichten zusammen, und darunter auch den angeblichen Bericht des Erzbischofs Turpin, des Augenzeugen der Schlacht, der diese freilich nach O ja selber nicht überlebt hat. Der *Pseudo-Turpin* ist also eine glatte Fälschung, entstanden um 1150-1160. Er kann daher nicht die Quelle von O gewesen sein, sondern benutzt selber das *Rolandslied*.

Das wäre nun endlich ein schöner klarer Fall – meint man –, aber so klar ist er nun auch wieder nicht. Im *Pseudo-Turpin* wird die Schlacht geschlagen, Roland bläst sein Horn, Karl kommt zu spät, aber für diese Ereignisse fehlt jede Motivierung im Menschlichen, im Charakter; es ist von keinem Stolz Rolands die Rede, von keiner

<sup>57</sup> J. Ludwig Ideler (Hrsg.), *Leben und Wandel Karls des Großen (Vita Caroli Magni)*, beschrieben von Einhard, Hamburg und Gotha 1839.

<sup>58</sup> *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela 1944; s. auch Raoul Mortier, *Textes*, Band III, La chronique de Turpin.

Herausforderung durch Ganelon, kurz: Der *Pseudo-Turpin* zeigt so offensichtlich primitivere, archaische Züge, daß viele Forscher noch heute annehmen, daß sein Verfasser eine ältere, der *Chanson* vorausliegende Quelle benutzt hat.

Der zweite lateinische Text ist das *Carmen de prodicione Guenonis*<sup>59</sup>, überliefert in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts. Gaston Paris<sup>60</sup> und die ältere Forschung hielten dieses *Carmen* für sehr alt und glaubten, daß es eine Vorlage gehabt habe, die älter war als O. Diese Auffassung ist bereits von Becker<sup>61</sup> und Bédier<sup>62</sup> heftig bekämpft worden. 1942 veröffentlichte Curtius<sup>63</sup> einen Aufsatz über das *Carmen de prodicione Guenonis*, in dem er schlüssig nachwies, daß es nicht vor 1200 entstanden sein kann. Seither ist es um das *Carmen* in der Forschung ziemlich ruhig geworden.

## Datierungsfragen

Das Interesse konzentriert sich natürlich immer wieder auf den Oxforder *Roland* und seine Datierung. Die Antworten gehen ziemlich weit auseinander. Der Spielraum beträgt rund 70 Jahre. Die früheste Datierung – von Albert Pauphilet<sup>64</sup> – ist das Jahr 1064; die späteste Datierung – von P. Boissonade<sup>65</sup> – ist das Jahr 1130. Größte Bedeutung besitzt die Frage: Ist O vor oder nach dem ersten Kreuzzug (1096) entstanden?

Die Vertreter einer Frühdatierung gehen von der Überlegung aus, daß der Dichter kaum unterlassen hätte, vom Heiligen Grab zu sprechen, und daß er als Schauplatz des Kampfes gegen die Heiden wohl nicht Spanien gewählt hätte, wenn er nach dem 1. Kreuzzug geschrieben hätte, der 1096 bis 1099 stattfand. Das *Rolandslied* müßte nach dieser Theorie in der Zeit der ideologischen Vorbereitungen auf die Kreuzzüge, also etwa zwischen 1060 und 1090 entstanden sein.

Henri Grégoire<sup>66</sup> glaubte, in zahlreichen Ortsnamen der *Chanson de Roland* Städte und Landschaften Griechenlands wiederzuerkennen, die dem westlichen Abendland eigentlich nur durch den Krieg des Normannenherzogs Robert Guiscard gegen Byzanz im Jahre 1081 bekannt geworden sein könnten. Und weil es so viele Namen dieser Art zu sein schienen, schloß Grégoire kühn, daß die *Chanson de*

---

<sup>59</sup> G. Paris (Hrsg.), »Carmen de prodicione Guenonis«, in: *Romania* 11 (1882), S. 466-480; Mortier, *a.a.O.*, S. 105-117.

<sup>60</sup> G. Paris, »Le 'Carmen de prodicione Guenonis' et la légende de Roncevaux«, *a.a.O.*, S. 481-518.

<sup>61</sup> Becker, *Grundriß*, S. 45 f.

<sup>62</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band III, S. 395 ff.

<sup>63</sup> E. R. Curtius, »Das 'Carmen de prodicione Guenonis'«, in: *ZRPh* 62 (1942), S. 492-510.

<sup>64</sup> Albert Pauphilet, »La date du Roland«, in: *Etudes romanes dédiées à M. Roques*, Paris 1946, S.7-14.

<sup>65</sup> P. Boissonade, *Du nouveau sur la chanson de Roland*, Paris 1923, S. 423-443.

<sup>66</sup> Henri Grégoire, »La chanson de Roland et Byzance«, in: *Byzanthion* XIV (1939), S. 265-315.

*Roland* 1085 im normannischen Sizilien verfaßt worden sei. Grégoires These ist inzwischen von Aurelio Roncaglia<sup>67</sup> gründlich zerpfückt worden.

Besser steht es mit einem terminus post quem, auf den der spanische Gelehrte Martin de Riquer<sup>68</sup> in seinem Buch *Los cantares de gesta franceses* von 1952 hinwies. Im *Rolandslied* tauchen – als Bestandteile eines großen Geschenks – mehrfach Kamele und Trommeln auf. Soweit die Geschichtswissenschaft weiß, sind sowohl Kamele als auch Kriegstrommeln erstmals von den Arabern in der Schlacht von Zalaca 1086<sup>69</sup> verwendet worden. Das wäre ein terminus post quem. Martin de Riquer hat indessen auch einen Terminus ante quem<sup>70</sup>, den er von einem Außen-seiter bezieht: Der Numismatiker Blanchet<sup>71</sup> war den Erwähnungen von bestimmten Geldmünzen im *Rolandslied* nachgegangen und hatte daraus eine Entstehungszeit zwischen 1075 und 1090 erschlossen. Für Martin de Riquer ist demnach die Abfassung des *Rolandslieds* in die Jahre von 1087 bis 1090 zu datieren. Also vor dem 1. Kreuzzug.

Seit Beckers, Bédiers und Farals<sup>72</sup> Arbeiten hat sich eine große Zahl von Forschern, darunter auch Curtius<sup>73</sup> und Le Gentil<sup>74</sup>, für eine Entstehung während des ersten Kreuzzugs oder kurz danach ausgesprochen, also um 1100. Auch dafür hat man – neben dem allgemeinen Kreuzzugsgeist – Ortsnamen herangezogen, aber auch Textstellen, in denen man ein Echo auf Aufrufe zum Kreuzzug zu erkennen glaubte. Wieder andere Gelehrte – wie André Burger<sup>75</sup> – suchten im *Roland* die Reflexe einer bestimmten Phase der Kriege gegen die Mauren in Spanien nachzuweisen und kamen zu dem terminus post quem 1087.

Lange Zeit hat man geglaubt, daß der Pfaffe Konrad sein deutsches *Rolandslied* etwa 1132 verfaßte – das war natürlich ein scheinbar sicherer terminus ante quem für das französische *Rolandslied*. Damit ist es aus, seit sich die Überzeugung durchgesetzt hat, daß das deutsche *Rolandslied* erst um 1170 entstanden ist.<sup>76</sup>

Eine große Rolle spielt bei diesen Auseinandersetzungen die Frage, ob die Episode mit dem babylonischen Emir Baligant und seinem Zweikampf mit Kaiser Karl echt, also ursprünglich ist oder nicht. Viele Forscher vertreten – bis heute – die Auffassung, daß die Baligant-Episode interpoliert sei, da sie die Einheit des *Rolandslieds* störe, da sie stilistisch eine andere Hand erkennen lasse und da sie künstlerisch wesentlich schwächer sei als die übrigen Teile. Allen diesen Behauptungen

---

<sup>67</sup> Aurelio Roncaglia, »Gli studi del Grégoire e l'ambiente storico della chanson de Roland«, in: *Cult. Neolat.* VI/VII (1946/1947), S. 92-122.

<sup>68</sup> Martin de Riquer, *Les chansons de geste françaises*, Paris 1968.

<sup>69</sup> de Riquer, *a.a.O.*, S. 75 f.

<sup>70</sup> de Riquer, *a.a.O.*, S. 76 f.

<sup>71</sup> Adrien Blanchet, »Les monnaies dans la chanson de Roland«, in: *Académie des Inscriptions et Belles Lettres: Comptes rendus des Séances de l'année 1942*, Paris 1942, S. 36-49.

<sup>72</sup> Edmond Faral, *La chanson de Roland, étude et analyse*, Paris 1967 (bes. S. 48-52).

<sup>73</sup> E. R. Curtius, »Über die altfranzösische Epik«, in: *ZRPh* 64 (1944), S. 233-320 (270).

<sup>74</sup> Pierre Le Gentil, *La chanson de Roland*, Paris 1955, S. 23-36.

<sup>75</sup> André Burger, »Sur la géographie du >Roland< et sa date«, in: *Romania* 74 (1953), S. 148-171.

<sup>76</sup> Vgl. besonders: Dieter Kartschoke, *Die Datierung des deutschen Rolandsliedes*, Diss., Heidelberg 1965, S. 42-73.

tungen wurde von anderen Forschern widersprochen. Die entschiedenste, ausführlich begründete Unecht-Erklärung der Baligant-Episode stammt von Jules Horrent, der in seinem Buch *La chanson de Roland* die Ansicht vertritt, daß noch in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine Erstfassung des *Rolandsliedes* entstanden sei, ohne die Baligant-Episode, die erst Turolf in eine Zweitfassung eingefügt habe.<sup>77</sup> Horrents Vorschlag wurde von seinem Lehrer Maurice Delbouille zurückgewiesen.<sup>78</sup>

Eine überraschende These stellte Matthias Waltz<sup>79</sup> auf: Während es bisher immer nur um die Frage ging, ob die Baligant-Episode eine spätere Interpolation in den Oxforder *Roland* sei oder diesem ursprünglich angehöre, hält Waltz diese Episode für älter, das heißt für den Bestandteil eines *Rolandsliedes*, das der Oxforder Fassung sogar um knapp hundert Jahre vorausging.

In dieser Frage ist noch alles drin. Für das Problem der Baligant-Episode spielen stilistisch-kompositorische und inhaltliche Argumente eine ganz grundlegende Rolle, also die Frage nach den gehaltlichen und künstlerischen Qualitäten des *Rolandsliedes* – und mit diesen wollen wir uns im folgenden beschäftigen.

## Die Hauptmotive: Kreuzzugsgeist, christliches Sendungsbewußtsein, Heimatliebe

Um diese Qualitäten würdigen zu können, müssen wir uns zunächst über einige fundamentale Sachverhalte klar werden, über die kein Zweifel möglich ist und die den Ausgangspunkt für jede Interpretation bilden müssen. Ich meine damit zunächst die Hauptmotive im Denken und Fühlen, die dem *Rolandslied* seine spezifischen Charakterzüge verleihen.

Da ist zuerst – uns schon bekannt – die nachhaltige Auswirkung des Geistes der Kreuzzüge, des Kampfes gegen die Heiden, und zwar auf der Grundlage eines geradezu primitiv-fanatischen Christentums, das sich selbst völlig unproblematisch ist, das vom Recht auf die Vertilgung alles Nichtchristlichen mit Feuer und Schwert absolut überzeugt ist, für das die Christen gut und die Heiden schlecht – wo nicht gar Teufel – sind. Es ist eine Gesinnung, die der *Rolanddichter* in einem mehrfach wiederholten Vers von lapidarer Eindringlichkeit auf den Nenner von Schwarz und Weiß bzw. Recht und Unrecht bringt:

Païen unt tort et crestiens unt dreit.

(1015)

Die Heiden sind im Unrecht, und die Christen sind im Recht. So schlicht, so einfach ist die Wahrheit! Das ist ein simples völkerrechtliches Schema, das den großen Vorzug hat, daß man, um danach zu leben, überhaupt nicht nachzudenken braucht. Der Christenglaube unserer fränkischen Helden macht sich den Weg zum Himmel denn auch einigermaßen leicht. Der Erzbischof Turpin verspricht seinen

---

<sup>77</sup> Horrent, a.a.O., S. 242-255 sowie 308-322.

<sup>78</sup> Maurice Delbouille, *Sur la genèse de la chanson de Roland*, Bruxelles 1954, S. 32-62.

<sup>79</sup> Matthias Waltz, *Rolandslied, Wilhelmlied, Alexiuslied. Zur Struktur und geschichtlichen Bedeutung*, Diss. Heidelberg 1965, S. 135-158.

Getreuen für jeden toten Heiden nicht nur den Ablass aller Sünden, sondern auch die Märtyrerkrone und einen Sonderplatz im Paradies.

Das Vaterland hat seine Funktion, jeden Opfertod junger Menschen – von Frauen und Kindern zu schweigen – zu rechtfertigen und zu verklären, in diesem Frühstadium abendländischer Kriege für hehre Ideale noch nicht angetreten. Es ist jedoch bereits als national gefärbte Heimatliebe da. Der *dulce France* gehört die Sehnsucht von Karls Kriegern; um ihretwillen lassen sie sich auf das Unterwerfungsangebot Marsilius' ein, und als sie beim Rückmarsch zur heimatlichen Grenze gelangen und Frankreichs Ebenen von den Pyrenäen aus erblicken, da brechen die Recken samt und sonders in Tränen der Rührung aus. In einer Zeit, da der französische Feudalstaat unter machtlosen Königen zerrissen ist durch die Privatfehden der Barone, die keinen Herrn anerkennen, hält die Dichtung den Zeitgenossen das Ideal eines mächtigen Kaisers, einer beherrschenden Heimatliebe mit Nationalgefühl und eines einigenden christlichen Sendungsbewußtseins vor Augen.

Dieses Sendungsbewußtsein ist neben Kreuzzugsgeist und Heimatliebe das dritte unter den wesentlichen Motiven, von denen ich hier sprechen muß. Alle drei gehören innig, wenn auch nicht genetisch zusammen. Ihre Fusion ist offensichtlich *hic et nunc*, in einem bestimmten historischen Augenblick, zustande gekommen. Das Heimat- und Nationalgefühl wird gespeist von der Vorstellung eines heilsgeschichtlichen Auftrags, dessen Träger das französische Königtum und seine Vasallen sind. Karl Heisig<sup>80</sup> wollte in dem Karl des *Rolandsliedes* sogar eine Figuration des Endkaisers sehen, der in einer abschließenden großen Schlacht die Macht des Antichristen – hier präfiguriert durch Baligant – bricht und somit die eschatologische Schlußphase von Erlösung und Ende der Welt einleitet. Diese Interpretation geht vielleicht zu weit, aber ebenso sicher ist es, daß der Gedanke von einer heilsgeschichtlichen Sendung der französischen *militia saecularis*, die sich hier konfliktlos in eine *militia Christi* verwandelt, im *Rolandslied* lebendig ist. Bei Rolands Tod erbebt die Erde wie beim Tode Christi; für den Kaiser läßt Gott die Sonne stillstehen. Der Emir Baligant kommt aus Babylon, das heißt gerade aus der Stadt, von der nach der verbreiteten Eschatologie der Anti-Christ kommen wird. In die gleiche Richtung weisen die Feststellungen, zu denen Raimund Rütten<sup>81</sup> gelangt. Er insistiert auf der Bedeutung eines figuralen und eschatologischen Geschichtsverständnisses. Roland ist nach ihm »figura« des Judas Makkabäus und zugleich »teilidentisch« mit dem Christus der »passion«. Seine »Erfüllung« erfolgt indessen erst im Endkampf und Endsieg gegen Baligant, der vorausweist auf Weltende und jüngstes Gericht. Wenn wir die Gestalt des Kaisers näher betrachten, wird darüber kein Zweifel mehr bleiben. Noch auf einen weiteren wichtigen, freilich auch ganz natürlichen Grundzug ist von vorneherein aufmerksam zu machen: Der Dichter des *Rolandsliedes* identifiziert sich restlos mit der Denkweise seiner Gestalten; seine Vorstellungswelt ist diejenige der Feudalgesellschaft und ihrer Rechtsbegriffe. Von hier aus wird sowohl die Vasallenloyalität Rolands und seiner Getreuen, wie auch die Handlungsweise Ganelons verständlich werden. Von diesem Denken aus der

---

<sup>80</sup> Karl Heisig, »Geschichtsmetaphorik des Rolandslieds und ihre Vorgeschichte«, in: *ZRPh* 55 (1935), S. 1-87.

<sup>81</sup> Raimund Rütten, *Symbol und Mythos im altfranzösischen Rolandslied*, Braunschweig 1970 (Diss. Kiel 1968), S. 59ff.

Begriffswelt des Feudalismus heraus hat dann auch Paul Aebischer<sup>82</sup> die Authentizität der Baligant-Episode verteidigt: Der Suzerän der christlichen Barone konnte sich in den Augen des Dichters nicht damit begnügen, in Marsilius bloß einen Vasallen der Gegenseite besiegt zu haben. Ihm mußte auch noch der oberste Lehensherr der Sarazenen, eben der Emir Baligant, gegenübergestellt werden. Ganz und gar vom Feudalrecht geprägt ist auch der Prozeß gegen Ganelon. Wir kommen auch darauf zurück!

Fassen wir nun die uns in groben Umrissen schon bekannte Handlung erneut ins Auge, so unterscheiden wir drei Hauptthemen, die sich bei näherem Zusehen als die wichtigsten Inhaltsschichten der Handlung herausstellen. Das ist 1. Der Kampf gegen die Heiden, 2. Kampf und Untergang der Nachhut der Franken unter Roland in Rencesvals, 3. der Verrat. Diese drei Themen und Handlungsschichten sind – wie sogleich einsichtig ist – jeweils an eine Hauptfigur gebunden: den Kaiser, Roland und Ganelon. Die Untersuchung ihrer Gestalten und ihrer Rolle wird uns daher am ehesten den Weg zum tieferen Verständnis der *Chanson de Roland* weisen können.

## Die Hauptfiguren Karl, Roland, Ganelon und die Problematik des Feudalsystems

Der Kaiser bedurfte für den Dichter keiner detaillierten Beschreibung; denn jeder erkennt ihn sofort, wie es heißt. Karl wird vorgeführt in einem Obstgarten bei Cordova, inmitten seiner Vasallen:

Desuz un pin delez un eglenter  
Un faldestoed i unt fait tut d'or mer,  
La siet li reis ki dulce France tient;  
Blanche ad la barbe et tut flurit le chef,  
Gent ad le cors et le cuntenant fier;  
S'est kil demandet, ne l'estoet enseigner. (114-119)

Unter einer Fichte neben einem Weißdornstrauch hatten sie einen Thronszitz aus purem Golde aufgestellt. Da sitzt der König, der das holde Frankreich beherrscht. Weiß ist sein Bart und silberhaarig sein Haupt, edel ist sein Leib und seine Haltung stolz. Wenn jemand nach ihm fragt, braucht man nicht auf ihn zu zeigen.

Der weiße Bart erscheint noch oft; die Farbe, die das Alter bezeichnet, ist Symbol seiner Weisheit und seines Rangs, wie überhaupt die Farben im *Rolandslied* viel weniger der anschaulichen Beschreibung dienen, als daß sie Träger von Gefühlen und Symbolwerten sind. Karl ist der überlegende, bedächtige, weise Herrscher, der sich im Bewußtsein der Tragweite Zeit läßt für seine Entschlüsse. Nachdem er Blancandrins, des heidnischen Gesandten, Botschaft vernommen hat, senkt er sein Haupt und fängt erst einmal an zu denken:

---

<sup>82</sup> Paul Aebischer, » Pour la défense et l'illustration de l'épisode de Baligant«, in: *Mélanges offerts à E. Hoepffner*, Paris 1949, S. 173-182.

Baisset sun chef, si cumencet a penser. AOI

(138)

Dann heißt es zu Beginn der folgenden Laisse, diesen Vorgang wieder aufnehmend:

Li empereres en tint sun chef enclin,  
De sa parole ne fut mie hastifs;  
Sa custume est qu'il parole(t) a leisir.

(139-141)

Der Kaiser hielt sein Haupt geneigt. Mit seinen Worten war er nicht vorschnell. Seine Gewohnheit ist, langsam und bedächtig zu reden.

Oder – an anderer Stelle:

Li emper[er]je en tint sun chef enbrunc,  
Si duist sa barbe, afaitad sun gernun (...)

(214 f.)

Der Kaiser hielt sein Haupt geneigt, strich sich den Bart und drehte seinen Schnurrbart.

Das tut er im folgenden noch oft! Diese Geste bezeichnet freilich nicht nur die Überlegtheit, den bedächtigen Ratschluß, sondern oft auch eine Art von Melancholie, eine gedrückte Stimmung, die nicht bloß aus der Ahnung von kommendem Unheil resultiert, sondern ebenso aus dem Gefühl, eine überschwere Last tragen zu müssen. Die Gestalt Karls ist – so idealisiert sie erscheint – keineswegs völlig frei von den Schwächen des zeitgenössischen Feudalkönigtums, die sich vor allem im Ganelonprozeß zeigen, wo Karl – ohne das Gottesurteil – keine Macht hat, die ausreichend wäre, um Ganelon gegen den Willen von dessen Sippe zu verurteilen. Der *Roland*dichter konnte aus Karl keinen absoluten Herrscher, wohl aber einen König machen, dessen sakraler Rang auch auf seine Vasallen ausstrahlt. Dieser sakrale Rang, die Schwere des Auftrags, der göttlichen Sendung ist es, die den Kaiser so oft niederdrückt. Karl ist ein Auserwählter Gottes, er hat prophetische Träume. Der Knauf seines Schwertes enthält eine Reliquie. Wie alttestamentarische Gestalten ist er weit über hundert Jahre alt. Die Zwölfzahl seiner Pairs ist vielleicht Analogie zu den zwölf Aposteln. Gott verkehrt mit ihm durch den Erzengel Gabriel, der den Kaiser mehrmals im Schlaf aufsucht, der seinen Arm im Entscheidungskampf mit Baligant stärkt und zum Siege führt. Nie kommen dem Kaiser Zweifel an der Richtigkeit seines Tuns, denn er weiß sich als Führer der Christen im Recht. Während zu Beginn der großen Schlacht der Emir von Babylon die Tapferkeit seiner Gefolgsleute anstachelt, indem er ihnen schöne Frauen und große Lehen und Ländereien in Aussicht stellt, beschwört Karl den Mut seiner Getreuen zuerst mit dem Hinweis auf seine Liebe für sie, auf ihre bisherigen Leistungen, auf seine Pflicht, für sie durch Gaben und Lehen zu sorgen. Das alles entspricht einem vorbildlichen Lehensverhältnis, das dem Herrn ebenso persönliche Treuepflichten auferlegt wie dem Vasallen. Aber Karls Aufruf geht weiter: Rache für die Toten von Rencesvals, für die gefallenen Söhne, Brüder und Erben – und

dann – abschließend ein Vers, der alles unter einem höheren Gesichtspunkt rechtfertigt:

Ja savez vos: cuntre paiens ai dreit. (3413)

Ihr wißt wohl, daß ich recht habe gegen die Heiden.

Und selbst dem Emir der Sarazenen kommt, als er die Franken vordringen und sein Heer weichen sieht, die Ahnung, daß das Recht auf Seiten der Christen ist:

Baligant veit sun gunfanun cadeir  
Et l'estandart Mahumet remaneir;  
Li amiralz alques s'en aperceit  
Quë il ad tort et Carlemagnes dreit. (3551-4)

Baligant sieht seine Kriegsfahne sinken und das Banner Mohammeds untergehn. Da beginnt er einzusehen, daß er unrecht und Karl recht hat.

Um dieses Recht durchzusetzen, um dem Christentum zum Sieg über die Heiden zu verhelfen, hat Karl sein Leben verzehrt, und er hat seine liebsten Freunde und Verwandten verloren. Er ist der Anforderungen, die seine Sendung an ihn stellt und die über menschliches Maß hinausgehen, müde. Als er am Schluß unseres Epos, nach der Heimkehr und nach der Verurteilung Ganelons, in Aachen endlich Ruhe zu finden hofft, sendet Gott ihm den Erzengel Gabriel schon wieder mit strapaziösen Aufträgen. Sogleich soll er alle Heere seines Reiches sammeln und erneut gegen die Heiden ziehen. Darauf folgen die letzten Verse des *Rolandslieds*, an die sich dann nur noch die Nennung Turolts anschließt:

Li emperere n'i volsist aler mie:  
»Deus«, dist li reis, »si penuse est ma vie!«  
Pluret des oilz, sa barbe blanche turet ... (3999-4001)

Der Kaiser aber wollte nicht dorthin. Der König sprach: »Gott, wie mühsam ist mein Leben.« Aus seinen Augen fließen Tränen, und er rauft seinen Bart.

So endet das *Rolandslied* mit einem neuen göttlichen Auftrag für den schwergeprüften Kaiser, der die Last seiner Sendung kaum mehr zu tragen vermag. Dieses christliche Sendungsbewußtsein, dessen Träger der Kaiser und mit ihm seine Vasallen sind, ist zweifellos eine Leitidee des ganzen Werks, und vielleicht dürfen wir in dieser übergeordneten Idee, die alles menschliche Schicksal in ihren Dienst stellt, auch die letzte Erklärung für so manches Rätsel der Handlung sehen. Denn – diese Frage müssen wir ja stellen –, warum geschieht der Verrat, warum muß Roland mit allen Pairs, zugrundegehen, warum ist – wie sich noch zeigen wird – Ganelons Verrat feudalrechtlich keineswegs ein eindeutiger Verrat am Lehens-

herrn Karl, wird aber doch – durch Gottesurteil – als solcher von allerhöchster Instanz bescheinigt?

Wir können für die Einzelhandlungen, für die persönlichen Konflikte und die partikulären Verhaltensweisen zahlreiche Begründungen finden: im Feudalrecht, in den Charakteren der Personen, in der Verherrlichung kriegerischer Lebensform usw. Die beherrschende Idee, unter die sich das gesamte Geschehen subsumieren ließe, ist damit jedoch noch nicht erschlossen. Sie kann, soweit wir sehen, nur in der Vorstellung von seinem übergeordneten heilsgeschichtlichen Ratschluß liegen, der den tragischen Ereignissen und der ritterlich-heroischen Welt, in denen sie sich abspielen, Sinn zu verleihen vermag, ohne daß dieser Sinn im Einzelereignis sogleich zu durchschauen wäre. Die überragende Rolle Karls als Träger einer Sendung – und nicht zuletzt der vorhin zitierte Abschluß des ganzen Epos – scheint mir für eine solche Deutung ausschlaggebend zu sein. Freilich, die Idee einer heilsgeschichtlichen Sendung als alles beherrschende Vorstellung könnte aus sich allein nicht das gesamte Wertsystem des Epos erfassen, wenn nicht in der feudalen Gesellschaft dieser Zeit selber eine Art von universaler, idealer Konzeption ihrer selbst entstanden wäre: ein utopisch zu nennendes Bild der Gemeinschaft, das als ein »projektiertes«, entworfenes, als idealer Maßstab an die Wirklichkeit angelegt wird und alle Wertstrukturen des *Rolandslieds* bestimmt. Diese Idee einer »Projektgemeinschaft«, wie Matthias Waltz sie nennt, verbindet sich mit dem universalen Begriff der christlichen Sendung, die bisher ganz auf das Königtum konzentriert war.

Karl ist ein Symbol und ein Beauftragter der Heilsgeschichte. Er ist daher von Anfang bis Ende derselbe. Das liegt etwas anders bei Roland. Der Roland, der in Rencesvals stirbt, ist nicht mehr völlig derselbe wie derjenige, der in diese Schlacht eintritt. Von einer »Entwicklung« möchte ich allerdings nicht sprechen, weil der Entwicklungsbegriff einen zielgerichteten Prozeß involviert, von dem hier keine Rede sein kann. Es lohnt sich, die Laisse 91 näher anzusehen. Roland zieht an der Spitze seiner Gefährten gegen die Sarazenen. Er sitzt auf seinem guten Roß Veillantif; seine Waffen stehen ihm gut. Die Spitze seiner Lanze ragt zum Himmel empor, die weiße Standarte, die sie trägt, flattert mit ihren goldenen Fransen um seine Hände. Dann:

Cors ad mult gent, le vis cler et riant.  
Sun cumpaignun après le vait sivant,  
E cil de France le cleiment a guarant.  
Vers Sarrazins regardet fierement  
E vers Franceis hum(e)le(s) et dulcement (...)

(1159ff.)

Seine Gestalt ist sehr schön und edel, sein Antlitz licht und heiter. Sein Gefährte reitet hinter ihm. Die Franken rufen ihn als ihren Beschützer an. Er sieht voller Grimm zu den Sarazenen hin und voller Sanftmut und Demut zu den Franken ...

Die Ansprache, die Roland vor dem Beginn des Kampfes hält, zeigt, daß er den Ernst der Lage überhaupt nicht erfaßt. Er ist alles andere als ein militärisches Genie. Das ist Roland, der strahlende Held, impulsiv, naiv vertrauend, der Schrecken seiner Feinde, der Abgott seiner Freunde, von jungenhafter Rücksichtslosigkeit,

die keine Folge überlegt, er ist der Heros, den alle lieben, der Liebling des Kaisers, mit allen guten Gaben an Körper und Herz, aber nicht mit allzu großer Vernunft gesegnet und offensichtlich bar jeglichen strategischen Denkens. Roland ist ein Inbegriff der Vasallentreue. Jede Schlacht ist ihm willkommen, um diese Treue unter Beweis zu stellen:

Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz  
Et enduret et granz chalz et granz freiz,  
Si'n deit hom perdre et del quir et del peil. (1010-2)

Für seinen Lehnsherrn muß man Bedrängnis erdulden und große Hitze und große Kälte ertragen. Für ihn muß man Haut und Haar lassen.

Für Roland ist alles einfach und klar: Er, der Starke, der Junge, der Treue, kann Friedensliebe und Heimweh nur für Feigheit halten. Und so bricht er in verächtliches Lachen aus, als sein Stiefvater Ganelon rät, das Friedensangebot des Marsilius anzunehmen. Er kann auch den Haßausbruch Ganelons nicht ernstnehmen, weil er selber keinen Sinn für die Demütigung hat, die in seinem Lachen liegt, und weil er, der von der Natur und dem Herrscher so Begünstigte, keinerlei Organ für die Gefühle des beleidigten Ehrgeizes und verwundeten Stolzes in Ganelon besitzt. Aus dem gleichen Grunde und weil in seinem Herzen die Vorstellung eines möglichen Verrats überhaupt kein Platz hat, verweigert er sich, solange es irgend geht, dem Gedanken, daß der Überfall von Rencesvals die Folge eines Verrats durch Ganelon ist.

Es liegt offenbar ein schon alter Haß zwischen Ganelon und Roland vor, ein Haß, der aus der Verachtung des Stiefsohnes für den Stiefvater und aus dem Neid des letzteren um die Gunst resultiert, die der Kaiser seinem Neffen Roland entgegenbringt. Über die Verwandtschaftsverhältnisse des Helden lassen sich überhaupt einige Spekulationen vornehmen: Ganelon und Roland sind Stiefvater und Stiefsohn. Psychologisch-archetypisch: der Stiefvater ist derjenige, der die Mutter besitzt, noch unrechtmäßiger als beim Ödipuskomplex der wahre Vater. Hinzu kommt noch ein weiteres: Seit dem 11. Jahrhundert ist die Legende von einem Fehltritt des Kaisers Karl mit seiner eigenen Schwester bezeugt, eine Legende, die – wie Rita Lejeune<sup>83</sup> meint – der *Roland*-Dichter gekannt hat. Roland wäre also Sohn und Neffe Karls zugleich, und Ganelon hätte, so muß man weiter folgern, Karls Schwester samt deren inzestuös gezeugtem Sohn Roland als Frau übernommen oder übernehmen müssen. Er ist Karls Schwager. Man kann darüber streiten, ob diese Dinge für das Verständnis der Dichtung viel hergeben; sie sind indessen gewiß nicht völlig irrelevant. Wie dem auch sei: Der erste, der bei der Beratung über das Angebot Marsilius' Stellung nimmt, ist Roland. Er will den Krieg bis zur Vernichtung des letzten Feindes weiterführen. Als der Kaiser schweigt, tritt Ganelon vor, spricht für den Frieden, fordert den Kaiser auf, nicht auf den »fol«, den Narren, zu hören:

---

<sup>83</sup> Rita Lejeune, »Le péché de Charlemagne et la chanson de Roland«, in: *Studia Philologica*, Band II, Madrid 1961, S. 339-371.

Cunseill d'orguill n'est dreiz quë a plus munt.  
Laissun les fols, as sages nus tenus!

(228 f.)

Es ist nicht recht, daß der Rat des Stolzes sich zu mehr versteige. Lassen wir die Tore und halten wir uns an die Weisen!

Das sind die Worte, die Ganelon an den Kaiser richtet. Ich habe »*orguill*« mit Stolz übersetzt. Aber das ist nicht ganz richtig. Es meint »Überheblichkeit«, meint eine ritterliche »*superbia*«, die nur kriegerischen Impulsen folgt und dem klugen Bedächtigen als Narrheit – »*folie*« – erscheinen muß. Bereits in Ganelons Rede ist also die Antithese »*fortitudo – sapientia*« eingeführt.

Die anderen Ratgeber sprechen sich mit Ganelon für die Annahme des Unterwerfungsangebots aus. Als Roland daraufhin Ganelon als Gesandten vorschlägt, kann dieser darin nur eine Demütigung sehen. Und als Roland sich erbieht, an *seiner* Stelle nach Saragossa zu Marsilius zu reiten und damit Ganelon erst recht als Feigling bloßstellt, taucht in Ganelons Worten schon die Andeutung einer schlimmen Tat auf, die seinen Zorn besänftigen könnte:

Einz i f[e]rai un poi de [le]gerie,  
Que jo n'esclair ceste meie grant ire.

(300f.)

... dort werde ich einen schlimmen Streich vollbringen, um meinen großen Zorn zu kühlen.

Auf diese Drohung hin bricht Roland in ein Gelächter aus, das den Zorn Ganelons bis zu einem so schmerzhaften Grade steigert, daß – wie der Dichter es ausdrückt – nur wenig fehlte, und der Zorn hätte Ganelon »gespalten« und ihn seines Verstandes beraubt. André Burger<sup>84</sup> sieht in diesem Lachen Rolands die tiefste Ursache für den tragischen Konflikt des *Rolandslieds*.

Damit sind die Positionen für den persönlichen Konflikt, der die große Auseinandersetzung mit den Heiden einleitet und verursacht, gleich zu Anfang deutlich bezeichnet. Roland ist sich in keiner Weise klar, wie gravierend die Herausforderung ist, die er in unbekümmerter Verachtung und selbstverständlicher, naiver Sicherheit, stets das Richtige zu tun, ergehen ließ. Die gleiche Selbstsicherheit des unbesiegten Helden, die von keiner politischen Überlegung getrübt ist, läßt Roland zum Schuldigen an der Katastrophe von Rencesvals werden.

So wie Roland Ganelon für die Botschaft an Marsilius vorgeschlagen hat, so jetzt Ganelon seinen Stiefsohn als Führer der Nachhut, die den Abzug des Frankenheers aus Spanien decken soll. Roland ist viel zu arglos, darin einen Verrat zu wittern, aber er merkt, daß dieser Vorschlag Ganelons als Revanche gedacht ist, daß Ganelon ihm jetzt einen ähnlich gefährlichen Auftrag zuschiebt. Voller Zorn beschimpft er jetzt seinen Stiefvater mit den schlimmsten, überaus beleidigenden Ausdrücken:

---

<sup>84</sup> André Burger, »Le rire de Roland«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 111/1960, S. 2-11.

»Ahi! culvert, malvais hom de put'aire,  
Qüias le guant me caïst en la place  
Cum(e) fist a tei le bastun devant Carle?«

(763 ff.)

»Ha, Schurke, schlechter Mensch von gemeiner Herkunft,  
dachtest du, der Handschuh fiel mir zu Boden wie dir der Stab vor Karl?«

Rolands Zorn ist nicht in der Angst um sein Leben begründet. Dem Kaiser aber wird höchst unwohl bei dieser Szene. Einmal mehr hält er seinen Kopf gesenkt, streicht sich durch den Bart und zieht an seinem Schnurrbart und kann es nicht hindern, daß er aus den Augen weint.

Das Weinen ist für unseren Helden überhaupt keine Schande. Diese heroischen Draufgänger und Dreinschläger sind ziemlich rührselig. Während zwanzigtausend Franken und die zwölf Pairs unter Rolands Führung zurückbleiben, zieht der von bösen Ahnungen und bereits von einem ersten Verdacht gegen Ganelon gequälte Kaiser mit seinem Heer heimwärts. Die Sehnsucht nach der Heimat und das Gefühl von einem unabwendbaren Unheil liegt über allen, und der Dichter hält inne, um eine seiner eindrucksvollsten Laiszen vorzubringen, die mit Recht berühmte Laisse 66 (v. 814ff.):

Halt sunt li pui et li val tenebrus,  
Les roches bises, les destreiz merveillus.  
Le jur passerent Franceis a grant dulus:  
De quinze liu[e]s en ot hom la rimur.  
Puis què il venent a la Tere Maiur,  
Virent Guascuigne, la tere lur seignur.  
Dunc lut remembret des fius et des honors  
Et des pulcele[s] et des gentilz oixurs:  
Cel n'en i ad ki de pitét ne plurt.  
Sur tuz les altres est Caries anguissus:  
As porz d'Espaigne ad lessét sun nevoid;  
Pitét l'en prent, ne poet muër ne plurt. AOI.

Hoch sind die Berge und die Täler düster, die Felsen grau und die Engpässe gewaltig. An jenem Tag zogen die Franken mit großer Mühsal dahin: auf fünfzehn Meilen hört man das Getöse. Als sie nach Frankreich kommen, sahen sie die Gascogne, das Land ihres Königs. Da erinnern sie sich der Lehen und der Ländereien, der jungen Mädchen und der edlen Frauen. Da ist keiner, der nicht vor Rührung weint. Vor allen anderen ist Karl beklommen: in den Pässen Spaniens hat er seinen Neffen zurückgelassen. Wehmut ergreift ihn darüber, daß er sich der Tränen nicht erwehren kann.

Es ist, als ob der Kaiser das Verhängnis nicht nur ahne, sondern – ohne genau davon zu wissen – es als unvermeidlich hinnehme und daher jetzt schon beweine.

Wir haben offenbar mehrere Perspektiven zu unterscheiden: 1. Der Autor bzw. der Jongleur setzt die tragischen Ereignisse als bekannt voraus – für sein Publikum sind sie verbürgte Geschichte. 2. Für Karl sind die Ereignisse Schicksal, das er tragen muß als einen Teil der Opfer, die seine Mission fordert. 3. Karl und die Sei-

nen stehen nicht nur unter dem Eindruck dieser Mission, die fast Unerträgliches abverlangt, sondern sie stehen ebenso unter dem Gesetz der feudalen Lebensform, die aus der Notwendigkeit, Ganelons Vorschlag anzunehmen, eine unausweichliche Fatalität werden lassen. Denn daß Roland Ganelons Vorschlag annehmen und der Kaiser trotz schlimmer Ahnungen ihn billigen mußte, ist im Kodex feudaler Ehrbegriffe begründet. Desgleichen die Tatsache, daß Roland das Angebot des Kaisers, die Hälfte des gesamten Heeres bei sich zu behalten, aus Stolz ablehnt und sich mit 20 000 Gefährten für die Nachhut begnügt. Auch in diesem Fall muß der Kaiser zustimmen.

### >Conseil des barons< und >jugement des barons<

Ich habe mich schon immer darüber gewundert, weshalb der Kaiser in diesen Szenen der Ernennung Ganelons und besonders Rolands eine so zweifelhafte und schwächliche Figur darstellt, und schließlich habe ich mich darüber geärgert, daß die Forschung diese Frage kaum einmal ernstlich gestellt, geschweige denn beantwortet hat. Natürlich kann man sagen oder einfach voraussetzen, der Dichter habe dies eben so gewollt. In solcher Bescheidung steckt aber ein Erkenntnisverzicht, mit dem eine ideologiekritisch sensibilisierte literatursoziologische Forschung sich schwerlich abfinden kann. Ich skizziere in knapper Form die Ergebnisse, zu denen ich selbst in dieser Frage gelangte:<sup>85</sup>

Wer nicht hinnehmen will, daß der Dichter in den beiden Ratsszenen, aus denen sich immerhin die ganze tragische Handlung entfaltet und ihre unausweichliche Fatalität, völlig willkürlich verfügt habe ohne jede Rücksicht auf die zeitgenössische Wirklichkeit, der muß auf das geltende Feudalrecht zurückgreifen. Wir stoßen dabei auf zwei Einrichtungen bzw. Institutionen:

1. auf den »conseil des barons«, das *consilium* als Pflicht der Vasallen gegenüber dem Herrn, neben dem *auxilium*, und

2. auf das »jugement des barons«, das *judicium pari* als Recht der Vasallen gegenüber der Willkür des Herrn.

Je nach den schwankenden Machtverhältnissen und unterschieden nach den Stufen der Lehenshierarchie kann die Vasallenpflicht des *consilium* in Vasallenrecht und das Vasallenrecht des *judicium* in eine vom Herrn politisch verwertbare Pflicht umschlagen.

Welche Folgerungen ergeben sich daraus für die vielbewunderte Exposition unserer Chanson de geste, die offensichtlich mit größter Sorgfalt komponiert wurde? In der Szene des Kriegsrats, parallel geordnet zum Rat des Heidenkönigs auf der einen Seite und zur Szene der Ernennung Rolands zum Führer der Nachhut auf

---

<sup>85</sup> E. Köhler, »Conseil des barons et jugement des barons: Epische Fatalität und Feudalrecht im altfranzösischen Rolandslied«, in: H. Krauß (Hrsg.), *Altfranzösische Epik*, Darmstadt 1978, S.368-412.

der anderen Seite, beide jeweils getrennt durch die Gesandtschaften Blancandrins und Ganelons, bricht der Konflikt aus, der dem künftigen Geschehen den Weg vorzeichnet. Blancandrins Friedensangebot »entzweit« – mit Hegel<sup>86</sup> zu sprechen – die soeben noch vorgeführte Harmonie des »epischen Weltzustands«. Es zeigt sich, daß das fränkische Heer in eine Friedenspartei und in eine Kriegspartei gespalten ist, die angesichts der notwendigen Entscheidung über Marsilius' Angebot jetzt aufeinanderprallen.

Die Kollision der politischen Positionen führt zum offenen Ausbruch eines Konflikts zwischen deren Wortführern Ganelon und Roland. Karl hat seinen Rat einberufen:

Ses baruns mandet pur sun cunseill finer  
Par tels de France voelt il del tut errer. (166f.)

Seine Ritter ruft er, um zu einem Ratschluß zu kommen. Mit den Franken will er in allem einig gehen.

*Errer* ist ein juristischer Terminus und bedeutet: »einen Prozeß durchführen.« Sogleich drängt sich die Frage auf: Will der Kaiser die Entscheidung durch den *Rat der Franken* herbeiführen oder muß er? Er muß, darüber lassen die Historiker des mittelalterlichen Rechts keinen Zweifel. Kein mittelalterlicher Fürst kann bei Kriegszügen im Feindesland über Beendigung oder Weiterführung des Krieges entscheiden ohne die Zustimmung seiner Vasallen.

Als Roland sich erhebt, um für die Ablehnung des heidnischen Friedensangebots zu plädieren, schweigt der Kaiser- er zwirbelt nur an seinem Schnurrbart –, die Versammlung schweigt wie er. Leidenschaftlich tritt daraufhin Ganelon für den Frieden ein. Wieder schweigen der Kaiser und die Franken. Als Herzog Naimes für den Frieden spricht, spenden die Franken Beifall. Ihr Votum ist für den Kaiser, der sich bis jetzt jeder Meinungsäußerung enthalten hat, verbindlich. Schweigt er aus Taktik oder weil er nicht reden darf?

Als die Frage zur Debatte steht, wer die Gesandtschaft zum Heidenkönig übernehmen soll, bieten sich nacheinander Naimes, Roland, Olivier an. Der Kaiser weist sie brüsk zurück, er kann Naimes, den bewährten Ratgeber, nicht entbehren. Roland und Olivier verbietet er jedes weitere Wort, noch bevor sich die Versammlung dazu äußern kann. Um anderen Freiwilligmeldungen seiner Getreuesten zuzukommen, schließt er kategorisch die zwölf Pairs aus:

Li duze par mar i serunt jugez. (262)

Von den zwölf Pairs soll keiner dafür bestimmt werden.

Offenbar ist ihm ihr Leben zu wichtig. Betroffen schweigen die Franken. Auch der Erzbischof Turpin wird von Karl unwirsch abgewiesen. Karl will, so sieht es aus, die Wahl in eine bestimmte Richtung lenken:

---

<sup>86</sup> Georg W. F. Hegel, *Ästhetik* I, hrsg. v. F. Bassenge, Berlin (Ost) 1955, Bd. I, S. 202ff.

Car m'eslisez un barun de ma marche ...

(275)

Erwählt mir doch einen Ritter meiner Mark ...

»Einen Ritter meiner Mark«, das heißt nichts anderes als einen jener Markgrafen, die, an der Peripherie des Reiches residierend, sich fern der Königsmacht als selbständige Territorialherrscher aufführen, deren sich der König stets aus politischen Gründen zu entledigen trachten mußte.

Wir wollen dem Kaiser nicht unterstellen, daß er mit seiner kategorischen Anweisung: »Car m'eslisez un barun de ma marche« selber schon Ganelon im Auge hatte für das Himmelfahrtskommando. Als Roland Ganelon vorschlägt und die Versammlung diesen Vorschlag billigt, schweigt der Kaiser. Schweigt er, weil ihm der Vorschlag paßt oder weil er schweigen muß? Vermutlich gilt beides.

Später, als Ganelon Roland zum Führer der Nachhut vorschlägt, begehrt der Kaiser auf, ist aber ohnmächtig gegen das Votum der Versammlung. Ganelon weiß dies ganz genau, er weiß, daß der Kaiser der Gefangene jenes Rechts ist, dem er selber die Gesandtschaft verdankte, und darauf allein kann er seinen Plan bauen. Wenn Ganelon gegen Roland den Vorwurf des »falsum iudicium« erhebt, das heißt das »Urteil«, das von Roland veranlaßt wurde, juristisch »schilt« und es doch anerkennen muß, so sichert er sich damit auch die Annahme seines eigenen »jugement«, das Roland zum Führer der Nachhut bestimmt.

Karl, obwohl durch einen prophetischen Traum gewarnt, ist hilflos gegen die Ernennung Rolands auf Vorschlag Ganelons. Er begehrt auf, doch Naimes erinnert ihn an die Pflicht, das »jugement« der zustimmenden Franken zu ratifizieren. Kalt genießt Ganelon den Triumph, gelassen begegnet er dem Ausbruch des Kaisers:

Vos estes vifs diables ...

(746)

Ihr seid der leibhaftige Teufel ...

Wir dürfen – unter Heranziehung rechtshistorischer Quellen – aus der Analyse des Textes folgern: Der Kaiser kann freiwillige Meldungen zurückweisen oder annehmen, ist also hier entscheidungsfrei im Sinne eines begrenzten Vetorechts, dagegen aber muß er Vorschläge, die durch andere gemacht werden, dem Beschluß der Versammlung überlassen. Demgemäß spielt er in der ersten Ratsszene souverän mit den Möglichkeiten, die ihm diese Rechtslage bietet, in der zweiten Ratsszene ist er ihr Gefangener. Seine Prärogativen sind zugleich seine Fesseln.

Wir ziehen daraus die Konsequenz: Das providentiell-schicksalhafte Geschehen des *Rolandsliedes* wird keineswegs durch eine willkürliche Erfindung des Dichters ausgelöst, die unabhängig wäre von der zeitgenössischen Realität, sondern von den in den Rechtsverhältnissen des Feudalstaats selber kristallisierten Widersprüchen dieser gesellschaftlichen Formation. Dieser Umstand ermächtigt uns freilich zu der Feststellung, daß im *Rolandslied* ein Minimum an Willkür sich mit einem Maximum an souveräner dichterischer Gestaltung verbindet. Wenn Erich Auer-

bach<sup>87</sup> feststellt, daß Charlemagne in diesen Szenen » bei aller zuweilen hervortretenden autoritativen Bestimmtheit gleichsam traumhaft gelähmt« sei, so befindet er sich – und verharrt – bei seiner Suche nach den Ursachen dieses Tatbestands erst im Vorzimmer des Geheimnisses, das heißt der tieferen Ursache des fatalen Geschehens.

Es gilt zu erkennen, daß der Charlemagne der *Chanson de Roland* sich aus zwei Personen zusammensetzt: »Er ist einerseits der historische Karl der Große, der mächtige Herrscher, so wie er war und mehr noch wie der Dichter ihn seinen Zeitgenossen als Ideal vorstellte, und andererseits zugleich, in die Gegenwart der Dichtung versetzt, der machtlose kapetingische König des 11. Jahrhunderts, der gleichwohl den Anspruch auf die Wiederherstellung der monarchischen Machtposition aufrecht erhält.«<sup>88</sup>

Die Größe des historischen Karl soll sich gleichsam unter den Bedingungen des 11. Jahrhunderts bewähren, und das heißt nach dem Willen des Dichters als eine der Gegenwart immanente Möglichkeit für die Zukunft, eine Möglichkeit, die – ob ihrer widersprüchlichen Voraussetzungen – auch verfehlt werden könnte, wogegen freilich spricht – und darin ist der Optimismus des Dichters begründet –, daß Gottes heilsgeschichtlicher Ratschluß über der bloßen Hoffnung waltet.

Kehren wir zurück zu den persönlichen Affekten und Triebkräften, deren sich die in Heilsgeschichte verwandelte Fatalität bedient: Stolz und Ehrgefühl, einschließlich ihrer gegenseitigen Verletzungen, sind die Internalisierung des Bewußtseins ökonomisch-politischer Macht und ihrer Anfälligkeit, ihre Verinnerlichung und seelische Institutionalisierung, umso dringlicher und virulenter, als ihre Basis politisch in Frage gestellt oder gefährdet oder aber noch ungesichert ist.

Stolz und Ehrgefühl als Sublimationen der Feudalgesellschaft sind es auch, die Roland bewegen, sein Heer ins Verderben zu stürzen. Und weil sie das Lebensgesetz der frühen Feudalität sind, instrumentieren sie den heilsgeschichtlichen Vollzug, der einer historisch-gesellschaftlichen Determiniertheit den übergreifenden Sinn verleiht – post festum und als Legitimation der eigenen Existenzform.

Herzog Naimos, der erprobteste Ratgeber und Vasall Karls, fragt den Kaiser nach dem Grund seines Kummers. Karl antwortet mit einer Interpretation des nächtlichen Traums, den ihm der Erzengel offenbarte:

Par Guenelun serat destruite France.

(835)

Durch Ganelon wird Frankreich Schaden leiden.

Trotz dieses Wissens ist er ohnmächtig gegenüber dem Geschehen, ist nicht in der Lage, in den Gang der Ereignisse einzugreifen.

Inzwischen sammelt Marsilius ein riesiges Heer und führt es gegen Roland. Rolands Freund Olivier sieht die Feinde nahen und spricht sofort seinen Verdacht aus, daß Ganelon sie verraten hat. Roland gebietet ihm Schweigen. Der gleiche Olivier erkennt die Übermacht der Feinde und fordert Roland auf, in sein Horn zu

---

<sup>87</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, 7. Aufl. Bern/München 1982, 5.99.

<sup>88</sup> E. Köhler, *a.a.O.*, S. 396.

stoßen, um Karl mit dem Hauptheer zurückzurufen – noch wäre es Zeit. Aber Rolands Stolz läßt dies nicht zu, sein Ruhm, seine Ehre wären vernichtet:

Respunt Rollant: »Jo fereie que fols,  
En dulce France en perdreie mun los.« (1053f.)

Roland antwortet: »Ich würde wie ein Tor handeln und dadurch im holden Frankreich meinen Ruhm verlieren.«

Dreimal ermahnt Olivier den Freund, den Olifant zu blasen, und dreimal lehnt Roland dieses Ansinnen mit dem Hinweis auf seine Ehre und auf sein Schwert, das alle Heiden besiegen wird, ab. Lieber sterben, als in Schande leben, denn der Kaiser liebt die Seinen nur, wenn sie gut dreinschlagen.

Nun folgt der berühmte Vers, der die beiden Freunde charakterisiert:

Rollant est proz et Oliver est sage (1093)

Roland ist kühn, und Olivier ist weise

Seine Tragweite wird vom Dichter dadurch unterstrichen, daß er hinzufügt, daß beide tapfere Vasallen sind, die keiner Schlacht ausweichen, sondern stets zu sterben bereit sind. Aber während Roland keine Rücksicht auf vernünftige Erwägungen nimmt und allein der Kraft seines Arms vertraut, sträubt sich Olivier gegen einen sinnlosen Selbstmord, unterwirft sich aber selbstverständlich dem Willen Rolands.

Der Anblick der Feinde in ihrer Überzahl bewirkt in Roland zunächst nur die Einsicht, daß Ganelon Verrat geübt haben muß. Erst als viele der Tapfersten seiner Freunde der Übermacht der Sarazenen erlegen sind, will Roland in sein Horn blasen und wendet sich ratsuchend an Olivier. Dieser sträubt sich jetzt seinerseits dagegen und antwortet voller Zorn:

... »Ne sereit vasselage.  
Quant jel vos dis, cumpainz, vos ne deignastes. (1715f.)«  
... »Par ceste meie barbe,  
Se puis veeir ma gente sorur Alde,  
Ne jerriiez ja mais entre sa brace.« (1719-22)

... »Das wäre keine Ritterart. Als ich es Euch sagte, Gefährte, da habt Ihr es nicht gewollt ...« »Bei diesem meinem Bart! Wenn ich je meine edle Schwester Alde wiedersehen sollte, so sollt Ihr nie mehr in ihren Armen liegen!«

Alda, Rolands Braut, ist Oliviers Schwester. Roland begreift immer noch nicht. Fassungslos fragt er den Freund, warum er ihm zürnt. Und jetzt erhebt Olivier die Vorwürfe gegen Roland, die dessen Charakter, Tragik und Rolle in der epischen Handlung, damit zugleich aber auch die brutale Ritterlichkeit der ersten anarchischen Feudalepoche bezeichnen, ein ungezähmtes Schlägertum, das seine Ideale noch recht wenig moralisiert hat:

... »Cumpainz, vos le feïstes,  
Kar vasselage par sens rien est folie:  
Mielz valt mesure que ne fait estultie.  
Franceis sunt morz par vostre legerie;  
Ja mais Karlon de nus n'avrat servise.

(1723ff.)

... »Ihr seid schuld daran; denn besonnenes Rittertum ist keine Torheit, und rechtes Maß ist mehr wert als Tollkühnheit. Durch Euren Leichtsinn sind die Franken gefallen, und nie mehr werden wir Karl dienen.

Das sind furchtbare Vorwürfe angesichts der Tausende von Gefallenen und des sicheren Todes der übrigen. Und noch schlimmer für Roland: Es ist ein schlechter Dienst an seinem Lehensherrn! Dies ist nachhaltige Kritik an einem kriegerischen Ideal, das seine Selbstzerstörung und Lebenszerstörung in sich trägt. Der erste höfische Roman wird gerade hierauf eine deutliche Antwort bringen. In dem Roman *Erec* von Chrétien de Troyes wird das kluge Verhalten des Titelhelden, der sich nicht unbewaffnet auf einen Gegner stürzt, der ihn schwer beleidigt hat, gerechtfertigt mit Worten, die genau denjenigen Oliviers entsprechen:

Folie n'est pas vasselages.  
De tant fist mout Erec que sages!<sup>89</sup>

Roland kann sich der Wahrheit von Oliviers Vorwürfen nicht mehr entziehen. Die Reue packt ihn; er bläst jetzt in seinen Olifant, daß ihm das Blut aus dem Munde spritzt und die Schläfenadern platzen.

Das ist ein Zug, der ein helles Licht auf das Verfahren des Dichters wirft. Was hier gesagt wird, ist medizinisch unmöglich, denn bevor jemandem beim Blasen die Schläfenadern platzen und das Blut aus dem Mund spritzt, ist ihm mit Sicherheit die Luft ausgegangen. Aber darauf kommt es gar nicht an: Die Rücksichtnahme auf sachliche Richtigkeit hätte uns einer höchst einprägsamen, die poetische und menschliche Situation unübertrefflich bezeichnenden Formulierung beraubt. Angesichts der toten Freunde bricht Roland weinend in eine Klage aus, die in bitteren Selbstvorwürfen gipfelt:

Barons Franceis, pur mei vos vei murir,  
Jo ne vos pois tensor ne garantir.

...

De doel murra[i], se altre ne m'i ocit

(1863f./1867)

Fränkische Ritter, um meinetwillen sehe ich euch sterben, und ich kann euch nicht schützen, noch bewahren. ... Vor Schmerz werde ich sterben, wenn nicht ein anderer mich tötet.

---

<sup>89</sup> Chrétien de Troyes, *Erec und Enide*, übers. von Ingrid Kasten (Klass. Texte, Band 17), München 1979.

Das ist, in dürren Worten, die Verzweiflung des Helden, die Ohnmacht vor den Folgen der eigenen Unzulänglichkeit, deren kausale Logik zwar eingesehen wird, deren tieferer Sinn aber unverstanden bleibt und daher tragisch empfunden wird. Roland stirbt immerhin in dem Bewußtsein, daß sein Tod die Sühne für seine »desmesure«, seine »superbia« ist. Im Angesicht des Todes aber denkt er nur an den Kaiser, an das Reich, an sein Geschlecht, an Frankreich. Sein Denkschema ist das des treuen, tapferen, bedingungslosen Vasallen. Und er erfährt die Apotheose seiner Haltung, seiner Gesinnung in einem Tod, den die Herabkunft des Engels zum Martyrium verklärt. Der gleiche Held, dessen Hybris Tausende in den Tod führte, tritt als heiliger Streiter für die Christenheit ins Paradies.

Wieder werden wir mit der Tatsache konfrontiert, daß Versagen und Größe des Helden – beide vom Dichter unmißverständlich hervorgehoben – als Funktionen, als menschlich-geschichtliche Instrumentation des göttlichen Heilsplans begriffen werden. Rolands Tod, der Karls Rückkehr und die Entscheidungsschlacht gegen Baligant und die gesamte Sarazenenmacht veranlaßt, also den großen Sieg des militanten Christentums, sind die Voraussetzung für die Vernichtung der heidnischen, antichristlichen Macht.

Von diesem übergreifenden Gedanken erhält auch der Verrat Ganelons einen Sinn im Gesamtgeschehen des *Rolandsliedes*. Nicht der Verräter, sondern der Verrat ist in erster Linie wichtig. Dieser freilich wird motiviert durch den Charakter des Verräters und durch feudale Ehrbegriffe und massive Interessen. Die Gestalt Ganelons verdient eine eigene Betrachtung. Wichtig ist hier zunächst die Feststellung, daß Ganelon keineswegs als eine hassenswerte, gemeine Figur gezeichnet wird. Im Gegenteil, er ist nicht nur ein kluger, sondern auch ein schöner, imponierender Mann. So wird er gleich bei seinem ersten Auftreten beschrieben:

Vairs out [les oilz] et mult fier lu visage,  
Gent out le cors et les costez out larges,  
Tant par fut bels, tuit si per l'en esguardent. (283-5)

Er hatte glänzende Augen mit schillernder Iris und ein kühnes Antlitz, edel war sein Leib und breit war seine Brust. Gar schön war er, und alle seine Standesgenossen sehen auf ihn.

Wir haben es ganz offenbar nicht schlechthin mit einem von vorneherein verächtlichen Verräter zu tun, der als Bösewicht mit allen äußeren Merkmalen eines solchen ausgestattet wäre, sondern mit einem hervorragenden Vasallen des Kaisers. Noch zu Beginn des Prozesses, bereits gegen Ende des Epos, schildert der Dichter Ganelon als einen Mann, der eigentlich ein würdiger Vasall gewesen wäre:

S'il fust leials, ben resembblast barun. (3764)

Ganelon ist der einzige, der nicht nur an Frau und Kinder denkt und deshalb für Frieden ist, sondern der diese Gefühle auch offen ausspricht. Dafür wird er freilich vom Kaiser getadelt:

Tro[p] avez tendre coer. (317)

Ihr habt ein gar zärtlich Herz.

Diese menschliche Schwäche, die offensichtlich auch unser Dichter nicht in Bausch und Bogen verurteilt, wird von Roland als Feigheit ausgelegt und dargestellt. Das ist eine rohe Herausforderung, und von nun an rollt das Geschehen in fataler Unausweichlichkeit ab. Selbstverständlich beugt sich Ganelon der Anordnung des Kaisers, daß er – gemäß dem Vorschlag Rolands und der Billigung durch die anderen Vasallen – zu Marsilius reiten soll als Gesandter und Beauftragter für die Friedensverhandlungen. Wir müssen uns aber klar darüber sein, was diese Entscheidung für Ganelon bedeutet. Der Herzog Naimés, Roland, Olivier, der Erzbischof Turpin haben sich nacheinander angeboten, diese Gesandtschaft zu übernehmen. Sie alle weist der Kaiser zurück; sie sind seine Pairs, sie sind ihm zu kostbar für diesen gefährlichen Auftrag. Rolands Vorschlag, Ganelon zu senden, wird jedoch angenommen: Um ihn ist es offenbar nicht so schade, und wenn er dabei zugrunde geht, dann in Gottes Namen. Alle Franken stimmen bei. Das ist eine Demütigung, wie sie schlimmer kaum sein kann. An dieser Stelle heißt es:

Et li quens Guenes en fut mult anguisables (...)

(280)

Es ist falsch, »anguisables« mit »angoisseux« = »voller Angst« wiederzugeben, wie das meistens geschieht.

Genau auf diesen Vers folgt nämlich die vorhin zitierte Beschreibung von Ganelons Stolz und Schönheit, die von den anderen bewundert werden. Und in der Szene, die Ganelon in Saragossa vor Marsilius zeigt, unterstreicht der Dichter die Tapferkeit Ganelons, der sein Leben teuer gegen die Heiden verkaufen will und sie geradezu herausfordert. »Anguisables« drückt den quälenden Schmerz aus, den der zutiefst in seinem Ehrgeiz verwundete Ganelon empfindet. Rita Lejeune<sup>90</sup> vertritt gar – wohl nicht zu Unrecht – die These, »anguisables« heiße hier nicht »verängstigt«, sondern »beängstigend«, »furchterregend«. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß ganz offensichtlich ein alter Haß zwischen Ganelon und Roland schwelt, ein Haß, der in der Verachtung des robusten Roland für den weichen Ganelon und in dem Neid Ganelons um die Gunst des Kaisers gründet. Dazu kommt noch ein weiteres: Keine historische oder pseudohistorische Quelle spricht – soweit sie überhaupt die Namen Karl, Roland und Ganelon im Zusammenhang nennt – von dem Verwandtschaftsverhältnis dieser drei. Es ist völlig ungeklärt, weshalb der Dichter aus Roland einen Neffen des Kaisers macht und bei Roland und Ganelon das – sehr betonte – Verhältnis von Stiefsohn und Stiefvater erfindet.

Bedenkt man, daß literarischer Nepotismus fast immer – so auch hier – einen Schwestersonn und nicht einen Brudersohn meint, und bedenkt man ferner, daß in dem nach der »communis opinio« stets gespannten und in der Tat auch dubiosen Verhältnis zwischen Stiefsohn und Stiefvater mehr als eine bloße Fremdheit steckt, sondern so etwas wie der Haß auf den illegitimen Besitzer der Mutter, dann könnte man versuchen, Freudsche oder Jungsche Kategorien zur Erklärung heranzuziehen und in dem Konflikt Roland – Ganelon archetypische Motivationen erkennen. Ich schließe die Möglichkeit eines solchen zusätzlichen Beitrags zur Interpretation

---

<sup>90</sup> Vgl. Rita Lejeune, *a.a.O.*, S. 358.

keineswegs aus, eben weil die Verwandtschaftsverhältnisse stark betont sind. Jedenfalls ist Ganelons Verhalten in dieser Situation wenn nicht entschuldigbar, so doch verständlich.

Was uns ausschlaggebend zu sein scheint, ist der Umstand, daß der menschliche Konflikt, begründet im gegenseitigen Verhältnis der beiden Charaktere Roland und Ganelon, koinzidiert mit Verhaltensweisen, die in der Feudalgesellschaft selbst begründet sind. Ganelon und Roland werden beide *cuntes* = Grafen genannt. Sie stehen im gleichen Rang, der von dem verwandtschaftlichen Verhältnis Rolands zum Kaiser rechtlich nicht eingeschränkt ist. Ganelon ist – nach feudalen Begriffen – ebenso ein freier Vasall des Kaisers wie Roland; ihm gegenüber hat infolgedessen der Kaiser als sein Lehensherr die gleiche Verpflichtung zur Treue und zum Schutz wie allen anderen Vasallen gegenüber. Ganelon aber wird – vor allen Großen des Reichs und ohne daß der Kaiser eingreift – von Roland öffentlich herausgefordert. Strenggenommen könnte Ganelon diese Haltung Karls als einen Treubruch des Lehensherrn auslegen und sich von ihm lossagen. Er tut es nicht, behält sich aber das Recht vor, als Gleicher unter Gleichen an Roland für die erlittene Schmach Rache zu nehmen. Kein Feudalherr des 11. Jahrhunderts hätte daraus einem Ganelon einen Strick zu drehen versucht.

Ich möchte diesen Faden noch weiterspinnen, auch wenn er zu einem Exkurs verleitet, dessen Sinn sich erst am Ende herausstellen wird.

Karl hat, als Roland Ganelon zum Gesandten vorschlug, geschwiegen. Das war korrekt und hinterhältig zugleich. Der Kaiser wußte, daß die Versammlung seiner Barone zustimmen würde, weil alle Ganelons Klugheit und somit seine Fähigkeit als Unterhändler kennen. Nicht gegen die versammelten Franken, auch nicht gegen den Kaiser, von dem er sich im Stich gelassen fühlt, richten sich Ganelons Vorwürfe, sondern gegen Roland, den Stiefsohn, der absichtlich die Wahl auf ihn gelenkt hat unter böswilligem Mißbrauch der Regeln des *Conseil*:

Sur mei avez turnét fals jugement. (307)

Auf mich habt Ihr diese unrechte Entscheidung gelenkt.

Er empfindet dieses »jugement« nicht zu Unrecht als einen Anschlag auf sein Leben und – was noch viel schlimmer ist – auf sein Lehen, denn sein Sohn Baldewin ist noch zu jung, um die ererbte Position und den Besitz des Vaters zu verteidigen gegen die Begierde seiner Widersacher, weshalb Ganelon vor seiner Abreise zu Marsilius den Kaiser ersucht, seine Familie zu schützen, und an seine Sippe appelliert, seinem Erben Beistand zu leisten. Daß Ganelon ausdrücklich den Kaiser an seine Schutzpflicht erinnert, deutet darauf hin, daß er ihm nicht traut im Falle seines eigenen Todes. Die Gefahr aber sieht er vor allem in Roland. Noch während des Prozesses, den Karl gegen den Verräter am Schluß führen läßt, äußert Ganelon den Vorwurf:

Rollant me forfist en or et en avoir. (3758)

Roland brachte mich um Geld und Gut.

Daraus ist zu entnehmen, daß Roland Ganelon schon einmal um Geld und Gut gebracht hat und Ganelon daher die schlimmste Absicht vermuten mußte, als Roland ihn zum Gesandten vorschlug. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, daß selbst Tierr d'Anjou, der für den Kaiser den gottesgerichtlichen Zweikampf gegen den Ganeloniden Pinabel auf sich nimmt, einräumen muß, daß Roland sich einmal an seinem Stiefvater unrechtmäßig vergangen hat (v. 3827). Deutlicher als die *Chanson de Roland* ist in dieser Hinsicht das deutsche *Rolandslied* des Pfaffen Konrad. Für den Ganelon des *Ruolantes liet* ist es eine Tatsache, daß Roland ihm die Gesandtschaft zuschanzte mit dem Ziel:

daz ich under den heiden ersterbe  
un ime daz erbe allez werde<sup>91</sup>

(1386f.).

Ganelon weiß, daß der Kaiser solchen Plänen seines Lieblings Roland keinen Widerstand entgegensetzen würde. Was er nicht sagt und was auch der Dichter verhehlt, aber erkennen läßt, ist der Umstand, daß solche Pläne die Unterstützung des Kaisers nicht bloß aus persönlich-affektiven, sondern auch aus politischen Gründen finden können. Es wäre ja in der geschichtlichen Wirklichkeit wie im Epos nicht das einzige Mal, daß der König das Lehen eines verstorbenen oder gefallenen Vasallen dessen minderjährigen Erben vorenthält und einem seiner politisch genehmen Günstlinge überträgt. Sämtliche Empörerepen haben darin ihr Zentralmotiv. Unabhängig von jeder moralischen Beurteilung, die freilich im Motivationszusammenhang der Dichtungen eine große, weil die menschliche Seite tangierende Rolle spielt, müssen wir festhalten, daß nur diese Politik es den kapetingischen Königen ermöglichte, ihrer Ohnmacht zu entrinnen und eine starke Monarchie zu errichten.

Wenn wir somit feststellen, daß Karl seine Schutzpflicht gegenüber Ganelon zumindest nicht ernst nimmt, was Ganelon auch andeutet, und offenbar keinen Schmerz empfindet, wenn Ganelon in Saragossa getötet würde wie schon einmal zwei fränkische Gesandte, so begreifen wir nun auch, welche politische Realität und welche politische Notwendigkeit sich hinter solchem Verhalten verbirgt.

Überdies ist – wir haben es im Anschluß an Rita Lejeune schon vermerkt – Ganelon » un baron de ma marche« – einer der Großvasallen, denen die Ferne von der königlichen Krondomäne erlaubt, eine quasi-autonome territorialfürstliche Herrschaft zu errichten und sich letztlich den Teufel um die Souveränitätsansprüche des Königs zu scheren. Ich erinnere daran, daß noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Ludwig der Dicke sich eigenhändig den Weg freikämpfen mußte, wenn er von Paris nach Orléans reiten wollte.

Ganelon fordert, gemäß dem Feudalrecht, nicht nur Roland, sondern auch dessen engste Freunde, die zwölf Pairs, heraus.

Warum richtet sich sein Haß und sein formeller » défi « nicht nur gegen Roland, sondern gegen die zwölf Pairs insgesamt? Warum bilden diese Pairs eine verschworene, dem Kaiser in unbedingter Treue ergebene Gemeinschaft? Warum will der Kaiser diese Gruppe von Vasallen schonen? Warum beweint er besonders ih-

---

<sup>91</sup> *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad, nach den Schweriner Bruchstücken* (»S«), hrsg. von Carl Wesle, 2. Auflage von Peter Wapnewski, Tübingen 1967.

ren Tod? Warum bezeichnet er sie als seine »maisniee«, seine persönliche, unmittelbare Gefolgschaft? Sie ist zweifellos der Kern des Kerns seines Heeres, ihm bedingungslos ergeben, ihm auch im Kronrat der Barone die Majorität sichernd. So ist es in der Dichtung! Wie steht es damit in der geschichtlichen Wirklichkeit?

Die widersprüchlichen und kollidierenden Wertvorstellungen, psychologisch hypostasiert im persönlichen und charakterologischen Konflikt zwischen Roland und Ganelon, resultieren aus konkreten politischen und ökonomischen Interessenkonflikten zwischen der königlichen Gefolgschaft, der *maisniee* und der Pairs auf der einen, und der Großvasallen und Territorialfürsten auf der anderen Seite.

Die Forschungen von J.-F. Lemaignier<sup>92</sup> gestatten es, unsere Schlußfolgerungen zu präzisieren. Lemaignier hat sämtliche königlichen Urkunden aus der Zeit zwischen 987 und 1108 auf Rang, Amt und Herkunft ihrer Unterzeichner hin untersucht und dabei erstmals volle Klarheit über die Zusammensetzung der »curia regis«, des königlichen und politischen Verwaltungszentrums dieser Zeit gebracht. Für uns wichtig an den Ergebnissen ist die Feststellung, daß an die Stelle der Großvasallen, die noch zu Anfang des 11. Jahrhunderts durch häufige Anwesenheit am Hof dort unmittelbaren Einfluß ausüben, mehr und mehr die dem König unmittelbar verbundenen »Beamten« (officiers) aus dem mittleren und kleineren Adel der Königsdomäne treten.

Im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts dominiert bereits die Schicht der »grands officiers« aus französischem Adel, die nun auch politisch zu der Führungsstellung gelangt, die sie als persönliche Vasallen des Königs in der Ile de France bisher nur militärisch innehatte. Diese neuformierte Gruppe königlicher Beamter und Dienstleute rekrutiert sich, wie Lemaignier nachweist, fast ausschließlich aus verwandtschaftlich eng verbundenen Burgherren und Rittern der kapetingischen Domäne, der Ile de France – sie bilden »une véritable aristocratie de l'Ile-de-France«.

Nach der Feststellung dieser historischen Tatbestände und nach dem Stand unserer Textanalyse sind wir zu der folgenden Schlußfolgerung ermächtigt: Die zwölf Pairs, diese absolut treue Kerntruppe des Kaisers, sind nichts anderes als die legendär vorgeprägte, durch Analogie zu den zwölf Aposteln sanktionierte, archaisierende und dadurch literarisch modifizierte Projektion der »grands officiers du roi« der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, und die »*maisniee*«, die königliche Gefolgschaft, deren Kern sie bilden, bestehend aus den getreuen »Francs de France«, ist nichts anderes als die Ritterschaft jenes französischen Adels, aus welchem die Könige in dieser Zeit das Instrument ihres politischen Wiederaufstiegs formten. Diese Schicht mit Privilegien auszustatten war politisches Gebot. Der Interessengegensatz zwischen dieser zwangsläufig der königlichen Machtpolitik verdingten Gruppe und den Großvasallen liegt auf der Hand; der Verdacht Ganelons, Roland trachte, der königlichen Billigung gewiß, nach seinem Lehensbesitz, ebenso.

Nach diesen Überlegungen dürfen wir wohl mit einigem Recht feststellen, daß für die *Chanson de Roland*, für ihre Fatalität und Tragik wie für ihre Projektion einer politischen Zukunft ganz entscheidend ist die Existenz zweier sozial wie politisch relevanter Gruppen, an deren Interessenkonflikt und In-Dienst-Stellung sich das

---

<sup>92</sup> J.-F. Lemaignier, *Le gouvernement royal aux temps capétiens*, Paris 1965.

Schicksal der kapetingischen Monarchie entscheiden mußte. Ihre Exponenten sind Roland und Ganelon.

Kehren wir nach diesem Exkurs zur Handlung des *Rolandsliedes* zurück!

Bis zum letzten Augenblick hält Ganelon an der Auffassung fest, daß er nicht den Kaiser verraten und damit seine Loyalität als Vasall gebrochen, sondern nur eine berechnete Rache an Roland geübt habe. Im Vollgefühl seines Rechts tritt er zu Beginn des gegen ihn angestregten Prozesses vor Karl und seine Richter:

Puis s'escriat haltement a grant vo(e)iz:  
»Pur amor Deu, car m'entendez, barons!  
(Seignors) jo fui en l'ost avoec l'empereür,  
Serveie le par feid et par amur:  
Rollant sis niés me coillit en haür,  
Si me jugat a mort et a dulur:  
Message fui al rei Marsiliun,  
Par mun saveir vinc lo a guarisun.  
Jo desfiat Rollant, le poigneor,  
Et Oliver et tuiz lur cumpaignun;  
Caries l'oïd et si noble baron.  
Vengét m'en sui, mais n'i ad traïsun. «

(3767 ff. )

Um Gottes Liebe willen hört mich an, ihr Herren! Ich war im Heere mit dem Kaiser und diente ihm in Treue und in Liebe. Sein Neffe Roland aber faßte Haß auf mich und bestimmte mich zu Tod und Schmerzen. Als Bote wurde ich zum König Marsilie geschickt. Durch meine Klugheit konnte ich ihm heil entkommen. Ich trotzte dem Kämpfer Roland und Olivier und allen ihren Gefährten. Karl und seine edlen Ritter haben es mit angehört. Ich habe mich an ihnen gerächt, aber es war kein Verrat.

Ganelons Denkweise geht aus dieser Rede klar hervor: Sie ist in der feudalen Vorstellungswelt und Begriffswelt begründet. Sein Anspruch darauf, eine Beleidigung durch einen Vasallen seinesgleichen an diesem zu vergelten, besteht völlig unabhängig von seiner Lehenspflicht gegenüber dem Kaiser. Zum Verständnis dieser Haltung kann man einen Vergleich zu den Konventionen der späteren Monarchie ziehen, in der – etwa unter dem Ancien Régime, bereits unter Richelieu – das Duell vom König verboten war und trotzdem jeder Angehörige des Adels auf dem Recht seines Standes beharrte, sich durch einen Zweikampf für eine erlittene Unbill zu rächen, unabhängig vom politisch bestimmten Interesse des zentralistischen Königtums. Dieser Ehrbegriff, moralisches Relikt des Feudalstaates, ist in der Vorstellungswelt unseres Epos noch durchaus konkretes Recht, begründet im Wesen der Feudalgesellschaft selbst. Ganelon kann sogar darauf verweisen, daß er seinen persönlichen Gegner, Roland, und seine Freunde, öffentlich herausgefordert hat, vor dem Kaiser und seinem Rat. Daß er sich dabei nicht erkühnte, sich im Zweikampf mit dem stärkeren Roland zu messen, sondern auf seine Mittel, die der Klugheit, zurückgriff, kann ihm billigerweise keiner verübeln. Es geht um das Fehderecht.

Alle Verwandten Ganelons stellen sich offen auf seine Seite. Das geschieht einerseits aus einer Sippensolidarität heraus, die in der Feudalgesellschaft einen nicht nur moralischen, sondern auch juristischen Faktor darstellt. Andererseits teilt die

Sippe den Standpunkt Ganelons, daß die Rache an Roland und der Verrat am Lehenherrn zwei ganz verschiedene Dinge sind: Das Recht zur Rache kann keiner bestreiten, und die Absicht des Verrats am Kaiser lag nicht vor. Das ist ein feudally absolut vertretbarer Standpunkt.

Die Richter anerkennen ihn und raten Karl, Ganelon zu schonen und seine Vasallentreue in Zukunft unter Beweis stellen zu lassen. Und Karl, der die Richter ohne rechtliche Grundlage als *seine* »feluns« (3814), als Treubruchige ihm gegenüber bezeichnet, könnte dagegen gar nichts unternehmen – obwohl die Rache Ganelons ihn ja nicht nur das Leben seines Neffen, sondern auch dasjenige seiner Pairs und seiner tapfersten und liebsten Vasallen gekostet hat. Und selbst unser Dichter könnte – streng genommen – Ganelon nicht verurteilen, wenn nicht ein anderer, höherer Gesichtspunkt für ihn beherrschend wäre. Das Vergehen an Karl, und war es auch nur mittelbar als Rache an Roland und seinen Freunden, ist zugleich ein Vergehen an Karls und der Franken christlicher Sendung, der sich – in unserem Gedicht – auch die sonst für völlig legitim gehaltenen Ansprüche des Feudalrechts beugen müssen. Das Fehderecht ist außer Kraft gesetzt, wo es mit dem universalchristlichen Auftrag des Monarchen kollidiert. Aber nur dann. Es ist dabei höchst bezeichnend, daß dieser größere Anspruch einer höheren Bestimmung sich nicht etwa durch ein oberstes weltliches Gericht offenbart und durchsetzt, sondern nur durch ein Gottesurteil, also durch eine überweltliche Instanz, der sich alle beugen müssen, die sich Christen nennen.

Das scheint mir für die Interpretation des *Rolandsliedes* von größter Bedeutung zu sein. Die allem übergeordnete, heilsgeschichtliche, vom Kreuzzugsgeist inspirierte Idee des französischen Königtums vermag allein die widerstrebenden zentrifugalen und partikularistischen Kräfte der Feudalgesellschaft, deren eigenen Selbstwiderspruch, zu integrieren. Ganelon ist ein Opfer dieses Harmonieideals; er muß, ohne dies zu beabsichtigen, Verrat an diesem Ideal üben, das verkörpert ist im Kaiser, damit das Gottesurteil im Sinne eines höheren, unantastbaren Ratschlusses der Providenz die heilsgeschichtliche Ordnung wiederherstellt und die Weltlichkeit in ihren Dienst nimmt.

## Stilprobleme

Ganelons Verrat ist ebenso eine Voraussetzung für den Entscheidungskampf gegen die Heiden wie die » desmesure « und » folie « Rolands. Ganelon ist – letztlich genauso wie sein Gegner Roland – das Opfer eines Schicksals, das seinen Sinn von seiner Deutung als Instrument der christlichen Heilsgeschichte verliehen bekommt, die ihrerseits in den Dienst der Idee von einer idealen, im Königtum zentrierten, harmonischen Feudalgesellschaft gestellt wird und diese Idee ebenso legitimiert wie die aus ihr abzuleitenden realpolitischen Ansprüche auf die Gestaltung der Zukunft. Roland und Ganelon sind damit zugleich die Opfer einer epischen Handlung, deren subjektive Geschichtlichkeit in jener Epoche an die Stelle einer dem Publikum unzugänglichen und im strengen Sinne gar nicht existierenden objektiven Geschichtsdarstellung tritt.

Damit sind wir schon wieder mitten in einem fundamentalen Problem, das uns erneut auf die Frage des Ursprungs und des Verhältnisses von Epos und Geschichte bringt und uns zu einer Streitfrage führt, deren Lösung noch nicht abzusehen ist.

Bevor wir darauf eingehen, ist noch ein kurzer Blick auf den Stil des *Rolandsliedes* angebracht. Ich kann dabei auf die bereits zitierten Stellen verweisen und brauche sie nur nachträglich zu charakterisieren.

Der Stil des *Rolandsliedes* ist unprätentiös, nüchtern, ganz arm an Vergleichen, aber er ist reich an pathetischen Apostrophen – und reich an eindrucksvollen Versen, die mit geringen Mitteln ein Maximum an Stimmung erzeugen. Verse wie »Halt sunt li pui et li val tenebrus« (814) sind in ihrer Simplizität von einer großen atmosphärischen Dichte, die mehr hinter den Worten steckt, die sie evozieren, als in ihnen.

Der *Rolanddichter* hat wenig Sinn für das Malerische und Anschauliche. Alles Sinnhafte wird bei ihm zum Ausdruck von Gesinnung, Stimmung, Gefühl. Die Gefühle werden meist präzise durch eine einzige Geste angezeigt.

Vers und syntaktische Einheit stimmen fast stets überein; das liegt natürlich wesentlich an der Vortragsweise, gilt also für die *chanson de geste* ganz generell. Für das *Rolandslied* hat Philipp August Becker<sup>93</sup> als charakteristisch festgestellt, daß eine Satzeinheit sehr häufig zwei Verse umschließt, der Dichter also einen distichischen Rhythmus bevorzugt, und daß er mit Vorliebe die Laisse mit einem Satz von drei Versen, also tristichisch beschließt. Ob wir hier eine bewußte Kunstübung oder eine aus der Vortragsweise resultierende Technik vor uns haben, ist schwer zu entscheiden.

Zu den auffälligsten und wichtigsten Eigentümlichkeiten der *chanson de geste* und speziell des *Rolandsliedes* gehört die Technik der Wiederholung, der »*laisses similaires*«, der Wiederaufnahme von schon Gesagtem und dadurch der Parallelisierung von ganzen Laisse, und im Zusammenhang damit eine Resümiertechnik, die vor besonders dramatischen Situationen Spannung schafft, indem sie das bisher Geschehene, auf die dramatische Zuspitzung Vorausweisende, noch einmal zusammenfaßt. Das sind Erscheinungen, die ganz offenbar zur Gesetzlichkeit des epischen Stils gehören. Ihre genetische Relevanz ist umstritten. Die Vertreter der Theorie einer individuellen Spätschöpfung, speziell einer Beeinflussung durch die Antike und durch die Schulrhetorik, sehen in diesen Erscheinungen reine Bildungselemente. Für die »romantische« Theorie und ihre Nachfahren ist die Technik ein Beweis für die alte, vorliterarische, orale epische Dichtungstradition.

## Epenentstehungstheorien: der Streit zwischen (Neo-)Traditionalisten und Individualisten

Damit sind wir nun bei den Ursprungstheorien, um die wir nicht herumkommen. An ihren Wandlungen, Wegen und Umwegen ließe sich eine Geistesgeschichte der Wissenschaft der letzten hundert Jahre ablesen. Wir wollen – und müssen – die

---

<sup>93</sup> Becker, *Literaturgeschichte*, S. 270.

wichtigsten Stationen dieser noch keineswegs beendeten und teilweise sehr aufregenden Auseinandersetzung kennenlernen.<sup>94</sup>

Das geschichtliche Ereignis, das am Anfang der Rolandlegende steht, fand – wie schon erwähnt – am 15. August 778 statt. Wir sind darüber unterrichtet durch die *Vita Karoli Magni*, die Eginhard, der Biograph und Chronist Karls des Großen, um 830, also etwa fünfzig Jahre nach den Geschehnissen schrieb.

Aus dieser Chronik erfahren wir, daß Karl der Große, von einem arabischen Würdenträger zu Hilfe gerufen, im Jahre 778 nach Spanien zog, um den Emir Abderahman von Cordoba zu bekämpfen. Karl begründete bei dieser Gelegenheit die bis zum Ebro reichende spanische Mark. Als er nach Frankreich zurückkehrte, wurde seine Nachhut überfallen, aber nicht von heidnischen Muselmanen, sondern von Basken, die zwar Christen, aber dazu ausgesprochene Räuber waren. Bis heute ist es umstritten, ob dieser Überfall, bei dem die gesamte Nachhut aufgerieben wurde, eine schwere militärische Niederlage darstellte oder nur eine verhältnismäßig unbedeutende Schlappe am Rande eines größeren militärischen Feldzuges. Es scheint jedoch, daß dieses Ereignis deshalb einen so nachhaltigen Eindruck hinterließ, weil bei dieser Gelegenheit mehrere hervorragende Würdenträger des Reiches den Tod fanden. Bei Eginhard heißt es darüber:

In quo proelio Eggihardus regiae mensae praepositus, Anshelmus cornes palatii et Hruotlandus Britannici limitis praefectus cum aliis com-pluribus interficiuntur.

In diesem Kampfe (bei dem, wie Einhard weiter ausführt, die schwere Rüstung der Franken und die Ortskenntnis der Feinde den Franken zum Verhängnis wurden) fielen Eggihard, des Königs Truchseß, Anshelm, der Pfalzgraf, und Hruodland, der Befehlshaber im brittanischen Grenzbezirk, nebst vielen anderen.<sup>95</sup>

Der Verfasser der *Vita Karoli Magni* berichtet weiter, daß die Basken für diesen Überfall nicht zur Rechenschaft gezogen werden konnten, weil sie sich sogleich wieder zerstreuten und eine Verfolgung keinen Erfolg versprach.

Eginhard und die späteren karolingischen Historiker haben aus dieser Niederlage aus begreiflichen Gründen ein belangloses Scharmützel zu machen versucht. Die Zeitgenossen dagegen empfanden diese Niederlage offenbar als ein katastrophales Ereignis, das einen tiefen Eindruck hinterließ und Anlaß zur legendären Verarbeitung gab.

Wir wollen uns darüber klar sein, daß Eginhard von all den später im *Rolandslied* erscheinenden Gestalten nur Roland selbst nennt, daß die beiden anderen von ihm Erwähnten, Eggihard und Anselm, im Epos nicht erscheinen, daß die Feinde bei ihm nicht die Sarazenen, sondern christliche Basken waren. Kein Wort von

---

<sup>94</sup> Karl Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905, S. 130-136; Italo Siciliano, *Les origines des Chansons de geste. Théories et discussions*, Paris 1951, S. 17, 44, 129.

<sup>95</sup> Einhard, *Vita Caroli Magni*, Band I, Kapitel IX, S. 62; »Kaiser Karls Leben von Einhard«, übers. von Otto Abel, in: *Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit*, Zweite Gesamtausgabe, Band 16, 4. Auflage, Leipzig 1920, S. 17f.

Ganelon und von Verrat, kein Wort von Olivier, kein Wort von Baligant oder Marsilius.

Von dem streitbaren Erzbischof Turpin, der in unserem *Rolandslied* alle Krieger, die nichts taugen, zum Beten ins Kloster schicken möchte, wird in einer Chronik aus dem 9. Jahrhundert berichtet, daß er ein Zeitgenosse dieser Ereignisse, aber vermutlich nicht an dem Feldzug beteiligt war. Bei Ganelon ist es möglich, daß sein historisches Vorbild ein Erzbischof von Sens namens Wonilo war, von dem bekannt ist, daß er gegen Karl den Kahlen konspirierte und deshalb im Jahre 859 – also 81 Jahre *nach* jenem Nachhutgefecht in den Pyrenäen – wegen Verrats zum Tode verurteilt wurde.<sup>96</sup>

Das sind die nachweisbaren historischen Fakten – zu denen natürlich auch gehört, daß Karl der Große nicht aus Gründen des Glaubenskrieges nach Spanien zog, sondern weil er einen Eroberungskrieg führen wollte.

Die große Frage ist nun: Was geschah zwischen dem historischen Ereignis von 778 und dem Oxforder *Roland*? Was geschah auf dem Gebiete der legendären bzw. dichterischen Überlieferung in einem Zeitraum von rund dreihundert Jahren? Ist er bloß mit Legende oder Sage oder aber auch mit Dichtung gefüllt?

Da der geistig-historische Eigenwert des Mittelalters erst in der Romantik wieder entdeckt wurde, waren die ersten Deutungsversuche durchaus von romantischen Konzeptionen bestimmt, orientiert vor allem an Herder. Herder sah bekanntlich im Mittelalter die erste Bewußtwerdung nationaler Verbände; für ihn war der *Volksgeist* das eigentliche Agens alles Geschehens. Die ersten, von dieser romantischen Konzeption beeinflussten Forscher waren daher des Glaubens, daß der Volksgeist, die anonyme Legion, Dichtungen zeugte, die gleichsam poetische Fragmente des Ausdrucks dieses Volksgeistes waren. So kam es zu der Theorie, daß im Anschluß an das geschichtliche Ereignis im Volk kurze Lieder entstanden, die sogenannten *Kantilenen*, die dann später, sei's durch Anschwellung, sei's durch Verschmelzung sich zu ganzen Epen auswuchsen. Im Widerspruch zu allen denjenigen, welche die romantische Theoreme als typische Konstruktionen eines deutschen Nationalismus glauben verdächtigen zu müssen – was freilich nicht völlig grundlos ist –, muß nun gesagt werden, daß es vor allem Franzosen und Italiener waren, die den germanischen Volksgeist in der mittelalterlichen Epik zur Geltung bringen wollten.

Von Gaston Paris, dem Begründer der romanischen Philologie in Frankreich – der freilich bei dem noch von Goethe ermunterten ersten romanistischen Lehrstuhlinhaber Friedrich Diez in Bonn studiert hatte –, stammt die berühmte Formel vom »esprit germanique dans une forme romane«.<sup>97</sup> Nach seiner Theorie<sup>98</sup> entstanden unmittelbar im Anschluß an das historische Ereignis, vielleicht sogar unter den Teilnehmern an diesem Ereignis selbst, kurze Lieder halb epischen, halb lyrischen Charakters. Diese Kantilenen wurden weiter überliefert, umgebildet, und schließlich wurden – nach Gaston Paris zuerst im 10. Jahrhundert – mehrere Kantilenen über das gleiche Thema von Jongleurs zu großen Dichtungen zusammengefaßt,

---

<sup>96</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band IV, S. 360f.

<sup>97</sup> G. Paris, *Revue Critique*, Paris 1868, S. 385.

<sup>98</sup> G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865, Nachdruck Genf 1974, S. 37ff., S. 69 ff.

und das sind dann die Epen, die *chansons de geste*.<sup>99</sup> Die gesamte Entwicklung vollzog sich im Volk, anonym, unter Ungebildeten; der Dichter ist Legion.

Diese Theorie war romantisch-spekulativ. Sie hat ihre Wurzel im deutschen Begriff des Volksgeistes einerseits und im französischen Begriff des »*génie du peuple*« andererseits. Die Tatsachen, auf die sie sich stützen zu können glaubte, waren höchst gering an der Zahl und – wie sich herausstellte – auch noch fragwürdig dazu.

Gaston Paris und die gleichgesinnten Forscher beriefen sich noch auf zwei weitere Zeugnisse für ihre Auffassung: das *Faro-Lied*<sup>100</sup>, auch Chlothar-Lied genannt, und das sogenannte *Haager Fragment*.<sup>101</sup> Beim *Faro-Lied* handelt es sich um ganze acht lateinische Verse, enthalten in der *Vita Sancti Faronis*, einem Heiligenleben, das von einem gewissen Hildegar, der als Bischof von Meaux im Jahre 875 starb, verfaßt worden war. In dieser lateinischen Vita wird erzählt, wie der Sachsenherzog Berthold an König Chlothar II. eine Botschaft richtete, die so herausfordernd war und so hochmütig vorgetragen wurde, daß der König, von Zorn erfaßt, die Gesandten einkerkern ließ und zum Tod verurteilte. Der Heilige Faro nun erwirkt vom König einen Aufschub der Urteilsvollstreckung, geht nächtlings in den Kerker und bekehrt die wilden heidnischen Sachsen zum Christentum. Sie sind jetzt natürlich gerettet und werden reich beschenkt entlassen, weil sich an ihnen so sichtbarlich ein Gnadenwunder ereignet hat. Für die anderen Sachsen wartet der König nicht auf ein Wunder. Vielleicht, damit ihm nicht wieder ein Heiliger den Ruhm der Bekehrung wegnimmt, macht Chlothar sich sogleich auf, zieht mit einem gewaltigen Heer gegen die Sachsen und läßt alle töten, die größer sind als die Länge seines Schwertes. Dieser handgreifliche Maßstab ist ihm offenbar einleuchtender als die Konversion.

Der Verfasser dieser Vita, Hildegar von Meaux, behauptet, über dieses Ereignis sei im Volke ein Lied von Mund zu Mund gegangen, und zum Beweis dafür zitiert er die genannten acht Verse. Sie sind lateinisch, aber weil im Begleittext ausdrücklich von einem »*carmen publicum iuxta rusticitatem*« gesprochen wird, lag der Schluß nahe, daß es sich hier um das ins Lateinische übersetzte Bruchstück eines volkssprachlichen Heldenlieds handelt. Damit wäre dann für das 9. Jahrhundert die Existenz einer Kantilene nachgewiesen.

Diese Auslegung ist zuerst von Becker<sup>102</sup> bestritten worden, der in dem *Faro-Lied* ein reines Zeitgedicht oder besser Gelegenheitsgedicht sah, das von Anfang an in lateinischer Sprache abgefaßt war. Bédier<sup>103</sup> und Becker versuchten nachzuweisen, daß dieses Lied von dem Bischof Hildegar zugunsten seines Lieblingsheiligen

---

<sup>99</sup> Gaston Paris und seine Schüler konnten sich dabei auf die spanischen Romanzen berufen, die in kurzer, metrisch durchaus der Epik verwandter Form epische Stoffe behandelten. Die Romanzen wären also nachweisbare, weil vorhandene Kurzlieder, also Kantilenen gewesen. Heute weiß man, daß die spanischen Romanzen – deren älteste höchstens ins 14. Jahrhundert zurückreichen – nicht Vorgänger der Epik, sondern Streuungen der epischen Überlieferung sind, »episches Trümmerfeld«, wie die Formel lautet.

<sup>100</sup> Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 250 f.

<sup>101</sup> Foerster/Koschwitz, a.a.O., S. 251-258.

<sup>102</sup> Becker, *Literaturgeschichte*, S. 183-187.

<sup>103</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band IV, S. 290-335.

gefälscht bzw. erfunden wurde. Curtius<sup>104</sup> meinte, die Rolle des *Faro-Liedes* habe damit für die Epenforschung ausgespielt. Der Zeugniswert des *Faro-Lieds* ist jedoch bis heute umstritten und spielt in der Theorie von Menéndez Pidal, von der wir noch sprechen müssen, wieder eine gewisse Rolle.

Wirklich epischen Charakters ist das *Haager Fragment*. Es handelt sich um ein Prosabruchstück in einem ziemlich verrotteten Latein, das erbitterte Kämpfe zwischen Heiden und Christen schildert. Ein Christenheer belagert eine von Heiden besetzte Stadt, deren Name nicht genannt wird. Der Führer der Christen ist Kaiser Karl, derjenige der Heiden heißt Borel. Es gibt ein furchtbares Blutbad, das in Form wütender Einzelkämpfe dargestellt wird. Ganz deutlich ist an diesem Text festzustellen, daß er die Prosaauflösung einer Versdichtung in Hexametern ist.

Die ältere Forschung nahm es als sicher an, daß dieses Fragment aus dem Ende des 10. oder dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt. Die romantische Theorie sah in ihm – genauer gesagt in der Versvorlage – die Übersetzung eines volkssprachlichen Epos, einer *chanson de geste*. Die ersten Zweifel äußerte wiederum Becker<sup>105</sup>, der auf die Möglichkeit verwies, daß die Hexametervorlage eine lateinische Originaldichtung war, genau von der Art mittellateinischer Epen, wie sie karolingische Dichter wie Ermoldus Nigellus und Abbo von Saint-Germain verfaßten, oder von der Art des *Waltharius* oder des *Ruodlieb* in Deutschland.

Die »romantische« Deutung ließ auch Curtius keine Ruhe. Auf seine Anregung hin untersuchte der Mittellateiner Otto Schumann<sup>106</sup> – bekannt vor allem als Herausgeber der *Carmina Burana*, das *Haager Fragment* paläographisch. Schumann kam zu dem Ergebnis, daß es nicht ausgeschlossen sei, daß dieses Fragment erst ins 12. Jahrhundert gehört und dann möglicherweise die Stilumsetzung einer *chanson de geste* aus dem gleichen Zeitraum sei. Damit hätte auch das *Haager Fragment* als Zeugnis für die frühe Existenz einer *chanson de geste* ausgespielt. Curtius<sup>107</sup> untersuchte daraufhin Stil und Wortschatz und deren Verhältnis zu den lateinischen Epikern und kam seinerseits zu dem Ergebnis, daß die metrische Grundlage des *Haager Fragments* ein lateinisches Epos des 10. oder 11. Jahrhunderts gewesen sein müsse, aber nichts mit einer volkssprachlichen *chanson de geste* zu tun haben könne.

Bis um 1900 jedoch hatten kaum einmal Zweifel und Skepsis ähnlicher Art die Urkundengläubigkeit der früheren Forschung getrübt. Die Auffassung von Gaston Paris war vielmehr – bei Variationen in Einzelheiten – wenig später von Léon Gautier<sup>108</sup> in dessen Werk *Les épopées françaises* und dann von dem Italiener Pio Rajna<sup>109</sup> weiter ausgebaut worden. Die große Ernüchterung kam um die Jahrhundertwende. Die Vertreter der romantischen Theorie waren vom Geist des Positivismus erfaßt worden. Wo reine Wissenschaftlichkeit keine Materialien vorfand, wurde konstruiert. Vor den kollektiven Erscheinungen und motivgeschichtli-

---

<sup>104</sup> Curtius, »Über die altfranzösische Epik«, *ZRPh* 64 (1944), S. 248 (revidiert in: »Über die altfranzösische Epik V«, in: *ZRPh* 68 (1952), S. 177-208).

<sup>105</sup> Becker, *Grundriß*, S. 25. Becker, *Grundriß*, S. 25.

<sup>106</sup> Otto Schumann, »Über das Haager Fragment«, in: *ZRPh* 67 (1951), S. 131-146.

<sup>107</sup> Curtius, *a.a.O.*, S. 262-270.

<sup>108</sup> L. Gautier, *Les épopées françaises*, Paris 1878.

<sup>109</sup> Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze 1884.

chen Forschungen wurden die konkreten, menschlichen Schöpferkräfte vergessen. Eine neue Forschergeneration konnte sich bei einem Mechanismus, der das un-aufhörliche Dichten, Raunen und Weben des Volksgeistes voraussetzte, nicht beruhigen und konnte sich mit der allzu spekulativen Kantilientheorie nicht zufrieden geben. Sie erklärte die Annahme von pausenlosen Übergängen, die Konstruktion von Vorepen und vom singenden Volk zur puren Phantastik. Dem romantischen Kollektivismus, der unter der Faszination des Volksgeistes gestanden hatte, stellte sich jetzt ein Individualismus entgegen, der dem einzelnen Dichter und seiner einheitlichen Werkkonzeption wieder zum Recht verhelfen wollte. Den Kampf eröffnete, temperamentvoll wie immer, Becker. Nach kleineren Einzelstudien erschien 1907 der erste Teil seines leider nicht weiter geführten »Grundrisses der altfranzösischen Literatur«. Für ihn ist eine ungefestigte Sage, durch keine Dichtung fixiert, die Vermittlerin zwischen geschichtlichem Ereignis und *chanson de geste*, im Falle des *Rolandliedes* also zwischen 778 und ca. 1100. Er leugnet die Kette von Kantilenen und Vorepen, die sich im Gedächtnis fortgepflanzt haben sollen und die von der romantischen Theorie postuliert werden. Wie kommt es – so fragte sich Becker –, daß die ersten Epen, die uns überliefert sind, sogleich als einheitliche, fertige Schöpfungen auftreten, offensichtlich – wie besonders das *Rolandlied* – von einer Dichterhand durchgestaltet. An den überlieferten Epen stellte er eine so große Verschiedenheit im jeweiligen Verhältnis zum geschichtlichen Ereignis fest – einmal durch Lokalinteressen konservierte historische Treue, einmal aus Propagandagründen gefälschte Ereignisse, einmal reine Erfindungen – daß er daraus schloß, ganz verschiedene, gleichsam zufällige Bedingungen hätten die Erinnerung an vergangene Ereignisse in ganz verschiedener Form und Sagenausbildung bewahrt, bis sich ein Dichter ihrer in einer bestimmten Epoche annahm. So stuft sich das Verhältnis der epischen Erzählung zur Geschichte in reicher Skala ab, von der aus Lokalinteressen erwachsenden, historisch fundierten Sage bis zu den verschwommensten allgemeinen Geschichtserinnerungen, von der ausführlichen, wahren oder gefälschten Erzählung bis zu einzelnen versprengten Namen, von der echten Überlieferung, wo auch im Epos die gegebene historische Figur als Held eines bestimmten Ereignisses erscheint, bis zur anekdotischen Wandersage, die nur zufällig Züge aus der Geschichte bewahrt. Stoffquelle ist also seines Erachtens nicht die Karolingerzeit unmittelbar, sondern die sehr verschieden gestalteten Erinnerungen, die von ihr im 11., 12., 13. Jahrhundert lebendig fortbestanden oder künstlich wieder ins Leben gerufen wurden; und es handelt sich nicht um eine gesetzmäßige, naturnotwendige Entwicklung der Sagenstoffe, es ist vielmehr ein Element des Zufalls im Spiel, das von den historischen Ereignissen die einen ohne Rücksicht auf ihre eigentliche Bedeutung der Vergessenheit weihet, die anderen zur Verherrlichung im Liede ausersieht. – Das Aufkommen dieser zufallsbedingten Sagen, Legenden, Anekdoten usw. zieht aber auch nicht die Entstehung von Liedern als notwendige Folge nach sich, daß man etwa sagen könnte: die Sage war da, folglich mußte das Epos werden. Sondern es gehört wieder die glückliche Fügung dazu, daß der mit dem genialen Seherauge und Schöpfergeist begabte Dichter zur geeigneten Stunde und in der richtigen Stimmung die Sagenkunde vernimmt, so daß sie in ihm lebendig wird und ihn zwingt, das innerlich Geschaute im Liede zu verewigen. Namentlich bei den ersten Epen, denen das direkte Vorbild noch fehlte,

war das Zusammentreffen jener günstigen Umstände unerlässlich. Ohne Rolands Grab in Blaye und ohne Roncevaux' Lage am Pilgerweg hätte wohl Rolands Ruf ewig geschlafen und wäre sein Name in Einhards *Vita* ein leerer Schall. Hätte aber ein günstiges Geschick nicht den schaffenslustigen und schaffenskundigen Dichter nach Roncevaux, Blaye und Bordeaux geführt, als man eben die Erinnerungen an das Nachhutsgefecht wieder sammelte und zur Erbauung der Pilger wieder lebendig auszugestalten sich mühte, und hätte er beim Anblick der Bergkuppen und Felsenschluchten und beim Erzählen seiner Gewährsleute nicht die gefallenen Franken um sich aufstehen sehen und Rolands Hornruf klagend ersterben hören, so besäßen wir kein *Rolandslied* und wäre vielleicht das altfranzösische Nationalepos überhaupt nicht vorhanden; denn nur der stimmungsvoll ergriffene und durch hinlängliche Kunde unterrichtete Sänger konnte die ersten Lieder schaffen, die nicht aus schriftlichen Quellen künstlich gezogen, sondern aus lebendiger poetischer Anschauung hervorgesprossen sind. Wie jedes Geistesprodukt ist auch das epische Lied durch verschiedene Ursachen bedingt; insofern aber diese Ursachen nur durch ihr Zusammenwirken in einem bestimmten Subjekt ein positives Ergebnis auslösen können, ist eben jedes Lied ein Produkt des Zufalls oder der menschlichen Freiheit und nicht einer gesetzmäßigen Naturnotwendigkeit.<sup>110</sup>

Wir bemerken an dieser so entschieden vorgetragenen individualistischen Theorie sogleich auch deren Einseitigkeit bzw. die Gefahr einer solchen Einseitigkeit: Der Zufall der Bedingungen und das Vorhandensein eines Genies tragen ganz allein die Verantwortung für eine Schöpfung fast aus dem Nichts. Die Wiedereinsetzung der Dichterpersönlichkeit in ihre so lange verleugneten Rechte schlägt sogleich in ein Extrem aus, das die geschichtliche, politische, gesellschaftliche Bedingtheit der Entstehung einer nationalen Epik vernachlässigt.

Beckers neue Konzeption enthielt Erklärungselemente, die wenig später von Bédier zu einem geschlossenen System ausgebaut wurden. Bédier hatte Beckers »Einbruch in die romantische Burg« – wie Bédier sich ausdrückt – in dessen früheren Schriften kennengelernt, und er gestand seine Dankesschuld dem deutschen Forscher gegenüber im Vorwort zu seinem eigenen großen Werk ganz offen ein.<sup>111</sup> Bédiers vierbändiges Hauptwerk – »Les Légendes épiques« – erschien von 1907 bis 1914. Es wird immer zu den ganz großen Meisterwerken der Romanistik zählen: brillant geschrieben, zwingend, verführerisch, ja hinreißend als Glanzstück souveräner wissenschaftlicher Prosa. Den dritten Band, der das *Rolandslied* behandelt, brachte er 1912 heraus. Bédier wirft aller früheren Forschung vor, daß sie von einem falschen a priori ausging: dem festen und unangezweiften Glauben, daß die Tradition der *chanson de geste* praktisch mit dem historischen Ereignis selbst eingesetzt habe: »( ... ) toutes les théories connues des origines de l'épopée française se réclamaient en dernière analyse d'un même principe général, accepté de tous comme un axiome: à savoir que les romans du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles ne sont que le dernier aboutissement d'un travail poétique commencé plusieurs siècles plus tôt; que l'épopée française, toute >spontanée< à l'origine et toute >popu-

---

<sup>110</sup> Becker, *Grundriß*, S. 35 f.

<sup>111</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band I, avant-propos S. X.

laire<, est >née des événements exprimant les sentiments de ceux qui y prenaient part<...«<sup>112</sup>

Für Bédier stand es nach langen eigenen Studien fest, daß die frühen chansons de geste, *Gormont et Isembart*, *Rolandslied*, *Wilhelmslied* nicht Endpunkt einer jahrhundertelangen dichterischen Entwicklung sind, sondern vielmehr Beginn der epischen Tradition, bewußt geschaffen, hic et nunc, aus eruierbaren Zwecken, die mehr oder weniger willkürlich sich der Sagen und Legenden bedienten, die vorher nicht literarisch fixiert waren. Diese Auffassung hatte schon Ph. A. Becker vertreten: Die starke Entstellung der Tatsachen – so schrieb er –, die alle Epen aufweisen, scheint begreiflicher, wenn man statt der relativ festen Lieder eine ungefestigte Sage als erste Vermittlerin annimmt.<sup>113</sup> Zu der Überzeugung, daß Vorepen bzw. Kantilenen nie existiert haben, daß die Geschichte der chanson de geste folglich erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts einsetzt, kam Bédier auf folgendem Wege: Er untersuchte in einer historisch-philologisch stupend konsequenten Methodik alle Hinweise der chansons de geste auf Reliquien, Ortsangaben, Heiligennamen, Kirchennamen, Heldengräber und kam so dazu, die einzelnen Epen zu »lokalisieren«. Zu seiner Überraschung zeigte es sich, daß – wie schon Becker mehr intuitiv erschlossen hatte – alle diese Lokalisierungen auf Kirchen, Heiligtümer, Reliquien und Klöster hinweisen, die an den großen Pilgerstraßen lagen. Daraus ergab sich für Bédier eine zwingende Folgerung: Die Epen sind entstanden im Umkreis von Personen, die ein Interesse daran hatten, die zu ihrer Kirche, ihrem Kloster gehörenden Legenden auszubilden und zu verbreiten. Propaganda also längs der Pilgerstraßen – und zu diesem Zweck eine Zusammenarbeit von Mönchen und Spielern. So kam Bédier zu seiner Theorie, die er am präzisesten in den folgenden Kernsätzen formuliert:

»Au commencement était la route. En tout pays, dans tous les temps, les hommes ont peuplé de légendes les routes vénérables.«<sup>114</sup>

»Avant la chanson de geste, la légende: légende locale, légende de l'église; au commencement était la route, jalonnée de sanctuaires.«<sup>115</sup>

»Les romans du XII' siècle sont des romans du XI' siècle, et il faut les expliquer par cela que nous savons du XII' siècle, du XI' au plus tôt, et non point par cela que nous ignorons du siècle de Charlemagne ou du siècle de Clovis.«<sup>116</sup>

Das *Rolandslied* wird für Bédier zum exemplarischen Fall. Die Entstehungsgeschichte stellt sich ihm wie folgt dar: Die Pilger, die nach dem ersten Kreuzzug, um 1100, massenweise von Frankreich nach Santiago de Compostela wanderten, wurden in Blaye von der Kirche Saint Romain angezogen, wo sich das Grab Rolands befand, des heldischen Opfers der Heiden; in Saint Severin in Bordeaux konnten sie dann das Elfenbeinhorn Rolands, Reliquie des Märtyrers, bewundern; auf dem Weg über die Pyrenäen kamen sie durch ein Tal, das den Namen Karls trug, und sie kamen durch Roncevaux, das die Legende mit dem Namen Rolands

---

<sup>112</sup> Bédier, *a.a.O.*, S. II.

<sup>113</sup> Becker, *a.a.O.*, S. 28.

<sup>114</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band III, S. 367.

<sup>115</sup> Bédier, *La chanson de Roland*, Paris 1927, S. 30.

<sup>116</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band IV, S. 431.

verband. An allen diesen Stellen pflegten Mönche, die vielleicht Einhards *Vita Karoli Magni* besaßen, die legendären Heiligtümer. Und durch sie, in ihrem Auftrag, entstand zum Wohle ihres Klosters und des Glaubenseifers das *Rolandslied*, das deshalb zu einem Kunstwerk wurde, weil der Auftrag in die Hände eines *homme de génie* fiel.

Individualistisch gesinnt ist auch die lateinische Theorie, die freilich ihrerseits die *chanson de geste* an eine andere, nicht volkstümliche, sondern gelehrte literarische Tradition anhängt. Schon 1903 meinte Wilhelm Tavernier<sup>117</sup>, die »Germanisierungstendenzen« hätten in der epischen Forschung schon »allzu viel Unheil angerichtet«, und er leitete die Freundschaft Oliviers und Rolands von Achill und Patroklos ab statt aus germanischer Waffenbruderschaft. Die *Áneis* und lateinische Epen in deren Gefolge erschienen ihm als wichtige Modelle für die *chanson de geste*. In die gleiche Richtung zielten die Arbeiten des Belgiers Wilmotte<sup>118</sup> und des Italieners Chiri<sup>119</sup>, die mit ihren Parallelen zwischen antiker bzw. mittellateinischer Rhetorik und Epik und *chanson de geste* einen Weg einschlugen, den Curtius, der andererseits sich an Becker anschloß, weiterführen sollte.

Kehren wir indessen noch einmal kurz zu Bédier zurück. Die Bedeutung der Pilgerstraßen für die Entstehung der uns überlieferten *chansons de geste* ist durch Bédiers glänzendes Werk endgültig gesichert. Seine *Légendes épiques* schienen auch zunächst mit allen bisherigen Theorien »tabula rasa« gemacht zu haben. Albert Pauphilet meinte, der Bédierschen Theorie noch das Tüpfelchen auf das i geben zu müssen. Er leugnete sogar noch die Existenz der Legende. Ursprung der *chanson de geste* war nur noch die »minute sacrée« des begnadeten Dichters, und an die Stelle der Bédierschen Formel: »Au commencement était la route« stellte er die Devise: »Au commencement était le poète.«<sup>120</sup> Bald aber regten sich Gegenstimmen. Und die Frage mußte auftauchen: Waren die Klöster an den Pilgerstraßen wirklich »berceau« / »Wiege« der Epen oder nur »asyle« / »Heimstätte«? Das ist ein großer Unterschied! Und wenn Bédier glaubte, die epischen Legenden seien sozusagen nur verflüssigte Reliquien, kann man sich dann das Verhältnis nicht auch umgekehrt vorstellen, und zwar so, daß die Reliquien geronnene Legenden sind? Es kann also auch sein, und das ist vielleicht wahrscheinlicher, daß die Reliquiendarbietung erst eine Folge der Legende, der Sage war.

Die Kritik an Bédier kam von den verschiedensten Seiten. Cloëtta<sup>121</sup> kehrte Bédiers Beweisführung um: Nicht die Mönche haben legendäre Helden aufgebaut oder gar erfunden, um ihre Waffen und Reliquien zeigen zu können, sondern die Epen waren die Ausgangspunkte, und die Klöster zogen erst nachträglich Nutzen aus ihnen. Reliquien waren ja leicht herzustellen. Am Felsen von Rocamadour steckt ein

---

<sup>117</sup> Wilhelm Tavernier, *Zur Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandslieds* (Rom. Stud. V), Berlin 1903, S. 223 ff.

<sup>118</sup> Maurice Wilmotte, »Une source latine de la Chanson de Roland«, in: *Mélanges G. Lanson*, Paris 1972, S. 77-84.

<sup>119</sup> G. Chiri, *La epica latina medievale e la >Chanson de Roland<*, Genua 1936, Nachdruck Genève 1974.

<sup>120</sup> Albert Pauphilet, »Sur la Chanson de Roland (Le silence des routes de Gascogne)«, in: *Romania* 69 (1948), S. 161-171.

<sup>121</sup> W. Cloëtta, »Joseph Bédier, Les Légendes épiques« (Rezension), in: *ZfSL* 34/2 (1909), S. 6-25.

Durendal, das mit Rolands berühmtem Schwert sicherlich nicht mehr als den Namen gemeinsam hat. Ein alter Freund Bédiers, Ferdinand Lot<sup>122</sup>, konnte nicht glauben, daß bei einer systematischen Zusammenarbeit von Klerikern und Jongleurs in den chansons de geste soviel offensichtliche Irrtümer und Widersprüche zu finden wären. Er schloß umgekehrt aus dieser Tatsache auf eine lange orale Tradition. Aus ähnlichen Erwägungen kehrte dann Robert Fawtier wieder zur Kantilientheorie zurück, jedoch ohne die Rolle des dichterischen Individuums zu leugnen.<sup>123</sup> Damit nahm Fawtier eine Position ein, die ganz ähnlich derjenigen Menéndez Pidal's ist.

Bereits zu der Zeit, da Becker und Bédier sich anschickten, die romantische Theorie am Boden zu zerstören, hatte sich der große spanische Gelehrte Ramón Menéndez Pidal mit der Erforschung der spanischen Epik des Mittelalters und speziell des *Cantar de mio Cid* beschäftigt.<sup>124</sup>

Diese Forschungen mußten von vorneherein in eine andere Richtung weisen als diejenige Beckers und Bédiers, weil das Epos vom *Cid* nachweisbar nur wenige Jahre nach den geschichtlichen Ereignissen entstanden ist, die es besingt, und weil dadurch – wie auch in vielen von Menéndez Pidal aufgezeigten unwiderleglichen Einzelheiten – die Historizität des *Cid* völlig außer Frage steht. Die spanische Literatur liefert also den Beweis dafür, daß epische Dichtung sehr wohl in direktem Anschluß an das geschichtliche Ereignis entstehen konnte. Die Schlußfolgerung, die von größter Tragweite für die Epentheorie überhaupt ist, lautet: der *Cid* geht der altfranzösischen Epik zwar nicht zeitlich, aber genetisch voraus, und sein Beispiel erlaubt daher weitgehende Anwendung auf die Erklärung der Geburt der chanson de geste.

Menéndez Pidal konnte am *Cid* und an anderen, zum großen Teil von ihm in philologischen Glanzleistungen sondergleichen aus alten spanischen Chroniken erschlossenen Epen zeigen, daß die Dichter dieser Epen zwar durchaus Individuen waren, daß ihre dichterische Gestaltung jedoch ganz im Geiste volkstümlicher Tradition erfolgte, oder anders: daß diese Dichterindividuen Träger und Sprecher der volkstümlichen Tradition waren, die in den romantischen Theorien nur als mystifizierter Volksgeist ihr kollektives Wesen trieb. Das war und ist der große, fruchtbare Ansatz zur Versöhnung der extremen Positionen in einer neuen Bestimmung dessen, was Volkspoesie ist. Temperamentvoll verteidigte und untermauerte Menéndez Pidal seine These des »Neotradicionalismo«<sup>125</sup> in unermüdlicher Forschertätigkeit bis zu seinem Tod im Alter von 99 Jahren.

Es gelingt Menéndez Pidal, ziemlich wahrscheinlich zu machen, daß die Erwähnung Rolands in Eginhards *Vita Caroli Magni* nicht die Quelle für spätere Legenden- und Epenbildung war, sondern bereits ein Lied über Roland voraussetzt. Ich erinnere daran, daß Eginhard seine Chronik nur rund fünfzig Jahre nach der Niederlage der Nachhut Karls in den Pyrenäen verfaßte.

Bédier hatte dem kollektiv dichtenden Volksgeist den individuellen Dichter entgegengestellt; der Schöpfer des *Rolandsliedes* war für ihn Turol. Dieser Rehabilita-

---

<sup>122</sup> F. Lot, *Etudes sur les légendes épiques françaises*, Paris 1970, S. 260-280.

<sup>123</sup> Robert Fawtier, *La Chanson de Roland, étude historique*, Paris 1933.

<sup>124</sup> R. Menéndez Pidal, *El cantar de mio Cid*, Madrid 1908.

<sup>125</sup> ders., *La Chanson de Roland et la tradition épique*, S. 458 f.

tion des Einzelgenies – Tuoldus vindicatus – stellt Menéndez Pidal die Formel »Tuoldus deplumatus«, der »gerupfte« Tuold, entgegen; dem Schlagwort Bédiers – »au commencement était la route« – und der Devise von Pauphilet – »au commencement était le poète« – antwortet Menéndez Pidal mit der Formel: »àu commencement était l'histoire«.<sup>126</sup>

Dieser Satz – »Am Anfang war die Geschichte« – ist der Leitsatz der Theorie des spanischen Gelehrten. Die Geschichte des Epos beginnt mit den zeitgenössischen, volkstümlichen Liedern, die sich unmittelbar an das geschichtliche Ereignis selbst anschließen. Diese Lieder sind zunächst tatsächentreue Berichte aus der unmittelbaren Erinnerung.

Daher nennt Menéndez Pidal diese Lieder »cantos noticieros« / »Nachrichtenlieder«, die seiner Ansicht nach bereits die Gestalt eines kurzen Epos haben. Pidal vermeidet also zwei Hypothesen, die bisher eine so große Rolle gespielt haben: Er spricht weder von der episch-lyrischen Kantilene noch von einer Prosalegende, lehnt beide vielmehr ab. Seine These gründet sich auf die Überzeugung, daß mündliche Überlieferung und epische Gestaltung sich gegenseitig bedingen, anders gesagt, daß der epische Stoff nur in festen und zugleich variablen Formen durch Jahrhunderte hindurch im Gedächtnis weiterleben konnte.

Das vom »canto noticiero«, dem epischen »Nachrichtenlied« berichtete geschichtliche Ereignis lebt nach Menéndez Pidal dann in zahllosen Varianten weiter, von Spielmann zu Spielmann weitergetragen, Veränderungen erleidend nicht nur durch die bloß mündliche Tradierung, sondern ebenso und mehr noch durch Ausschmückung und Einstellung auf die Bedürfnisse und den Geschmack des Publikums, der durch die Jahrhunderte hindurch manchen Wandlungen ausgesetzt ist. Dabei kann der Stoff verschlechtert werden, ebenso aber auch – in den Händen dichterisch begabter Jongleurs – eine Gestalt von hervorragendem poetischem Wert annehmen – wie schließlich im Falle des *Rolandsliedes*.

Hier erkennt man am deutlichsten die neue Konzeption von Volksdichtung, gegen die jeder individualistische Angriff Bédierscher Herkunft letztlich ins Leere treffen muß. Auch für Menéndez Pidal sind es Individuen, die den epischen Stoff gestalten, aber eben nicht Individuen ohne jeden Zusammenhang mit der volkstümlich-geschichtlichen Tradition bzw. in der Distanzierung vom Publikum.

Mit der überspannten individualistischen Genieauffassung hat die Konzeption des Neotraditionalismus ebenso wenig zu tun wie mit der alten romantischen Auffassung. Der Jongleur ist für Menéndez Pidal eigentlich nie der Autor, sondern stets nur der Umdichter, der Bearbeiter einer epischen Tradition, der »remanieur«.

In einem ununterbrochenen Prozeß des Zersingens, Weitersingens und Ergänzens der epischen Lieder gemäß der Gesetzlichkeit einer volkstümlichen Tradition, die einen ganz engen Konnex zwischen Spielmann und Publikum voraussetzt, führt so der entstehungsgeschichtliche Weg vom historischen Ausgangspunkt bis zu den uns erhaltenen Epen. Das ist etwas ganz und gar anderes als die Vorstellung von einer gelehrten literarischen Entstehung durch Kleriker, die nach den Vorschriften der lateinischen Rhetorik dichten. Damit entfällt für Menéndez Pidal der Geltungsanspruch der lateinischen Theorie von Tavernier und Chiri bis Curtius. Daß Kleriker

---

<sup>126</sup> Menéndez Pidal, a.a.O., S. 482.

in die volkstümliche Tradition eingreifen konnten, leugnet auch Menéndez Pidal nicht, und ihre Anteilnahme ist auch für ihn der Anlaß, daß die Epen schließlich niedergeschrieben wurden. Insofern negiert er auch die Ergebnisse der Bédier-schen Theorie nicht. Eine gelehrte Tradition liegt indessen genauso wenig vor für den spanischen Forscher wie eine Schöpfung durch einzelne geniale Dichter ohne epische Vorläuferschaft, bloß aus Gründen der frommen Pilgerpropaganda.

Am Anfang war also das »Nachrichtenlied«, das sich im Laufe der Zeit in ein angeblich immer noch Geschichte bietendes Epos ausweitet und schließlich mit romanhaften Elementen ausgestattet wird. Die erste Stufe, der »canto noticiero« ist erschlossen, ist hypothetisch. Die zweite Stufe, das Epos, das die Historizität noch bewahrt, ist bezeugt durch den spanischen *Cid*. Die dritte, romanhaft ausgestaltete Stufe ist diejenige der uns erhaltenen französischen *chansons de geste*.

In der Zeit, aus der uns kein schriftliches Zeugnis vorliegt, gab es also, unmittelbar an das historische Ereignis anschließend: »(...) une activité littéraire latente, activité à la fois individuelle et collective.«<sup>127</sup>

Jede neue Version in dieser oralen Tradition enthält weniger historische Wahrheit als die vorausgehende; dafür entwickelt sich eine künstlerische Konzeption. Weil nicht ein Epos aus einem Guß am Anfang steht, sondern eine Tradition von zahlreichen Varianten in Gestalt kürzerer epischer Lieder, deshalb ist es nach Menéndez Pidal unmöglich, ein Stemma für das *Rolandslied* aufzustellen. Es gibt keinen Archetypus. Stemmata sind nur für die einzelnen Episoden möglich.

Soweit die Theorie Menéndez Pidals, die nach wie vor im Mittelpunkt der Diskussion steht, hart bekämpft von den Individualisten der Bédier-Nachfolge. Ich will darauf nicht weiter eingehen, jedoch noch die interessante vermittelnde Position von Pierre Le Gentil erwähnen. Sie ist interessant und ernst insofern, als sie den Streit zwischen Individualisten und Traditionalisten sozusagen historisch auflöst: die traditionalistische These hat Recht bis zum 11. Jahrhundert, die individualistische von da an. Mit Menéndez Pidal nimmt Le Gentil eine »activité littéraire latente«<sup>128</sup> an, eine »lente et obscure genèse«<sup>129</sup> bis zum 11. Jahrhundert. Nun arbeiten Kleriker und Jongleurs (im Sinne von Bédiers Pilgerstraßenpropaganda) zusammen, und dadurch wird eine individuelle Schöpfung durch einen *gebildeten* Autor möglich, der sich dem Volk anpaßt: »A côté du peuple qui s'est fait auteur, il y a des auteurs qui se sont faits peuple.«<sup>130</sup> Jetzt erfährt der epische Stoff eine »mutation brusque« durch einen Dichter mit individuellem Kunstwillen. Ich will nun noch auf zwei Entdeckungen hinweisen, die in der jüngeren Diskussion eine erhebliche Rolle spielen<sup>131</sup>.

Die Antithese des Freundespaars Roland – Olivier, eines der dramatischsten und poetischsten Themen des *Rolandslieds*, hat schon bei den Zeitgenossen tiefen Eindruck hinterlassen, so sehr, daß Väter ihren Söhnen diese beiden Namen gaben.

---

<sup>127</sup> Menéndez Pidal, *a.a.O.*, S. 458.

<sup>128</sup> Le Gentil, *a.a.O.*, S. 80.

<sup>129</sup> Menéndez Pidal, *a.a.O.*, S. 458 f.

<sup>130</sup> Le Gentil, *a.a.O.*, S. 82.

<sup>131</sup> Paul Aebischer, *Préhistoire et protohistoire du Roland d'Oxford*, Bern 1972.

Olivier ist ein Name, der in der karolingischen Geschichtsschreibung nicht erscheint, also nicht der Geschichte, sondern allein der Dichtung angehört. Die Forschung darf also mit Fug schließen, daß der Vater, der als erster zwei Söhne mit dem Binom Olivier-Roland ausstattet, eine Dichtung oder wenigstens eine Legende gekannt haben muß, in welcher das Freundespaar Roland und Olivier eine Rolle spielte. Lot, Fawtier und Boissonade<sup>132</sup> hatten bereits je einen Beleg für das Binom aus dem 11. Jahrhundert gefunden. Rita Lejeune<sup>133</sup> durchsuchte 130 Archive und fand weitere 7. Der älteste Beleg – eine Urkunde mit Zeugenerklärungen – stammt aus der Zeit zwischen 1011-1031. Wenn die beiden Zeugen dieses Dokuments – ein *Rotlandus* und ein *Oliverius* – Brüder oder Verwandte waren, dann hätten deren Vater oder Väter um das Jahr 1000 sie so getauft. Andere Belege stammen aus den Jahren 1080 bis 1096. Da die Unterzeichner erwachsen gewesen sein müssen – sonst hätten sie nicht als juristische Personen gegolten –, darf man also hier um 1060 mit einer *Rolanddichtung* rechnen.

Noch war die Diskussion über diese Frage heftig im Gange, da schreckte bereits eine neue Entdeckung die Ursprungskämpen auf – ließ sie, je nach Einstellung, jubeln oder zagen.

## Die >Nota Emilianense<

1954 veröffentlichte Dámaso Alonso einen Aufsatz: »La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense«. <sup>134</sup> Auf einem losen Blatt des Manuskripts *Emilianense* 39 der Real Academia de Historia in Madrid entdeckte Dámaso Alonso einen lateinischen Text:

In era DCCCXVI uenit carlus rex ad cesaragusta. In his diebus habuit duodecim neptis, unusquisque habebat tria milia equitum cum loricis suis. Nomina ex his rodlane, bertlane, oggero spata curta, ghigelmo alcorbitanas, olibero, et episcopo domini torpini. Et unusquisque singulos menses serbiebat ad regem cum scolis suis. Contigit ut regem cum suis ostis pausabit in cesaragusta. Post aliquantulum temporis, suis dederunt consilium ut munera acciperet multa, ne a ffamis periret exercitum, sed ad propriam rediret. Quod factum est. Deinde placuit ad regem pro salutem hominum exercituum, ut rodlane belligerator fortis cum suis posterum ueniret. At ubi exercitum portum de sicera transiret, in rozaballes a gentibus sarrazenorum fuit rodlane occiso.

Im Jahre 778 kam König Karl nach Saragossa. Er hatte in jenen Tagen zwölf Nefen, und ein jeder von diesen hatte dreitausend gepanzerte Ritter. Einige Namen darunter: Roland, Bertran, Ogier mit dem kurzen Schwert, Wilhelm mit der krummen Nase, Olivier und Turpin, der Bischof des Herrn. Und jeder von ihnen diente je

---

<sup>132</sup> Ferdinand Lot, »La Chanson de Roland«, a.a.O., S. 268; Boissonade, a.a.O., S. 315ff. und 334ff.

<sup>133</sup> Rita Lejeune, »La naissance du couple littéraire >Roland et Olivier<«, in: *Mélanges Henri Grégoire, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves*, 10, 1950, S.371-401.

<sup>134</sup> vgl. Dámaso Alonso, *Obras completas* II, Madrid 1973, S. 225-322 (234).

einen Monat dem König mit seinen Gefolgsleuten. Es geschah nun, daß der König mit seinem Heer sich vor (in?) Saragossa aufhielt. Nach einer Weile gaben die Seinen ihm den Rat, viele Geschenke anzunehmen, damit das Heer nicht an Hunger zugrunde ginge, sondern in die Heimat zurückkehrte: Dies geschah. Darauf gefiel es dem König, um des Wohles der Männer seiner Heere willen, daß der tapfere Krieger Roland mit den Seinen die Nachhut bildete. Als aber das Heer den Sizerpaß überschritt, wurde Roland in Roncevaux von den sarazenischen Völkern erschlagen.«<sup>135</sup>

Das Manuskript stammt aus dem Kloster San Millán de la Cogolla – daher »Emilianense«. Die von Dámaso Alonso befragten Experten datieren es ins 11. Jahrhundert. Selbst Skeptiker können sein hohes Alter nicht bestreiten, da es in westgotischer Schrift abgefaßt ist. Die vorsichtige Datierung Dámaso Alonsos – zwischen 1065 und 1075 – trifft sicherlich das Richtige. Damit sind die folgenden Schlüsse erlaubt: Vor dem Oxforder Roland, spätestens im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts, kannte man sogar in Spanien eine ausführliche Erzählung vom Tode Rolands in Roncevaux. Diese Erzählung enthielt das Thema vom Freundespaar Roland – Olivier (auch wenn das Thema nicht ausdrücklich erwähnt ist) und verband das Motiv der zwölf Pairs mit Rolands Tod. Daß es, sich nicht um eine lateinische Quelle handeln kann, ergibt sich aus der romanischen Form der Namen. Der Name Ganelons und das Thema des Verrats scheint dem Verfasser der *Nota Emilianense* unbekannt. Es ist indessen gar nicht ausgeschlossen, daß er sie kannte und nur aus politischen Gründen unterdrückte.

Das *Rolandslied*, das der Mönch von San Millán kannte, muß indessen doch wesentlich anders ausgesehen haben als das uns überlieferte. Denn Wilhelm, der einem anderen Zyklus angehört, ist hier mit der Handlung des *Rolandslieds* verknüpft, was später nicht mehr der Fall sein wird.

## Mündlichkeit oder Schriftlichkeit

Ich konnte nur in kurzen Strichen einige der wichtigsten Theorien nachzeichnen und muß es mir versagen, alle weiteren Auffassungen vorzutragen. Nur mit *einem* bedeutsamen Versuch der jüngeren Zeit, die Entstehungsgeschichte der *chanson de geste* zu erhellen, wollen wir uns noch befassen. Er hat die Diskussion neu belebt und die alten Gegensätze in veränderter Form wieder in Erscheinung treten lassen. Es handelt sich um das Buch von Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*.<sup>136</sup> Rychner kehrt, ohne es ausdrücklich zu sagen, zu alten Theorien zurück, aber in modifizierter und durch die Einbeziehung der konkreten Beziehung von Jongleur und Publikum wohlbegründeter Form. Als ich sein Buch gelesen hatte, erinnerte ich mich einer von Schiller berichteten Äuße-

---

<sup>135</sup> zit. nach Hans-Wilhelm Klein, »Der Kreuzzugsgedanke im Rolandslied und die neuere Rolandsforschung« (1956), in: H. Krauß (Hrsg.), *Altfranzösische Epik*, Darmstadt 1978, S. 195-225 (219f.).

<sup>136</sup> Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille 1955.

rung Goethes, »dass man die Natur des Epos vollständig aus dem Begriff und den Circumstantien des Rhapsoden und seines Publikums deducieren könne«.<sup>137</sup>

Für Hegel, bei dem man so manches expliziert findet, was die deutsche Klassik mehr geahnt und poetisch realisiert hat, bedeuteten diese »Circumstantien« die »Bedingungen« eines bestimmten historischen Weltzustandes, der sich im Epos dadurch poetisch kristallisiert, daß er seine »Totalität« vermöge einer dem Sänger wie seinem Publikum gemeinsamen »unmittelbaren Einheit von Empfindung und Handlung« zum Ausdruck bringt.<sup>138</sup> Warum ich bei dieser Gelegenheit an die Bestimmungen des epischen Charakters durch Goethe und Hegel, die eine Einheit des Bewußtseins von Dichter und Publikum, eine Identität des Geistes im Subjekt-Objekt-Verhältnis voraussetzen, dachte, wird verständlich, wenn ich die wichtigsten Gedankengänge des Rychnerschen Buches skizziere. En passant sei gesagt, daß es das Fehlen der Voraussetzung jener Einheit des Bewußtseins von Subjekt und Objekt ist, die später und heute jeden Versuch, ein großes nationales Epos im alten Sinne zu schaffen, scheitern läßt: Rychner geht – als erster Forscher – konsequent von einer ganz konkreten, gesicherten Grundlage aus: von der Dreieinheit »jongleur – récit – public«. Aus dieser Einheit leitet er Stil und Aufbau und damit die Gesetzlichkeit der ganzen Gattung der *chanson de geste* ab.

Der »jongleur« war Volksunterhalter von Beruf. Er hatte somit eine besondere Technik für die Erweckung von Interesse, so wie sie heute noch jeder ordentliche Conférencier besitzt. »Geschichten«-Erzähler gibt es ja nicht mehr. Wie seine anderen Künste – viele Jongleurs waren auch Zauberkünstler, Seiltänzer usw. – war auch die *chanson de geste* für ihn ein Jahrmarktsartikel – wenn auch ein gehobener. Vergleicht man die verschiedenen Versionen einzelner Epen in den verschiedenen Handschriften, so ergibt sich aus den Divergenzen die Folgerung, daß die Epen von den Jongleurs in oraler Tradition überliefert wurden. Je nach Lage der Dinge, nach verfügbarer Zeit und nach Publikum trug der Jongleur eine längere oder kürzere Fassung seiner Repertoirestücke vor oder eine einfachere Version anstatt einer anspruchsvolleren und kunstvolleren, ausgeschmückteren. So wurde – wie Rychner meint – im Grunde bei jedem Vortrag das Epos wieder neu geschaffen.

Hier sei am Rande und als Bestätigung vermerkt, daß Dichter mit Originalitätsbewußtsein, nicht nur die Troubadours, sondern auch die Verfasser von Romanen, wie Chrétien de Troyes, sich darüber beklagen, daß unberufene Sänger ihre Lieder oder Stoffe verstümmeln. Das kann sich nur auf Jongleurs beziehen, die sich nicht an einen autorisierten Originaltext hielten, sondern ganz nach Bedarf und nach Können recht willkürlich mit ihrem Stoff verfahren. Das aber lag in der Natur ihres Berufs und ihres Publikums.

Die Epen, die uns überliefert worden sind, jedenfalls die älteren, erklären sich nach dieser Theorie daraus, daß – vielleicht des angeschwollenen Umfangs wegen – die langen Fassungen von den Jongleurs (oder daran interessierten Klerikern) als Gedächtnishilfe für Spielleute schriftlich niedergelegt wurden. Ich erinnere hier daran, daß die Oxforder Handschrift des *Rolandslieds* höchstwahrscheinlich eine Spiel-

---

<sup>137</sup> Brief Schillers an Humboldt, Jena, 27. 6. 1798, in: *Werke*, Bd. 2, Berlin (Ost) 1962, S. 162; *Werke*, Bd. 29, hrsg. v. N. Oellers und F. Stock, Weimar 1977, S. 246.

<sup>138</sup> Hegel, *Ästhetik* III, hrsg. v. F. Bassenge, Berlin (Ost) 1955, Band II, S. 406 ff.

mannshandschrift ist. Rychner stellt an diesem Punkt seiner Untersuchung eine Frage von möglicherweise sehr großer Bedeutung, die Frage nämlich, ob nicht – aus guten und verständlichen Gründen – bei einer solchen Fixierung zur Gedächtnishilfe das Bedürfnis nach einer gewissen Ordnung des Stoffes hinzutrat, ein Bedürfnis, das sich notwendigerweise in Richtung auf eine Abgeschlossenheit, einen einheitlichen Aufbau, auf eine Komposition hin auswirken mußte. Dabei konnte der Stoff in die Hand eines hochbegabten Bearbeiters fallen, und wir hätten damit eine Erklärung für die großartige dichterische Einheit des *Rolandsliedes*, die in diesem Frühstadium so überrascht – wie sie ja auch bei Homer überrascht! Als weitere Konsequenz ergäbe sich dann, daß auch diese schriftlich fixierten und daher mit einer gewissen Planung niedergelegten Versionen von Epen dem Gesetz der Vortragsweise und der Publikumserwartung unterliegen mußten, und das heißt, daß die konkreten Bedingungen der Propagationsweise – *jongleur-récit-public* – auch den Stil und die Kompositionselemente dieser nunmehr sinnvoll und einheitlich – also nicht mehr bloß zufällig – komponierten Versionen bildeten. Damit wäre die Stilgesetzlichkeit der epischen Gattung auch in ihrer literarisierten Ausgestaltung aus den Bedingungen ihrer oralen Tradition und ihrer Kommunikation erklärt: ihre Genesis bliebe also bestimmend für ihren künstlerischen Gattungscharakter.

Wir haben damit bereits *Folgerungen* aus den Ansätzen gezogen, die Rychners einleuchtende Feststellungen enthalten.

Rychner nimmt als wahrscheinlich an, daß ein Jongleur bei einem Vortrag, bei einer Sitzung, nicht mehr als 2000 Verse, normalerweise zwischen 1000 und 2000 Verse, darbieten konnte. Länger hielt es kein Zuhörer und kein Redner aus. Die meisten von den neun renommierten Epen des 12. Jahrhunderts, die Rychner untersuchte, zeigen nun in der Tat entsprechende Einschnitte, auf die dann – was auf den Beginn einer neuen Sitzung mit Fortsetzung schließen läßt – ein »rappel de Situation« folgt, ein knapper, resümierender Hinweis auf das bereits Vorgetragene. Die spezifischen stilistischen Eigentümlichkeiten der *chanson de geste*, die epischen Wiederholungen, Unterbrechungen, Neuaufnahmen, Antizipationen des Inhalts, haben also nichts mit einer rhetorischen Bildungstradition zu tun, die von Homer, Vergil, Statius usw. herkommt, sondern sind Notwendigkeiten einer Vortragsweise vor einem Publikum, das – auf einer Burg oder auf einem Jahrmarkt – jederzeit abwandern oder sich durch Neuhinzukommende vergrößern konnte.

Aus dieser weitgehend auf Improvisation angewiesenen Vortragsart erklärt sich nach Rychner auf ganz natürliche Weise auch die Technik der Laisseverknüpfung. Die Laisse sind ja die kleinsten Aufbaueinheiten der *chanson de geste*. Bei ihrer Verknüpfung unterscheidet Rychner *drei Arten*:

1. Einer oder mehrere Schlußverse einer Laisse erscheinen zu Beginn der folgenden Laisse wieder, eventuell auch mit einer gewissen Variation.
2. Eine Laisse nimmt Verse wieder auf, die im Innern der vorangehenden Laisse stehen.
3. Eine Laisse nimmt den Anfang der vorausgehenden Laisse wieder auf.

Die Jongleurs führten dieses Verfahren häufig bis zu einem Parallelismus, der oft mehrere Laissen umfaßt und diese Laissen somit zu Gruppen innerhalb des Erzählablaufs zusammenschließt. Die gehäufte Wiederholung bewirkt ein mehr »lyrisches« Retardieren dieser Erzählung. Gerade vor dramatischen Höhepunkten werden durch die Laissenparallelismen starke poetische Effekte erzielt. Rychner konnte dies an der zentralen Episode des *Rolandslieds*, der Schlacht von Roncevaux, wie an einem Modellfall nachweisen.<sup>139</sup>

Es muß nun freilich gesagt werden, daß sich diese Gruppen im Kleinen in den *chansons de geste* nur selten zu einer durchkomponierten Einheit des Ganzen zusammenfügen. Das *Rolandslied* zeigt zwar eine strenge thematische Einheit; in allen anderen Epen, mit gewisser Ausnahme des *Wilhelmslieds*, ist jedoch eine solche strenge Gesamtkomposition nicht festzustellen; die in sich verzahnten Laissengruppen treten nicht zu einer geschlossenen Einheit zusammen, sondern sind locker und offenbar willkürlich zusammengebaut. Das wiederum erklärt sich ganz natürlich aus der Vortragsweise; der Jongleur trug auswendig vor, war den vorhin erwähnten Publikumsbedingungen unterworfen, konnte allerhöchstens 2000 Verse hintereinander vortragen. Die strenge Komposition des *Rolandslieds* war und ist also eine Ausnahme; eine Ausnahme freilich, die darum das Gesetz ihrer Tektonik nicht weniger von den genetisch bedingten Stilmitteln der Jongleur-Epik bezieht.

An zahlreichen Epen läßt sich ferner feststellen, daß von einer Gesamtkomposition schon deshalb gar nicht mehr gesprochen werden kann, weil die Einzelepisoden gar keine eigentliche Kohärenz aufweisen. Das läßt den Schluß zu, daß diese Einzelepisoden ganz unabhängig voneinander von den Jongleurs vorgesungen wurden, was genau der Theorie Menéndez Pidal's entspräche; und ferner: daß sowohl ihre Zahl wie ihre Anordnung in erster Linie eine Folge der zu praktischen Zwecken dienenden Niederschrift war und nicht etwa ein überlegtes Episodengefüge darstellt. Jean Rychner warnt denn auch mit Recht davor, die *chansons de geste* als Bücher anzusehen. Sie sind keine geschriebene Literatur. Die uns überlieferten Fassungen – mit der Ausnahme des *Roland*, der offensichtlich in die Hände eines kompositorisch hochbegabten Bearbeiters fiel – sind Zufallsversionen und Zufallszusammenstellungen – jeweils eine unter vielen möglichen Versionen für den Vortrag.

Andere Versionen mögen eine ganz andere Episodenreihung haben. Und wenn uns verschiedene Manuskripte verschiedene Fassungen bieten, dann ist dies nicht Zeugnis einer verderbten Überlieferung, sondern diese Fassungen sind nur verschiedene Reflexe ein und desselben Epos, dessen authentische Fassung es gar nicht gegeben hat, weil sie nie vorher schriftlich fixiert, sondern nur in oraler Tradition überliefert war.

An dieser letzteren Überlegung wird deutlich, was die Theorie Rychners von derjenigen von Menéndez Pidal unterscheidet. Für Menéndez Pidal gibt es keine orale Tradition über Jahrhunderte hinweg, die sich nicht auf – wenn auch nicht überlieferte – feste Gestaltungen des Stoffes stützen konnte. Für Rychner ist eine nie fixierte orale Tradition durchaus möglich und sogar höchst wahrscheinlich. Daß

---

<sup>139</sup> Rychner, a.a.O., S. 90-100; Rychners Theorie ist auf lebhaftes Echo gestoßen. Die ausführlichsten Einwände machte Maurice Delbouille, »Les chansons de geste et le livre«, in: ders., *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège 1959.

gleichwohl die Ergebnisse Rychners im Prinzip eine sehr wesentliche Unterstützung der Theorie von Menéndez Pidal darstellen, ist offenkundig. Rychners Konzeption postuliert notwendigerweise die Existenz von Vorformen der Epen, von Jongleurversionen der Legende. Seine Auffassung stellt, wie diejenige Menéndez Pidal, eine Rückkehr zu den »romantischen« Positionen dar, aber gleichfalls in einer völlig entmythisierten Gestalt, die erkennen läßt, in welcher Weise Volksdichtung zugleich individuelle Schöpfung sein kann. Es ist auch eine Rückkehr zu Goethes und Hegels Auffassung des Epischen. Für Goethe existierte das epische Erzählerindividuum – er nennt es den Rhapsoden – durchaus, aber es darf, und hierin liegt eine tiefe historische Einsicht begründet, nicht als Individuum seinem Stoff selbständig gegenüber gestellt sein. »Der Rhapsode sollte – so meinte Goethe in seinem berühmten Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* – als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhang am allerbesten.«<sup>140</sup> Und Hegel schrieb, vom antiken Epos ausgehend, in seiner *Ästhetik*: »Um der Objektivität des Ganzen willen muß (...) der Dichter als *Subjekt* von seinem Gegenstand zurücktreten und in demselben verschwinden«, aber: »es dichtet doch ein Volk als Gesamtheit nicht, sondern nur einzelne.« – »Die Sache, die objektive Anschauungsweise des Volkes allein stellt sich dar. Doch selbst der Volksgesang bedarf eines Mundes (...), und mehr noch macht ein in sich *einiges* Kunstwerk den in sich einigen Geist *eines* Individuums notwendig.«<sup>141</sup>

Ich habe die Epentheorien mit einiger Ausführlichkeit behandelt. Forschungsgeschichte kann in einer der Geschichte der Literatur gewidmeten Vorlesung normalerweise nicht in solcher Ausführlichkeit in Erscheinung treten. Immer jedoch, wenn es sich um Ursprungsfragen, um die Geburt von Literatur in Gestalt der Entstehung von Gattungen handelt, kommt der Forschungsgeschichte eine besondere Bedeutung zu, weil sie direkt mit der Deutung der geschichtlichen Bewußtwerdung des menschlichen Geistes mittels seiner künstlerischen Selbstausslegung zusammenfällt.

---

<sup>140</sup> Johann Wolfgang v. Goethe, »Aufsätze zur Litteratur«, 2. Band, in: *Werke*, hrsg. von Josef Kürschner, Band 32, Stuttgart 1882-1898, S. 197 (in der Reihe: Deutsche Nationalliteratur, Band 113).

<sup>141</sup> Hegel, *a.a.O.*, S. 410 ff.

## Die Epenzyklen

Unsere restliche Betrachtung der *chansons de geste* muß verhältnismäßig kurz sein. Die Masse der *chansons de geste* des 12. und 13. Jahrhunderts läßt sich in Zyklen einteilen. Diese Zyklen werden dadurch gebildet, daß jeweils mehrere Epen sich um eine zentrale Figur gruppieren, daß sich zu dieser zentralen Figur dann deren Verwandte gesellen, daß der König – Karl oder seine Nachfolger – im Mittelpunkt steht, oder daß ihre Helden feudale Rebellen gegen die monarchische Zentralgewalt sind.

Nach diesen Kriterien, die unbestreitbar literaturgeschichtlichen und geschichtlichen Sachverhalten entsprechen, unterscheiden wir:

1. *la geste du roi*, in deren Mittelpunkt Karl der Große steht; zu ihr gehört auch das *Rolandslied*
2. *la geste de Guillaume d'Orange*; ihre Zentralfigur ist Wilhelm mit der krummen oder kurzen Nase
3. *la geste des vassaux rebelles*; es handelt sich um Epen, deren Helden Feudalherren sind, die, vom Königtum ungerecht behandelt, gegen den Souverän rebellieren, meist aber trotzdem die Loyalität gegenüber dem Lehnsrecht wahren und eben daher in einen Gewissenskonflikt geraten.

### Karls- oder Königsgeste

Bleiben wir zunächst bei der *Karls-geste* oder *Königsgeste*. Unsere Betrachtung des *Rolandsliedes* hat gezeigt, daß in der Bewußtseinslage dieses großartigen Epos Karl der Große die mittegebende Gestalt ist, deren Sendungsauftrag der ganzen Handlung ihren Sinn verleiht. Das Königtum Karls ist universalgeschichtlich und sogar geschichtstheologisch sanktioniert; er ist der Beauftragte Gottes, und die Feudalität bezieht im *Rolandslied* aus diesem Auftrag ihre eigene geschichtliche Legitimation. Der Ganelonprozeß und das Gottesurteil zeigen, daß die Lehensstreue und die Suzeränität des Kaiserkönigs unangetastet sind. Man muß freilich wissen, daß das zeitgenössische französische Königtum dieser erhabenen Vorstellung in keiner Weise entspricht, woraus sich der Schluß ergibt, daß der Dichter des *Rolandsliedes* – oder seine Inspiratoren – mit diesem Epos der zeitgenössischen Feudalität und der Monarchie einen idealen und zugleich korrigierenden Spiegel vor Augen halten. Mit anderen Worten: das Königtum erscheint im *Rolandslied* ausgestattet mit einer »mythischen Idealität«, die sich an der Gestalt Karls des Großen kristallisiert und in einer wunschbildhaften Harmonie zwischen König und

Vasallen ihre ideologische, vom Impuls der Kreuzzüge belebte Basis hat. Diese wunschbildhafte Harmonie, die Waltz die »Projektgemeinschaft« nennt<sup>142</sup>, ist das genaue Gegenteil zur zeitgenössischen Feudalgesellschaft unter den frühen kapetingischen Königen und doch aus dieser erwachsen, als Bewußtsein dem schlechten Sein gegenübergestellt und zugleich in diesem Sein als Möglichkeit angelegt. Mißt man an dieser »mythischen Idealität« des Königtums im *Rolandslied* die späteren Epen, dann zeigt sich in den meisten Fällen eine sozusagen »realistischere« Einstellung zu den geschichtlichen Antinomien. Angesichts der noch ungelösten und aufregenden Ursprungsfrage hat die Forschung sich bisher relativ wenig mit dem Problem beschäftigt, in welcher Weise die *chanson de geste* durch die tiefgreifenden Veränderungen beeinflusst wurde, welche die französische Feudalgesellschaft im Verlauf des 12. Jahrhunderts erfuhr. Am aufschlußreichsten ist Karl-Heinz Benders Studie »König und Vasall. Untersuchungen zur *chanson de geste* des 12. Jahrhunderts«<sup>143</sup>, auf die ich mich stütze. Das ideale epische Königtum, mit dem sich bereits im *Rolandslied* eine indirekte Verherrlichung der zeitgenössischen Feudalität verträgt, verändert sich auch in den darauffolgenden Karls-Epen und in den frühen *chansons de geste* über König Ludwig noch nicht wesentlich. Es wird jedoch im *Couronnement Louis*<sup>144</sup> mit den Zügen des zeitgenössischen Königs Ludwig VII. (1120-1180) ausgestattet, womit eine feudale Kritik am Königtum auf dem Gebiete der Dichtung einsetzt – projiziert auf die Gestalt des Karolingers Ludwig, Ludwig des Frommen (Regierungszeit 814-840). Im *Charroi de Nîmes*<sup>145</sup> wird diese Kritik ausgesprochen antiköniglich und profeudal. Den nächsten Schritt bringt das *Wilhelmslied*.<sup>146</sup> Hier übernimmt der durch und durch idealisierte Großvasall die Aufgaben des schwachen und unfähigen Königs. Das ist – nun wieder konkret auf die zeitgenössischen politischen Verhältnisse bezogen – die feudalistisch-epische Reaktion auf die Politik des erstarkenden kapetingischen Königtums, auf eine Politik, in deren Verlauf in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Macht der Territorialfürsten vom Königtum Schritt für Schritt geschwächt und gebrochen wird. Die große Krise der Fürstentümer um 1170, zwischen den Machtbereichen der Angevinen, die jetzt auf dem englischen Thron sitzen, und der Kapetinger, bewirkt in der Epik den Verfall des mythisch idealisierten Karlskönigtums. Die Willkür, mit der im Interesse einer Stärkung der Königsmacht sowohl die Angevinen wie die Kapetinger das Feudalrecht handhabten, hatte zur Folge, daß Züge Ludwigs VII. und Heinrichs II. auf die epische Königsgestalt übertragen wurden. Schließlich wird in der *Chanson d'Aspremont*<sup>147</sup> auch die bisher noch festgehaltene Vorstellung von der Einheit der Feudalwelt aufgegeben; und in dem Empörerepos

---

<sup>142</sup> Waltz, a.a.O., S. 15.

<sup>143</sup> Heinz Bender, *König und Vasall. Untersuchungen zur chanson de geste des 12. Jahrhunderts*, Heidelberg 1967.

<sup>144</sup> Vgl. C. Charlier, *Edition du >Couronnement de Louis<, du >Charroi de Nîmes< et de la >Prise d'Orange<*, Liège 1959-1960.

<sup>145</sup> Vgl. C. Charlier, a.a.O.

<sup>146</sup> E. S. Tyler, *La Chançon de Willame*, New York 1919 (Oxford French Series).

<sup>147</sup> Andrea da Barberino, *L'Aspremonte, romanzo cavalleresco inedito. Edizione critica con glossario, a cura di Marco Boni*, Bologna 1951 (in der Reihe: Collezione di opere inedite o rare).

*Renaut de Montauban*<sup>148</sup> ist die Disjunktion von Macht und Recht vollzogen, ein ideengeschichtlich bedeutsamer Vorgang. Der feudale Empörer wird zum Heiligen, und zwar gerade als Opfer eines tyrannischen Herrschers. Erinnerung sei hier daran, daß etwa um die gleiche Zeit Johannes von Salisbury die erste Theorie des Tyrannenmords entwickelt. *Renaut de Montauban* wahrt jedoch insofern die geschichtliche Wirklichkeit, als hier der moralisch eindeutig verurteilte König politisch durchaus den Sieg erringt, während dem Großvasallen nur der Trost verbleibt, im politischen Untergang sich den moralischen Sieg gesichert zu haben.

## Die »Karlsreise« als Epenparodie

In dieser Entwicklung der chansons de geste im 12. Jahrhundert gebührt einem zum Karlszyklus gehörigen Epos ein ganz besonderer Platz: das ist der *Pèlerinage de Charlemagne*<sup>149</sup>, die sogenannte *Karlsreise*, die wir ausführlicher behandeln müssen.

Zunächst zum Inhalt:

Eines Tages befindet sich Kaiser Karl im Kloster Saint-Denis, inmitten der Großen seines Reichs. Er hat sich die Herrscherkrone aufs Haupt gesetzt und sein Schwert mit dem Griff aus purem Golde umgegürtet. So herrlich angetan, ist er so prachtvoll anzuschauen, daß alle seine Mannen bass erstaunen. Karl führt seine ebenso festlich ausgestattete Gemahlin an der Hand unter einen Ölbaum, dessen Vorhandensein in Saint-Denis dem Dichter keinerlei botanische Rätsel aufgibt, und dort hebt Karl mit starker Stimme an zu sprechen: ob sie, die Kaiserin, jemals in ihrem Leben einen Mann gesehen habe, dem die königlichen Insignien, Schwert und Krone, besser angestanden hätten als ihm.

Aus irgendeinem nicht ersichtlichen Grunde ist die Kaiserin an diesem Tage nicht auf der Höhe ihres Verstandes. Unbedacht gibt sie ihrem hohen Gemahl die schlichte Antwort, er überschätze sich offenbar, denn sie wisse von einem Mann, der mit Krone und Schwert viel imponierender anzuschauen sei als er. Das wurmt den Kaiser bis in die Knochen; er gerät in einen schrecklichen Zorn: Jener andere soll sich neben ihn stellen zum Vergleich, und wenn seine Ritter und sein Hofstaat dann zu der Ansicht kommen, daß der andere prächtiger aussehe als er selbst, dann soll alles gut sein; wenn aber nicht, dann will er, Karl, seiner Kaiserin eigenhändig den Kopf abschlagen. Jetzt kriegt die Kaiserin es mit der Angst zu tun: so hat sie es ja gar nicht gemeint. Jener andere sei nur reicher an Geld und Gold, aber lange nicht so tapfer. Gnade, Gnade, lieber Kaiser, es war alles nur ein

---

<sup>148</sup> *Les quatre fils Aymon* (= *Renaut de Montauban*), Ed. F. Castets, Montpellier 1909.

<sup>149</sup> *Karls des Großen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, ein altfranzösisches Gedicht des XI. Jahrhunderts*, hrsg. von E. Koschwitz, Heilbronn 1880; Anna J. Cooper, *Le Pèlerinage de Charlemagne, publié avec un glossaire*, Paris 1925 (Nachdruck der Koschwitz-Ausgabe mit frz. Übersetzung).

Scherz. Zum Beweis, daß sie es nicht böse gemeint hat, will sie sich einem Gottesurteil unterziehen, indem sie zur Probe vom höchsten Turm von Paris herunterspringt. Soviel Vertrauen hat der Kaiser jedoch weder in seine Frau noch in das Gottesurteil; er will wissen, wer jener andere ist. Erst nach erneuter Todesdrohung nennt die Kaiserin den Namen: Es ist Hugo der Starke, Kaiser von Griechenland und Konstantinopel, Herr über ganz Persien.

Karls Entschluß ist schnell gefaßt; er versammelt seine zwölf Pairs und 80 000 Franken dazu, um mit ihnen auf Pilgerfahrt zum Heiligen Grab in Jerusalem zu ziehen; auf dem Rückweg will er dann den Kaiser Hugo auf die Probe über den größeren kaiserlichen Glanz stellen. Die Kaiserin bleibt bitterlich weinend zu Hause (was, wie sich zeigen wird, auch besser ist für ihren Gemütshaushalt).

Unverzüglich bricht Karl der Große auf. Diesen Verdacht kann er nicht auf sich sitzen lassen. Karl und sein Heer gelangen ohne Hindernisse nach Jerusalem. Bedenkenlos setzen er und seine zwölf Pairs sich dort an den Tisch, an dem Christus mit seinen Jüngern das erste Abendmahl gefeiert hat: Karl natürlich auf den Stuhl des Erlösers, auf dem seither noch kein Mensch Platz zu nehmen wagte. Während sie so auf den heiligen Stühlen thronen, tritt ein Jude in den Tempel, sieht sie in ihrer Pracht und rennt völlig aufgelöst zum Patriarchen, um sich taufen zu lassen, denn er glaubt, der Heiland selbst sitze mit seinen Aposteln dort. Jetzt eilt der Patriarch zum Tempel; der Kaiser steht auf, verneigt sich vor ihm und küßt ihn. Auf des Patriarchen Frage, wer er sei, antwortet er schlicht und erhaben: Ich bin Karl aus Frankreich. Jetzt herrscht eitel Freude in Jerusalem. Der Patriarch meint, weil Karl auf dem Heiligen Stuhl gesessen habe, müsse er fortan *Karl der Große* heißen. Der Kaiser erhält nun zahlreiche Passionsreliquien zum Geschenk: die Dornenkrone, einen Nagel vom Kreuz, den Abendmahlskelch, das Messer, mit dem Jesus speiste, Haare vom Bart des Heiligen Petrus und sogar etwas Milch von der heiligen Jungfrau Maria und vieles andere mehr. Daß die Reliquien echt sind, wird gleich durch ein Wunder bewiesen: ein Gelähmter, der eine von ihnen berührt, wird geheilt. Vier Wochen bleiben die Franken in Jerusalem. Vor der Abreise verspricht Karl dem Patriarchen, daß er nach seiner Rückkehr Spanien von den Sarazenen befreien werde. Dieses Gelübde ist – wie der Dichter einflicht – die Ursache für den Feldzug, der Roland das Leben kosten wird.

Als unsere Helden in Konstantinopel einrücken, bietet sich ihren Augen ein so prächtiges Schauspiel, wie es nach abendländischer Vorstellung nur das Morgenland kennt. In den blühenden Gärten vor den Toren der Stadt ergötzen sich 20 000 reich gekleidete Ritter mit Schachspiel und Falknerei. 3000 Edelräulein leisten ihnen Gesellschaft. Die Franken staunen nur so. So etwas gibt es im Abendland nicht oder noch nicht. Aber sie staunen noch mehr, als Kaiser Karl auf seine Frage, wo denn Kaiser Hugo zu finden sei, die Antwort erhält, der Kaiser sei gerade dabei, seine Äcker zu pflügen. Es ist freilich Bauernarbeit besonderer Art: Der Pflug ist aus Gold, und der Kaiser pflügt von einer goldenen, von Mauleseln getragenen Sänfte aus. Hugo begrüßt seine Gäste freundlich, klettert aus der Sänfte, läßt den Pflug stehen, wo er ist und geleitet Karl und dessen Paladine in die Stadt. Karl meint, er könne doch den goldenen Pflug nicht einfach so zurücklassen, worauf er von Hugo belehrt wird, in seinem Lande gebe es überhaupt keine Diebe, und der Pflug würde nicht gestohlen werden, selbst wenn er ihn sieben Jahre auf dem Fel-

de stehen ließe. Der tüchtige Recke Wilhelm Kurznase von Orange kann sich nicht enthalten zu sagen: Bei uns zu Hause wäre gleich einer da, um ihn zu mausen.

Kaiser Hugo führt die Gäste in seinen Palast. Die Franken sind tief beeindruckt von solcher Pracht. Alle Möbel sind hier aus purem Gold. Vom übrigen Luxus zu schweigen. Plötzlich macht sich ein Sturm auf, der ganze Palast – ausgestattet mit einem raffinierten Mechanismus – dreht sich im Kreise. Während der Sturm tobt, fangen die Standbilder an zu singen. Das wird den Gästen zuviel. Karl und seine tapferen Paladine fallen zu Boden. Die Angst hat sie gepackt. Kaiser Hugo klärt sie darüber auf, daß er nur einen kleinen Scherz veranstaltet hat, und läßt ihnen zum Troste ein reiches Festmahl servieren, in dessen Verlauf sich Olivier in das schmucke Töchterlein Kaiser Hugos vergafft.

Als die Gastgeber sich zurückziehen, hinterlassen sie den Recken aus dem Abendland beachtliche Mengen schweren Weines, und da die Aufregungen des Tages doch beträchtlich gewesen sind, fangen unsere Helden an, tüchtig zu zechen. Sowas stärkt bekanntlich den Mut, und der Palast, der sich vorher um seine eigene Achse gedreht hat, dreht sich jetzt in den Köpfen der zwölf Pairs. Sie nehmen den Mund mit Reden genauso voll wie mit Wein und fangen an zu prahlen. Dieses Prahlen – altfranzösisch »gab«, »gaber« genannt – sieht folgendermaßen aus: Karl – seit Jerusalem »der Große« – erkühnt sich, mit dem Schwert von Kaiser Hugo einen mit zwei Helmen gewappneten Ritter zu Pferd so aufs Haupt zu schlagen, daß er mit diesem einzigen Hieb Helme, Harnisch, Mann, Sattel und Pferd spaltet und das Schwert noch ein Klafter tief in den Boden eindringen soll. Der Kaiser hat offenbar zuviel gebechert. Seine Pairs wollen ihm nicht nachstehen. Roland will vor Kaiser Hugo das Horn Olifant so fürchterlich blasen, daß sämtliche Tore und Türen der Stadt Konstantinopel aus ihren Angeln fliegen, wie dereinst Jericho bei den berühmten Posaunen. Und wenn Hugo sich davor stellt, soll es ihm die Barthaare und das Fell seines Pelzes verbrennen. Seinen Freund Olivier sticht ganz offenbar der berühmte Hafer; da er für Kaiser Hugos schöne Tochter entbrannt ist, macht er sich anheischig, ihr in einer einzigen Nacht nicht weniger als hundertmal seine Liebe unter Beweis zu stellen. Der fromme Erzbischof Turpin kann sich aus einsichtigen Gründen keine ähnlichen Taten vornehmen. Sein Unternehmen soll bescheidener sein: Er will Zirkusreiterkunststücke vollbringen, über zwei rasende Pferde hinweg auf ein drittes springen und auf diesem stehend mit vier Äpfeln jonglieren. Wenn einer von den Äpfeln herunterfällt, will er sich den Kopf abschlagen lassen. Wilhelm von Orange gedenkt eine Kugel, die dreißig Mann nicht hochheben können, mit einer Hand vierzig Klafter weit zu werfen und dabei einen Teil der Stadtmauer zu zertrümmern. Ogier von Dänemark verspricht, die Mittelsäule des Palastes und mit ihr den ganzen Palast umzustürzen. Der sonst so besonnene Herzog Naimes will den Schuppenpanzer Kaiser Hugos anziehen und sich darin so heftig bewegen, daß alle Schuppen abfallen. Berengier glaubt, seine Muskeln seien so zäh, daß er sich vom Turm herab in ganze Reihen von gezückten Schwertern stürzen kann, ohne sich dabei zu verletzen. Aimeric will mit Hilfe einer Tarnkappe den Kaiser Hugo so ins Genick hauen, daß er nicht wieder aufstehen kann, und Bernart will die ganze Stadt unter Wasser setzen. Ernalz von Gerona rühmt sich, in siedendes Blei zu tauchen, es kalt werden zu lassen und dann durch kräftiges Schütteln das kalte Blei samt Kessel wieder loszuwerden.

Bertran will zwei Schilde so heftig gegeneinander schlagen, daß sämtliches Wild in den Wäldern der Umgebung Reißaus nimmt; und Gerin verspricht das Kunststück, mit seinem Speer ein Goldstück von einem hohen Turm zu speißen und den Speer in der Luft wieder aufzufangen.

Nach solchen Reden sind die Helden müde und schlafen ein. Aber ein Spion berichtet dem Kaiser Hugo von diesen »gabs«; Hugo gerät in Zorn – was man verstehen kann – und beschließt, die Franken beim Wort zu nehmen; können sie es nicht halten, so soll es ihren Kopf kosten. Jetzt wird die Geschichte höchst peinlich für Karl und seine Paladine. Vergeblich beruft sich Karl auf französische Trinksitten und auf die Wirkung des Weins. Hugo bleibt hart, und so hat Karl nur noch einen Ausweg: das Gebet zu Gott um Hilfe. Und tatsächlich: Gott verläßt die Seinen nicht. Das Gebet vor den mitgebrachten Reliquien hilft, der Erzengel Gabriel, der schon im *Rolandslied* immer zur Stelle war, wenn es brenzlich wurde, erscheint und verkündet, daß er den Franken noch einmal aus der Klemme helfen werde. Also gestärkt, machen sich die Franken voll Gottvertrauen an die Ausführung ihrer gabs. Dem modernen Leser will es nicht ganz leicht fallen zu verstehen, daß sich die göttliche Hilfe zu allererst an Olivier bewähren soll. Man erinnere sich: hundertmal mit der Kaiserstochter! Der Dichter kann indessen nicht verschweigen, daß Olivier das in Aussicht gestellte Quantum nicht erreicht, aber die Kaiserstochter ist's trotzdem zufrieden und breitet den Mantel der Nächstenliebe über Oliviers Minuspunkte. Ihr Vater muß, wenn auch etwas ungläubig, die Probe anerkennen.

Der nächste ist Wilhelm von Orange: Ihm gelingt es, die schwere Kugel 40 Klafter weit zu schleudern und ein Stück von Kaiser Hugos starker Stadtmauer zu demolieren. Die dritte Probe übernimmt Bernart von Brusban: Er leitet das Wasser eines Flusses ab, die Fluten ergießen sich in die Stadt Konstantinopel; Kaiser Hugo, von der Überschwemmung auf einen hohen Turm getrieben, hat jetzt doch genug. Er sieht, daß Gottes Gnade sichtbarlich auf seinen Gästen ruht.

Mit solchen Helden hilft nur Frieden schließen. Hugo wird freiwillig Karls Lehensmann. Beide Kaiser setzen nun bei einem großen Fest die Krone auf, und es zeigt sich zur höchsten Befriedigung der Franken, daß Karl nicht nur imponierender aussieht als Hugo, sondern daß er sogar noch einen Fuß und drei Fingerbreit größer ist als der Kaiser von Konstantinopel.

Jetzt können unsere Helden beruhigt heimwärts ziehen. Die Kaisertochter läuft Olivier nach, aber er schiebt sie wieder zurück, weil er sie im Frankenland nicht brauchen kann<sup>150</sup>. In Saint-Denis deponiert Karl die mitgebrachten Reliquien. Jetzt kann

---

<sup>150</sup> Einen späteren Autor hat das Schicksal der so schmählich geopfert Kaisertochter nicht ruhen lassen. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts ist ein Prosaroman überliefert, dessen Titel und Held *Galiens li Restorés* heißt (Ed. E. Stengel, Marburg 1890, *Galiens li Restorés, Schlusstheil des Cheltenhamer Guerin de Monglane*): Oliviers »gab« war – so erfahren wir hier – nicht ohne Folgen geblieben. Besagte Folge wird Galien getauft. Zu einem halben Mann herangewachsen, erfährt Galien, wer sein Vater ist. Er macht sich auf, ihn zu suchen, und kommt gerade noch recht, um den sterbenden Vater in Rencesvals in die Arme zu schließen und seinen Tod an einer Vielzahl von Sarazenen zu rächen. Später wird Galien selbst Kaiser von Konstantinopel, zieht aber schließlich wieder nach Rencesvals und stirbt am gleichen Ort wie sein Vater – vor Kummer und Schmerz. Das ist eine rührende Geschichte, die jedoch nichts an dem parodistischen Charakter der *Karlsreise* ändert.

er edel und großmütig sein. Er verzeiht seiner Kaiserin, die sich ihm, nunmehr von seiner Superiorität überwältigt, völlig zerknirscht zu Füßen wirft.

Das ist kein Epos, sondern eine Parodie auf das Epos! Verständlich, daß dieses Werk die Neugier der Forschung in hohem Maße erregt hat. Auch die Form ist bemerkenswert. Die *Karlsreise* ist sehr kurz: 870 Verse. Und diese Verse sind keine 10-Silber, wie in den meisten Epen, sondern 12-Silber, also Alexandriner, möglicherweise älter als diejenigen des *Alexanderromans*, der diesem Versmaß den Namen geben sollte. Episch sind jedoch auch hier Assonanz und Laisse.

Ein historischer Kern für die geschilderten Ereignisse ist nicht vorhanden. Karl der Große hat nie eine Reise nach Jerusalem oder Konstantinopel unternommen. Das vorhandene Minimum an Historizität beruht auf den Reliquien. Schon im 11. Jahrhundert wollte ein Mönch von Saint-Denis die Existenz von Reliquien in diesem Kloster historisch erklären und benutzte dazu eine ältere Legende von einer angeblichen Fahrt Karls des Großen nach Jerusalem. Im Jahre 1108 schenkte dann ein in Jerusalem lebender Kleriker dem Bischof von Paris weitere Reliquien, zum Teil identisch mit den in der *Karlsreise* erwähnten, und im gleichen Jahr fand zwischen Notre-Dame und Saint-Denis ein großes Reliquienfest statt, dem dann alljährlich in Saint-Denis zur Jahrmarktszeit eine Reliquienausstellung folgte. Das Jahr 1108 wäre also ein terminus post quem für die *Karlsreise*. Im übrigen aber ist die Datierung sehr umstritten. Die neuere Forschung neigt dazu, das Werk in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen.

Noch heute wird vielfach die Auffassung vertreten, der Autor der *Karlsreise* habe zum Ruhm von Saint-Denis die Legende von Karls Reliquientranslation literaturwürdig und damit auch glaubwürdig machen wollen. Man muß sich indessen fragen, ob eine solche Absicht sich mit der offenkundigen Komik, ja mit der Karikatur Karls und seiner Paladine verträgt.

Ob die Verwendung der Reliquien zum Zwecke der Durchführung der »gabs« nicht auch in mittelalterlichen Augen einen Mißbrauch darstellten, sei dahingestellt. Die Reliquien stehen aber keineswegs im Zentrum des Geschehens, sondern wesentlich ist allein die Parodie. Die gesamte ältere Forschung hat immer wieder versucht, diese Parodie umzubiegen, indem sie sie als bloßes Instrument einer moralischen Kritik an weltlicher Vanitas ansah, bei gleichzeitigem Preis des Glaubenseifers, der den lieben Gott dazu bewegt, seinem Getreuen Karl und seinen Pairs die schlimmste Blamage zu ersparen, die sie durch ihre Prahlucht selber provoziert haben. Damit wäre die *Karlsreise* dann doch noch als seriöses Epos gerettet.<sup>151</sup>

Bédier, der sich natürlich eingehend mit diesem Werk beschäftigt hat, erkannte durchaus den parodistischen Charakter, aber der *Pèlerinage de Charlemagne* paßte zu gut in seine Theorie, als daß er ihn hätte anders charakterisieren wollen denn als eine »... pieuse relation d'une translation de reliques ...«,<sup>152</sup> Theodor Heiner mann wollte die *Karlsreise* als Parodie auf den zweiten Kreuzzug erklären<sup>153</sup>; Ur-

---

<sup>151</sup> Das ist im Grunde auch die These von Jules Horrent, in: *Le Pèlerinage de Charlemagne, Essai d'explication littéraire*, Paris 1961, S. 11.

<sup>152</sup> Bédier, *Légendes épiques*, Band IV, S. 141 ff. (154).

<sup>153</sup> Theodor Heiner mann, »Zeit und Sinn der Karlsreise«, in: *ZRPh* 56 (1936), S. 497-562 (549 ff.).

ban T. Holmes meinte, der Autor der *Karlsreise* sei ein Anglonormanne gewesen, der mit seinem Werk die Geltungsansprüche habe lächerlich machen wollen, die kontinentale Klöster auf ihren Reliquienbesitz zu gründen versuchten.<sup>154</sup> Das wäre der genaue Gegensatz zu der Theorie, die in der *Karlsreise* eine Propagandaschrift für Saint-Denis und seine Bedeutung für die französische Monarchie sehen will. Paul Aebischer ging soweit, in der *Karlsreise* die erste Manifestation eines antiklerikalen Geistes zu sehen.<sup>155</sup> Alle diese Deutungsversuche können nicht recht befriedigen.

Wir kommen weiter, wenn wir Karl, seine Paladine und ihre Taten und Reden mit denen der anderen Karlsepen vergleichen. Im *Rolandslied* etwa zieht Karl nach Spanien, um die Feinde der Christenheit zu besiegen. In der *Karlsreise* zieht er in den Orient, weil seine Frau ihn in seiner persönlichen Eitelkeit gekränkt hat. Dort also ein erhabener Anlaß universellen Charakters, hier ein recht banaler Ehestreit, dem wahrlich nichts Sublim-Majestätisches innewohnt. Die Pilgerfahrt nach Jerusalem findet offenbar nur deshalb statt, weil Karl und seine Paladine für die Durchführung ihrer »gabs« in Konstantinopel der Wunderkraft der Reliquien bedürfen. Und wenn Karl bloß deshalb den Beinamen »der Große« erhält, weil er sich auf den Stuhl Christi gesetzt hat, dann ist auch dies alles andere als ein erhabener Zug. Das ist nicht erhaben, sondern anmaßend!

Vergleicht man das Verhalten unserer Helden in Konstantinopel mit dem, das sie im *Rolandslied* zeigen, dann wird die Absicht unseres Dichters noch deutlicher. Die Helden, die im *Rolandslied* entschlossen in den Tod gehen für die Sache der Christenheit, diese gleichen Helden liegen voller Angst jammernd am Fußboden, als Kaiser Hugos Palast sich zu drehen beginnt. Und Kaiser Karl, der Große, ist es höchstselbst, der seine Pairs dazu ermutigt, mit ihren Fähigkeiten zu prahlen wie ein Haufen besoffener Landsknechte. Beim Wort genommen, wird Karl ganz klein und muß seine Zuflucht zu den Reliquien nehmen.

Aufschlußreich ist es auch, die Welt Karls und die Welt Hugos zu vergleichen, denn beide werden deutlich miteinander konfrontiert. Der goldene Pflug, mit dem Kaiser Hugo seine Äcker bestellt, ist ein Symbol friedlicher Demut und Buße des Herrschers für die Christenheit; Hugo ist ein Friedenskaiser, seine Ritter und ihre »puceles« sitzen in blühenden Gärten beim Schachspiel – eine Idylle in einer Welt, vor der Karl und seine Paladine wie Barbaren erscheinen. Eine Welt, die schon Elemente des höfischen Romans aufweist, wird hier der epischen Welt ungeschliffener und prahlsüchtiger Haudegen entgegengestellt. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der Dichter die fränkischen Helden absichtlich so ausgestattet hat, daß ihre mangelnde Urbanität und ihr bemerkenswert enger geistiger Horizont lächerlich erscheinen müssen, sowohl angesichts jener Lebensart, die Kaiser Hugo repräsentiert, wie angesichts der vorausgehenden Epik. In der *Karlsreise* wird Schritt für Schritt die mythische Idealität des Karlskönigtums destruiert durch eine Parodie, die bewußt Komik und Karikatur einsetzt, um der Heldenepik das Prestige zu rauben.

---

<sup>154</sup> Urban T. Holmes, »The pelerinage of Charlemagne and William of Malmesbury«, in *Symposium I* (1946-1947), S. 75.

<sup>155</sup> Paul Aebischer, *Les Versions Norroises du >Voyage de Charlemagne en Orient<*, Paris 1956 (vgl. bes. den avant-propos sowie S. 165).

Hans-Jörg Neuschäfer hat den Nachweis, daß die *Karlsreise* eine Epenparodie ist, überzeugend geführt, und er hat seine These noch durch den Umstand zu stützen vermocht, daß die zwölf Pairs sich in der *Karlsreise* aus Figuren der Karlsgeste einerseits und solchen der Wilhelmsgeste andererseits zusammensetzen, daß also hier nicht nur die Karlsepik, sondern die Heldeneplik in ihrer Gesamtheit anvisiert ist.<sup>156</sup>

Schwieriger ist schon die Frage zu entscheiden, welche Gründe den Autor zu dieser Parodie veranlaßten, anders gesagt: von welcher geistigen oder politischen Position aus die Parodie erfolgte. Etliche Züge des Werks – so der Umstand, daß Kaiser Hugo schließlich doch die von der sichtbaren Gnade Gottes bezugte Überlegenheit Karls anerkennen muß – zeigen deutlich, daß der Verfasser nicht den historischen Karl, sondern den epischen Kaiser, die literarische Figur, den Mythos, parodieren wollte. Es ging also offenbar gegen einen Mißbrauch, dessen Folgen des Dichters Kritik veranlaßten. Solche Erwägungen, die schon Heinermann und Holmes bei ihren bereits erwähnten Interpretationen leiteten, hat auch Neuschäfer angestellt, und er glaubt, daß die Entstehung der *Karlsreise* mit der Kanonisierung Karls des Großen zusammenhängt. Nach langen Vorbereitungen, betrieben von Rainald von Dassel, erfolgte die Heiligsprechung Karls des Großen am 8. Januar 1166 im Dom zu Aachen in Anwesenheit Kaiser Barbarossas. Neuschäfer vermutet, die *Karlsreise* sei sozusagen ein Protest von französischer Seite gegen die Inanspruchnahme Karls des Großen durch das deutsche Kaisertum. Sie könnte dann nicht vor 1160, das heißt vor dem Bekanntwerden des Kanonisierungsprozesses, entstanden sein. Auch Karl-Heinz Bender glaubt an einen Zusammenhang mit der Heiligsprechung Karls, vermutet aber in dem Autor der *Karlsreise* einen Anhänger von Papst Alexander III., der sich gegen die sakralen Legitimationsversuche des staufischen Kaisertums wendet.<sup>157</sup>

## » Gormond et Isembard «

Damit wollen wir den Karlszyklus verlassen, zu dem noch eine ganze Reihe weiterer Epen gehören, auf die wir nicht eingehen können. Wenn wir den Begriff der Karlsgeste erweitern zur Königsgeste, dann sind hierzu auch Epen zu zählen, deren zentrale Figur König Ludwig ist. Auf eines von diesen Epen müssen wir noch eingehen, weil es zu den ältesten und eigenartigsten chansons de geste gehört; es ist das Lied von *Gormond et Isembard*.

Dieses Epos ist uns nur als Fragment erhalten; es sind nicht mehr als 661 Verse. Auffällig ist die Form: Laissen mit Assonanz zwar, aber 8-Silberversen. *Gormond et Isembard* ist die einzige chanson de geste, die in Achtsilbern geschrieben ist. Obwohl fragmentarisch überliefert, ist uns der Inhalt doch vollständig bekannt durch Auszüge in späteren Chroniken, vor allem durch die *Chronique rimée* des Philippe

---

<sup>156</sup> Hans-Jörg Neuschäfer, »Le voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chansons de geste«, in: Rom. *Jahrbuch*, Band X (1959), S. 78-103.

<sup>157</sup> Bender, *König und Vasall*.

*Mousket* um 1260 und durch eine deutsche Bearbeitung. So können wir Anfang und Schluß ergänzen:

Isembard, ein Vasall König Ludwigs, des Sohns Karls des Großen, hat den heimtückischen Mord an seinem Bruder blutig gerächt. König Ludwig verbannt ihn, weil er eine Aussöhnung verweigert, und Isembard geht nach England, wird dort Vasall des Sarazenenkönigs Gormond und verleugnet seinen christlichen Glauben. Mit Gormond und seinem Heer fällt er in Frankreich ein. Nach der Zerstörung des Klosters Saint-Riquier kommt es in der Nähe von Cayeux zu einer Schlacht, in welcher der Heidenkönig Gormond im Heer der Christen furchtbar wütet. (An dieser Stelle setzt unser Fragment ein.) Schließlich gelingt es König Ludwig, Gormond zu stellen und ihm den Kopf abzuschlagen. Der Renegat Isembard kämpft bis zuletzt tapfer gegen seine einstigen Glaubensbrüder weiter; er tötet dabei sogar, ohne ihn zu erkennen, den eigenen Vater. Von den zurückweichenden Sarazenen verlassen, erliegt er den Christen; von vier Speeren durchbohrt, ruft er vor seinem Tod die Jungfrau Maria an und empfiehlt seine reuige Seele der Barmherzigkeit Gottes. Seine Mutter und seine Schwester gehen in ein Kloster, um Isembards Schuld zu büßen. König Ludwig aber hat sich bei seinem Hieb gegen Gormond eine innere Verletzung zugezogen und stirbt dreißig Tage nach seinem Sieg.

Der historische Kern dieser *chanson de geste* ist leicht auszumachen. Im Jahre 881 fiel ein Normannenheer in Frankreich ein, brannte das Kloster Saint-Riquier nieder und wurde von König Ludwig in der Schlacht von Saucourt besiegt. Auch der baldige Tod des Königs ist historisch; der Anlaß war jedoch weniger honorig als im Epos: Ludwig erlitt eine tödliche innere Verletzung, als er sich im Verlauf der Verfolgung einer Dame beim Ritt durch einen Torbogen zu heftig auf den Sattel niederbückte. Das Vorbild für Gormond dürfte ein Wikingerführer namens Gorm oder Gordum abgegeben haben. Von Isembard dagegen vermeldet die Geschichte nichts.

Es gibt gute Gründe für die Annahme, daß dieses Epos bereits vor 1100 existiert hat und somit zu den allerältesten überlieferten *chansons de geste* gehört. Die archaische Sprache des Gedichts weist ebenfalls auf eine sehr frühe Entstehung.

### »Couronnement Louis«

Zur Königsgeste kann man teilweise auch das hochinteressante *Couronnement Louis*, die »Ludwigskrönung« rechnen. Dieses Epos – aus 2695 Zehnsilbern – ist vielleicht um 1130, auf alle Fälle in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden. Es setzt mit einer dramatischen Szene ein:

Kaiser Karl hat zur Einweihung des Aachener Doms alle Großen seines Reichs versammelt. Da er sich alt und gebrechlich fühlt, will er bei dieser Gelegenheit die Regierung an seinen noch blutjungen Sohn Ludwig abtreten. Aber Ludwig, ein schüchtern und von diesem Ereignis verwirrter Knabe zögert, sich die Krone aufs Haupt zu setzen. Zornig und traurig über dieses Versagen seines Erben ist Karl schon geneigt, auf den perfiden Plan des Arneis von Orléans hereinzufallen, der

dem Kaiser vorschlägt, ihm, Arneis, die Regentschaft zu übergeben, bis Ludwig regierungsfähig ist. Zum Glück tritt in diesem Augenblick Wilhelm von Orange auf den Plan, streckt Arneis mit einem Faustschlag zu Boden und setzt Ludwig die Krone auf. Der Kaiser empfiehlt seinem Sohn, sich stets der Treue und dem Schutz Wilhelms anzuvertrauen.

Als Kaiser Karl jedoch stirbt und die verräterischen Großvasallen sich gegen Ludwig verschwören, ist Wilhelm gerade eines Gelübdes wegen in Rom. Der Zufall will es, daß zu dieser Zeit die Sarazenen Italien mit Krieg überziehen und die Heilige Stadt bedrohen. Wilhelm besiegt den sarazenischen Riesen Corsolt im Einzelkampf und befreit Rom von der heidnischen Gefahr. Bei dieser Gelegenheit verliert er seine Nasenspitze, weshalb er von nun an *Guillelm al cort nés* – Wilhelm mit der kurzen Nase – genannt wird. Der christliche König Guaifier von Capua, der durch Wilhelm sein Land wieder erhält, bietet ihm die Hälfte seines Reichs und die Hand seiner Tochter an.

Gerade als der Papst die Trauung vollzieht, trifft aus Frankreich die Nachricht ein, daß Karl gestorben ist und die verräterischen Vasallen einen anderen an der Stelle Ludwigs zum König machen wollen. Sofort bricht Wilhelm auf, bringt die Rebellen zur Räson und befriedet das Reich. Dann kehrt er nach Italien zurück, wo Gui d'Allemagne sich inzwischen der Hauptstadt Rom bemächtigt hat. Nachdem er auch diesen besiegt hat, krönt er Ludwig in der Heiligen Stadt. Jetzt ist es aber bereits wieder höchste Zeit, nach Frankreich zurückzueilen, denn dort rebellieren die Vasallen schon wieder. Wilhelm wird auch damit fertig, und der König zeichnet ihn für seine treuen Dienste unter anderem dadurch aus, daß er Wilhelms Schwester zur Frau nimmt.

Aus diesem Resümee ist zu ersehen, daß es hier weniger um König Ludwig als vielmehr um Wilhelm von Orange geht. Das *Couronnement Louis* verherrlicht den treuen Vasallen, der die Rechte des Königtums mit allen seinen Kräften vertritt, auch wenn ein schwacher König eine solche Hilfe kaum wert ist. Diese *chanson de geste* gehört bereits zur *Wilhelmsgeste*, dem umfangreichsten Zyklus der altfranzösischen Epik. Es wird auch nach dem Stammvater des Geschlechts *Cycle de Garin de Monglane* genannt.

## Wilhelmsgeste

Der *Wilhelmszyklus* umfaßt nicht weniger als 24 *chansons de geste*, die Schicksal und Taten der Familie Wilhelms von Orange durch fünf Generationen hindurch schildern. Natürlich wurde dieser Zyklus um das kriegerische Geschlecht Wilhelms nicht einheitlich konzipiert, sondern an ältere Epen, in deren Zentrum Wilhelm steht, schlossen sich später epische Lieder über Wilhelms Kindheit, dann über Wilhelms Eltern, Wilhelms Geschwister usw. an. Dabei werden dann gleich auch die Hauptfiguren anderer Zyklen und Einzelepen, so Roland und Olivier, mitverschwägert.

Von den zahlreichen historischen Wilhelmen, die als geschichtliche Urbilder des gewaltigen Epenhelden vorgeschlagen wurden, kommt nur einer ernsthaft in Frage, nämlich Wilhelm von Toulouse, ein Vetter Karls des Großen, den der Kaiser

790 mit der Grafschaft Toulouse belehnte. In dieser Funktion hatte er den politischen Auftrag, die immer zur Rebellion geneigten Gascogner zu zähmen, mußte sich aber auch mit aus Spanien einfallenden Arabern herumschlagen. Wilhelm von Toulouse zog sich 806 als Mönch in das von ihm gegründete Kloster Gellone zurück, das später seinen Namen erhielt, den es heute noch trägt: Saint-Guilhelm-le-Désert.

Für die Rekonstruktion des Weges von der geschichtlichen Figur zum Epos spielen das *Haager Fragment* und auch die *Nota Emilianense* eine erhebliche Rolle. In der *Nota Emilianense* erscheint ein Ghigelmo alcorbitanas, wobei alcorbitanas zweifellos von »al corb nes«, »mit der krummen Nase« herzuleiten ist. Um 1130 fabrizierten dann die Mönche von Gellone eine *Vita Sancti Wilhelmi*, in welcher sie den Gründer ihres Klosters, Wilhelm von Toulouse, mit dem epischen Wilhelm identifizierten.<sup>158</sup>

Wilhelm trägt nicht nur den Namen »al corb nes«, sondern heißt auch *Fierabras*, nach der Stärke seines Armes. Das Epos kennt ihn aber vor allem als Wilhelm von Orange, nach der Stadt und Grafschaft, die er von Karl zum Lehen erhalten hat – im Epos, nicht in der geschichtlichen Wirklichkeit.

Die 24 Epen, die den Wilhelmszyklus bilden, bieten sich seit dem 14. Jahrhundert als eine genealogisch-chronologische Einheit dar, die natürlich nicht ursprünglich ist, sondern späteres Arrangement. Man kann den Zyklus danach gliedern, wenn man sich klar darüber bleibt, daß diese Ordnung nichts mit der Entstehungszeit der einzelnen chansons zu tun hat. So steht zum Beispiel – genealogisch gesehen – am Anfang des Zyklus das Epos von *Garin de Monglane* – Wilhelms Großvater –, das sicher erst im 13. Jahrhundert verfaßt worden ist. Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts wurde dann auch noch Garins, des Großvaters *Jugend* in einer eigenen chanson besungen: die *Enfances Garin* – in gereimten Alexandrinern. Zum *Garin*-Epos gesellten sich Epen über Garins Söhne, darunter Anfang des 13. Jahrhunderts die Chanson über *Girard de Vienne* von dem Dichter Bertran de Bar-sur-Aube. Ein anderes Epos besingt die Taten des *Aimeri von Narbonne*, welcher der Vater Wilhelms ist. Auch Wilhelm erhält von den Jongleurs eine *Enfance*<sup>159</sup>, in welcher er jugendlich stürmische Taten vollbringt, von Kaiser Karl zusammen mit seinen Brüdern zum Ritter geschlagen wird und sich vom Hörensagen in die schöne Heidenfürstin Orable verliebt.

Wie er sich diese erkämpft, das schildert das Epos *La Prise d'Orange*.<sup>160</sup> Orable ist die Frau des heidnischen Herrn von Orange, Thiébaud. Als Sarazene verkleidet,

---

<sup>158</sup> Die umfassendste Darstellung der Wilhelmsgeste stammt von Jean Frappier: *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Band I Paris 1955, Band II Paris 1965, Band III (hrsg. von Ph. Ménard und J.-Ch. Payen) Paris 1983.

Vgl. zu dieser Problematik neuerdings auch Ulrich Mölk, »Ein Buch für den lebenden und ein Gedicht auf den verstorbenen Wilhelm, Mönch in Gellone«, in: H. Krauß, D. Rieger (Hrsg.), *Mittelalterstudien – Erich Köhler zum Gedenken*, Heidelberg 1984, S. 218-228.

<sup>159</sup> Vgl. *Garin le Loheren, according to Ms. A*, Ed. J. E. Vallerie, Ann Arbor (Michigan) 1947; *Girart de Vienne*, Ed. F. G. Yeandle, New York 1930; *Aymeri de Narbonne*, Ed. L. Demaison, 2 Bände, Paris 1887; *Les Enfances de Guillaume*, Ed. P. Henry, Paris 1935.

<sup>160</sup> *La prise d'Orange*, Ed. Blanche Katz, New York 1947; vgl. auch Cl. Régnier, *Les versions en vers de la Prise d'Orange*, Paris 1967.

schleicht sich Wilhelm in Orange ein, gewinnt das Herz der Orable, die ihn auch aus Todesgefahr rettet. Wilhelm läßt seine Freunde durch einen unterirdischen Gang ein, tötet die Sarazenen und heiratet Orable, nachdem diese sich hat taufen lassen und den Namen Guibourc angenommen hat. Von nun an ist Orange sein Wohnsitz und Guibourc seine Frau, die für ihren Gatten noch manchen Strauß wird bestehen müssen.

Daß Wilhelm nicht nur ein gewaltiger und loyaler Krieger ist wie Roland, sondern auch noch – im Gegensatz zu diesem – ein strategischer Kopf, das beweist er nicht bloß bei der Gewinnung von Orange, sondern vor allem bei der Einnahme der Stadt Nîmes. Im *Charroi de Nîmes* erobert er diese Stadt, die von den Sarazenen besetzt ist, mit Hilfe einer List, die an das trojanische Pferd gemahnt. Wilhelm versteckt seine Ritter in leeren Weinfässern und transportiert sie auf diese Weise nach Nîmes, wo sie im geeigneten Augenblick aussteigen und den überraschten Sarazenen den Garaus machen.

Wir können nicht sämtliche Wilhelmsepen behandeln. Ich beschränke mich auf einige der allerwichtigsten und fasse mich so kurz wie möglich.

## »Chanson de Guillaume«

Im Jahre 1903 hatten die Epenforscher ihre Sensation. Der englische Bibliothekar George Dunn veröffentlichte den diplomatischen Abdruck einer chanson de geste, die er in einer jetzt im Britischen Museum aufbewahrten Handschrift aus dem 13. Jahrhundert entdeckt hatte. Sensationell war diese Entdeckung deshalb, weil sich bald herausstellte, daß dieser späte Fund – die *Chanson de Guillaume* – mit Sicherheit zu den ältesten Liedern des Zyklus gehört, ja, daß sie sehr wahrscheinlich überhaupt das älteste ist und wohl der Ausgangspunkt für die ganze Zyklusbildung überhaupt war. Der Inhalt dieser aus 3553 assonierenden Zehnsilberversen bestehenden chanson de geste ist kurz folgender:

König Deramed von Córdoba ist in Frankreich eingefallen. Teobald von Bourges und sein Neffe Esturmi sind gerade betrunken, als die Nachricht vom Heranrücken der Heiden eintrifft. Sie nehmen daher den Rat Vivien, eines Neffen von Wilhelm, nicht an, der vorschlägt, Wilhelm zu Hilfe zu rufen. Es kommt zur Schlacht auf dem Archamp – weshalb das *Wilhelmslied* auch *Archamplied* heißt. Teobald und Esturmi ergreifen feige die Flucht, bevor Blut fließt; nur Vivien, der junge Neffe Wilhelms, der geschworen hat, niemals aus Angst vor dem Tode zu fliehen, nimmt den Kampf auf: 10 000 Christen stehen gegen 100 000 Heiden. Während Vivien die aussichtslose Schlacht beginnt, flüchtet Thiébaud kopflos in Richtung Bourges. Sein Knappe Girart, ein Vetter Vivien, folgt ihm aus Pflichtgefühl, obwohl es ihn in die Schlacht zieht. Als Thiébaud an einer Wegkreuzung den Kadaver eines gehenkten Diebes streift, ist er so von Panik erfaßt, daß er in die Hosen macht. Angeekelt wirft Girart jetzt seinen Herrn vom Pferd, nimmt ihm Rüstung und Pferd ab und reitet zum Schlachtfeld. Unterwegs bricht er auch noch dem zweiten Flüchtling, Esturmi, drei Rippen, um dann an der Seite Vivien wie ein Löwe zu kämpfen. Als nur noch zwanzig Christen gegen 50 000 Heiden übrigbleiben, sendet Vivien seinen

Vetter Girart nach Barcelona zu Wilhelm um Hilfe. Bald ist nur noch Vivien allein übrig, schwer getroffen. Auch er erliegt schließlich der Übermacht. Sein Sterben ist in einer Weise geschildert, die der Darstellung des Todes Rolands gleichkommt, nur noch ungleich wilder, grausamer.

Inzwischen ist Girart bei Wilhelm eingetroffen. Beide ziehen zusammen mit Guischart, einem bekehrten Sarazenen, und 30 000 Mann aus. Nach einer dreitägigen Schlacht sind nur noch Wilhelm, Girart und Guischart übrig. Auch Girart fällt, desgleichen Guischart, der vor seinem Tod noch dem Christenglauben abschwört. Weil er ein Verwandter seiner Frau Guibourc ist, transportiert Wilhelm den Toten auf seinem Pferd nach Barcelona. Dort hat sein tapferes Weib Guibourc, einst Orable geheißen, inzwischen weitere 30 000 Mann gesammelt, mit denen Wilhelm tags darauf, begleitet von Viviens fünfzehnjährigem Bruder Gui, erneut zum Archamp zieht. Nach zwei Tagen bleibt auch von diesem Heer fast nichts mehr übrig. Wilhelm wird aus höchster Gefahr von Gui gerettet, dann gelingt es ihm, dem Heidenkönig Deramed einen Schenkel abzuhaufen, und Gui enthauptet den Feind vollends, damit er keinen Rächer und keinen Erben mehr zeugen könne. (Der nun folgende Teil, von Vers 1981 an, ist eine Fortsetzung von einem anderen Autor, der die Redaktion des ersten Teils offenbar nicht oder nur sehr oberflächlich gekannt hat.)

Vivien, der ja bereits definitiv tot, sogar zerstückelt war, wird jetzt von Wilhelm und Gui noch lebend angetroffen, stirbt aber bald in den Armen seines Onkels. Bei einem neuen Angriff nehmen die Sarazenen Gui gefangen; Wilhelm, der Viviens Leichnam nach Orange schaffen will, wird von den Sarazenen gejagt. Sein und seiner Frau Wohnsitz ist jetzt plötzlich nicht mehr Barcelona, sondern Orange. Als Wilhelm vor den Toren von Orange Einlaß begehrt, weigert sich seine Frau Guibourc zu glauben, daß es ihr Gatte sei. Um seine Identität zu beweisen, muß Wilhelm erst die 7000 Sarazenen töten, die ihn verfolgen. Was selbst für ihn, da er doch schon müde genug ist, eine gewisse Anstrengung bedeutet. Tags darauf reitet Wilhelm zu König Ludwig, der aber gar keine Lust hat, ihm zu helfen. Auch die Königin, die Wilhelms Schwester ist, spricht gegen ihren Bruder, der sie darauf im Zorn ohne das Eingreifen seines Vaters Aimeri erschlagen hätte. Erst nach schrecklichen Drohungen des aufgebrachten Wilhelm gibt Ludwig ihm ein Heer von 20 000 Mann mit. In diesem Heer befindet sich ein hünenhafter, wilder und gefürchteter Küchenjunge namens Rainouart, ein ehemaliger Heide, der alle Waffen verschmäht und nur mit einer schweren Stange, seinem »tinel«, fechten will. Mit dieser Stange, dann später, als sie zerbricht, mit seinen furchtbaren Fäusten und zuletzt mit einem Schwert, das ihm Guibourc aufzwingt, erweist sich Rainouart als der schrecklichste Held in den Reihen der Christen. Er entscheidet sogar die Schlacht. Als er aber bei der Siegesfeier vergessen wird, droht er, wieder zu den Heiden zu gehen und unter den Christen zu wüten. Wilhelms Frau Guibourc beruhigt ihn, besorgt ihm eine Ehefrau und teilt ihm mit, was sie inzwischen herausgebracht hat, nämlich daß er ihr eigener Bruder ist.

Dieser zweite Teil ist inhaltlich und stilistisch von dem ersten so verschieden, daß es für die Forschung bald klar wurde, daß es sich hier um zwei Epen handelt. Da-

her läuft der zweite Teil heute unter dem Namen *Chanson de Rainouart*<sup>161</sup> – gegenüber der *Chanson de Guillaume* oder *Archamp*. Zu erwähnen ist hier noch, daß die in diesem zweiten Teil erzählte Geschichte auch noch in einer anderen Fassung vorliegt, die den Titel *Aliscans*<sup>162</sup> trägt. Der Schauplatz in diesem Epos aus über 8500 Zehnsilbern mit reinen Reimen ist nicht das Archamp, sondern das Aliscans – Elysii campi –, jener berühmte Friedhof von Arles, den wohl jeder Besucher der Provence seiner Sarkophage wegen besucht hat. Die *Chanson de Guillaume*, der erste Teil, wird von der Forschung nahezu einstimmig für eine der allerältesten chansons de geste und für den Ausgangspunkt der ganzen Wilhelmsgeste gehalten. An künstlerischem Wert kommt sie dem *Rolandslied* am nächsten, dem sie manche Motive entlehnt hat und doch einen ganz eigenen Charakter behält. Wir dürfen Frappiers Urteil übernehmen: »(La Chanson de Roland) a sans nul doute servi de modèle, mais l'imitation a été originale, a produit une tonalité neuve: art plus rude et plus raide, moins calculé, contrastes abrupts du sublime et d'un réalisme volontiers truculent, poésie plus sauvage, pathétique âpre d'une singulière puissance.«<sup>163</sup>

Von den zahlreichen Parallelen seien nur die wichtigsten genannt: Vivien und Wilhelm sind Neffe und Onkel wie Roland und Karl. Viviens Gelübde, niemals zu fliehen, selbst wenn der Kampf sinnlos ist, enthält die gleiche »desmesure«, die gleiche Hybris wie Rolands Weigerung, ins Horn zu stoßen. Als er Girart zu Wilhelm um Hilfe schickt, ist es ebenso zu spät wie in der *Chanson de Roland* in dem Augenblick, da Roland sich entschließt, mit seinem Olifant das Heer Karls zurückzurufen. Aber Vivien ist menschlicher und vernünftiger als Roland. Zwar selber entschlossen zu sterben, will er doch seine Gefährten wegschicken und sie nicht wie Schlachtvieh opfern:

Alez vus ent, franc chevalier gentil!  
 Car jo ne puis endurer ne souffrir  
 Tant gentil home seient a tort bailli.  
 Jo me rendrai et dolerus perd,  
 N'en turnerai, car a Deu l'ai promis  
 Que ne fuirai pur poür de morir.

(vv. 288-293)

Geht fort, edle vornehme Ritter! Denn ich kann nicht hinnehmen und ertragen, daß so viele edle Männer so ungerecht behandelt werden. Ich [selbst] werde mich in die schreckliche Gefahr begeben; ich werde mich nicht abwenden, denn ich habe (es) Gott gelobt, daß ich auch in Todesangst nie die Flucht ergreifen werde.

In keinem Epos treffen wir eine ähnliche Realistik in der Schilderung von Schlachtszenen an wie in der *Chanson de Guillaume*<sup>164</sup>. Vivien, zu Tode verwundet, führt mit seinem vom Blut und von der Galle der getöteten Feinde triefenden Schwerte

<sup>161</sup> Vgl. H. Spamer, *Die Ironie im altfranzösischen Nationalepos*, Strasbourg 1914; H. Theodor, *Die komischen Elemente der altfranzösischen Chanson de geste*, Halle 1913.

<sup>162</sup> *Aliscans, kritischer Text*, hrsg. von E. Wienbeck, W. Hartnacke, P. Rasch, Halle 1903.

<sup>163</sup> Frappier, *a.a.O.*, Band I, S. 150.

<sup>164</sup> **FEHLT:** *La chanson de Guillaume*, übers. und eingeleitet von Beate Schmolke-Hasselmann, München 1983 (Klass. Texte, Band 20).

letzte furchtbare Hiebe, während seine andere Hand die aus seinem Leib heraus-tretenden Gedärme einsammelt. Als er in die Knie sinkt, rinnt sein Hirn ins Gras. Schon vorher hat der Kampf ihm solchen Durst verursacht, daß er aus einem Was-serlauf mit salzigem Meerwasser trinkt, das mit Blut und Hirn vermischt ist, worauf ihm beim nächsten Einzelkampf das widerliche Getränk wieder aus Mund und Na-se herausläuft. Er wird, bis zum letzten Atemzug fechtend, von den Heiden durch-löchert und zerstückelt wie ein wildes Tier: » Rien n'atténue l'horreur physique et la cruauté morale du sort de Vivien.«<sup>165</sup>

Vivien denkt im Sterben an Gott, aber er geht ohne Trost zu Grunde, und kein En-gel neigt sich ihm zu, um seinen Handschuh entgegenzunehmen, wie dies der sterbende Roland erfahren durfte.

### »Moniage Guillaume«

Zu den interessantesten Epen des Wilhelmszyklus gehört der *Moniage Guillaume*, von dem uns zwei Versionen überliefert sind: die ältere aus der Zeit um 1160, die jüngere entstanden wohl zwischen 1170 und 1190.<sup>166</sup>

Wilhelm von Orange ist hier ein hochbetagter Recke, der sich nach dem Tod sei-ner Frau Guibourc auf göttliche Weisung hin in ein Kloster zurückzieht. Wer aber nun erwartet, daß er dort sein Leben in friedlicher Eintracht mit den Klosterbrüdern beschließt, sieht sich schnell getäuscht. Die Mönche dieses Klosters essen und trinken viel, und da Wilhelm, wie es sich für einen verdienten Helden geziemt, noch mehr ißt und trinkt, ärgern sich die frommen Brüder ganz gewaltig. Da es ihn bei den Streitigkeiten mit seinen Confratres zu sehr in den immer noch sehr starken Fäusten juckt, beschließen die Mönche, ihn auf eine bequeme Weise loszuwerden. Man sendet ihn zum Einkauf von Fischen an die Küste, in der Erwartung, daß Wil-helm unterwegs mit Räubern in Kampf gerät und dabei das Zeitliche segnet. Um ganz sicher zu gehen, daß Wilhelm nicht wieder lebendig zurückkehrt, erteilt ihm der Abt die Auflage, daß er sich gegen die Räuber nur dann zur Wehr setzen dür-fe, wenn diese versuchen sollten, ihm die Hosen auszuziehen, und auch in diesem Fall nur mit Hilfe von Fleisch und Bein, also ohne alle Waffen. (Zu dieser Hosenge-schichte ist zu sagen, daß sie aus einem Mönchsschwank stammt, der in zwei la-teinischen Texten aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts überliefert ist.)

Einen Helden vom Format Wilhelms können solche Perspektiven nicht sonderlich schrecken. Er ahnt, was man mit ihm vorhat, nimmt aber die Bedingungen des Ab-tes gottesfürchtig an. Bevor er loszieht, sagt er dem Abt seine Meinung: Wieviel besser ist doch der Orden der Ritterschaft, der sich mit den Heiden herumschlägt um des Reiches Gottes willen, während die Mönche nur daran denken, zu schlafen und sich zu mästen und gedankenlos den Psalter abzusingen.

Damit die Hosenbedingung auch ja funktioniert, legt sich Wilhelm listig einen kost-baren Gürtel um, der die Räuber reizen soll. Im tiefen Wald singt er laut von alten

---

<sup>165</sup> Frappier, *a.a.O.*, S. 195.

<sup>166</sup> *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume*, hrsg. von W. Cloëtta, 2 Bände, Pa-ris 1906-1913.

Taten; prompt kommen die Räuber und nehmen ihm alles ab: Pferd und Kutte. Als sie ihm aber nach dem Gürtel greifen und somit seine Hosen gefährdet sind, da schlägt er mit der Faust drein, und weil das noch nicht ausreicht, er aber laut Gebot des Abtes sich nur mit Fleisch und Bein wehren darf, da reißt er seinem Transportgaul ein Bein aus und erschlägt damit die bisher noch nicht verblichenen Wegelagerer. Dem lieben Gott tut das arme Pferd leid, und daher gelingt es Wilhelm, dem Pferd das Bein wieder einzusetzen, was nicht unwichtig ist, weil das Pferd ja die eingekauften Fische schleppen muß – sicher nicht wenige in Anbetracht der stets hungrigen Klosterbrüder.

Die Mönche sind nicht wenig enttäuscht, als Wilhelm wohlbehalten zurückkehrt. Sie verschließen das Klostertor vor ihm, aber Wilhelm hebt es kurzerhand aus den Angeln und verbläut – was man verstehen kann – seine frommen Brüder derart, daß sie ihn bald um Gnade anflehen. Wilhelm aber hat jetzt das Klosterleben satt – wofür der liebe Gott Verständnis zeigt, denn er befiehlt unserem Helden, sich nunmehr in einer verlassenen Eremitenhütte anzusiedeln. Aber noch einmal muß Wilhelm vorübergehend in die Welt zurückkehren: König Ludwig ist wieder einmal hart von Feinden bedrängt; die Heiden belagern Paris, und Wilhelm muß erst den Heidenführer im Einzelkampf besiegen und somit ein weiteres Mal das Reich und den König retten, bevor er in seiner Einsiedelei endgültig Ruhe findet.

Was an dieser *chanson de geste* interessiert, ist weniger die offenkundige Lust des Dichters, den vielen Taten des berühmten Wilhelm von Orange noch einige weitere hinzuzufügen, als der Umstand, daß hier einerseits der »ordre de chevalerie« – der Ritterorden – und das Eremitenleben andererseits gegen die monastische Lebensform ausgespielt werden. Der antimönchische Zug ist evident: Die adäquate religiöse Lebensform eines verdienten Ritters ist nicht das Dasein im Kloster, sondern das Eremitentum. Wir sind damit bereits in der Nähe des höfischen Romans, dessen Waldlandschaften von hilfreichen Eremiten besiedelt sind, die samt und sonders in ihrem früheren Leben tüchtige Ritter waren.

### Empörergeste: » Renaut de Montauban «

Bevor wir zum Roman übergehen, ist noch ein rascher Blick auf die Rebellenepik<sup>167</sup> zu werfen, aus der ich nur den *Renaut de Montauban*<sup>168</sup> herausgreifen will:

Renaut, der Titelheld, ist der Sohn des Aimon von Dordone. Zwischen der Sippe Aimons und Kaiser Karl besteht ein alter, durch viel Blut erzeugter und genährter Haß. Aimons Bruder, Beuve d'Aigremont, hatte einst, aus guten Gründen gegen Karl rebellierend, dessen Boten und schließlich auch Karls Sohn Lohier erschlagen.

---

<sup>167</sup> Vgl. hierzu vor allem William C. Calin, *The old French Epic of Revolt*, Genève-Paris 1962; Alfred Adler, *Rückzug in epischer Parade*, Frankfurt/Main 1963.

<sup>168</sup> Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines (27 juillet de 1214). Trente journées qui ont fait la France*, Paris 1973.

In dem daraus erwachsenen Krieg waren Beuve d'Aigremont und seine drei Brüder Girart de Roussillon, Doon de Nanteuil und Aimon de Dordone besiegt worden. Es war zu einer Aussöhnung gekommen, nach welcher der Kaiser jedoch Beuve d'Aigremont durch Angehörige der Ganelonsippe heimtückisch hatte ermorden lassen. Trotz dieses Verrats bewahrte Aimon die Vasallentreue und sandte seine vier Söhne, unter ihnen Renaut, zum Ritterschlag an den Hof. Beim Schachspiel geraten Renaut und Bertolai, ein Neffe des Kaisers, in Streit. Renaut erschlägt Bertolai und muß mit seinen Brüdern fliehen. Der Vater Aimon wird gezwungen, sich von ihnen loszusagen.

In den Ardennen erbauen die vier Brüder sich die Festung Montessor, aber fünf Jahre später zieht Karl mit einem riesigen Heer heran. Durch Verrat fällt Montessor in seine Hände. Die Brüder, denen die Flucht gelingt, suchen nach langem, entbehrungsreichem Waldleben ihre Mutter in Dordone auf. Aymon, der Vater, verläßt das Haus, um nicht Zeuge sein zu müssen. Neu ausgerüstet begibt sich Renaut mit seinen Brüdern zu König Yon von Bordeaux und verhilft diesem im Kampf gegen die Sarazenen zum Sieg. Dafür erhält er Yons Schwester zur Frau und kann sich am Zusammenfluß von Garonne und Gironde die starke Burg Montauban bauen. Bei einer Pilgerfahrt, die ihn an Montauban vorbeiführt, erfährt Kaiser Karl, wer dort haust. So schnell wie möglich rückt er mit einem großen Heer heran; Yon gibt seinem Drängen nach und willigt in die Auslieferung der vier Brüder ein. Diese aber vermeiden Yons und des Kaisers Hinterhalt, der ihnen den sicheren Tod gebracht hätte, und verteidigen sich lange, bis Hunger und Krankheit weiteren Widerstand unmöglich machen. Renaut und seine Brüder entkommen durch einen unterirdischen Gang und fliehen nach Tremeigne, das heißt nach Dortmund. Der Kaiser folgt ihnen auch dorthin.

Weil der rachsüchtige Kaiser alle Friedensangebote Renauts ablehnt, weigern sich schließlich die zwölf Pairs, seinen Plänen weiterhin zu folgen. Als selbst Roland mit seinen Freunden ihm den Dienst aufsagt, muß Karl zähneknirschend auf Renauts Versöhnungsangebot eingehen. Renaut verpflichtet sich, sein wunderbares Pferd Bayart auszuliefern und ins Heilige Land zu ziehen. Karls Haß entlädt sich nun auf das Schlachtroß seines Gegners. Er läßt ihm einen Mühlstein umhängen und will es ersäufen. Aber Bayart entkommt und flieht in die Ardennen.

Der Abmachung getreu zieht Renaut in den Orient und befreit das Heilige Grab aus der Hand der Sarazenen. Die ihm angebotene Königskrone lehnt er ab, kehrt nach Dortmund zurück, verläßt aber, nachdem er seine Söhne erzogen und an den Hof des Kaisers gesandt hat, seine neue Heimat und verdingt sich unbekannt als Tagelöhner beim Bau des Doms in Köln. Die anderen Arbeiter schlagen ihn aus Neid tot und werfen seinen Leichnam in den Rhein. Fische geleiten den Toten, Engel führen seine Seele zum Himmel und erleuchten das Wasser des Stroms, bis der Erzbischof von Köln den Leichnam bergen läßt. Der Wagen mit dem Leichnam setzt sich wunderbarerweise von selbst in Marsch in Richtung Dortmund. Alle Kranken, die unterwegs den Sarg berühren, werden geheilt. In Dortmund wird der so sichtbar als Heiliger ausgewiesene Renaut bestattet.

Der historische Kern dieser *chanson de geste* bzw. der Kern einzelner Episoden ist geklärt. Der Karl dieses Epos ist ursprünglich Karl Martell, der zu Beginn des 8. Jahrhunderts in seinem Kampf gegen den Merowinger Chilperich II. von Neustrien

den Herzog Eudo von Aquitanien auf seine Seite zog. Eudo(n) ist fraglos Urbild für den König Yon von Bordeaux in unserer *chanson de geste*.

Renaut de Montauban ist historisch nicht zu identifizieren. Andererseits ist gesichert, daß in Köln im 12. Jahrhundert ein Heiliger Reinalt verehrt wurde, dem zu Ehren im Jahre 1205 eine bis 1805 existierende Reinoltskapelle erbaut wurde. Dieser Heiligenkult ist offensichtlich mit dem epischen Schicksal des Renaut de Montauban verschmolzen worden, um den ungerecht behandelten Großvasallen zu verklären – und damit kommen wir wieder zum Problem einer Historizität, die nicht weniger wichtig ist als die Frage der Historizität einzelner Figuren und Ereignisse, einer Historizität, die sich auf die zeitgenössische, nicht auf die vergangene Geschichte bezieht.

Der *Renaut de Montauban* dürfte kurz vor 1200 verfaßt worden sein. Das heißt, seine Entstehung fällt mitten in die etwa 1180 einsetzende Periode des erbitterten Kampfes zwischen dem französischen König und seinen Großvasallen. Dieser Kampf wird im Jahre 1214 endgültig zugunsten der Monarchie entschieden, als es Philipp II. August gelingt, mit Hilfe städtisch-bürgerlicher Truppen in der Schlacht von Bouvines seine eigenen, mit Kaiser Otto IV. gegen ihn verbündeten Großvasallen entscheidend zu besiegen. Über die Bedeutung dieser Schlacht, in der sich ganz folgerichtig die politische Entwicklung der vorausgehenden Jahrzehnte durchsetzt, gibt das Buch »Le dimanche de Bouvines (27 juillet de 1214). Trente journées qui ont fait la France« des bedeutenden Historikers Georges Duby Auskunft.<sup>169</sup>

Philipp Augusts gesamte Politik war von Anfang an ganz auf die Zähmung der Feudalität und die Stärkung der königlichen Macht ausgerichtet. Der *Renaut de Montauban* ist, wie alle Empörergesten, eine profeudale epische Antwort auf diese Politik des Königtums. Entsprechend ist das Königsbild der Dichtung gezeichnet.

Karl der Große ist hier ein gehässiger, rachsüchtiger, tyrannischer Herrscher, der seine heiligsten Pflichten als Lehensherr mit Füßen tritt. Er wird selber zur Verkörperung der Treulosigkeit, der »felonie«, und besonders charakteristisch dafür ist es, daß er sich zur Ausübung des tückischen Mordes an Beuve d'Aigremont der Ganelonsippe bedient. Die notorische Verrätersippe der Epik wird so zum getreuesten Werkzeug der königlichen Politik. Das Königsbild hat im *Renaut de Montauban* seine mythische Idealität nahezu völlig verloren. Nicht der Kaiser, sondern der sich gegen die Demütigung durch den Kaiser auflehrende Vasall ist es, dem sichtbar göttliche Weisungen zuteil werden. Renaut stirbt als Heiliger, und dieser Schluß wirft auch ein Licht auf die vorausgehenden Ereignisse: Renaut wird Märtyrer infolge der Treulosigkeit des Königs. Das Recht steht, durch die Heiligkeit des Helden eigens und unwiderleglich sanktioniert, auf der Seite des Vasallen. Trotz dieses eindeutigen moralischen Rechts aber läßt der Autor seinen Helden politisch die entscheidende Niederlage erleiden, während der moralisch schuldige König politisch triumphiert. Das wiederum entspricht genau der geschichtlichen Situation um 1200: *Königs-Macht* und *Feudal-Recht* stehen sich unversöhnbar gegenüber. Die Einheit des feudalen Staats ist damit zerbrochen. Die *chanson de geste*, deren ei-

---

<sup>169</sup> Vgl. bes. *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg 1963 (= *Studia Romanica*, Heft 4), mit Beiträgen von Pierre Le Gentil, Aurelio Roncaglia, Jean Frappier, Hans Robert Jauß und Erich Köhler.

gentliches Strukturgesetz seine letzte Basis in dieser Einheit hatte, kann sie als ein bewußt Geschichte vermittelndes Genre nicht mehr aufrecht erhalten. Zur gleichen Zeit aber hat eine andere große Gattung ihre Blüte erreicht, die in wesentlich verschiedener, romanhaft-idealischer Weise die Einheit der ritterlichen Welt festhält und auf ein neues Menschenbild zu gründen versucht.

# Die Voraussetzungen der Entstehung des höfischen Romans

## Der Übergang von der ersten zur zweiten feudalen Epoche

Um die Entstehung dieser neuen Gattung, mit der ja der Roman des Abendlandes einsetzt, zu verstehen und zu würdigen, müssen wir uns noch einmal kurz mit einigen wesentlichen Charakterzügen des 12. Jahrhunderts beschäftigen. Das Epos *Renaut de Montauban* erschien uns als deutlicher Reflex der verstärkten und mit Erfolg durchgesetzten monarchischen Zentralisierungspolitik der Kapetinger. Der sich im Laufe des Jahrhunderts vollendende Übergang von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft gerät dem Königtum zum Vorteil, weil es sich mit den aufblühenden Städten verbündet und ihnen Freiheiten gewährt, die die Städte mehr und mehr dem Zugriff der Feudalherren entziehen. In die Mitte des Jahrhunderts etwa fällt auch der endgültige Übergang von der ersten zur zweiten feudalen Epoche, wie der französische Historiker Marc Bloch es formulierte.<sup>170</sup> Aus einer »classe de fait« wird das Rittertum zu einer »classe de droit«. Im geschichtlichen Augenblick seiner ersten ernsthaften Bedrohung wird das noch unklare Standesgefühl zu einem Klassenbewußtsein. Das Rittertum ist nicht mehr Volk, es sondert sich ab. Es ist die Zeit, in der sich die religiöse Zeremonie des Ritterschlags, die Konstituierung des Standes zu einem »Orden«, dem »ordre de chevalerie« vollzieht; die Zeit, in der man sich vom »vilain«, dem Angehörigen des dritten Standes, distanziert. Während in Deutschland der erhabene Traum einer Welt- und Friedensmonarchie von römisch-christlicher Universalität in eine letzte große Anstrengung ausläuft, die als reifste Frucht schließlich noch die staufische Kultur hervorbringt, wachsen im Schatten dieser gewaltigen Auseinandersetzung zwischen Kaisertum und Papsttum England und Frankreich zu straff organisierten, zentralistischen Staaten heran, deren Einheit vom Feudalismus nur noch vorübergehend bedroht werden kann. Ludwig VI., der von 1108 bis 1137 regiert, muß noch eigenhändig die Raubritter seiner eigenen Domäne zähmen und sich im übrigen auf sein enges Verhältnis zur Kirche verlassen. Zum Glück ist er von robuster Konstitution, hat daher den Beinamen der Dicke und hält wochenlang im Sattel aus. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts gewinnt Philipp II. August von den Engländern fast sämtliche Länder zurück, die auf dem Festland liegen, das heißt Anjou, Poitou, Maine, Touraine, Guyenne, die Gascogne, die Bretagne und die Normandie: mehr als die Hälfte des damaligen Frankreich. Gleichzeitig – 1208 – erreicht der deutsche Bruderkrieg zwischen Welfen und Staufern mit der Ermordung Philipps von Schwaben einen traurigen Höhepunkt.

---

<sup>170</sup> Marc Bloch, *Die Feudalgesellschaft*, Ffm.-Berlin-Wien 1982 (Original: *La société féodale*, Paris 1939), S. 97.

## Die >Renaissance< des 12. Jahrhunderts

Dieses politisch, ökonomisch und sozial so bewegte 12. Jahrhundert ist zugleich das geistig lebendigste seit der Römerzeit. Nicht zu Unrecht spricht die Kulturgeschichte seit längerer Zeit von einer »Renaissance des 12. Jahrhunderts«. Frankreich bereitet sich auf die große Zeit vor, in der man schlechthin nur in Paris studieren konnte, auf die Zeit des Thomas von Aquin, Bonaventura und Albertus Magnus. Das 12. Jahrhundert ist die Zeit der Frühscholastik, die noch nicht die großen theologischen Summen kennt, welche die Hochscholastik unter dem Einfluß des neu rezipierten Aristoteles erstellt.

Das 12. Jahrhundert bereitet zwar die scholastische Methode vor, aber es ist platonischer, mystischer und humanistischer als das 13. Jahrhundert. Es erlebt die ersten großen Ketzerbewegungen, die ersten fühlbaren Mönchsbebewegungen, die Kreuzzüge mit den Eindrücken einer unbekannten Welt, den Aufbruch einer sektiererischen Volksfrömmigkeit mit eschatologischen Impulsen, die gesteigerte Erwartung des Antichrist, aber auch, und vor allem, ein Studium und eine Kenntnis der antiken Schriftsteller, die alles Bisherige, auch die karolingische Renaissance, in den Schatten stellt. Die gelehrte Schule von Chartres wurde zum Zentrum des Humanismus; aus ihr gingen Leute hervor wie Johannes von Salisbury, der sich unter den Klassikern auskannte wie nur je ein Humanist und der den ersten Entwurf eines modernen Staatsrechts schrieb. Nie war die Theologie so bewegt und Neuem offen wie in der Epoche von Anselm von Canterbury bis zu den berühmten Mystikern von Sankt Victor. Noch war die Kirche nicht dogmatisch erstarrt. Man stritt um Nominalismus, Transsubstantiation, Trinität usw. Und diese gleiche Epoche, die den Ausbruch des Nominalismus erlebte, das heißt die erste philosophische Revolte des Einzelwesens gegen das Allgemeine, des Individuellen gegen das Universelle, diese gleiche Epoche erlebte den dramatischen Zusammenstoß einer alten und einer geradezu modernen Welt mit dem Geltungsanspruch der ratio im Kampf von Bernhard von Clairvaux gegen Abälard. Die profane Welt des Rittertums gerät mit ihren mondänen Ambitionen in einen fühlbaren Gegensatz zur Geistlichkeit. Als ein Priester dem Richard Löwenherz vorwirft, er habe drei Töchter: Superbia, Luxuria und Avaritia, da gibt dieser turbulente Sproß eines hochbegabten Herrscherpaares zur Antwort, daß er alle drei Töchter bereits verheiratet habe: die Superbia den Tempelherrn, die Luxuria den schwarzen Mönchen (Cluny) und die Avaritia den weißen (Zisterzienser).

Es ist ein Jahrhundert, das mitten in seinen Ängsten, mitten in einer in ihren Folgen noch gänzlich unabsehbaren Entwicklung voller Staunen, voller Ahnungen ganz neue Lebensmöglichkeiten wahrnimmt. Ein Jahrhundert, das willig und begierig lernt, sich die Antike aneignet, und zwar nicht so sehr in einem künstlerisch-ästhetischen Sinn wie die eigentliche Renaissance, sondern mehr schulmäßig-gelehrt. Es geht hier noch weniger um Schönheit als um Wahrheit.

Und man ist bereits ordentlich stolz auf das Geleistete. Dafür gibt es ein unmißverständliches Zeugnis in dem berühmten Wort des Bernhard von Chartres: »Wir sind

zwar Zwerge auf den Schultern von Riesen (der antiken Schriftsteller), aber durch ihr Verdienst, und weil wir uns auf sie stellen, sehen wir weiter als sie.«<sup>171</sup>

Diese Haltung wird, mehr oder weniger offen ausgesprochen, auch die des höfischen Rittertums sein, als es darangeht, sich die Antike anzueignen und Römer- und Griechentum als erste Glieder einer universalgeschichtlichen Ahnenschaft für die Legitimation seines eigenen Führungsanspruchs in Beschlag zu nehmen. Die Lebensform der Römer und Griechen fortgeführt und überwunden zugleich in der unüberbietbaren Synthese von Adel und Bildung (*chevalerie* und *clergie*), die die Doppelfunktion des zu einem eigenen Kulturbewußtsein gelangten, an die Höfe der Territorialfürsten gezogenen Rittertums der beginnenden zweiten feudalen Epoche markieren.

## Die Ovid-Rezeption

### »Pyramus und Tisbe«, »Narcissus«, »Philomela«

Die Renaissance des 12. Jahrhunderts ist nicht zuletzt eine Renaissance Ovids. Man hat daher das 12. Jahrhundert nicht zu Unrecht eine »aetas ovidiana« genannt. Noch bevor in Nordfrankreich die höfische Dichtung aufblüht, ist der Einfluß Ovids in der Dichtung Südfrankreichs und vor allem auch in der lateinischen Vaganten- und Goliardendichtung von größter Bedeutung. Man braucht, um dies festzustellen, nur einen Blick in die bekannteste Sammlung solcher Lieder, die *Carmina Burana*, zu werfen.

Ovids Werke wurden zu Grundbüchern des Mittelalters, das aus ihnen das Instrumentarium seiner Liebeslehre bezog. Aber Ovid war, hinsichtlich der Liebe, ein Skeptiker, und das Mittelalter war – auch hier – gläubig. Die höfische Liebesauffassung selber läßt sich nicht aus Ovid ableiten.

Nicht nur im Detail wurde Ovid benutzt. Bereits zur gleichen Zeit, da die großen antikisierenden Romane geschrieben wurden, erhielten drei Ovidische Metamorphosen eine vulgärsprachliche Fassung. Längst galt der Autor der »Ars amatoria« als der unübertreffliche Lehrmeister der Liebe. In dem lateinischen Gedicht *Liebeskonzil von Remiremont* aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts heißt es, daß die Anweisungen Ovids, des ehrwürdigen Gelehrten, gleichsam wie das Evangelium gelesen wurden. Die Trobadors schlachten ihn aus, aber nur Nordfrankreich übersetzt ihn. Wenden wir uns der bekannten Geschichte von Pyramus und Tisbe<sup>172</sup> zu:

Pyramus und Tisbe, zwei Meisterwerke der Natur an Schönheit, lieben sich von frühester Jugend an. Tisbe wird eingeschlossen, die Familien verfeinden sich. Aber die Liebe ist allgewaltig und steigert sich bis zum 15. Lebensjahr der beiden. Hier setzt die eigentliche Handlung ein. Eine Spalte in der Mauer erlaubt den Liebenden, sich zu verständigen, unter Klagen und Schwüren.

---

<sup>171</sup> zit. nach E. Köhler, »Der Roman in der Romania«, in: H. Krauß (Hrsg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Band 7, Wiesbaden 1981, S. 243 f.

<sup>172</sup> *Pyramus et Thisbé*, hrsg. von Ch. de Boer, Paris 1921.

Sie verabreden ein nächtliches Rendezvous im Freien. Tisbe erreicht den Treffpunkt zuerst. Sie flieht vor einem Löwen, der nur noch ihren Schleier erwischt und ihn, da er kurz zuvor anderswo gespeist hat, mit Blut befleckt. Pyramus kommt an, findet den blutigen Schleier, glaubt Tisbe vom Löwen zerrissen und stürzt sich in sein Schwert. Die zurückkehrende Tisbe, nach obligater Klage, tut desgleichen. Die Liebenden sind wenigstens im Tode vereint.

Der mittelalterliche Erzähler hat die Erzählung Ovids stark erweitert, ohne wesentliche Veränderungen vorzunehmen. Er fügt Monologe ein, die, wie Ähnliches im *Eneas-Roman* und noch bei Chrétien de Troyes, verraten, wie problematisch, staunend das bisher so naturalistisch-einfach erschienene Phänomen der Liebe jetzt erlebt wird. Das gleiche Interesse verrät der *Narcissus-Lai*<sup>173</sup>, eine etwas freiere Ovid-Bearbeitung, aus der gleichen Zeit vermutlich. Die Nymphe Echo, die sich in Narziss verliebt und unerhört bleibt, wird hier durch die Königstochter Dané ersetzt. Narziss verliebt sich in sein Spiegelbild und stirbt aus Sehnsucht danach. Ein unvergängliches, immer wieder bearbeitetes Symbol, das auch Jean de Meun im *Rosenroman* wieder faszinieren wird: Das Spiegelbild vermittelt den Schein des wahren, idealen Wesens, aber ungreifbar, unrealisierbar, es sei denn durch die Selbstaufhebung des Todes.

Ihrem Wesen nach tragisch, aber von den Dichtern des 12. Jahrhunderts doch weniger tragisch verstanden denn als ein Exemplum für die Macht der Liebe, ist auch die dritte dieser Ovid-Bearbeitungen, die man Chrétien de Troyes zuschreibt: *Philomela*.<sup>174</sup>

Eine Erzählung ohne jedes versöhnliche Element! Schon bei Ovid handelt es sich um eine Darstellung des unentrinnbaren Verhängnisses.

König Tereus, der Gatte der Procne, tut seiner Schwägerin Philomela Gewalt an und schneidet ihr die Zunge heraus, um eine Entdeckung der Untat zu verhindern. Procne aber erfährt durch eine Stickei von dem Geschehenen, schlachtet ihren und des Tereus Sohn und setzt sein Fleisch dem Vater und Gemahl zur Mahlzeit vor. Nachdem er gespeist hat, sagt Procne ihm die grausige Wahrheit. Tereus, rasend, verfolgt die beiden Frauen mit dem Schwert, doch Philomela wird in eine Nachtigall und Procne in eine Schwalbe verwandelt. Tereus selbst findet sich als Wiedehopf wieder, der vergeblich hinter den beiden anderen her-»wiedehüpft«.

Die *Philomela* stammt, wenn nicht alles trügt, von Chrétien de Troyes. Was mag die altfranzösischen Dichter – und ihr Publikum – so an diesen ovidianischen Erzählungen interessiert haben? Ihre Tragik? Die Passion der Liebe? Der makabre Charakter des Geschehens? Die Phantastik der Metamorphosen? Die Antwort ist nicht leicht. Vielleicht finden wir sie später, wenn wir, nach Kenntnisnahme der übrigen Stoffkreise, im Konnex mit diesen, die Frage stellen können: Was vermögen sie zum Selbstverständnis und zur Ausbildung der höfischen Kultur beizutragen? Einen ersten Hinweis können wir dem *Karrenritter* von Chrétien de Troyes entnehmen. Von dessen Protagonisten, Lancelot, wird gesagt, daß er die Königin

---

<sup>173</sup> A. Hilka, »Der altfranzösische Narcissuslai. Neuausgabe nach allen Handschriften« in: *ZRPh*, 49 (1929), S. 633-675.

<sup>174</sup> *Philomena, conte raconté d'après Ovide par Chrestien de Troyes*, hrsg. nach allen Handschriften von Ch. de Boer, Paris 1909.

Guenièvre mehr liebte als Pyramus und überhaupt je ein Mann zu lieben vermochte.

Die Liebe des Pyramus ist Maßstab. Wenn jemand überhaupt mehr lieben konnte als der Ovidische Pyramus, dann Lancelot. Das heißt: seine Liebe ist bereit für den Tod. Die *Metamorphosen* Ovids geraten zum Exempel, zum Muster dessen, was ritterliches Liebesideal sich vornimmt und worin es sich zu erfüllen bereit ist.

Gewiß ist der Zusammenhang dieser Erzählungen in Geist, Stil und Motiven mit den umfangreichen antikisierenden Romanen. Trotz völlig anderer Herkunft zeigen sie auch eine Verwandtschaft zu vielen bretonischen Lais, etwa der Marie de France. Davon später mehr.

Das Bild von Liebe, Leidenschaft und Tod, das die altfranzösischen Bearbeitungen von Ovids *Metamorphosen* entwerfen, hat gewisse Entsprechungen in den antikisierenden Romanen. Aber die höfische Gesellschaft, auf der Höhe ihres Führungsbewußtseins angelangt, ist zunächst höchst optimistisch gesinnt. Sie weigert sich, den Tod als unvermeidliche Folge eines beglückenden Lebensgefühls hinzunehmen. Die Vorstellung der rechten Liebe, die in der höfischen Kultur sich herausbildet und ihr ein ganz spezifisches Gepräge gibt, muß im Rahmen dieser Vorlesung kurz analysiert werden, weil ohne sie eine Deutung des höfischen Romans schlechthin undenkbar ist.

## Das Konzept der höfischen Liebe

Ein französischer Gelehrter wurde einmal in Gesellschaft von einer Dame um eine Definition der Liebe gebeten. Er gab zur Antwort: »Die Liebe, Madame, ist eine Erfindung des 12. Jahrhunderts.«

Das klingt einigermaßen erstaunlich, denn Liebe gibt es, seit es Menschen gibt. Aber es ist wahr insofern, als unsere Ansichten über diese wundersame Lebensmacht bis heute ganz wesentlich von den Vorstellungen mitbestimmt sind, die sich in jener glänzenden Epoche des abendländischen Rittertums herausbildeten. Wir sind noch heute »ritterlich« und »höflich« – vor allem der Damen wegen und Damen gegenüber, oder wollen es wenigstens sein. Dem war nicht immer so.

Was versteht man nun unter höfischer Liebe, das heißt Minne? Gaston Paris hat die charakteristischen Momente der höfischen Liebeskonzeption in vier Punkten zusammengefaßt:

1.) Der Liebende lebt in ständiger Angst vor dem Verlust der Geliebten. Da dieses ständige Bangen um die Erhaltung der Gunst die Grundvoraussetzung der höfischen Liebe bildet, innerhalb der Ehe, zwischen Ehegatten, aber nicht möglich ist, daher bleibt das eheliche Verhältnis aus der höfischen Liebe ausgeschlossen. Liebe zwischen Ehegatten ist nicht möglich.

2.) Die verehrte »Herrin« – »frouwe«, domna, dame < domina – thront in unerreichbarer Höhe und willkürlicher Strenge über dem Verehrer, der,

3.) um besser, würdiger zu werden, alle erdenklichen Taten in höchster Kraftanspannung zu vollbringen hat. Liebe ist die Quelle aller Tugenden: *fons et origo omnium bonorum* (A. Capellanus).

4.) Das gegenseitige Verhältnis von Ritter und Dame ist auf Grund dieser Voraussetzungen so kompliziert und differenziert, daß die Liebe zu einer Kunst, zu einer Wissenschaft mit völlig eigenen Spielregeln wird.<sup>175</sup>

Diese Konzeption der Liebe hat sich unter besonderen – noch umstrittenen und jetzt hier nicht zu erörternden – Bedingungen im Süden Frankreichs herausgebildet. Sie ist die Leistung der Trobadors und tritt bereits um 1100 auf.

Um die Neuheit der Leistung der Trobadors zu ermessen, muß man sich vor Augen halten, in welcher Zeit sie auftrat: in der Epoche der vollen Herrschaft der rigorosen augustinischen Moral. Liebe war sündig, die Frau war immer die Eva, deren sich der Teufel zum Verderbnis des Menschen mit Vorliebe bedient. Gewiß hatten auch die Vaganten, auch wohlbestallte Kleriker, in lateinischer Sprache die Liebe besungen. Aber sie taten es so, wie sie den Wein besangen: als zwar angenehme, aber immerhin sündige Schwäche des Fleisches. Man kannte ja auch von Ovid nicht nur die *Metamorphosen*, sondern wußte auch die *Ars amandi* zu schätzen. Aber an der prinzipiellen Sündigkeit der Liebe wie an der sittlichen Minderwertigkeit der Frau wurde nicht gerüttelt.

Als nun die Trobadors kamen und verkündeten, daß die Liebe nicht nur keine Teufelsfalle, sondern gar eine sittliche Kraft darstelle, war dies ein absolutes Novum, das an den Kern der augustinischen Ethik und der christlichen Moral rührte und sich notwendig außerhalb der christlichen Ethik stellte. Damit war auch die Dichtung dem Zugriff der geistlichen Literatur entzogen und war auf ihre Selbstbehauptung verwiesen.

Die große Entdeckung der Trobadors ist die Entdeckung der Liebe als einer Erziehungs- und Ordnungsmacht ersten Ranges. Und indem sie diese Macht in ihren Kanzonen besingen, kreieren sie die abendländische Lyrik und schaffen zugleich den modernen Begriff des Dichters und ebenso das Bewußtsein der dichterischen Individualität, das sich bei ihnen aus der Überzeugung ableitet, durch die Dichtung ein vollendetes Menschenbild zu erstellen, eine ästhetische und sittliche Lebenslehre zu schaffen, in der sich die Selbstverwirklichung eines Vorbildmenschentums vollzieht. Der unerschöpfliche Impuls der Liebe setzt den Bildungsprozeß des höfischen Ritters in Bewegung – *per amor es om cortes*.

Gewiß sieht es in der rauhen Wirklichkeit zunächst noch ganz anders aus als in der Dichtung. Das Rittertum hat die Schlacken seines kriegerischen, ja barbarischen Ursprungs noch keineswegs ganz abgestoßen. Aber gerade diese Spannung zwischen Lebenswirklichkeit und Lebensideal, die sich jetzt auftut, diese Spannung wird in die psychologische Spannung zwischen Begehren und Erreichen, Sehnsucht und Ziel, umgesetzt und damit als Grundthema der Dichtung möglich. Die höfischen Dichter erfüllen die Aufgabe, die Lebensformen der feudalen Gesellschaft als im Grunde vernünftige und natürliche, und darum auch sittli-

---

<sup>175</sup> Gaston Paris, »Lancelot du Lac«, in: *Romania* 12 (1883), S. 459-534 (518).

che, zu erweisen. Sie versuchen, Trieb und Moral in einem Wertsystem zu vereinen, das als sittliches und soziales Ordnungsprinzip in der immer noch recht unzivilisierten Feudalwelt Geltung erlangt. Die Liebe als positive Kraft zur Vervollkommnung des Menschen verpflichtet jeden Angehörigen des Standes. Andreas Capellanus, ein Geistlicher, der in einem gelehrten lateinischen Traktat mit doppelbödiger Argumentation die neuen Anschauungen zu kodifizieren trachtet, erklärt kategorisch: »Nemo sine rationis excessu suo debet amore privari.«<sup>176</sup> (Niemand darf, ohne daß ein Übermaß von triftigen Gründen vorliegt, seiner Liebe beraubt werden.)

Die Liebe ist ein legitimer Lebensanspruch: ein Recht. Die Liebe und ihr Objekt, die »Herrin«, vermögen allein den Mann zu veredeln, alle seine Fähigkeiten bis zur Perfektion zu steigern. Diese Funktion verlangt auch von der Frau ein Höchstmaß an Fähigkeiten. Sie erhält höchsten gesellschaftlichen Rang zugesprochen: für das Mittelalter eigentlich geradezu unerhört. Die Zeit ist nicht mehr allzu ferne, da die italienische Dichtung des »dolce stil nuovo« die Frau zu einem halbgöttlichen, engelhaften Wesen emporsteigert und so schließlich eine Schöpfung wie die Gestalt der Beatrice in der *Göttlichen Komödie* des Dante Alighieri möglich macht.

Diese neue, aus Südfrankreich kommende und sich rasch nach Nordfrankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Portugal ausbreitende Minnedichtung muß man kennen, um zu begreifen, daß sich der Roman als höfischer Roman, der um 1150 in Nordfrankreich entsteht, vom Heldenepos ebenso unterscheiden muß wie von den antiken oder orientalischen Quellen, die er benutzt.

---

<sup>176</sup> A. Capellanus, hrsg. von E. Trojel, München 1972, Cap. VIII, S. 310.

## Die antikisierenden Romane

Wir kennen nun den allgemeinen Zustand der Bildung dieser Zeit, wissen um die neue Dichtung und Minnekonzeption der Trobadors und um das, was man die »Renaissance des 12. Jahrhunderts« genannt hat. Aber es erhebt sich doch die Frage nach den Faktoren, die bewirkten, daß sich das Rittertum der Feudalhöfe um die Jahrhundertmitte vom Heldenepos abwandte, daß es ein bisher völlig mangelndes Interesse an der Antike bekundete und selbst eine ganz neue und ganz von seinem ständischen Geist geprägte Erzählliteratur schuf. Dazu ist es notwendig, von den sogenannten antikisierenden Romanen, die am Anfang des höfischen Romans stehen, auszugehen und diesen folgenreichen Neuansatz der mittelalterlichen Dichtung vom Epos abzugrenzen. Denn obgleich man heute, da es kein eigentliches Epos mehr gibt, den Roman als epische Gattung bezeichnet, sind Epos und Roman doch nicht dasselbe. Und es wird gut sein, eine klare Scheidung durchzuführen.

### »Thebenroman« und »Trojaroman«

Relative Chronologie und Datierung der genannten antikisierenden Romane sind keineswegs völlig gesichert. Sehr wahrscheinlich aber steht der *Thebenroman*<sup>177</sup> (um 1150) am Anfang. Seine noch stark an die chansons de geste erinnernden Schlachtschilderungen und das Fehlen ausgedehnter Liebesschilderungen der neuen höfischen Art lassen ihn als frühes Verbindungsglied zwischen Epos und höfischem Roman erscheinen.

Zum erstenmal begegnet uns aber hier ein sehr ausführlicher Prolog, in welchem der anonyme Dichter uns mit seinem Vorhaben bekannt macht:

Qui sages est nel deit celer,  
Ainz por ço deit son sen mostrer  
Que, quant serra del siecle alez,  
En seit pués toz jorz remembrez.  
Se danz Homers et danz Platon  
Et Vergiles et Ciceron  
Lor sapience celissant,  
Ja ne fust d'eus parlé avant.  
Por ço ne vueil mon sen taisir,  
Ma sapience retenir;  
Ainz me delét a raconter  
Chose digne de remembrer.  
Or s'en voient de tot mestier,  
Se ne sont clerc o chevalier,

---

<sup>177</sup> *Le Roman de Thèbes*, Ed. G. Raynaud de Lage, Paris 1966-1967 (2 Bände).

Car aussi puent escouter  
Come li asnes al harper.  
Ne parlerai de peletiers,  
Ne de vilains, ne de berchiers (...)

(vv. 1-18)

Wer weise (gelehrt, gebildet) ist, soll dies nicht verbergen; er soll vielmehr seine Bildung zeigen, damit man sich – wenn er gestorben sein wird – deshalb immer an ihn erinnert. Wenn Herr Homer und Herr Plato und Vergil und Cicero ihre Gelehrsamkeit verborgen hätten, wäre von ihnen später nicht gesprochen worden. Deshalb will ich meine Bildung nicht verschweigen, meine Gelehrsamkeit nicht zurückhalten; vielmehr bereitet es mir Freude, Erinnerungswürdiges zu erzählen. Nun sollen diejenigen weggehen, die nicht Kleriker oder Ritter sind, denn sie könnten genau so zuhören wie die Esel beim Harfenspiel. Ich werde weder von Kürschnern noch von gemeinen Leuten noch von Hirten sprechen (...)

Deutlicher kann man sich nicht mehr ausdrücken. Die antikisierenden Romane sind durch und durch von Klerikern geprägt, den Intellektuellen des Mittelalters. Ihr Bildungshochmut vereinigt sich mit der Verachtung des Volkes, die sich im Rittertum zu Beginn der zweiten feudalen Epoche herausbildet. Daher die klare Absage an das Volk, die zugleich auch die Absage an die Volkstümlichkeit der großen Heldenepik, der *chanson de geste* ist.

Ein ungeheurer Bildungsstolz zeichnet diese Hofkleriker aus, die in den antikisierenden Romanen ein Wissen ausbreiten, das deutlich ein enzyklopädisches Streben verrät mit der umfänglichen Darstellung und Verdeutlichung antiker Zustände. Diese Kleriker betrachten sich als die Fortsetzer der alten Weisen. Man sehe sich daraufhin den Prolog Benoit de Sainte-Maures zum *Troja-Roman*<sup>178</sup> an (etwa fünf Jahre später: 1160):

Salemon nos enseigne et dit,  
E sil list om en son escrit,  
Que nus ne deit son sen celer,  
Ainz le deit om si demonstrer  
Que l'om i ait pro e honor,  
Qu'ensi firent li ancessor.  
Se cil qui troverent les parz  
E les granz livres des set arz,  
Des philosophes les traitiez,  
Dont toz li monz est enseigniez,  
Se fussent teü, veirement  
Vesquist li siegles folement:  
Come bestes eüssons vie (...)

(vv. 1 ff.)

Salomon belehrt uns und sagt, und so liest man es in seiner Schrift, daß niemand seinen Verstand verheimlichen darf, sondern vielmehr ihn so zeigen muß, daß man Nutzen und Ehre davon hat; so handelten die Alten. Wenn diejenigen, welche die Gesetzgebung geschaffen haben und die großen Bücher der sieben Künste und die

---

<sup>178</sup> *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure*, Ed. Léopold Constans, 6 Bände, Paris 1904-1912.

philosophischen Traktate, durch die alle Welt belehrt wird, geschwiegen hätten, dann würde die Welt wahrlich in Torheit dahinleben: Wir würden ein Leben führen wie die Tiere...

In diesem Tone geht es noch rund zwanzig Verse weiter: Wissen verbreiten und Wissen erwerben verpflichtet zu einer höheren, feineren, sittlicheren Form des Verhaltens und Handelns, und daraus zieht der Dichter das Recht und die Aufgabe, eine große, reiche Geschichte zu erzählen, die Geschichte vom Untergang Trojas, und zwar, wie er betont, die Wahrheit darüber und keine bloßen Sagen. Die Wortführer der herrschenden Stände gewinnen – indem sie die kulturlose, animalische Welt des Volkes (*bestes*) und seiner Dichtung negieren – den Anschluß an den in der Antike verwirklichten Menschen, mit dem sie nun in eine gemeinsame geschichtliche Tradition rücken.

Es erscheint selbstverständlich, daß sich diese grundsätzliche Verschiedenheit in der Einstellung zur Dichtung in einer Stilgesetzlichkeit ausdrückt, die eine wesentlich andere ist als die der *chanson de geste*. Das zeigt sich bereits an den äußeren Merkmalen der beiden Gattungen: Das Heldenepos ist fast ausschließlich in zehnsilbigen, assonierenden *Laissen* gedichtet und wird in psalmodierendem Gesang einem aus Rittern und Volk gleichermaßen zusammengesetzten Jahrmarktspublikum vorgetragen. Der höfische Roman dagegen hat Achtsilberversen und Vollreimpaare. Er wird nicht mehr im großen Kreis rezitiert, sondern wird im kleinen, höfischen oder gar familiären Kreis gelesen oder vorgelesen. Er ist für Leute bestimmt, die lesen können und entsprechend bildungsbeflissen sind und Zeit haben. Dieser Wandel der äußeren Stilmerkmale läßt sich also leicht aus einem vordergründigen, unschwer durchschaubaren soziologischen Wandlungsprozeß erklären.

Die gelehrte Abkehr von der Volksdichtung verwirft die Assonanz-*Laissen* der *chanson de geste* und übernimmt das Achtsilberreimpaar der geistlichen Dichtung, der Passionen und Legenden. Gleichwohl ist der Stilwandel nicht plötzlich, nicht abrupt. Die drei ältesten antikisierenden Romane, vor allem der *Thebenroman*, stehen im Erzählstil der *chanson de geste* noch nahe.

Der *Roman de Thèbes*, rund 10 000 Verse, folgt, abgesehen von einigen Zusätzen aus anderen Quellen, der *Thebais* des römischen Dichters Papinius Statius aus dem ersten Jahrhundert nach Christus. Gegenstand ist die Geschichte der Stadt Theben von Geburt und Schicksal des Ödipus an bis zu dem berühmten Zug der Sieben gegen Theben. Mittelalterliche Denkweise und antiker Stoff mischen sich in eigentümlicher Weise. Ödipus wird zum Ritter geschlagen wie ein Knappe des 12. Jahrhunderts; und wie ein würdiger Ritter ist er »proz et corteis« (v. 359). Bekanntlich tötet Ödipus seinen Vater Laius, ohne ihn zu kennen. Seine Mutter Jocaste weiß zwar nicht, daß Ödipus ihr Sohn ist, wohl aber, daß er ihren Gatten Laius getötet hat. Sie sieht den Mörder an:

Jocaste esguarde le danzel;  
Corteis le vit et sage et bel;

(vv. 363-4)

Jocaste betrachtete den Junker; er erscheint ihr höfisch, klug und schön

Es ergeht ihr wie später der Laudine in Chrétiens *Yvain*. Der Mörder des Gatten wirkt zu überzeugend, als daß die Witwe ihm widerstehen könnte. Die Begründung ist freilich nichts weniger als ein Loblied auf die Frauen:

Car femne est tost menée a tant,  
Que on en fait tot son talant

(v. 399f.)

Denn eine Frau hat man schnell so weit,  
daß man alles mit ihr tun kann, was man will.

Das ist noch ganz und gar unhöfisch; es entspricht völlig der üblichen Verachtung der Frau, der man ja im Mittelalter ernstlich den Besitz einer Seele streitig machte. Der Verfasser des *Thebenromans* hat seinen Namen nicht genannt. Dagegen ist uns der Autor des *Trojaromans* bekannt. Es ist Benoit de Sainte-Maure, der sich auch als Chronist hervorgetan hat. Im Auftrag Heinrichs II. von England schrieb er eine *Histoire des ducs de Normandie* in 42 000 Achtsilberversen. Sein *Trojaroman* fiel mit rund 30 000 Versen umfangmäßig etwas bescheidener, aber immer noch reichlich genug aus. Die Quelle für dieses Werk war nicht die Dichtung Homers, den Benoit nur dem Namen nach kennt, sondern zwei kürzere lateinische Prosaerwerke, deren Verfasser sich, um Interesse zu wecken, als Mitkämpfer im trojanischen Krieg ausgeben – *De excidio Trojae historia* von Dares dem Phrygier (6. Jh. n. Chr.) und *Ephemeris belli Trojani* von Dictys dem Kreter (4. Jh. n. Chr.). Benoit folgt, wie seine Quellen, im großen ganzen dem bekannten Ablauf des trojanischen Kriegs, schließt noch das weitere Schicksal des Odysseus, Agamemnons und Orestes mit ein und erweitert sie durch die Liebesepisoden zwischen Jason und Medea, Achill und Polyxena, Troilus und Briseis. Die letztere Geschichte hatte eine große literarische Fortuna über Boccaccio und Chaucer bis zu Shakespeares *Troilus und Cressida*: Briseis, Tochter des Calkas, und der Trojer Troilus lieben sich. Briseis wird ausgetauscht, erst trostlos, tröstet sich aber schnell und ohne jeden Restbestand an Kummer, mit Diomedes.

Diese von Benoit de Sainte-Maure ziemlich frei dazu erfundene Episode zeigt, wie sehr der antikisierende Roman trotz seiner zahlreichen Elemente, die ihn noch mit der *chanson de geste* verbinden, bereits auf dem Weg zum höfischen Roman ist. Wenn in der berühmten *Chanson de Roland* der tragische Höhepunkt, nämlich der Untergang Rolands und seiner Gefährten – abgesehen von dem Verrat Ganelons – aus einer Schuld des Helden selbst erwächst, der zwar Adel und stürmische Tapferkeit besitzt, aber keine kluge Mäßigung, keine Weisheit, so liegt es für den höfischen Roman bereits völlig anders. Roland rennt ins Verderben, weil er nur »proz« – tapfer – ist, während sein Freund Oliver »sages« – weise – ist. Die Tugenden von *fortitudo* und *sapientia* sind hier noch zerlegt, die *fortitudo* ohne *sapientia* ist nicht Tapferkeit, sondern hybride Verwegenheit. Im antikisierenden Roman sind beide bereits komplementäre Tugenden in ein und derselben Persönlichkeit, sind schon als Voraussetzung des nun höfisch konzipierten idealen Menschenbilds verstanden, in dem Ritterschaft und Bildung, Tapferkeit und Weisheit vereinigt sind. Diomedes, einer der vor Troja kämpfenden griechischen Helden, ist »pros et sages«. Und das wird von ihm gesagt bei Gelegenheit seiner Lie-

beswerbung um Briseis; »pros et sages« sind hier bereits zu den Momenten einer neuen Vorstellung geworden, die sich mehr und mehr in dem Wort *cortois* = »höfisch« begrifflich kristallisiert.

Das Höfische aber schließt, wie wir wissen, die Liebe mit ein. Und Benoits Darstellung der Liebe trägt schon unverkennbare Anzeichen einer veränderten Liebeskonzeption, mit einer – allerdings höchst bedeutsamen – Einschränkung: Das Bild der Frau, das Benoit zeichnet, ist nichts weniger als erfreulich und einladend. Zwar ist Briseis ein Wunder an Schönheit, und darum verfallen ihr die Männer, aber sie ist die zu schönem Fleisch gewordene Wankelmütigkeit der weiblichen Natur selbst. Wie ihr geliebter Troilus ist sie völlig erschüttert, als sie erfährt, daß sie Troja und Troilus verlassen müsse. Hier wird der Dichter selber ganz gerührt:

Vos di que l'uns deus l'autre baise;  
Mais la dolor qu'al cuer lor toche  
Lor fait venir par mi la boche  
Les lermes qu'il lor chiet des ieuz.

(vv. 13.304 ff.)

Ich sage Euch, daß eines das andre küßt; aber der Schmerz, der ihr Herz berührt, läßt ihnen die Tränen, die ihnen aus den Augen stürzen, in den Mund laufen.

Der Dichter meint es ernst: man schmeckt in seinen Zeilen das Salz der Tränen. Und er ruft wenig später den lieben Gott an, daß er den an diesem Jammer Schuldigen nie mehr Freude schenken möge. Dann aber gibt er eine Vorschau auf das spätere Verhalten der Briseis und spricht dabei ein wenig schmeichelhaftes Urteil über die Frauen aus:

A femme dure dueus petit:  
A l'un ueil plore, a l'autre rit.  
Mout moënt tost li lor corage.  
Assez est fole la plus sage:  
Quant qu'ele a en set anz amé  
A ele en treis jorz oblié.

(vv. 13441-6)

Die Treue währt bei einer Frau nur kurze Zeit: Mit einem Auge weint, mit dem anderen lacht sie. Sehr schnell verändern sie ihren Gemütszustand. Selbst die klügste ist noch töricht genug: Wenn sie jemanden sieben Jahre geliebt hat, hat sie ihn in drei Tagen vergessen.

Von diesem moralischen Totschlag nimmt der Dichter nur eine Frau aus: Eleonore, Königin von England, seine Herrin und Gönnerin. Diese Ausnahme, so verständlich sie ist, ist nichtsdestoweniger ein Witz im Hinblick auf die als skandalös geltenden Abenteuer dieser hochgebildeten Enkelin des ersten Trobadors. Sie soll aber, wie fleißige Literaturhistoriker erforschten, gerade zu dieser Zeit ziemlich tugendhaft gelebt haben. Benoit de Sainte-Maure huldigt also in einer Episode, die bereits viele Kennzeichen einer Neueinschätzung der Liebe trägt, einer frauenfeindlichen Tradition, die im Volksepos nicht explizit zum Ausdruck kam, weil die Frau dort überhaupt keine Rolle spielte, die jetzt aber in einen ausgesprochenen

Gegensatz zur höfischen Apotheose der Frau führt. Vielleicht hat Benoit schlechte Erfahrungen gemacht – jedenfalls ist in seiner Darstellung ein Bruch. Die Leidenschaft, die vom Schicksal in den Abgrund getrieben wird, dieses immer existierende Lebensproblem wird bei Benoit noch keiner gültigen dichterischen Lösung zugeführt: Die Frau verdient es im Grunde nicht anders und der Mann ebenso wenig, der ihr vertraut. Erst der *Tristanroman* wird sich dem Problem nicht mehr durch Ausweichen ins Satirische entziehen, sondern die unausweichliche Fatalität eines menschlichen Schicksals in einer für alle Zeiten unüberbietbaren Gestaltung bis in die letzte Konsequenz verfolgen.

Wie in den französischen Fassungen der *Pyramus*-, *Narzissus*- und *Philomela*-Metamorphosen, so ist auch in den antikisierenden Romanen die Auffassung der Liebe noch eigentümlich zwiespältig. Diese Welt mittelalterlicher Kleriker und Ritter hat naturgemäß kein echtes Verständnis für die skeptisch-lächelnde Weisheit eines Ovid. Die Liebe ist in diesen antikisierenden Erzählungen noch ein schlechthin übervernünftiges, passives Erleiden, ein Verfallensein an eine dämonische Macht. Noch ist die Minne hier nicht Quelle der ritterlichen Tugenden. Die Verbindung der Liebe mit dem Wertbewußtsein des Menschen, mit seiner Perfektibilität, ist erst im Ansatz vorhanden.

### »Athis und Prophilias« und das Ideal von >chevalerie< und >clergie<

Den gleichen Tatbestand enthüllt ein Blick auf einen weiteren antikisierenden Roman, der nur wenig später entstanden sein dürfte: *Athis et Prophilias*.<sup>179</sup> In fast 21000 Versen spielt sich in diesem Roman die folgende Geschichte ab:

Ein reicher Römer, der in Athen studiert hat, will seinem Sohn Prophilias den gleichen Studiengang zukommen lassen und sendet ihn nach Athen zu seinem Freund, der ebenfalls einen Sohn – Athis – hat. Beide Söhne studieren nun mit höchstem Erfolg in Athen, sind eng befreundet und ob ihrer Schönheit und Klugheit und Tugend von Männern und Frauen gleichermaßen bewundert – Modelljünglinge.

Nur unter dem Bedenken, ob der Bund mit dem Freunde nicht gestört werde und nur mit Billigung des Freundes folgt Athis dem Wunsch seines Vaters, sich zu verloben. Einen Tag nach der Verlobung führt Athis den Freund zu seiner – natürlich ganz außergewöhnlich schönen – Braut Cardiones, und da geschieht es: Prophilias wird von rasender Liebe zur Braut des Freundes erfaßt. Bald treten die typischen Symptome einer unheilbaren Krankheit auf, die Amors Pfeil verursacht: Mal wird ihm heiß, mal wird ihm kalt, mal wird er blaß, mal läuft er rot an. Zu Hause muß er rasch ins Bett, verbringt seine Nächte schlaflos und fiebernd. In einem langen dialogisierten Monolog beklagt er sich über Amor und sein Unglück. Jeder Versuch, sich die Leidenschaft zu Cardiones auszutreiben, scheitert. Ruhe hat er nur, wenn er in Ohnmacht fällt, nachher übermannt ihn die Liebe mit erneuter Ve-

---

<sup>179</sup> *Li Romanz d'Athis et Prophilias*, nach allen bekannten Handschriften, hrsg. von A. Hilka, 2 Bände, Halle 1912-1916.

hemenz. Er widerruft seinen ersten Monolog samt dessen guten Vorsätzen. Jetzt will er sich der absoluten, wenn auch willkürlichen Allmacht Amors unterwerfen. Nun tritt Amor persönlich in Erscheinung und fordert Prophilias auf, Cardiones um Linderung seiner Schmerzen anzuflehen. Ein dritter und ein vierter Monolog bieten das gleiche Bild von Leid und Qual eines schwer getroffenen Herzens. Die Verwandten, die Ärzte, der Freund Athis selbst können nicht herausbekommen, welche Krankheit Prophilias befallen hat. Inzwischen kommt der Hochzeitstag. Am gleichen Tage fleht der neuvermählte Athis den Freund an, ihm die Ursache seiner Krankheit zu sagen. Nur nach und nach – in qualvollen Raten – sagt Prophilias, was mit ihm los ist und sinkt bei Nennung des Namens Cardiones in Ohnmacht. Athis tröstet ihn. Er will den Freund retten und erklärt sich bereit, ihm nachts im Hochzeitsbett den eigenen Platz zu überlassen; Prophilias dürfe nur die Braut nicht ansprechen. Unter allen denkbaren Seelen- und Gewissensqualen kommt es soweit. Athis verzichtet auf seine Frau, die nicht merkt, daß ein anderer jede Nacht bei ihr ist. Prophilias wird rasch wieder kerngesund, aber sein Studium hat er vergessen; er studiert – wie es heißt – nur noch die Liebe (vv. 1300 ff.). Da dieses vorläufige Glück nicht ewig und der Roman noch nicht zu Ende sein kann, bedarf es eines neuen Konfliktes. Prophilias wird von seinem kranken Vater nach Rom zurückgerufen. Was tun? Den Vater im Stich lassen oder die Geliebte? Die Qual der Wahl treibt ihn zu Tränen, und Athis krönt seine Freundestreue, indem er sich bereit erklärt, Prophilias die Frau ganz abzutreten und überall den wahren Sachverhalt bekanntzugeben. So geschieht es, Cardiones erfährt die Wahrheit, findet sich damit ab – sie war ja ganz zufrieden! –, es gibt eine neue Hochzeit, und das glückliche Paar fährt nach Rom, wo der Vater inzwischen gesundet ist und wo nun eitel Freude, Glück und Lust herrschen. Der zurückgebliebene Athis wird von allen, selbst von seinem Vater, verstoßen und verachtet. Als Bettler kommt er nach Rom, lebt wie ein Ausgestoßener, glaubt sich von Prophilias, der ihn nicht erkennt, verschmäht, entschließt sich zum Selbstmord; aber er hat keine Waffe. Ein Mord, der sich in seiner Nähe abspielt, gibt ihm Gelegenheit, sich als Mörder auszugeben und zum gewünschten Tod verurteilt zu werden. Er wird, wie es Sitte ist, drei Tage an den Pranger gestellt. Prophilias erkennt ihn und gibt sich nun seinerseits als Mörder aus. Ihm, dem angesehenen Römer, muß man glauben. Ganz Rom hallt von Klagen wider. Prophilias hat, wie der Dichter versichert, seine Schuld dem Freunde gegenüber eingelöst.

Nun aber ist es Zeit, daß das Schicksal helfend eingreift. Und so geschieht es: Rechtzeitig noch verraten sich die beiden Bösewichter, die die wahren Mörder sind. Die Freunde sind frei und glücklich. Der Dichter wendet sich an den Leser, preist die Tugend seiner Helden, erklärt, Gott habe sein Wohlgefallen an ihnen und daher ihren Bund gesegnet.

Eigentlich wäre der Roman hier zu Ende. Aber der Dichter hat das Gefühl, daß auch Athis, bis jetzt leer ausgegangen, noch eine Frau als Ersatz für die abgetretene Cardiones verdient habe. Daher gibt er Prophilias eine wunderschöne Schwester, die sich beim nächsten Fest, bei dem die Freunde wieder alle ritterlichen Spiele gewinnen, unsterblich in Athis verliebt. Zum Glück geht es Athis mit dem Fräulein – sie heißt Gäite – ebenso. Beide werden krank, haben Fieber, fallen öfter in Ohnmacht, spüren abwechselnd Kälte und Hitze, der Puls setzt zeitweilig

aus. Es ist ein Jammer, und die Freunde bemühen sich vergebens. Die Schilderung der Selbstgespräche, der amourösen Halluzinationen, Ohnmachtsanfälle und Heilungsversuche nimmt rund 2000 Verse in Anspruch. An all dem Zittern, Angstschweiß, den Seufzern und Ohnmachten erkennt Prophilias, der ja dasselbe Leid durchgemacht hat, was mit seiner Schwester und dem Freund los ist. Er vermittelt zwischen den beiden, und alles wäre gut, wenn die schöne Gaïte nicht schon einem anderen, dem mächtigen König Bilas, versprochen wäre. Natürlich kommt Bilas gerade jetzt nach Rom, um die versprochene Braut heimzuholen. Gaïtes Vater will sein Wort nicht brechen, ist aber bereit, Bilas zu bitten, auf die Braut zu verzichten. Das geht natürlich schief, und die Verhandlung endet mit einer Kriegserklärung. Einer schlaflosen Nacht folgt die Auslieferung der trostlosen Gaïte. Sofort beginnen die Kämpfe, Athis befreit Gaïte. Die Römer siegen, Bilas muß fliehen. Acht Tage später ist die Hochzeit, die wiederum acht Tage lang gefeiert wird.

Unsere Paare aber sollen noch keine Ruhe haben. Und so folgt noch ein dritter Teil. Athis hat Heimweh nach Athen. Seine Frau Gaïte, Prophilias und Cardiones begleiten ihn. Ein großes Fest vereinigt alle. Ehrengäste sind Herzog Theseus von Athen und sein Sohn Pirithous.

Beide verlieben sich hoffnungslos in Gaïte. Sohn Pirithous schickt, um sich hervortun zu können, heimlich eine Kriegserklärung an den Herzog von Ephesus und Korinth. Es gibt eine fürchterliche Schlacht, an der auch Athis und Prophilias teilnehmen. Nach blutigem Gemetzel siegen die Athener. Aber der besiegte Herzog von Korinth verbündet sich mit dem zuvor in Rom besiegten und um die Braut Gaïte betrogenen König Bilas. Es kommt zu einem neuen, noch fürchterlicheren Krieg. Vor den Augen der schönen Damen kämpfen die Athener wie die Löwen; sie haben Liebeszeichen erhalten und an ihren Speeren befestigt. Ein achttägiger Waffenstillstand wird geschlossen, bei dem die Feinde frei in Athen herumgehen dürfen. Es gibt allerhand Liebesverwicklungen komplizierter Art. Das Ende bahnt sich langsam an, denn Bilas ist von Athis' Schwester Savine tief beeindruckt, fordert aber nach wie vor die Auslieferung Gaïtes. Daher entbrennt der Krieg von neuem. Pirithous, der Anstifter des Ganzen, wird getötet. Cardiones glaubt, der Tote sei ihr Gatte Prophilias, und stirbt vor Schmerz. Die Athener müssen sich in der Stadt verschanzen. Der sterbende Pirithous verspricht dem zum Witwer gewordenen Prophilias seine Schwester Alemandine. Ein neuer Waffenstillstand bringt Ruhe. Bilas heiratet Savine, Prophilias die Alemandine, und alles ist wieder gut. Das ist das Ende der Geschichte aus Athen, deren Wahrheit, wie der Dichter in den Versen 20 731 f. versichert, durch die Quelle verbürgt sei.

Der Dichter nennt sich Alixandre und dürfte seinen Roman etwa um 1170 bis 1175 abgefaßt haben. Ich bin bei der Inhaltsangabe aus mehreren Gründen etwas ausführlicher gewesen. Der Roman ist eigentlich ein Schicksalsroman über ein treues Freundespaar, in dem eine recht physiologisch-naturalistisch gesehene Liebe eine Rolle spielt. Ich erinnere an das reichlich gewagte Freundesopfer mit der Auslieferung der Gattin, das allein eine Katastrophe abwendet. Das ist eine moralisch fragwürdige, offenbar aber medizinisch gerechtfertigte Therapie in unserem Roman. Zum anderen aber spielt eine entscheidende Rolle bereits auch die neue Liebesauffassung, die besagt, daß die Liebe den an sich schon edlen Mann zu höch-

sten Taten drängt und alle seine Fähigkeiten vervollkommnet. Mit diesem seltsamen Gemisch von schicksalhafter naturalistischer Liebe, die den Helden ständig vor ein neues Entweder-Oder stellt, und von Krieg und Heldentat um der Liebe und Tugend willen, wird allen Ernstes ein historisch sein sollender Abschnitt der Geschichte Roms und Athens erklärt. Der Autor gibt vor, daß es die Liebe sei, die hier Weltgeschichte macht – und zwar die Liebe edler, ritterlicher Seelen. Die Taten und Ereignisse, die diese Geschichte konstituieren, sind im Grunde ritterliche Ereignisse. Und sie bilden, durch den Bund Athen – Rom, durch die zwei Freunde und ihre Frauen, schon die zeitgenössische Synthese von Wissen und Ritterschaft, *chevalerie* und *clergie*, vor. Wenn schon diese Verbindung rein additiv erscheint und erst in der eigenen Zeit, derjenigen der Abfassung des Romans, ihre Erfüllung als echte Synthese findet, so wird sie doch in dem Roman zu einem Ereignis, das die ritterliche Zukunft präfiguriert.

Diese Interpretation wird durch den Prolog gestützt, der zuerst die Gründung Roms schildert, danach Rom als Sitz der *chevalerie*, Athen als Ort der *clergie* (vv. 161 ff.) charakterisiert. Eine lange Friedenszeit ermöglichte den Ausgleich: Die Weisheit Athens ging, vollends nach der Unterwerfung Griechenlands, auf die Römer über. (vv. 185 f.) Hier ist eine klare Translationstheorie skizziert, eine *translatio studii*, wie man sie bereits seit der Zeit Karls des Großen in lateinischen Schriften vorfindet. Nach dieser alten Theorie kam die Gelehrsamkeit von Athen nach Rom, von Rom ins Frankenreich. Jetzt, und das ist das ganz Neue, tritt zu der Translation des Wissens diejenige der Ritterschaft. Und unser Dichter Alixandre geht auch darin noch weiter: Indem er Remus, den Bruder des Romulus, nach Frankreich ziehen und die Stadt Reims gründen läßt, stellt er Frankreich in die Nachfolgeschaft Roms, so wie die römische Sage das römische Volk über den nach Italien gekommenen Aeneas auf Troja zurückgeführt hatte. Daß man in Griechen und Römern die großen Ahnen sieht, sie aber doch überwunden glaubt, zeigt sich gerade darin, daß man über Bildung ohne Ritterschaft und über Ritterschaft ohne Bildung jetzt lächelt. Der Redaktor von einer der acht Handschriften, die uns den *Athis*-Roman überliefert haben, verändert den Text erheblich, um gerade dies noch mehr zu verdeutlichen. Einmal macht er Romulus und Remus zu Söhnen des Aeneas und läßt Romulus den Bruder Remus ermorden, weil dieser ihm als Herrscher von Frankreich zu mächtig geworden war. Zum anderen läßt er – im Gegensatz zur Hauptredaktion – Athener und Römer gegeneinander Krieg führen. Und da erscheinen nun die Kämpfer der wissenschaftlichen Hochburg Athen auf dem Schlachtfeld wie echte Gelehrte, völlig ungeordnet, ohne zünftige Rüstung, in wallenden Mänteln und großen Schuhen. Beim ersten Ansturm flüchten sie Hals über Kopf und werfen alles von sich.

Man sieht, wie freizügig die mittelalterlichen Autoren mit der Geschichte umgehen und sie in ihrem Sinne zurechtstutzen. Dahinter verbirgt sich ein massiver geschichtlicher Anspruch: Die Vereinigung von *fortitudo* und *sapientia*, mit der die Geschichte, die im Mittelalter immer Heilsgeschichte ist, auf ihren höchsten Stand gelangt, in der eigenen Zeit, im eigenen Stand. Die klassische Formulierung dieser

Auffassung bringt dann Chrétien de Troyes im Prolog zu seinem *Cligès-Roman*<sup>180</sup> – etwas variiert gegenüber dem *Athisroman*, aber die gleiche Grundidee propagierend:

Ce nos ont nostre livre apris,  
Que Grece ot de chevalerie  
Le premier los et de clergie,  
Puis vint chevalerie a Rome  
Et de la clergie la some,  
Qui or est an France venue.  
Deus doint qu'ele i soit retenue  
Et que li leus li abelisse  
Tant que ja meis de France n'isse  
L'enors qui s'i est arestee.

(vv. 30ff.)

Das haben uns die Bücher gelehrt, daß Griechenland das erste Lob für Ritterschaft und Bildung besaß; dann kam die Ritterschaft nach Rom und die Summe der Bildung, die nun nach Frankreich gekommen ist. Gott gebe, daß sie dort gehalten werde und daß der Ort sie so sehr verschönere, daß die Ehre, die dort Halt gemacht hat, nie mehr von Frankreich fortgehe.

Der alte Gedanke der Reichs- und Bildungstranslation ist hier eindeutig auf die höfisch-ritterliche Welt verlagert. Indem die Dichter dem Rittertum ihrer Zeit eine so bedeutungsvolle Abkunft bescheinigen, geben sie auch einen wichtigen Hinweis darauf, wie die den höfischen Roman einleitenden antikisierenden Romane geistesgeschichtlich und literarhistorisch zu verstehen sind. Die antikisierenden Romane schaffen, von gebildeten Autoren für ein ständisches Publikum gedichtet, nicht nur die formalen Voraussetzungen für den eigentlichen höfischen Roman, bes. den Artusroman, sondern leisten einen entscheidenden Beitrag für die Herausbildung eines neuen autonom-ständischen Bewußtseins. Die Antike, ganz entsprechend dem Bedürfnis abgewandelt und umgedichtet, wird zu einer bedeutsamen Hilfsmacht für das sich seiner geschichtlichen Rolle innewerdende Rittertum. Der gebildete Feudaladel war sich um diese Zeit seines Gegensatzes zum Königtum zu sehr bewußt, um nicht der im frühen Heldenepos verherrlichten Aktionseinheit von Herrscher und Vasallen eine eigene Tradition entgegenzusetzen, die durch das jetzt zugängliche geschichtliche und humanistische Wissen ermöglicht wurde.

### »Alexanderromane«

Diese frühen Romane stehen also unter dem Zeichen einer bewußten, die Geschichte notfalls bedenkenlos, wenn auch im guten Glauben, verfälschenden An-

---

<sup>180</sup> *Chrestien de Troyes, Sämtliche Werke*, hrsg. von Wendelin Foerster, Band I, Halle 1884.

knüpfung an die Antike, an deren berühmte Wissenstradition und an die vermeintliche antike Doppelheit von Bildung und militärischer Existenz.

Wie sehr diese Vorstellung alsbald in das Selbstbewußtsein des Ritterstandes eingeht, lehrt auch ein Blick auf die *Alexanderromane*.<sup>181</sup>

Auch sie gehören zu den antikisierenden Romanen. Die erste Fassung des Alexanderstoffes dürfte überhaupt die früheste volkssprachliche Adaptation eines spätantiken Stoffes sein. In der hellenistischen Epoche des Altertums hat sich im Anschluß an die Gestalt Alexanders d. Gr. ein Sagenkomplex gebildet, der nachchristlich von einem gewissen Kallisthenes in phantastischer Weise bearbeitet und in griechischer Sprache niedergeschrieben wurde. Kallisthenes gab sich für einen Begleiter und Hofgeschichtsschreiber Alexanders aus; für diesen Schwindel hat ihn die Strafe der Literarhistoriker ereilt. Sie nennen ihn: »Pseudo-Kallisthenes.« Sein Werk erfuhr im Laufe der Jahrhunderte mehrere lateinische Bearbeitungen, so vor allem die *Res gestae Alexandri Macedonis* des Julius Valerius aus dem 4. Jh. und die *Historia de preliis* des Erzpriesters Leo aus dem 10. Jahrhundert. Nach diesen Quellen schrieb zu Anfang des 12. Jhs. Alberic de Pisançon (Pisançon in der südlichen Dauphiné) in einer Sprache, die wesentlich frankoprovenzalische Merkmale aufweist, ein Gedicht, das wie die *chanson de geste* in Laissen abgefaßt ist, aber nicht in Zehnsilberversen, sondern – wie *Gormond et Isembard* – in Achtsilbern. Der Verfasser ist ein Kleriker wie der deutsche Pfaffe Lamprecht, der das Gedicht Alberics als Quelle für sein mhd. *Alexanderlied* nennt. Alberics Werk ist leider nur als Fragment überliefert. Immerhin lassen die 105 erhaltenen Verse erkennen, wie sich in den ersten Jahren des 12. Jhs. eine Entwicklung anbahnt, die wir schon an dem späteren antikisierenden Roman hervorhoben. Als Geistlicher der alten, rigorosen ethischen Schule stellt Alberic sein Werk zwar unter den salomonischen Spruch: »Est vanitatum vanitas et universa vanitas.« (vv. 3 f.)<sup>182</sup> Damit fängt sein Gedicht an. Aber bereits in v. 7 heißt es:

Solaz nos faz' antiquitas  
Que tot non sie uanitas!

Den Trost möge uns die Antike geben, daß doch nicht alles Eitelkeit sei.

Das Nachleben der Antike, ihre Taten und ihr Geist, erscheint als Garant, daß nicht alles menschliche Tun reine Eitelkeit und Nichtigkeit ist. Noch gilt der christliche Verruf der alten, antiken Welt als einer Welt des Heidentums. Und noch sehr zaghaft klingt Alberics Ehrenrettung. Aber sein Held Alexander ist nicht nur tapfer, sondern ein wohlzogener, gebildeter Herrscher. Ja, er ist eine Art von antiker Präfiguration des höfischen Ritters, und zwar bereits mit eindeutig identifizierbaren eschatologischen, also heilsgeschichtlichen Zügen: Schon bei Alberic, und erst recht in den späteren *Alexander*-Bearbeitungen, geschehen Zeichen Gottes bei der Geburt des Helden – so wie bei der Geburt Christi. Einige Jahrzehnte später,

---

<sup>181</sup> Über die *Alexanderromane* orientiert man sich am besten in einem Buch von George Cary, *The Medieval Alexandre*, Cambridge 1956.

<sup>182</sup> E. A. Foulet in der Ed. E. C. Armstrong: *The Medieval French Roman d'Alexandre*, Princeton 1949, Band III, S. 37ff.

etwa zwischen 1165 und 75 wurde Alberics Achtsilberfragment in Zehnsilberverse, ebenfalls in Laissen – der Form der *chanson de geste* – umgedichtet. Diese gleichfalls nur fragmentarisch erhaltene Neufassung wurde ihrerseits, noch im 12. Jh., von mehreren Autoren bearbeitet und zu einem umfangreichen Werk von 20 000 Versen ausgeweitet. Hier sind es nun Zwölfsilberverse, und von diesem Werk erhielt der Zwölfsilbervers seinen bis heute üblichen Namen: *Alexandrin*. Dieser Zwölfsilber-*Alexander*, bei dem sich vier große Teile, 4 sog. Branchen, unterscheiden lassen, stammt von drei rei Verfassern. Er ist um 1170 begonnen und vor dem Jahr 1177 abgeschlossen worden. Der Autor der 1. und der 4. Branche, der auch das ganze Werk geordnet, überarbeitet und abgeschlossen hat, nennt sich Alexandre de Bernay, auch Alexandre de Paris genannt. Die 2. Branche stammt von einem gewissen Eustache. Und den 3. Teil, der zugleich der älteste ist und direkt an die schon erwähnte Zehnsilberfassung anknüpft, ist von Lambert li Tort geschrieben.

In diesem 3. Teil tritt der mazedonische König Alexander als Bezwingen von Gog und Magog auf, widerchristliche Mächte, die in der Offenbarung Johannis eine Rolle spielen. In unserem *Alexandergedicht* nun besiegt der Heide Alexander die widerchristlichen Mächte Gog und Magog und kerkert sie ein. Sie werden im Kerker gefangen sein bis zu der Ankunft des Antichrist. Dieser höchst bedeutsame Umstand besagt nun nicht mehr und nicht weniger, als daß hier die Antike in ein christlich-ritterliches Geschichtsbild eingeordnet wird, in dem die großen Gestalten und Begebnisse der alten Welt ungeachtet ihres heidnischen Charakters den Wert einer exemplarischen Vorläuferschaft erhalten. Jetzt wird, wie ich glaube, ganz klar, welche Funktion die Antike und die sich an ihr entzündende Dichtung im ritterlichen Weltbild des 12. Jhs. erhalten haben. Der wiederentdeckte Mensch der Antike wird in die eigene Vorgeschichte mit einbezogen und diese – eigene – Vorgeschichte damit zugleich bis in den Anfang der überhaupt belegbaren Menschheitsgeschichte hinauf verlängert. Das Ganze ist universalistisch und heilsgeschichtlich verstanden: Eine Menschheitsgeschichte tut sich auf, in der das Rittertum eine von Anfang an nachweisbare Führungsrolle spielt, die, – das ist logisch eingeschlossen – bis ans Ende aller Zeiten gilt. Der Alexander dieser Zwölfsilberfassung trägt alle Züge eines idealritterlichen christlichen Fürsten.

Da wir schon bei den *Alexanderdichtungen* sind, wollen wir unsere Argumentation durch einen weiteren Hinweis aus diesem Stoffkreis vervollständigen: Im 13. Jh., nach 1230, schreibt ein Unbekannter einen *Prosa-Alexanderroman*. Er folgt ziemlich genau der lateinischen *Historia de preliis* des Erzpriesters Leo. Wo er Eigenes hinzufügt, läßt sich die von uns bereits hervorgehobene Tendenz erkennen, alte Bildungstradition und Adel ursprunghaft zu verschmelzen. Daß der Feudaladel sich zum größten Teil aus barbarischen Eroberern herleitet, wird völlig ignoriert, ist aus dem Gedächtnis getilgt. In diesem Prosaroman heißt es, daß schon in alten Zeiten die Wissenschaft von niemandem ausgeübt werden durfte. »... s'il ne fust frans hom de par pere et de par mere, et por ce apelle l'en encore les VII. ars les frances

ars.«<sup>183</sup> (... wenn er nicht von Vater und Mutter her als freier Mann geboren war; und deshalb nennt man noch jetzt die 7 Künste die Freien Künste.)

An die Freien Künste, die Artes, werden nun in unserem Roman auch noch die Tugenden der Gerechtigkeit, der Weisheit und Wahrhaftigkeit geknüpft, ferner die spezifisch ritterlichen Tugenden der Tapferkeit und Waffentüchtigkeit. Aus der Verbindung all dieser Qualitäten wird schließlich die Fähigkeit zu herrschen abgeleitet. Was im 13. Jh., ganz deutlich ausgesprochen wird, ist bereits im 12. Jh. höchst wirksam. Hier sind die entscheidenden ideologischen Impulse zu suchen, denen der höfische Roman, der ja mit den antikisierenden Werken beginnt, seinen Ursprung verdankt. – Wir haben schon gesehen, wie Chrétien de Troyes in seinem *Cligès*-Prolog von der Translation von *chevalerie* und *clergie* aus Griechenland und Rom nach Frankreich spricht und seiner Hoffnung Ausdruck gibt, daß sie in Frankreich bleiben mögen. Das war nun seltsamerweise nicht nur die Ansicht eines französischen Dichters, sondern auch die eines Deutschen. Noch vor 1200 schreibt ein anonymes Autor die *Versnovelle Moriz von Craûn* und behauptet, genau wie Chrétien, daß die Ritterschaft von Griechenland über Rom nach Kärtingen = Karolingien, also ins Frankenreich, gewandert sei. Das geschieht ohne Neid und ohne Bezug auf Deutschland. Karl Stackmann hat den *Moritz von Craûn* eingehend untersucht und festgestellt, daß der mhd. Dichter den auch in dieser Dichtung geschilderten Verlauf der Geschichte seit dem Trojanischen Krieg als eine Geschichte von Blüte und Verfall der Kulturen begreift, in der jedoch das Rittertum das einzig Bleibende und Konstante im Wechsel ist.<sup>184</sup> Bringen wir diese Feststellung Stackmanns in Zusammenhang mit dem, was wir bereits an der französischen Dichtung erschlossen haben, so können wir als Grundzug all dieser Darstellungen Folgendes konstatieren: Das Rittertum ist eine universales übernationale, nicht an eine Nation und an eine bestimmte Epoche gebundene Institution. Es ist der einzige bestimmende Träger der Geschichte, das alleinige Ziel eines sinnvollen geschichtlichen Ablaufs.

Nach dieser Feststellung, die sich aus einer gründlichen Sichtung der literarischen Texte selbst ergibt, sind wir versucht zu fragen, wie das höfische Rittertum zu dieser ausgesprochen universalistischen, extranationalen Bewußtseinshaltung kommt, die ja zugleich eine universal-historische ist. Die erste, vorläufige Antwort, die sich uns am Artusroman noch bestätigen wird, muß lauten: Dieses Geschichtsbild, das den Charakter der höfischen Dichtung entscheidend mitbestimmt, resultiert aus der notwendig anti-zentralistischen Reaktion der Feudalwelt auf die betont antifeudale und sich nationalistisch gebärdende Politik des zentralistischen Königtums. Vor allem in Frankreich setzt diese Entwicklung am frühesten und am stärksten ein. Und es ist abermals Frankreich, das unter den europäischen Ländern das zuerst und am intensivsten durchfeudalisierte Land ist. Hier wurde die politisch-gesellschaftliche Antinomie zuerst spürbar, und hier zeugte die Dialektik der Geschichtsmächte zuerst einen Ideenkomplex, eine geistige Haltung, zu deren folgereichem geistlichen Produkt die höfische Dichtung gehört. Von dieser Einsicht aus

---

<sup>183</sup> *Der altfranzösische Alexanderroman nebst der lateinischen Historia de preliis*, hrsg. von A. Hilka, Halle 1920, S. 8 (vv. 9-13).

<sup>184</sup> Karl Stackmann, *Die mittelhochdeutsche Versnovelle »Moriz von Craûn«*, Diss. Hamburg 1947.

fällt auch auf die nicht nebensächliche Frage ein Licht, warum die höfische Dichtung in Deutschland erst später, dann aber sehr reichlich aufblüht, warum sie in Spanien im Hochmittelalter fast gänzlich, und in Italien überhaupt ausfällt. Italien, von Anfang an von einer bürgerlichen Städtkultur geprägt, besitzt überhaupt noch keinen höfischen Kulturboden. In Spanien gelangt die Feudalität erst im 15. Jh. an die Macht und erzeugt dann auch prompt eine höfisch-ritterlich geprägte Dichtung, die verspätet auf die provenzalisch-französische Minnedichtung zurückgreifen muß. Und wie steht es mit England? Diese bedeutsame Frage zu beantworten, müssen Sie mir noch etwas Raum gönnen. Hier sei zunächst nur gesagt, daß England, von den französisch sprechenden Normannen und Angevinen beherrscht, im 12. Jh. eine kulturelle Einheit mit dem französischen Festland bildet. Man spricht im Hinblick auf diese Epoche mit vollem Recht von einem anglonormannisch-französischem Kulturkreis. Ja, lange Zeit hindurch ist die anglonormannische Dichtung, ist der Literaturkreis am Hof des englisch-angevinischen Herrscherhauses der Plantagenets eindeutig führend. Es steht heute fest, daß die drei großen antikisierenden Romane, *Theben-Roman*, *Troja-Roman* und *Eneas-Roman* am englischen Hof, ja wohl sogar auf Bestellung des Königs und der Königin, abgefaßt worden sind. Der Verfasser des *Troja-Romans*, Benoit de Sainte-Maure, ist zugleich der Hofchronist Heinrichs II. von England.

## » Eneasroman «

Wir kommen diesen Fragen noch näher, wenn wir zuvor den *Eneas-Roman*<sup>185</sup> betrachten.

Das mittelalterliche Bild der Antike ist von der Latinität bezogen. Zwar behandeln *Theben-* und *Troja-Roman* griechische Stoffe, aber nach lateinischen Versionen. Nur die Latinität war dem Mittelalter zugänglich. Noch im 13. Jh. wurde Aristoteles vorwiegend nach alten lateinischen Bearbeitungen studiert, oder aber anhand von Texten, die eigens in Spanien aus dem Arabischen ins Latein übersetzt werden mußten. Erst Thomas von Aquin hatte einen vorzüglichen Gräzisten, seinen Freund Wilhelm von Moerbeke an der Hand, mit dessen Hilfe er in der Lage war, den griechischen Urtext mit heranzuziehen. Der *Eneas*-Dichter hatte es besser als die Verfasser von *Theben-* und *Troja-Roman*, weil er direkt nach einem lateinischen Original arbeiten konnte, dessen echte poetische Eigenschaften hinreichend bekannt sind: nach der *Aeneis* des Virgil. In der Tat folgt der altfranzösische Dichter in den Hauptzügen seiner Vorlage. Aber er verändert den Geist der lateinischen *Aeneis* grundlegend, er macht aus dem virgilischen Epos einen Liebesroman. Der Verfasser selbst hegte wohl die Überzeugung, ein originales Werk zu schaffen, denn er nennt den Namen Virgils in seinen über 10 000 Versen nicht ein einziges Mal. Der altfranzösische *Eneas* ist der erste eigentliche Liebesroman. Die tragisch endende Liebesaffäre zwischen Aeneas und Dido wirkte offenbar peinlich auf unseren Dichter, weshalb er sie nach Möglichkeit mildert, und seinem Helden, Ae-

---

<sup>185</sup> *Le Roman d'Eneas*, übers. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer (Klass. Texte, Band 9) München 1972.

neas, noch das Glück eines mit allen psychologischen Raffinessen präparierten happy ends bereitet. Dieses tröstliche Gegenstück zu der tragischen Dido-Geschichte ist im Epos Virgils nur im Ansatz vorhanden. Virgil beendet sein Werk, indem er die Heirat zwischen Aeneas und Lavinia in Aussicht stellt und zu diesem Zwecke vorher den Turnus, dem Lavinia versprochen war, im Kampf umkommen läßt. Bei Virgil handelt es sich um eine rein politische Verbindung, mit deren Hilfe Aeneas in Italien Fuß faßt und somit in der Lage ist, den Grundstein für das glorreiche römische Imperium zu legen. Zum unvergänglichen Ruhm dieses Imperiums hat ja Virgil sein Werk überhaupt verfaßt.

Bei unserem altfranzösischen Dichter sieht die Geschichte ganz anders aus. Seinem Eneas merkt man es nicht an, daß er 10 schwere Jahre Trojanischen Krieg, eine lange Irrfahrt und das traurige Dido-Erlebnis hinter sich hat; er ist ein zarter, und stürmischer, jugendlich-skrupelloser Liebhaber, der sich benimmt, als verliebe er sich zum ersten Mal in seinem Leben. Das Ereignisgerüst der 1600 Verse umfassenden Liebesepisode mit Lavinia ist im Grunde einfach genug: Lavinia sieht von den Mauern der Stadt herab den unten vorbeireitenden Eneas und bekommt zum ersten Mal in ihrem Leben Herzklopfen. Sie sendet ihm einen Brief, dann winken sie sich zu, und der Herzensbund ist geschlossen.

Dieses dünne Gerüst ist angefüllt mit endlosen Monologen, in denen sich das Wachsen einer mal schmerzenden, mal beseligenden Liebe spiegelt, mit all den quälenden Fragen: Liebt er mich, liebt er mich nicht, ist's der Richtige, ist er's nicht, werde ich mit ihm glücklich oder unglücklich, soll ich zuerst davon reden, oder warten bis er sich erklärt usw. usw.

Wir kennen Ähnliches aus dem *Athis*-Roman. Aber der *Athis*-Roman ist jünger und bereits vom *Eneas* beeinflusst, so wie auch Chrétien, Marie de France, Gautier d'Arras und der Dichter von *Floire und Blancheflor* vom *Eneas*-Dichter gelernt haben.

Zum erstenmal versucht im *Eneas*-Roman ein Dichter eine vollständige Bestandsaufnahme all der Gefühle, die einem Liebenden das Leben sauer und süß machen. Es ist eine musterhafte Katalogisierung psychischer Zustände, aufgereiht an einer langen Kette von Alternativen, deren Entweder – Oder alle Abgründe der Liebesqual und alle Himmelsregionen der ersehnten Erfüllung zu sondieren trachten. Die Einzelelemente stammen meist aus Ovid, aber die Geschichte, die sie zum exemplarisch-individuellen Fall verbindet, ist eine originelle Leistung des *Eneas*-Dichters.

Lavinia, der späte Traum des junggebliebenen Eneas, ist weitblickend genug, sich rechtzeitig zur besseren Identifizierung ihrer Gefühle bei ihrer Mutter zu unterrichten. Diese würdige Dame zeigt sich wohlinformiert, und schildert, von der Tochter befragt, die Symptome der Liebe in folgender Weise, die auch stilistisch höchst interessant ist:

D'amor estuet sovent suër  
et refreidir, fremir, trembler  
et sospirer et baillier,  
et perdre tot beivre et mangier  
et degeter et tressaillir,  
muër color et espalir,

giendre, plaindre, palir, penser  
et senglotir, veillier, plorer (...)  
Tels est amors et sa nature.

(vv. 7921 ff.)

Von der Liebe muß man oft schwitzen und erkalten, erschauern, zittern und seufzen und gähnen und gänzlich Durst und Hunger einbüßen und sich erregen und erbeben, die Farbe wechseln und erblassen, stöhnen, klagen, erleichen, nachdenken und schluchzen, wachen, weinen: Solchermaßen ist die Liebe und ihre Wesensart.

Die Liebe ist zwar eine Krankheit, aber doch eine ganz exzeptionelle Krankheit, von der Art, der man nicht aus dem Wege gehen soll:

»Amors n'est pas de tel nature  
com altre mals.«

(vv. 7939f.)

»Die Liebe ist nicht von solcher Art wie ein anderes Übel.«

Nur wenige Stunden sind nach diesen nützlichen Instruktionen vergangen, da sieht Lavinia den Eneas, und Amor schießt seine Pfeile in Lavinias bisher noch unbeanspruchtes Herz. Jetzt geschieht alles, was die Theorie der Mutter verhiess:

ele comence a tressuer,  
a refreidir et a trembler,  
sovent se pasme et tressalt,  
senglot, fremist, li cuers li falt,  
degete sei, sofle, baaille.

(vv. 8073 ff.)

sie beginnt zu schwitzen, zu erkalten und zu zittern, häufig verliert sie die Besinnung und erschauert, sie schluchzt, sie erbebt, das Herz versagt ihr, sie erregt sich, sie atmet heftig, sie gähnt.

Jetzt weiß sie:

Bien l'a Amors mise en sa taille! (Amor hat sie recht unter seine Zinsherrschaft gebracht!) (v. 8078)

Der mütterliche Argwohn ist schnell erwacht, und Lavinia wird nach dem Namen gefragt. Die Liebe, obgleich erst im Entstehen begriffen, ist doch bereits so gewaltig, daß Lavinia nur zu stammeln vermag:

»Et coment donc?« – »Il a nom E ...«  
donc sospira, puis redist: »ne ...«,  
d'iluec a piece noma: »as ...«,  
tot en tremblant le dist en bas.  
La reine se porpensa  
et les sillebes asenbla.

(vv. 8553 ff.)

»Und wie denn?« – »Er heißt E ...« da seufzte sie, dann sagte sie: »ne ...«, darauf nannte sie nach einiger Zeit: »as ...«, heftig zitternd sagte sie es mit leiser Stimme. Die Königin bedachte sich und setzte die Silben zusammen.

Das ist originell gemacht; und es ist charakteristisch für die Leichtigkeit, mit welcher der *Eneasdichter* bereits das noch spröde, widerstrebende Material der jungen Literatursprache handhabt. Aber erst Chrétien de Troyes wird, in diesen Stilmitteln direkt an den *Eneas* anknüpfend, die Kunst des Dialogs, mit dessen Redewechsel mitten im Vers, zur Meisterschaft führen.

Fast nichts mehr ist an dieser Liebesepisode römisch-antik, fast alles ist mittelalterlich-höfisch. Eneas ist der Ritter, der auf Abenteuer auszieht, um das Herz einer Königstochter und das dazugehörige Reich zu erobern. So stellten sich der *Eneasdichter* und sein Publikum die Gründung des römischen Reiches durch einen trojanischen Helden vor. Und am Schluß seines Werkes nennt er die Nachkommenschaft des Eneas und der Lavinia bis hinauf zu Romulus und Remus.

Der *Eneasdichter* hat an seinem Stoff alles getilgt oder gemildert, was bei Virgil national-römischen Charakter trägt. Und er verwandelte die mythologischen Szenen ins Wunderbare, um so den heidnischen Götterapparat zu neutralisieren.

Das Mythologische wird zum »merveilleux«, das sich auch als ein »merveilleux chrétien« auffassen läßt.

Der *Eneasroman* ist in einem viel ausgesprocheneren Maße ein höfischer Roman als *Troja-* und *Thebenroman*. Er ist ein antikisierender Roman wie diese beiden, zugleich aber doch seinem Wesen nach ein großer ritterlicher Liebesroman. Wir dürfen ihn mit Recht als den ersten eigentlich »höfischen« Roman bezeichnen.<sup>186</sup>

## Die rhetorische Tradition und die »artes poeticae«

Wir haben gesehen, daß die antikisierenden Romane sich antiker Stoffe mit einer erheblichen Freizügigkeit bedienen, die gar nichts Naives an sich hat, wie viele Literaturgeschichten uns weismachen wollen. Die Vorstellung eines naiven primitivgenialischen Schaffens dieser mittelalterlichen Schriftsteller ist ein Relikt aus der Zeit der Romantik, in der man geneigt war, jede bemerkenswerte geistige Tat einem ominösen Volksgeist zuzuschreiben, der aus den Dichtern gesprochen haben soll.

Auf dem Gebiet des höfischen Romans lagen die Dinge von vornherein wesentlich anders als beim Epos. Es war zu offensichtlich, daß hier Kunstdichter, gebildete Leute am Werk waren und keine anonymen Träger des Volksgeistes. Trotzdem nahm man jede stilistische Neuerung, jeden Seelenerguß, jede Beteuerung von Selbsterlebnis an diesen Romanen für bare Münze. Man konstruierte daraus erschütternde Herzensromane von Dichtern, über deren Leben nichts, oft nicht ein-

---

<sup>186</sup> Etwa zehn Jahre nach dem Entstehen des *Eneas-Romans* – ungefähr 1160 – beginnt in Deutschland Heinrich von Veldeke damit, das Werk unseres Dichters in mittelhochdeutscher Sprache zu bearbeiten, und er beendet dieses Unternehmen noch vor 1190: *Eneide*. So steht der *Eneas-Roman* auch in Deutschland am Anfang des höfischen Romans.

mal der Name bekannt war, und deutete dann von diesem Phantasiegebilde her die literarischen Produkte. Daß ein höfischer Dichter das Motiv der Liebespfeile Amors, die durch die Augen ins Herz dringen, aus Ovid und nicht aus eigener, wie schwer immer verwundeter Brust holte, war zwar schwer zu leugnen. Aber Seufzen und andere Äußerungen von Seelenqualen in den Dichtungen mit Ovid in Zusammenhang zu bringen, das wollte lange nicht eingehen, obwohl über den Charakter der Stilisierung, ja oft Schematisierung solcher Stellen kein Zweifel bestehen konnte.

Andererseits ist vor dem umgekehrten Extrem zu warnen, in das später mancher Forscher fiel: nämlich für alles eine Quelle zu suchen. Um aus Liebesschmerz seufzen zu können, muß man nicht unbedingt Ovid gelesen haben.

Die Überzeugung von der Naivität und der reinen Subjektivität der stilisierten Liebesschilderungen erhielt zuerst durch die Forschungen Edmond Farals<sup>187</sup> einen argen Stoß. Seitdem seine Untersuchungen über die *Artes poeticae* des Mittelalters erschienen, ist es nur noch unter Ignorierung eines ganzen Forschungszweigs möglich, in jedem Dichter ein Naturprodukt zu erblicken, das – ein reiner Tor wie Perceval – seinen Weg schon hat, bevor er ihn einschlägt.

Die höfischen Dichter, vor allem auch die der antikisierenden Romane, waren gelehrte Leute, besessene Leseratten, die die mittelalterlichen Bildungsstätten durchlaufen hatten, deren Atmosphäre ihren Stil prägte. Zuerst lernte man in diesen Schulen die Rhetorik, die auf Schulbüchern der Spätantike basierte und ihre Regeln an Texten Virgils, Ciceros und Ovids demonstrierte.

Die lateinischen Bibelesen von Prudentius und Juvencus, die gelehrten Traktate von Isidor von Sevilla bis zu Beda und Alcuin, ja auch das theologische und chronistische Schrifttum wurden von dieser rhetorischen Überlieferung geprägt. Und als im 11. und 12. Jh. im Rahmen der schon erwähnten Renaissance des 12. Jhs. das Interesse an den Alten neu erwachte und eine umfangreiche mittellateinische Dichtung weltlicher und geistlicher Art aufblühte, da war es kein Wunder, daß findige Köpfe daran gingen, die rhetorischen Vorschriften der Überlieferung systematisch zu sammeln. Sie faßten sie zusammen und stellten sie dar mit dem Blick auf die Dichtkunst, geordnet in zum praktischen Gebrauch bestimmter Form: Lehrbücher der Dichtkunst.

Es gab und gibt zu allen Zeiten Leute, die sich hinsetzen und ein Buch schreiben, ohne das notwendige Handwerkszeug zu kennen. Diesen Vorwurf kann man unseren Romandichtern nicht machen. Vergleicht man nämlich die Vorschriften jener mlat. Poetiken mit den Stileigentümlichkeiten unserer mittelalterlichen volkssprachlichen Dichter, dann erkennt man, daß es für sie keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Rhetorik und Poesie gab.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1924, Neuauflage Paris 1962.

<sup>188</sup> Vgl. Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, wiederaufgelegt Darmstadt 1979; E. R. Curtius, *Europ. Literatur*, L. Arbusow, *Colores rhetorici*, <sup>2</sup>Göttingen 1963; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1968; Paul Zumthor, »Rhetorique et poétique latines et romanes«, in: Jauß/Köhler (Hrsg.), *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg 1972, S. 57-91.

Die Hauptquellen der mittelalterlichen Poetiken waren Cicero, *De inventione*, Horaz, *Ars poetica*, die lange Zeit Cicero zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium* und Quintilian, *Institutio oratoria*.

Auf sie stützten sich die wichtigsten mittelalterlichen Theoretiker. Matthäus von Vendôme, *Ars versificatoria* (1. Drittel des 12. Jhs. ), Gottfried von Vinsauf, *Poetria nova* (ca. 1210), Johannes von Garlandia, *Poetria* (ca. 1220), Eberhard der Deutsche, *Laborintus* (13. Jh.). Alle diese Poetiken bieten Vorschriften für die Dichtkunst, sind normativ. Sie regeln alles mit Ausnahme der Komposition. Hierin hatten die mittelalterlichen Dichter völlige Freiheit.

Grundlegende Bedeutung kommt den Ausführungen der Poetiken über die Stilebenen zu. Sie betreffen die drei Stilarten, die *genera dicendi*, und die zwei Arten des rhetorischen Schmucks. Beides ist aus der Antike übernommen.

Die drei Stilarten sind schon bei Virgil nach den Berufen, bzw. sozialen Gruppen ausgerichtet, die Gegenstand der Dichtung waren. Dem *stylus humilis*, niederer Stil, entsprachen die *Bucolica*, der pastor otiosus; dem *stylus mediocris* die *Georgica*, der agricola; dem *stylus gravis* oder *grandiloquus* die *Aeneis* – der miles dominans.

Diese Dreiteilung wird als Theorie überliefert und immer weiter tradiert. In der Praxis jedoch wird sie im Mittelalter zersetzt und ersetzt durch die Zweiteilung in *ornatus facilis* und *ornatus difficilis*.

Zum *ornatus facilis*, der leichteren Stilart, dem leichten Schmuck, gehören die sog. *colores rhetorici*, vor allem die Wortfiguren, die Wort- und Klangwiederholungen, die Antithese und die Variation, die Arten der syntaktischen Verbindungen. Besonders wichtig für den *ornatus facilis* ist die *determinatio*, d. h. die mehrfache Bestimmung eines Begriffs durch mehrere Beiwörter, Adjektive, Verben, usw. Der *ornatus difficilis* (*ornata difficultas*) wird durch die Tropen – Sinnfiguren – charakterisiert, durch den übertragenen Ausdruck, d. h. durch die Bevorzugung von Metapher, Metonymie, Synekdoche, Allegorie, Hyperbaton usw.

Die schwere Stilart kann bis zur Dunkelheit führen: zum *trobar clus* des Trobadors. Diese Lehren der Dichtkunst wurden auch von den volkssprachlichen Dichtern befolgt. Der Stil eines Chrétien de Troyes bleibt ohne Kenntnis dieser Praktiken, deren Inhalt ich nur ganz grob umreißen konnte, im Grunde unverständlich.

Die Topik, die rhetorische Lehre von den Fundorten, den Gemeinplätzen, *loci communes*, ist von Curtius zu einer besonderen Forschungsdisziplin ausgebaut worden. Aus seinen Arbeiten geht hervor, daß viele Bilder, Vorstellungen, Motive einen eisernen Bestand der Dichtung seit dem Altertum darstellen. Durch Jahrhunderte hindurch werden von ihm Topoi verfolgt: so die Topik der Trostrede, der affektierten Bescheidenheit, die Exordialtopik, die Topik der Natur- und Musenanrufung, der verkehrten Welt, der Überbietung, der Unsagbarkeit, des locus amoenus<sup>189</sup> u. v. a. m.

---

<sup>189</sup> Vgl. Dagmar Thoss, *Studien zum locus amoenus im Mittelalter*, Wien/Stuttgart 1972.

## Die antikisierenden Romane und die Chroniken

Die Vorschriften der Poetiken gelten nicht bloß für die Romanliteratur jener Zeit, sondern auch für das chronikalische historiographische Schrifttum. Vor allem im Hinblick auf die Reimchroniken darf ganz entschieden gesagt werden, daß sie mit den frühen höfischen Romanen eine stilgeschichtliche Einheit bilden. Da sich diese Verwandtschaft zwischen den beiden scheinbar fernen Gattungen nicht bloß auf stilistische Eigentümlichkeiten, sondern auf den ganzen Charakter der Darstellung, ja sogar auf den Zweck bezieht, müssen wir einen kurzen Blick auf diese Chroniken werfen.

Wir sind damit wieder auf englischem Boden, im Zentrum der anglonormannischen Kultur, auf deren Bedeutung für die altfranzösische Literatur ich bereits hingewiesen habe. Eine wirklich nennenswerte Geschichtsschreibung, bzw. eine Literatur, die sich dafür ausgiebt, existiert zu dieser Zeit nur in England. Der Grund dafür ist sehr leicht zu durchschauen, wenn man feststellt, welcher Art von Geschichtsschreibung man hier huldigt: England besaß keine Geschichte, also mußte eine solche erfunden werden. Legenden und Sagen verschmelzen zu einer phantastischen Historie, die dem englischen Thron etwas von dem Glanz zu geben vermag, den andere Herrscherhäuser schon besitzen. Die Gestalt des sagenhaften Königs Artus wird das prächtigste und zugkräftigste Stück aus dieser historischen Schwindelkiste sein.

In England hatte man also Grund genug, Geschichte zu machen, und zwar umso mehr, als Heinrich II. ja eigentlich ein Usurpator war, der einerseits daran interessiert sein mußte, die Geschichte seines eigenen Geschlechts im höchsten Glanze erstrahlen zu lassen, und der andererseits auch dem Thron, auf dem er jetzt saß, die Weihe einer möglichst langen und möglichst großartigen Vorgeschichte verschaffen mußte. Die angevinische Dynastie auf dem englischen Thron steht immer unter dem Eindruck, es dem großen französischen Rivalen nicht nur gleichzutun, sondern ihn überbieten zu sollen. Dieser französische Rivale aber hat seine glänzende Ahnenschaft bereits, und er beginnt – in jener Zeit –, sich bewußt als Fortführer der ruhmreichen Epoche Karls des Großen hinzustellen. So machen sich nun die Literaten am Hofe des englischen Königs daran, ihren Herrscher mit der nötigen geschichtlichen Gloriele zu versehen.

Wie dringlich diese historische Besinnung aus Legitimationsbedürfnis gewesen sein muß, wie stark die Antriebe dazu, das läßt sich schon daran ermessen, daß Geschichte ja im ganzen Mittelalter nie und nirgends Unterrichtsfach war. Die neue Kenntnis der Antike, die »Renaissance«, ermöglicht es der im englisch-normannischen Raum aufblühenden Historiographie, politische Zwecklegende und ferne Vergangenheit zu einer phantastischen Geschichtseinheit zu verschmelzen.

Ausgangspunkt ist Galfried von Monmouth. Er ist der Urgroßvater der Lüge, ein genialer Schwindler. Sein Garn von erfundenen Helden und Heldentaten ist so geschickt gesponnen, daß nicht nur fast alle Zeitgenossen, sondern auch manche Forscher bis zum heutigen Tag auf ihn hereinfliegen und noch fallen. Galfried schrieb zwischen 1118 und 1135 in lateinischer Prosa seine *Historia regum Britanniae* und 1148 seine *Vita Merlini*. Die Chronik des Geoffrey Gaimar, *Histoire des Engles* (zwischen 1147 und 1151) ist in der Volkssprache geschrieben. Sie schil-

dert die – wohlgerneht englische – Geschichte vom Fall Trojas bis zum Jahre 1100.

Ungleich wichtiger und literarisch bedeutender ist das Werk des normannischen Geistlichen Wace. Wace hatte bereits einen Namen als Verfasser von Heiligenlegenden, als er von Eleonore, der Gattin Heinrichs II., den Auftrag erhielt, die *Historica Regum Britanniae* des Galfried von Monmouth in die Volkssprache zu übertragen und neu zu bearbeiten. Er tut das in 15 300 Achtsilberversen. Sein Werk heißt *Geste des Bretons* oder *Roman de Brut*. Und zwar *Brut* nach Brutus, denn die Legende wollte wissen, daß Brutus, ein Urenkel des Aeneas, nach langen Reisen und Kämpfen nach England kam, die dort wohnenden Riesen (deren König Gog-Magog heißt) besiegte und von da an die Einwohner Briten, nach Brutus, und das Land Britannien genannt wurden. Wace fügt manches aus Eigenem hinzu: Erstmals erscheint bei ihm die später so berühmte Tafelrunde des Königs Artus. 1155 ist der *Brut* fertig, und alsbald erhält Wace von Heinrich II. einen neuen Auftrag: die Geschichte der Normannen und des anglonormannischen Königshauses. So schreibt Wace zwischen 1160 und 1174 seine *Geste des Normands* oder *Roman de Rou* (nach dem Normannenherzog Rollo). Es scheint, daß er während der Arbeit die Gunst seines königlichen Gönners verloren hat. In Vers 11492 bricht er ab und sagt, daß er die Fortführung des Werks einem Maistre Beneeit überlasse.

Dieser Maistre B. ist sicher kein anderer als Benoit de Sainte-Maure, der Verfasser des *Troja-Romans*. Benoit führt im Auftrag Heinrichs Waces Werk fort in seiner *Histoire des ducs de Normandie*, einem Opus von 42 000 Achtsilbern. Die Chronisten, die ich bisher nannte, sind nur die wichtigsten, keineswegs die einzigen. Und neben der volkssprachlichen Historiographie gibt es eine solche in lateinischer Sprache.

Die volkssprachlichen Reimchroniken sind das »Bindeglied zwischen geschichtlicher und epischer Phantasie«, sie bilden mit den antikisierenden Romanen »eine geschichtliche und stilistische Einheit, in welcher die Auffassung universalhistorischer Zusammenhänge zum Ausdruck gelangt«. <sup>190</sup>

Die antikisierenden Romane sind nachweisbar im gleichen Milieu entstanden wie die Reimchroniken, ja man darf sie wohl mit diesen überhaupt zu einem einzigen großen Zyklus verbinden. Wir folgen hier der Auffassung Beckers: » Ich halte es für ausgemacht, daß die in Rede stehenden Dichtwerke, *Geste des Bretons* (*Roman de Brut*), *Geste des Normands* von Wace, *Roman de Troie* von Benoît de Ste.-Maure und die *Chronique des ducs de Normandie* von demselben Benoit Teile einer von Heinrich II. von England in Auftrag gegebenen, großangelegten Vorgeschichte des englischen Königshauses darstellen, der sich der *Roman de Thèbes* und der *Roman d'Eneas* als Nebenwerke angeschlossen haben«. <sup>191</sup> Und weiter: »So stellt sich nach erneuter Überprüfung die Entstehungsgeschichte der Reimchroniken und der antiken Romane im 3. Viertel des 12. Jhs. dar; sie spielt sich ganz im angevinischen Hofkreis ab und löst als reife Frucht die Dichtertätigkeit Chrétiens und den Schwall der Nachahmungen aus«. <sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> L. Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Potsdam 1928, S. 96.

<sup>191</sup> Becker, *Literaturgeschichte*, S. 496.

<sup>192</sup> Becker, *a.a.O.*, S. 500.

Der Zusammenhang zwischen Chronikliteratur und antikisierendem Roman lehrt, daß hinter dem letzteren gleichfalls eine politisch-geschichtliche Intention steckt. Die Verfasser sind Kleriker, die im Auftrag der Plantagenets schreiben. Die Einheit von Chronik und Roman ist also eine genetische Einheit. Und der antikisierende Roman ist die Vorstufe des höfischen Romans, ja ist, vor allem mit dem *Eneas-Roman*, schon dieser höfische Roman selbst.

Es war zweifellos dem Einfluß der hochgebildeten Frau Heinrichs II., der Königin Eleonore, Enkelin des ersten Trobadors und Gönnerin eines ganzen Schwarms von Dichtern zu verdanken, daß die neue Liebestheorie der Provenzalen mit Macht in den antikisierenden Roman eindrang.

Neben diesem ganz neuen Thema und neben der Erweiterung des geschichtlichen bzw. pseudo-geschichtlichen Horizonts bot der antikisierende Roman noch ein weiteres Element, das einem tiefen Bedürfnis der höfisch-ritterlichen Welt entsprach: das Wunderbare, Phantastische. Die Untersuchungen E. Farals lassen erkennen, wie sich gerade in der Darstellung des Wunderbaren, Märchenhaften und Magischen, des »merveilleux« die neue Funktionsgemeinschaft des antiken, byzantinischen und schließlich der keltischen Stoffe erweist. Die phantastische Mythenbildung, für die jene Stoffe das Material darbieten, ermöglichen es, daß die exklusive ritterliche Gesellschaft sich in der Dichtung, selbst gemäß ihrem eigenen Wunschbild spiegelt. Sie lieferten das Material, mit dessen Hilfe sich dieses Wunschbild auslegt.

Die als eigene Vergangenheit ausgegebene Phantasiegeschichte wird so zum Schauplatz ritterlicher und abenteuerlicher Wundertaten. Die Dichtung hat ausgesprochenen Wunschbildcharakter und ist doch zugleich der Versuch, in ihr das wahre Wesen des Rittertums darzustellen und seinen hochgespannten Lebensanspruch zu bekräftigen. Mit diesem Lebensanspruch, der ein totaler ist, gehen aber auch alle die Probleme mit in die Dichtung ein, die dieser Lebensanspruch involviert. D. h. alle Spannungen, Konflikte und Fragestellungen, auch alle Widersprüche, die sich im Lebensraum der Feudalwelt des 12. Jahrhunderts herausbilden. Und sie umkleiden und verhüllen sich mit legendärer Phantastik; sie kristallisieren sich im Charakter und in den Abenteuern der Romanhelden; und sie verdichten sich in einem immer erneut gestellten Problem: dem der rechten Liebe.

Und noch ein weiterer Grundzug kommt hinzu, der den höfischen Roman charakterisiert und der zugleich darauf hinweist, daß er aus dringlicher Situation, aus konkreten Bedürfnissen und Fragestellungen des ritterlichen Menschen an seine Umwelt erwächst: Die Handlung wird immer in eine beliebig modifizierbare Vergangenheit verlagert, in eine Vergangenheit, die als echt verbürgt scheint und die doch jener Wunschinterpretation geöffnet ist. In der Distanzierung von Zeit und Raum kann die Problematik der eigenen Epoche gemildert und neutralisiert werden. Sie verliert ihre Schärfe und gestattet, mit Hilfe der Romanhandlung, eine harmonisierende Lösung, die der eigenen Zeit, der gesellschaftlichen Wirklichkeit, nur noch als bloße, immer unwahrscheinlicher werdende Möglichkeit innewohnt, und die dazu zwingt, die bloße Zufälligkeit der Realisierung in der *Aventure* zum Privileg einer Elite auszugestalten. Und die Verlagerung in die Vergangenheit hat noch einen weiteren Vorteil: Sie schafft einen idealen Wunschraum, in dem geschichtlicher Wahrheitsanspruch und wunschbildhafte Funktion, Geschichte und Phantasie sich

treffen und verbinden können, ohne daß das eine das andere widerlegt und widerruft.

Im antikisierenden Roman ist die Handlung, zwar in längst vergangenen Zeiten sich abspielend, noch an reale Orte und Länder gebunden. Im Artusroman wird auch diese Lokalisierung fast völlig verschwinden. Je mehr Artus von einer Idealfigur des englischen Herrscherhauses zu einer Idealfigur des gesamten abendländischen Rittertums wird, desto ortloser, utopischer, wunschbildhafter wird sein Reich. Bevor wir aber die Artusdichtung selbst ins Auge fassen und daran gehen, das Werk des Chrétien de Troyes zu interpretieren, müssen wir einen Blick auf die Vorgeschichte dieses sagenhaften Königs und kurz auch auf den seit vielen Jahrzehnten im Gang befindlichen Streit über den Anteil der keltischen Mythologie werfen.

## König Artus und sein Reich

Seinen Ruhm als König, Held und Herrscher verdankt Artus oder Arthur fast ausschließlich dem bereits erwähnten Lügenmeister Galfried von Monmouth. Vorher fließen die Quellen über Artus' Taten nur höchst spärlich. Nach allem, was man heute über den historischen Artus weiß, war er ein kleiner keltischer Stammesführer, der um die Wende vom 5. zum 6. Jahrhundert in England lebte und lokale Kriege durchfocht. Die frühesten Geschichtsquellen wissen nichts von ihm. Weder Gildas in seinem Werk *De excidio et conquestu Britanniae* von 547 noch Beda in seiner *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* von 731 erwähnen seinen Namen. Er erscheint deutlich zum erstenmal in der 796 geschriebenen *Historia Britonum* des Walisers Nennius. Hier sind offenbar die Elemente einer Volkssage eingegangen, die sich inzwischen an den Namen Arthurs geknüpft hatten und an denen aus patriotischen Gründen Artus zu einem Volkshelden ausgewachsen war. In der *Historia Britonum* erscheint Artus als »dux bellorum«, der in 12 Schlachten die Sachsen besiegt haben soll. Die 12. Schlacht ist die Schlacht vom »mons Badonis«, die zwar historisch ist, aber die erst jetzt mit Artus in Zusammenhang gebracht wird. Dabei soll er allein 960 Feinde getötet haben. Klingt sehr glaubwürdig. Mehr weiß Nennius nicht zu berichten.

Von da an wird Artus öfters erwähnt. Einen entscheidenden Fortschritt in der Legendenbildung aber läßt erst das Geschichtswerk des Wilhelm von Malmesbury, »*Gesta regum Anglorum*« von 1125 erkennen. Daraus geht hervor, daß um 1125 Artus der Held verschiedener volkstümlicher Erzählungen war, die unter der einheimischen Bevölkerung umliefen, und daß der Glaube verbreitet war, Artus sei nicht wirklich tot, sondern komme dereinst wieder. Gleichzeitig erwähnt Wilhelm, daß man das Grab eines Neffen von Artus gefunden habe: das Grab des Walwaius (= Gauvain). Das Grab Artus' sei unbekannt. Dieses Grab wird dann im Jahre 1191 Heinrich II. in Glastonbury auffinden.

So also lagen die Dinge, als Galfried von Monmouth seine Feder spitzte. In seiner *Historia regum Britannie* wird aus dem kleinen keltischen Lokalhelden Artus plötzlich ein Nationalheros, der zum Weltherrscher avanciert und in dessen Regierungszeit sich die glanzvollste Epoche der englischen Geschichte verkörpert. Ge-

genüber diesem Helden sind Alexander der Große, Cäsar und Karl der Große Waisenknaben. Und das zu zeigen, war ja die Absicht des Erfinders.

Galfried läßt die Geschichte Englands natürlich auch mit dem Aeneasabkömmling Brutus beginnen, mogelt sich eine lange, lange Reihe von Königen zusammen, darunter auch den König Lear und seine drei Töchter, und gelangt schließlich zu König Artus als dem großartigen Höhepunkt. Ich muß diese letztere Geschichte wenigstens abrißhaft erzählen, da sie zur Grundlage einer jahrhundertlang die Literatur beherrschenden Legende geworden ist.

König Uter Pendragon verliebt sich in Ingerne, die Frau des Gorlois von Cornwall. Dieser spannt etwas und schließt seine Frau in die Burg Tintagel ein. Mit Hilfe des Zauberers Merlin nimmt Uter die Gestalt des Ehemanns Gorlois an, schleicht sich in die Burg ein und erreicht sein Ziel bei der ahnungslosen Ingerne. Ur-Mythos der Hierogamie, der heiligen Hochzeit des Gottes mit einer Sterblichen: Zeus – Alkmene. In dieser Nacht wird Artus gezeugt. Kurz darauf stirbt Gorlois, Uter heiratet Ingerne, und Artus wird ehelich geboren. Mit 15 Jahren kommt er auf den Thron. Ein Musterstück von Ritter- und Herrscherqualitäten. Er besiegt Sachsen, Pikten, Skoten, Iren in blutigen Schlachten und heiratet glanzvoll eine Römerin aus edelstem Geschlecht: Guenevere = Guenievre. Dann erobert er Irland und Gotland. Nach einer Friedenszeit von 12 Jahren unterwirft er Norwegen, wo er seinen Schwager Lot, den Vater Walwaius', als Herrscher einsetzt. Dann zieht er nach Gallien, besiegt Fiollo, den römischen Statthalter, in einem Zweikampf bei Paris. Bald ist ganz Frankreich in seinem Besitz. Beduer, der Mundschenk, erhält die Normandie als Lehen, der Seneschall Kei das Anjou. Mit ungeheurer Pracht läßt sich Artus krönen, da verkünden 12 Abgesandte Roms den Krieg mit dem römischen Kaiser. Artus zieht mit einem riesigen Heer ins Feld und überträgt seinem Neffen Mordred und der Königin Guenievre die Regentschaft. Bei Langres schlägt A. die Römer vernichtend; als er nach Rom ziehen will, da erhält er die Nachricht, daß Mordred sich der Krone und der Königin bemächtigt hat. Er muß nach England zurück. Es kommt zur furchtbaren Entscheidungsschlacht, in welcher der Verräter Mordred, aber auch alle Helden Artus' fallen. Artus selbst wird schwer verwundet und läßt sich zur Heilung seiner Wunden nach der Insel Avallon bringen. Das soll im Jahr 542 gewesen sein.

Wahrlich nicht schlecht gelogen! Und Galfried hat das Ganze schon mit den ritterlichen und höfischen Vorstellungen der eigenen Zeit durchsetzt und verwoben. So wird aus Artus ein gewaltiger Weltherrscher, durch den ebenso die dunklen Jahrhunderte keltischer Frühgeschichte des Landes verherrlicht wie die Suprematieansprüche seiner Nachfolger auf dem englischen Thron unterstützt werden.

Galfrieds *Historia* ist nicht vorläufiger Endpunkt einer langen Legendenentwicklung, sondern ad hoc geschrieben zu Nutz und Frommen des Hauses Plantagenet, um dessen Herrscher als legitimen Nachfolger einer langen Reihe großer Könige, darunter Artus, hinzustellen. Galfried, der ein Brite, kein Normanne war, wollte seinem Volke durch die Erfindung einer ruhmreichen Vergangenheit die Achtung der normannischen Herren verschaffen und zugleich diesen damit einen politischen Dienst leisten und ihre Ansprüche auf das Festland legitimieren.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> X. Tatlock, *The Legendary History of Britain*, New York 1950, neuaufgelegt 1974.

Galfrieds Nachfolger und die englischen Könige greifen diese Möglichkeiten begeistert auf. Man erfindet einen geistigen Briefwechsel zwischen Heinrich II. und Artus. Heinrich selbst richtet seinen Hof nach dem idealen Muster der Artussage ein. Und die braven Mönche der Abtei Glastonbury, die in England gerne eine ähnliche politische Rolle spielen wollen wie die Mönche von Saint Denis in Frankreich, machen sich eifrig ans Fälschen von Dokumenten. Heinrich II. spielt das Spielchen mit: Glastonbury wird als identisch mit Avalon erkannt (obwohl es keine Insel ist). Schließlich öffnet man in Anwesenheit des Königs in Glastonbury ein Grab: In ihm liegen friedlich vereint beisammen König Artus und seine Frau Guenièvre. Die Knochen waren unschwer auf dem Friedhof zu besorgen! Was dem alten Karl recht ist, ist dem noch älteren Artus billig. Die Artuslegende gab den Plantagenets als englischen Königen ein literarisches Prestige, wie es die französischen Könige mit der Karlssage nicht besser besaßen. Heinrich II. war ein mit allen Wassern gewaschener Politiker, der sich diese Möglichkeiten nicht entgehen ließ. Und so taucht der Verdacht auf<sup>194</sup>, daß der Artusroman, wenigstens in seinen Anfängen, ein willkommenes Vehikel für die angevinische Propaganda war. Ein Mittel, mit dem ein raffinierter Politiker auf dem englischen Thron die Autonomiebestrebungen der französischen Feudalität, und das heißt die antikapetingische Haltung dieser Feudalität, zu bestärken und zu schüren verstanden hat.

Es ist bekannt, wie eng die verwandschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen den Plantagenets und den Grafen von Champagne waren. In Troyes regierte Marie von Champagne, die fast ebenbürtige Tochter Eleonores. Und in Troyes schrieb Chrétien seine ersten Werke, d. h. die ersten Artusromane. Es dürfte kein Zufall sein, daß gerade im ersten Artusroman, Chrétiens *Erec*, die Krönung des Helden in Nantes stattfindet, das zu England gehört, und daß zu der Hochzeit sich Grafen, Herzöge und Könige einfänden, die ausnahmslos aus Gebieten kommen, die der Herrschaft Heinrichs II. von England unterstanden.

Man vergrößert Heinrichs politischen Instinkt gewiß nicht ungebührlich, wenn man annimmt, daß er den bereits mit dem ersten Artusroman einsetzenden antizentralistischen, partikularistischen Charakter der höfisch-ritterlichen Literatur als für seine eigenen Zwecke ungefährlich erkannte. Den französischen Großen erschien der englische König in erster Linie als ein Feudalherr wie sie selbst es waren, als der mit ihnen durch gleiche Interessen verbundene französische Großvasall, der er ja mit seinen kontinentalen Ländern war. Und der Schöpfer des Artusromans, Chrétien de Troyes, wird Zeit seines Lebens mit den drei Großvasallen in Verbindung stehen, deren Höfe für den französischen König ständige Unruheherde bildeten: dem Haus Blois-Champagne, dem Haus Flandern und dem Haus Anjou-Plantagenet. Die kapetingischen Könige dagegen haben nie und nirgends in dieser Epoche ein Interesse für den höfischen Roman bezeugt. Kein einziger Roman wurde in ihrem Umkreis verfaßt. Sie wußten, daß er ihren Zielen nicht dienlich, sondern im höchsten Maße schädlich war.

Nach diesem notwendigen Exkurs wieder zu Artus! Wir sehen, daß Galfried von Monmouth die Basis für das Gedeihen der Artusliteratur schuf. Aber sein Werk war lateinisch geschrieben. Und so gab der englische König Wace den Auftrag, es in

---

<sup>194</sup> Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, II. Kapitel, bes. S. 58.

der Volkssprache zu bearbeiten. Das Ergebnis war der *Brut*<sup>195</sup>, den alle lesen und verstehen konnten, und der zum erstenmal ganz spezifisch höfische Elemente einflicht und zum erstenmal von der berühmten Tafelrunde des Königs Artus spricht, bei der kein Ritter – obwohl jeder glaubte, er sei der beste – sich rühmen konnte, höher als der andere zu sitzen (vv. 9994 ff.).

Die Herkunft der Tafelrunde ist noch umstritten. Stammt sie aus der keltischen Sage, oder ist sie eine Analogie zu den 12 Aposteln und zu den 12 Pairs des Karls-epos? Letzteres ist wahrscheinlicher, zumal der gerade im 12. Jh. nachweisbar sehr verbreitete Symbolwert der Zahl 12 eine biblische oder epische Analogie nahelegt. Vielleicht hat sogar Stephan Hofer recht: ihm zufolge ist die Wace-Stelle eine spätere Interpolation und die Tafelrunde eine Erfindung Chrétiens.<sup>196</sup> Der Gedanke eines Pairs-Kollegiums, d. h. einer ständigen Versammlung höchster und gleichgestellter adliger Würdenträger zur Kontrolle des Königs ist ein typisches Produkt feudalen Denkens. Die französischen Könige konnten sich mit ihm nie befreunden, weil sie in dem Pairs-Kollegium, das sie schließlich doch einführen mußten, von Anfang an und mit Recht den Herrschaftsanspruch des feudalen Hochadels erkannten. Noch 1226 bei der Krönung des späteren Hlg. Ludwig, rät ein mit den aufsässigen Kronvasallen im Bunde stehender Dichter – Hue de la Ferté –, die Regierung in die Hände der Pairs zu legen.

Die Tafelrunde hat also als motivische Konstante in den höfischen Romanen eine doppelte Funktion: Sie bezeichnet die Möglichkeit eines idealen Verhältnisses zwischen König und Großvasallen im Wunschsinne der feudalen Gesellschaft und im Sinne der vorbildhaften Ranggleichheit dieser Großvasallen untereinander. Der König ist der ideelle Mittelpunkt, die exemplarische Mitte, aber niemals mehr als *primus inter pares*. Von Artus heißt es bei Wace (vv. 9258 ff.), daß er den Ruhm liebte, sich edel verhielt und alle anderen Herrscher an höfischem Lebenswandel, Tapferkeit, Wert und Freigebigkeit übertraf.

Und wie sieht der höfische Roman den König Artus? Gleich im *Erec* bringt Chrétien de Troyes eine Art Selbstporträt des Königs. Es ist im Grunde nichts anderes als ein idealer Fürstenspiegel nach dem Geiste des höfischen Rittertums mit programmatischem Charakter:

Je sui rois, ne doi pas mantir,  
Ne vilenie consantir,  
Ne fausseté ne desmesure:  
Reison doi garder et droiture.  
Ce apartient a leal roi  
Que il doit maintenir la loi,  
Verité et foi et justise.  
Je ne vaudroie an nule guise  
Feire desleauté ne tort,

---

<sup>195</sup> Vgl. *Le Roman de Brut par Wace*, commentaires et notes par Le Roux de Lincy, Ed. Edouard Frère, Rouen 1836; Der *Roman de Brut* ist von Ivor Arnold kritisch herausgegeben worden. Arnold hatte auch eine besondere Edition der Artus betreffenden Teile dieses Werks vorbereitet. Nach seinem Tode setzte Margaret Pelan diese Arbeit fort: I. Arnold/M. Pelan, *La partie arthurienne du Roman de Brut*, Paris 1962.

<sup>196</sup> Stephan Hofer, *Chrestien de Troyes' Leben und Werk*, Graz/Köln 1954, S. 38.

Ne plus au foible que au fort.  
 N'est droiz que nus de moi se plaingne  
 Ne je ne vuel pas que remaingne  
 La costume ne li usages,  
 Que siaut maintenir mes lignages.  
 De ce vos devroit il peser,  
 Se je vos voloie alever  
 Autres costumes, autres lois,  
 Que ne tint mes pere, li rois.  
 L'usage Pandragon, mon pere,  
 Qui fu droiz rois et anperere,  
 Doi je garder et maintenir,  
 Que que il m'an doie avenir.

(vv. 1793 ff.)

Ich bin König, ich darf weder wortbrüchig werden noch Niedertracht, Falschheit und Maßlosigkeit gutheißen. Ich muß Vernunft und Recht wahren. Es ist die Pflicht eines rechtmäßigen Königs, Gesetz, Wahrheit und Glaube und Gerechtigkeit zu erhalten. Ich möchte auf keinen Fall (1800) Verrat oder ein Unrecht begehen, weder gegenüber dem Schwachen noch dem Starken. Es wäre nicht recht, wenn einer Grund hätte, über mich zu klagen. Und ich wünsche nicht, daß Brauch und Sitte aufgegeben werden, die mein Geschlecht zu beachten pflegt. Es müßte Euch sehr verdrießen, wenn ich Euch andere Sitten, andere Gesetze auferlegen wollte als die, nach denen mein Vater, der König, lebte. (1810) Ich muß den Brauch meines Vaters Pandragon, der rechtmäßiger König und Kaiser war, bewahren und erhalten, was immer das für mich für Folgen haben mag.

Das ist ein Idealkönig, keine individuelle historische Figur, keine individualistische Persönlichkeit! Daher ist Artus eine statische Größe. Das Bild Artus', das Wace entwarf, war schon stark höfisiert, aber noch ganz im Sinne der uneingeschränkten Verherrlichung eines großen britischen Königs, also noch direkt im Dienste des englischen Königshauses geschrieben. Bei Chrétien sind die Akzente vor allem in politischer Hinsicht wesentlich verschoben. Die feudale Welt, in deren Sinne Chrétien schreibt, bestätigt und verherrlicht sich hier an ihrer glänzenden monarchischen Spitze, aber an einer Spitze, die ganz ihrem Gesetz unterliegt und gehorcht. Hier herrscht ein ausgesprochener Konservatismus, die Sorge um die Bewahrung und Aufrechterhaltung eines Gewohnheitsrechts, an welches der König selbst als erster gebunden ist: »costume«, »usages«, »leauté«. Der übernommene Rechtszustand ist zu erhalten, darf vom König nicht angetastet werden. Das Königliche Amt leitet sich nach dieser Auffassung nur aus der Einhaltung des Feudalrechts ab: Wird es gebrochen, so tritt das Widerstandsrecht der Vasallen in Kraft. Nicht der König macht das Gesetz, sondern »lex facit regem (...), non est enim rex, ubi dominatur voluntas et non lex«, wie es in einer mittelalterlichen staatsrechtlichen Schrift heißt.<sup>197</sup>

Chrétiens Fürstenbild entstand wenige Jahre, nachdem der große Gelehrte Johannes von Salisbury das alte Feudalrecht bereits entscheidend zugunsten der monarchisch-zentralistischen Wirklichkeit geändert hatte. Johannes begründet zwar in seinem *Policraticus* die Lehre vom Tyrannenmord, erklärt aber erstmals, daß der

<sup>197</sup> Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 10, Anm. 1.

König nicht an Gesetze gebunden sei: »Princeps (...) legis nexibus dicitur absolutus«. <sup>198</sup> Damit verglichen, stellt sich das Königsbild Chrétiens und der höfischen Romane geradezu als reaktionär dar. Hinter seinen Wertbegriffen »honor«, »foi«, »justice«, »leauté«, »chevalerie«, »usage«, »costume«, »largesce« stehen ganz konkrete ökonomische und feudalrechtliche Vorstellungen. Aber alle diese Vorstellungen sind bereits ethisiert, versittlicht, moralisiert, ja z. T. ästhetisiert und spiritualisiert: Sie beziehen ihre und des alten feudalen Gewohnheitsrechts Rechtfertigung jetzt bereits von einer ästhetischen Ethik, von einer neuen Kulturgesinnung her. Sie mußten diesen Wandlungsprozeß zu moralischen Wertvorstellungen durchlaufen, weil sie an sich, als Institution, bereits fragwürdig waren.

Artus ist der ideale Spiegel der neuen ritterlich-höfischen Gesinnung, und er ist zugleich – trotz allen Glanzes – ein Schwächling. Denn im höfischen Roman tut er absolut nichts, ist handlungsunfähig, in allem auf seine Ritter, besonders auf die Mitglieder der Tafelrunde, angewiesen. Hier liegt ein merkwürdiger Widerspruch vor. Indessen gibt es eine einfache Erklärung: Diesem widersprüchlichen Wertbild eines Königs liegt ein echter geschichtlicher Widerspruch, der Selbstwiderspruch der Feudalgesellschaft, zugrunde. Der Lehensstaat bildet mit seinen vertikalen Abhängigkeitsverhältnissen eine Gesellschaftspyramide, die ohne eine oberste Spitze, ohne einen Souverän, nicht denkbar ist. Sie verlangt ihn. Das Streben der erstarkenden Vasallen nach gesicherter Erbllichkeit ihrer Ämter und Besitztümer mußte auch dem obersten Lehensherren, dem König, eine von jeder Wahl unabhängige Erbllichkeit zugestehen, die mit dem bleibenden Anspruch des Souveräns, die Lehen nach seinem Ermessen zu vergeben, in einem schwerwiegenden Gegensatz stehen mußte. So zeugte die feudale Gesellschaft mit ihrer monarchischen Spitze ihren eigenen Widerspruch. Und zwar einen Widerspruch, der unaufhebbar war und der seine Dynamik nur solange verloren hatte, als der König zum Geschöpf seiner Vasallen erniedrigt war. Bekanntlich war es in Deutschland oft und lange so. In Frankreich indessen war dieser Zustand – der König als Werkzeug in der Hand seiner Kronvasallen – durch die Kapetinger bald weitgehend überwunden. Im Königsbild des Artusromans, in der Figur Artus' selbst, ist es jedoch in der harmonisch-idealen Form gestaltet, wie sie der Roman, die Dichtung, erlaubte. Aber auch das Königsbild der Dichtung bleibt zwiespältig, weil echte Dichtung nicht schlechthin eine Harmonie vorspiegeln kann und darf, die in der Wirklichkeit kaum mehr eine Chance hat, realisiert zu werden. Darin liegt ein entscheidendes Kriterium aller echten Dichtung überhaupt. Der Artus der höfischen Romane ist niemals König im Sinn eines Herrschers, wie noch bei Galfried und Wace, er ist kein ritterlicher König; er ist immer Symbol eines Feudalstaates, der sich als Garanten der vollkommensten menschlichen Ordnung darzustellen sucht. Artus ist die poetische universalhistorische Legitimation der innersten feudalhöfischen Bestrebungen. Daher ist er über alle Maßen glanzvoll, gesittet, edel denkend, – und daher ist er über alle Maßen schwach, handlungsunfähig. Er ist der Spiegel, der dem französischen Königtum zur Korrektur vorgehalten wird. Der Hof Artus' mit seiner Tafelrunde und sein Reich in ihrer merkwürdigen, märchenhaften Ortlosigkeit sind das dichterische Symbol eines nach der Realität nicht lokalisierba-

---

<sup>198</sup> Köhler, *a.a.O.*, S. 11, Anm. 3.

ren feudalhöfischen Wunschreiches. Hat man diesen Umstand erkannt, versteht man den Erfolg, den die Gestalt dieses mit dienlichen Mitteln der keltischen Sage ausgestatteten legendären Königs beim Feudaladel des französischen Festlands hatte und begreift die schweigende und darum vielsagende Ablehnung dieses Stoffes durch die französische Monarchie. Die Artusdichtung ignoriert das wirkliche Königtum, und wird dafür von diesem ignoriert. Sie ignoriert auch die Realität des Bürgertums und projiziert die Antinomien der geschichtlichen Situation in eine Fabelwelt von bösen Zauberern und Dämonen, die – wunschgemäß – von den Rittern der Tafelrunde in einem (bezeichnenderweise nie endenden) Kampf immer wieder besiegt werden.

Als *primus inter pares* muß Artus ein strahlender Vertreter des durch seinen Kreis repräsentierten Vorbildmenschentums sein. Diese gleiche Eigenschaft verdammt ihn aber auch dazu, als König ein Schwächling zu sein.

Der Artushof ist die Quelle der Freigebigkeit (*largesse*) an dem jeder nach Gebühr zu seinem Recht kommt. Und er ist der Ort der »joie«, des höfisch-ritterlichen Äquivalenzbegriffs für unser modernes »Glück« – jene Empfindung, die sich negativ als absolute Aufhebung sämtlicher Spannungen definieren läßt. Für den nach tapferen Taten an den Hof zurückkehrenden Ritter ist diese »joie« der Lohn der vollbrachten Tat, die jeweils der ganzen Hofgemeinschaft zugute kommt und die wiederum nur durch diese Gemeinschaft bestätigt werden kann. Der Hof ist das Zentrum, der Ort des Friedens und der Gerechtigkeit, der jedem Einzelnen die Möglichkeiten zur Vollendung seiner Existenz bietet und deren Vollzug bescheinigt, der Ort der vollen und öffentlichen Anerkennung der Leistung des Individuums als einer Leistung für die Gemeinschaft, in welcher sich das Individuum zugleich erfüllt sieht. Das utopische Moment daran ist nicht zu übersehen. Die ganze Atmosphäre des Artushofs ist ein phantasievoll konzipiertes und mit allem Glanz eines verfeinerten, ästhetischen und ritterlichen Daseins und mit heroischen Aufgaben ausgestattetes Gebilde. Bei näherem Zusehen enthüllt sich dieser Hof gerade dadurch, daß er alle Mitglieder in voller Gerechtigkeit und Idealität bedenkt, als ein umfassendes ritterliches Versorgungsinstitut. Das ist rein technisch ziemlich einfach zu machen, denn Artus ist das Urmuster aller Freigebigkeit. Und reich ist er auch. Sein Hof kennt keinerlei Versorgungsschwierigkeiten – es ist alles da, alldieweil wir ja in der Dichtung und nicht in der Wirklichkeit sind. Die moralische und ästhetische Rechtfertigung erhält dieses ideale Versorgungsinstitut dadurch, daß es die Gipfelmöglichkeiten der ständisch verstandenen menschlichen Perfektibilität in ungeahnte Höhen treibt und modellartig zu realisieren scheint. Es ist daher kein Wunder, daß die faszinierende Wirkkraft des so geschaffenen Ideals die geschichtliche Konstellation weit überdauert hat, der es seine Entstehung verdankt.

Die Feudalgesellschaft ist aus innerem Zwang partikularistisch, zentrifugal. Sie ist darum auch universalistisch und beruft sich auf ein universelles, übergeschichtliches Recht, auf einen allgemeingültigen »ordo«, der hierarchisch konzipiert ist. Dieser immanente universalistische Charakter rückt in dem geschichtlichen Augenblick ins volle Bewußtsein, in dem er durch das wiedererstarkte Königtum gefährdet ist. Jetzt, im Augenblick dieser »prise de conscience« des Rittertums, beginnt die höfisch-ritterliche Welt des Mittelalters sich ihres ritterlichen und geistigen Eigenwertes zu versichern. Und sie tut es, indem sie sich diesen Eigenwert in einer

ganz erstaunlichen kulturellen Anstrengung erst tatsächlich erarbeitet. Das so neu-gewonnene Kultur- und Geschichtsbewußtsein klammert sich an die übernationale Idee des Standes, deren ideale Verwirklichung partiell im ganzen Abendland, als Ganzes jedoch nirgendwo greifbar ist. Darum ist die Artuswelt, diese ritterliche Wunschzeit und dieser ritterliche Wunschraum, nur nach ihrer legendär-stofflichen Topographie, in Wirklichkeit aber nirgends lokalisiert; sie bleibt im Märchenland. Die höfische Mitte, die alle diese Bestrebungen kristallisierend symbolisiert, kann darum auch nur in einer Gestalt repräsentiert werden, wie sie sich uns in Artus darbietet. Erst nach der Einsicht in diesen komplexen historischen Sachverhalt wird uns der Artus des höfischen Romans in vollem Sinne als die widerspruchsvolle Personifikation eines in sich widerspruchsvollen Prinzips verständlich.

## Die Rolle der keltischen Sagenwelt

Der Umstand, daß in die höfischen Romane viele Motive und Gestalten aus der keltischen Sagenwelt eingegangen sind, ist unbestreitbar. Über den wirklichen Anteil dieser »matière de Bretagne« jedoch streiten sich die Gelehrten bis heute. Eine Lösung dieser Fragen ist keineswegs nebensächlich, hängt von ihr doch ab, wieviel Originalität wir einem Dichter wie Chrétien zuschreiben dürfen. Ist der Artusroman als Ganzes eine französische Schöpfung, die nur einzelne Materialien der keltischen Mythologie verwendet, oder existierten bereits vorher in keltischer Sprache komplette Dichtungen über Artus und seine Ritter, Dichtungen, die also Chrétien nur übernommen und für seine Publikationen bearbeitet hätte? Zwischen beiden extremen Positionen – Chrétien als Schöpfer und Chrétien als bloßer Redaktor – gibt es in der Forschung zahlreiche vermittelnde Haltungen. Die Auseinandersetzung erreichte schon in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt durch die streitbaren Kampfhähne Wendelin Foerster und Gaston Paris. In jeder neuen Veröffentlichung behackten sie sich ihr philologisches Fell, verbissen, spitzfindig, unter einem enormen Aufwand von Geist und Tinte, und doch gleichzeitig mit bemerkenswertem Respekt voreinander. Paris war der Ansicht, daß die Bretonen in ihren »Lais«, von denen Marie de France spricht, bereits eine weitverbreitete Artusdichtung besaßen, daß diese Dichtungen von frühen anglonormannischen Autoren bearbeitet wurden und dann entweder durch keltische Sänger oder anglonormannische Erzähler direkt von England auf das Festland gebracht wurden. Die dichterische Originalität Chrétiens veranschlagte Paris ziemlich gering: eleganter Erzähler, ohne Tiefe.<sup>199</sup> Seine These von einer vollständigen älteren keltischen und anglonormannischen Dichtung hat einen Haken: Von dieser Dichtung ist nichts überliefert, was nachweisbar älter wäre als die französischen Romane.

Foerster dagegen, der verdienstvolle und etwas rauhbeinige Herausgeber Chrétiens, war in seinen Dichter geradezu verliebt. Für ihn ist der Artusroman

---

<sup>199</sup> G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, hrsg. von M. Roques, Paris 1966, S. 245f.

»seinem geistigen Gehalt nach eine französische Schöpfung«<sup>200</sup>, ist eine Schöpfung Chrétien's. Gegen die These von Paris, daß die Artusstoffe direkt von den Inselkelten aufs Festland übertragen wurden, behauptete Foerster, der Ausgangspunkt der Artussage sei die Aremorika, die von Kelten heute bewohnte Bretagne, der Ausgangspunkt der Artusdichtung jedoch die Champagne.

Eine Hauptrolle in diesem zähen Streit spielten jahrzehntelang die sogenannten *Mabinogion*, Erzählungen in walisischer Sprache, die teilweise auch von Artus reden. Man hat aber nachweisen können, daß gerade die *Mabinogion*, auf die es ankommt, späteren Datums sind und nicht etwa Vorlagen Chrétien's waren, sondern umgekehrt Übertragungen der höfischen Romane ins Keltische sind.

Da auf diesem Wege nichts zu machen war und man keinerlei greifbare Vorlagen für Chrétien fand, gingen die Vertreter der »keltischen« Theorie daran, die ganze inselkeltische Sagenwelt, auch die irische, einschließlich der gesamten Folklore, nach möglichen Parallelen und Quellen abzusuchen. – Bei diesem Geschäft sind sie heute noch! Nach Ansicht der dezidierten Vertreter dieser Theorie war der ganze Komplex der Artuslegende in der keltischen Überlieferung bereits vollständig vorhanden und Chrétien hätte ihn dann nur französisch und ritterlich modernisiert.

Demgegenüber darf man Folgendes sagen: Die keltischen Elemente, Stoffe einer gewiß weit zurückreichenden walisisch-irischen Mythologie, haben zweifellos Eingang in den Artusroman gefunden, aber es liegt nicht der geringste Beweis dafür vor, daß es bereits eine komplett ausgebildete Artussage mit Tafelrunde, Ritterschaft usw. gegeben hätte, die Chrétien dann in seinen Romanen nur für sein höfisches Publikum zurechtfrisirt hätte. Die einzigen wirklich nachweisbaren Quellen sind rein literarische, nämlich Galfried von Monmouth und Wace. Alles andere bleibt bloße Vermutung, bleibt reine, wenn auch oft sehr geistreiche Konjektur.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Foerster, *Chrestien, Sämtliche Werke*, Band III, Halle 1890, S. XXXVI.

<sup>201</sup> Zur keltischen Theorie vgl. Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York 1949; K. O. Brogsitter, *Artusepik*, Stuttgart 1965.

## Chrétien de Troyes

Konjektur ist auch alles, was bisher über Herkunft und Beruf Chrétiens de Troyes gesagt wurde. Was wir von seinem Leben wissen, ist überaus bescheiden. Sicher ist, daß er sich Chrétien de Troyes nennt, und daß die Sprache, in welcher er seine Werke schrieb – das Champagnische – dieser Angabe entspricht. Sicher ist ferner, daß er am Hof der Gräfin Marie von Champagne gelebt und gewirkt hat, denn ihr ist der *Lancelot* gewidmet, und sicher ist auch, daß er den *Perceval* für Graf Philipp von Flandern geschrieben hat. Marie ist seit 1164 Gräfin von Champagne und wir dürfen annehmen, daß Chrétiens Dichtertätigkeit etwa 1165 einsetzte. Paris glaubte, Chrétien sei Waffenherald gewesen<sup>202</sup>; Wilmotte hielt ihn für einen Juristen<sup>203</sup>, Becker versuchte nachzuweisen, daß Chrétien einer Seitenlinie des Grafen von Troyes entsprossen sei<sup>204</sup>, während Holmes die Ansicht vertrat, unser Dichter sei ein konvertierter Jude gewesen.<sup>205</sup> Keine dieser mit viel Scharfsinn aufgestellten Hypothesen hält einer kritischen Prüfung stand. Wir müssen uns auf das beschränken, was den Werken des Dichters selbst zu entnehmen ist. In seinem *Cligès* zählt Chrétien im Prolog auf, was er bis dahin geschrieben hat.<sup>206</sup>

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,  
Et les comandemanz Ovide  
Et l'art d'amors an romanz mist  
Et le mors de l'espaule fist,  
Del roi Marc et d'Iseut la blonde,  
Et de la hupe et de l'aronde  
Et del rossignol la muance,  
Un novel conte recomance  
D'un vaslet qui an Grece fu  
Del lignage le roi Artu.

(vv. 1-10)

Derjenige, welcher über Erec und Enide schrieb, der die Anforderungen Ovids und die »Kunst der Liebe« in die Volkssprache übertrug und den »Schulterbiß« verfaßte, der über König Marke und die blonde Isolde, sowie über den Wiedehopf und die Schwalbe wie über die Verwandlung in die Nachtigall schrieb, beginnt eine neue Erzählung von einem Knappen, der in Griechenland war, und aus dem Geschlecht des Königs Artus.

Wenn man annimmt, daß die hier vom Dichter selbst gegebene Reihenfolge auch die chronologisch richtige ist, dann hat Chrétien zuerst den Roman von *Erec und*

---

<sup>202</sup> Paris, a.a.O., S. 251 f.

<sup>203</sup> Maurice Wilmotte, »L'évolution du roman français«, in: *Romania* 46 (1913), S. 13ff.

<sup>204</sup> Ph. A. Becker »Über die Dichter neben und nach Chrestien de Troyes«, in: *Rom. Forschungen* 60 (1947), S. 536-545.

<sup>205</sup> Urban T. Holmes, *Chrétien de Troyes*, New York 1970, Préface S. 22f.

<sup>206</sup> *Cligès*, hrsg. von W. Foerster, Sämtl. Werke, Band I.

*Enide*, den ersten Artus-Roman geschrieben. An zweiter und dritter Stelle nennt er die »commandemanz Ovide« und die »art d'amors«. Beide sind nicht erhalten. Zweifellos handelt es sich beim zweiten um eine französische Bearbeitung der *Ars amatoria* Ovids, beim ersten vermutlich um die *Remedia Amoris* oder die pseudo-ovidianischen *Regulae Amoris*. Der Vers »Del roi Marc et d'Iseut la blonde«, kann sich – obgleich der Name Tristans hier nicht genannt ist – wohl nur auf eine Tristan-Erzählung beziehen. Welche Rolle diese in der Entwicklung der Tristandichtungen spielte, ist eine Streitfrage, die uns noch später beschäftigen wird. Bei den übrigen Themen, die Chrétien angibt, handelt es sich um Bearbeitungen ovidischer »Metamorphosen«, um die Tantalusgeschichte und *Philomela*.

## »Erec und Enide« und das Problem höfischer Liebe in der Ehe

Chrétiens erster Roman ist also die Geschichte von Erec und Enide.<sup>207</sup>

König Artus hält zur Osterzeit prächtigen Hof in Caradigan und beschließt, die Jagd auf den weißen Hirsch zu unternehmen, weil eine alte »costume«, ein alter Rechtsbrauch, es so vorschreibt. Sein Neffe Gauvain ist nicht recht einverstanden, denn er weiß, daß die Durchführung dieser »costume« schlimme Folgen haben kann: Wer den weißen Hirsch erlegt, hat das Recht, die schönste Dame des Hofes zu küssen. Da aber jeder Ritter verpflichtet ist, seine Dame für die Schönste zu halten und dies auch zu vertreten, wird ein großer Streit anheben, der blutige Folgen zeitigen kann. Gleichwohl hält Artus daran fest, denn er ist verpflichtet, gemäß den »lois costumes« und »usages« seiner Väter zu handeln, was immer daraus entstehen mag. Die Jagd beginnt. Königin Guenièvre läßt sich von einem Hoffräulein und einem jungen Ritter namens Erec begleiten. Sie begegnen einem fremden Ritter namens Yder, einer schönen »pucele« und einem Zwerg. Guenièvre sendet ihre »pucele« zu den Fremden, um Auskunft zu erbitten, wer sie seien. Anstelle einer Antwort schlägt der Zwerg das Hoffräulein mit der Peitsche ins Gesicht. Erec beschließt, den der Königin angetanen Schimpf zu rächen, aber er führt keine Waffen mit sich – und deshalb will er dem fremden Ritter folgen und ihn fordern, sobald er Waffen hat. Die Königin kehrt an den Hof zurück und erstattet Bericht. Artus, der inzwischen den weißen Hirsch erlegt und somit das Recht hat, die Schönste zu küssen, beschließt mit Zustimmung seiner Ritter mit dem Kuß zu warten, bis Erec zurückgekehrt ist.

Erec hat inzwischen den fremden Ritter, dessen »pucele« und den Zwerg bis zu einer Burg verfolgt. Er findet Unterkunft bei einem armen »vavassor«, der sich samt Frau und überaus schöner Tochter in rührender Weise um den Gast bemüht. Am anderen Tag soll, wie Erec erfährt, in festlicher Umgebung der Kampf um den Sperber ausgetragen werden. Zweimal schon hat ihn jener Ritter gewonnen, dessen Zwerg die Königin beleidigte. Erec erhält von dem armen »vavassor« dessen Rüstung, erklärt dessen Tochter – sie heißt Enide – zu seiner Dame, meldet sich zum Kampf um den Sperber, besiegt seinen Gegner Yder und sendet den Geschlagenen an den Artushof. Yder verkündet dort Erecs Ruhm, und Erec trifft wenig später mit Enide am Hof ein. Enide erscheint allen als die Schönste, und so kann Artus ihr den besagten Kuß geben, ohne daß es deshalb unter seinen Rittern zum Streit kommt.

Eine glänzende Hochzeit wird gefeiert, der eigentliche Konflikt aber kommt erst. Erec ist seiner schönen jungen Frau so minniglich zugetan, daß er völlig vergißt, daß er ein Ritter ist: Er tut das, was die mittelhochdeutschen Dichter etwas indis-

---

<sup>207</sup> *Erec und Enide*, übers. und eingeleitet von Ingrid Kasten (Klass. Texte, Band 17) München 1979.

kret aber präzise als »Verliegen« bezeichnen; altfranzösisch heißt das ungleich dezentere »recreantise« .

Bald gehen entsprechende Gerüchte um, und Enide leidet darunter, daß ihr Gatte als liebestoller Bursche gilt, der kein Interesse mehr an riskanten Rittertaten hat. Nächtlings klagt sie bitterlich darüber; Erec, der sich schlafend stellt, hört es, und befiehlt seiner Frau, sich für den Ausritt zur Aventure vorzubereiten. Beide verlassen die Burg ihrer Freuden und reiten ins Ungewisse – »an aventure«. – Erec befiehlt seiner Frau, voranzureiten, und verbietet ihr, ihn vor einer möglichen Gefahr zu warnen, wie groß diese auch immer sei. Diese Gefahren kommen prompt. Enide ist nicht fähig, sich an das Verbot zu halten: Jedesmal warnt sie ihren Erec und wird dafür von diesem hart getadelt. Erec besiegt zuerst drei Weglagerer, dann fünf Raubritter und gelangt darauf zum Schloß des Grafen Galoain, der sich in Enide verliebt und droht, Erec zu töten, wenn Enide ihm nicht zu Willen sei. Enide und Erec entfliehen, nachdem Enide Erec vor den Absichten des Grafen gewarnt hat. Sie werden verfolgt, aber Erec schlägt alle Verfolger in strapaziösen Einzelkämpfen. Dann muß Erec den kleinen aber tapferen Ritter Guivret besiegen, der daraufhin sein Freund wird und sich selber zum Dienstmann Erecs erklärt. Erec und Enide reiten weiter. In einem Wald treffen sie auf den Seneschall Keu, der Erec in groben Worten auffordert, ihm zum Artushof zu folgen. Erec wirft ihn aus dem Sattel, aber dem höfischen Gauvain gelingt es, Erec an den Hof zu führen. Für kurze Zeit nur, dann reiten Erec und Enide fort. Erec besiegt zwei Riesen und befreit eine schöne »pucele« aus ihren Händen. Aber nach dem Kampf fällt er ohnmächtig zu Boden. Enide hält eine Totenklage, wird aber von dem plötzlich erscheinenden Grafen Oringles von Limois vom Selbstmord abgehalten und samt dem ohnmächtigen Erec auf Oringles Schloß geführt. Oringles will Enide zwingen, seine Frau zu werden. Als er sie belästigt, springt der inzwischen aus seiner Ohnmacht erwachte Erec auf und tötet den Grafen. Jetzt kommt es zwischen den beiden Gatten zur Versöhnung. Guivret eilt herbei und hilft ihnen gegen ihre Feinde. Nun kommt das abschließende krönende Abenteuer: Erec und Enide gelangen zum Schloß des Königs Evrain. Jeder neu eintreffende Ritter hat dort das Abenteuer der »Joie de la Cort« zu bestehen. Er muß einen Garten betreten und mit dem Hüter dieses Gartens um sein Leben kämpfen. Bisher sind alle Ritter daran gescheitert: Ihre Köpfe stecken einladenderweise auf Pfählen. Erec aber siegt, und damit ist auch der Hüter des Gartens, Mabonagrain, erlöst. Die »amie« dieses Mabonagrain hatte, zum Beweis von dessen Liebe, solche Taten gefordert und damit die »costume« der »Joie de la Cort« etabliert. Erec befreit mit seinem Sieg den Hof des Königs Evrain von dieser blutigen »costume«. Jetzt kehrt er freiwillig an den Artushof zurück und wird danach selbst mit großem Pomp in Nantes zum König gekrönt.

Was ist der Sinn dieses Romans, was die Absicht des Dichters? Es gibt kaum einen Zweifel darüber, daß der Kern des Problems im Verhältnis von Erec und Enide zueinander zu suchen ist. Drei Stadien sind zu unterscheiden: Sich finden – Entfremden – Sich wiederfinden. Bei den Trobadors ist die Liebe eine Grundkraft, die aus der höchstgesteigerten Spannung zwischen Begehren und Erreichen die Vervollkommnung des Menschen bewirkt, die im ritterlichen Menschen einen Habitus des richtigen Weltverhaltens erzeugt, eine höchste Form der ritterlichen Spontanei-

tät. Trotzdem bleibt die Liebe bei aller Vergeistigung eine vitale Triebkraft, deren affektische Seite das kunstvolle Bildungs- und Lenkungssystem jederzeit gefährden kann. Der notwendige Abstand zur angebeteten Herrin und deren hohe Aufgabe einer Veredelung des Mannes schlossen bei den Trobadors das junge, unerfahrene Mädchen ebenso aus wie die eigene Frau. So ist die hohe Liebe auf das Verhältnis zur Frau eines anderen eingeschränkt, auf ein Verhältnis also, dem auch im höfischen Raum trotz aller Vergeistigung immer das unvergleichbare Element des Sinnlichen als Zeichen der moralischen Anfechtbarkeit anhaften mußte. Im rigorosen Norden Frankreichs, wo Kirche und Klerus nicht den gleichen Prestigeverlust erlitten hatten wie im Süden, mußte die Liebeskonzeption der Provenzalen einer einschneidenden Korrektur ausgesetzt sein, wenn sie auch hier ihre Funktion als moralisch unangreifbare Bildungs- und Ordnungsmacht erfüllen sollte. Die Liebe wird auch im Norden Antrieb und Garant für die Sinnerfüllung des ritterlichen Daseins. Sie steht daher auch hier im Zentrum aller dichterischen Bemühungen um das ideale Menschenbild. Aber die Liebe durfte sich nicht im privaten Bereich erschöpfen, sie durfte nicht den Kreis der höfisch-ritterlichen Gesellschaft seiner bildenden Kräfte berauben. Aus diesem Grunde hatten die Trobadors die Eheliebe für unmöglich erklärt. Für die höfischen Dichter des Nordens war somit die Aufgabe gestellt, das Wesen der höfischen Liebe als einer Bildungs- und Erziehungsmacht mit den Anforderungen eines zur Ehe führenden Liebesverhältnisses in Übereinstimmung zu bringen: Sie mußten die zur Vervollkommnung und Veredelung des Mannes unabdinglich notwendige Spannung zwischen den Partnern auch im legalen Liebesbund als eine Möglichkeit aufweisen. Die höfische Liebe mußte für das ritterliche Idealbild, die Ehe für die höfische Liebe gerettet werden. Dies ist im Grunde das Problem, vor das sich Chrétien gestellt sieht, und das er im *Erec* zu lösen unternimmt.

So steht, genau betrachtet, der Widerspruch zwischen höfischer Minne und Ehe mit an der Wiege des höfischen Romans, und man muß sich fragen, wieweit der Roman diesen Widerspruch zu lösen vermocht hat. Wird nicht die in langer Aventurenfahrt erfolgte Bewährung und Reifung des Helden durch die Ehe zunichte gemacht, die den Anstrengungen des Mannes ein Ende setzt? Hat er damit eine Dauertugend erreicht? Eine neue Qualität? Vor allem: Entzieht nicht die Erfüllung des Begehrens dem Gesellschaftsganzen, dem Hof, jenen ständigen Einsatz aller Kräfte, von dem die ritterliche Welt die Legitimation ihrer privilegierten Lebensform ableitet? Längst gilt ja die Ansicht der Trobadors, daß die rechte Liebe nicht das Ergebnis, sondern die Quelle der ritterlichen und kriegerischen Tugend sei. So mußte die Frage auftauchen, ob nicht der allzeit mögliche Mißbrauch der Tugendquelle, nämlich der Liebe, zur völligen Mißachtung der ritterlichen Pflichten führe, d. h. zur Mißachtung seiner politischen und militärischen Lebensgrundlage. M. a. Worten: ob nicht die Hingabe an die Liebe zur »recreantise« führt, zum »Verliegen«, zum Verstoß gegen die sozialen Pflichten.

Diese komplexen Fragestellungen ließen den *Erec* entstehen. Sie sind vom Dichter, dem sich diese Probleme wohl zunächst mehr aufdrängten als daß er sie selbst völlig klar durchschaute, so ineinander verwoben und so in poetische Motive verwandelt und in Handlungselemente umgesetzt, daß seine Interpreten bis heute noch zu keiner übereinstimmenden Auffassung über den Sinn des *Erec* gelangt

sind, sondern immer das eine oder das andere Teilmoment betonten und von ihm allein aus den ganzen Roman zu deuten versuchten.

Wendelin Foerster<sup>208</sup> vertrat die Ansicht, daß der *Erec* ein Thesen-Roman sei, dessen Grundgedanken das Problem des »Verliegens« und die Verherrlichung der Eheliebe bilde. Demgegenüber behauptet R. R. Bezzola<sup>209</sup>, eine Verteidigung der Eheliebe liege nicht im Bereich der Möglichkeiten des 12. Jhs., und Chrétien habe an der klassischen Auffassung der Trobadorliebe festgehalten. Man braucht sich gegenüber dieser Ansicht nur ganz schlicht die Handlung des *Erec* zu vergegenwärtigen, um zu sehen, wie leicht selbst ein ansonsten höchst verdienstvoller und scharfsinniger Forscher an der wahren Sachlage vorbei argumentieren kann.

Von den zahlreichen anderen Deutungsversuchen, die zwischen diesen beiden extremen Positionen schwanken, sei nur noch diejenige Ernest Hoepffners<sup>210</sup> erwähnt, die wir als Ausgangspunkt unserer eigenen Interpretation wählen wollen.

Als Erec erwacht und Enide überrascht, wie sie sein Verliegen beklagt, erfassen ihn Zweifel an Enides Liebe. Er hätte erwartet, daß Enide die gegen ihn gerichteten Vorwürfe seiner Umgebung stolz zurückgewiesen hätte. Er würde den Tadel von allen anderen ertragen, nur nicht von seiner Frau. Aber gerade hier liegt auf der psychologischen Ebene der Fehler Erecs, dem auf der praktischen Ebene sein »Verliegen« entspricht. Er hat das Wesen der rechten Liebe noch nicht begriffen, sonst würde er weder »verliegen«, noch würde er seine Frau für etwas tadeln, woran er selbst schuld ist. Daher muß er sich erneut bewähren. Und durch diese erneute und endgültige Bewährung seines Helden demonstriert der Dichter, welchen Gefahren der Ritter durch die Eheliebe ausgesetzt ist, demonstriert aber auch, wie diese Gefahren überwunden werden können.

Erec mißversteht Enides Klage über seine »recreantise« als Zeichen mangelnder Liebe und verkennt damit das Grundprinzip der höfischen Liebe daß die Gesellschaft ihre Glieder durch die Liebe, durch die Frau zur Tat, zur Bewährung, zur Perfektion führt. Erecs Haltung Enide gegenüber, die Art und Weise, wie er unterwegs die arme Frau drangsaliert, ist absolut unhöfisch. Erst auf dem Umweg über eine lange Reihe von ritterlichen Bewährungsaventuren, in deren Verlauf er die wahre Liebe Enides erkennen lernt, kommt Erec zur Einsicht in sein Unrecht. Dann erst begreift er, daß die Eheliebe nicht auf das egoistische Gesetz des privaten Besitzes eingeschränkt werden darf, daß die Ehe nicht von der Anerkennung der lenkenden, ordnenden Stellung der Frau entbindet. Die Ehe hebt die Voraussetzungen einer Liebe nicht auf, die als eine höfische, tugendschaffende Liebe der ganzen Gemeinschaft, der Gesellschaft und deren Gedeihen verpflichtet ist.

Enide will für Erec »fame« und »amie« sein. Das bedeutet: Enide identifiziert die Pflichten der Ehefrau mit denen der höfischen Geliebten. Und nachdem Erec zur rechten Einsicht durchgedrungen ist, faßt er die private Vertraulichkeit des ehelichen Verhältnisses und die höfische Verehrung für die Herrin zusammen in der Anrede: »Bele douce suer! Jantis dame leaus et sage!« (v. 5834f.) (Schöne süße

---

<sup>208</sup> zit. nach E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 144.

<sup>209</sup> Roberto Reto Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour* (Chrétien de Troyes), Paris 1968, S. 78 ff.

<sup>210</sup> Ernest Hoepffner, »Matière et sens dans le roman d'Erec et Enide«, in: *Archivum Romanicum* 18 (1934), S. 433-440.

Schwester! Edle, loyale und kluge Herrin!). Der mögliche Bezug zum *Hohelied* in dieser Anrede ändert nichts daran, daß Erec sich damit wieder unter das verbindliche Gesetz der höfischen Liebe und der Gesellschaft stellt:

Tot a vostre comandemant  
Vuel estre des or an avant, ... (4926f.).

Von jetzt an will ich ganz unter Eurem Befehl stehen ...

Es hat der beispielhaften Opferbereitschaft Enides bedurft, um Erec zu der Einsicht zu bringen, daß die Liebe in der Ehe nicht unsozial werden darf, sondern eine höfische, eine als Quelle der Tugenden fortwährend neue Kräfte zeugende Liebe bleiben muß. Wenn dies nicht gesehen wird, ist man leicht versucht, Enide, und nicht Erec, zur eigentlichen Hauptperson des Romans zu erheben. Das ist auch geschehen. Aber der Dichter Chrétien brauchte dieses Maß an Opferbereitschaft und Seelenstärke seiner Enide, um zu zeigen, daß gerade auch in der rechten Ehe die Liebe und die Frau den hohen Anforderungen des höfisch-ritterlichen Ideals gerecht werden können.

Erec verliert, weil seine Liebe eine blinde, nicht sehende ist. Sie ist egoistisch. Mit der Gestalt Enides wird die Ehefrau in die Rechte und Pflichten der höfischen Herrin eingesetzt. Das führt zu einem neuen und schwereren Problem. Die Vorstellung, daß die Frau die Quelle aller Tugenden sei, hatte schon bei den Trobadors dazu geführt, daß die Frau in höchste Regionen erhoben wurde, von denen aus sie nun sogar in reiner Willkür und Allmacht über das Geschick des Liebenden befinden konnte. Die Trobadors selbst seufzen über das grausame Spiel, das ihre Damen mit ihnen treiben: Mißbrauch der Loyalität des Mannes, Mißbrauch der der Dame eingeräumten Rechte. Diese Herrschaft der Frau über den Mann konnte zur empfindlichen Störung für die ritterliche Gemeinschaft werden, weil auch sie den Ritter vereinzeln, egoistisch privatisieren kann. Deshalb sieht sich Chrétien veranlaßt, zugleich mit der Einsetzung der Ehefrau in die Rechte der höfischen Herrin diese Rechte einer entscheidenden Korrektur zu unterwerfen. Es gilt, ihnen jede Willkür zu nehmen und dabei das absolute Verfügungsrecht der Frau über den Mann und dessen sklavische Unterwürfigkeit als eine Gefahr für das gesellschaftliche Ganze zu erweisen. Das ist die eine Funktion der »Joie de la Cort«-Episode. Ihre andere Funktion besteht darin, Erec gerade am Abschluß seiner Bewährung eine »costume« aufheben zu lassen, in der die Willkürherrschaft der Frau gemeingefährlich geworden ist.

Foerster hat das abschließende Abenteuer der »Joie de la Cort« als einen völlig überflüssigen, weder inhaltlich noch kompositorisch gerechtfertigten Zusatz angesehen.<sup>211</sup> In Wahrheit aber bildet es inhaltlich und kompositorisch den Höhepunkt, der den Sinn des ganzen Romans in höchst eindrucksvoller Weise besiegelt.

In der Episode der »Joie de la Cort« wird der asoziale Charakter eines einseitigen höfischen Liebesverhältnisses auf die Spitze getrieben. Der Ritter Mabonagrain hat sich bedingungslos dem Willen seiner »amie« unterworfen:

---

<sup>211</sup> Foerster, a.a.O., Band III, Einleitung S. XLII.

Qui veeroit rien a s'amie?  
N'est pas amis, qui antreset  
Tot le buen s'amie ne fet  
Sanz rien leissier et sanz feintise,  
S'il onques puet an nule guise.

(vv. 6058-6062)

Wer würde seiner Freundin etwas abschlagen? Er ist kein Freund, wer nicht sogleich jeden Wunsch seiner Freundin erfüllt, ohne Falsch und ohne etwas zu unterlassen, wenn er es nur irgend kann.

Wenn er seine »amie« nicht verlieren will, muß er tun, was sie verlangt: Er muß solange in einem unzugänglichen Garten bleiben (an prison) und gegen alle ankommenden Ritter kämpfen und sie töten, bis er selbst einmal besiegt wird. Das gibt eine fortlaufende Schlächterei, durch die Mabonagrain den Hof seines königlichen Onkels Evrain der »Joie« beraubt, denn dort sammeln sich alle »puceles« und »dames« der Ritter, deren Köpfe den Garten zieren, die Witwen neben dem Friedhof. Die von der »amie« geforderten Kämpfe sind ein völlig sinnloses Töten im Interesse einer egoistischen Liebe. Indem Erec nun Mabonagrain besiegt, befreit er den Hof Evrains von der über ihm lastenden Verdüsterung und gibt ihm die »Joie« zurück. Gleichzeitig liquidiert er durch seinen Sieg eine lebensfeindliche »costume« und führt das Liebespaar aus seiner Isolierung in die Gesellschaft zurück, die als Ganzes in Mitleidenschaft gezogen war. Und es ist – wohlverstanden – der durch die Liebe seiner Frau und durch die Liebe zu seiner Frau restlos geläuterte Erec, der die lange Reihe seiner Bewährungsaventuren durch eine veritable Erlösungstat krönt. Dem liebenden Ritter, der jetzt den Anspruch der höfischen Liebe innerhalb seiner Ehe zu erfüllen versteht, gelingt es, eine scheinbar hoffnungslos in barbarische Menschenfeindlichkeit verstrickte sklavische Liebe – die Mabonagrains – zu befreien und zu gleicher Zeit die in Mitleidenschaft gezogene Gemeinschaft aus einem schicksalhaften Bann zu lösen.<sup>212</sup>

In den beiden Frauengestalten dieser Episode, in Enide und in der Freundin Mabonagrains, verkörpert sich der Gegensatz zwischen der in der Ehe sich erfüllenden, selbstlosen, der Gesellschaft wie dem Einzelnen dienenden Liebe und der egoistischen Vereinseitigung einer tyrannischen Liebesauffassung. In Enide wird die höfische Liebe als eine sittliche, die rechte Lebensordnung bewirkende Macht konstituiert und durch die Verlagerung ihres Wirkungsfeldes in die eheliche Legalität sanktioniert. Es erhebt sich nun die Frage: Ist die Lösung, die Chrétien seinem Problem gegeben hat, eine echte Lösung? Was die Handlung, die Fabel des Romans anbelangt, zweifellos. Wie steht es aber mit dem Problem in seiner generellen Bedeutung? Es liegt in dem inneren Widerspruch des Problems selbst, daß es nur in der Dichtung gelöst werden kann. Und selbst in der Dichtung gelingt dies nur vorübergehend, weil das Ideal, das seine Existenz einem objektiven geschichtli-

---

<sup>212</sup> Zur Problematik der »costume« vgl. E. Köhler, »Le rôle de la »coutume« dans les romans de Chrétien de Troyes«, in: *Romania* 81 (1960), wiederabgedruckt in deutscher Fassung (»Die Rolle des »Rechtsbrauchs« in den Romanen des Chrétien de Troyes«) in: ders., *Trobadoryrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, S. 205-211.

chen Widerspruch verdankt, diesen Widerspruch nur verdecken, aber nicht aufheben kann.

Eine wirkliche Eheliebe im Sinne der höfischen Liebe kann es nicht geben. Die höfische Liebe, deren unabdingbare Voraussetzung die ständige Anspannung aller Kräfte ist, diese Liebe kann nur künstlich mit der letztlich immer in der privaten Sphäre verhafteten Ehe verbunden werden. Als eine echte Aporie der ritterlichen Welt ist das Problem einer »höfischen« Eheliebe für Chrétien mit dem *Erec* noch lange nicht abgetan. Es wird in seinen späteren Romanen wieder auftauchen, und Chrétien ahnte offenbar die Fragwürdigkeit der Lösung, die er ihr im *Erec* gegeben hat.

## »Cligès « und das Problem der Tristan-Liebe

Sein zweiter Roman allerdings, der *Cligès*, muß die Gültigkeit, die Möglichkeit einer solchen Eheliebe voraussetzen, weil sich inzwischen ein Ereignis eingestellt hat, durch welches das ganze Menschenbild der höfisch-ritterlichen Welt in Frage gestellt wurde. Mit diesem Ereignis meine ich den *Tristan*-Roman, und zwar in der Fassung, die der Anglonormanne Thomas diesem Stoff gegeben hat. Der *Cligès*-Roman hält an der Lösung des *Erec* fest. Auch von Cligès und seiner Fenice heißt es ganz im Sinne des *Erec*:

De s'amie a feite sa fame,  
Meis il l'apele amie et dame,  
Que por ce ne pert ele mie,  
Que il ne l'aint come s'amie,  
Et ele lui tot autresi,  
Con l'an doit feire son ami

(vv. 6753 ff.)

Aus seiner Freundin hat er seine Frau gemacht, und nun nennt er sie Freundin und Herrin, aber sie verliert dadurch nicht die Liebe, die der Freundin (» amie«) zusteht, noch er die Liebe, die man dem Freund (»ami«) schuldet.

Die Ehe hebt hier die Qualität der Liebe zur Geliebten nicht auf! Auch die Ehefrau ist Herrin und Geliebte zugleich, schließt alle Qualitäten in sich ein.

Diese Verse des *Cligès* enthalten die These des *Erec*. Aber diese These steht jetzt nicht mehr im Mittelpunkt des Romans, in dem sie so noch einmal formuliert wird. Sie gibt nur den scheinbar sicheren Standort ab, von dem aus Chrétien die viel tiefer zielende Bedrohung durch die Wahrheit des *Tristan*-Romans abzuwehren sucht.

Der *Cligès* ist nicht zu verstehen ohne den *Tristan*. Und daher müssen wir beide Romane zusammen behandeln. Zuerst eine knappe Inhaltsangabe des chrétien-schen Romans:

Im Prolog gibt der Dichter an, er habe den Stoff seines Romans einem Buch aus der Klosterbibliothek von Saint Pierre in Beauvais entnommen. Dann skizziert er die uns bereits bekannte Theorie von der Translation von *chevalerie* und *clergie* von Griechenland über Rom nach Frankreich. Die eigentliche Handlung ist die folgende: Ein mächtiger griechischer Kaiser, der in Konstantinopel residiert, hat zwei Söhne, Alexander und Alis. Alexander fährt an den Artushof, um dort in die Schule der echten Ritterschaft zu gehen und sich Ruhm zu erwerben. Artus nimmt ihn mit seinen zwölf adligen Begleitern freundlich auf und reist mit der Königin und mit Gefolge, darunter Alexander, aufs Festland. Während der Überfahrt entsteht zwischen Alexander und der schönen Soredamors, einer Verwandten Artus, die erste und große Liebe ihres Lebens. Dieser Zustand wird in langen Seelenanalysen in Mono-

logform nach dem Vorbild des *Eneas*-Romans und der Provenzalen geschildert. Die Liebesqualen setzen den beiden ordentlich zu, da erhält Artus Nachricht, daß sein Stellvertreter in England, der Graf Angrès, sich gegen ihn empört habe. Bevor es zum Kampf gegen den Verräter geht, läßt Alexander sich von Artus zum Ritter schlagen und bekommt aus diesem Anlaß von der Königin ein Hemd geschenkt, in das Soredamors ein paar von ihren goldenen Haaren eingenäht hat. Im Krieg gegen den Empörer zeichnet sich Alexander vor allen anderen aus; er kriegt daher seine Soredamors, und beide zusammen kriegen ein Knäblein namens Cligès. Inzwischen ist in Griechenland der alte Kaiser gestorben, und der jüngere Sohn Alis hat sich widerrechtlich zum Nachfolger krönen lassen. Alexander kehrt mit seiner Familie nach Konstantinopel zurück und schließt mit Alis einen Vergleich: Alexander übt die Regierung aus, Alis behält den Kaisertitel und verspricht, nicht zu heiraten, sondern Cligès die Erbfolge zu erhalten. Aber Alexander und Soredamors sterben bald, und Alis wird von seinen Höflingen verführt, sich nach einer Frau umzutun. Seine Wahl fällt auf Fenice, die wunderschöne Tochter des Kaisers von Deutschland. Alis zieht nach Deutschland und heiratet Fenice bald darauf. Mit ihm zieht Cligès, der die schöne Fenice zum erstenmal in Köln erblickt. Es ist eine Liebe auf den ersten Blick. Während Cligès sich bei den obligaten ritterlichen Spielen als Bester auszeichnet, wächst die Liebe bei Fenice so heftig und quälend an, daß sie sich ihrer zauberkundigen Amme Thessala anvertraut. Diese braut ihr einen Trank zusammen, der bewirkt, daß Kaiser Alis nachts sich bloß einbildet, bei seiner Frau zu sein, während Fenice in Wirklichkeit unberührt bleibt. Denn Fenice will nicht, wie die Isolde der *Tristan*legende, zwei Männern gleichzeitig gehören. Als die Griechen in ihr Land zurückkehren, verlegt der Herzog von Sachsen ihnen den Weg und raubt Fenice. Cligès befreit sie und besiegt den Herzog im Zweikampf. Nach der Rückkehr nimmt Cligès Abschied, um, wie einst sein Vater, an den Hof des Königs Artus zu ziehen. Dort gewinnt er sofort im Turnier, ist hochangesehen, aber die Liebe treibt ihn zurück nach Konstantinopel. Es kommt bald zur Aussprache der Liebenden, und Cligès erfährt jetzt, auf welche Weise sich Fenice für ihn unberührt erhalten hat. Da Fenice eine Liebe von der Art Isoldes nicht auf sich nehmen will, suchen beide nach einer anderen Lösung und finden sie auch. Die alte Amme Thessala kocht wieder ein Tränklein, das Fenice diesmal scheintot macht. Fenice wird von allen beweint. Da erscheinen drei Ärzte, die sehen der Toten an, daß sie keine Tote ist, und versprechen dem Kaiser, Fenice wieder aufzuwecken. Als ihr Zureden und ihre Drohungen nichts nutzen, beginnen sie, die Scheintote zu martern. Aber die Hofdamen Fenices, die über diese Leichenschändung empört sind, rotten sich zusammen und werfen die Ärzte gerade noch rechtzeitig durch das Fenster auf den Hof, um Schlimmeres zu verhüten. Fenice wird feierlich bestattet, nachts von Cligès aus dem Grab geholt und in einen einsamen Turm geführt, wo die beiden nun selig ihrer Liebe leben. Das geht ein Jahr lang gut, dann werden sie zufällig entdeckt und müssen zu König Artus fliehen. Dort sammelt Cligès ein Heer. Es kommt aber nicht zum Krieg, denn Kaiser Alis kann den Reinfall mit Fenice nicht überwinden, verfällt in Wahnsinn und segnet rechtzeitig das Zeitliche. Cligès und Fenice regieren nun in Ruhe über Griechenland. Eine Folge hat diese Geschichte noch im Besonderen: Um solche Täuschungsmanöver in Zukunft unmöglich zu machen, wird seit jener Zeit in Byzanz die Kaiserin

durch Eunuchen bewacht. Dieser Brauch geht auf die List der Fenice zurück, so sagt Chrétien, und schließt damit seinen Roman.

Foerster hat im *Cligès* einen Thesenroman gesehen und hat ihn mit ebensolchem Recht als einen *Anti-Tristan* bezeichnet.<sup>213</sup> Es hätte seltsam zugehen müssen, wenn sein unerbittlicher Gegner Paris dazu geschwiegen oder gar zugestimmt hätte. Paris glaubte nicht an den *Anti-Tristan*, obwohl die Parallelität – neben Zaubertrunk und Zauberamme, Elternvorgeschichte und ständigem Verweis Chrétiens auf *Tristan* – bis ins Detail verfolgt werden kann. Paris glaubte, der *Cligès* sei nur ein »pendant«, eine »contrepartie« des *Tristan*, »un >nouveau Tristan<, mieux adapté que l'ancien au goût et aux façons de sentir de la haute société française du XII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement des femmes de cette société«.<sup>214</sup>

Wie verhält es sich damit nun in Wirklichkeit? Die Antwort kann sich nur aus einem Vergleich mit der *Tristan*-Dichtung ergeben. Aber da taucht sofort die Frage auf: mit welcher *Tristan*-Dichtung?

Wir müssen die Behandlung der literarischen Geschichte der *Tristan*-Sage im Mittelalter auf später verschieben, denn kaum ein Problem der mittelalterlichen Dichtung ist verwickelter, dunkler und widersprüchlicher als dasjenige von Ursprung und Fortentwicklung des *Tristan*-Stoffes.

Hier sei nur vorläufig und skizzenhaft gesagt, daß um 1150 der sogenannte *Ur-Tristan* gedichtet worden sein muß. Von ihm dürften irgendwie alle folgenden Bearbeitungen abgeleitet sein. Sein Inhalt ist nur zu erschließen. Von diesem *Ur-Tristan* dürfte auch Chrétien de Troyes den Stoff für seine im *Cligès*-Prolog genannte Dichtung von König Mark und der blonden Isolde bezogen haben, die nicht erhalten ist und über deren Charakter und Inhalt wir nichts wissen. Die früheste überlieferte *Tristan*-Dichtung ist der *Tristan*-Roman des Anglonormannen Thomas. Leider ist dieses geniale Werk nur in Bruchstücken von insgesamt 3144 Versen erhalten. Der Inhalt des übrigen, verlorengegangenen, etwa sechsmal so großen Rests kann jedoch aus späteren Bearbeitungen erschlossen werden, die sich direkt an Thomas anlehnen. Das ist einmal der mittelhochdeutsche *Tristan*-Roman des Gottfried von Straßburg<sup>215</sup>, dann eine norwegische Prosaversion von 1226<sup>216</sup>, ferner der englische »Sir Tristram«<sup>217</sup>, eine der zwei altfranzösischen »Folies Tristan«<sup>218</sup> und eine Episode der italienischen Prosasammlung der Geschichten von der *Tavola Ritonda*, der Tafelrunde.<sup>219</sup>

---

<sup>213</sup> Chrestien de Troyes, *Cligès*, 4. verkürzte Auflage, hrsg. von W. Foerster und A. Hilka, Halle 1921, S. L.

<sup>214</sup> Paris, a.a.O., S. 293.

<sup>215</sup> Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*, hrsg. von W. Golther, Berlin/Stuttgart 1888.

<sup>216</sup> *Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage* (Text und dt. Übersetzung), hrsg. von Eugen Koelbing, Teil I, Heilbronn 1878.

<sup>217</sup> ders., a.a.O., Teil II, Heilbronn 1883.

<sup>218</sup> *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, hrsg. von J. Bédier, Paris 1907.

<sup>219</sup> *La tavola ritonda o l'istoria di Tristano*, hrsg. von Filippo-Luigi Polidori, 3 Bände, Bologna 1864-1865.

Der Anglonormanne Thomas schrieb seinen Roman zwischen 1160 und 1170. Ich gebe im folgenden eine Inhaltsangabe nach den Fragmenten, ergänzt durch die späteren Bearbeitungen<sup>220</sup>:

König Marke von Cornwall befindet sich im Krieg mit den Schotten. König Rivalin von der Bretagne hilft ihm und gewinnt die Liebe und die Hand von Markes Schwester Blancheflor. Rivalin stirbt im Kampf, Blancheflor gibt einem Sohn das Leben und stirbt nach der Niederkunft. Der junge Tristan, so heißt das Waisenkind, wird von norwegischen Kaufleuten geraubt, durch einen Seesturm verschlagen und kommt dann nach Tintagel an den Hof seines Onkels, des Königs Marke von Cornwall.

Dort verlangt der riesenstarke Morholt aus Irland seit vielen Jahren einen Tribut an Knaben und Mädchen. Nur wenn jemand ihn besiegt, will er auf den Tribut verzichten. Tristan wagt den Zweikampf und gewinnt ihn schließlich, indem er Morholt am Kopf eine tödliche Wunde schlägt. Dabei bleibt ein Splitter seines Schwerts im Kopf des Gegners. In Irland kann auch Morholts heilkundige Nichte, die goldhaarige Isolde, ihren Onkel nicht retten. Aber sie bewahrt den Splitter aus Tristans Schwert auf.

Auch Tristan hat eine Wunde erhalten, die sich als giftig und unheilbar erweist und einen unerträglichen Geruch verbreitet. Er hat gehört, daß nur Isolde ihn heilen kann und fährt daher unter dem falschen Namen Tantris nach Irland, denn seit dem Morholtkampf wird in Irland jeder, der aus Cornwall kommt, sofort getötet. Un-erkannt wird Tristan von Isolde geheilt, ist eine Zeitlang ihr Lehrer in Musik und Gesang und kehrt dann nach Cornwall zurück.

König Marke will unverheiratet bleiben und später seinem Neffen Tristan das Reich überlassen, aber seine auf Tristan neidischen Ratgeber verlangen seine Heirat. (Parallele zu Cligès.)

Als Marke allein im Saal sitzt, fliegt eine Schwalbe herein, im Schnabel ein goldenes Frauenhaar. Er beschließt: Diese Frau und keine andere soll es sein. Tristan übernimmt die gefährliche Aufgabe, für seinen Onkel in Irland um die Hand Isoldes zu werben. Heimlich langt er an und besiegt einen furchtbaren Drachen, dessen Überwindung ihm ein Recht auf die Hand Isoldes gibt. Tristan ist nach dem Kampf ohnmächtig zusammengesunken, er wird von den Frauen Isoldes nach Hause gebracht. Isolde erkennt an Tristans Schwert, an dem der Splitter fehlt, in ihm den Besieger ihres Onkels Morholt. Mit Hilfe der vertrauten Dienerin Isoldes, Brangien / Brangaine, gelingt es Tristan, Isoldes Zorn zu beschwichtigen. Er wirbt mit Erfolg für seinen Oheim Marke um ihre Hand. Während der Überfahrt nach Cornwall braut Brangien einen Liebestrank, der für Isolde und König Marke bestimmt ist. Durch eine Verwechslung trinken ihn Tristan und Isolde. Von nun an sind beide durch eine unlösliche und unausweichlich allmächtige Liebe aneinandergefesselt. Es kommt schon auf dem Schiff zur leidenschaftlichen Vereinigung der beiden Liebenden, die von nun an keine Macht der Welt mehr für immer voneinander trennen kann.

---

<sup>220</sup> *Le Roman de Tristan par Thomas*, hrsg. von J. Bédier, 2 Bände, Paris 1902-1905; die Übersetzungen sind entnommen *Tristan*, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gesa Bonath, München 1985 (Klass. Texte, Bd. 21).

Nach der Ankunft in Cornwall findet sogleich die Hochzeit Isoldes mit König Marke statt. Damit Marke nichts von dem Vorgefallenen merkt, erbieter sich die noch jungfräuliche Brangien, in der Hochzeitsnacht die Stelle Isoldes einzunehmen. Der Betrug gelingt. Aber die unbezwingliche Macht der Liebe, die unwiderstehliche Leidenschaft treibt Tristan und Isolde immer wieder dazu an, mit allen möglichen Listen zueinanderzufinden. Tristan übernachtet mit im Zimmer des Königspaares. Es sind ziemlich archaische Sitten! Als Marke einmal nachts das Zimmer verläßt, begibt sich Tristan zu Isolde. Da er entdeckt hat, daß einer seiner Feinde den Fußboden mit Mehl bestreut hat, um ihn zu überführen, springt er zu Isolde hinüber – von Bett zu Bett –, um keine Fußspur zu hinterlassen. Aber eine auf der Jagd erlittene Wunde platzt dabei auf, und Tristan befleckt mit seinem Blut Isoldes und sein eigenes Bett. Das ist ein Beweis. Sie werden beide gefangengenommen, aber es gelingt Isolde durch ein geschickt vorgespiegeltes Gottesurteil, sich reinzuwaschen. Beide werden begnadigt. Da sie nicht voneinander lassen können, müssen sie in die Verbannung und führen im Wald, in einer Hütte, die zur herrlichen Minnegrotte wird, ein idyllisches Leben der Liebe. Noch einmal nimmt Marke sie in Gnaden auf, sie können aber wieder nicht voneinander lassen und werden erneut entdeckt. Tristan wird nun endgültig verbannt. Er muß fliehen, kommt nach verschiedenen Abenteuern in die Bretagne, wo er in Kaherdin einen Freund gewinnt. Kaherdin hat eine Schwester, deren Name und Aussehen ihn an die Geliebte erinnern. Sie heißt Isolt Blanchemain – Isolde Weißhand. In ihr glaubt Tristan, das alte Glück wiederzufinden, er heiratet sie, aber das Ersatzglück ist Illusion. Durch alle möglichen Ausreden entzieht Tristan sich den ehelichen Beziehungen, wird dafür von seinem Schwager Kaherdin zur Rede gestellt und führt diesen, um sich zu rechtfertigen, in den Wald. Dort hat er sich von einem Riesen einen herrlichen Saal bauen lassen, in dem zwei Bildsäulen stehen, die Isolde und Brangien darstellen. Kaherdin läßt sich von Tristan überzeugen und verliebt sich seinerseits in das Bild der Brangien.

Beide ziehen, von Liebe getrieben, auf heimlichen Pfaden nach England. Tristan gelingt es, Isolde wiederzusehen. Nach der Rückkehr wird Tristan bei dem Versuch, einem Freund bei dessen Liebesabenteuern beizustehen, durch eine vergiftete Waffe verwundet und sendet Kaherdin nach der blonden Isolde, die kommen und ihn heilen soll. Erkennungszeichen ihrer Ankunft soll ein weißes Segel sein. Auf den Tod verwundet liegt Tristan da und wartet. Da ist ein Schiff in Sicht, aber die eifersüchtige Isolde Weißhand meldet, es trage ein schwarzes Segel. Nun verläßt Tristan die letzte Kraft, und er stirbt. Die blonde Isolde kommt an Land und bricht an der Leiche des Geliebten tot zusammen.

Wir müssen es uns an dieser Stelle versagen, auf Motive, Episoden und Stellung des Anglonormannen Thomas in der *Tristan*-Überlieferung einzugehen, um nicht den Anschluß an Chrétien zu verlieren.

Schon ein oberflächlicher Vergleich zwischen Chrétiens *Cligès* und der *Tristan*-Dichtung erbringt schlagende Ähnlichkeiten. In keinem anderen Roman hat Chrétien der Geschichte seines Helden die Vorgeschichte von dessen Eltern vorangestellt. Er tut es im *Cligès* nach dem Modell des *Tristan*. Dem Dreiecksverhältnis Onkel Marke, Isolde, Tristan entspricht das Dreiecksverhältnis Onkel Alis, Feni-

ce, Cligès; dem Liebeszaubertrank des Tristan der Zaubertrank, der den Kaiser Alis überlistet. Alle diese groben Entsprechungen kommen indessen nicht nur in Thomas' *Tristan*-Dichtung vor, sondern gehören der gesamten *Tristan*-Tradition an. Im Detail jedoch erweist es sich, daß Chrétien, als er seinen *Cligès* schrieb, gerade den Thomas-*Tristan* im Auge gehabt hat. An fast allen Werken Chrétiens läßt sich zeigen, daß das *Tristan*-Thema unseren champagnischen Dichter geradezu verfolgt hat, daß er wie besessen davon war. Abgesehen von seiner eigenen, verlorenen Bearbeitung des *Tristan*-Stoffes legen zahlreiche Erwähnungen im *Erec*, im *Cligès* und noch im *Karrenritterroman* ein beredtes Zeugnis dafür ab. Wie aber, so ist zu fragen, kommt der gleiche Dichter, der selbst eine *Tristan*-Dichtung geschrieben hat, dazu, von eben dieser *Tristan*-Geschichte durch den Mund seiner Heldin Fenice zu sagen, daß man über sie so viele Torheiten sage, daß sie sich schäme, diese zu erzählen (vv. 3148 f.)

Diese Frage hat sich die Forschung schon oft gestellt. G. Paris glaubte, Chrétien hätte nicht eine ganze *Tristan*-Geschichte geschrieben, sondern eine Episode, in der nur Marke und Isolde, nicht aber Tristan eine Rolle gespielt hätten (*Erec*-Prolog). Aber der Stoff ist ohne Tristan nicht denkbar. So hat man schließlich einen Gesinnungswandel Chrétiens postuliert, und Foerster ging soweit, seinem Lieblingsdichter gleich den ganzen *Ur-Tristan* zuzuschreiben und zu behaupten, Chrétien habe seinen *Cligès*, den »Antitristan«, als Widerruf gegen seinen eigenen *Tristan*-Roman geschrieben. Das ist wohl zuviel verlangt; auf diesem Weg können wir Foerster nicht mehr folgen. Wir müssen uns etwas anderes ausdenken und stellen die Frage, ob es nicht möglich war, daß nicht die Auffassung Chrétiens, sondern die literarische Behandlung des *Tristan*-Stoffes selbst einen entscheidenden Wandel erfahren hat. Einen Wandel, der Chrétien veranlaßt haben kann, sich gegen den jetzt seiner Ansicht nach verfälschten *Tristan*-Stoff zu wenden. Die Vermutung liegt nahe – ist aber noch nie ernsthaft diskutiert worden –, daß Chrétien zunächst den *Tristan*-Stoff ähnlich verstand – und behandelte – wie die von ihm bearbeiteten Ovidiana.

Chrétien hatte sich gerade in seinem *Erec* intensiv mit der Gefährdung der höfischen Welt durch falsch verstandene Liebe auseinandergesetzt, als der *Tristan*-Stoff, der ihn ohnehin seit seiner eigenen *Tristan*-Dichtung nicht mehr losgelassen hatte, in einer Gestalt auftauchte, die ihm als schwerste Gefährdung der soeben im *Erec* besiegelten Einheit der ritterlich-höfischen Lebensauffassung erscheinen mußte. Die *Tristan*-Fassung, mit der Chrétien sich jetzt auseinandersetzt, kann nach dem chronologischen Befund der Forschung nur diejenige des Thomas sein. Und an den erhaltenen Fragmenten des Thomas-Romans muß es sich erweisen, ob wir mit unserer Interpretation auf dem richtigen Wege sind.

Der *Ur-Tristan*, auf den ja Chrétiens eigene verlorene Bearbeitung zurückging, war noch Märchen, Wundergeschichte, stand zu der Zeit, in der sich das höfische Weltbild erst zu formieren begann, noch am Rande der ritterlichen Welt. Er hatte noch nicht den Charakter des genialischen Thomas, dem ein Gottfried von Straßburg nur zu folgen brauchte, sondern der *Ur-Tristan* entsprach noch der gröberen sogenannten »version commune«, wie sie sich uns noch in den Bearbeitungen



Liebesleidenschaft, aus der Schwäche der menschlichen Natur und dem Lebensrecht dieser Schwäche.

Daher erscheint die Tristan-Liebe im *Cligès* als akute Gefahr, als Bedrohung der Autonomie des ritterlichen Menschen. Und aus diesem Grunde protestiert Fenice mehrmals und mit unzweideutigen Akzenten gegen die Tristan-Liebe:

Je ne me porroie acorder  
A la vie, qu'iseuz mena.  
Amors an li trop vilena;  
Car ses cors fu a deus rantiers  
Et ses cuers fu a l'un antiers.  
Einsi tote sa vie usa,  
Qu'onques les deus ne refusa. (vv. 3145 ff.)  
Vostre est mes cuers, vostre est mes cors,  
Ne ja nus par mon essanpleire  
N'aprandra vilenie a feire; (vv. 5250-2)  
Ja n'an seroiz Tristanz clamez,  
Ne je n'an serai ja Yseuz; (vv. 5260-1)

Ich könnte mich nie mit dem Leben abfinden, das Isolde führte. Liebe ist in ihr zu gemein geworden; denn ihr Körper gehörte zwei Nutznießern, und ihr Herz gehörte einem ganz. So hielt sie es ihr ganzes Leben lang, daß sie beide nie zurückwies. – Euer ist mein Herz, euer ist mein Körper; niemand wird durch mein Beispiel je lernen, Gemeines zu tun –  
Deshalb werdet ihr nie Tristan und ich nie Isolde genannt werden.

Den Vorschlag des Cligès, mit ihm einfach zu fliehen, lehnt Fenice ab. Man würde dann von ihnen sprechen wie von Tristan und Isolde (vv. 5310-7).

Fast alle Literaturhistoriker, die sich mit dem *Cligès* beschäftigt haben, kamen zu der Ansicht, die Moral Fenices sei eine kasuistische Scheinmoral. Sie machten damit im Grunde dem Dichter den Vorwurf der Heuchelei, und nichts ist mehr als dieser Vorwurf geeignet, an dem wirklichen Sinn des *Cligès* vorbeizudeuten.

Für Chrétien gibt es keine Moral, die nicht in der höfisch-ritterlichen Gesellschaft aufginge, keine Moral, die nicht eine höfisch verstandene Natur, das Wesensgesetz dieser Gesellschaft, zum Ausdruck brächte. »Nature« / Natura, die Funktionärin Gottes, schafft die »Herrinnen«, die »dames«, zeugt den adligen Menschen nach dem Willen Gottes und setzt zugleich seine unantastbare Moral, als ein natürliches Sittengesetz, als »lex naturalis«.

Die höchste Schönheit – und sie haben alle ritterlichen Romanhelden und -heldinnen – impliziert die höchste sittliche Qualität. Die Natur ist mit der Ratio identisch und die Standestugend mit dem Naturgesetz. Die höfische Ideologie rechtfertigt die ständische Ordnung, indem sie das eigene Wesen als Naturgesetz promulgiert. Diese ständische Moralordnung aber wird nach Chrétiens Auffassung durch die rechtverstandene höfische Liebe garantiert und ständig neu realisiert.

Die Hochzeit Tristans mit Isolde Weißhand wird durch die Begierde Tristans veranlaßt. Sie setzt zu dem Dreierverhältnis Marc – Isolde – Tristan noch ein weiteres verhängnisvolles Dreierverhältnis: Isolde – Tristan – Isolde Weißhand. Thomas ist

sich selbst darüber klar, daß diese Liebe, die Liebe Tristans und Isoldes, keine höfische Liebe war:

Car si ço fin'amur fust,  
La meschine amé ne oüst  
Cuntre la volenté s'amie; (vv. 371-3)

...  
E se de fin'amur l'amast,  
L'altré Ysolt nen espusast; (vv. 381-2)

Denn wenn dies höfische Liebe gewesen wäre, hätte das Mädchen nicht gegen den Willen seiner Freundin geliebt.  
Wenn er sie mit höfischer Liebe geliebt hätte, hätte er aus diesem Grund die andere Isolde nicht geheiratet.

Die Leidenschaft stürzt im *Tristan* vier Personen in unaufhörliche Qual; sie verstrickt den ganzen Hof des Königs Marke in das Netz ständigen Mißtrauens und Rachedenkens. Trotz dieser Ordnungsstörung macht Thomas sich daran, die Liebe Tristans und Isoldes nicht bloß aus dem Recht einer triebhaften Leidenschaft, das als solches für die höfische Welt nicht existiert, zu erklären, sondern er unternimmt den Versuch, die Leidenschaft als etwas in sich Natürliches und damit auch vor der Vernunft Existenzberechtigtes zu begründen.

Das bedeutet nun nicht mehr und nicht weniger, als daß sich für Thomas Vernunft und Natur nicht in der höfischen Gesittung erschöpfen, daß diese Gesittung sie nicht mehr völlig umschließt und ihren Maßstab abgibt. Thomas vollzieht diesen radikalen Bruch mit der höfischen Theorie an der Stelle, an der er die verzweifelte Situation Tristans in der Hochzeitsnacht mit Isolde Weißhand schildert:

Le desir lui tolt le voleir, Que nature n'i ad poeir.	Das Verlangen nimmt ihm das Wollen, so daß die Natur dort keine Möglichkeit [zum Handeln] hat.
Amur e raisun le destraint, Et le voleir de sun cors vaint. Le grant amur qu'ad vers Ysolt Tolt ço que la nature volt, E vaint icele volenté Que senz desir out en pensé (vv. 652 ff.).	Liebe und Vernunft bezwingen ihn und besiegen das Wollen seines Körpers. Die große Liebe, die er für Ysolt hat, nimmt das hinweg, was die Natur will, und besiegt jenen Willen, den er in seinen Gedanken hatte ohne Verlangen.

Es handelt sich um eine ganz raffinierte Umkehrung und Verkehrung der geltenden höfischen Wertbegriffe: »Desir«, die erotische Sehnsucht, ist zur »amur« (zu der Königin) geworden, beide sind identisch und entsprechen jetzt der »raisun«, – der Vernunft. »Volenté«, die im höfischen Kreis bisher jenes Ausführungsorgan war, mit dem die Vernunft die Triebe zur menschlichen Selbstbestimmung lenkt, wird jetzt mit dem unkontrollierten Trieb selbst und mit »nature« identifiziert. Die Ratio ist auf Seiten der Leidenschaft zu der blonden Isolde; die Leidenschaft ist eine Wahrheit, eine »Vernunft« – »une raison« – für sich mit eigenem Geltungsanspruch.

Nicht lange nach Thomas hat Bérout, ebenfalls in Achtsilberversen, einen Tristan-Roman geschrieben. Bei ihm ist die Tristan-Liebe eine »folie«, eine »vilenie« wie für Fenice. Sie ist tatsächlich als eine gesellschaftsfeindliche Macht begriffen. Und bei Bérout sind die Liebenden sich ihrer »folie« bewußt. Sie bereuen sie, nachdem die Kraft des Liebestranks nachgelassen hat. Der Tristan des Bérout klagt:

Oublié ai chevalerie,  
A seure cort et baronie.  
Ge sui essillié du païs,  
Tot m'est failli et vair et gris,  
Ne sui a cort a chevalliers

(vv. 2165 ff.)

Vergessen habe ich die Ritterschaft, ein höfisches und adliges Leben zu führen. Außer Landes bin ich verbannt, alles ist von mir gegangen, bunter und grauer Pelz, nun ich weile nicht an einem Hof unter Rittern.

Das ist echte Trauer, ist bittere Reue, welche die eigene Leidenschaft anklagt, den überlegenen Wert und die Gültigkeit der höfischen Gesinnung, der ständischen Gesellschaft, unangetastet läßt. Der gleiche sachliche Tatbestand der Verstoßung aus der höfischen Gesellschaft wird bei dem Anglonormannen Thomas jedoch zur bitteren Anklage gegen die Gesellschaft:

Perdu en ai tuz mes parenz,    All meine Verwandten habe ich deshalb verloren,  
Mun uncle le rei e ses genz;    meinen Onkel, den König, und seine Leute;  
Vilment ai esté congeiez,    in beschämender Weise wurde ich verabschiedet,  
En altres terres eissilliez;    in fremde Länder verbannt.

(vv. 2501-4)

»Vilenie« ist hier die Handlungsweise des Hofes, der ihn ausstieß. Und wenn seine Liebe zu Isolde schon keine »fin'amur«, keine höfische Liebe ist, so ist sie dafür eine »amur fine et veraie« (v. 2491).

Bei Bérout und in der alten Version des *Ur-Tristan*, an der ein Chrétien keinen Anstoß nahm, war die Tristan-Liebe eine magisch verursachte Krankheit, eine »folie«. Dieser »folie« gegenüber behielten die höfischen Werte ihre volle Gültigkeit, und Tristans und Isoldes Liebe war nur ein krankhafter Ausnahmefall, der die Geltung des gesunden Normal- bzw. Norm-falls nicht beeinträchtigte. Bei Thomas dagegen hat diese »folie« den Charakter der Absonderlichkeit verloren: Thomas setzt sie als eine eigengesetzliche, in sich selbst »vernünftige« Wahrheit gegen den Ausschließlichkeitsanspruch der höfischen Wertwelt.

Das bedeutet eine grundsätzliche Absage an das Ordnungsgesetz der höfischen Gesellschaft, eine Absage, gegen die sich diese Gesellschaft wehren mußte. Sie tat es durch ihren Sprecher Chrétien im *Cligès*. Wenn Fenice im *Cligès* die Tristan-Liebe als »vilenie« diskriminiert, so kennzeichnet dieser Vorwurf die Tristan-Liebe als einen Rückfall in barbarische, unhöfische, außerständische Bereiche, die nur animalische Begierden und keine wahre Liebe kennen.

Für Fenice und ihren Schöpfer Chrétien ist die Tristan-Liebe nicht »resnable«. Der Zugriff der enthemmten Leidenschaft erscheint als eine Maßlosigkeit, die keinen

bildenden Spannungsraum kennt; sie ist ein chaotisches Ereignis, das die Möglichkeit sinnvoller Lebenserfüllung für die ganze Gesellschaft verschüttet.

Tristan und Isolde werden von der Welt ausgestoßen, gegen deren Gesetze sie sich vergehen. Die Schuld daran tragen nach Chrétien die Liebenden selbst, nach Thomas aber die Hofgesellschaft. Für Tristan wird die Liebe zur Ursache dafür, daß er nicht mehr im Kreise der Ritter den Aufgaben nachgehen kann, die ihm sein Stand vorschreibt, die seine Existenz ausmachen. Damit ist der höfische Kausalzusammenhang zwischen Liebe und ritterlicher Tüchtigkeit zerrissen, ist das Wesensgesetz des höfischen Ritters selbst aufgehoben und in sich gegenseitig ausschließende Elemente aufgelöst.

Chrétien hat seine Auffassung noch tiefer, spitzfindiger, scholastischer begründet. Er geht von jener Regel der höfischen Liebeskonzeption aus, die eine Hingabe an zwei Personen verbietet. Fenice weigert sich, dem Beispiel Isoldes zu folgen, die mit dem Herzen einem, mit dem Körper aber zwei Männern gehörte. Das ist das entscheidende Argument der Chrétienschen Anti-Tristan-These. Isoldes Körper war »a deus rantiers«, während ihr Herz »a l'un antiers« gehörte. Das bedeutet: Herz und Körper unterliegen bei ihr verschiedenen Gesetzen. Das Herz hat seinen Anspruch auf ein Glück, das außerhalb der sozialen Ordnung liegt. Das Glück des Individuums hat eine Wahrheit, die eine andere ist, als die Wahrheit der Gesellschaft. Chrétien aber kann eine Wahrheit außerhalb der Gesellschaft, einen gesellschaftsfreien Raum des Individuums, nicht akzeptieren. Was der Thomas-*Tristan* entdeckt hat, ist die doppelte Wahrheit des Individuums, sein Doppelwesen als Einzelner und als Glied der Gemeinschaft. Die Entdeckung der doppelten oder zweifachen Wahrheit geschieht also auf dem Feld der Literatur noch einige Jahrzehnte bevor sie in der scholastischen Philosophie und Theologie zum schwerwiegenden Problem wird.

Die Erfahrung der zweiten feudalen Epoche, daß der Mensch nicht mehr eine, geschlossene Wesenheit ist, rückt mit dem *Tristan* des Thomas mit erschreckender Nachhaltigkeit ins Bewußtsein. Chrétiens Versuch, diese Erfahrung zu neutralisieren, sie zu widerlegen, ist trotz allen aufgewendeten Scharfsinns zum Scheitern verurteilt. Er hat das tragische Symbol des verhängnisvollen Liebestranks kurzerhand in sein Gegenteil umgewandelt: Aus der Ursache einer illegitimen und ordnungsstörenden Liebe wurde bei ihm ein Heilmittel, mit dessen Hilfe Fenice vor der Hingabe an zwei Männer bewahrt blieb. Man kann nicht sagen, daß dieses Kunststück besonders glücklich ist, denn diesem Sonderfall kann keinerlei generelle Gültigkeit zukommen. Schließlich mußte Chrétien noch zu einem weiteren Hilfsmittel Zuflucht nehmen: Die Ausweglosigkeit der Tristan-Liebe wird im *Cligès* nur dadurch endgültig und legitim umgangen, daß der ungeliebte Gatte in einem Anfall eifersüchtiger Raserei das Zeitliche segnet. König Marke tat seinem Neffen und seiner Frau diesen Gefallen *nicht*. So muß bei Chrétien doch zwangsläufig einer mit dem Tode bezahlen. Zwar ist es nur die Figur des Eifersüchtigen, die in der bisherigen höfischen Dichtung bloß als lächerliche Randerscheinung ins Blickfeld trat, doch bleibt bezeichnend, daß mit dem logisch notwendigen Tod dieser lächerlichen Figur sich im *Cligès* erstmalig der Einbruch des Tragischen vollzieht; gerade in einem Werk, das dazu bestimmt war, die Macht der Fatalität über den ritterlichen

Menschen zu leugnen. Alis ist freilich auch keine Figur, um die der Leser weint. Mit Marke hingegen hat man Mitleid.

Chrétien hält mit allen Mitteln an der Fiktion einer selbstsicheren Autonomie fest, mit welcher der höfische Mensch – hier Fenice und Cligès – sein Geschick selbst bestimmt in einer Situation, die ganz die Ausgangssituation Tristans und Isoldes ist. Er kann es aber nur, indem er die tristanesk verfahrenere Situation durch ganz und gar unwahrscheinliche Manöver für die höfische Ordnung zu retten versucht. Aber es bleibt dabei: Der *Tristan* war deshalb nicht zu widerlegen, weil er eine echte menschliche und individuelle Wahrheit gegen eine gesellschaftliche und ständisch verengte Wahrheit zur Geltung brachte.

Von der Tristan-Liebe sprechend, sagt Fenice:

Ceste amors ne fu pas resnable,  
Meis la moie est toz jorz estable

(vv. 3157ff.)

Diese Liebe war nicht vernünftig, aber meine Liebe ist stets beständig.

Die ihre ist allerdings wirklich »resnable«. Fenice organisiert ihre Liebe mit wohlkalkulierender Geschicklichkeit. Gewiß liebt sie, aber ohne jemals auch nur im geringsten den Verstand zu verlieren. Die rationale Beherrschbarkeit der Liebe, die von der *Tristan*-Dichtung geleugnet worden war, garantiert bei Chrétien die eigene Festlegung des Lebenswegs und die sittliche Autonomie. Die Leidenschaft der Tristan-Liebe dagegen stellt mit der höfischen Liebe auch den Sinn der ritterlichen »aventure« in Frage und ignoriert damit die ständisch-militärische Existenzbasis des Rittertums. Gerade in der Vorstellung eines Kausalzusammenhangs zwischen Liebe und ritterlicher Aventure aber waren ideale Sinnggebung und soziale Wirklichkeit zur Einheit verschmolzen. Der *Tristan* zerreißt diesen Zusammenhang und widerlegt damit ein Ideal, in dem die ganze höfische Welt den Sinn ihres Daseins auszulegen im Begriffe war.

Wenn Chrétien den Wahrheitsanspruch des *Tristan* leugnet, so weist er den Begriff des Tragischen im Schicksal überhaupt zurück. Damit bestreitet er zugleich den Anspruch des Einzelnen auf ein Glück, das sich nur in einem gesellschaftsfreien Bereich entfalten kann. Einem Chrétien erschien die Handlungsweise Tristans und Isoldes als Verrat am ritterlichen Ideal. Und er war insofern im Recht damit, als im Thomas-*Tristan* die Gesellschaftsordnung – erstmals in der abendländischen Literatur – als eine menschenfeindliche Institution dargestellt ist. Dem Zwangscharakter dieser Institution gegenüber kann sich das Recht des individuellen Glücksanspruchs nur in einem letzten Triumph noch im Tode selbst bezeugen: Im Tode sind Tristan und Isolde vereint und die Gesetze der Welt aufgehoben.

Die Entfremdung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft setzt sich, weil sie als unaufhebbar erscheint, im *Tristan* in den Eindruck von der Fatalität des Daseins um. Der Liebestrank ist das großartigste, überzeugendste dichterische Symbol, dessen sich dieser Befund für den literarischen Ausdruck bedienen konnte. Der einzelne Mensch bestätigt sich, findet seine Identität hier nicht mehr in An- und Einpassung, sondern in der Isolierung des Waldlebens.

Chrétien weigert sich, diese Entfremdung zwischen Individuum und Gesellschaft anzuerkennen. Was für Tristan und Isolde unentrinnbares und bejahtes Schicksal ist, das ist für Fenice ordnungsstörende »folie«. Ordnungsstörende »folie« ist auch die Eifersucht. Denn jeder Ausbruch dieser Regung stört die höfische Liebesordnung, die ja eine Lebensordnung sein soll. Die Trobadors hatten den möglichen Einbruch des Schicksals in ihre ideale Welt abgewiesen, indem sie den eifersüchtigen Dritten, den Ehemann, der Lächerlichkeit preisgaben. Im *Thomas-Tristan* dagegen wird durch die Handlungsweise der Isolde Weißhand die Eifersucht sogar zum unmittelbaren Anlaß für den Tod des Liebespaares. Isolde Weißhands Tat aber erscheint menschlich verständlich, nicht lächerlich. Und in König Marke wird der ungeliebte Ehemann zu einer tragischen, durchaus nicht unsympathischen Gestalt, die sich genauso wie die Liebenden selbst im unentwirrbaren Netz des Verhängnisses verstrickt. Das ist im Grunde völlig unhöfisch. Chrétien hat dem ungeliebten Onkel des Helden, Alis, die Lächerlichkeit des mit Recht übers Ohr gehauenen ungeliebten Ehemanns zurückgegeben und ihn rechtzeitig sterben lassen. Auch in den *Lais* der Marie de France wird, ähnlich wie im *Tristan*, die Liebe als eine unbeeinflussbare Schicksalsmacht erlebt. Aber hier bleibt – im Gegensatz zum *Thomas-Tristan* – die Eifersucht eine gemeine Leidenschaft. Nur der *Tristan* macht ganz und gar ernst und geht seiner Konzeption des menschlichen Daseins konsequent bis zum bitteren Ende nach.

Die eigentliche höfische Dichtung erschloß sich ein optimistisches Menschenbild aus der Überzeugung heraus, daß die Welt nicht ein Tummelplatz der Sünde sei, sondern von einer göttlich dekretierten, schönen und vernünftigen Ordnung beherrscht werde. Diese Auffassung führte zu einem optimistischen Naturbegriff, der ein Jahrhundert später philosophisch in der *lex naturalis*-Lehre des Thomas von Aquin seine scholastische Krönung erfuhr. Nach dieser Auffassung empfängt der einzelne Mensch sein Schicksal als Natur aus einer von Gott angelegten Gesellschaftsordnung und verwirklicht selbst diese Ordnung, indem er sich in Maß und Regel in diese Ordnung einpaßt.

Beherrscht wird diese Auffassung von der Vorstellung, daß im menschlichen Innern das gleiche Gesetz herrscht wie in der Außenwelt. Daß der Einzelne seiner Natur nach an der gleichen Ordnung partizipiert wie die Umwelt: Innen und Außen, Einzelner und Gemeinschaft unterliegen einer Organisationseinheit, die Ordnung und Harmonie garantiert.

Tristan und Isolde aber nehmen ihr Schicksal nicht mehr widerspruchslos von der durch Markes Hof repräsentierten Gesellschaftsordnung hin, sondern erleben es als ihrer wahren Natur zuwider. Und ganz folgerichtig erscheinen die höfischen Ordnungsprinzipien als widernatürlich, das Recht der individuellen Leidenschaft aber als die wahre Natur. So besteht eine natürliche Wahrheit für das Individuum außerhalb und unabhängig von der mit einem finalen Anspruch auftretenden Gesellschaftsordnung. Aus dem Naturgesetz, das den Menschen festlegt, ist im *Tristan* ein Naturrecht geworden, das der Einzelne beansprucht.

Mit dieser Absage des Individuums an die höfische Gemeinschaft ist die Absage an den herrschenden Vernunft- und Maßbegriff – »sens« und »measure« – verbunden. Aber die Ordnung dieser Gemeinschaft herrscht und bestimmt. Aus diesem Grunde schlägt sich die Unvereinbarkeit der individuellen Wahrheit mit der gesell-

schaftlichen Wahrheit in der Vorstellung eines unentrinnbaren Geschicks, einer unausweichlichen Fatalität nieder. Weil sich das Naturrecht des Einzelnen an der Geltung der Gesellschaftsordnung bricht, entsteht in der Dichtung zum erstenmal echte individuelle Tragik. Tristan und Isolde müssen zugrunde gehen, weil sie der Wahrheit ihrer individuellen Natur folgen. Der Anglonormanne Thomas ist ein echter Dichter, weil er sein Problem mit vollendeter Konsequenz zu Ende führt. Es ist aber, im Gegensatz zum Philosophen, ein Vorrecht des Dichters, daß er sein Problem nicht in begrifflich-rationaler Klarheit zu durchschauen braucht. Denn das Wesen der dichterischen Intuition besteht gerade darin, trotzdem richtig zu gestalten. Aus diesem Grunde bleibt die eigentliche Ursache für die absolute Notwendigkeit des Liebestods Thomas selbst undurchschaubar, er steht staunend davor. Daß Tristan und Isolde einem unentrinnbaren Geschick verfallen sind, treibt ihn dazu, im Menschen eine vorgegebene, unkorrigierbare Schwäche seiner Natur zu entdecken. Er läßt seine Leser über diesen Fund nicht im Zweifel:

Oez merveilluse aventure, Cum genz sunt d'estränge nature,	Hört den seltsamen Lauf der Welt, welch eigenartige Natur die Menschen haben,
Que en nul lieu <i>ne sunt estable!</i> De nature sunt si changable,	indem sie in nichts beständig sind. Von Natur aus sind sie in der Weise wandelbar,
Lor mal us ne poent laissier,	daß sie von ihrem schlechten Verhalten nicht lassen können,
Mais le buen us puent changier (vv. 285 ff.)	aber sich in ihrem guten Verhalten wandeln können.

Bei Thomas erscheint der Mensch ganz im augustinischen Zustand *des non posse non peccare*, aber ohne den Trost der Religion. Am Schicksal Tristans und Isoldes bezeugt sich die Unfähigkeit des Einzelmenschen zur Selbstbestimmung seines Lebenswegs. Man ist nicht seines Glückes Schmied. Die heillose Verstrickung in eine immer tiefere Schuld bleibt den Betroffenen letztlich unfaßbar. Das gilt für Tristan und Isolde wie für ihren Dichter Thomas.

Die Unmöglichkeit, die objektiven geschichtlichen Ursachen dieser Aporie zu durchschauen, zwingt dazu, das Problem aus der menschlichen Natur selbst zu erklären. So kommt es zu einem wenig hoffnungsvollen Bild des menschlichen Wesens. Die zitierten Thomas-Verse enthalten den Entwurf einer pessimistischen Anthropologie. Damit deckt der *Tristan*-Roman schonungslos eine bisher sorgsam verhüllte Schwäche des höfischen Menschenbildes auf. Und so wird auch Chrétiens scharfe Reaktion begreiflich.

Wie sehr Chrétiens tiefste Überzeugungen durch den *Tristan* getroffen wurden, zeigt sich auch darin, daß er die Wendung des Thomas zur Psychologie nachvollzieht. Indem Thomas in Verfolgung seiner Fragestellung sich auf die rätselhafte Schwäche der menschlichen Natur verwiesen sieht, ist der entscheidende Ansatz zur Psychologie gegeben. Es ist kein Zufall, daß der *Erec* noch frei von psychologischen Bemühungen ist, während im *Cligès* die durch den *Eneas*-Roman eingeführte antithetische Zerlegung des Seelenzustands der Helden fast exzessive Formen annimmt. Chrétien sieht sich gezwungen, im *Cligès* die Psychologie zu benutzen, um die vom *Tristan* in Frage gestellte Möglichkeit einer Harmonie zwi-

schen Individuum und Gemeinschaft erneut unter Beweis zu stellen. In den Monologen Tristans und Isoldes manifestieren sich die Zerrissenheit und die Verlorenheit des ohne wirkliche Schuld heimatlos gewordenen Individuums; in den Monologen von Alexander und Soredamors im *Cligès* dagegen bekundet sich eine naturgegebene Bereitschaft des Einzelnen für eine spezifisch höfische Liebe, das heißt für eine Liebe, die als Ferment der ritterlichen Gesellschaft verstanden wird. Die höfische Liebe besiegelt die angebliche Identität der Interessen des Einzelnen und der Gesellschaft. Die Tristan-Liebe denunziert ihre Unvereinbarkeit.

Unter dem Anstoß des Thomas-*Tristan* brach eine latente Spannung auf, die dem höfischen Roman von Anfang an zugrunde lag. Es ist ein immer wieder hervorgehobenes Kennzeichen der frühen erzählenden Dichtung des Mittelalters, daß ihr eine kausale innere Motivierung des Geschehens im Gegensatz zu neuerer Dichtung abzugehen scheint. Dieser Umstand erklärt sich daraus, daß die bewußte Antithese Einzelmensch – Außenwelt im modernen Sinne noch nicht existiert. Sie erscheint erst allmählich, und sie dringt noch nicht direkt an die sichtbare und leicht analysierbare Oberschicht des Bewußtseins. Aber sie ist – noch undurchsichtbar – bereits da mit der Gefährdung der innerständischen Ordnung in der ritterlichen Welt der zweiten feudalen Epoche, in der sich der Mensch nicht mehr als eine Wesenheit erfährt, sondern als ein widersprüchliches Zusammen zweier Gegenkräfte, zweier Gegenwelten. Der Eindruck dieser Erfahrung sucht sich um 1150 einen literarischen Ausdruck, also zu der Zeit, in welcher die Historiker den Beginn der zweiten feudalen Epoche ansetzen. In dieser Zeit entsteht die höfische Dichtung. Und die stilistische Konsequenz jener grundlegenden ersten Erfahrung des Widersprüchlichen ist der antithetische Stil in der Lyrik ebenso wie im Roman. Das menschliche Innere wird nach den Gründen befragt, die zu einer Disjunktion von Innen und Außen, von Einzelmensch und Umwelt führten. Die höfische Dichtung stellt den großartigen Versuch dar, diese Disjunktion für den adligen Stand, für das höfische Rittertum aufzuheben. In der freiwilligen, gesuchten Bewährung des Einzelritters im Dienste der Gemeinschaft, in der Aventure, ist der literarisch überaus fruchtbare und ästhetisch bestechende Versuch wirksam, das Individuum wieder einzuordnen.

Der erfolgreiche Kampf des Einzelnen gegen eine feindliche, dämonisierte Gegenwelt, die eine ganze Gemeinschaft bedroht, dieser Kampf reintegriert das Individuum. Die Bewährung des Einzelnen wird hier immer zugleich Tat für die Gemeinschaft.

Es hat seinen tiefen Sinn, wenn alle Helden der Artusromane die besiegten Gegner an den Artushof schicken, um dort der Gemeinschaft vom Progreß der eigenen Bewährung Kunde zu übersenden. Und es ist kein Zufall, wenn Artus immer dann in Trauer versinkt, wenn er lange von keiner Aventure hört, daß er in Hungerstreik zu treten droht, wenn keine solche Nachricht eintrifft.

Chrétiens große Leistung besteht darin, auf dem unverfälschten objektiven Befund dieser Situation seiner Epoche eine völlig kongruente dichterische Fiktion aufgebaut zu haben. Der Roman steht von Anfang an im Zeichen dieser Problematik. In seiner noch ganz von der Hegelschen Geschichtsphilosophie und Ästhetik geprägten *Theorie des Romans* von 1920 schreibt Georg Lukács: »Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwi-

schen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft geworden ist.«<sup>224</sup> Mit diesem Satz ist die Innerlichkeit des Romanhelden gemeint. Und er bedarf für unseren Gegenstand nur insofern einer Modifikation, als der höfische Roman jene Kluft zwar spürt, aber noch für durchaus überbrückbar hält, ja daß er von dieser Möglichkeit geradezu lebt. Der ritterliche Einzelmensch des höfischen Romans hat noch nicht typische, sondern exemplarische Bedeutung; er ist Nachfolge heischendes Beispiel für alle anderen, nicht einfach als Typus repräsentierend. Darüber hinaus kann der höfische Roman als solcher nicht gelangen, da er auf die Wahrung einer geschlossenen ständischen Einheit zielt und auf ein einheitliches Bewußtsein, das wohl das Individuum als solches jetzt ernst nehmen muß, es aber nicht aus seinem Bannkreis entläßt.

Das gilt schon vom ersten Artusroman an. Bereits im *Erec* steht dem Protagonisten, dem Einzelritter, der Modellritter Gauvain als der untadelige Repräsentant der Gesellschaft gegenüber. Ihm fällt die Aufgabe zu, mit Hilfe der zwingenden Überzeugungskraft des vollendeten höfischen »sens« den vereinzelt Ritter wieder in die Gemeinschaft zurückzuführen. Diese Funktion Gauvains wird sich im *Yvain* und im *Perceval* noch deutlicher ausprägen. Gauvain ist eigentlich jener andere Teil des Helden, auf den die Gemeinschaft Anspruch erhebt. Er ist sein gesellschaftliches Gewissen. Diese grundlegende Funktion Gauvains wird zu einem bestimmenden Faktor für die Komposition des Artusromans. Die Antinomie, die hier zutage tritt, ist die Voraussetzung für die literarische Erstellung des höfischen Menschenbildes, weil dieses aus dem Bedürfnis heraus entsteht, sie zu überwinden.

Der *Tristan* hatte die Gültigkeit dieses Menschenbildes bestritten und die Antinomie in aller Schärfe aufgerissen, und zwar auf rein profaner Basis. Chrétien war klug genug, dies zu bemerken, und er war ehrlich genug, dem *Tristan* auf der gleichen profanen Ebene zu antworten. Es wurde keine wirkliche Widerlegung daraus. Chrétien mochte das selbst gefühlt haben. Aber noch ist er nicht soweit, die Gültigkeit des höfischen Menschenbildes durch eine Anlehnung an die Religion zu sichern. Das geschieht erst im *Perceval*.

---

<sup>224</sup> Georg Lukàcs, *Die Theorie des Romans*, Neuwied <sup>3</sup>1971, S. 57.

## »Lancelot« und die Sklaverei der Liebe

Vorher aber unternimmt er noch zweimal den Versuch, die innerweltliche Autonomie der höfischen Gesittung unter Beweis zu stellen. Der erste dieser Versuche ist der *Lancelot*.

Im Prolog huldigt Chrétien seiner Herrin, der Gräfin Marie de Champagne, die ihm »matière et san« gegeben hat.

Am Himmelfahrtstag hält Artus Hof in Camaalot. Mit der Königin Guenievre und seinen Rittern sitzt er im Saal, als plötzlich ein fremder Ritter namens Meleagant auftritt. Meleagant hält in seinem Herrschaftsbereich viele Leute aus Artus' Reich gefangen. Er fordert zu einem Zweikampf heraus: Wenn ein Artusritter ihn besiegt, will er die Gefangenen freilassen, wenn er selbst gewinnt, will er die Königin fortführen.

Artus gibt dem Seneschall Keu – allzu voreilig – die Erlaubnis zum Kampf. Natürlich wird der prahlerische Keu besiegt, Meleagant führt Guenievre fort, und der Hof bleibt konsterniert zurück. Gauvain tadelt seinen Onkel Artus und fordert ihn auf, der Königin nachzureiten. Das geschieht auch. Unterwegs treffen sie einen Ritter, dessen Name erst später genannt wird: Es ist Lancelot. Lancelot verliert in einem Kampf das Pferd, das ihm Gauvain geschenkt hatte. Da er aber so rasch wie möglich der Königin und ihrem Entführer Meleagant folgen will, besteigt er einen Karren, den ihm ein Zwerg anbietet. Der Zwerg verspricht, ihn zu der Königin zu führen. Weil der Karren aber, wie alle damals wußten, sonst immer die zum Tod verurteilten Verbrecher zur Richtstätte transportiert, bringt die Karrenfahrt unauslöschliche Schande ein. Der »Karrenritter« hat seine Ritterehre verwirkt, indem er ein Tabu durchbrach.

Gauvain hat diese Szene beobachtet; er reitet dem Karren und Lancelot nach. Beide nächtigen in einem Turm. Dort muß Lancelot das Abenteuer des gefährlichen Betts bestehen. Vom Turm aus sehen die beiden Ritter am Morgen die Königin vorbeireiten. Sie hören von der Besitzerin des Turms, daß die Königin und Meleagant in das Reich Gorre reiten, aus dem angeblich kein Fremder zurückkehren soll. Gauvain und Lancelot trennen sich; sie wollen versuchen, auf verschiedenen Wegen in das Reich Gorre einzudringen. Gauvain reitet zum Pont Evage – Wasserbrücke –, wo er in Todesgefahr gerät, aus der er später gerettet wird. Lancelot ist in tiefes Sinnen und Liebesehnen versunken, so daß er geradezu das Bewußtsein verliert. Er vergißt, wer er ist, wie er heißt, ob er bewaffnet ist oder nicht. Und als er an den »Pont de l'Espee«, die Schwertbrücke, gelangt und plötzlich aufgehalten wird, fällt er vor Schreck einfach vom Pferd ins Wasser. Das ist ganz gut so: Das kalte Wasser hat seine Liebesehnsucht abgekühlt, er besiegt den Wächter der Furt, befreit nebenher eine »pucele« und ist wieder einigermaßen normal.

Weiterreitend trifft er eine »demoisele«, die seine Widerstandskraft auf eine schwere Probe stellt. Sie verpflichtet ihn, mit in ihrem Bett zu schlafen. Unbeschadet und

dem Gedenken an die Königin getreu, übersteht Lancelot diese Keuschheitsprobe. Zuvor hatte er das Fräulein aus der Gewalt von bösen Räufern befreien müssen. An einem Brunnen findet Lancelot einen vergoldeten Elfenbeinkamm. Er stammt von der Königin, und einige ihrer goldenen Haare hängen noch daran. Lancelot ist ganz närrisch über die gefundenen Haare, er beginnt sie anzubeten (adorieren), berührt sie tausendmal mit Augen, Mund, Stirn und Gesicht und verstaubt sie dann fürsorglich zwischen Hemd und Haut. Ein ihnen begegnender Ritter entpuppt sich als abgewiesener Freier der »demoiselle«. Bevor es zum Kampf kommt, wird der Freier von seinem Vater gewarnt. Beide begleiten Lancelot auf einen geheimnisvollen Friedhof, der angefüllt ist mit Grabsteinen, die die Namen Gauvains, Granis' und anderer Artusritter tragen. Ein weiterer Grabstein trägt die Inschrift, daß der Ritter allein ihn aufheben könne, dem es bestimmt sei, die Gefangenen aus dem Land Gorre zu befreien. Lancelot gelingt dies; durch diese »mervaille« hat er sich als der erwartete Befreier ausgewiesen. Von überall laufen die Leute zusammen, den Retter zu begrüßen. Lancelot muß noch mehrere Abenteuer bestehen, bevor er zum Hof des Königs von Gorre kommt. Dieser König heißt Bademagu und ist edel und ritterlich, während sein Sohn, eben Meleagant, heimtückisch und hinterhältig von Charakter ist.

Meleagant weigert sich, die Königin auszuliefern. Es kommt vor den Augen des ganzen Hofes zum Kampf. Lancelot, der noch geschwächt ist, scheint zu unterliegen, aber der Anblick der Königin verleiht ihm Riesenkräfte, und jetzt scheint Meleagants Ende nahe. Der besorgte Vater Bademagu bittet die Königin Guenievre, Einhalt zu gebieten. Lancelot gehorcht. Es kommt zu einem Vertrag: Der Entscheidungskampf soll ein Jahr später am Artushof ausgetragen werden. Inzwischen sind Guenievre und die Gefangenen frei.

Lancelot wird von der Königin, die er soeben befreit hat, höchst ungnädig empfangen. Keiner Schuld bewußt, reitet er verzweifelt fort. Unterwegs wird er überfallen und gefangengenommen. Guenievre hört, Lancelot sei tot, und versinkt ihrerseits in Schwermut. Lancelot seinerseits hört im Gefängnis, die Königin sei tot; er will Selbstmord begehen und wird im letzten Augenblick gerettet. Er kehrt zurück und verabredet sich mit Guenievre am Fenster ihres Schlafgemachs. Lancelot biegt das Eisengitter an diesem Fenster heraus, steigt ein und verbringt mit der Königin eine selige Liebesnacht. Dieses Fensterln hat indessen schwerwiegende Folgen, denn Lancelot hat sich am Gitter verletzt und Guenievres Bett mit Blut besudelt. Dieses Motiv erinnert an *Tristan*. Meleagant sucht am folgenden Morgen die Königin auf, sieht das Blut und vermutet, daß der noch an seinen Wunden im gleichen Raum darniederliegende Seneschall Keu die Nacht mit der Königin verbracht habe. Er beschuldigt beide öffentlich. Da tritt Lancelot als Bürge auf, schwört bei Reliquien, daß die Anklage falsch sei und erbietet sich zum Gottesgericht im Zweikampf.

Der Kampf beginnt, wird aber wieder unterbrochen und vertagt. Lancelot reitet fort, um Gauvain zu suchen, wird jedoch von einem Zwerg in einen Hinterhalt gelockt und gefangen. Inzwischen langt Gauvain an Bademagus Hof ein. Ein gefälschter Brief, in dem Lancelots Rückkehr an den Artushof behauptet wird, veranlaßt Gauvain, mit Guenievre und Keu an den Artushof zurückzukehren.

Am Artushof wird ein Turnier ausgeschrieben. Lancelot hört im Gefängnis davon und läßt sich Urlaub auf Ehrenwort geben. Verkleidet nimmt er am Turnier teil.

Nur die Königin erkennt ihn. Auf ihre Weisung hin stellt er sich feige. Nachdem er sich befehlsgemäß genug blamiert hat und von allen verhöhnt worden ist, befiehlt ihm die Königin, sich nunmehr tapfer zu zeigen. Jetzt gewinnt er den Preis des ganzen Turniers und geht unerkannt zurück in sein Gefängnis. Auf Meleagants Befehl wird er in einen Turm eingemauert.

Bald rückt der Termin für den Entscheidungskampf am Artushof heran. Meleagant erscheint am Artushof, sicher, daß sein Gegner ausbleiben wird und er die Königin wieder mit sich führen darf. Gauvain er bietet sich, für Lancelot einzutreten.

Inzwischen jedoch hatte die Vorsehung weiter gesorgt. Meleagant hat eine Schwester, der Lancelot einmal einen großen Dienst erwiesen hat. Sie sucht Lancelot. Fortuna führt sie an den Turm, sie hört ihn seufzen, es kann nur ein unglückliches Liebesseufzen sein. Sie befreit unseren Helden. Rasch erholt sich Lancelot von seiner Gefangenschaft und erscheint gerade noch rechtzeitig zum Zweikampf. Es wird ein fürchterliches Gefecht, aber mit einem gewaltigen Schlag seines Schwerts tötet Lancelot schließlich den bösen Meleagant. Alle Welt freut sich.

In einem kurzen Epilog (vv. 7120ff.) wird dem Leser mitgeteilt, dass der Schluß des Romans gar nicht von Chrétien stammt. Chrétien führte ihn nur bis zur Einmauerung des Helden in den Turm und ließ den Rest – nach seinen Angaben zweifellos – von einem gewissen Godefroi de Leigni zu Ende erzählen.

Mit diesem Roman versetzt Chrétien seine Leser in eine andere Atmosphäre als bisher. Was bewog den champagnischen Dichter, der das Ideal der zur Ehe führenden Liebe verfocht und dies auch im *Yvain* wieder tun wird, hier eine eindeutige Ehebruchsliebe zu beschreiben, seine Verurteilung einer Teilung der Frau, einer Trennung von Herz und Körper, im *Karrenroman* zu verleugnen? Wie erklärt sich der oft phantastische, ja ekstatische Charakter des Romans?

Eines ist ganz sicher: Chrétien hat das Thema nicht selbst gewählt. In den ersten Versen seines Prologs sagt er unmißverständlich, daß er im Auftrage der Gräfin von Champagne, »ma dame de Champagne«, diesen »romanz« schreibe. Und in vv. 24 ff. heißt es:<sup>225</sup>

Del chevalier de la Charrette  
Comance Crestiens son livre;  
*Matiere* et *san* l'an done et livre  
La contesse, et il s'antremet  
De panser si que rien n'i met  
Fors sa painne et s'antancion {...}

Chrétien beginnt sein Buch über den Karrenritter. Die Gräfin gibt und liefert ihm hierzu Stoff und Sinn, und er macht sich ans Werk, wobei er nur seine Arbeit und seinen Fleiß daransetzt.

---

<sup>225</sup> Chrétien de Troyes, *Lancelot*, in: Foerster, *Sämmtl. Werke*, Band 4, Halle 1899.

Die »matiere«, also den Stoff, hat Marie de Champagne ausgewählt; und sie hat auch den »san«, den Sinn, den Grundgedanken des Ganzen bestimmt. Das bedeutet aber auch, daß alles, was sich in der *Karre* direkt auf diesen Grundgedanken, diesen »san«, bezieht, nicht ohne weiteres mit der wirklichen Meinung des Dichters zu identifizieren ist. Die Forschung neigt heute zu der Annahme, daß Chrétien einen Roman schreiben mußte, dessen Thematik ihm gar nicht zusagte. Vieles deutet darauf hin: Warum ist – wie gelegentlich zu bemerken – die Hauptfigur Lancelot dem Dichter offenbar wenig sympathisch? Warum betont der Dichter seine Abhängigkeit von der Gräfin so stark? Und warum hat er diese Auftragsarbeit nicht selbst zu Ende geführt?

Wendelin Foerster vertrat die Auffassung, daß die Grundidee der *Karre* die »sklavische Liebe sei, die den Liebhaber zum willenlosen und niedrigen Werkzeug«<sup>226</sup> der geliebten Herrin umwandle. Dagegen macht der amerikanische Forscher William Nitze geltend, daß Lancelots Unterwürfigkeit ja aus einem entschieden freiwilligen, selbstgewählten Gehorsam erwachse.<sup>227</sup> Daß zwei so hervorragende Kenner Chrétiens zu so gegensätzlichen Ansichten kommen können über den »san« des Romans, ist auffällig und bedenklich. Und es erhebt sich die Frage, ob die Wahrheit nicht in der Mitte liegt.

Wie wir gesehen haben, hatte Chrétien im *Cligès* die Absicht verfolgt, die gesellschaftsfeindliche Liebesauffassung des *Tristan*-Romans zu widerlegen. Er hatte dies getan, indem er der Promiskuität der Tristan-Liebe die Forderung nach einer für Herz und Körper gleichermaßen geltenden sittlichen Gesetzlichkeit entgegstellte. Aus dieser Einstellung heraus fühlt er sich schon im *Cligès* sogar veranlaßt, gegen diese harmlose, bereits sprichwörtlich gewordene Vorstellung zu polemisieren, daß zwei Herzen in ein und demselben Körper verbunden sein können.

Nicht das Herz, sondern sein Wille, das heißt der von der höfischen Vernunft gebändigte Trieb des Herzens, vereinigt sich mit dem Willen der Geliebten und läßt die beiden Herzen – wie Chrétien im *Cligès* in einem schönen Bild sagt – in gemeinsamer Melodie erklingen:

chanter a une concordance

(v. 2845)

Es ist nun seltsam, daß die gleiche Besorgnis um die Einheit von Herz und Körper sich auch in der *Karre* zeigt, obwohl das Liebesverhältnis hier dem des *Tristan* faktisch gleich ist.

Der Ehemann Artus allerdings ist – im Gegensatz zu König Marke im *Tristan* – in Chrétiens Roman ziemlich nach dem Vorbild des klassischen Minnesangs behandelt: Er existiert nur als spannungschaffendes Hindernis. Für die Handlung selbst ist er unwesentlich, tritt praktisch gar nicht in Erscheinung. Er weiß nichts. Jede ernste, handlungskonstituierende Schwierigkeit erwächst hier aus den hochgeschraubten Anforderungen der Liebe selbst. Alle Widerstände, alle Hindernisse von Außen sind Mittel zur Erzeugung jener Spannung, deren der liebende Ritter zu seiner Vervollkommnung bedarf. Die Szene der Versuchung im Bett der »demoi-

<sup>226</sup> Foerster, *ebda.*, Einleitung S. XXII.

<sup>227</sup> William Nitze, »Sens et Matière (dans les œuvres de Chrétien de Troyes)«, in: *Romania* 44 (1915/17), S. 14-36.

selle« illustriert die Behauptung des Andreas Capellanus, daß die höfische Liebe keusch mache, das heißt jede Anfälligkeit einer zweiten Frau gegenüber ausschließe. Dabei erinnert man sich daran, daß ja auch Capellanus zur Umgebung der Gräfin von Champagne gehörte, daß Marie sogar in seinem Buch eine wichtige Rolle spielt.

Lancelot weist die »demoisele« und ihre Liebesversuche ab, »car del cuer ne li muet«. Sein Herz ist unteilbar:

Li chevalier n'a cuer que un  
Et cil n'est mie ancor a lui,  
Ainz est comandez a autrui  
Si qu'il nel puet aillors prester

(vv. 1240 ff.)

Der Ritter hat nur ein einziges Herz, und dieses gehört nicht mehr ihm, sondern ist jemandem anvertraut, so daß er es nicht anderswohin vergeben kann.

Als Lancelot nach seinem ersten Zweikampf, durch den Guenievre und die Gefangenen frei werden, von der Königin kühl abgewiesen wird, ist er fassungslos und folgt der Königin, die in ein anderes Zimmer tritt, mit den Augen und mit dem Herzen. Augen und Körper müssen jedoch verzichten; nur das Herz kann der Geliebten folgen. In einer ganz ähnlichen Situation erweist sich dieses Postulat der Minne an Guenievre selbst, als Lancelot aus der Gefangenschaft zurückkehrt und sie ihm entgegenstürzen möchte:

Si est voir, ele an est si pres  
Que po s'an faut, mout an va pres  
Que li cors le cuer ne sivoit.  
Ou est donc li cuers? Il beisoit  
Et conjöissoit Lancelot

(vv. 6849 ff.)

Wahrhaftig, sie ist ihm so nahe, daß wenig fehlt und ihr Körper beinahe ihrem Herzen gefolgt wäre. Wo ist denn das Herz? Es herzte und liebteste Lancelot.

Gerade an dieser bildhaft-räumlichen Trennung von Herz und Körper bestätigt sich – da sie nur einer Frau und nur einem Mann gelten kann – ihre von der rechten Liebe besiegelte Einheit. Lancelot gehorcht dem Befehl Guenievres, sich im Turnier zum Gespött aller als Feigling zu zeigen. Er gehorcht »come cil qui est suens *antiers*« (v. 5676), er ist »amis *antiers*« schlechthin (vv. 1276, 3818). In diesem »amis *antiers*« gibt es nur einen Willen, nämlich den, der Geliebten und der Liebe zu gehorchen. Unter dem Gesetz dieses Willens sind Herz und Körper, Trieb und Vernunft in Übereinstimmung gebracht. In dieser Hingabe an einen einzigen, beherrschenden Willen lösen sich alle Widersprüche der Außenwelt. In ihm sind sie aufgehoben, und die Kluft zwischen Innen und Außen, zwischen Ideal und Wirklichkeit, scheint überbrückt.

Die Erreichung dieses Zustandes setzt die eigene Wahl des rechten Weges und zugleich den absoluten Gehorsam gegenüber den von der »Herrin« diktierten Regeln der hohen Liebe voraus:

Mout est qui aime obëissanz  
Et mout fet tost et volantiers,  
La ou il est amis antiers,  
Ce que s'amie doie pleire

(vv. 3816 ff.).

Wer liebt, ist sehr gehorsam; er macht schnell und gern, wenn er voll und ganz liebt, was seiner Geliebten gefallen muß.

Das hat Chrétien in fast den gleichen Worte in seinem Erec den Ritter Mabona-grain in der »Joie de la Cort« sagen lassen, aber als falsches, verderbliches Gegenstück zu der rechten Liebe.

Derselbe Dichter, der den absoluten Gehorsam in der Liebe dort verworfen hatte und auch in seiner frühen Kanzonenstrophe die Selbstbestimmung in der Liebe gegen die bedingungslose Hingabe vertreten hatte, versucht nun in merkwürdiger Inkonsequenz, blinden Gehorsam und freien Willen zu identifizieren.

Dies kann nur unter einer Bedingung geschehen: Indem Chrétien – den Trobadors und Marie de Champagne folgend – die Liebe zu einer Macht erhebt, die absolut gut, absolut unfehlbar ist, die das Böse von vornherein ausschließt und die nur zum Wollen des allein Richtigen führt. Die Liebe wird in dieser Auffassung zu einer providentiellen Macht, die jeden Gegensatz zwischen Trieb und Vernunft aufhebt. Und gerade diese Aufhebung ist bei Lancelot restlos vollzogen. Seine Vernunft ist stets in einer fraglosen Übereinstimmung mit seinem Liebestrieb.

Gauvain hatte sich geweigert, in die Schinderkarre zu steigen, weil er dies für eine »folie« hielt. Die gleiche ablehnende Regung bei Lancelot, obwohl sie nur eine Minute gedauert hatte, ist eine Schwäche, die er durch die Ungnade Guenievres schwer sühnen muß. Lancelot weiß, daß er nicht um die Karrenfahrt herumkommt:

Mes reisons qui d'amors se part  
Li dit que de monter se gart ...

(vv. 369 f.)

Doch Vernunft, die anders, als die Liebe verurteilt, sagt ihm, er solle sich hüten aufzusteigen.

Die Karte bedeutet Schande, die Vernunft spricht gegen die Liebe, aber:

Amors le viaut, et il i saut;  
Que de la honte ne li chaut  
Puis qu'amors le comande et viaut

(vv. 379ff.).

Liebe will es, und so springt er hinauf. Was kümmert ihn die Schande, da Liebe es befiehlt und will!

Die Raison, die im Liebenden gegen die Liebe verstößt, muß falsch sein, ist eine nur äußerliche, keine wahre Vernunft. Sie wohnt nur im Mund, nicht im Herzen (vv. 374 f.), und kann nur über einen Menschen herrschen, der die Gesetze der Liebe und die Ordnungsgesetze der Welt noch nicht zur Deckung gebracht hat.

Die Einheit von Herz und Körper bewirkt, daß, wenn das Herz leidet, auch der Körper betroffen ist. Daher rutscht Lancelot im Zustand der Verzückung ganz folgerichtig vom Pferd herunter. Das ist auch für einen mittelalterlichen Ritter eher blamabel als ehrenhaft. Ein Positives schlägt hier in ein Negatives um. Und ganz genauso verkehrt sich die These von der absoluten Richtigkeit und Wahrheit der Liebesgesetze in die Auffassung, daß alles, was aus Liebe getan wird, a priori auch richtig und gut sei. Das ist eine höchst fatale Konsequenz. Der Mabonagrain, der ihr im *Erec* folgte, wurde durch sie zum Schlächter an seinen ritterlichen Standesgenossen und zum Vernichter der »Joie de la Cort«, solange, bis Erec ihn besiegte. Lancelot handelt im Grunde nicht anders als jener Mabonagrain. Er ist entschlossen, alles zu tun, was die Geliebte will. Als eine »pucele« ihm den Befehl der Königin überbringt, sich im Turnier feige zu stellen, antwortet er:

... » Or li diroiz  
Qu'il n'est riens nule qui me griet  
A feire des que il li siet,  
Car quanque li plest m'atalante (vv. 5910ff.).

»Sagt ihr bitte, daß es nichts gibt, was ich nicht gern tue, sofern es nur ihr gefällt. Denn alles, was ihr gefällt, gefällt auch mir.«

Die Botin wundert sich:

Autel chiere tot par igal  
Fet il del bien come del mal (vv. 5933 f.).

»( ...) er nimmt Gutes wie Böses mit gleicher Miene auf.«

Wer auf Gut und Böse gleichermaßen reagiert, der läuft Gefahr, sie nicht mehr unterscheiden zu können. Daher konnte Lancelot schon vorher sagen:

Ainz est *amors* et *corteisie*  
Quanqu'an puet feire por s'amie (vv. 4377f.).

Vielmehr ist alles, was man für seine Geliebte tun kann, Liebe und höfischer Anstand.

Und kurz darauf

Car sanz faille mout an amande  
Qui fet ce qu'amors li comande,  
Et tot est pardonable chose;  
S'est failliz qui feire ne l'ose (vv. 4411 ff.).

Denn, gewiß, wer tut, was Amor ihm befiehlt, gewinnt dadurch erheblich: Alles ist dann verzeihlich; feige aber ist, wer ihm nicht zu gehorchen wagt.

Alles, was aus Liebe getan wird, ist verzeihlich. Aber verziehen werden kann nur ein Vergehen. Die Wortwahl bereits verrät, wie es um die absolute Richtigkeit und Wahrheit der Liebe in Wirklichkeit bestellt ist.

Wenn sogar die höfische Liebe zu dem Ergebnis führt, daß alles, was aus Liebe geschieht, sein eigenes Recht und seine eigene Wahrheit besitzt, dann ist der *Tristan* letztlich nicht widerlegt, sondern bestätigt. Die Unterscheidung zwischen Tristan-Liebe und höfischer Liebe erweist sich als künstlich, wenn der höfische Liebhaber unter dem Anschein der freien Willensentscheidung praktisch doch der Sklave der Liebe wird. Der in der ritterlichen Gesellschaft der höfischen Epoche angelegte Widerspruch zwischen dem Anspruch auf eine autonome Lebensgestaltung und dem Zwang eines unbeeinflussbaren Verlaufs, der im *Tristan* zum tragischen Ausdruck gelangte, lag von Anfang an der literarischen Deutung der Geschlechterbeziehungen zugrunde. Er tritt jetzt auch im engeren höfischen Bereich aus seiner Latenz hervor.

Chrétien betreibt in der phantastischen Romanwelt des *Karrenritters* die Aufhebung der Fatalität, indem er den Sinn der höfischen Liebeshörigkeit und das Ziel des individuellen Eigenwillens in eins setzt. Aber er war hellhörig genug, um schließlich zu bemerken, daß eine wie immer auch gerechtfertigte Allmacht der Liebe letztlich doch stets die Negation des freien Willensentscheids bedeutet. Der selbstgewählte, zu jeder Demütigung bereite Gehorsam Lancelots verliert angesichts seiner totalen Beanspruchung den Charakter der Freiwilligkeit und wird zu deren Gegenteil. Das mochte auch Chrétien einsehen, zumal er den *Karrenroman* nicht aus eigenem Antrieb, sondern im Auftrag der Gräfin Marie schrieb.

Chrétien hat diesem ihm aufgetragenen Thema anfangs vielleicht nicht gänzlich ablehnend gegenüber gestanden: Erstens tritt der betrogene Ehemann – Artus – kaum in Erscheinung, und zweitens wird das Paar nicht – wie im *Tristan* – aus der Gemeinschaft ausgestoßen. Im Gegenteil: Indem Lancelot unter dem Antrieb seiner wenn auch ehebrecherischen Liebe zum vielfachen Befreier von Gefangenen, zum Erlöser wird, erfüllt er eine eminent soziale Funktion. Er wird nicht isoliert, nicht verstoßen, sondern trägt zur Erhaltung und Wiederherstellung einer gestörten Weltordnung bei. Aber unter der Hand wurde trotz dieser positiven Tendenz die freiwillige Unterordnung unter die Liebe zu einer fatalen, zu einer »folie«, zu der Chrétien seine Zustimmung doch nicht mehr geben konnte. Dies dürfte der Grund dafür sein, daß er den ihm stofflich und ideenmäßig vorgeschriebenen Roman nicht selbst zu Ende geführt hat.

Merkwürdig genug ist es, daß die Einheit von Leben und Liebe, die sich nach dem Willen Mariens in der *Karre* beispielhaft dokumentieren sollte, zum Ideal wurde, das die Zeitgenossen trotz der ja eigentlich mißlungenen Absicht faszinierte. Der Grund ist jedoch zu vermuten.

Der Wahrheit des *Tristan* konnte sich, so bitter sie war, niemand entziehen. Und die Geschichte der Liebe Lancelots und Guenievres schien diese Tristan-Wahrheit versöhnend, weil untragisch und ohne Verstoßung aus der Gemeinschaft, einzuschließen. Aber das poetische Idealbild einer fiktiven Wirklichkeit, die sich im Interesse der ständischen Ordnungseinheit auch noch ihrer eigenen Antithese versichern wollte, dieses Idealbild mußte die Projektion unerfüllbarer, aber lange dauernder Sehnsüchte bleiben. Lancelot wird bis zum großen *Prosa-Grälzyklus* zur

überdimensionalen Gestalt des besten Ritters, zum beherrschenden Modell, dem es vorbehalten sein wird, im Auftrage der Vorsehung den ritterlichen Christusnachfolger Galaad, den Grafinder und Erlöser zu zeugen.

In Chrétiens *Karrenroman* greift die mittelalterliche Dichtung zum erstenmal nicht bloß im Sinne einer legendären Wunschlandschaft, sondern auch im Hinblick auf die Lebenslehre einer ständischen Elite ins Utopische. Der Versuch, den sittlichen und sozialen Anspruch der höfischen Liebeslehre durch ein Höchstmaß an Bereitschaft zu heroischem Verzicht und heroischer Leistung zu rechtfertigen, hat dazu geführt, daß die Einheit der Lebensordnung durch eine Identität von Existenzform und Liebesdienst erkaufte wird. Die Lebenseinheit, in der Lancelot steht, beruht darauf, daß seine Existenz voll und ganz im Dienst an seiner Liebe aufgeht.

Das heißt aber logisch und praktisch, daß diese ideale Einheit der Lebensordnung in eine absolute Abhängigkeit von der Liebe gerät; in eine Abhängigkeit, die sich jeder Lebenspraxis gegenüber feindlich verhalten muß. Nur eine Lösung scheint dieses Dilemma zuzulassen: die unantastbare, apriorische Gutheit der Liebe. Deshalb behauptet die höfische Dichtung schon seit dem ersten Trobador Wilhelm IX. – dem Urgroßvater Maries von Champagne –, daß man von der Liebe nur Gutes sagen dürfe:

de amor no dey dire mas be.<sup>228</sup>

Das ist höchst bezeichnend: Die Liebe ist eine neue Religion. Denn sonst gibt es nur noch Gott, den theologischen Gott, von dem man sagen kann und muß, daß er per definitionem nichts anderes als gut sein kann. Damit erweist sich die höfische Liebe recht eindeutig als ein autonomistisch-ständisches Surrogat. Und die höfische Liebe, die sich durch rationalisierte Spielregeln als eine unbeeinflussbare Lebensmacht konstituiert, verfällt unweigerlich der Dialektik von Gnade und Gnadelosigkeit, in die sich zu allen Zeiten die Erfahrung des Ausgeliefertseins umsetzt. Der Begriff der Gnade – *merce, merci* – ist für das Geschlechterverhältnis in der höfischen Dichtung grundlegend. Er wird infolge der Erhebung der Liebe zur notwendig guten Schicksalsmacht in der *Karre* zum entscheidenden Wesensmerkmal dieser Liebe. Wenn die Liebe aber nur gut ist, kann sie sich nur im Liebesglück bekunden. Da aber nun einmal nicht jeder Glück haben kann, verengt sich der Kreis der für dieses Glück Auserwählten auch innerhalb des allein zuständigen Rittertums in einem solchen Maße, daß die Gunst des Schicksals zur Begnadung, zum Auserwähltsein wird. Der Modellritter wird durch die Liebe zum Erwählten, zum Begnadeten. Der Begriff der Gnadenwahl aber schließt logisch eine Wertung aus, die sich streng an die sozialen Rangstufen hält.

Es ist dies der Grund, weshalb man nicht mehr nur Ritter, Graf, Herzog oder König, sondern vor allem »prodome« sein muß. Auch Meleagant, der Entführer, ist Königssohn, und auch er wird von der Liebe befallen, aber er ist nicht ausgewählt, und er ist kein »prodome«.

Die gnadenhafte Identität von Frauendienst und Lebensführung macht Lancelot zu einem Ausnahmefall, der er gerade der Intention der Dichtung nach nicht sein soll-

---

<sup>228</sup> »Pus vezem« – Gedicht VII von Wilhelm IX., v. 7, in: Alfred Jeanroy (Hrsg.), *Les chansons de Guillaume IX., Duc d'Acquitaine*, Paris 1927.

te. Der auserwählte, wie immer begnadete Ritter ist ebenso der Nachahmung, dem Nacheifern entrückt, wie der Heilige. Er ist nicht mehr exemplarisch, man vermag in ihm nur noch bedingt eigene Möglichkeiten gespiegelt und verwirklicht zu finden. Diese singulare Gnadenwahl der Liebe verleiht der Gestalt des Idealritters zwar einen größeren Glanz als bisher, entfremdet sie aber gleichzeitig dem Leben und versetzt die Szenerie der sie darstellenden Dichtung in eine unbestimmte, irrlichternde und ekstatische Atmosphäre. Das höchst komplizierte Verhältnis von Wirklichkeit und Ideal erschöpft sich hier so wenig wie sonst in einem bloßen Gegensatz. Vielmehr ist es die Realität, die einmal gegebene, die in dem Maße, als sie bedroht und fragwürdig ist, ihre Ideale erzeugt und ihre Widersprüche noch in das Ideal, das sie aufheben soll, hineinprojiziert. Es ist die dem Zuge der Geschichte folgende Veränderung der Wirklichkeit selbst, welche die Ideale wandelt, sie differenziert oder sie in eine Vereinseitigung treibt, in der sie in Unverträglichkeit umschlagen. Dann ist der Punkt erreicht, an dem das Ideal der Wirklichkeit jede Legitimation versagt. In der *Karre* stößt das ideale, durch die Liebe aktualisierte ritterliche Menschenbild bis hart an die Grenze vor, nach deren Überschreiten die Realitätsentfremdung des Ideals dessen Negation erzwingt, wo der Umschlag in eine neue Qualität bevorsteht.

## »Yvain« oder die Korrektur des »Lancelot«

Es war für einen Dichter vom Format Chrétiens naheliegend, diese in der *Karre* aufgebrochene Problematik unter Voraussetzungen wieder aufzugreifen, die den Helden in Denken und Handeln wirklichkeitsnäher zeigten, ohne daß dabei die bereits gewonnene dichterische Höhenlage einer sublimierten Gefühlswelt verlassen worden wäre. Diese neue Aufgabe erforderte eine bis ins Letzte durchreflektierte, sich subtiler Psychologie bedienende Verknüpfung von idealem Anspruch und Lebensnähe der Hauptfiguren. Es ist der Stringenz dieser großen Anforderungen zu verdanken, daß Chrétien in dem nun folgenden Roman, dem *Löwenritter* oder *Yvain*, ein »in Stil, sprachlichem Ausdruck und Versbehandlung in jeder Hinsicht meisterhaftes Werk« schaffen konnte, in dem »wie in keinem seiner anderen Romane der ganze Aufwand an Geist und an beschreibender und analysierender Kunst so restlos dem Zweck der Erzählung untergeordnet ist«. <sup>229</sup>

Artus hält am Pfingstfest Hof in Carduel. Während seines Mittagsschläfchens versammeln sich seine Ritter und Damen, um sich über Abenteuer und Fragen der Liebe zu unterhalten. Der Ritter Calogrenant erzählt ein Abenteuer, das ihm vor sieben Jahren zugestoßen ist. Auf einem Ritt durch den Wald von Broceliande sah er einen »vilain«, einen monströsen, häßlichen Viehhüter, von dem er erfuhr, daß es an einer nahen Quelle ein Abenteuer zu bestehen gebe. Wenn jemand das Quellwasser auf den Brunnenrand schüttet, erhebt sich ein furchtbarer Sturm. Dann erscheint ein Ritter, den bisher noch niemand besiegen konnte. Calogrenant übernahm das Abenteuer, wurde von dem Quellenritter besiegt und mußte zu Fuß und beschämt wieder abziehen.

Ich unterbreche hier, um anhand des Gesprächs, das Calogrenant mit dem »vilain« führt, den grundlegenden Begriff der »aventure« zu erläutern. <sup>230</sup>

»Aventure« gehört etymologisch zu *advenire* – *adventus* – Advent und sinngemäß mit zu *evenire* – *eventus* und enthält ständig den Verweis auf eine unangreifbare, fremde, jenseitige Macht, aber auch eine Wesensverwandtschaft mit der Heiligenbegegnung. <sup>231</sup> In den Heiligenlegenden und noch in den antikisierenden Romanen bedeutet »aventure« noch Schicksal, Geschick, Zufall. Beim Übergang in die eigentlich höfische Epoche erhält dieser »Zufall« eine besondere Sinnerfüllung: Er ist nicht mehr schlechthin »zufällig«, sondern dem Einzelmenschen »zu-fallend« im Sinn von »zu-kommend«. In der charakteristischen Koppelung von »avenir« und

---

<sup>229</sup> Ph.-A. Becker, *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, Leipzig 1934, S. 107.

<sup>230</sup> Vgl. hierzu E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, Kapitel »Aventure«, sowie ders., *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973.

<sup>231</sup> Elena Eberwein-Dabovich, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Köln/Bonn 1933, S. 26 ff.

»aventure« erscheint die Waffentat des hervorragenden Einzelnen nicht nur als kampfscheidende Tat, sondern zugleich als providentielle Gunst des Schicksals. Indem sich dieser providentielle Charakter an die Höhepunkte einer militärischen Lebensführung heftet, erhält das Kriegerdasein eine ganz neue Sinnggebung, zugleich damit eine höhere Legitimation. Speziell das fahrende Dasein des besitzlosen, armen Kleinadels wird durch diese »aventure« des »chevalier errant« in das Glanzlicht eines geschichtlichen Auftrags, ein bedeutsames Nebenerzeugnis der Kreuzzugsideologie, getaucht. Soziologisch beruht also diese neue Sinnggebung des Kriegs in der Form des Einzelkampfes auf der in Friedenszeiten funktionslos werdenden und der Armut anheimfallenden Schicht des Kleinadels, die auf ein Wanderdasein angewiesen war. Im Roman erscheint die Aventure-Suche als das menschliche Ideal schlechthin. Aber wo sinnvolles Leben sich aus dem ja rein zufälligen Finden von Bewährungserlebnissen konstituiert, geht dieses Finden seines Zufallscharakters zwangsläufig verlustig. Schon im *Erec* fügt sich eine Vielzahl von verschiedensten Aventuren zu einem sich in der Handlungseinheit verfestigenden Sinnganzen, mit dem der Dichter zugleich ein exemplarisches ritterliches Menschenbild erstellt. Wie lange dieses Menschenbild lebte, davon legt noch der *Don Quijote* Zeugnis ab.<sup>232</sup> Die Gefährlichkeit des Lebens, das der fahrende Ritter führt, wird zum sinnstiftenden Charakteristikum, zur obersten Tugend des Standes selbst. Daher wird in der folgenden *Yvain*-Stelle die »aventure« zum Kennzeichen einer abgründigen Distanz zwischen dem ritterlichen Menschen und dem Rest der Menschheit. Calogrenant fragt den »vilain«:<sup>233</sup>

	... Va, car me di	
	Se tu es buene chose ou non!	
Die Antwort:	Je suis uns hon.	
Calogrenant:	Ques hon ies tu?	
Vilain:	Tes con tu voiz	
	Je sui autre nule foiz.	(vv. 328-332)

»Nun so sag mir, ob du etwas Gutes bist, oder nicht!« Und er erwiderte: »Ich bin ein Mensch«. » Was für ein Mensch bist du? « – »Ein solcher wie du siehst, anders bin ich allemal nicht.«

Von dem »vilain« befragt, wer er sei, entspinnt sich folgendes Gespräch:

Je sui, ce voiz, uns chevaliers,  
 Qui quier ce, que trover ne puis;  
 Assez ai quis et rien ne truis.«  
 »Et que voldroies tu trover?«  
 »Avantures por esprover

<sup>232</sup> Der Aventure ist eine lange und reiche, bis heute währende Zukunft beschieden. Auch das Bürgertum bemächtigte sich ihrer. Zu ihrer Geschichte vergleiche man Michael Nerlich, *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung*, Berlin 1977.

<sup>233</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain*, übers. und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff (Reihe Klassische Texte), München 1962; dieser Ausgabe folgen sämtliche Textstellen und Übersetzungen.

Ma proesce et mon hardemant.  
Or te pri et quier et demant,  
Se tu sez, que tu me consoille  
Ou d'avanture ou de mervoille.«  
»A ce«, fet il, »faudras tu bien:  
D'>avanture< ne sai je rien,  
N'onques mes n'an oï parler.«

(vv. 358-369).

»Ich bin, wie du siehst, ein Ritter, der sucht, was er nicht finden kann; Lange habe ich schon gesucht und finde nichts.« – »Was möchtest du denn finden?« – »Abenteuer, um meine Rittertugend und meine Kühnheit zu erproben. Nun bitte und ersuche ich dich, daß du, wenn du es kannst, mir Auskunft gibst über Abenteuer oder Wunder.« ->Auf die«, spricht er, »wirst du verzichten müssen: Von >Abenteuer< weiß ich nichts und hörte noch nie davon reden.«

Hier stehen zwei sich völlig fremd gewordene Welten gegenüber. Was für den Ritter den Sinn des Daseins darstellt, die »avanture«, die »mervoille«, ist für den »villain« schlechthin unverständlich, denn sein Leben besteht in der Identität von Leben und Lebensanspruch; es gibt bei ihm keine Spannung, keine Distanz oder gar Unverträglichkeit zwischen Ideal und Wirklichkeit. Er ist immer der gleiche, er ist sich selbst genug. Das stets bedrohte Dasein des armen Ritters dagegen versetzt die Aventure in die Mitte einer spannungsreichen Existenz. Daß das kleinadlige »aventure«-Ideal in solcher Weise moralisiert, ja spiritualisiert wurde, machte es auch für die oberen, hochfeudalen Adelsschichten annehmbar. Ja, die »aventure« ermöglichte die ideelle Einheit des ständischen Bewußtseins zu einer Zeit, in der diese Einheit durch die fühlbare Differenzierung der Lebensinteressen bedroht war. Die »aventure« hat geradezu das Ziel, diese Einheit zu garantieren. Ihre Funktion ist die einer Reintegration des Entfremdeten. Diese Reintegration geht Hand in Hand mit jener anderen, die das entfremdete Individuum in die Gemeinschaft zurückführt, indem es – durch die »aventure« – die Ordnung dieser Gemeinschaft gegen eine fast dämonische Bedrohung sichert. Calogrenant sucht »avanture ou mervoille«. Die Entwicklung des Romanhelden zum vollen Selbstverständnis vollzieht sich im Verlauf einer gesteigerten Auseinandersetzung mit einer Umwelt, die zur idealen Ordnung in einen letztlich unbegriffenen und darum als dämonisierte Gegenwelt erscheinenden Widerspruch geraten ist. Die entscheidenden Abenteuer Erecs, Lancelots und Yvains sind bedeutsame Stationen im Läuterungsgang der Helden und zugleich politisch-soziale Befreiungstaten, durch die ein gestörter »Ordo« wieder hergestellt wird. Die Umdeutung der »aventure« von der bloßen »Zufallsbegegnung« in das, was einem »zu-fällt« und »zu-kommt«, ist ein höchst bezeichnendes Mittel, der Willkür unberechenbarer und undurchschaubarer Gegenkräfte zu begegnen.

Der Sinnbezug der »aventure« betrifft nur das Rittertum, für alle anderen Schichten ist er unverbindlich. Je mehr im ritterlichen Bereich die Disjunktion von Innen und Außen und die Entfremdung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft wachsen, desto mehr wird von der reintegrativen Leistung der Aventure verlangt. Sie gipfelt schließlich in dem einen heilsgeschichtlichen Gralabenteuer. Sie steigert sich also zum Grunderlebnis der Vorsehung, demgegenüber mit logischer Not-

wendigkeit alle anderen Aventuren belanglos werden. Sonst aber bleibt das Abenteuer stetiger Versuch zur In-Eins-Setzung von Innen und Außen. Weil das Abenteuer für vollendbar gehalten werden muß und trotzdem immer nur Teillösungen bringt, muß es immer erneut gesucht werden.

Die prinzipielle Unendlichkeit dieser Suche aber, der Zwang eines unaufhebbaren Widerspruchs, läßt die Problematik der Aventure sich zu metaphysischen und ontologischen Fragestellungen sublimieren. In dem etliche Jahrzehnte später verfaßten *Prosa-Tristan* wird einem Ritter die gleiche Frage gestellt, wie dem Calogrenant im *Yvain*. Und dort lautet die Antwort: »Je suis un chevalier errant qui chascun jor voiz aventures querant et le sens du monde, mès point n'en puis trouver.«<sup>234</sup> (Ich bin ein fahrender Ritter, der jeden Tag auf der Suche nach Abenteuern und dem Sinn der Welt ist, aber ich kann ihn nicht finden.)

Wir haben den Artushof des *Yvain*-Romans verlassen, als Calogrenant seine Unterhaltung mit dem »vilain« über »aventure« erzählte.

Unter den Zuhörern Calogrenants ist sein Vetter Yvain, der sich darüber erbost, daß diese Blamage noch ungerächt ist. Jetzt erscheint Artus, hört, was los ist, und beschließt, selber zu der Quelle aufzubrechen. Yvain aber will das Abenteuer allein bestehen. Er entfernt sich heimlich, hat mehr Glück an der Quelle und besiegt den Ritter, der unter Sturm und Gewitter heranprescht. Der Gegner flieht schwer verwundet und bereits sterbend in seine Burg. Yvain verfolgt ihn, wird jedoch im Torturm zwischen zwei Fallgittern eingeschlossen. Zum Glück erscheint Lunete, die Zofe der Schloßherrin, und befreit ihn.

Als Dank für einen früher erwiesenen Dienst gibt sie Yvain einen Ring, der ihn unsichtbar macht. Die Burginsassen versuchen also vergeblich, den Eindringling zu töten. Der unsichtbare Ritter erlebt nun auch Verzweiflung und Klage der durch ihn soeben zur Witwe gewordenen Schloßherrin Laudine. Er verliebt sich sogleich in sie. Und jetzt beginnt wieder einmal die alte Fabel von der schnell getrösteten Witwe ... Die Zofe Lunete bringt es mit ihren Listen soweit, daß Laudine, die ja keinen Herren für ihre Burg und für die Sturmquellencostume mehr hat, Yvain heiratet. Das geht so schnell, daß der jetzt herankommende Artus, der den Seneschall Keu das Quellenabenteuer versuchen läßt, es nun mit dem neuen Burgherren Yvain zu tun hat. Yvain wirft Keu aus dem Sattel und gibt sich zu erkennen. Ein großes Fest wird gefeiert, nach dessen Abschluß Ritter Gauvain seinem Freund Yvain eine Rede über die Gefahren hält, die eine Ehe im allgemeinen und im besonderen für einen Ritter hat. Gauvain ist besorgt, da er sieht, wie verliebt Yvain in Laudine ist. Yvain kann sich Gauvains Argumenten nicht verschließen. Er will sich nichts nachsagen lassen, verzichtet daher fürs erste auf weitere Liebesfreuden und läßt sich von Laudine Urlaub geben unter der Bedingung, daß er ihre Liebe verliert, wenn er nicht genau nach einem Jahr zurückkehrt. Beim Abschied gibt sie ihm noch einen Zauberring mit.

Bald wird Yvain durch das ritterliche Abenteuerleben so in Anspruch genommen, daß er nach einem Jahr den Termin für die Rückkehr verpaßt. Vor dem ver-

---

<sup>234</sup> zit. nach E. Brugger, »Der schöne Feigling« in der arthurischen Literatur«, VI, in: *ZRP* 65 (1949), S. 381-408 (401).

sammelten Artushof meldet ihm eine Botin Laudines Fluch und fordert den Ring zurück. Jetzt wird Yvain sich seines Vergehens bewußt; er verläßt die Hofgesellschaft, wird aus Schmerz wahnsinnig und lebt in völlig verwildertem Zustand im Wald.

Halbverhungert wird er von einer Schloßherrin schlafend aufgefunden, erkannt und durch eine Wundersalbe der Fee Morgain geheilt. Sobald Yvain seine Kräfte wiedererlangt hat, befreit er seine Wohltäterin aus den Händen eines bösen Grafen und hilft einem Löwen im Kampf gegen eine Schlange. Der dankbare Löwe folgt ihm von nun an überall hin. Auf seiner weiteren Fahrt stößt Yvain auf die gefangene Lunete, die hilfreiche Zofe, die auf eine falsche Anklage hin zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt ist. Bevor er etwas für sie tun kann, muß er die Tochter eines Burgherren aus den Fängen eines furchtbaren Riesen befreien. Das gelingt mit Hilfe des Löwen. Die vier Brüder des befreiten Mädchens schickt er an den Artushof, damit sie dort die Taten des Löwenritters verkünden. Mit der Hilfe seines Löwen besteht Yvain jetzt auch einen Kampf gegen drei Gegner, um Lunete zu befreien. Die Spitzbuben werden anstelle Lunetes verbrannt. Laudine, die der Lunete ihrer einstigen Kuppeldienste wegen böse war, versöhnt sich mit ihrer Zofe, lehnt aber jede Verzeihung für Yvain ab. So bleibt Yvain nichts übrig, als sich wieder dem ritterlichen Dienst an den Bedrängten und Enterbten zu widmen. Er verhilft einer betrogenen Jungfrau zu ihrem Erbe. Da deren ältere Schwester sich an Gauvain um Hilfe gewandt hatte, wird Yvain sich mit seinem Freund Gauvain messen müssen. Vorher besiegt er noch zwei Ungeheuer und befreit dreihundert als Weberinnen in Sklaverei gehaltene »demoiseles«. Yvain erscheint unerkant vor dem Artushof. Der Kampf mit Gauvain bleibt unentschieden. Sie erkennen sich. Artus fällt eine alle befriedigende Entscheidung. Jetzt will Yvain die Versöhnung mit Laudine erzwingen. An der Quelle entfesselt er ein fürchterliches Ungewitter, und die arme Laudine, die keinen Ritter hat, fragt verzweifelt Lunete um Rat. Lunete rät ihr, sich an den Löwenritter zu wenden, von dem Laudine nicht weiß, daß er mit Yvain identisch ist. Durch eine raffinierte List wird Laudine gezwungen, ihren Yvain wieder in Gnaden aufzunehmen.

Im *Lancelot* waren das durch die Liebe sublimierte und das ritterliche Leben zu einer Kongruenz gebracht, die das Ideal in einer solchen Weise zum Ausnahmefall, zum Resultat einer Auserwähltheit, gesteigert hatte, daß es sich der Wirklichkeit hoffnungslos entfremdete. Ein Ideal ist nur Ideal von etwas, und wenn es diesen Bezug verliert, wird es realitätsfeindlich, wird es zur Verzerrung. Der *Yvain* sucht diesem Mangel abzuhelpen. Daß Chrétien hier eine größere Wirklichkeitsnähe – trotz aller Phantastik und Wunderatmosphäre – anstrebt, zeigt sich schon daran, daß in diesem Roman zum erstenmal von einer sorgfältigen Chronologie gesprochen werden kann. Ferner darin, daß eine dreifache Verzahnung mit der Handlung des *Lancelot* vorgenommen wird, die der Dichter als gleichzeitig geschehend mit der *Yvain*-Handlung hinstellt. Diese Verknüpfung mit dem Ablauf der *Karrenritter*-Handlung, diese nachträgliche zeitliche Gleichsetzung läßt den *Yvain* als gewolltes Gegenstück und als Korrektur des *Lancelot* erscheinen.

Das Motiv der schnell getrösteten Witwe ist seit der Antike ein Motiv der Weltliteratur. So unwahrscheinlich die rasche Tröstung der zur Witwe gewordenen Laudine

im *Yvain* zunächst anmutet, so lebensnah erscheint sie doch in der geschickten psychologischen Behandlung Chrétiens. Er gibt dem Traditionsgut des Jokaste- und Witwe von Ephesus-Motivs durch die enge Verklammerung mit dem Handlungsverlauf seine volle Wahrheit zurück. Für Laudine scheint nach dem Tod des Gatten von der Hand Yvains eine ganze Welt einzustürzen. Sie schwört tödliche Rache. So ist es kein Wunder, wenn sie ihren raschen Gesinnungswandel, den der Dichter nicht ohne Ironie vermerkt, selbst als eine Verfehlung empfindet, die sich sittlich schließlich nur durch die Vollkommenheit der neuen Verbindung rechtfertigen läßt.

Laudine ist sich klar darüber, was es heißt, den zu heiraten, der ihr soeben den Gatten getötet hat. Der Zweck, den der Dichter mit dieser Komplikation verfolgt, besteht nicht darin, daß der Leser Laudines Tat verwerflich finden soll. Vielmehr ergibt dieser Handlungsteil und das volle Bewußtsein Laudines um die Besonderheit ihres Falles die psychologische Begründung für die sonst kaum zu rechtfertigende Härte und Unnachgiebigkeit, mit der Laudine auf Yvains Überschreiten des gewährten Urlaubs reagiert. Schon das Setzen dieser Frist und die damit verbundene Drohung werden so psychologisch motiviert. Mit der glaubhaften – wahrscheinlichen – Begründung dieser Beurlaubung und der nun faktisch möglichen folgenreichen Überschreitung des Urlaubs ist praktisch das Gerüst einer Handlung erstellt, in das sich die Elemente der auszutragenden Problematik einbauen lassen. Laudine ist Feudalherrin ohne Gatten, der den Lehnsbesitz bewohnt und verteidigt. Das ist Yvains Chance.

Die Notwendigkeit einer Beurlaubung ihrerseits ergibt sich gleichsam zwanglos aus dem bereits im *Erec* aufgetauchten Motiv des »Verliegens«, das Chrétien hier wieder aufnimmt. Aber es geschieht jetzt aus einem anderen Anlaß heraus, nämlich aus dem mit der *Karre* wieder in den Vordergrund gerückten Problem des Verhältnisses zwischen dem Individuum, das durch die Liebe vereinseitigt wurde, und der Gesellschaft, die die Reintegration dieses Individuums fordert. Das »Verliegen«, die »recreantise«, ist ein poetisches Motiv, in dem sich die spezifisch ritterliche Erfahrung der Entfremdung zwischen dem Einzelnen und dem Ordo auslegt. Diese Entfremdung erscheint dem Repräsentanten der Gesellschaft, dem Ritter Gauvain, aber schließlich auch dem Dichter Chrétien, als Gefahr der egoistischen Vereinzelung des Individuums. Und dieses Grundthema spiegelt sich im engeren, ständisch geschlossenen Bereich der ritterlichen Literatur naturgemäß in der dichterischen Transposition des spezifisch ritterlichen Betroffenwerdens vom Wandel der geschichtlichen Situation.

Nur dem subjektiven Erleben und der dichterischen Fiktion nach ist es die Intensität des veränderten Liebeserlebens, das den Helden »recreant« werden, ihn »verliegen« läßt. Objektiv-genetisch ist es die faktische Entfremdung zwischen Ich und Außenwelt, welche die als ordnende Lebenslehre konzipierte Liebe jetzt in umso höhere und anspruchsvollere Regionen weist, je fühlbarer der Riß zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft in der höfischen Welt wird. Die einzige echte Alternativlösung, nämlich die zugunsten des Individuums, die der *Tristan* demonstrierte, ist keine höfische Lösung; sie ist daher unannehmbar, weil sie die Gesellschaft dem Individuum opfert, obwohl letzteres untergeht.

Im *Erec* wird die Liebe durch die zärtliche, hingebende und opferbereite Enide verkörpert. Der Anspruch, den die Gemeinschaft auf den verliegenden Ritter erhebt, braucht im *Erec* bloß angedeutet zu werden, und schon zieht der Held los, um durch fortschreitende Einsicht in das wirkliche, ordnungsstiftende Wesen der höfischen Liebe auch in die Gemeinschaft zurückzufinden. Im *Yvain* dagegen ist es die über die Fenice des *Cligès*, die Guenievre der *Karre* und die » domna « der Trobadoryrik zur tyrannisch und willkürlich bestimmenden Herrin aufgerückte Frau, der sich der Held ausliefert. In Laudine verkörpert sich, wie schon in Guenievre, die jenseits von Gut und Böse zur Omnipotenz gesteigerte Macht der Liebe. Der Anspruch der Gemeinschaft auf den von dieser Macht Befallenen muß direkt und in schroffer Form erhoben werden. Und das tut Gauvain, bei aller Freundschaft und Höflichkeit, die ihm eigen ist:

Honiz soit de sainte Marie,  
Qui por anpirier se marie!

(vv. 2487f.)

Die heilige Jungfrau Maria bringe Schande über den, der sich vermählt, um zu verweichlichen!

Die Rückkehr zur Liebe, die im *Erec* zugleich mit der Rückkehr in die Gemeinschaft erfolgt, muß im *Yvain* durch raffinierte Schachzüge nach der Wiedergewinnung der ritterlichen Gemeinschaft vollzogen werden. Es bleibt Yvain, nachdem er durch List und Hartnäckigkeit Laudine versöhnt hat, nichts anderes übrig, als sein Glück durch Beteuerung künftigen Gehorsams und durch reuevolles Bekenntnis seiner Verfehlungen einer Herrin abzurufen, die nach wie vor in ihrer stolzen, souveränen Höhe verharrt:

... Dame! Misericorde  
Doit an de pecheor avoir.  
Conparé ai mon fol savoir,  
Et je le dui bien conparer.  
Folie me fist demorer  
Si m'an rant coupable et forfet

(vv. 6780-5).

Herrin! Barmherzigkeit soll man einem Sünder beweisen. Teuer bezahlt habe ich meinen Unverstand, und es war recht, daß ich ihn bezahlte. Torheit ließ mich verweilen, darin bekenne ich mich schuldig und strafbar.

Yvain hat seinen Urlaub im Interesse seiner Ritterschaft überschritten und muß diesen Schritt jetzt zur »folie« erklären. Zwar ist die optimistische Vorstellung, daß die rechte Einsicht in das Wesen der Liebe bereits auch die Lösung des Konflikts, und das heißt die nunmehr vollwertige Wiedereingliederung in die Gemeinschaft, bedeute, auch im *Yvain* wirksam. Während sie aber im *Erec* die ganze Handlung bestimmt und den Konflikt löst, vermag sie im *Löwenritter* ein Gleiches nicht mehr zu leisten. Enide begleitet ihren Erec bei seinem abenteuerlichen Läuterungsgang in der Tat ebenso wie mit dem Herzen und wächst und läutert sich mit dem Geliebten. Laudine aber ist bereits bei ihrem ersten Auftreten in allen Wesenszügen

schon die Laudine der Schlußszene. Sie ist von Anfang bis Ende so herrisch wie das Prinzip, das sie verkörpert: die Willkürallmacht der Liebe. Diese Liebe diktiert unwiderruflich die Richtung des Interesses und die Wertung nach Gut und Böse; sich ihr entziehen, gleichviel aus welchen Gründen, ist »felenie« und »traïsun« (vv. 1446ff.). Die feudal- und lehnsrechtlichen Begriffe »felenie« und »traïsun«, die hier verwendet werden, kennzeichnen den Ungehorsam gegen die Gebote der Liebe als Vergehen gegen eine gott- und naturgesetzte Menschheitsordnung. Laudine ist die Verkörperung der allmächtigen, unnahbaren Liebe; ihre Entscheidungen sind so willkürlich wie Gnade und Ungnade. Sie sind so willkürlich wie für den Einzelmenschen die Ordnungsgesetze einer Gesellschaft, deren Interessen die des Individuums nicht mehr selbstverständlich miteinbegreifen. Was an der Außenwelt als unbegriffene Fremdheit und an der Liebe als Willkür erscheint, das tritt bei Laudine als Wankelmut auf, als Launenhaftigkeit, die sich durchaus mit der Vorstellung der souveränen und unnahbaren Herrin verträgt. Der Charakter Laudines erhält dadurch eine vielbemerkte Komplexität. Eine prächtige Leistung Chrétiens, der hier einmal mehr einem echten Lebensproblem die adäquate poetisch-psychologische Verdichtung gibt. Nicht zu vergessen: Laudine ist souveräne Feudalherrin!

Für den Dichter Chrétien scheint es schlechthin keine Veränderung der Erfahrungswelt gegeben zu haben, die er nicht kraft seines künstlerischen Vermögens in ein Element seiner dichterischen Phantasiewelt umgesetzt hätte. Der Willkürcharakter heftet sich an eine jenseits von Gut und Böse stehende Liebesallmacht genauso notwendig wie der Voluntarismus an den Gedanken der göttlichen Omnipotenz. Und dieser Willkürcharakter, der sich bei der höfischen Herrin als launische Wankelmütigkeit manifestiert, gewährleistet auch die innere Wahrscheinlichkeit der Handlung, weil er dem Problemkomplex selbst entwächst und von Chrétien im Charakter der ausschlaggebenden Gestalt kristallisiert wurde, und weil Chrétien von dieser adäquaten psychologischen Gegebenheit her die Handlung aufbaut.

Diese Wankelmütigkeit, die somit nicht als äußerliche Zutat gewertet werden darf, liefert zugleich auch die einzig mögliche psychologische Voraussetzung für den Versuch Chrétiens und seines Protagonisten Yvain, einer durch Übersteigerung ihrer Ordnungsfunktion in Tyrannei umgeschlagenen Liebe schließlich doch noch Herr zu werden. Dieser Wankelmut erscheint schon zu Anfang des Romans für alle Frauen verallgemeinert: denn er steht ja im psychologischen Zentrum des den Roman erst veranlassenden Problems. Weil Yvain diese Überlegung anstellt, kann er überhaupt erst hoffen, die Frau des soeben von ihm getöteten Ritters zu erringen. Er weiß,

que fame a plus de mil corages

(v. 1436).

denn eine Frau hat tausenderlei Launen

Das weiß auch die Zofe Lunete, sonst würde sie ihre geschickten Kuppelmanöver gar nicht erst ins Werk setzen. Und nur die List, die auf eben dieselbe Wankelmütigkeit der Herrin vertraut, verschafft Yvain am Schluß die Gnade Laudines wieder, deren Verlust ihn bis zum Wahnsinn getrieben hatte.

So stellt sich der *Yvain* als ein insgeheimer Protest des Mannes gegen die Willkürallmacht der Liebe dar, aber auch, in *Yvain*, als Protest des kleinen Abenteurritters gegen die Macht und Willkür der etablierten Feudalität. Der Roman, in dem dieser Protest mit allen Mitteln dichterischen Könnens und Scharfsinns durchgeführt wird, wäre ein müßiges Spiel oder wäre ein Riesenaufwand an Geist für bloße Scheinprobleme, wenn er nicht tatsächlich den genialen Versuch darstellen würde, die an ein feindliches Schicksal abgetretene Souveränität wiederzugewinnen. Aber die Versöhnung der von »folie« bedrohten Existenz mit den anonymen und willkürlichen, weil undurchschauenden Mächten kann *nur* durch die Überlistung dieser Mächte hergestellt werden. Die doch noch vollzogene Einordnung der ihrer ordnenden Bestimmung entwachsenen Liebe in den Verfügungsbereich des höfischen Menschenideals erfolgt auf der Basis einer Verzeihung, die der Gegenpartei mit List abgerungen werden muß. So stellt der *Yvain* den letzten Versuch Chrétiens dar, auf der von der Liebe garantierten, rein innerweltlichen und innerständischen Grundlage »pes et acorde«, »pes sanz fin« für den höfischen Menschen herzustellen. Aber auch den Versuch des höfischen Rittertums, mit der aus der Liebe entspringenden »joie« noch einmal die apriorische Richtigkeit einer von ihm selbst konstituierten, sich aber jetzt durch die geschichtliche Eigenbewegung seiner Kontrolle entziehenden Lebensordnung zu beschwören. Obwohl an der integrierenden und menschenbildenden Funktion der Liebe festgehalten wird und weil sie in eine Höhe gerückt ist, wo ihr Wirken nur noch als willkürliche Begnadung oder als Verdammnis erlebbar wird, unterliegt das neue Bild der Liebe den Wandlungen, die sich aus dem zum Pessimismus hin veränderten Selbstverständnis des Individuums ergeben. Der Anglonormanne Thomas hatte im *Tristan* die Fatalität des gesellschaftlichen Geschehens als angeborene Schwäche in das Innere seiner Gestalten verlagert. Die klassisch-höfische Dichtung, die auf der natürlich-vernünftigen Organisation des ritterlichen Menschen besteht, projiziert diese Fatalität in die Liebe, in der so noch einmal – und intensiver als zuvor – die ganze Problematik von Innen und Außen, von Ideal und Wirklichkeit erfahren wird. Das bange Gefühl, daß diese Problematik unlösbar sei, zeigt sich im *Yvain* als »laudatio temporis acti«. Natürlich ist es dann die Liebe, an deren Verfall sich der Niedergang der Welt, die Verschlechterung der Wirklichkeit bekundet. Der *Yvain*-Prolog schlägt einen vielsagenden melancholischen Ton an: Die Liebe hatte einst viele würdige Anhänger und Schüler. Einst wurde man durch die Liebe »cortois«, »preu«, »large« und »enorable«, jetzt aber wird die Liebe zur »fable«, zum »mançonge«. Nach diesem harten Urteil fährt der Dichter fort:

Mes por parler de çaus, qui furent,  
 Leissons çaus, qui an vie durent!  
 Qu'ancor vaut miauz, ce m'est avis,  
 Uns cortois morz qu'uns vilains vis

(vv. 29-32)

Doch reden wir nun von denen, die früher waren, und lassen wir die, die noch am Leben sind! Denn ein untadeliger Ritter ist, so meine ich, tot immer noch besser als ein gemeiner Mensch, der lebt.

Der »cortois morz«, von dem er sprechen will, ist Yvain, die »vilains vis« die heruntergekommenen Zeitgenossen. Damit wird das Artusreich, in dessen Glanz sich ja bisher uneingeschränkt die höfische Welt der Zeit Chrétien's spiegelte, wirklich zur Vergangenheit erklärt. Der Bezug auf eine vorbildhaft gedachte Epoche der Geschichte, die die Ansprüche der eigenen Zeit rechtfertigte und ihnen eine ideale Zielsetzung verschaffte, wird nun erstmalig eingestandenermaßen zum Regreß auf tatsächlich Abgelaufenes, auf endgültig Vergangenes. Das Menschenideal des Artushofes, bisher als durchaus erreichbar und potentiell vorhanden aufgefaßt, erscheint nun plötzlich bloß noch als normativer Maßstab, an dem der Niedergang erschreckend deutlich sichtbar wird. Hinter der bitteren Klage über den Verfall der höfischen Liebe steckt die resignierte Erkenntnis, daß die Geschichte unwiederholbar ist und daß die äußerlich glanzvolle Gegenwart des Rittertums dem Zustand seiner tatsächlich sinkenden Lebensmächtigkeit nicht mehr entspricht.

Diese Erkenntnis wird im Problemkreis der Liebe psychologisch gefiltert. Und sie führt deshalb in ihrer Bewußtseinsspitze, nämlich in Chrétien selbst, schließlich zur Absage an das bisherige Lebensideal durch die Absage an die höfische Liebe. Die Liebe wird in das Verhängnis der absinkenden Geschichte mit einbezogen und wird, gerade weil sie absolute Geltung beansprucht, jetzt generell fragwürdig.

Einerseits wollen die Leute von der rechten Liebe nicht mehr viel wissen, »... la janz n'est mes amoreuse« (v. 5394), und andererseits verteilt die Liebe ihre Gaben völlig willkürlich:

C'est granz honte, qu'Amors est tes,  
Et quant ele si mal se prueve,  
Que el plus vi leu, qu'ele trueve,  
Se herberge tot aussi tost,  
Come an tot le meillor de l'ost

(vv. 1386-90)

Es ist eine Schande, daß Liebe so beschaffen ist und sich als schlecht genug erweist, an der verworfensten Stätte, die sie finden kann, ebenso gern einzukehren wie in die edelste Behausung.

Nur indem sich die Liebe in Yvain niederließ, handelte sie richtig und ihrer idealen Bestimmung nicht zuwider:

Mes ore est ele bien venue,  
Ci iert ele a enor tenue  
Et ci li fet buen demorer.  
Einsi se devroit atorner  
Amors, qui si est haute chose,  
Que mervoille est, comant ele ose  
De honte an si vil leu desçandre

(vv. 1391-7).

Doch nun ist sie an den Rechten gekommen, hier wird sie in Ehren gehalten werden, und hier mag sie gerne verweilen. So sollte Liebe sich immer einrichten, die doch ein so edles Ding ist, daß es Wunder nimmt, wie sie sich nicht schämt, an einer so verworfenen Stätte abzusteigen.

Yvains Liebe wird dadurch zu einem Ausnahmefall, der sich infolge der bewußten historischen Distanzierung dem Dichter als ein für die eigene Zeit fast unwahrscheinlicher Glücksfall darstellt.

Eine unwiderstehliche, lebensbestimmende Macht ist die Liebe auch bereits im *Cligès*. Aber noch ist sie dort an sich gut. Ihr sich zu entziehen, ist unverantwortlich und strafbar. Damit aber im Idealfall des Romans die Kraft der Liebe sich gegen widrige Umstände durchsetze – Umstände, die im *Tristan* in Not und Tod führen –, dazu bedurfte es ungewöhnlicher Kunstgriffe und einer bisher unerhörten Entschlußkraft und Aktivität der Frau. Es ist schon so: Die Allmacht der Liebe ist die Ohnmacht des Individuums. Wo die höfische Dichtung, soweit sie diese Erfahrung nicht überhaupt ignoriert, sich sträubt, aus ihr die Konsequenzen zu ziehen, da überläßt sie der Frau die Zügel der Handlung. Vom *Cligès* bis zu *Aucassin und Nicolette*, besonders deutlich aber bei dem nach Chrétien dichtenden Jean Renart, tritt die Frau aus ihrer Passivität heraus. Sie organisiert selbst ihre Liebe und ihr Schicksal. Wo aber an der Liebe selbst grundsätzlich gezweifelt wird, erfaßt der Argwohn auch die Rolle der aktiv gewordenen Frau. Die Überlistung Laudines durch Yvain besagt das nochmalige Hereinholen der allmächtig-willkürlichen Liebe in die Botmäßigkeit des ritterlichen Menschen. In anderen Worten: Dieser Sachverhalt bedeutet den ersten großen Versuch zur Überlistung der Fortuna. Die List als letzte wirksame Waffe gegen das Schicksal aber bestätigt bereits die Vereinzelung des Menschen, in die ihn ein unverständlich gewordenes Außen treibt. Der »Joie«-Verlust, der bisher von der ganzen Gemeinschaft mitgetragen wurde, trifft den Löwenritter als ganz persönliche Katastrophe, als zum Wahnsinn führender Verlust seines Ichs. Der Fall des Helden in die absolute Verlassenheit der Verzweiflung bezeugt das Versagen der Gemeinschaft, die ihm nichts mehr zu sagen hat und die ihn widerspruchslos sich selbst überläßt:

Si l'an leissierent seul aler.  
Bien sevent, que de lor parler  
Ne de lor siecle n'a il soing

(vv. 2799-2801).

So ließen sie ihn allein fortgehen. Sie wissen wohl, daß ihr Gespräch und ihr Treiben ihn nicht kümmert.

Als Yvain von der Verdammung durch Laudines Botin betroffen wird, verfällt er in »panser« und dann in die »folie« des Wahnsinns! Noch in Chrétiens *Gralroman*, wo das »panser« des Helden zu einem mystischen Meditieren geworden ist, respektiert die Gemeinschaft das »panser« des Helden. »Pansis« ist der verarmte Vater Enides im *Erec*; Cligès und Fenice sind einmal vom »panser« befallen; »pansis« ist Artus, als er im *Perceval* gegen den roten Ritter machtlos ist; und Lancelot vergißt sich in der *Karre* vollkommen im »panser«. »Pansis« ist – neben der semantisch benachbarten »folie« – das Schlüsselwort des Trouvère Gace Brulé, dessen ausschließlich in der Liebe beschlossene Welt schon alle Züge einer unentrinnbaren Fatalität zeigt. »Panser – pansis«, bei den Trobadors auch »cossiros – cossire«, das nachdenkliche Versunkensein der Gestalten, ist auch ein Grundton in der Dichtung der Marie de France. »Pansif« bezeichnet das schmerz-

hafte Betroffensein durch ein widriges, als unabänderlich empfundenes Geschick, dem fast nur noch völlige Unterwerfung begegnen kann, soll die drohende Selbstaufgabe der Person sich nicht in der »folie« tatsächlich verwirklichen.

Der *Yvain*-Roman stellt den Glücksfall dar, in dem der Held die »folie« und die »forsanerie« überwindet und trotz aller Störung die Ordnungseinheit von Individuum und Außenwelt, wenn auch mit fraglichen Mitteln, noch einmal herzustellen vermag. Der Prozeß der Reintegration vollzieht sich hier noch im Glauben an eine letztlich doch verifizierbare Gutheit der rechten Liebe. Für den Dichter des *Yvain* ist die »amors antiere et fine« (v. 6013) noch immer eine »amor saintisme«, eine »preieuse chose et sainte« (v. 6050-2). Noch ist Chrétien nicht bereit, die Liebe als höchstes Wertzentrum und als Medium des Weltbegreifens zu opfern. Ja, er beläßt ihr den metaphysischen Rang, der sie der Gnade Gottes und die Frau einem fast göttlichen Wesen gleichsetzt.

Nur der selten in seiner vollen Tragweite erkannte Umstand, daß die höfische Liebe in der Dichtung nicht bloß eine Grundform zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern Austragungsmittel einer fundamentalen und bedrängenden Daseinsproblematik ist – nur dieser Umstand erklärt es, daß die irdische Liebe zwischen Mann und Frau zur religiösen Würde erhoben werden konnte. In dem Maße, in dem die Liebe allmächtig und eigengesetzlich erscheint, nimmt die Verehrung der Frau religiöse Formen an. Fenice ist für Cligès ein »santuaire« = »Heiligtum«. Lancelots Verzückungen entsprechen deutlich den Zuständen mystischer Ekstase. Der mystische Weg bietet sich in dem Augenblick an, da das Individuum auf einen persönlichen Eigenweg zur Glücksgewinnung verwiesen ist. Das Sich-eins-fühlen und Erhobenfühlen mit und zu der geliebten Herrin nähert sich umso mehr der mystischen deificatio (= Vergottung), je ferner, höher und unzugänglicher die wunderwirkende höfische Herrin vorgestellt wird.

Je willkürlicher die Schicksalsmacht Liebe erscheint und das Individuum in die Vereinzelung treibt, je stärker sich eine veränderte Wirklichkeit zwischen das menschliche Begreifen und das Ideal schiebt, desto eher muß der Einzelne die letzte Instanz im tiefsten Grund seines Selbst, in seiner Innerlichkeit, suchen.

Das »panser«, das gedankenverlorene Sinnen des schicksalbedrängten Menschen, wird in mystische Verzückung umgebogen. Damit bahnt sich auch für den höfischen Ritter der mystische Heilsweg an. Die Ohnmacht des Individuums vor der Allmacht des Schicksals kann nur durch die Entdeckung einer letzten Kraft des menschlichen Innern beseitigt werden. Das mystische Erlebnis überspringt im Ich selbst die Kluft zwischen Individuum und Umwelt und entgeht damit dem Entscheidungszwang des Dualismus. In der Glut der ganz persönlichen Ekstase kann sich die Unio zweier hoffnungslos getrennter Welten vollziehen. Von Lancelot über Perceval zu dem ritterlichen Christuskirche Galaad wird aus der Nichtbeachtung der geschichtlichen Wirklichkeit die völlige Loslösung von ihr, ja ihre restlose Verdammung zugunsten weniger Erwählter.

Inzwischen versagte die höfische Liebe die Erfüllung ihrer Funktion. Denn auch in ihrer höchsten Geltung und Macht vermochte sie die Widersprüche nicht mehr zu meistern, die jene Geltungserhöhung verursacht hatten. Die Vorstellung, daß der höfische Ritter ein Geschöpf der Frau und ihrer Willkür preisgegeben sei, hätte den Verzicht auf jede Beeinflussung des Geschicks und damit die endgültige Selbst-

aufgabe involviert. Die Erfahrung der Liebe als einer willkürlichen Macht und die Erhöhung der Herrin zum göttlichen Wesen gehen Hand in Hand.

Wo aber jene Erfahrung zu der Erkenntnis führt, daß die Liebesallmacht, und das heißt ja auch das schicksalhafte Geschehen schlechthin, sich gänzlich dem Zugriff des ritterlichen Menschen entzieht, da hat auch die Vermittlungsaufgabe der Frau ihren Sinn verloren.

Ich fasse noch einmal zusammen: Die Liebe, im Zentrum einer ständischen Lebenslehre, wurde im höfischen Raum zum Mittel der Besitzergreifung des Außen und bescheinigte dem, der sich ihren Gesetzen unterwarf, die Übereinstimmung zwischen der höfisch-ritterlichen Lebensform und dem sittlich Guten und Wahren, auch noch im Falle der Bedrohung dieser Harmonie. Die höfische Liebe, mit ihren für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft verbindlichen Spielregeln, erhielt so den Rang einer Ordnungsmacht. Sie mußte aber in dem Augenblick von einer Ordnungsmacht in eine Willkürmacht umschlagen, da der Verlust der Lebenseinheit offenkundig und endgültig wurde. Die Rationalisierung dieser Liebeslehre hatte Gesetz und Trieb, das heißt gesellschaftliche Ordnung und individuelles Glücksverlangen als Erscheinungsformen ein und derselben »Natur« hinstellen vermocht. Mit der tatsächlichen Störung dieser Harmonie durch die Veränderung der geschichtlichen Situation hat das Vernunftprinzip des feudalhöfischen Ordnungsbildes auch für die Liebe seine Evidenz verloren. Die Erfahrung der Liebe wird zur Erfahrung einer Willkür, in der es keine Gesetzlichkeit und damit keine Ordnung mehr gibt. Wo aber keine Ordnung mehr aufweisbar ist, sondern die wachsende Entfremdung zwischen Einzelfern und Umwelt eine sich steigernde Herrschaft der Unordnung bezeugt, da wird der Gedanke vom Wirken einer echten Ordnungsmacht unmöglich: die ideale Ordnung wird – mit dem *Yvain* – zum Vergangenheitsbild. So bezeugt der Wandel, den die Vorstellung von der Liebe in der ritterlichen Dichtung innerhalb weniger Jahrzehnte erfährt, die geistesgeschichtlich hochbedeutsame Wendung der feudalhöfischen Ideologie zu einem pessimistischen Geschichtsbild, das in schroffem Gegensatz zu den Hoffnungen steht, denen Chrétien noch im *Cligès*-Prolog Ausdruck gab.

Weder *Ritterschaft* allein noch *Liebe* allein rechtfertigen den Geltungsanspruch der höfischen Welt – so hatte bereits der *Erec* gelehrt. Aber auch Liebe und Ritterschaft, das heißt die auf die Liebe gründende ordnungsstiftende ritterliche Tüchtigkeit können diese Aufgabe jetzt nicht mehr erfüllen – das wird aus dem *Yvain* schon deutlich, obwohl dieses Werk gerade den Gegenbeweis erbringen sollte. Das bedeutet: Eine Sinnggebung der präsenten ritterlichen Existenzform ist aus deren eigenen, autonomen Voraussetzungen nicht mehr abzuleiten, auch nicht mehr durch die Spiritualisierung der Liebe, durch ihren religiösen Bezug. Chrétien selbst erteilt ihr in seinem letzten Roman, dem *Perceval*, die Absage. Diese Absage ist zwar noch keine vollständige; die Liebe bildet hier noch eine wichtige Station auf dem Lebensweg des Helden. Aber als Hauptthema der Handlung, als umfassende Bildungsmacht und als Lebensmitte, wird sie der Suche nach dem Heiligen Gral geopfert. Sie bleibt ohne jede wirklich bestimmende Einwirkung auf den Verlauf des Geschehens. Erst im *Prosa-Lancelot* erhält sie eine solche Handlungsfunktion zurück – dann aber im Zeichen einer verhängnisvollen Schuld.

In den *Gralromanen* wird die Suche nach der rechten Liebe durch die Suche nach dem Gral, das heißt nach dem Gotteserlebnis verdrängt. Da aber auch mit dem Ersatz der Liebe durch den christlichen Gott die realen Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft nicht aufgehoben sind, behält die bereits eingetretene Vereinzelung des Individuums auch für das neuhergestellte Ritter-Gott-Verhältnis seine Geltung: Der Heilsweg ist jetzt zwangsläufig persönlich-mystischer Natur und kann für die ganze Gemeinschaft nur noch fruchtbar werden, wenn die exemplarische mystische Heilsgewinnung dahingehend verstanden wird, daß sie im Namen einer ganzen Gesellschaft geschieht. Damit aber wird der erwählte ritterliche Heilsucher notwendig zum Erlöser.

## »Guillaume d'Angleterre« und die Schicksalsromane

Bevor wir indessen diesen Prozeß weiter verfolgen, müssen wir uns einigen Romanen zuwenden, die gewöhnlich unter dem Namen »Schicksalsromane« laufen. Ihre frühesten Vertreter sind Zeitgenossen der Chrétien'schen Romane, und möglicherweise hat Chrétien selbst einen solchen Roman geschrieben. Dieser Roman ist der *Guillaume d'Angleterre*.<sup>235</sup>

Der Dichter nennt sich schon mit dem ersten Wort des Werks:

» Chrestiens se viaut antremetre ... «

Ist er unser Chrétien de Troyes, ist er es nicht? Die Meinungen sind bis heute geteilt. Gegen den Dichter aus Troyes scheint die ganz andere Thematik des *Wilhelm* zu sprechen, für ihn aber Sprache, Stil und betont aristokratische Lebensauffassung.

England hatte einmal einen frommen König namens Guillaume, dieser eine ebenso gottesfürchtige Gemahlin namens Gracienne. Beider Gebet um einen Erben geht schließlich in Erfüllung. Bevor aber das große Ereignis stattfindet, verkündet nächtlings eine geheimnisvolle Stimme dreimal hintereinander dem König, er müsse Hab und Gut verschenken und sich in die Wälder zurückziehen. Wilhelm tut also. Die Königin schließt sich trotz ihres Zustands an, beide verlassen das Schloß durch ein Fenster und ziehen in den dunkelsten Wald. Am anderen Morgen ist alles bestürzt, besorgt, das Gesinde klagt, was aber nicht hindert, daß Wohnzimmer und Hinterlassenschaft des Königspaares sogleich geplündert werden.

In einer Felsenhöhle schenkt Gracienne gleich zwei gesunden Knäblein das Leben. Der König wickelt die Zwillinge in seine abgetrennten Rockschoße ein. Gracienne ist so hungrig, daß sie eines der Neugeborenen verspeisen möchte, worauf der König sein Schwert zückt, um sich ein Stück Fleisch vom eigenen Körper abzuschneiden. Diese Speise aber ist seiner Frau zu kostbar; der Appetit scheint ihr überhaupt jetzt vergangen zu sein, und der König bricht auf, um etwas Eßbares anderer Art zu suchen. Die Kaufleute, die er findet und anbettelt, laden die schöne Königin auf ihr Schiff, verprügeln den König und lassen ihn mit den Zwillingen allein. Während nun der König einen Zwilling in ein Boot lädt, wird der andere von einem Wolf geraubt. Auf der Verfolgung bricht Wilhelm bewußtlos zusammen. Kaufleute jagen dem Wolf das Kind ab, finden auch das zweite im Boot und nehmen beide mit.

Dem verlassenen König raubt ein Adler das Portemonnaie mit dem letzten Geld. Guillaume trifft wieder auf Kaufleute, die ihn ebenfalls verprügeln, dann aber doch mit sich nehmen. In der Stadt Galveide tritt er in den Dienst eines Bürgers namens

---

<sup>235</sup> Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre. Roman du XII<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von M. Wilmotte, Paris 1978.

Gui und bringt es auf Grund seiner Tüchtigkeit bald bis zum Hausverwalter. Als König ist er ja mit Verwaltungsgeschäften vertraut. Inzwischen wird Gracienne in Sorlinc von dem dortigen Herrscher zur Ehe gezwungen, bittet sich aber wegen eines angeblichen Gelübdes für ein Jahr Befreiung von aller ehelichen Gemeinschaft aus. Diese Frist genügt dem Schicksal, sich zu besinnen: Vor Ablauf dieser Zeit stirbt der schlimme Ehemann, und Gracienne ist Herrin des Landes. Wir sehen bereits: Hinter all diesen Zufällen steht eine wachsame Vorsehung.

Die Zwillinge wachsen inzwischen unter den Namen Lovel und Marin in bürgerlichem Milieu auf. Sie sollen das Gerberhandwerk erlernen, aber: »nature passe nourriture«; sie tun alles, nur nicht, was sie sollen, werden von ihren Pflegevätern verblüht und fortgejagt. Im Wald erwischt sie ein Förster beim Wildern, aber der König des Landes läßt sie in der Jägerei ausbilden. Königssöhne, das sieht man, sind keine Wilderer, denn sie haben die Jagd im Blut.

König Wilhelm ist inzwischen reisender Kaufmann geworden; er kommt dabei auch in sein eigenes Reich nach England, gibt sich jedoch nicht zu erkennen und wird dann vom Sturm nach Sorlinc verschlagen, wo seine Frau Gracienne regiert. Nach einigem Hin und Her treffen und erkennen sich die Gatten. Aber noch fehlen ja die Zwillinge, und daher verirrt sich Wilhelm bei einer Jagd in das Gebiet, in dem die Zwillinge leben. Die Zwillinge haben noch die abgeschnittenen Rockschoße, also ihre ersten Windeln aufbewahrt, außerdem läßt der diebische Adler just in diesem Augenblick die einst geraubte Geldbörse in diese Erkennungsszene fallen, und so naht das glückliche Ende mit Riesenschritten. Man feiert acht Tage lang ein großes Fest und segelt anschließend auch nach England. Wilhelm und Gracienne nehmen ihren Thron wieder an, und London umjubelt das heimgekehrte Paar plus Sprößlinge.

Man fragt sich: was soll das alles? Wenn man vom Artusroman herkommt, findet man sich plötzlich in einer völlig veränderten Welt. Auch hier gibt es Abenteuer, und was für welche! Aber keines ist gesucht, und in keinem erscheint der Protagonist als ritterlicher Held. Sein Schwert hat Wilhelm offenbar nur mitgenommen, um seiner Frau im Walde ein Stück eigenes Gesäß anbieten zu können. Nirgends Aventuren der uns bekannten Art, und schon gar nichts von ritterlich-höfischer Liebe. Dafür ein befremdliches Gemisch von Verwicklungen, Schicksalsschlägen, wunderbarem Verlieren und noch wunderbarerem Wiederfinden. Der Held macht weder eine Läuterung noch eine Entwicklung irgendwelcher Art durch. Er ist immer genauso gottesfürchtig und geduldig wie er zu Anfang schon war. Weshalb überhaupt diese Geduldsprobe?

Diese Umstände allein erlauben schon die Feststellung: Wenn Chrétien de Troyes auch der Verfasser dieses Romans ist – der übrigens nur etwa die Hälfte der Länge der Artusromane, nämlich 3366 Verse, aufweist-, dann muß er damit ganz andere Ziele angestrebt haben als mit seinen Artusromanen, und wohl auch an ein anderes Publikum gedacht haben.

Am *Wilhelm von England* sind leicht zwei literarische Hauptquellen, zwei literarische Traditionen zu unterscheiden, die hagiographische Legende und der spätgriechisch-byzantinische Roman. Die Vielzahl von schicksalhaft-zufälligen Trennungen eines sich unverbrüchlich liebenden Paares, die Trennung von Familien-

gliedern, ihr Verschlagenwerden durch Sturm und böse Menschen und ihr endliches glückliches Wiederfinden, makellos an Leib und Seele; all das stammt aus dem spätgriechischen Roman. Die Himmelsstimme aber und die betonte Gottesfürchtigkeit Wilhelms und Graciennes kommen deutlich aus der Heiligenlegende. Direktes Vorbild war die im 8. Jahrhundert zum erstenmal lateinisch gedichtete Legende vom Heiligen Eustachius. Sie erzählt, wie der Heide Placidus auf der Jagd durch das plötzliche Erscheinen eines Kreuzes bekehrt wird. In der Taufe erhält er den Namen Eustachius, muß arge Prüfungen erdulden, z. B. völlige Verarmung und Trennung von seiner Familie. Nach vielen Schicksalsschlägen findet er seine Familie wieder, erleidet aber dann mit ihr den Märtyrertod. Das letztere bleibt unserem Wilhelm erspart. Es geht dem Dichter mit seiner Verschmelzung von Heiligenlegende und byzantinischem Schicksalsroman offenbar darum zu zeigen, daß der fromme Mensch, wie ihn Wilhelm darstellt, schließlich über alle Schicksalsschläge triumphiert, daß er gegen alle Widerfahrnisse letztlich doch bestehen kann, daß seine Welt zwar vorübergehend gestört, aber nicht zerstört werden kann. Diese Auffassung wird massiv unterbaut durch eine naturrechtlich legitimierte Standesauffassung. Die beiden Zwillingsöhne werden von »vilains« erzogen, sie sollen ein Handwerk erlernen. Aber ihre edle Natur schlägt durch – *nature passe nourriture* –, sie haben, ohne je Anschauungsunterricht genossen zu haben, aristokratische Allüren, und das Verhalten der Pflegeväter erschiene völlig unentschuldig, wenn man von »vilains« überhaupt eine Ahnung von diesen Dingen erwarten könnte. Gerade weil man ihnen daraus keinen Vorwurf machen kann, werden die Pflegeväter in der Schlußszene bestens belohnt und in ihrer ganzen Erbärmlichkeit bloßgestellt. Sie erhalten wunderschöne und überaus kostbare Kleider, erklären aber sofort, sie verkaufen zu wollen. Die Königin ist nicht böse, sondern lacht über die Torheit, denn in einem »vilain« steckt viel von einem törichten Tier:

... ele s'an rioit ...

De la folie as deus vilains;

Qu'an vilain a mout fole beste

(vv. 3247-49).

So denkt der Autor über den ehrsamem Bürger!

Erst nachdem die Königin ihnen die geschenkten Kleider sofort wieder abkauft und zum zweitenmal schenkt, erklären sie sich bereit, sie nicht mehr versilbern zu wollen, sondern zu tragen. Das ausschließliche Gelddenken dieser neuen Klasse ist für den ritterlichen Menschen völlig unerklärlich, erscheint tierisch. So komisch diese Geschenkszene ist, so bitter ist ihr Unterton. Die Welt des städtischen Bürgertums ist unverstanden und unheimlich. Zieht man nach einem Blick auf den Handlungsablauf in Betracht, daß mehrere der Ursachen für die schicksalhafte Trennung der Ehegatten und der Kinder auf das Eingreifen von Kaufleuten und Händlern, von städtischen Bürgern also, zurückgeführt sind, so wird dieser Zug noch deutlicher. So phantastisch die Geschichte Wilhelms und seiner Familie sich darstellt, so konkret ist ihre Einbettung in eine reale Welt von identifizierbarer Natur. Die Kulissen dieser Handlung werden von der noch unbegriffenen Lebens- und Denkweise der aufstrebenden Handwerker und Kaufleute der Städte gebildet, ein bedrohlich erscheinender und immer wieder in das Leben des Helden direkt eingreifender Bereich. Die außerständische, nichtritterliche Welt ist hier nicht ignoriert,

sondern wird bereits in ihrer das Leben des Rittertums beeinflussenden Macht gezeigt. Wo dies der Fall ist, braucht das dualistisch-zwiespältige Verhältnis zur Außenwelt nicht mehr in das Innere des Helden hereingenommen zu werden. Das wird freilich mit psychologischer Einfachheit erkaufte. Wilhelm kennt keine Schuld und keine Sühne, er braucht nicht zu kämpfen, braucht keine Reintegration, er kennt keine Entfremdung und keine Aventuren, die sie aufheben. Was er braucht und was er hat, das ist das optimistische Vertrauen auf ein Bestehen inmitten dieser Schicksalsschläge und der Glaube, daß alle diese Schläge nur Prüfungen sind, die von einem letztlich doch gütigen und gerechten Schicksal von selbst beendet werden. Dieser Schicksalsroman, der sich aus der Heiligenlegende nährt, ohne deren Märtyrerende zu übernehmen, ist eine andere Form der aristokratischen Antwort auf das dualistische Krisenerlebnis des 12. Jahrhunderts, eine Antwort, die ungleich bescheidener und künstlerisch zweifellos belangloser ist als diejenige des Artus- und *Gralromans*, die aber eben deshalb nicht gezwungen ist, die gleichen Konsequenzen zu ziehen. Das individuelle Bestehen des Helden hat hier keinen konstitutiven Bezug zur Gemeinschaft. Die Geschichte endet in einem bereits vorausgewußten, völlig privaten happy end, mit dem ein fürsorglicher, providentieller Zufall das von ihm zuvor angerichtete Unheil wieder tilgt. Es fehlt die ganze Dimension der Aventure und damit die im Reintegrationsvorgang eingeschlossene Totalität. Der Schicksalsroman ist insofern eine Ausflucht aus dem großen Dilemma, als er ein individuelles Schicksal schildert und zum glücklichen Ende führt, ohne es in einen echten Schuldkonflikt mit den Gegenmächten zu bringen. Es ist, verglichen mit der radikal-totalen Austragung der *Gralromane* und der tragischen Folgerichtigkeit des *Tristan*, wirklich eine Ausflucht, eine bescheidene, verharmlosende Privatisierung des großen Konflikts. Aber Helden wie Wilhelm sind eben keine Helden, die sich bis zur völligen Unnachahmlichkeit steigern müßten. In Wilhelm verkörpert sich eine sehr reduzierte Exemplarität, deren Lehre in optimistischem Durchhalten besteht; eine Lehre also, an der jeder teilhaben konnte. Denn was hier, entliehen von der Selbstgewißheit des »heiligen« Helden, gefordert wurde, waren Eselsgeduld und Gottvertrauen, ging aber nicht über Menschenmaß hinaus; es blieb der Wirklichkeit näher als der Artusroman, ohne daß diese Wirklichkeit zu einer übermächtigen Drohung aufwuchs, die – wie im *Gralroman* – schließlich zum Untergang der eigenen Welt führen mußte.

Der private Friede, den der Held des Schicksalsroman findet, impliziert nicht mehr den Frieden der ganzen Geschichte. Diesem Verzicht auf Totalität wird die nächste Zukunft des Romans gehören, nachdem das Totalitätsstreben des *Gralromans* in einem heroischen Crepusculum sein Ende findet.

So hat das Romanschaffen des 12. Jahrhunderts in Frankreich vier deutlich unterscheidbare Arten aufzuweisen:

- 1.) den antikisierenden Roman, aus dessen geschichtlich-chronikalischen Bestrebungen der Artusroman hervorging, der aber auch weiterhin gepflegt wird
- 2.) den Artus-Roman, gipfelnd in der Gral-Thematik
- 3.) den Tristan-Stoff, der in Opposition zur Artuswelt steht

4.) den Schicksalsroman, den die Franzosen etwas mißverständlich »roman d'aventure« nennen.

### »Floire et Blancheflor«

Der Schicksalsroman lehrt, wie wir schon am Beispiel des *Guillaume d'Angleterre* erkennen, das Vertrauen in ein Schicksal, das dem standhaften und geduldigen Menschen nach mannigfachen Prüfungen das verdiente Glück gewährt. Eine Konzession müssen die konsequentesten dieser Romane indessen dem Schicksal gegenüber machen: Die in Liebe verbundenen Paare sind reine, naive Seelen, für welche die ganze Komplikation des Lebens bloß in der Frage besteht, wie sie wieder zusammenkommen können. Auch wenn sie Dummheiten machen, geschieht es in reiner Unschuld, denn viele der Knäblein und Mädglein dieser Romane zählen weniger als fünfzehn Lenze, wenn sie sich fürs Leben verlieben. Das gilt schon für eine berühmte Erzählung byzantinischer Herkunft, deren französische Version vermutlich bereits um 1170 entstanden ist, die rund 3000 Achtsilberversen umfassende Geschichte von *Floire et Blancheflor*<sup>236</sup>, im Mittelalter weit verbreitet und viel gelesen.

Blancheflor, die in heidnischer Gefangenschaft geborene Tochter eines christlichen Grafen, und der heidnische Königssohn Floire wachsen gemeinsam in Spanien auf und lieben sich zärtlich von Kindesbeinen an. Floires Vater ist davon nicht sehr erbaut; deshalb verkauft er Blancheflor insgeheim an ehrbare Kaufleute, die das schöne Kind für einen ansehnlichen Haufen Gold an den Emir von Babylon weiter verschachern. Als Floire hinter die Tat seines Vaters kommt, schlägt er Krach und begibt sich auf die Suche nach Blancheflor, findet auch überall Spuren, gelangt nach Babylon und läßt sich, in einem Blumenkorb versteckt, heimlich in den Harem einschmuggeln, der Blancheflor beherbergt. Das Paar wird entdeckt und zum Feuertod verurteilt. Aber Unschuld und Edelmut der beiden vermögen den Emir zu besänftigen: er gibt sie frei. Und damit nicht genug. Obwohl er die vorsichtige Angewohnheit hat, seine Frauen immer nur für ein Jahr zu heiraten, macht er Blancheflor zuliebe eine Ausnahme und heiratet deren Freundin Claris gleich auf Lebenszeit. Inzwischen ist Floires Vater gestorben; man kann also beruhigt nach Spanien zurückkehren; Floire wird Christ, und mit ihm läßt sich sein ganzes Volk taufen. So werden die Spanier christlich! Unsere Liebenden regieren als Königs-paar bis an ihr seliges Ende.

Was will man noch mehr? Die beiden haben sich, und damit hat sich der Kreis ihres Lebens geschlossen. Was nachher kommt, ist zwar Glück sozusagen ohne Ende, aber eben deshalb nicht mehr des Erzählens wert. Welcher Dichter könnte schon ein Dauerglück in Worte fassen!

---

<sup>236</sup> *Floire et Blancheflor*, hrsg. von Margaret Pelan, Paris <sup>2</sup>1956.

Bemerkenswert ist, daß sich in der Mehrzahl der Schicksalsromane, wie in *Floire et Blancheflor*, die Handlung über weite geographische Räume erstreckt. Ihre Helden sind Wanderhelden, aber nicht aus Aventure-Trieb, sondern weil sie die Geliebte oder den Geliebten suchen müssen. Der Sinn des Lebens ist dann mit der Geliebten auch gefunden und bescheidet sich mit diesem gewiß sehr schätzenswerten, aber auf metaphysische Dimensionen verzichtenden Glück. Die Protagonisten dieser Romane durchqueren viel größere Räume als die Artusritter. Indem aber diese Großräumigkeit des Schicksalsromans topographisch identifizierbar ist – Rom, Byzanz, Spanien, Ungarn, Babylon etc. – ist sie doch zugleich konkret begrenzt, hat einen realen Horizont, während die ortlose Welt des Artusromans immer die Unendlichkeit der totalen Wesenssuche widerspiegelt. Auch in dieser Beziehung ist für den Schicksalsroman ein Realismus kennzeichnend, der die räumlich erfahrbare Welt zwar weit ausdehnt, aber zugleich eingrenzt, konkretisiert und als erreichbar und erkennbar hinstellt. Weil diese Welt ausmeßbar ist, finden sich die Liebenden immer wieder. Der Unterschied zum Artusroman erweist sich auch hieran als ein grundsätzlicher, essentieller.

### Gautier d'Arras, »Eracle«

Eine gewisse Sonderstellung ist dem Werk des Gautier von Arras zuzuerkennen, der ein Zeitgenosse Chrétiens ist. Über sein Leben wissen wir genauso wenig wie über das des champagnischen Dichters. Sicher ist nur, daß er eines seiner Werke im Dienst des Grafen Thibaut V. von Blois geschrieben hat, also an dem Hof, dessen Herrin die Gräfin Alix von Blois war, die zweite Tochter Ludwigs VII. und der Eleonore von Poitiers, also die Schwester der literaturbeflissenen Gräfin Marie von Champagne.<sup>237</sup>

Gautier war vermutlich Kleriker in Hofdiensten. Er hat etwa zwischen 1170 und 1190 zwei Romane geschrieben, von denen nicht definitiv auszumachen ist, welcher zuerst verfaßt wurde. Das eine dieser beiden Werke ist der *Eracle*.<sup>238</sup> Der Stoff ist, jedenfalls in seinen Grundelementen, byzantinischer Herkunft. Das wirft die Frage nach Art und Umfang des Eindringens oströmischer, griechischer und orientalischer Stoffe in die mittelalterliche Romania auf, auch die Frage nach ihrer Funktion.<sup>239</sup> Ein Teil dieses Werkes hat einen historischen Kern: die Geschichte der

---

<sup>237</sup> Zu Gautier von Arras gibt es eine ausgezeichnete Monographie, welche die ganze seit-herige Forschung einarbeitet: Lorenzo Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova 1964; wichtig auch das Kapitel über Gautier bei Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Paris 1966; weitere Literatur in dem Sammelband, den ich 1972 in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft herausgegeben habe: *Der altfranzösische Roman*, Darmstadt.

<sup>238</sup> Œuvres de Gautier d'Arras: »*Ille et Galeron*« et »*Eracle*«, hrsg. von E. Löseth, Paris 1890 (Bibl. Franç. du Moyen Age VI-VII).

<sup>239</sup> vgl. dazu E. Köhler, »Byzanz und die Literatur der Romania«, in: ders. und H. R. Jauß, *Grundriß der romanischen Literaturen*, Band I, Heidelberg 1973, S. 396 ff., sowie I. Seidel, *Byzanz im Spiegel der literarischen Entwicklung Frankreichs im 12. Jahrhundert*, Diss. Freiburg 1977.

griechischen Kaiserin Eudokia, die zuerst Athenais hieß. Ihr Gatte, der Kaiser Theodosius, den sie im Jahre 421 heiratete, vermutete wegen eines unvorsichtig verschenkten Apfels, daß sie ihm untreu geworden sei. Historisch ist, daß der mit dem Apfel Beschenkte auf Befehl des Kaisers getötet wurde und Eudokia sich voller Gram nach Palästina zurückzog. Gautier d'Arras hat dieses traurige Faktum dichterisch frei gestaltet und in einen größeren Rahmen eingefügt.

Der Roman beginnt mit der Geschichte des Eracle, die im Grunde eine Heiligenlegende ist. Eracle wird nach langem Flehen seiner Eltern um Nachkommenschaft geboren, wird aber von der frommen Mutter verkauft, weil sie Geld braucht, um etwas für die Seelenruhe des soeben verstorbenen Gemahls zu tun, der das scheinbar nötig hat. Drei Tage nach Eracles Taufe legt ein Engel einen erst später zu öffnenden Brief in die Wiege des Babys. In dem Brief steht geschrieben, daß das Kind die wunderbare Gabe besitzt, den wirklichen Wert von Steinen, Pferden und Frauen zu durchschauen. Nachdem Eracle von seiner Mutter um 1000 Byzantiner Goldstücke verkauft worden ist, kann er seine Gaben mehrfach unter Beweis stellen. Er tut es zunächst bei Steinen und Pferden, bewährt sich großartig und erhält dann den Auftrag, unter den edlen Töchtern des Landes eine geeignete Frau für den Kaiser von Rom auszusuchen. Es dauert lange, bis er etwas Brauchbares findet. In der Altstadt Roms entdeckt er schließlich das Gewünschte: Athenais, die Tochter eines verarmten Senators. Sie wird Kaiserin und ist sieben Jahre lang eine kreuzbrave Ehefrau auf dem Thron. Da geschieht es, daß der Kaiser auf einen Kriegszug muß, bei dem ihn Eracle begleitet. Trotz der Warnung Eracles läßt sich der Kaiser durch sein krankhaftes Mißtrauen dazu verführen, für die Zeit seiner Abwesenheit die strengste Überwachung seiner Frau anzuordnen. Das Verbot bewirkt nur, daß sich die Kaiserin tatsächlich in einen anderen verliebt. Und nun beginnt die Geschichte einer zünftigen höfischen Liebe mit dem obligaten Schmachten, Seufzen und den raffinierten Listen, um mit dem Geliebten, Paridès heißt er, zusammenzukommen. Eracle mit seinen telepathischen Gaben hört aus der Ferne das Gras dieser großen Liebe wachsen und unterrichtet den Kaiser schon vor der Heimkehr über das, was sich ereignet hat. Athenais und Paridès stehen zu ihrer Liebe, und man erwartet ein Ende mit Schrecken. Es kommt aber anders, nämlich zu der ästhetisch unzulänglichen Lösung eines fast banalen happy ends, das doch eine gewisse Seelengröße fast kitschig voraussetzt. Der Kaiser sieht seinen Fehler ein, läßt sich scheiden und gibt das Liebespaar zusammen.

Nach diesem glücklichen Ende führt der Dichter die Geschichte Eracles weiter. Eracle erlangt soviel Ansehen und Ruhm, daß er zum Kaiser von Griechenland gewählt wird. Er besiegt mit Gottes Hilfe den Perser Cosdroés, dessen ganzes Heer sich taufen läßt, holt aus Persien das dorthin verschleppte heilige Kreuz, an dem Christus gestorben war, und bringt es nach Jerusalem. Vorher läßt er noch dem Kaiser von Persien den Kopf abschlagen. Dort muß er im Büsserhemd in die Stadt einziehen und kehrt nach Konstantinopel zurück, nachdem er das Fest der Kreuzeserhöhung begründet hat, und stirbt nach einem frommen und mildtätigen Leben.

In diesem letzten Teil hat Gautier d'Arras die Figur seines Helden Eracle mit dem griechischen Kaiser Heraklius verschmolzen, der von 610-628 regierte. Der ganze Roman ist also lose an sehr knappe historische Fakten angeknüpft, im übrigen aber völlig frei gestaltet. Die Elemente, aus denen er zusammengesetzt ist, sind sehr verschieden und nicht ganz glücklich in eine einzige Form gepreßt. Einmal ist der *Eracle* eine Heiligenlegende, zum anderen ein Liebesroman. Die Erzählung von den wunderbaren Kenntnissen und Fähigkeiten des Helden entstammt offenbar einer sehr alten orientalischen Märchentradition. Der Kampf Eracles als Kaiser gegen die Perser ist ein fanatischer Glaubenskrieg gegen die Heiden im Stile der *Chanson de geste*. Es ist Gautier nicht gelungen, die stilistischen Divergenzen, die diese ganz verschiedenen Elemente mit sich bringen, im einheitstiftenden Stilgesetz einer beherrschenden Haupthandlung und Hauptidee aufgehen zu lassen. Einen in sich geschlossenen, psychologisch einleuchtenden Teil bildet lediglich die Liebesgeschichte der Kaiserin und des Paridès. Hier hat Gautier die stilistischen Errungenschaften der neuen höfischen Minnescholastik mit Erfolg verwendet.

In langen Monologen gibt sich die Kaiserin Rechenschaft über ihre Gefühle, um zu dem Schluß zu kommen, was die Liebe bewirke, sei wohl bewirkt, »amour« und »cortésie« können ja nichts Schlechtes lehren. Ähnlichen Betrachtungen gibt sich Paridès hin; er leidet, wie sichs gehört, an mangelndem Appetit, Schlaflosigkeit, Nervosität, häufigem Schwitzen und nimmt an Stelle der Geliebten die Bettdecke in die Arme. Beide Liebenden haben, wie Tristan und Isolde, gleichwohl das volle Bewußtsein ihrer Schuld. Ihre Liebe wächst zu einer heroischen Leidenschaft heran. Aber die erwartete Katastrophe findet nicht statt. Die Liebe endet überraschend im friedlichen Hafen der Ehe.

Der Dichter Gautier ist ein entschiedener Frauenfeind, ein Kleriker, der zwar die Frauen studiert im Sinne der höfischen Mode, aber nichts als Unbeständigkeit in ihnen entdeckt. Trotzdem soll diese Liebesgeschichte keineswegs die Gefahren der Liebe und die Minderwertigkeit der Frauen demonstrieren. Der Tristan-Ansatz ist ja auch entschlossen abgebogen. Das Ganze will vielleicht nichts anderes sein als die erzählerische Darlegung und Ausweitung eines Grundmotivs des Minnesangs, das bereits bei den ersten Trobadors auftaucht: Der Ehemann, der seine Frau aus Eifersucht von der Welt absperrt, darf mit Sicherheit rechnen, genau das Gegenteil zu erreichen. Schon Wilhelm von Poitiers, der erste Trobador, hatte verkündet, daß eine Frau, der man den Wein entziehe, sich auch mit Wasser zufrieden gebe, um ihren Durst zu löschen, das heißt daß sie, eingesperrt, sich notfalls auch mit ihren Wächtern begnüge. Der eifersüchtige Ehemann macht sich lächerlich und bekommt mit Recht für sein Verhalten Hörner aufgesetzt.<sup>240</sup> Die Kerngeschichte des *Eracle* enthält den Schulfall eines Konflikts zwischen den Gesetzen einer eigennützigen Moral und den Gesetzen der höfischen Liebe, gesehen vom Standpunkt eines Hofklerikers aus.

---

<sup>240</sup> vgl. Brigitte Schneider-Pachaly, *Der betrogene Ehemann. Konstanz und Wandlungen eines Motivs in Frankreich und Italien bis zum 17. Jahrhundert*, Diss. Freiburg 1970.

## »Ille et Galeron«

Wesentlich anders geartet ist der zweite Roman Gautiers, ebenfalls in Achtsilberreimpaaren geschrieben, *Ille et Galeron*.<sup>241</sup>

Der Held Ille stammt aus kleinem Adel. Er wird mit zehn Jahren Waise, flieht vor bösen Feinden an den französischen Hof, wo er den Ritterschlag erhält, zeichnet sich rasch als Ritter aus, schlägt aber ein ihm angebotenes Lehen ab, weil er sein eigenes zurückerobern will. Das gelingt ihm mit finanzieller Hilfe des Königs und auf Grund seiner Tapferkeit. Er wird Seneschall des Herzogs Conan von Bretagne; er liebt lange und schließlich mit Erfolg des Herzogs Schwester Galeron, erhält sie auch zur Frau, nachdem er ihre anderen, hochmögenden Bewerber aus dem Feld geschlagen hat. Jetzt, auf dem ersten Gipfel des Glücks, naht die Krisis. In einem Turnier verliert Ille ein Auge; er glaubt, mit dieser Entstellung könne seine viel höher geborene Frau ihn nicht mehr lieben, und verzieht sich aufs Land, um dort sein Schicksal einsam zu beklagen. Das tut er denn auch lange und laut; Galeron kommt dazu und hört es. Aus Mitleid erwähnt sie die Wunde gar nicht. Ille reitet heimlich davon. Keiner der beiden Gatten hat ein erlösendes Wort gesprochen. Ille gelangt auf seiner Flucht nach Rom, verhilft dem altersschwachen Kaiser von Rom zum Sieg über den weit überlegenen Kaiser von Konstantinopel und wird zum Dank dafür zum Seneschall des Reiches ernannt. Inzwischen sucht Galeron ihren Gemahl in ganz Europa. Entkräftet sterben alle ihre Begleiter, woran man erkennen kann, wie heftig sie sucht. Sie gelangt schließlich ganz allein nach Rom, beichtet beim Papst persönlich und nimmt sich dann eine bescheidene Wohnung in der ewigen Stadt.

In der Zwischenzeit kompliziert sich die Geschichte. Der Kaiser von Rom hat ein schönes Töchterlein namens Ganor, und selbige – man wird es kaum erraten – verliebt sich unsterblich in den neuen Seneschall. Auch der Kaiser denkt, Ille sei keine schlechte Partie. Er veranlaßt den Papst, mit Ille über diese Angelegenheit zu sprechen. Ille ist kein Bigamist; er weigert sich und erzählt, daß er schon verheiratet sei. Der Papst schickt Boten in die Bretagne, die berichten, daß Galeron seit langem verschollen sei. Jetzt kann Ille sich nicht mehr weigern. Ganz Rom rüstet für die Hochzeit. An ihrem Vorabend hört auch Galeron davon. Sie macht furchtbare Gewissenskämpfe durch, denn erstens liebt sie Ille, und zweitens ist sie sehr fromm, und drittens wäre sie bereit zu verzichten. Sie schleppt sich am Tage der Vermählung zur Kirche und erklärt sich zum Verzicht bereit, wenn der Papst zustimme. Ille sieht, daß Galeron ihn noch liebt, das Fest fällt ins Wasser, und unser Paar, das heißt das alte Paar, zieht sich wieder in die Bretagne zurück. Damit könnte dieser Roman eines Mißverständnisses eigentlich zu Ende sein. Aber der Dichter hatte noch nicht genug. Offenbar tat ihm auch die am Hochzeitstag so schmerzlich um ihre schönsten Hoffnungen betrogene Kaisertochter Ganor leid. Vor seinem Weggang aus Rom muß Ille versprechen, im Falle einer Gefahr zu Hilfe zu eilen. Zunächst vergehen mehrere Jahre. Galeron schenkt Ille zwei Söhne,

---

<sup>241</sup> s. Anm. 238.

die Geburt einer Tochter ist aber so schwer, daß Galeron das Gelübde ablegt, ins Kloster zu gehen. Das tut sie denn auch; Ille ist nun praktisch Witwer. Zum Glück tut sich jetzt in Rom etwas. Der Kaiser von Rom ist tot; der Kaiser von Konstantinopel will mit Gewalt die Kaisertochter Ganor heiraten.

Ganor bricht auf in die Bretagne, um Ille zu holen. Dieser hat inzwischen von den Ereignissen gehört und ist bereits unterwegs nach Rom. Dort angekommen, vernichtet er das feindliche Heer, befreit die unterwegs gefangen genommene Ganor aus den Händen ihrer Feinde und lebt von nun an als Kaiser selig an ihrer Seite.

Bereits auf den ersten Blick lassen sich hier zwei Hauptmotive feststellen, die den Kern der beiden Romanteile bilden: einmal die Trennung der Gatten infolge des Verlustes eines Auges im Turnier; dann der Konflikt des Mannes zwischen zwei Frauen. Für den ersten Fall gibt es eine interessante Parallele. Er ist nämlich Gegenstand einer der Minnestreitfragen, wie sie von den Trobadors und Trouvères in der lyrischen Gattung des *Jeu-parti* oder *joc partit* verhandelt werden. Speziell das Problem unseres Romans gehört zu den Fragen, die am Hof der Gräfin Marie de Champagne diskutiert wurden. In dem berühmten lateinischen Traktat des Andreas Capellanus über die Liebe – *De Amore libri tres* – wird die Streitfrage zur Debatte gestellt, ob eine Dame ihren Verehrer entlassen dürfe, wenn dieser im Turnier ein Auge verloren oder eine andere Körperzierde eingebüßt habe. Es ist möglich, daß diese am Hofe von Champagne ventilerte Frage Gautier inspiriert hat, der wohl Beziehungen zu diesem Hofe hatte. Genauso leicht kann es aber sein, daß diese höfische Diskussion von Gautiers Roman veranlaßt war. Bei Gautiers Helden kommt jedenfalls noch ein zweites Moment hinzu: das Bewußtsein, ein armer niedriger Ritter zu sein und der Herzogstochter Galeron daher nicht ebenbürtig zu sein. Von geringerem Adel, und dann noch einäugig: Das ist Ille zuviel. Es entwickelt sich bei ihm ein ausgesprochener Minderwertigkeitskomplex, verbunden mit einem gewissen Stolz, der es ihm nicht erlaubt, überhaupt ein Wort des Trostes zu erbiten. Er verzichtet auf jede Aussprache und flieht. Galeron ihrerseits ist zu rücksichtsvoll; sie will Ille nicht kränken, und so kommt es zur Trennung. In der Darstellung dieser psychologischen Konstellation zweier Edelseelen liegt die Stärke des Dichters. Er hat die Gestalten Illes und Galerons in sehr glücklicher Weise psychologisch vertieft und aus ihrer inneren Anlage heraus den Gang der Handlung motiviert. So wächst seine auch stilistisch sehr flüssige Erzählung weit über die exemplarische Darstellung eines Minnestreitfalls hinaus. Es wäre besser gewesen, er hätte es beim ersten Teil belassen. Denn das zusätzliche Problem des Mannes zwischen zwei Frauen zwingt ihn, zu ähnlichen künstlichen Ausflüchten zu greifen wie Chrétien im *Cligès*, wo Fenice zwischen zwei Männern steht. Chrétien hat, um die Sittlichkeit und Legalität zu retten, den ersten Mann seiner Heldin rechtzeitig ins Gras beißen lassen. Gautier schickt die erste Frau seines Helden ins Kloster. Das löst zwar den sonst unlösbaren Konflikt und läßt die Helden glücklich werden, wenn auch das Kloster glücklich macht, aber es kann ästhetisch nicht sonderlich befriedigen. Keiner von diesen höfischen Dichtern wagt den Schritt zur Konsequenz des Tristan. Man muß indessen sagen, daß der Rückzug ins Kloster durchaus der Wirklichkeit entspricht. Gautier d'Arras verfolgt in seinem *Ille et Galeron* allerdings noch einen anderen Zweck, der ihm eine tragische Lösung verbietet: Sein

Held ist ein armer Ritter, der zudem noch im Kindesalter seines bescheidenen Lebens beraubt wird. Ille ist aber auch der kleine Ritter, der, bedrängt von der Not der Zeit, auszieht, um sich ein Reich zu erobern und eine Prinzessin dazu. Das gelingt ihm schon im ersten Teil mit der Herzogstochter Galeron und im zweiten Teil sogar mit der Tochter des Kaisers von Rom.

Ideale Wunschträume der Enterbten, die gleichwohl alle den Anspruch ihres aristokratischen Lebensgefühls in sich tragen! Der massive Optimismus, der sich in diesem Motiv enthüllt, verbindet sich mit dem Optimismus des Schicksalsromans. Auch die Geschichte von *Ille und Galeron*, ja in gewissem Maße auch der zweite Teil, enthält das Spiel von Trennung und vorgewußtem Wiederfinden, das den Schicksalsroman kennzeichnet, das Vertrauen auf das happy end. Bei Gautier wird dieser doppelte Charakter der Handlung als Schicksalsroman und als Wunschbild des armen fahrenden Ritters durch zwei Motive angereichert, die Gautier mit einem beträchtlichen, vor allem psychologischen Eigenwert ausgestattet hat. In dieser motivischen Verdichtung verschieden gearteter Anliegen seiner höfischen Zeitgenossen beruht die nicht gering zu veranschlagende Leistung des Gautier d'Arras, eine Leistung, die auch über die an sich nicht sehr glückliche Verquickung der zwei Handlungsteile und über die künstliche Lösung des Konflikts hinwegsehen läßt. Die Tiefendimension der integrierenden Aventure fehlt auch hier, obwohl der Held es nicht an großen Taten mangeln läßt. Im Fehlen dieser Dimension aber bezeugt sich, daß auch dieser Roman in die Reihe der Schicksalsromane einzuordnen ist. Die Verbindung, die der Schicksalsroman hier mit der Geschichte vom armen Ritter eingeht, der sich mit der Stärke seines Arms und der Schönheit seiner Seele eine hochmögliche Prinzessin plus dazugehörigem Reich erkämpft, wird der Roman für lange Zeit aufrechterhalten.

## Das Konzept des Tugend- oder Seelenadels

Daß dem so ist, lehrt schon der Blick auf den zeitlich nächsten der namhaften Dichter dieser Epoche, auf Jean Renart. Bevor wir von ihm sprechen, ist noch auf einen besonderen Aspekt zu verweisen, der für die Ideologiebildung des ritterlichen Daseins charakteristisch ist und weitreichende Folgen hat: den Gedanken des Seelenadels oder Tugendadels.

Da sich Bemerkungen über den Wert des Seelenadels im Gegensatz zum Adel der Geburt und des Reichtums in fast allen Jahrhunderten finden, hat man sich angewöhnt, von einem Gemeinplatz zu sprechen, dem kein eigener Stellenwert zukomme. Daß der Adel des Herzens unabhängig vom Adel der Geburt sei, dieser Gedanke liegt natürlich immer bereit, vor allem auch auf Grund der Lehre der Kirche, daß vor Gott alle Menschen gleich sind und alle von Adam und Eva abstammen. Wenn dieser Gedanke aber aufgegriffen und zu einem dichterischen Motiv wird, also in einen literarischen Zusammenhang eingeordnet wird, dann tut es not, nach den Gründen für diesen Vorgang zu fragen. Und wenn eine Dichtung, die vom höfischen Rittertum, also vom Geist einer auf der obersten Stufe der Gesellschaft stehenden Schicht getragen wird, dann haben wir erst recht Grund, zu fragen, wie diese Dichtung dazu kommt, den Adel des Herzens und der Seele gegen

den Adel der Geburt auszuspielen. Die Antwort kann nur die sein, daß die ökonomischen und politischen Verschiebungen innerhalb des Adels selbst soweit fortgeschritten sind, daß die Interessentrennung zwischen Hochfeudalität und Kleinadel so tief geworden ist, daß die Schicht des niederen Rittertums sich veranlaßt sieht, auf ihre ideelle Rangleichheit mit den feudalen Spitzen des Adels zu pochen. Und das kann praktisch nur geschehen, indem der wahre Adel als vom Rang, von der Macht und vom Reichtum unabhängig dargestellt wird. Zweifellos denkt noch keiner der höfischen Dichter, die solchen Gedanken Raum geben, daran, diese Theorie auch für den nichtritterbürtigen Rest der Menschheit anzuwenden.

Aber die Idee des Seelenadels, einmal propagiert, entfaltet ihre eigene historische Wirkkraft, und bereits im 13. Jahrhundert setzen der Trobador Sordello und der geniale erste Pariser Großstadtdichter Rutebeuf den Seelenadel eines Bürgers gleichberechtigt neben den Geburtsadel.

Ich habe angedeutet, wie die existenzielle Interessentrennung zwischen Kleinadel und Hochadel in die reintegrative Funktion der Aventure des Artusromans einbezogen wird und in ihr zu einem vorläufigen Ausgleich gelangt in der umfassenden Harmoniebewegung der exemplarischen Aktivität des Helden. Da gerade diese Tiefendimension dem Schicksalsroman fehlt, bricht in ihm die im Artusroman verdeckte Problematik der Adelsfrage wieder auf. Der *Guillaume d'Angleterre* hatte sie durch eine intransigente und schroff vorgetragene aristokratische Einstellung vermieden – »nature passe nourreture« –, in *Ille et Galeron* erhält sie im Zusammenhang mit dem Minderwertigkeitsgefühl Illes eine besondere Relevanz. Immer wieder betont der Dichter, daß Ille nicht wagt, an ein Glück mit einer Frau von so hoher Abkunft zu denken. Wo Ille sich vorstellt, nennt er sich einen armen Mann. Aber trotz seiner geringen Herkunft ist er der Schönste und Tapferste und muß daher die Schönste und Edelste erhalten. Als Ganors Träume durch das Erscheinen Galerons zunichte werden, da versucht Ille die weinende Kaisertochter durch den Hinweis auf seine niedrige Geburt zu trösten. Aber er muß sich von ihr belehren lassen, daß die Liebe überhaupt keinen Standesunterschied kenne und daß er nicht weniger wert sei dadurch, daß sein Vater ein »vilain« sei, denn im Herzen eines jeden ruht das, um dessentwillen man ihn ehrt oder verachtet.

Die hier ausgesprochene völlige Mißachtung des Geburtsadels wäre geradezu revolutionär zu nennen, wenn man sie absolut nähme. Sie läßt sich historisch nur richtig einordnen, wenn sie als für den ideellen Rangausgleich der innerständischen Ritterschichten gedacht verstanden wird. Das Faktum des Gedankens vom Seelenadel und der Ansatz seines folgenreichen Wirkens aber bleibt und ist wichtig. Wichtig auch durch die Verbindung mit der Gruppe der ritterlichen Schicksalsdichtungen und ihrem optimistischen Grundzug. Wir haben gesehen, wie der tiefe geschichtliche Pessimismus der in die Krise geratenden Feudalwelt im Artusroman nur noch in höchst fragwürdiger Weise optimistisch gewendet werden kann. Die erhabene Idee einer ritterlichen Welterlösung – die dann den *Gralromanen* innewohnt – verdeckt nur mühsam die logische Konsequenz, daß damit ja die eigene Geschichte zu Ende ist. Der Untergang der Artuswelt ist der Untergang der hohen Feudalität alter Ordnung. Im Schicksalsroman mit seinem so oft kleinritterlichen Helden, der auszieht, sich ein Reich zu erobern, lebt die Zuversicht, daß alle Verwicklungen des Schicksals schließlich doch zu einem happy end in persönlichem

Liebes- und Wohlbefinden führen. Darin kommt ein bedeutsamer politisch-soziologischer Zustand zum Ausdruck, der es erklärt, warum sich der ritterlich-höfische Roman in Untergruppen differenziert: Die Hochfeudalität hat von der zentralistischen Politik der Kapetinger alles zu fürchten, der Kleinadel aber gar nichts. Denn gerade dem besitzlosen Kleinadel eröffnet die monarchisch-zentralistische Politik der Kapetinger neue Existenzmöglichkeiten. Er ist nicht durch Lehensverpflichtungen gebunden und unterliegt der Anziehungskraft der vom Königtum propagierten nationalen Idee. Der arme Ritter hat von der monarchischen Zukunft noch alles, der mächtige Feudalherr nichts mehr zu erwarten.

## Jean Renart, » L'Escoufle «

Jean Renart (zwischen 1195 und 1215), einem Dichter der Ile de France, werden heute vier Werke zugeschrieben: *L'Escoufle* (um 1195), *Galeran de Bretagne* (um 1200), *Guillaume de Dôle* oder *Roman de la Rose* (zwischen 1210 und 1214) und *Lai de l'Ombre* (etwa gleiche Zeit).<sup>242</sup>

*L'Escoufle* ist ein Roman von rund 9000 Versen, in dem ein Bussard, gleichsam der fliegende Beamte des Schicksals, eine wichtige Rolle spielt.

Der tapfere, mächtige und freigiebige Graf Richard von Montivillier in der Normandie beschließt, um seiner Sünden willen ins Heilige Land zu ziehen. Nachdem er an arme Leute, Kirchen und Ritter viele schöne Gaben verteilt hat, zieht er mit wenigen Begleitern los und gelangt glücklich nach Jerusalem, wo er von König und Volk wie ein Fürst empfangen wird. Als die Könige von Indien und Mossul mit einem riesigen Heer gegen die Heilige Stadt heranziehen, stellt sich Graf Richard an die Spitze der Christen und schlägt die Heiden vernichtend. Nach solchen Taten zieht er heimwärts, wird aber schon in Italien vom Kaiser aufgehalten, der auf der Flucht vor seinen eigenen Vasallen ist. Richard soll ihm helfen. Aber Richard, der zum Konnetabel ernannt wird, will sich nicht auf die Städte und die »vilains« stützen, sondern läßt Ritter aus seiner Heimat kommen und sorgt in Kürze für Ordnung im Kaiserreich. Bei dieser Gelegenheit erhält er auch noch eine vornehme Dame zur Gattin, die ihm einen Sohn schenkt, der den Namen Guillaume erhält.

Am gleichen Tag bringt auch die Kaiserin ihre Tochter Aelis zur Welt. Man sieht bereits, worauf die Geschichte hinausläuft. Aus dem kleinen Guillaume wird ein Prachtexemplar. Er wird am Kaiserhof zusammen mit Aelis, einem Wunder an Schönheit und Anmut, erzogen. Natürlich lieben sich die beiden. Der Kaiser selbst will sie zusammengeben, obwohl Vater Richard zögert. Die Barone des Reiches allerdings sträuben sich, und als Graf Richard stirbt, leiht der Kaiser ihren Ratschlägen sein Ohr und verbietet Guillaume, seine Tochter weiterhin zu besuchen. Jetzt gibt es dicke Tränen bei den beiden. Die resolute Aelis hat einen Plan, den Guillaume gehorsam annimmt. Sie packt heimlich genügend Geld und Schmuck

---

<sup>242</sup> vgl. *L'Escoufle*, hrsg. von H. Michelant und P. Meyer, Paris 1894; *Guillaume de Dôle*, hrsg. von F. Lecoy, Paris 1962; *Lai de l'Ombre*, Ed. J. Bédier, Paris 1913 und 1929; *Galeran de Bretagne*, hrsg. von Lucien Foulet, Paris 1925.

aus der kaiserlichen Schatulle ein, dann fliehen beide in Richtung Normandie. Ihre Verfolger erreichen sie nicht, dafür erwarten andere Schicksalsschläge das junge Paar. Als sie in Lothringen an einem Brunnen rasten, schenkt Aelis ihrem Wilhelm einen goldenen Ring als Liebespfand und schläft dann ein. Guillaume legt den Ring in sein Portemonnaie. Da naht das Unglück in Gestalt eines Bussards, der das Portemonnaie in die Lüfte entführt. Guillaume jagt vergeblich hinterher. Inzwischen erwacht Aelis, glaubt sich verlassen, fällt in Ohnmacht und mietet sich dann in der naheliegenden Stadt ein. Der Bussard entdeckt, daß das Portemonnaie ihm nicht sonderlich mundet, läßt es fallen, und Guillaume kann zu Aelis zurück. Doch sie ist weg! Er fällt zwar nicht in Ohnmacht, rauft sich aber die Haare und schlägt sich an die Brust. Er glaubt, sie sei geraubt worden, und macht sich auf die Suche nach ihr. Zwei Jahre lang sucht auch Aelis zusammen mit einem jungen Mädchen nach Guillaume, dann läßt sie sich in Montpellier nieder, wo sie eine Goldwirkerei aufmacht und wo ihr Geist und ihre Schönheit das Haus bald zum Mittelpunkt der Stadt werden lassen und sie in Beziehung zu den Grafen von Montpellier und Saint-Gilles bringen.

Sieben Jahre lang fahndet Guillaume nach Aelis; bald ist sein Geld zu Ende, und er muß sich bei einem Gastwirt in Rom verdingen. In dem Maulesel, den ein Pilger reitet, erkennt er den Maulesel seiner Aelis wieder, erfährt, wo er gekauft wurde, bricht auf, findet sie aber nicht, da Aelis inzwischen anderswo ist. Jetzt legt er das Gelübde ab, nach Saint-Gilles zu wallfahrten, macht das auch wahr und verdingt sich dort wiederum in einem Wirtshaus, um Geld zu sparen. Im Dienst eines adelichen Herrn geht er auf, die Falkenjagd, fängt unter anderem einen Bussard, schneidet ihn auf und verspeist zum Entsetzen der Anwesenden das noch dampfende Herz, verbrennt den Rest des Vogels und zerstreut die Asche.

Der Graf von Saint-Gilles hat die löbliche Gewohnheit, jeden Abend bei den Kammerzofen seiner Frau zu speisen. Er legt sein müdes Haupt auf die Knie einer der Damen, die keine andere ist als Aelis. Nun erzählt der herbeigerufene Falkenmeister, was sich heute auf der Jagd ereignet hat. Aelis ahnt die Wahrheit. Der Graf läßt Guillaume kommen, und die beiden haben sich wieder! Der Dichter ergeht sich in leicht frivolen Anzüglichkeiten über die folgende Nacht. Der Graf von Saint-Gilles begleitet die beiden Liebenden in die Normandie, wo er Guillaume zu seiner angestammten Herrschaft verhelfen will. Das gelingt, und es gibt eine prächtige Hochzeit. Drei Jahre später hören die Römer, daß die Tochter ihres Kaisers Gräfin in Rouen sei. Da der alte Kaiser tot ist, wird Guillaume die Kaiserkrone angeboten, und an Pfingsten wird unser Paar zur Freude des ganzen römischen Reiches vom Papst gekrönt. Wir sehen, daß die Geschichte des Abendlandes vom vergleichsweise bescheidenen Ritter getragen wird.

## »Galeran de Bretagne«

Betrachten wir gleich noch den *Galeran de Bretagne*.

In der Bretagne wohnt der Ritter Brundoré, gesegnet mit einer Frau namens Gente, die eine gar zu spitze Zunge hat. Als die Frau eines anderen Ritters Zwillinge

bekommt, verkündet die erste Dame laut, das sei die Folge des Umganges mit zwei Männern und daher der Beweis der Untreue. Das Pech will es, daß sie selbst zwei Jahre später ebenfalls Zwillingen, zwei Mädchen, das Leben schenkt. Aus Angst vor den Folgen ihrer eigenen Theorie läßt sie eines der beiden Kinder aussetzen. Das andere Mädchen erhält den Namen Fleurie. Die Äbtissin Ermine und ihr Kaplan finden das ausgesetzte Kind bei einer Esche (fresne), es erhält daher auch diesen Namen – Fresne – wie die gleichnamige Heldin eines *Lais* von Marie de France, aus dem das ganze Motiv her stammt. Äbtissin und Kaplan übernehmen die Rolle der Pflegeeltern. Fresne wird zusammen mit einem kleinen Neffen der Äbtissin, Galeran, im Kloster erzogen. Beide sind schön, sittsam und geschaffen, sich zu lieben. Das tun sie denn auch, seufzen, stöhnen, erleichen, kurz: Sie lieben sich wie angehende Erwachsene und wie es sich für diese Zeit gehört.

Die Pflegeeltern kommen dahinter; eine Ehe ist ausgeschlossen, denn Fresne ist ein Findling, während Galeran der Sohn des Grafen von Bretagne ist. Zu allem Unglück stirbt jetzt der alte Graf, und die Liebenden müssen sich unter fürchterlichen Seelenqualen trennen. Trostlos trotz seiner ererbten Grafenwürde geht Galeran auf große Abenteuerfahrt, nimmt aber wenigstens einen Ärmel vom Kleid Fresnes als Andenken mit. Inzwischen wird Fresne von der Äbtissin aus dem Kloster verjagt. Fresne hat die spitze Zunge ihrer Mutter geerbt. Sie überläßt der Äbtissin die Wiege, in der sie einst gefunden wurde, mit der Bemerkung, daß vielleicht eine ihrer Nonnen sie gut gebrauchen könne. Dann zieht Fresne als Jongleresse durchs Land. In Rouen etabliert sie sich, bringt es zu Ansehen, denkt aber immer nur an Galeran. Dieser sendet vergebens Suchkommandos bis nach Ungarn, Spanien und Friesland. Es bleibt ihm nur der Klagemonolog und der Ärmel zum Küssen. Sein Aussehen verrät, daß er verliebt ist, aber alle glauben, die Erwählte sei die Tochter des Herzogs von Lothringen, in dessen Dienste er getreten ist. Peinlich wird es, als diese das auch meint und ihm ihre Liebe gesteht. Im Verlauf eines Krieges gegen den König von Dänemark kommt Galeran in das Haus Brundorés, trifft dort Fleurie, die Zwillingsschwester seiner Fresne, ist völlig erschlagen von der Ähnlichkeit und stürzt in die Arme der darüber etwas befremdeten Fleurie. Er beschließt, Fleurie zu heiraten. Die Nachricht von diesem Plan dringt nach Rouen zu Fresne, die sich kurz entschlossen aufmacht, um in der Verkleidung einer Jongleresse an der Hochzeit Galerans aufzukreuzen. Als der Bräutigam auftritt, beginnt sie ein Lied zu singen, einen Lai, den Galeran selbst einst gedichtet hatte. Fresne wird von ihrer Mutter erkannt, die nun alles eingesteht. Die ganze Gesellschaft fällt sich in die Arme: Die Liebenden haben sich wieder.

### »Guillaume de Dôle «

Etwas anders geartet ist der *Guillaume de Dôle*, das dritte Werk von Jean Renart, das auch, mit mehr Recht, *Roman de la Rose* heißt. Er gehört zu einer sehr verbreiteten Unterart des Schicksalsromans, zu einer Gruppe von Werken, die Gaston

Paris unter dem Namen »Cycle de la gageure« zusammenfaßt<sup>243</sup>, weil hier die Unschuld einer Frau behauptet und zum Gegenstand einer Wette wird. Scheinbar überführt, erlangt die Dame am Ende doch ihre Rehabilitierung.

Kaiser Konrad von Rom langweilt sich und läßt sich daher von einem Jongleur eine Liebesgeschichte vorsingen. Bei dieser Gelegenheit bekommt der Kaiser selbst Sehnsucht nach einem schönen Geschöpf weiblichen Geschlechts. Der Jongleur erzählt ihm von Lienor, der Schwester des Guillaume de Dôle. Der Kaiser lädt Guillaume ein und spricht von seinem Plan, Lienor zu heiraten. Ein böser Seneschall, der davon hört, erschleicht sich das Vertrauen von Guillaume und Lienors Mutter und erfährt von der etwas geschwätzigem alten Dame, daß Lienor auf dem Oberschenkel ein Muttermal in Form einer roten Rose trägt. Der Seneschall behauptet nun vor dem Kaiser, Lienors Liebe genossen zu haben, und erzählt zum Beweis dafür von dem Rosenmal. Der Kaiser verzichtet angesichts solcher Indizien schweren Herzens auf Lienor. Diese aber nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand, erscheint am Hof und beweist durch einen geschickten Trick ihre Unschuld. Die Hochzeit findet statt, und alle sind glücklich.

Dieser Romantypus wurde mehrfach nachgeahmt. Unter anderem von dem auch als Chrétien-Fortsetzer bekannten Gerbert de Montreuil, der einen *Roman de la violette* schrieb, der fast dieselbe Handlung besitzt wie der *Guillaume de Dôle* Jean Renarts, nur daß das ominöse Muttermal hier die Form eines Veilchens hat und an einem anderen intimen Körperteil sitzt.

Ähnlich gebaut, zum gleichen Zyklus gehörig, ist der anonyme Roman *Le Comte de Poitiers*<sup>244</sup> aus der gleichen Zeit.

Hier geht der Graf von Poitiers mit dem Herzog der Normandie eine Wette ein, daß seine Frau treu sei. Der Herzog besticht die Amme der braven Gräfin und erhält von ihr geliefert: zehn Haare, einen Ring und ein Stückchen Stoff aus dem Rock der Gräfin. Damit gewinnt er die Wette. Der Graf will seine Frau umbringen, verschiebt das aber noch einmal, erfährt rechtzeitig von dem Betrug, holt sein Frauchen zurück und beweist ihre Unschuld in einem gottesgerichtlichen Zweikampf.

## »Lai de l'ombre«

Jean Renarts *Lai de l'Ombre* ist eine Kurzerzählung novellistischen Charakters.

Ein sterblich in eine verheiratete Dame verliebter Ritter hält die Qual seiner einsamen Leidenschaft einfach nicht mehr aus. Er bricht auf, ihr zu sagen, was ihn bedrückt. Die Dame empfängt ihn, am Rande eines Gewässers sitzend, sehr freundlich, will aber von seiner Liebe nicht viel wissen.

---

<sup>243</sup> G. Paris, »Le Cycle de la gageure (à propos de Guillaume de Dôle)«, in: *Romania* 32 (1903), S. 487 ff.

<sup>244</sup> *Le Comte de Poitiers*, Ed. V. König, Paris 1947.

Sein Gerede, seine Drohung, sich zu töten, seine Tränen, machen sie jedoch so weich, daß sie sich von ihm einen Ring an den Finger stecken läßt. Kurz darauf kommt sie wieder zu sich, läßt den Ritter wieder zurückholen und will ihn zwingen, den Ring zurückzunehmen. Der Ritter erklärt, ihn dann jener Dame zu schenken, die er nach der anderen am meisten liebt. Sprachs und warf den Ring dem Spiegelbild der Dame im Wasser zu, wo er versank. Die Dame ist überwältigt von diesem Beweis der Liebe und schenkt ihm jetzt ihrerseits einen Ring als Liebespfand. Anschließend gibt es zahlreiche Küßchen. Was dann noch kommt, will der Dichter nach eigener, etwas anzüglicher Aussage, verschweigen, weil die beiden Liebenden damit ja auch ohne sein Zutun zurechtkommen.

Jean Renart ist ein Schalk! Die Liebe ist bei ihm der Auffassung nach noch durchaus höfisch, aber er nimmt ihren spiritualistischen Höhenflug nicht mehr ganz ernst, sondern holt sie immer wieder in die saftigen Niederungen einer ja auch nicht immer bloß traurigen fleischlichen Wirklichkeit zurück. Der Detailrealismus, der schon im *Guillaume d'Angleterre* bemerkenswert war, wird bei Jean Renart noch um einige Grade erdnäher. Wenn die Helden Chrétiens Wein tranken, brauchte man kein Wort darüber zu verlieren, denn es war natürlich der beste aller Weine. Bei Jean Renart wird über die Qualität des Weines wie des Essens eingehend diskutiert, genauso wie über die Tatsache, daß die Köche das beste Stück für sich selbst abschneiden. Solche Erörterungen verraten ein wirtschaftliches Interesse, bei dem Preis und Qualität eine Rolle spielen. Und das sind bereits Züge einer grundlegend veränderten ökonomischen Situation, die sich zum erstenmal auch der ritterlichen Dichtung aufdrängen.

Ein anderes Charakteristikum dieser Romane, und nicht nur derjenigen Jean Renarts, ist die handlungsführende, aktive Rolle der Frau. Diese Frauen sind nicht mehr die in einsamer Erhabenheit thronenden Herrinnen der klassischen Minne. Sie stehen resolut auf dem Boden der Tatsachen, wollen den Mann, den sie lieben, ganz einfach erringen und gehen, wenn es nützt, ohne Umschweife ans Werk. Das ist ihr gutes Recht und entspricht zweifellos auch mehr der Wirklichkeit. Man hat das Gefühl, daß der spiritualistische Flug zu den steilen Höhen, in denen eine in gletscherkalter, abweisender Haltung verharrende Dame herrscht, als zu strapaziös empfunden wird. Das handfestere Glück, das in den mehr irdischen Jagdgründen winkt, ist ja auch nicht zu verachten. Und was der Held selbst nicht fertig bringt, das organisiert die Frau mit einer bisher in der höfischen Literatur völlig ungewohnten Tatkraft. Der Graf von Saint-Gilles aus dem *Escoufle* verlor sich im Kreis seiner Damen, wie wir sahen. Das steht ihm nach höfischer Sitte durchaus zu. Daß er sich aber in diesem Kreis bemerkenswerte Ereignisse erzählen läßt – mit nacktem Oberkörper, um sich immer auch mit Erfolg kratzen zu können, wenn es ihn juckt –, dieser Umstand eröffnet doch einen ganz anderen Aspekt des ritterlichen Daseins als die bisherigen Romane. Man sieht: Das Ideal tritt – wenigstens auf Teilgebieten – den Rückzug an und überläßt den freien Raum der Darstellung der mehr realistisch-alltäglichen Züge des Lebens.

## »Perceval«

### Inhaltsanalyse des Chrétien-Textes

Wir kommen nun zu Chrétiens *Perceval* oder *Li contes del Graal*.<sup>245</sup>

Im langen Prolog huldigt Chrétien dem Grafen Philipp von Flandern, dem besten »prodome« des römischen Reiches, und erklärt, daß er im Auftrag dieses Gönners seinen *Conte del Graal* in Reime bringe. Zur Frühlingszeit trifft der junge Perceval (sein Name wird erst später genannt), der Sohn der »veve dame«, in der Waldeinsamkeit, in der er aufgewachsen ist, fünf Ritter. Da er noch nie Ritter gesehen hat, hält er sie zuerst für Teufel, dann für Engel und ihren Anführer sogar für Gott. Neugierig fragt er nach dem Zweck ihrer Waffen, erhält Auskunft und hört dabei auch zum ersten Mal von König Artus und seinem Hof, denn die Ritter gehören zu der berühmten Tafelrunde. Die Ritter ziehen weiter. Perceval erzählt seiner Mutter von seiner Begegnung. Die Mutter ist darüber höchst betrübt, da sie ihren Sohn in völliger Unkenntnis der Ritterwelt erziehen wollte.

Sie offenbart ihm jetzt seine Abstammung. Percevals Vater war ein mächtiger Ritter, der infolge einer schweren Verwundung völlig verarmte und sich auf einen Bauernhof zurückziehen mußte. Percevals zwei ältere Brüder wurden Ritter und fanden am gleichen Tage den Tod. Der Vater starb aus Kummer darüber. Perceval hört seiner Mutter kaum zu, erklärt, er wolle auch Ritter werden und zu König Artus ziehen. Daraufhin gibt ihm die Mutter ein paar schäbige Kleidungsstücke. Sie ermahnt ihn zu gottesfürchtigem Leben und belehrt ihn, wie er sich Damen gegenüber benehmen und in Gesellschaft verhalten solle. Perceval reitet davon. Als er sich noch einmal umblickt, sieht er seine Mutter ohnmächtig am Boden liegen. Trotzdem setzt er seinen Weg fort und kommt tags darauf an ein schönes Zelt. Als der noch völlig ungeschliffene Jüngling eintritt, erwacht ein schlafendes Fräulein und gebietet ihm, sich zu trollen. Perceval aber hat die Lehren seiner Mutter etwas zu eng aufgefaßt, küßt die Widerstrebende und nimmt ihr einen Ring vom Finger. Nach diesen hehren Taten stärkt er sich mit Speise und Trank vom Tische des Fräuleins und zieht hochbefriedigt von dannen. Die arme »dameisele« wird von ihrem Freund, dem Orgueilleus de la Lande, der kurz darauf zurückkommt, der Untreue verdächtigt und muß ihn auf einer für sie qualvollen Abenteuerfahrt begleiten. Perceval indessen reitet weiter und erfährt, wo Artus residiert. Als er vor dessen Schloß ankommt, sprengt gerade ein Ritter heraus. Da der Ritter eine schöne rote Rüstung anhat, die Perceval gefällt, beschließt dieser, König Artus um die Rüstung

---

<sup>245</sup> *Der Percevalroman* (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes, hrsg. von A. Hilka, Halle 1932 (= Band V der Sämtl. Werke von W. Foerster).

dieses Ritters zu bitten. Perceval spricht mit dem Ritter, der ihm eine unverschämte Botschaft an Artus aufträgt. Perceval reitet nun mitten in den Saal, in dem der König völlig gedankenverloren – im »panser« – dasitzt. Artus hört nicht, was Perceval sagt. Erst als dessen Pferd ihm einen Schubs gibt, wacht er auf und klagt über den roten Ritter, der ihn schwer beleidigt hatte. Perceval ist das völlig gleichgültig; er will nur die Waffen des roten Ritters und will selber Ritter werden. Als er im Begriff ist, den Saal zu verlassen, fängt ein Fräulein, das seit sechs Jahren nicht mehr gelacht hat, plötzlich an zu lachen und verkündet Perceval eine ruhmreiche Zukunft. Der Seneschall Keu, höchst erbost darüber, schlägt das Fräulein, bis es umfällt. Perceval reitet dem roten Ritter nach, verlangt seine Waffen (die er natürlich nicht freiwillig bekommt) und tötet ihn mit seinem vorsintflutlichen Wurfspieß. Es gelingt ihm, dem Toten die Rüstung auszuziehen, er kann sie aber nicht selbst anlegen. Zum Glück erscheint ein Knappe, der dem jungen Mann seinen neuen Panzer verpaßt. Diesem Knappen gibt er auch den Becher, den der rote Ritter von Artus' Tisch geraubt hatte. Er trägt dem Knappen einen freundlichen Gruß an den König auf, und an den Seneschall Keu die Ankündigung, daß er für die dem Fräulein verabfolgten Schläge noch büßen werde. Der Knappe führt seinen Auftrag am Hofe aus.

Perceval reitet inzwischen weiter und kommt zu einem Schloß. Der Besitzer ist Gornemant de Goort, ein »prodome« wie er im Buche steht. Bei ihm erhält Perceval Unterricht in ritterlicher Kampfweise, höfischem Wesen und Anstand und empfängt die nachdrückliche Ermahnung, auf keinen Fall zuviel zu reden oder zu fragen. Auch solle er nicht soviel von seiner Mutter erzählen. Perceval ist ein Muster-schüler, und bald kann er weiterziehen. Jetzt möchte er zu seiner Mutter zurück, stößt aber unterwegs auf eine kleine Stadt mit dazugehöriger Burg. Aber alles, einschließlich der Umgebung, ist öde, verfallen, verlassen, die Bewohner sind halb verhungert. In der Burg – sie heißt Belrepeire – wird Perceval freundlich von der Schloßherrin Blancheflor, einem Wunder an Schönheit, empfangen. Perceval ist zwar höchst beeindruckt, aber beeinflusst von den guten Lehren des Gornemant, sitzt er stumm wie ein Fisch da. Blancheflor ist die Nichte des Gornemant. Sie erzählt Perceval von ihrer traurigen Lage. Ein mächtiger Herr, der sie heiraten möchte, belagert sie ständig so, daß jede Zufuhr abgeschnitten ist. Nachts, als Perceval den jugendlichen Schlaf der Unschuld schläft, erscheint Blancheflor in seinem Zimmer. Ihre Tränen benetzen ihn, so daß er schließlich aufwacht. Jetzt hört er, daß von über 300 Rittern des Schlosses nur noch 50 leben und alle anderen tot oder gefangen sind. Lange kann Blancheflor sich nicht mehr halten, will sich aber eher töten als ergeben. Perceval erklärt sich zu jeder Tat bereit und verlangt, unbescheiden und unwissend wie er ist, Blancheflors »druerie«. Sie umarmen und Herzen sich.

Anderntags besiegt Perceval den Seneschall des feindlichen Heeres und schickt ihn zu Artus, wo er sich in den Dienst der von Keu geschlagenen Jungfrau begeben soll. Die Belagerung wird aufgehoben, und jetzt kommt auch ein Schiff mit Proviant. Da erscheint der Hauptfeind: Clamadeu. Auch er wird im Zweikampf von Perceval besiegt und mit dem gleichen Auftrag zu Artus gesandt wie zuvor sein Seneschall.

Perceval will zur Mutter zurückkehren; er verläßt daher Blancheflor, verspricht aber wiederzukommen. Beim Ritt durch einen dunklen Wald stößt er plötzlich auf einen Fluß: Er sieht ein Boot mit zwei Insassen, von denen einer mit Fischen beschäftigt ist.

Von diesem Fischer wird Perceval in ein Schloß eingeladen; er folgt dem angezeigten Weg und gelangt zu einer Burg, in deren Hauptsaal er an einem Kamin einen Mann vorfindet, der siech ist und sich nicht erheben kann: der Riche Roi Pesecheor. Während sie sich nun unterhalten, erscheint ein Knappe und überreicht dem Burgherrn ein Schwert, das dieser Perceval als Geschenk übergibt. Nach kurzer Zeit kommt wieder ein Knappe, der, eine Lanze in der Hand, eine Runde im Saal macht. Von der Spitze der Lanze herunter rinnt ein Blutstropfen auf die Hand des Knappen. Perceval wundert sich, wagt aber – in Erinnerung an die Lehren des Gornemant – nicht zu fragen, was das bedeute. Jetzt erscheinen zwei Knappen mit brennenden Kerzenleuchtern, hinter ihnen ein Fräulein mit einer edelsteinbesetzten Schüssel. Von der Schüssel strahlt eine solche »clarté« aus, daß das Licht der Kerzen verblaßt. Ein zweites Fräulein trägt einen silbernen Teller. Der ganze Zug schreitet an den beiden Männern vorbei und tritt in ein Nebengemach. Wieder wagt Perceval es nicht, eine Frage zu stellen. Dann wird die Mahlzeit eingenommen, und bei jedem Gang wird die Schüssel vorbeigetragen – Perceval schweigt beharrlich. Er verbringt die Nacht im Schloß. Am anderen Morgen ist kein Diener da, die Türen sind verschlossen. Sein Pferd steht gesattelt. Als er das Schloß verläßt, wird die Zugbrücke so schnell hochgezogen, daß er und sein Pferd beinahe verletzt worden wären. Kein Mensch antwortet auf sein Rufen, und so folgt er Spuren, die in einen Wald führen. Unter einer Eiche findet er eine weinende »pucele«, die ihren toten »ami« in den Armen hält. Die »pucele« wundert sich, warum Pferd und Reiter trotz der Einöde so frisch aussehen; sie fragt Perceval, ob er beim Fischerkönig übernachtet habe. Als sie hört, daß Perceval dort jede Frage unterlassen hat, macht sie ihm bittere Vorwürfe und fragt ihn nach seinem Namen. Jetzt erst weiß Perceval plötzlich, wie er heißt, und auch der Leser erfährt es jetzt erst: Perceval li Galois. Die »pucele« gibt sich Perceval als seine Cousine zu erkennen und sagt ihm, daß, wenn er auf der Gralburg nach dem Gral – der Schüssel – und der Lanze gefragt hätte, der sieche König von seiner Wunde genesen wäre. Jetzt müsse er, da seine Mutter infolge seines Fortreitens gestorben sei, viel Schweres erdulden. Sie warnt ihn auch vor dem Schwert, das er auf der Gralburg geschenkt bekam: Es werde beim Gebrauch zerspringen, und nur der Schmied Trébuchet könne es wieder reparieren. Perceval verläßt seine Cousine und trifft ein zweitesmal auf die »dameisele«, die er damals im Zelt auf so ruppige Manier geküßt hatte. Das arme Mädchen ist – durch Percevals Schuld – furchtbar mitgenommen. Perceval erfährt, daß Orguelleus derjenige ist, der den »ami« seiner Cousine getötet hat und daß er seine eigene Freundin, die Zeltdame, in unwürdiger Weise drangsaliert. Er kämpft mit Orguelleus, besiegt ihn und schickt ihn zu König Artus.

Die Erzählung folgt jetzt dem Orguelleus zu Artus, der, als er von Perceval hört, mit dem ganzen Hof aufbrechen will, um Perceval zu suchen. Perceval gelangt inzwischen in den Wald, in dem Artus seine Zelte aufgeschlagen hat. Es ist Winter. Im Schnee bemerkt Perceval drei Blutstropfen, die zwar von einer Wildgans stammen, ihn aber an die weißroten Wangen seiner Blancheflor erinnern. Er versinkt in tiefes,

sehnsüchtiges Sinnen. Da taucht ein Artusritter namens Sagremor auf, der, als er Perceval in seinem »panser« stört, von diesem auf Anhieb aus dem Sattel geworfen wird.

Genauso ergeht es dem Seneschall Keu, der dabei einen Arm bricht. Jetzt versucht es der kluge Musterritter Gauvain. Er ist höflich, rücksichtsvoll, taktvoll, und es gelingt ihm, Perceval an den Hof zu führen. Zu Ehren Percevals wird ein dreitägiges Fest veranstaltet. Es scheint der Höhepunkt von Percevals ritterlicher Karriere zu sein. Da erscheint plötzlich eine Frauensperson von ausgesuchter Häßlichkeit. Sie ist eine Botin, die Perceval verflucht, weil er es auf der Gralburg unterlassen hat, Fragen zu stellen. Dann fordert das häßliche Fräulein die Ritter der Tafelrunde auf, auf Abenteuerfahrt zu gehen. Sie sollen das Chastel Orgueilleus aufsuchen und eine in Montesclaire belagerte »dameisele« befreien. Bei dieser Gelegenheit gebe es einen Preis zu erringen: das Schwert »as estranges Ranges«. Gauvain und andere Ritter beschließen die Fahrt. Perceval dagegen setzt sich zum Ziel, das Geheimnis des Grals und der Lanze doch noch zu ergründen. In dieser Situation erscheint ein Ritter namens Guiganbresil, der Gauvain des Verrats beschuldigt. Gauvain will zum König von Escavalon, um sich zu rechtfertigen. Alle sind traurig über seinen Abschied.

Jetzt folgt eine lange Abenteuerreihe Gauvains. Er nimmt siegreich an einem Turnier teil und gelangt dann zum König von Escavalon, während dessen Abwesenheit er eine verliebte Schächerstunde mit dem Schloßfräulein verbringt. Ein Ritter überrascht das Paar, erkennt Gauvain und wirft dem Fräulein vor, sich mit dem Mörder ihres Vaters eingelassen zu haben. Der Ritter hetzt die Bürgerschaft gegen Gauvain auf, der sich mit Erfolg zur Wehr setzt, bis der König von Escavalon mit Guiganbresil erscheint, der Gauvain vor dem Artushof herausgefordert hatte. Der Kampf wird eingestellt, und Gauvain erhält für ein Jahr Urlaub. In dieser Zeit soll er die blutende Lanze suchen und herbeischaffen. Gauvains Abenteuer werden also mit dem Gral verbunden.

Jetzt springt die Handlung plötzlich wieder zu Perceval über. Wir hören, daß er schon fünf Jahre mit Abenteuersuche verbracht hat. Es ist Karfreitag, und er wird von Rittern, denen er im Wald begegnet, darauf aufmerksam gemacht, daß er an diesem Tage nicht bewaffnet gehen dürfe. Sie zeigen ihm den Weg zu einem Eremiten. Es stellt sich heraus, daß der Eremit sein Onkel ist. Perceval erfährt, daß seine Mutter tot ist und wer er selber ist. Seine Mutter, der Einsiedler und der alte Gralkönig, der im Nebenzimmer der Gralburg durch die Hostie am Leben erhalten wird, die sich in der Gralschüssel befindet, sind Geschwister. Der sieche Fischerkönig ist der Sohn des alten Gralkönigs, also Percevals Vetter. Perceval beichtet bei dem Eremitennohem, denn er hat jahrelang Gott vergessen und in Sünde gelebt.

Jetzt folgen weitere Abenteuer Gauvains. In einem Schloß findet er eine »pucele«, die ihn bittet, ihren Zelter aus einem Garten zu holen. Er tut dies trotz der Warnung der Leute und erhält als Dank nur böse Worte und die Drohung, daß sie ihm überallhin nachfolgen werde. Gauvain heilt einen verwundeten Ritter mit einem Wunderkraut. Der plötzlich Gesundgewordene springt auf und reitet mit Gauvains Pferd davon. Er ist Greoreas, den Gauvain einst zur Strafe für eine Vergewaltigung vier Wochen in einen Hundestall gesperrt hatte. Die »male pucele« verspottet den so

übers Ohr gehauenen Gauvain, der jetzt einem anderen Ritter im Kampf einen alten Klepper abgewinnt und in Begleitung der »pucele« weiterreitet.

Sie gelangen vor ein herrliches Schloß, aus dessen Fenstern schöne Damen schauen. Gauvain kämpft mit dem Neffen des Greoreas, gewinnt sein Pferd zurück und verbringt die Nacht bei einem gastfreundlichen Fährmann, von dem er erfährt, welche Bewandnis es mit dem Schloß und den Damen hat. Es wird von einer Königin und deren Töchtern bewohnt, die durch Zauberkraft vor dem Zugriff habgieriger und verräterischer Ritter geschützt sind. Erst wenn ein mit allen Tugenden ausgestatteter Ritter kommt, kann der Zauber gebrochen und Zugang zum Schloß gefunden werden. Gauvain nimmt die Probe auf sich, muß ein gefährliches Abenteuer in einem Wunderbett bestehen und wird im Schloß freundlich aufgenommen und bewirtet. Er erfährt aber noch nicht, wer die Königin ist. Jetzt taucht die inzwischen verschwundene »male pucele« wieder auf. Sie heißt Orgueilleuse und bringt einen Begleiter mit, den Gauvain erst besiegen muß. Das geschieht prompt; das Fräulein führt Gauvain zu einer gefährlichen Furt, die er überwindet. Von einem schönen Ritter erfährt Gauvain, daß sich in dem herrlichen Schloß Ygerne, die Mutter des Königs Artus, ferner die Witwe des Königs Lot, das heißt seine eigene, Gauvains, Mutter, befinden. Er erfährt auch, daß seine Schwester die Freundin des schönen Ritters sei, der Guiromelant heißt. Guiromelant aber haßt Gauvain (den er nicht erkennt), weil dieser seinen Vater getötet hat. Er gibt Gauvain Botschaft und Ring mit an seine »amie«, das heißt Gauvains Schwester. Jetzt nennt Gauvain seinen Namen; sie verabreden einen Zweikampf. Nun erzählt das böse Fräulein, warum es immer so böse ist: Guiromelant hat ihren Freund getötet, und seither will sie alle Ritter aufhetzen, damit einer sie einmal im Zorn töten und sie so den Tod finden werde.

Gauvain kehrt mit ihr in das Zauberschloß zurück und überbringt seiner Schwester die Botschaft des Guiromelant. Er sendet einen Boten an den Artushof, der in trauriger Stimmung lebt, weil von Gauvain so lange keine Nachricht vorliegt. An dieser Stelle, mit dem Vers 9234, bricht der Roman plötzlich ab.

## Fortsetzungen

Wie hätte der Dichter die Handlung fortgeführt, welche Lösung würden Gral und Lanze gefunden haben? Wahrscheinlich ist, daß Chrétien vorhatte, Perceval bei einem weiteren Gralburgbesuch die erlösenden Fragen stellen zu lassen und ihn zum Gralkönig zu erheben. So haben auch diejenigen gedacht, die versuchten Chrétiens Werk fortzusetzen. Das sind nicht weniger als vier Autoren, die ich kurz anführen will.<sup>246</sup>

- Der Dichter der ersten Fortsetzung nennt seinen Namen nicht. Er erzählt in rund 11000 Versen die Abenteuer Gauvains weiter, führt seinen Helden Gauvain zwar

---

<sup>246</sup> vgl. vor allem die *Perceval*-Ausgabe von Charles Potvin, 6 Bände, Mons 1866-1871, Bd. III-VI (vv. 10 602-45 379); zu *Gerbert de Montreuil* vgl. die Ausgabe von Mary Williams, 2 Bände, Paris 1922-1925.

auf die Gralburg und läßt ihn Fragen stellen, aber doch das Geheimnis des Gral nicht ergründen.

- Die zweite Fortsetzung, als deren Dichter ein Wauchier oder Gauchier de Denain gilt, läßt nach rund 13000 Versen Perceval wieder auf die Gralburg gelangen.

- Der dritte Fortsetzer, Manessier, setzt weitere 10000 Verse hinzu, läßt Perceval das Gralgeheimnis finden und schließlich sterben.

- Ein vierter Fortsetzer, Gerbert de Montreuil, schließt unabhängig von Manessier an Wauchier an mit 15 000 weiteren Versen.

Bei allen vier Fortsetzern ist offenkundig, daß keiner von ihnen wußte, welche Lösung Chrétien geplant hatte.

Mit dem *Gralroman* verbinden sich so viele Grund- und Detailprobleme, daß wir eine Auswahl treffen müssen, um überhaupt noch durchzufinden.

Für das Problem des Ursprungs der Gralsage ist trotz vieler und oft hitziger Auseinandersetzungen bis heute noch keine allseits befriedigende Lösung gefunden worden. Aus den zahlreichen Lösungsvorschlägen lassen sich vier Haupttheorien herausstellen, die sich gegenseitig ausschließen:

1.) Lanze und Gral stammen aus der christlichen Legende. Danach ist die Lanze die Longinuslanze und der Gral der Abendmahlkelch.

2.) Lanze und Gral sind keltischen Sagen entnommen und erst nachträglich christlich umgedeutet worden.

3.) Die Gralsage verdankt ihr Entstehen uralten heidnischen Riten, die bis ins Mittelalter überlebten (Gral und Lanze als uralte Sexual- und Fruchtbarkeitssymbole).

4.) Lanze und Gral sind orientalischen Ursprungs.

Das Wort »Gral«, altfranzösisch »graal« oder »greal«, provenzalisch »grazal« geht auf »gradalis« zurück und bezeichnet eine große und tiefe Schüssel. Bei Chrétien erscheint es auch als Appellativum, Gattungsname »*un graal*«.

Die Abfassungszeit von Chrétiens *Gralroman* läßt sich dadurch ungefähr bestimmen, daß der Dichter im Prolog seinen Gönner und Auftraggeber Philipp von Flandern nennt. Da Philipp auf dem Kreuzzug im Heiligen Land im Jahre 1191 starb, muß der *Gralroman* vor 1191, wahrscheinlich schon in die Jahre 1180-1187 zu datieren sein. Chrétien gibt im Prolog an, er habe vom Grafen Philipp ein »livre« erhalten mit dem Auftrag, dessen Inhalt in Reime zu bringen. Was war das für ein Buch? War es eine bereits fertige Gralgeschichte, war es in Latein oder Französisch geschrieben? War es eine Legende, oder war es eine theologische Schrift mit Abendmahlssymbolik? Auf all diese Fragen gibt es keine ganz sichere Antwort, sondern Erklärungsversuche. Möglicherweise war es eine Erzählung, die an die Reliquien von Abendmahlkelch und Longinuslanze anknüpfte. Diese beiden Pas-

sionsreliquien hatten bereits eine jahrhundertelange schriftliche und mündliche Tradition. Während der Belagerung von Antiochia wurde am 14. Juni 1098 die Lanze, mit welcher der römische Soldat Longinus die Seite des Gekreuzigten durchbohrte, wieder aufgefunden. Dieses Ereignis, das in der ganzen Christenheit Widerhall fand, mag zur stärkeren Ausbildung der alten Legende von Abendmahlskelch und Lanze viel beigetragen haben.

Das Bluten der Lanze fände dadurch eine durchaus verständlich-symbolhafte Erklärung und bedürfte also keines Vorbilds im keltischen Märchen; genauso wenig wie der Gral, den Chrétien zwar nicht ausdrücklich mit dem Abendmahlskelch gleichsetzt, der aber immerhin eine heilige Hostie enthält. Der Glanz, der von ihm ausgeht, ist der Glanz der hohen Reliquie in ihrer überirdischen Kraft. Der silberne Teller, der hinterher getragen wird, wäre dann die Patene, das Tellerchen, auf dem bei der Messe die Hostie liegt und das zugleich als Deckel für den Kelch dient.

Was immer man als Ausgangspunkt für das Gralgefäß annehmen will – sicher ist, daß es bei Chrétien etwas Heiliges ist, daß es die Hostie enthält, die allein den alten Gralkönig am Leben erhält:

Tant sainte chose est li graaus,  
Et il est si esperitaus  
Qu'a sa vie plus ne covient  
Que l'oiste qui el graal vient.

6425 ff.).

Das sieht nicht gerade keltisch aus. Und wenn der alte König durch eine Hostie am Leben erhalten wird, dann braucht der Gral noch keine keltische Wunderschüssel zu sein, in der man wie beim Tischlein-Deck-Dich durch Zauber sich je nach Bedarf sein Eisbein oder seinen Kalbsbraten bestellen kann. Gleichwohl hat die keltische Theorie nach wie vor viele und hartnäckige Vertreter, wogegen nichts einzuwenden wäre, wenn nicht die Tendenz bestünde, alles und jedes zu keltisieren. Daß Perceval die erste Aufklärung über Gral und Lanze ausgerechnet an Karfreitag und Ostern beim Eremitenonkel erhält, ist ein weiteres Indiz dafür, daß mit Gral und Lanze die Passionsreliquien gemeint sind. Viel ist auch über die Frage gestritten worden, ob der *Perceval* in der vorliegenden Form wirklich ganz von Chrétien stammt. Manchen Forschern erschien der Gauvain-Teil als ein Fremdkörper, andere meinten, daß Chrétiens Anteil nur bis zu der Stelle reiche, wo Perceval die Gralburg verläßt.<sup>247</sup>

## Robert de Boron, »Roman de l'Estoire del Graal «

Jede Interpretation des *Perceval*, ja der ganzen Grallegende überhaupt muß sich mit der schwierigen Frage auseinandersetzen, in welchem Verhältnis Chrétiens Werk zu dem eines anderen Dichters steht, der im gleichen Zeitraum eine Gral-

---

<sup>247</sup> vgl. dazu E. Köhler, »Zur Diskussion über die Einheit von Chrestiens >Li contes del Graal<«, in: *ZRPh* 75 (1959), S. 523 ff. sowie in ders., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt/M. 1972, S. 104-122.

dichtung schrieb, die weniger ein Roman als eine Reliquienlegende ist: Der *Roman de l'Estoire dou Graal* von Robert de Boron.<sup>248</sup>

Robert de Boron erzählt – daran ist kein Zweifel – die Geschichte der Abendmahlsschüssel. Die Quellen, die er verarbeitet, sind die Berichte der synoptischen Evangelien und apokryphe Schriften des frühen Christentums: die *Vindicata Salvatoris*, die *Narratio Josephi* und vor allem das *Evangelium Nicodemi*, in dem die »Gesta Pilati« enthalten sind.

Robert de Boron erzählt die Geschichte des Josef von Arimathia, dem der römische Statthalter Pilatus zum Lohn für treue Dienste den Abendmahlkelch Christi schenkt. Als der Leichnam Christi gewaschen wird, fängt Josef von Arimathia das Blut des Erlösers in dem Kelch auf, der davon ganz gefüllt wird.

Nachdem Christus auferstanden ist, wird Josef unter der Anschuldigung, den Leichnam des Gekreuzigten gestohlen zu haben, eingekerkert. Aber Christus tritt zu Josef in den Kerker und bringt ihm den Kelch, der ihn auf wunderbare Weise am Leben erhält. Der Gottessohn gibt Josef den Auftrag, dieses Gefäß nur an drei Personen weiterzugeben, die es übernehmen sollen im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Im Anschluß daran sagt uns der Dichter etwas über seine Quelle:

Ge n'ose conter ne retreire,  
Ne je ne le porroie feire,  
Neis se je feire le voloie,  
Se je le grant livre n'avoie  
Où les estoires sunt escrites,  
Par les granz clers feites et dites:  
Là sunt li grant secré escrit  
Qu'en numme le Graal et dit.

(vv. 929 ff.)

Ich wage nicht zu erzählen oder zu berichten, noch würde ich es tun können, nicht einmal, wenn ich es wollte, wenn ich das große Buch nicht hätte, in dem die Geschichten geschrieben stehen, von den großen Gelehrten verfaßt und berichtet: dort sind die großen Geheimnisse aufgezeichnet, die man den Gral nennt und heißt.

Es wird verkündet, daß alle, die im rechten Glauben leben und den Gral zu sehen bekommen, »joie pardurable« haben werden, daß kein Gericht sie verurteilen und in der Schlacht kein Tod sie ereilen könne. Der Gral macht also immun und unverwundbar.

Josef von Arimathia bleibt viele Jahre im Kerker, immer von dem Kelch am Leben erhalten, bis ihn Kaiser Vespasian, der durch das Tuch der Veronika vom Aussatz geheilt worden war, aus dem Kerker befreit. Daraufhin zieht Josef mit seiner Schwester Enygeus, seinem Schwager Hebron und einer Schar neugetaufter Christen in ein fernes Land. Unter der kleinen Gemeinde bricht aber die Sünde aus; sie

---

<sup>248</sup> Robert de Boron, *Le Roman du Saint-Graal*, übers. und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer (Klass. Texte, Band 18), München 1981. Danach im folgenden alle Textstellen und Übersetzungen.

wird daher vom Unglück verfolgt. Josef fleht vor seinem Kelch um göttliche Hilfe. Die Stimme des Heiligen Geistes antwortet ihm und befiehlt, er möge nach dem Vorbild des Abendmahls das Gefäß auf einen Tisch stellen, seine ganze Gemeinde versammeln: Die Sünder würden sich von den Reinen scheiden. Josefs Schwager Bron (oder Hebron) solle – so befiehlt der Heilige Geist weiter – den ersten Fisch, den er gefangen, vor das mit einem Tuch bedeckte Gefäß legen. Bron solle zur Rechten Josefs sitzen. Ein Sitz aber, symbolisch der des Judas, solle frei bleiben und erst eingenommen werden, wenn der Sohn Brons geboren sei. Josef tut, wie ihm befohlen: Die Reinen werden von der »douceur«, dem »accomplissement de leurs cuers« durch den Gral erfüllt, die Sünder entfernen sich beschämt. Jeden Tag versammelt sich nun die Gemeinde, um an der Gnade des Kelchs teilzuhaben, zum Graldienst, »service«. Einer der ausgeschiedenen Sünder namens Moyses erhält nach langem Bitten die Erlaubnis, sich auf den freien Judassitz zu setzen. Er wird von der Erde verschlungen, und eine Stimme verkündet: Der freie Sitz werde nicht wieder eingenommen werden

Devant que li tierz hons venra  
 Qui descendra de ten lignage  
 Et istera de ten parage,  
 Et Hebruns le doit engenrer  
 Et Enygeus ta suer porter:  
 Et cil qui de sen fil istra,  
 Cest liu meismes emplira

(vv. 2790ff.).

Bevor der dritte Mann kommen wird, der aus deinem Geschlecht abstammen, und aus deiner Verwandtschaft hervorgehen wird, (und) Hebron muß ihn erzeugen und deine Schwester Enygeus ihn tragen; und jener, der aus seinem Sohn hervorgehen wird, wird diesen Platz selbst einnehmen.

Hebron erhält von Josefs Schwester Enygeus zwölf Kinder. Ein Engel verkündet, daß derjenige Sohn, der unverheiratet bleibt, Herr über alle sein soll. Nur Alain schwört, nie eine Frau zu nehmen. Josef erhält von der Stimme den Auftrag, Alain die Geschichte des Grals zu erzählen. Seltsam genug ist, daß von demselben Alain, der entschlossen ist, keine Frau zu berühren und der auch davor gewarnt wird, der Fleischessünde zu verfallen, ausgesagt wird, daß von ihm ein männlicher Erbe, nämlich der zukünftige dritte Gralhüter, hervorgehen werde, der »tierz hons«. Alain soll nach dem Westen in ferne Länder ziehen und dort das Christentum verbreiten. Petrus soll einen vom Himmel herabgekommenen Brief lesen und dann gleichfalls fortziehen »devers Occident«, »es vaus d'Avaron«. Avaron ist Avalon, und Avalon ist im 12. Jahrhundert als Glastonbury identifiziert worden.

Wahrscheinlich haben die tüchtigen Fälscher des Klosters Glastonbury die Hand im Spiele. Petrus soll in Avalon den Sohn Alains erwarten. Er soll auch solange leben, bis ihm einer den Himmelsbrief deuten wird. Es geschieht wie verkündet. Der Himmelsbrief kommt. Alain und Petrus ziehen fort. Josef erhält den Auftrag, seinem Schwager Bron den Gral zu übergeben und ihm die »saintes paroles« und die

»secrez dou Graak« mitzuteilen. Bron, der jetzt wegen des Fisches, den er einst gefangen hat, der »Riche Pescheur« genannt wird, soll gleichfalls gen Westen ziehen, dort seinen Enkel erwarten und ihm den Gral und die Gnade überreichen. Hier heißt es:

Lors sera la senefiance  
Acomplie et la demoustrance  
De la benoite Trinité,  
Qu'avons en trois parz devisé.  
Dou tierz, ce ti di-ge pour voir,  
Fera Jhesu-Criz sen vouloir,  
Qui sires est de ceste chose;

(vv. 3371 ff.).

Darauf wird der Sinn erfüllt sein und der Beweis der gebenedeiten Dreieinigkeit, die wir in drei Teilen dargestellt haben. Mit dem dritten, das sage ich dir wahrheitsgemäß, wird Jesus Christus, der darüber Herr ist, nach seinem Willen tun.

Bron zieht fort, Josef bleibt mit den Seinen zurück. Damit ist das Werk beendet. Aber Robert von Boron verkündet am Schluß, er müsse noch erzählen, wohin Alain ging und was aus ihm wurde und welcher Sohn aus ihm hervorging, was mit Petrus geschah, wohin es den Sünder Moyses verschlungen hatte und wohin Bron, der Reiche Fischer zog.

Diese vier Abschnitte müßten, so erklärt Robert, zusammenhängend dargestellt werden, aber niemand könne dies tun, der nicht vorher die in ihrer ganzen Fülle wahre »plus grant estoire« vom Gral kenne. Er selbst verspricht merkwürdigerweise, mit einem 5. Teil beginnen zu wollen und die anderen Teile auf später zu verschieben. Mit diesem 5. Teil dürfte der *Merlin*-Roman gemeint sein, von dessen Verfassung einige wenige Verse erhalten sind.

Über die Bedeutung des Grals bei Robert gibt es keinen Zweifel: Er ist die Reliquie des Abendmahls- und des Blutkelchs und mithin absolut christlich. Im einzelnen aber läßt Roberts Werk ebenso viele Rätsel offen wie der *Gralroman* Chrétien. Vor allem stellt sich die Frage: schrieb Robert nach Chrétien? Dann hätte er eine Art Vorgeschichte des Grals nachträglich hinzugedichtet. Schrieb er vor Chrétien? Dann hätte Chrétien Roberts Gralgeschichte in grundlegender Weise umgedeutet. Oder schrieben beide unabhängig voneinander, sich dabei aber vielleicht auf eine gemeinsame Quelle stützend?

Alle diese Ansichten sind vertreten worden. Wir wollen Robert und Chrétien miteinander vergleichen, um etwas klarer zu sehen.

Weshalb heißt der sieche König bei Chrétien »Fischerkönig«? Die Vertreter der keltischen Ursprungstheorie haben dafür natürlich eine Erklärung: Sein Modell in der keltischen Mythologie soll einer der zahlreichen dort verfügbaren Wasser- und Flußgötter sein. Welcher, darüber sind sich die Keltisten nicht recht einig. Mir scheint zunächst nur sicher, daß Chrétien's »riche roi pescheor« letztlich der gleiche ist wie der »riche pescheor« Roberts von Boron, und ich nehme an, daß er von diesem her stammt – daß Roberts *Estoire* also vor Chrétien's *Perceval* geschrieben wurde – oder aber, was ich nicht ausschließe, von einer beiden gemeinsamen Quelle.

Roberts »Fischer« trägt den Namen Hebron oder Bron. Im Alten Testament erscheint ein Hebron als Wächter der Bundeslade. Im 9. Kapitel des Hebräerbriefs wird das Blut Christi an die Stelle der jüdischen Bundeslade gesetzt, und damit wäre erklärt, warum Hebron bei Robert als erster Hüter des Gral- und Blutkelchs erscheint. Der Fisch ist in der christlichen Literatur ein Symbol Christi. Hebron ist eine typologische Figuration Christi und fängt bei Robert auf Geheiß des Heiligen Geistes einen Fisch, der symbolisch die Anwesenheit des Erlösers bedeutet und daher neben den Gral auf den Abendmahlstisch gelegt wird. Seitdem heißt Hebron »li riches peschierres« – und diesen Namen erhält auch der wunde König in Chrétiens *Gralroman*. Daß das Geschlecht der Gralhüter bei Chrétien zu einem Geschlecht von ritterlichen Königen wird, bedarf keiner Erklärung, denn Chrétien bleibt auch im *Perceval*-Roman ein Dichter des höfischen Rittertums. Gemeinsam ist Robert de Boron und Chrétien folgendes: Es gibt drei Gralhüter. Der Dritte ist der Letzte, mit dem bei Robert Christus nach seinem Willen verfahren wird:

Dou tierz (...) fera Jhesu-Criz sen vouloir (v. 3376f.).

Mit dem dritten (...) wird Christus nach seinem Willen tun.

Bei Chrétien wird oder sollte dieser Dritte, Perceval, die erlösende Frage stellen. Chrétien hat also diese Dreiheit festgehalten, die bei Robert durch die trinitarische Symbolik geheiligt ist. Gemeinsam ist beiden Dichtern auch die Rolle von Schwester und Schwager, allerdings an veränderter Stelle und mit verschiedenem Gewicht. Bei Robert ist der Fischer der Großvater des letzten Gralhüters, bei Chrétien ist es dessen Vetter. Bei Robert de Boron soll der reiche Fischer Hebron nach dem Westen ziehen, dort seinen Enkel erwarten und ihm den Gral überreichen. Bei Chrétien hat der Fischerkönig, wie wir wissen, eine andere Funktion. Der Gral gehört vielmehr zu seinem Vater, dem alten Gralkönig. Diesen alten König hält der Gral auf ebenso geheimnisvolle Weise am Leben wie bei Robert der Abendmahlkelch den eingekerkerten Josef von Arimathia. Die Gestalt des Fischers Hebron ist in Chrétiens *Perceval* auf zwei Personen verteilt: auf Vater und Sohn. Chrétien mochte gefühlt haben, daß der selbst so erlösungsbedürftige Fischerkönig nicht eigentlich Inhaber des Grals sein konnte. Von der Lanze ist bei Robert nicht die Rede. Dem inneren Zwang seines ritterlich-höfischen Schuld-Sühne-Problems gehorchend, hat Chrétien dem Gralkönigtum das Untergangsmotiv – mit der zerstörerischen Lanze – hinzugefügt und das Erlösungswerk der im Gral symbolisierten göttlichen Gnade mit einer ritterlich interpretierten Menschheitsschuld verbunden. Gral und Lanze, ursprünglich selbständig, sind von Chrétien zu einer Einheit verbunden und bleiben doch wesensmäßig verschieden. Sie verhalten sich zueinander wie Gnade und Schuld.

Eine frei erfundene Gestalt ist Percevals Base. Gleiches scheint für den Einsiedlerohm zu gelten. Tatsächlich aber dürfte dieser Einsiedler, der seinem Neffen Perceval nicht bloß Auskunft über den Gral gibt, sondern ihm auch ein geheimnisvolles Gottesnamengebet ins Ohr flüstert, Züge von der Gestalt des Petrus bei Robert tragen. Petrus soll ja den mysteriösen Himmelsbrief dem letzten Gralhüter mitteilen.

Unsere bisherigen Erwägungen machen es unwahrscheinlich, daß Robert sein Werk nach Chrétien und unter Benutzung des *Perceval* geschrieben hat. Welchen Grund sollte Robert, dessen Dichtung ganz in frommer Erlösungsmystik und eucharistischer Symbolik aufgeht, gehabt haben, von Chrétien zwar den Gral, nicht aber die Lanze zu übernehmen?

Robert de Borons Verdienst darf nicht gering eingeschätzt werden. Er hat auf der Grundlage der Bibel und der apokryphen Evangelien einen völlig neuen Legendenkomplex geschaffen. Das »Buch«, von dem Chrétien im *Perceval*prolog sagt, daß Graf Philipp von Flandern es ihm als Quelle für sein Werk zur Verfügung gestellt habe, dieses »livre« dürfte wohl nichts anderes gewesen sein als eben Roberts *Estoire dou Graal* – oder aber ein Werk, von dem Robert seinerseits ausging, sich eng daran haltend, während Chrétien es ungleich freizügiger umgestaltete.

Robert de Boron hat, wie Becker es gültig formulierte, »den Gral als gegenständliches Symbol erdacht, das in sich die dreifache Beziehung veranschaulicht, erstens zu der Einsetzungsfeier beim letzten Abendmahl des Herrn, zweitens zu Josef von Arimathia wegen seiner Mitwirkung bei der wirklichen Grablegung, und drittens zur steten Erneuerung der Opferdarbietung in der eucharistischen Gedenkhandlung der christlichen Kirche«. <sup>249</sup> Der Gral ist bei Robert eine mystisch gegenwärtige Reliquie. Wie verhält es sich damit bei Chrétien? Auch bei ihm strahlt der Gral ein überirdisches Leuchten aus, ohne daß dies, wie bei Robert, ausdrücklich als Attribut der Göttlichkeit erklärt wird. So wie bei Robert de Boron Josef von Arimathia im Kerker allein durch die Gnade, die im Gral anwesend ist, am Leben erhalten wird, so bei Chrétien der alte Gralkönig, dessen Leben durch die mystische Gegenwart Christi im täglichen Anblick des Grals verlängert wird (vv. 6424ff.).

Zweifellos ist dieses Gralwunder rein spiritualistisch zu verstehen: Die Hostie hat ihre Wunderkraft vom Gral, der wohl doch – wie bei Robert – nicht nur Meßkelch, sondern Abendmahl- und Blutschüssel und somit Reliquie ist. Der alte König bedarf des Anblicks der Hostie, daher wird der Gral »trestot descouvert« zu ihm getragen. Auch dieser Zug stammt von Robert. Weil die lebenspendende Gnadenkraft im *Perceval* weniger von der Hostie als vom Gralgefäß als Reliquie ausgeht, konnte Chrétien den Fisch Roberts in größerer Anlehnung an die kirchliche Meßzeremonie durch die Hostie ersetzen.

Der Graldienst – »service« – ist bei Chrétien anders gestaltet als bei Robert: Nicht eine Gemeinde von Reinen empfängt die Gnadenkraft des Grals an einer Abendmahlstafel, sondern allein der alte Gralkönig in einem Nebenzimmer. Chrétien mußte diese Änderung vornehmen, weil ein Graldienst im gleichen Raum, in dem *Perceval* sich aufhält, ja die entscheidende Frage des Romans unmöglich gemacht hätte, nämlich die Frage, »wen man mit dem Gral bedient«, »cui l'an sert«.

---

<sup>249</sup> Ph.-A. Becker, »Von den Erzählern neben und nach Chrétien de Troyes«, I, in: *ZRPh* 55 (1935), S. 267.

## Die >letzte< aventure

Diese Frage, für wen der Graldienst bestimmt sei, ist das zentrale Motiv der Handlung. Um es episch zu ermöglichen, hat Chrétien seine Vorlage erheblich abgeändert und das Ganze in die staunenerregende romaneske Atmosphäre des Wunderbaren und Geheimnisvollen verlagert. Die ganze Gralburgszene scheint nur eingeführt, um die entscheidende Frage, in der Bestimmung und Sendung des Helden gipfeln möglich zu machen. Andererseits kann nur ein heiliges Gefäß wie der Gral, eine kostbare Reliquie, zum Symbol der unfaßbaren Gnade Gottes und zum Zeichen des Erlösungswerkes Christi werden und der Frage Percevals die wunderbare Macht verleihen, den Fischerkönig zu heilen, dem Reich den Frieden zu geben und die Welt mit der Beendigung der Aventuren in das Endstadium der Heilsgeschichte zu überführen. Das wäre gleichsam die definitive Vollendung des Erlösungswerkes Christi. Der Gral ist das Symbol einer ersehnten Vollendung der Erlösung, die Gralfrage das geheimnisvolle und entscheidende Wort, das die große Wahrheit von der Fülle der Ordnung und der Harmonie eines abschließenden Weltzustands erschließt. Diese Vorstellung aber impliziert den Gedanken, daß die menschliche Geschichte zu Ende ist. Und darum ist mit der Frage nach dem Gral die Frage nach der blutenden Lanze verknüpft, die das Ende des Artusreichs verursachen wird. Die Änderungen, die Chrétien an dem Gralbild Roberts de Boron vornahm, erklären sich samt und sonders aus dem Umstand, daß er eine mystisch-symbolische Legende über Erlösungswerk und Heilsgeschehen zu einer ritterlichen Eschatologie umgestaltete. Ob dieser Fusion von Legende und Roman ein wirkliches künstlerisches Gelingen beschieden gewesen wäre, anders gesagt, ob erzählerisch Percevals abschließende Erkenntnis des Geheimnisses überhaupt hätte dargestellt werden können, ist schwer zu sagen. Fast will es scheinen, als hätte nicht nur der verfrühte Tod des Dichters die Schuld daran, daß der *Perceval* unvollendet blieb.

Ich habe zu zeigen versucht, daß dem Weltbild des Artusromans eine dualistische Lebenserfahrung zugrundeliegt. Die Problematik der Romane Chrétiens erscheint wie ein ständig nach neuen Möglichkeiten Ausschau haltender großer und doch immer aussichtsloser werdender Versuch, die wachsende Entfremdung von Innen- und Außenraum des Menschen mit den Mitteln des höfischen Rittertums zu überwinden. Der rein dualistischen Annahme zweier die Welt beherrschender und gegeneinander streitender Kräfte des bösen und des guten Prinzips entgeht Chrétien schließlich nur durch die Erwartung einer kommenden Erlösung, die für den mittelalterlichen Menschen nur als reale Vollendung des Erlösungswerkes Christi vorstellbar war. Chrétien, in dessen Werk der exemplarische höfische Ritter zum ausgewählten Kämpfer wider das Böse in der Geschichte herangewachsen war, konnte sich den Träger dieser abschließenden Erlösungstat, den zweiten Soter, nur als einen Ritter vorstellen.

Wir haben auch verfolgt, wie die Funktion der Aventure immer mehr an Bedeutung gewann. Sie wandelte sich fast unmerklich von einem die Tüchtigkeit des Helden bestätigenden Befreiungsabenteuer zur umfassenden Erlösungstat. An die Stelle der Hauptaventure, die in den früheren Romanen die Bewährungsfahrt des Protagonisten krönte, tritt im *Perceval* das Gralgeschehen, also eine Aventure, in der

nun endgültig die Gemeinschaft nicht mehr für den Helden, sondern der Held für die Gemeinschaft da ist, die er erlösen soll. Die bisherige partielle Ordnungsherstellung gipfelt nun in der Herbeiführung eines universalen Friedens. Durch die in dumpfer Ahnung begonnene und in die Erlösungstat einmündende Suche Percivals enthüllt sich auch die Geschichte des Aventurerittertums als vorbestimmter Weg zu einer Tat, die das Heilsgeschehen vollendet.

Wir übersehen jetzt einiges klar: Die letzte Aventure – das liegt ganz in ihrem Wesen als Sinngebung der ritterlichen Existenz – ist auch das Ende der Geschichte. Im Begriff der Aventure verdichtete sich das Bewußtsein der Erwählung – in der Vorstellung der letzten Aventure das der Erfüllung. In beiden aber kommt der Gedanke eines heilsgeschichtlichen Primats zum Ausdruck, der zu den Kategorien des eschatologischen Zeitbewußtseins rechnet.

Wir haben verfolgt, wie sich die historische und geistige Entwicklung des höfischen Rittertums in den Artusromanen widerspiegelt und sich episch objektiviert. So entfaltet der ritterliche Stand ein eigenes Geschichtsbild, mit dem er auf die die ganze Epoche durchziehenden eschatologischen Strömungen trifft. In dieser Begegnung steigert sich das Führungsbewußtsein, das sich durch die Doppelbestimmung »chevalerie – clergie« legitimiert, zur Idee einer heilsgeschichtlichen Sendung und einer unmittelbaren Gottverbundenheit des Adels. Als berufener Kämpfer für die Ordnung hatte sich das höfische Rittertum zum Träger einer Erlösungsgeschichte erhoben, die vom ganzen Mittelalter als großer Wettstreit zwischen Gott und Teufel erlebt wird. Jetzt krönt dieses Rittertum seinen heilsgeschichtlichen Auftrag folgerichtig dadurch, daß es die Vollendung der Erlösung, den endgültigen Sieg des Guten über das Böse, mit einer abschließenden Aventure seines auserlesenen Repräsentanten gleichsetzt. So erfolgt aus tiefen und vielschichtigen zeitgeschichtlichen Gründen der Umschlag von einer autonomistisch-historischen Selbstausslegung des Rittertums in eine eschatologische. Und so steigert die zunächst rein weltlich orientierte höfische Dichtung sich zur reifsten Ausdrucksform in Werken, in denen – wie man mit Recht gesagt hat – »die letzten Probleme der Menschheit ihre poetische Deutung finden sollten«.<sup>250</sup>

Die Voraussetzung zu dieser entscheidenden Wendung der höfischen Epik hatte der Artusroman Chrétiens vom *Erec* bis zum *Yvain* bereits geschaffen, so daß es zum Vollzug nur noch eines thematischen Anstoßes bedurfte, der von Robert de Borons *Estoire* kam, die den Gral und die Elemente einer trinitarischen Geschichtsspekulation enthält. Diese trinitarische Symbolik nähert sich ganz bedenklich einer Historisierung der Wirksamkeit der drei göttlichen Personen, einer geschichtlichen Relativierung. Bei einer solchen geschichtlichen Aufteilung würde der Epoche des Vaters diejenige des Sohnes, dem Reich des Sohnes das dritte Reich des Heiligen Geistes folgen. Und tatsächlich steht bei Robert die abschließende Zeit des dritten Gralhüters im Zeichen des Heiligen Geistes, dessen Weisungen in seiner *Estoire* eine hervorragende Rolle spielen. Die Stimme des Heiligen Geistes ist es ja auch, die Josef von Arimathia befiehlt, nach dem Vorbild des Abendmahls den Graldienst einzurichten. Solche geschichtstheologisch-trinitarischen Spekulationen haben stets einen mehr oder weniger starken ketzerischen Geruch an sich.

---

<sup>250</sup> E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 228.

Schon Johannes Scotus Eriugena hatte zur Zeit Karls des Kahlen nach dem Vorbild der drei göttlichen Personen eine Drei-Epochen-Lehre skizziert, und einem ähnlichen Geschichtsbild huldigen auch sektiererische Frömmigkeitsbewegungen des 12. Jahrhunderts wie die Amalrikaner oder die Ortliebianer. Alle diese Gedanken münden ein in die umstürzende Lehre vom dritten Reich des Joachim von Fiore (1131-1202). Wir kennen noch die säkularisierte Form: das dritte Reich des unheiligen Geistes.

Robert de Boron hat sein trinitarisches Geschichtsbild mit seinem *Merlin*-Roman in höchst fruchtbarer, jetzt allerdings ganz romanesker Weise erweitert. Wenn unsere Vermutung stimmt, dann geschah dies, nachdem er Kenntnis von Chrétiens *Gralroman* erhalten hatte. Denn der *Merlin* verbindet die fromme Legende von Josef von Arimathia und vom Gral mit der Artuswelt dadurch, daß Merlin, der Zauberer, auf Geheiß Gottes König Artus befiehlt, die Tafelrunde ebenfalls nach dem Vorbild der christlichen Abendmahlstafel einzurichten. Merlin ist ein Zauberer; er ist der Sohn eines Teufels, der im Auftrage Luzifers zur Erde niederstieg, um mit einer Menschenfrau einen Antichrist zu zeugen. Da Merlins Mutter aber das Kind des Teufels in Unschuld empfing – im Schlafe überwältigt –, griff Gott ein, und aus dem Zauberer Merlin, der ein Antichrist werden sollte, wurde ein Prophet, der seine übernatürlichen Fähigkeiten in den Dienst der Vorsehung stellt. Daher sorgt Merlin dafür, daß der Artushof und die Tafelrunde für das Kommen des zukünftigen Gralhelden gerüstet werden. Schon die Einsetzung Artus als König ist Merlins Werk, und er vollbringt dieses Werk bereits im Hinblick auf das Erscheinen des Grals. Wir wissen von diesen Dingen, weil Roberts *Merlin*, von dessen Versgestalt nur 500 Verse überliefert sind, in Prosa übersetzt wurde, und weil diese Prosaversion erhalten ist. Robert hat also die kühne Verknüpfung von Gral und Artusrittertum, die Chrétien vollzog, offenbar nachträglich sanktioniert und mit dem *Merlin*-Roman eine Art von Vorgeschichte dazu geschrieben. Diese geht später auch in den großen Komplex des *Lancelot-Gral-Prosaromans* ein. Sanktioniert wird damit aber auch die heilsgeschichtliche Sendung des Rittertums. Diese ausgedehnte höfische Geschichtstheologie stellt den geistigen Hintergrund aller folgenden Graldichtungen. Noch der *Perceforest*, ein Prosaroman aus dem 14. Jahrhundert, kennt eine dreistufige ritterliche Heilsgeschichte. Mit dieser auf den Ritterstand bezogenen trinitarischen Geschichtstheologie wird aber faktisch die Orthodoxie verlassen. Nicht ohne Grund hat die Kirche sich den *Graldichtungen* gegenüber ablehnend verhalten. Es ist kein Zufall, daß die Verfasser sämtlicher *Prosagralromane* der Folgezeit anonym blieben. Hinter dieser Vorsicht steht die Befürchtung, heterodoxer Neigungen bezichtigt zu werden. Und diese Befürchtung bestand nicht zu Unrecht.

Die Hintergründe für diesen eigenartigen heilsgeschichtlichen Weg, den die vorher durchaus profane höfische Dichtung einschlägt, werden deutlicher, wenn wir noch einen weiteren, sehr wesentlichen Aspekt der Perceval-Handlung ins Auge fassen: die Schuldfrage.

In den früheren Romanen Chrétiens gehörten Liebe und Abenteuer untrennbar zusammen. Die Schuld, die Erec, Lancelot und Yvain hatten tilgen müssen, war eine Schuld, die aus einem Vergehen gegen die Gesetze der höfischen Liebe hervorging. Die Liebe war die Ordnungsmacht par excellence, die Quelle der ritterlichen Vervollkommnung, der Aventuren, der Tat für die Gemeinschaft des Artushofs. Die

Schuld Percevals dagegen hat mit der Liebe nichts mehr zu tun, sie besitzt jetzt nur noch den Wert einer Stufe im Entwicklungsgang zu einem höheren Grad von Selbstverwirklichung.

Nur Gauvain bleibt im *Gralroman* der Idealritter alter Observanz, ganz offensichtlich als Kontrastfigur zu Perceval. Zwar entwickelt gerade Gauvain in seinem Lobpreis für die Königin Guenièvre in diesem Roman noch einmal die klassische Theorie der den Mann perfektionierenden, nahezu Wunder bewirkenden Minne, aber er dementiert seine eigene Theorie durch eine Reihe leichtfertiger Abenteuer. Der Sinn der Aventure und ihres kausalen Zusammenhangs mit der Liebe ist damit in Frage gestellt – das war sicherlich die Absicht des Dichters selbst.

In der Blancheflor-Episode, die Perceval selbst zum (recht naiven) Helden hat, ist es nicht mehr die strenge höfische Liebe, die das Geschehen bestimmt, sondern eine andere, natürlichere, nicht mehr durch Gesetze und weibliche Willkür beherrschte Liebe. Doch diese Liebesgeschichte ist nicht mehr der Kern der Handlung, sondern völlig dem dominierenden Gralgeschehen untergeordnet. Wie im *Yvain* – und zwar kompositorisch an genau der gleichen Stelle – wird der Protagonist vor versammeltem Artushof durch eine Botin verflucht; aber es ist nicht mehr eine Botin der zürnenden Minnedame, sondern eine Botin der Gralburg. Die Handlungsebene, auf der sich das Geschick des Helden vollzieht, ist eine völlig andere geworden. Die höchste Stufe weltlich-sittlicher Perfektion reicht nicht mehr aus. Sie ist nur noch Vorbedingung.

Die differenzierten Möglichkeiten ritterlichen Daseins sind in Chrétiens *Gralroman* in das Sucherleben Percevals mit hineingenommen. Die Blancheflor-Episode auf Schloß Belrepeire ist eine Stufe der Vorbereitung auf die Gralaventure. Die Trennung Percevals von Blancheflor nach so kurzer Zeit dokumentiert, genauso wie der hartherzige Abschied von der Mutter, die notwendige Weltindifferenz des neuen Ritters, des auserwählten Gralsuchers. Percevals Schwur, nie länger als eine Nacht unter demselben Dach zu schlafen, ist bezeichnend für diese sich von allen persönlichen Bindungen lösende Rastlosigkeit der Suche. Chrétiens Gralheld ist noch nicht keusch wie seine Nachfolger in den späteren Romanen: Chrétien war offenbar noch nicht gewillt, die notwendige Verchristlichung des Rittertums mit der restlosen Preisgabe seiner irdischen Interessen zu erkaufen. Percevals Haupttugend ist nicht seine Sittsamkeit, sondern seine Bindungslosigkeit. Bei Robert de Boron dagegen ist Keuschheit die oberste Tugend der Gralgemeinde, und einer der Fortsetzter Chrétiens, Gerbert de Montreuil, läßt Perceval tapfer einer ganzen Reihe von weiblichen Verführungskünsten widerstehen. Er führt Perceval und Blancheflor zwar schließlich zur Heirat zusammen; aber sie fassen gleich danach den von einer Himmelsstimme gebilligten Entschluß, eine Josephsehe zu führen. Der sogenannte *Didot-Perceval-Roman*<sup>251</sup> scheidet die Blancheflor-Gestalt überhaupt aus. In der *Queste del Saint Graal*<sup>252</sup> erscheint die Liebe in rigoroser Folgerichtigkeit als ritterlicher Irrweg und wird daher radikal verworfen. Die Autonomie der Liebe wird so allmählich zur Hybris. Der Ritter muß sich auf dieser Stufe nicht

---

<sup>251</sup> *Didot-Perceval*, Band I von Eugène Hucher (Hrsg.), *Le Saint Graal ou le Joseph d'Arithie*, 3 Bände, Le Mans/Paris 1875-1878; auch: *The Didot Perceval according to the Mss. of Modena and Paris*, hg. von William Roach, Philadelphia 1941.

<sup>252</sup> *La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, hrsg. von Albert Pauphilet, Paris 1923.

mehr bloß läutern, er muß vielmehr ein ganz anderer werden. Da es im *Perceval Chrétien*s nicht mehr die Liebe ist, die den Helden zur vollen Entfaltung seines Wesens treibt, ist auch nicht mehr ein Vergehen gegen die Gesetze dieser Liebe die Ursache der Schuld, die den Helden der Verzweiflung anheimgibt. Eine Schuld und der Zwang zu ihrer Einlösung liegen jedoch auch im *Perceval* vor. Und wie im *Erec* und im *Yvain* hält dieser Tatbestand der Schuld auch im *Perceval* bis zu einem sehr hohen Grade die epische Handlung in Bewegung, ja, sie bildet deren Achse. Über das Schuldproblem im *Perceval* ist das Beste bisher von Wilhelm Kellermann gesagt worden. Ich fasse seine Ansicht kurz zusammen.<sup>253</sup> Percevals Anfangssünde ist, nach der Aussage seiner Kusine und seines Oheims, die Hartherzigkeit, die den Tod der Mutter herbeiführte. Dies wiederum ist durch Schuldverketten die Ursache für seine Frageunterlassung auf der Gralburg; diese Unterlassung wiederum ist die Ursache seines fünfjährigen Lebens ohne Gott. Infolge jener ersten Schuld an der Mutter war Perceval auf der Gralburg unfrei, handlungsunfähig. Und unfrei war er auch in seinem Abenteuerleben nach der Verfluchung durch die Gralbotin. Percevals ganze Schuldverstrickung, bei der alle späteren Verfehlungen in Wahrheit Strafen sind und somit keine neuen willentlich begangenen Sünden, ist die streng kausale Folge jener ersten, an der Mutter begangenen Sünde. Kellermann hat diese Schuldmotivierung überzeugend aus der augustinischen Ethik erklärt. Im Sinne des augustinischen Begriffs der Sündenstrafe unterliegt Perceval bis zum Tag seiner Beichte beim Einsiedlerheim einer »Freiheitsbeschränkung des Willens durch die Sünde.« Die augustinische Ethik erklärt die Schuldverflechtung Percevals als solche in der Tat durchaus befriedigend. Über Kellermann hinaus ist aber zu fragen, warum Chrétien sich der augustinischen Ethik bedient. Die augustinische Sünden- und Bußlehre ist zwar im 12. Jahrhundert vorherrschend und daher als Erklärung naheliegend. Aber bis dahin hat Chrétien sie nicht benutzt; und der einfache Hinweis, ihre Übernahme sei ganz natürlich angesichts der religiösen Problematik des Romans, verzichtet gerade auf die eigentliche Erklärung dieser entscheidenden Wandlung des höfischen Romans. Unser Gewährsmann Kellermann spricht in diesem Zusammenhang von »einer Art Schuldautomatismus«, der sich »von einer feststehenden Ursache« herleite. Und er sagt weiterhin ebenso richtig: »in der Gralszene ist die Sündhaftigkeit Percevals der Beweis seiner Auserwählung zum Gral.«<sup>254</sup> Wenn einerseits diese Sündhaftigkeit die kausale Folge der Anfangssünde ist, sie aber andererseits die Auserwähltheit Percevals unter Beweis stellt, so ist daraus zwingend zu folgern, daß bereits diese Anfangssünde ebenso notwendig und von der Vorsehung bestimmt ist wie die Auserwählung Percevals selbst. Diese Überlegung hat Kellermann nicht angestellt. Aber gerade hier liegt der Kern des Problems: Wenn Perceval von der Vorsehung, von seiner Erwählung her, gezwungen ist, jene erste Sünde zu begehen, die alle anderen auslöst, dann ist er im tiefsten Grunde schuldlos. Was also hier vorliegt, ist die Paradoxie einer schuldfreien Schuld. Der Auftrag zur Gralsuche, die ohne jene Anfangsschuld gar nicht erst einsetzen würde, macht diese Schuld notwendig, aber gerade dadurch negiert er sie als Schuld. Weil es sich also um eine

<sup>253</sup> Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestien de Troyes' im Percevalroman*, Halle 1936, bes. S. 99 ff.

<sup>254</sup> *ebda.*, S. 109f.

schuldfreie Schuld handelt, begeht sie nicht ein völlig verantwortlicher, erwachsener Mann, sondern ein in Unwissenheit erzogener junger Mensch, der mit dieser ersten Tat das Stadium kindhafter Unschuld beschließt. Diese in Unschuld begangene und zum sündefähigen Lebensabschnitt hinüberleitende schuldfreie Schuld ist auch die Ursache dafür, daß Chrétien diesmal seinen Helden als unreifen Knaben einführt. Perceval lebt bis zu seiner Begegnung mit den Rittern im Wald in der Unschuld und außerhalb der Zeit. Prädestination aber ist immer an Wirken in der Zeit gebunden, und Zeit tritt aus der Ewigkeit heraus erst durch die menschliche Sündigkeit, die die Voraussetzung für das göttliche Heilsgeschehen ist.

Der paradoxalen Schuldmotivierung liegt ein innerer Widerspruch zugrunde, dessen objektiven Charakter der Dichter sicherlich nicht durchschaut, den er aber doch logisch richtig gestaltet hat.

Chrétien machte den umstürzend richtigen Ansatz, indem er seinen Helden zum Sünder, und zwar in frühester Jugend, werden ließ. Perceval trägt eine Schuld, für die er nichts kann, und dieser Umstand wird mit seiner Jugend und Unwissenheit ausreichend psychologisch motiviert. Trotzdem aber hat er das Bewußtsein einer Schuld. Das heißt, daß es weniger eine eigene als eine fremde Schuld ist, die er indessen bereitwillig trägt. Gerade diese Bereitwilligkeit, eine fremde und ihn selbst doch einschließende Schuld zu tragen, macht ihn zum Erlöser, der mit der Einlösung seiner eigenen Schuld auch die fremde Schuld einlöst, eine Schuld, die im Grunde schon vor ihm existiert. Es ergibt sich die Konsequenz: Perceval ist vermöge seiner Bestimmung und seiner Begnadung der erlöste Erlöser. Eine Art Nachfolger Christi also, des Gottessohnes, der Mensch werden mußte, um selber an der Erbsünde teilzuhaben und um mit der Befreiung vom eigenen menschlichen Sündigsein auch die ganze Menschheit von ihrer Sündhaftigkeit erlösen zu können. Die Frage nach der Schuld Percevals und der Gralaventure ist also auch von der großen christlichen Frage: »Cur Deus homo?« her zu erhellen.

Ich möchte das noch verdeutlichen: Erec und Yvain hatten sich von ihrer Schuld durch ritterliche Bewährung befreien können. Das vermag der Held des *Gralromans* nicht mehr. Die weltlichen Mittel der Ritterschaft versagen jetzt. Perceval versucht sich fünf Jahre lang, aber anstatt ihn zu entschütten, reißen ihn seine Abenteuer nur immer tiefer in den Zustand verzweifelter Gottesferne. Erec und Yvain konnten mit eigenen ritterlichen Mitteln ihre Schuld sühnen, weil es tatsächlich ihre ganz persönliche Schuld war. Perceval trägt eine fremde Schuld, die er nicht aus eigener Kraft, sondern nur durch besondere göttliche Begnadung tilgen kann. Die Gnade der Herrin konnte durch ritterliche Anstrengung erzwungen werden. Die Gnade Gottes aber läßt sich nicht erzwingen, und Gott läßt sich auch nicht überlisten wie noch die Minneherrin im *Yvain*. Wir erinnern uns: Das Schicksal ist – gespiegelt in den Artusromanen Chrétiens – zu einer fremdgesetzlichen Übermacht geworden, die dem ihr ausgesetzten Menschen schließlich nur noch die Hoffnung läßt, durch die allein über das Schicksal herrschende göttliche Allmacht befreit zu werden. Der tragische Schicksalszwang, dem Yvain beinahe zum Opfer gefallen wäre und unter dessen Gesetz auch Perceval von Anfang an steht, kann nur durch eine radikal-prädestinatorische Deutung mit voller heilsgeschichtlicher Aktualisierung des christlichen Schuld-Erlösungsdenkens positiv gewendet werden. Die drohende Verleugnung der ständisch-weltlichen Gemeinschaftsord-

nung durch die individuell-mystische Wendung nach Innen wird abgebogen, indem der von seiner Schuld erlöste Einzelne zugleich die ganze Gemeinschaft erlöst. Dazu war es notwendig, daß dieser hervorragende Einzelne die Schuld der Gemeinschaft auf sich nahm. Da der Mensch und die menschliche Gemeinschaft sich nicht selbst aus ihrer sündhaften Verlorenheit zu befreien in der Lage sind, bedürfen sie der Erlösung. Der *Perceval*-Roman zieht für die sich mit der Menschheit identifizierende ritterliche Gesellschaft die Konsequenz aus einer schon im *Yvain* deutlich gewordenen Erfahrung und entwirft mit den Mitteln der Dichtung eine romanhaft verhüllte, sich ihrer Tragweite kaum bewußte ritterliche Soteriologie. Im *Perceval* ist die Autonomie der ständischen Ethik verlorengegangen. Sittlich richtiges Tun ist nicht mehr durch die Einsicht in die Ordnungsgesetze der ständischen Gemeinschaft gewährleistet, weil deren Gültigkeit selbst fragwürdig geworden ist. Die Unfähigkeit Percevals, mit den eigenen Mitteln des Rittertums seine Schuld zu sühnen und seinen Auftrag zu erfüllen, bedeutet das Versagen der höfisch-ritterlichen Wertwelt alter Observanz. Dies wird ganz deutlich, wenn man die gleichsam vordergründigen Ursachen von Percevals Verfehlungen betrachtet. Das plumpe Auftreten des Helden gegenüber der Freundin des Orguelleus de la Lande im Zelt beruht auf allzu wörtlicher Auslegung der mütterlichen Ermahnungen. Die Folgen für die »damoisele« sind grausam. Die Unterlassung von Fragen auf der Gralburg hat ihre Ursache in der allzu engen Befolgung der ritterlichen Schweigeregeln des Gornemant de Goort. Dieses Mal aber treffen die Folgen nicht nur den Einzelnen, an dem sich der Held vergeht – das wäre der Fischerkönig –, sondern das ganze Reich des Fischers und des Gralkönigs. Das enge Verständnis der höfischen Anstandsregeln ist die unmittelbare Ursache für das Verfehlen der Erlösungsaufgabe. Eben diese Spielregeln der ritterlichen Gesittung verstellen jetzt dem Helden die Sicht auf das richtige Tun. Die ritterliche Gesittung hatte die Religionsausübung bisher beziehungslos daneben gesetzt. Dem neuen Ritter darf Gott aber nicht mehr am Rande stehen, sondern er muß in Gott und Gott in ihm wohnen, so wie es Chrétien im Prolog unter Berufung auf die Heilige Schrift fordert:

Deus est charitez, et qui vit  
 An charité, selonc l'escrit,  
 Sainz Pos le dit et je le lui,  
 Il maint an Deu, et Deus an lui.

(vv. 47-50).

Gott ist Liebe, und wer in der Liebe lebt nach der Heiligen Schrift- der Hl. Paulus sagt es, und ich sage es wie er – der bleibt in Gott und Gott in ihm.

Der Sinn der Regeln der höfischen Ethik wird durch ihr zu enges, weltlich beschränktes Verständnis in sein Gegenteil verkehrt. Das zeigt sich an Perceval (trotz seiner Erwähltheit) und an Gauvain als eine verhängnisvolle Disposition. Damit verurteilt sich die profane höfische Ethik von selbst. Percevals Vergehen ist das Versagen dieser Ethik. Sein erster Gralburgbesuch ist verfrüht. Er scheitert, weil er an seine Aufgabe mit einer zum Selbstzweck gewordenen ritterlichen Gesittung herantritt, mit einer höfischen Maßethik, die ihr eigenes Maß nicht kennt und dadurch zur »superbia« wird. »Initium omnis peccati est superbia«, stand in der

Bibel. »Superbia« ist die Grundsünde des Rittertums. Percevals Mutter hatte dem gottlosen Frevel, den die eine Seite des Rittertums verkörpert, deutlichen Ausdruck gegeben. Dem von der Waldbegegnung mit den Rittern heimkehrenden Perceval hielt sie entgegen:

Tu as veü, si con je croi,  
Les anges dont les janz se plainnent,  
Qui ocient quanqu'il ataignent

(vv. 398 ff.)

Du hast, wie ich glaube, die Engel gesehen, über die die Leute sich beklagen, da sie jeden töten, den sie erreichen.

Die Ritter sind also gefallene Engel, die der Hochmut zu Teufeln werden ließ. Perceval wird mit seiner Selbsterlösung die ritterliche Welt erlösen, die mit dem siechen Fischerkönig krank darniederliegt. Percevals eigene Schuld, die nur in einer erbsündentartigen Teilhabe besteht, ist in Wahrheit die Schuld des Rittertums, sein gescheitertes Gralerlebnis die vorläufig verfehlte Sendung des Rittertums. Das schlechte Gewissen der in die Krise einer tiefen Ideal-Wirklichkeits-Spannung geratenen höfischen Welt verdichtet sich mit dem *Perceval*-Roman zum Bewußtsein einer Schuld, die sich durch jeden Versuch, sie mit autonomen Mitteln zu tilgen, nur noch vertieft. Perceval folgt seinem Ruf, der ihn in Schuld stürzt, und nimmt so die Schuld des Rittertums auf sich, um dann mit seinem eigenen Vergehen auch dasjenige des Rittertums zu sühnen. Der Widerspruch zwischen einer von der Prädestination verlangten und damit zugleich negierten Schuld beruht daher keineswegs auf einem logischen oder psychologischen Kurzschluß des Dichters, sondern auf der ihm gestellten Zeitproblematik selbst: auf dem Gegensatz zwischen der vom ständischen Leben selbst geforderten Anerkennung des Führungsanspruchs des Rittertums und dem Zwang, der bisherigen Daseinsform ihr Eigenrecht abzuspochen und damit also eigentlich das Rittertum zu verleugnen. Der Widerspruch der Schuldmotivierung im *Perceval* ist der Selbstwiderspruch der höfisch-ritterlichen Welt.

Mit der Wandlung der Schuldmotivierung hat sich auch der »aventure«-Begriff verändert. Percevals Versuch, sich durch ritterliche Abenteueruche zu entschuldigen, scheitert. Die Gnade, die ihn allein von Schuld befreien kann, ist *gratuitiv*. Im *Yvain* noch herrscht die feudalarrechtliche Vorstellung, daß dem Dienst auch der Lohn entsprechen müsse. Dies gilt für den *Perceval* nicht mehr. Die Gnade ist hier nicht mehr der Lohn für die glänzend bestandene Aventure, sondern nunmehr die Voraussetzung für die höchste Aventure, die allein noch die unerträglich gewordene Spannung lösen kann: für das Gralgeschehen. Die Aventure birgt nicht mehr wie bisher die Gewißheit, die Entfremdung zwischen Innen und Außen aufzuheben und den Einzelnen zu reintegrieren. Sie kann jetzt sogar zur Strafe werden. Die dämonisierte Gegenwelt, die bisher das Material zu Bewährung und Reintegration stellte, wird jetzt zur Verdinglichung einer Schuld, von der nur noch erlösende Gnade zu befreien vermag. Die zum tiefsten Sinn der ritterlichen Existenz erhobene Abenteueruche galt der Wiederherstellung einer gestörten Harmonie. Sie zu erreichen, war für den jeweiligen Helden sicher. Im *Perceval* scheitert der Held zum erstenmal

an der ihm bestimmten »aventure«. Er versagt zuerst im Zelt des Fräuleins und schließlich auf der Gralburg. Das erste Versagen kann er aus eigener Kraft wieder gutmachen, das zweite nicht. Seine gewaltsame Abenteuersuche wird sinnlos. Percevals Versagen trägt einen schicksalhaften Charakter; seine wirkliche Tragik kann nur durch den Gedanken der gnadenhaften Erlösbarkeit vermieden werden.

Was religiös-prädestinatorisch gedeutet wird, ist zuvor immer im profanen Raum der Wirklichkeit schicksalhaft-tragisch erlebt worden. Es ist daher kein Zufall, daß sich im *Perceval*-Roman »aventure« und Fortuna bedenklich nahe rücken. Fortuna, die unbeeinflußbare Göttin des Schicksals, war zwar auch schon im *Erec* und im *Lancelot* aufgetreten, war aber immer an den Rand der höfischen Welt verbannt worden oder hatte sich einfach hilfreich gezeigt. Das christliche Denken des Mittelalters ordnet die Glücksgöttin der göttlichen Vorsehung unter. Im höfischen Roman wird sie von der Harmonisierungsmacht der »aventure« geprägt. Wo aber das Vertrauen in diese Macht nachläßt – und das ist im *Perceval* der Fall –, da erscheint auch Fortuna wieder fremd, willkürlich und feindlich. Daran ändert die Tatsache nichts, daß Fortuna auch jetzt noch als Dienerin der Vorsehung erscheint.

Die Art, in der Yvain sich im *Löwenritter*-Roman die Gnade Laudines wieder eringt, kann als eine Überlistung Fortunas gedeutet werden. Im *Perceval* sieht es wesentlich anders aus. Die häßliche Gralbotin ist die verkörperte Ungunst Fortunas. Sie wirft Perceval vor, die Fragen der Gralburg nicht gestellt und damit die Möglichkeit versäumt zu haben, den Fischerkönig und sein Reich zu erlösen. Fortuna meint hier die von der Vorsehung dem Erwählten gebotene Chance zur höchsten Erlösungstat. Die verpaßte Fortuna ist die nicht bestandene erhabenste »aventure«. Der Mensch selbst ist schuld, wenn die Vorsehung ihm in der Fortuna ihre kahle und häßlichste Seite zeigt – daher auch die Häßlichkeit der Botin, die Perceval verflucht. Aber diese Fortuna ist, trotz ihrer Dienerrolle im Plane der Vorsehung, eben doch eine willkürliche Macht, der gegenüber der freie Wille versagt. Der Fortuna-Begriff ist daher so widersprüchlich wie die Schuldfrage des *Perceval* selbst.

Vorsehung und Fortuna stellen im *Perceval* dem Helden eine so anspruchsvolle Bewährungsaventure, daß der Held versagt und daß ihm als Ursache für dieses Versagen eine Schuld zugemessen wird, die nicht seine persönliche Schuld sein kann. Wenn ein undurchsichtig-schicksalhafter Geschehen versöhnend als ein Mittel der Vorsehung gedeutet wird, dann erscheint die Ohnmacht vor dem Schicksal ganz notwendig als eine irgendwie zu motivierende Schuld gegen den Willen der Vorsehung. Percevals Verhalten auf der Gralburg ist ein Affront gegen die Vorsehung, seine Entsühnung ist nur durch einen Gnadenakt möglich. Das willkürliche Schicksal läßt, wenn es Bewährungs- und Strafmaßnahme der Vorsehung geworden ist, immerhin noch den Weg der Gnade offen; schließlich aber auch nur noch diesen. Es ist die allerletzte Hoffnung selbst, die den Erlösungsgedanken erzeugt. Im *Gralroman* fällt der Aventure-Begriff der Fatalität des Fortunagedankens anheim. Diese Fatalität kann nur entschärft werden, indem sie – und die Aventuren – ganz und gar der Providenz ein- und untergeordnet werden. In den *Prosagralromanen* werden »aventure« und »Fortune« zu auswechselbaren Synonymen. Dort verdichtet sich in der Ballung der schlimmen Aventuren eine Schuld der ritterlichen Gemeinschaft, welche die Signatur einer apokalyptischen Antichrist-Epoche trägt.

Als das Artusreich in der letzten Entscheidungsschlacht untergeht, da muß Artus hören:

Sire, ce sont li geu de Fortune ... !  
Herr, das sind die Spiele der Fortuna ... !

Hier ist die Vorsehung selbst fremd geworden; Fortuna ist wieder blind und kennt nur noch Opfer.

Ich habe wiederholt schon darauf hingewiesen, daß die weltlichen Aventuren der höfischen Ritter eigentlich unendlich sind, obwohl sie für den Einzelhelden mit seiner Reintegration, die eine Schlußaventure krönt, jeweils aufhören. Aber nach wie vor bleibt die Welt voller Aventuren, in deren Bestehen der Sinn dieses Romanrittertums besteht. Diese Aventuren sind prinzipiell unvollendbar aus zwei Gründen: Einmal, weil der Bruch zwischen Individuum und Welt, den die Aventuren beheben sollen, unaufhebbar ist; zum anderen, weil mit dem Ende der Aventuren ja auch das Ende eines Rittertums gekommen wäre, dessen Daseinsberechtigung ganz im Bestehen dieser Aventuren aufgeht. Andererseits aber verlangt die heillose Vertiefung der Kluft zwischen dem Einzelnen und einem schicksalhaft bedrohlichen Außen logisch die Beendigung der Aventuren durch eine letzte, höchste Aventure. Diese ist nur durch einen allmächtigen, erlösenden Eingriff denkbar. Dieser Gnadenakt der Vorsehung ist dann notwendig das Ende aller sinnvollen Aventuren. Was übrig bleibt, ist eine sinnentleerte Wirklichkeit. Diese Sinnentleerung der Welt, in der ein völlig überflüssig werdendes Rittertum keinen Platz mehr zu beanspruchen hätte, konnte sich Chrétien gewiß kaum vor Augen halten. Aber er empfand diesen Endzustand als eine logische Notwendigkeit. Wie er sich erzählerisch aus der Affäre ziehen wollte, wissen wir nicht. Aber ein anderer kühner Dichter, der anonyme Autor von *La Mort le roi Artu*, läßt vierzig Jahre später die ritterliche Welt folgerichtig an ihren eigenen Widersprüchen und ihrer Überlebtheit zugrunde gehen. Eine erste Konsequenz zieht auch schon der gleichfalls unbekanntes Verfasser des *Didot-Perceval*, nach 1200. Mit der gelungenen Gralaventure des Helden wird in diesem Roman die Welt der Tafelrunde überfällig. Die Kunde von Percevals Gralburgbesuch und das dadurch verursachte Aufhören der Aventuren ist der Anfang vom Ende des Artusreiches.

Die betrübteten Ritter wollen übers Meer ziehen, um dort Waffentaten zu vollbringen. In dieser bedenklichen Situation rät der Seneschall Keu König Artus, einen Eroberungskrieg zu beginnen, um seine Ritter zum Bleiben zu veranlassen. Das Ergebnis ist der Untergang des Artusreiches: Der tragische Abgang der glanzvollen höfischen Welt. Man wird zugeben müssen, daß diese Konsequenz nicht nur ein rein dichterisches Phantasiegebilde ist. Das Vorhandensein einer Armee verführt leicht dazu, sie auch zu beschäftigen und eventuell sogar Beschäftigung zu provozieren. Und das Ende kann durchaus wie das Ende des Artusreichs sein, von dem nur noch drei in die Wüste geflüchtete Krieger übrigbleiben und den Rest ihrer Tage im stillen Gebet verbringen. Auch Chrétien, der ein echter Dichter war, hat sich der Konsequenz dieses Gedankens offenbar nicht entziehen können. Jedenfalls liegt bei ihm zwischen dem ersten Gralburgbesuch Percevals und dem zweiten, den auch er sicherlich plante, eine furchtbare, durch Percevals Frageunterlassung ins Apokalyptische gesteigerte Epoche der Herrschaft des Bösen. Von der Lanze, die

Gauvain suchen und dem König von Escavalon bringen soll, wird gesagt, daß durch sie dereinst das Königreich Logres, und das heißt das Reich des Königs Artus, zerstört werden wird. Die Erlösung der ritterlichen Welt ist logisch zugleich der Untergang dieser Welt.

Bevor wir den champagnischen Dichter verlassen, müssen wir noch einen Blick auf das Formproblem des Artusromans werfen. Form ist hier nicht als Gegensatz zum Inhalt verstanden, sondern als strenge Wechselbeziehung *zwischen* dem Gehalt und der Gestalt. Des weiteren gehe ich von einer genialen Erkenntnis Hegels aus, der einmal gesagt hat, daß im großen Kunstwerk der Inhalt in die Form und die Form in den Inhalt »umschlage«. Wir wollen gerade dieses »Umschlagen« im Auge behalten in der Hoffnung, zu gewissen Einsichten in die echte künstlerische Dialektik zwischen Gehalt und Gestalt zu gelangen.

Von den mittelalterlichen Poetiken wurde bereits gesprochen. Diese Poetiken, die ja normativer Natur sind, sagen zwar viel über den Anfang und etliches über den Abschluß einer Dichtung, verlieren aber überhaupt kein Wort über die Komposition. Die mittelalterlichen Dichter, und damit auch der Schöpfer des Artusromans, hatten also in dieser Hinsicht völlig freie Hand und konnten demzufolge unbeeinflusst von Vorschriften den Aufbau ihres Romans gemäß der inhaltlichen Gesetzlichkeit gestalten. Für unsere Betrachtung bedeutet dies eine sichere Ausgangsbasis: Wir würden mit Gewißheit annehmen, daß Gehalt und Gestalt des frühen Artusromans eine ganz echte, gleichsam ungestörte genetische Einheit darstellen, daß wir grundsätzlich jedes Element der Komposition in eine direkte Beziehung zum Inhalt setzen dürfen.

Freilich ist zu bemerken, daß Chrétiens Artusroman einmal doch eine Gestaltstörung erleidet, und zwar durch den *Tristanroman* des Thomas. Dort wird eine ganz andere, höchst bedenkliche Weise des Weltverständnisses problematisch aufgeworfen. Und indem Chrétien sich damit auseinandersetzt (besonders im *Cligès*), erfährt er auch den zwingenden Einfluß einer anderen Formgesetzlichkeit. Die sozusagen »klassische« Gestalt des Artusromans ist infolgedessen wesentlich an die Reihe *Erec*, *Yvain*, *Perceval* gebunden, (Wir schließen den *Karrenroman* aus, dessen Problemstellung dem Dichter ja von der Gräfin Marie de Champagne auferlegt worden war.)

## Die Zweiteilung als Formprinzip

Jede Betrachtung der Form des Chrétienschen Romans hat von der bereits mehrfach erwähnten Arbeit von W. Kellermann auszugehen. Schon die frühere Forschung hatte erkannt, daß in Chrétiens Roman das Prinzip einer kompositionellen Zweiteilung wirksam ist. Kellermann hat dann bis ins Detail nachgewiesen, daß alle Romane ein »überraschend gleiches Schema« aufweisen, daß sie alle »aus zwei mehr oder minder eng miteinander verbundenen Teilen«<sup>255</sup> bestehen. Die Einzelteile der Handlung sind oft durch Motivdoppelung oder Motivwiederholung parallelistisch angeordnet, aber nicht symmetrisch-flächenhaft, sondern aufsteigend-

---

<sup>255</sup> *ebda.*, S. 11.

steigernd. Die Doppelmotive, sowohl die verbundenen wie die selbständigen, die Gegenwelt des Abenteurers und die Ordnungswelt des Artushofs, legen sich in aufsteigender Richtung gleichsam zu beiden Seiten an die Lebenskurve des Protagonisten. Die Einzelepisoden erhalten alle von der die Geschichte einer exemplarischen Suche darstellenden Handlung her ihren eigentlichen Sinn, indem sie jene Handlung erst als solche konstituieren. In der besonderen Art der Anordnung und Zuordnung dieser Episoden, nicht weniger aber in ihrem Einzelcharakter, liegt der wichtige Hinweis auf das, was die durch sie erst ermöglichte Erlebnis- und Erfahrungslinie besagt; und letzten Endes auch auf das, was der Dichter will.

Kellermann hat festgestellt, daß die »Einheit des Gesamtwerkes (...) durch die höfische Atmosphäre des Artushof gewährleistet«<sup>256</sup> ist. Auf Grund dieser Einsicht erkennt er auch die grundlegende kompositionelle Bedeutung der Szenen, die am Artushof spielen. Weil er aber diese atmosphärische Bedeutung zu äußerlich, nur als »Rahmenhandlung« auffaßt, übersieht er, daß die innere Bedeutung des Artushofs für den Helden immer mehr in den Hintergrund tritt, daß die Gemeinschaftswelt des Artushofs bald nur noch eine Seite im Wesen des Helden ausfüllt. Die Entdeckung der doppelten Wesenheit des Menschen ist so wenig rückgängig zu machen wie die Entfremdung zwischen Individuum und Gemeinschaft. Die Artuswelt, dieses imaginierte Modell und Wunschbild der Reintegrationssehnsucht, kann je länger je mehr nur noch einen der beiden Pole bestimmen, die das Wesen des ritterlichen Menschen im 12. Jahrhundert ausmachen. Gerade im Verlust der totalen Sinnesimmanenz, der selbstverständlichen Ordnungseinheit von Innen und Außen, ist der letzte Grund dafür zu suchen, daß der höfische Roman nicht die Vergestalt der Chanson de geste übernehmen kann.

Die beliebig abzuschneidende und ebenso beliebig zu verlängernde Episoden- und Laissenreihung der Chanson de geste durchläuft vermöge einer grundsätzlichen Gewißheit des Seinsverständnisses gleichsam eine extensive Totalität. Der Roman dagegen bringt bereits eine Entwicklungshandlung, die mit der Perfektionierung des Helden das harmonische Seinsverständnis erst als Ziel anstrebt und die das entfremdete Außen mit Hilfe der Form in eine intensive Totalität verwandeln muß, um sie bewältigen zu können. Der harmonische bruchlose Fluß der Achtsilberreimpaare, der Lesevers der Chroniken und der sinnstiftenden Legende, stellt diesem Versuch der Reintegration und Harmonieherstellung ein formales Gelingen in Aussicht.

Die Artushandlung ist im *Perceval*-Roman zu einer ausgesprochenen Nebenhandlung geworden. Das gilt weitgehend auch schon für den *Yvain*. Das Fraglichwerden der im Artushof zusammengefaßten idealen Gemeinschaftsnormen wirkt sich hier ganz klar als Kompositionsänderung, also als Änderung der Gestalt aus. Im *Yvain* tritt mit der Laudine-Handlung, die sich fern vom Artushof abspielt, ein »zweiter Lebenskreis« zum Artuskreis hinzu; das ist der erste Ansatz zu der im *Perceval* so auffälligen Spaltung des Romans in Perceval-Handlung und Gauvain-Handlung. Kellermann hat dargelegt, wie sich die Zweiteilung des Artusromans fortschreitend vertieft, bis sie sich im *Perceval* zur Doppelsträngigkeit einer Handlung mit zwei Helden ausweitet. In dieser Doppelung legt sich, unter stetigem Deut-

---

<sup>256</sup> ebda.

licherwerden in Gehalt und Gestalt, die Doppelpoligkeit des höfisch-ritterlichen Menschen aus.

Gauvain ist die andere, gemeinschaftsbestimmte Seite des Helden, ist sein gesellschaftliches Gewissen. Die Tatsache, daß sich der Handlungsraum Gauvains von Roman zu Roman erweitert und zur Kontrasthandlung steigert, ist nichts anderes als der direkte, zugleich kompositionelle wie inhaltliche, also in unserem Sinn formale Ausdruck für die wachsende Disjunktion von Ich und Welt, von individueller und gesellschaftlicher Wertordnung. Der bisher nur latent wirksame Dualismus bricht im *Perceval* offen aus, indem er erstens – inhaltlich gesehen – die Bedrohung der ritterlichen Welt zur akuten Erlösungsbedürftigkeit steigert, und indem er zweitens – von der Form bzw. der Gestalt her gesehen – die alte erlösungsbedürftige und die neue erlösende Welt in zwei nebeneinander herlaufenden Handlungen mit zwei Helden episch-kompositorisch objektiviert. In Chrétiens Romanen läßt sich gut verfolgen, daß szenischer Fortschritt und Entwicklungsstufen sich entsprechen, daß Ereignishandlung und Entwicklungshandlung konform gehen. Alle Episoden stehen in einem konstitutiven Verhältnis zum Sinnnganzen, und keine von ihnen ist entbehrlich. Auf dem Sinnbezug zwischen dem Inhalt der Episode und dem Ort im Aufbau, an dem sie steht, wie im Verhältnis zur Gesamtidee des Werks beruht auch das Geheimnis der Form. Die Form ist also nichts Willkürliches, sondern sie ist die bestimmte, sinnfällige Art der Widerspiegelung der gleichen angeschauten Wirklichkeit, die zu deuten der Gehalt unternimmt. Daher ist die durch die Formkraft bewirkte Gestalt genauso der Wirklichkeit verpflichtet wie der Gehalt. Die Gestalt ist von der Wirklichkeit sozusagen am weitesten entfernt, weil sie erst durch den Gehalt, den Inhalt, hindurchgegangen ist. Auch sie ist also künstlerische Interpretation dieser Wirklichkeit, freilich in der abstraktesten Weise.

Das Thema schlägt – wenn wir Hegel folgen – im Kunstwerk um in die Form, die Gestalt. Die Grundthematik des Artusromans ist die zur Schuld gedeihende Entfremdung des Helden und die Aufhebung dieser Entfremdung durch eine die Reintegration bewirkende Aventurenfahrt. Gerade diese Thematik, die reintegrative Abenteuersuche, schafft die Form einer Doppelheit, als Ausdruck einer Disjunktion, welche dieselbe Thematik inhaltlich zu überwinden trachtet. Die großen Aventuren, welche logisch und sachlich jene Disjunktion von Innen und Außen, Individuum und Gemeinschaft voraussetzen, verwandeln sich angesichts der fortschreitenden Entfremdung aus Befreiungstaten in Erlösungstaten, gipfelnd in der Gralaventure.

Die Umriss der Gestalt des Artusromans liegen schon im *Erec* fest. Der objektiv widersprüchliche Charakter der höfisch-ritterlichen Wirklichkeit ruft ein Spannungserlebnis hervor, das sich schon im ersten Artusroman in der Doppelkomposition formalen Ausdruck verschafft und unter dem gewaltigen Anstoß des *Tristan*-Romans ganz sichtbar aufbricht. Der *Tristan* des Thomas akzeptiert, wie wir wissen, die Isolierung des Individuums, leitet aus ihr das Eigenrecht des Individuums ab und hält dieses Recht gegen die Gesellschaft auch noch im tragischen Untergang aufrecht. Dieses Beispiel der akzeptierten Entfremdung beschleunigt den formalen Prozeß, durch den die Gestalt die Disjunktion, die Entfremdung enthüllt. Die aus dem *Tristan* übernommene Voranstellung der Geschichte der Eltern des Helden akzentuiert im *Cligès*-Roman den Dualismus der Form, und zwar aus den-

selben Antrieben heraus, die im gleichen Roman zur antithetisch psychologischen und dialogisierten Analyse des Fremdheitserlebnisses *sub specie amoris* führen.

Aber erst der *Perceval*, der die volle Hingabe der ritterlichen Welt an das religiöse Heilsdenken bringt, entbindet auch in der Form das volle literarische Eingeständnis des Bruchs: Er objektiviert sich formal in der doppelten Handlung mit zwei Helden. Das widersprüchliche Wirklichkeitserlebnis ist hier klare Gestalt geworden. Die neue Erfahrung des Menschen von sich selbst, die an der Wiege des Romans steht, nämlich die Erfahrung eines Nebeneinander von sich widersprechenden Kräften im Innern des Menschen, und der Versuch, diese Kräfte zu versöhnen, das sind die grundlegenden Voraussetzungen für die Entstehung des höfischen Romans in Gehalt und Gestalt. Die formzeugende Beziehung zwischen Wirklichkeit und Ideal läßt sich noch durch eine weitere Beobachtung verdeutlichen: In den nicht »gestörten«, also nicht durch äußere Anstöße beeinflussten Romanen Chrétiens (*Erec*, *Yvain* und *Perceval*) umfaßt jeweils der erste Handlungsteil das Heraustreten des Helden aus der Anonymität, die Bestätigung seiner Individualität in der ihm zukommenden und von ihm bestandenen Aventure und schließlich die Anerkennung seines Eigenwerts durch die Gemeinschaft des Artushofs, in die er zunächst zurückkehrt. Wenn aber so das neue Individualbewußtsein des ritterlichen Einzelmenschen hingenommen werden muß, so darf er doch nicht als Einzelner aus der Ordnung der ständischen Gemeinschaft entlassen werden, sondern er muß dieser Gemeinschaft, unter Wahrung seiner neuen Sonderqualität, aufs neue eingeordnet werden. Das ist der Grund dafür, daß der zweite Teil der genannten Romane mit dem Vergehen und der Verdammung, also mit einer Schuld des Helden einsetzt und ihn jetzt zu einer inneren Entwicklung im Durchlaufen einer sich steigernden Aventurensreihe führt, die in der Reintegration gipfelt und mit deren Vollendung sich der zweigeteilte Roman zum Ganzen schließt.

Die höfische Dichtung stellt einem fremd werdenden Außen, einer Welt, in der bereits feudaltätsfeindliche Kräfte zur Macht drängen, den idealen Spiegel eines Sein-Sollens entgegen. Damit ist auch erzählerisch die strukturbildende Trennung in vorgestelltes Wesen und wirkliches Leben, Ideal und Wirklichkeit, gegeben. Die Intention des höfisch-ritterlichen Romans aber ist es, diese Trennung aufzuheben und Wirklichkeit und Ideal als versöhnbar zu erweisen. Daher hat der Roman diese Disjunktion und ihre Aufhebung zum Thema – auf den Protagonisten bezogen: das Eingehen einer Schuld und ihre Tilgung. Damit sind auch Richtung und Ziel der Handlung vorgegeben: Am Ende vollzieht der Held den Anschluß des Lebens an das Ideal des Lebens. Die »Joie«, die daraufhin den ganzen Hof erfaßt, ist der Ausdruck der wieder gefundenen Harmonie. Die Krise des Weltbilds, von der das Rittertum vor und um 1200 betroffen wird, verlangt gerade für die Dichtungsthemen, die dieser Krise eigentümlich sind, gebieterisch neue Stilformen.

Es ist kein Zufall, daß die Entstehung der Kunstprosa<sup>257</sup> sich ausgerechnet in der Graldichtung vollzieht, das heißt im Bereich jener Thematik, in welcher sich die höchste, am weitesten vorangeschrittene Bewußtseinsproblematik des feudalhöfischen Rittertums kristallisiert. Die Versform kommt in den Verruf, Gewand der

---

<sup>257</sup> vgl. dazu E. Köhler, »Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans, in: ders., *Trobadoryrik*, S. 213 ff.

schönen, verführerischen Lüge zu sein, »romanz de vanité«. Die Prosa hingegen tritt jetzt mit dem Anspruch auf, Bürge der Wahrheit zu sein. Der Totalitätsanspruch der Graldichtung kann sich im Vers nicht mehr realisieren, der nur noch eine weniger anspruchsvolle Thematik meistert: diejenige des sogenannten Schicksalsromans, von dem wir schon sprachen. So steht die Dichtung – wenn wir einen Augenblick so tun, als sei sie selbst ein historisches Subjekt – vor der Alternative, entweder sich mit ihrem künstlerischen Totalitätsanspruch aufzugeben und sich statt dem Ganzheitsproblem nur dem Problemausschnitt zu widmen, oder aber neue Darstellungsformen zu suchen. Die historische Situation führt so für die Dichtung einen Entscheidungszwang herbei. Sie folgt ihm auf beiden angedeuteten Wegen: einmal im Prosaroman, zum anderen mit dem Schicksalsroman in Versgestalt.

Wir haben gesehen, daß der Schicksalsroman, indem er auf Totalität verzichtet, eine größere Wirklichkeitsnähe gewinnt, wie er die drängende Problematik der Realität in der Eingrenzung einer privaten Liebesgeschichte und zugleich im Ausweichen in eine räumliche Vielfalt realer Schauplätze neutralisiert. Der Optimismus, den der Schicksalsroman propagiert, wird erkaufte durch die verharmlosende Simplifikation einer unbegriffenen Schicksalsverflechtung.

Jene andere Dichtweise oder Gattung, die sich zu solcher Simplifikation nicht versteht und sich der Totalität weiterhin stellt, treibt, wie wir wissen, zur radikal-eschatologischen Lösung aller Widersprüche. Diese Dichtung wird, im Gegensatz zum Schicksalsroman, aus einem doppelten inneren Zwang zur Prosa gedrängt: Der geschichtliche Wahrheitsanspruch, den sie aufrechterhält, zwingt zu neuer Anlehnung an den Chronikstil und den Stil der Bibel, die allein Authentizität zu versprechen scheinen. Die raumzeitliche Totalität, die von der Gralthematik geschichtsphilosophisch und geschichtstheologisch ins Auge gefaßt und gedeutet wird, kann jetzt von der bisherigen Verdichtung weder stilistisch noch kompositorisch bewältigt werden. Die Prosa stellt Authentizität in Aussicht, denn durch sie wird der Roman zum » Inbegriff einer phantasiefreien Wirklichkeitserfassung« (Hugo Friedrich), durch sie verliert die Fiktion ihren Charakter als reines Phantasiegebilde. Wie sehr die Prosa in den ersten Romanen, in denen sie erscheint, der stilistischen Bewältigung der Totalität dient, verrät auch die Tatsache der Zyklenbildung, die den Roman zu einer Summa der ritterlichen Daseinsauslegung weitet.

## Die Prosaromane im Umkreis der Gralthematik

Der große Zyklus des *Lancelot-Gral*, mit dem wir uns noch beschäftigen müssen, versucht, die bisher getrennten Welten und Motive des Profanen und des Religiösen, der Lancelot-Liebe und des Gralrittertums, ja auch das Tristan-Leben unter einem großartig-einheitlichen Gedanken zu fassen. Diese Prosaromane, das sei im voraus bemerkt, stellen die Vielzahl dieser bisher in verschiedenen Helden zum Ausdruck gekommenen Lebensaspekte in einen einzigen heilsgeschichtlichen Zusammenhang, der die ritterliche Geschichte mit dem biblischen König David, als dem Stammvater Lancelots, beginnen und mit dem Messiasritter Galaad, dem Sohn Lancelots, enden läßt. Und nicht nur das: Das Schiff, mit dem Galaad nach

seiner Erlösungstat zum himmlischen Jerusalem fährt, um Gott zu schauen, ist aus dem Holz des Baums der Erkenntnis gezimmert. Der ritterliche Christusbefolger erlöst die Welt von der Erbsünde.

Diese Prosaromane zeigen auch – ganz anders als die bisherigen Werke – einen realistischen Zeitbegriff, der plötzlich ein ganz neues Gefühl für die Kausalität geschichtlichen Geschehens verrät. Besonders charakteristisch dafür ist ein ausgesprochenes stilistisches Novum, das sogenannte »entrelacement«. Das ist das überraschende Fallenlassen der einen Handlung und das Aufnehmen einer anderen Handlung, das schon bei Chrétien angedeutet war. Das ist mehr als bloß ein spannungschaffendes Stilmittel, denn an diesem Kompositionsverfahren offenbart sich erneut der hintergründige Zusammenhang des Romans mit der Geschichtsschreibung. Der berühmte Historiker des vierten Kreuzzugs, Villehardouin, bedient sich dieses Verfahrens zu eben der Zeit, in der auch unsere Prosaromane entstehen. Dahinter steckt eine neuartige Erfahrung der Zeit, einer Ursachenverkettung des Lebens, die vielgliedrig und simultan ist, die nicht mehr bloß den ewigen Sonntag der frühen Artusromane kennt und ihre zeitlose Dauer. Es ist ein Erleben der Zeit, das nun, in der Krise, von der fatalen Unumkehrbarkeit der Geschichte weiß. Durch das »entrelacement« wird es dem Dichter ermöglicht, eine bis jetzt unbekannt vielfalt von Handlungsebenen und Personenhandlungen ineinanderzuschichten. Mit diesem Zwang zur kompositorischen Ein- und Zuordnung einer Vielfalt, mit diesem neuen Gefühl für Kausalitäts- und Abhängigkeitsverhältnisse steht noch ein anderer sprachgeschichtlich sehr bedeutsamer Vorgang im Zusammenhang: Die altfranzösische Sprache, die bisher vorwiegend parataktisch – also beordnend – konstruierte, wendet sich jetzt der hypotaktischen Konstruktion zu und gibt dem Verbum eine betonte Zentralstellung im Satz. So setzt sich eine neue Wirklichkeit, nachdem sie ins Bewußtsein ihrer dichterischen Interpreten gedrungen ist, in einen Erlebnisstil um, dessen notwendig innerlich zusammenhängende Tendenzen sich nur in der Form der Prosa entfalten können.

Bevor ich noch ganz kurz auf den Inhalt der *Prosa-Gralromane* eingehe, möchte ich im Abriß die Ereignisse andeuten, die in den bereits mehrfach erwähnten Fortsetzungen des Chrétien'schen Gralfragments geschildert werden. Dabei darf es als sicher gelten, daß diese Fortsetzer keine Ahnung davon hatten, wie Chrétien selbst seinen *Perceval* zu Ende zu führen gedachte.

Die erste Fortsetzung bringt fast nur Gauvain-Abenteuer. Eines davon schildert, wie Gauvain in das Gralschloß gelangt. Er scheitert aber, denn ihm ist diese höchste Aventure nicht bestimmt. Auch ein zweiter Besuch bleibt ohne Ergebnis. Es gelingt Gauvain auch nicht, die blutende Lanze zu beschaffen. Und er bringt es nicht fertig, die erlösende Frage zu stellen. – Die zweite Fortsetzung nimmt die Abenteuer Percevals wieder auf: Zauberschlößer, böse Demoiselles, Rückkehr zu Blancheflor, die er vergessen hat. Im Wald erscheint ihm der Gral in der Fülle des göttlichen Lichts, er kann aber nichts über ihn erfahren. Dann folgen neue Abenteuer, darunter mit einer Schloßherrin, in die er sich verliebt, bis er zum zweiten Male zum Gralschloß gelangt. Es gelingt ihm, dort das zerbrochene Schwert zusammenzufügen und sich als der beste aller Ritter auszuweisen. – Hier setzt die dritte Fortsetzung ein, die von Manessier stammt. Perceval erhält nun Aufklärung über Gral, Lanze, Schwert und Gralburgbewohner, die alle mit einem Wust von

neuen Motiven und phantastischen Zusammenhängen ausgestattet sind. Eine Lösung erfolgt auch jetzt nicht, und Perceval muß zahlreiche neue Abenteuer bestehen, darunter eine Versuchung des Teufels in Person. Er sieht zwischendurch auch Blancheflor wieder, beichtet, kämpft mit einem Bruder Lancelots namens Hector und hat eine Erscheinung des Grals. Während er sich am Artushof aufhält, erscheint eine Botin, die berichtet, daß der Fischerkönig tot und Perceval zum Gralkönig berufen sei. Im Gralschloß wird nun Perceval von König Artus gekrönt, regiert sieben Jahre und stirbt wie ein Heiliger. Gral und Lanze schweben über seinem Grab und verschwinden dann für immer aus der Welt. Damit ist die Geschichte Percevals in einer Weise zu Ende geführt, die nichts mehr von der genialen Intention Chrétiens beibehält. – Die vierte Fortsetzung, von Gerbert de Montreuil, schließt ohne Rücksicht auf Manessier an das Ende der zweiten Fortsetzung an. Perceval ist des Grals noch nicht würdig. Er muß neue Prüfungen auf sich nehmen, sieht Blancheflor wieder und heiratet sie, besucht den Eremitenort erneut und besteht eine Menge von Abenteuern. Gerberts Werk schließt damit, daß Perceval auf einem Bett einen gekrönten König vorfindet, der überall mit Wunden bedeckt ist. Es ist der König Evalac, der einst für Josef von Arimathia und seine Gemeinde kämpfte, sich aber zu früh an die Graltafel setzte und dafür mit schweren Wunden bestraft wurde: der Roi Méhaigné, der erst genesen und sterben wird, wenn der Gralritter seine Sendung erfüllen wird. Hier sehen wir deutlich, wie die Version Robert de Borons und diejenige Chrétiens verschmolzen werden. Damit enden die Fortsetzungen des Chrétienschen *Perceval*. Ein unbekannter Dichter hat jedoch nachträglich zu dem ganzen Komplex noch eine Vorgeschichte geschrieben, die unter dem Namen *Elucidation* läuft und nicht uninteressant ist. Danach war das Gralschloß ursprünglich bewohnt von Jungfrauen, die alle ankommenden Ritter köstlich bewirteten und pflegten. Nachdem aber diesen Jungfrauen einmal übel mitgespielt worden war, verschwand das Schloß, und das Land fiel der Verwüstung anheim. Seither ist der Weg, der zum Gralschloß führt, verborgen. Erst wenn es jemand gelingt, den Weg zu finden, wird die Freude wieder einkehren und das Land wieder blühen. Hier sind offensichtlich Märchen von Feen und verzauberten Schlössern von Einfluß gewesen, die mit der Chrétienschen Gralkonzeption nicht sehr viel zu tun haben.

Wie schon erwähnt, hat Robert de Boron nach seiner *Estoire dou Saint Graal* auch noch eine Fortsetzung in Versen geschrieben: Den *Merlin*<sup>258</sup>, von dem uns nur wenige Verse erhalten sind. Dieser *Merlin* ist – vielleicht sogar von Robert selbst – in Prosa übertragen worden und erhalten geblieben. Der *Prosa-Merlin* ist später in den großen *Lancelot-Gral-Zyklus* eingefügt worden. Robert hat vielleicht auch noch – nach Chrétien und zu dessen Korrektur – einen *Perceval*-Roman geschrieben: den *Didot-Perceval*. Dieser ist wohl zwischen 1202 und 1212 entstanden und dürfte, wie sein Herausgeber – William Roach – wahrscheinlich gemacht hat<sup>259</sup>, ursprünglich ebenfalls in Versen abgefaßt gewesen sein, wie der *Merlin*. Der Chrétiensche Held Perceval ist hier eindeutig zum »tierz hom« Roberts geworden, also zum Sohn Alains und Enkel Hebrons.

<sup>258</sup> *Merlin*, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, Ed. G. Paris und Jacob Ulrich, 2 Bände, Paris 1886.

<sup>259</sup> Roach, *Didot-Perceval*, »Composition and Sources«, S. 113 ff.

Der Roman erzählt, wie Vater Alain Perceval kurz vor seinem eigenen Tod an den Artushof sendet, wo die Tafelrunde inzwischen auf Merlins Rat hin nach dem Vorbild der Abendmahlstafel Christi eingerichtet worden ist. Als Perceval sich auf dem verbotenen Sitz niederläßt, spaltet sich unter Donnergetöse die Erde, und eine Stimme verkündet, daß infolge dieses Frevels Percevals Großvater, der Fischerkönig Bron, krank geworden sei. Dann folgt eine lange Reihe von Abenteuern, darunter ein Zusammentreffen mit Merlin, der Perceval ermahnt, auf dem Gralschloß die Fragen nicht zu unterlassen. Er bringt es jedoch erst bei seinem zweiten Gralburgbesuch, nach einer Buße beim Eremiten und nach einer zweiten Begegnung mit Merlin zuwege. Der Fischerkönig wird geheilt. Der Heilige Geist spricht und überträgt den Gral dem neuen König Perceval. Zu gleicher Zeit schließt sich am Artushof der Spalt an der Table Ronde. Die Verzauberungen sind zu Ende. Artus muß einen Aufstand seines Neffen Mordred bekämpfen. In einer furchtbaren Schlacht fallen alle Tafelritter. Artus selbst wird verwundet und zu seiner Schwester, der Fee Morgain, nach Avalon geführt.

Hier also hat Robert de Boron, wenn er der Verfasser ist, seine eigene christlich-trinitarische Grallegende mit der Perceval-Handlung Chrétiens verschmolzen. Ein weiterer Prosaroman, der die Gralgeschichte zum Thema hat, ist der *Perlesvaus*, der – stark von cluniazensischem Kreuzzugsgeist geprägt – zwischen 1191 und 1212 in pikardischer Mundart geschrieben wurde.<sup>260</sup>

Die Handlung setzt ein mit dem Besuch des Perceval/Perlesvaus auf der Gralburg und seinem Scheitern infolge der Frageunterlassung. Boten des durch Perlesvaus' Versagen krank gewordenen Fischerkönigs bringen einen Schild an den Artushof, der einst Josef von Arimathia gehörte. Gauvain geht auf Abenteuersuche aus mit dem Auftrag, das Schwert herbeizuschaffen, mit dem einst Johannes der Täufer enthauptet wurde. Das gelingt ihm auch, bei einem Besuch auf der Gralburg versagt er jedoch. Er muß dabei mit einem unsichtbaren Gegner Schach spielen und verliert dreimal. Auch Lancelot ist auf die Suche nach dem Gral gezogen. Auch er versagt. Perlesvaus besteht inzwischen zahlreiche Abenteuer, bekehrt eine heidnische Königin und bekämpft die Feinde seiner Mutter. Er besteigt ein wunderbares Schiff. Weißgekleidete Mönche bringen ihn zu einem Ritter, der niemand anderes ist als Josef von Arimathia. Vom Himmel wird eine goldene Krone gereicht. Die ganze Verwandtschaft stirbt, und Perlesvaus wird von einem geheimnisvollen Schiff in die Andere Welt entführt.

Beim *Prosa-Lancelot-Gral-Roman* handelt es sich um ein riesiges, vielbändiges Werk, das sich aus inhaltlich und stilistisch sehr verschiedenen Teilen zusammensetzt. Dennoch stellt es einen durch seine geschichtstheologische Konzeption großartigen Bau dar. Die frühere Annahme, daß alle Teile dieses Werks von einem Autor stammen, läßt sich nicht aufrechterhalten. Die größte Wahrscheinlichkeit hat

---

<sup>260</sup> *Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, hrsg. von W. Nitze und anderen, 2 Bände, Chicago 1932-1937.

die wohlbegründete Ansicht Jean Frappiers<sup>261</sup>, derzufolge verschiedene Autoren unter Leitung eines Organisators, eines Architekten, das Riesenwerk erbauten. Es ging hier darum, die Geschichten vom Gral, von Merlin, von Lancelot und Artus mit all ihren Vorgeschichten, Hauptepisoden, Zentral- und Randfiguren in einen einzigen großen Zusammenhang zu bringen. Dieses Unternehmen ist nur denkbar mit einem Organisator, der das Ganze übersah und gleichsam die Direktiven für die Ausarbeitung gab. Trotzdem ist natürlich das Werk nicht frei von Widersprüchen und Ungereimtheiten.

Der erste Teil trägt, genau wie Robert de Borons Versroman, den Titel *L'Estoire del Saint-Graal* und ist ja als Prosaversion dieses Versromans entstanden, aber nicht ohne Hinzufügung vieler neuer Elemente.

Der Autor gibt vor, daß in einer Christusvision seine Seele die Heilige Dreieinigkeit geschaut und Christus selbst ihm die folgende Geschichte diktiert habe. Nach dieser etwas kühnen Behauptung beginnt die Geschichte mit Christi Tod, der Gefangenschaft des Josef von Arimathia und seiner wunderbaren Speisung durch die Abendmahls- und Blutschüssel. Abweichend von Roberts Versroman hat Josef hier einen Sohn namens Josephé, der durch Christus selbst zum ersten Bischof der Christenheit geweiht wird.

Josef von Arimathia bekehrt zwei heidnische Könige, welche die Namen Nascien und Mordrain annehmen. Josef und seine Gemeinde ziehen übers Meer nach England. Nascien hat auf einer Ile Tournante das Schiff des Königs Salomon entdeckt, das aus dem von Eva gepflanzten Baum der Erkenntnis gezimmert ist. Mit ihm wird die Reise unternommen. Im Besitz Josefs und seines Sohnes Josephé befindet sich auch – neben dem Gral – die Heilige Bundeslade. Als Mordrain ihr zu nahe kommt, wird er blind und gelähmt. Erst Galaad, der letzte Gralheld, wird ihn heilen. Josefs Schwager Bron und dessen Sohn Alain begründen das Geschlecht der Gralhüter, das andererseits bis auf David und Salomon zurückgeht. Alain erscheint hier als Fischerkönig. Alain erhält den Gral, nachdem Josef und Josephé tot sind. Die Brüder Alains begründen ihrerseits Geschlechter, aus denen die meisten der ritterlichen Helden und Könige stammen, die später eine Nebenrolle spielen. Nascien erfährt in einer Vision, daß auf ihn neun Generationen folgen werden. Die letzten seines Geschlechts werden Lancelot und Galaad sein. Und der letzte, Galaad, wird von Salomons Schiff dereinst ins himmlische Jerusalem gebracht werden.

Der zweite Teil ist die *Estoire de Merlin*. Der Teufel ist böse, weil Christus ihm Adam und Eva und viele andere aus der Hölle entführt hat. Er läßt einen Unterteufel im Schlaf ein unschuldiges Mädchen überfallen und auf diese Weise Merlin zeugen. Merlin wird aber ein Instrument Gottes, hält schon als Säugling große Reden und beweist die Unschuld seiner Mutter. Auf Befehl Gottes veranlaßt Merlin den britischen König Uterpandragon, im Namen der Trinität die dritte Tafel nach dem Vorbild des Abendmahls einzurichten; das ist die Tafelrunde. Jetzt geht die Vorsehung allerdings seltsame Wege. König Uterpandragon verliebt sich in die Frau eines Herzogs. Merlin verleiht ihm die Gestalt des Ehemanns, und so wird Artus ge-

---

<sup>261</sup> Jean Frappier, »Unité et diversité du >Lancelot en prose<,«, in: ders., *Etude sur la Mort le Roi Artu*, <sup>2</sup>Genf/Paris 1961, S. 27-149.

zeugt. Merlin verhilft Artus auf den Thron und trägt dazu bei, Artus' Reich gewaltig zu vergrößern. Er wacht über den König und die Tafelrunde. Es folgen zahlreiche Schlachtschilderungen. Merlin organisiert auch eine Frau für Artus: Guenievre. König Lot wird Artus' Vasall und heiratet Artus Schwester. Die Kinder aus dieser Ehe sind Gauvain, Guerrehot, Agravain und Mordred. Aber Mordred ist nicht von Lot, sondern von Artus mit seiner eigenen Schwester gezeugt – verworrene Familienverhältnisse –, und Mordred wird Artus später verraten und ihm den Untergang bringen. Zwischen Artus' Schwester, der Fee Morgain, und einem Ritter entspinnt sich ein Liebesverhältnis, in das die Königin Guenievre störend eingreift. Seither haßt Morgain die Königin und sinnt auf Rache. Nachdem der Zauberer und Prophet Merlin alles für das Wunder des Grals und für das Kommen des letzten Gralhüters vorbereitet hat, verliebt er sich in eine ebenso böse wie schöne Frau, die ihm die Geheimnisse seiner Zauberkunst entlockt und ihn dafür auf Lebenszeit in ein Erdloch im Walde einkerkt.

Der dritte Teil ist *Le Livre de Lancelot del Lac*, auch *Lancelot propre* genannt. Dem König Ban wird von seiner Frau, die aus dem Geschlecht Davids stammt, ein munteres Knäblein geschenkt: Lancelot. Bans Bruder Bohort hat ebenfalls zwei Söhne: Lionel und Bohort. Als das Land von einem fremden König überfallen wird, werden die drei jungen Vettern in Gefangenschaft geführt. Lancelot wird von der Dame del Lac geraubt und in der Einsamkeit erzogen. Er entwickelt sich zu einem non plus ultra an Schönheit, Stärke und Edelmut, wird der beste aller Ritter sein, der Inbegriff der »cortésie«. Um es zu bleiben, fehlt ihm aber die Tugend, die Keuschheit. Mit 18 Jahren kommt Lancelot an den Artushof, wird zum Ritter geschlagen und zeichnet sich in kürzester Zeit vor allen anderen aus. Er leistet Artus Dienste, wie sie kein anderer vermöchte, und als der König von einer üblen Doppelgängerin Guenievres verführt wird und das ganze Reich in Gefahr ist, rettet Lancelot die Ehre der rechtmäßigen Königin und stellt die Ordnung wieder her. – Schon beim ersten Zusammentreffen hatten Lancelot und Guenievre sich unsterblich ineinander verliebt. Jetzt beginnt eine lange Geschichte von Liebesverwirrungen, von Glück, von Trennungen und Intrigen, immer wieder unterbrochen durch Abenteuerfahrten Lancelots selbst und anderer Tafelritter. Lancelot ist »La flors des chevaliers de tot le monde«, aber was er tut und was er ist, tut und ist er für und durch die Königin und die Liebe zu ihr. Lancelots Freund Galehau vermittelt zwischen den Liebenden und bringt die erste Vereinigung zustande. Die ganze Handlung des Chrétien-schen *Lancelot* ist hier mit hereingenommen als ein Teil des Ganzen. Zwischendurch gelangt Gauvain zum Gralschloß. Aber er ist, als der Gral vorbeigetragen wird, mehr von einem schönen Mädchen gefesselt als von der heiligen Schüssel und vergißt, die entscheidende Frage zu stellen. Lancelot wird von Morgain, der Fee, durch List gefangen und eingekerkert. Er vertreibt sich die Zeit damit, die Geschichte seiner Liebe zu Guenievre auf die Wände seines Gefängnisses zu malen. So erfährt Morgain das Geheimnis. Nach seiner Befreiung gelangt Lancelot auf das Gralschloß. Der Gralkönig verkündet, daß entweder er, Lancelot, oder ein Sohn Lancelots der erwartete Gralheld sein wird. Aber Lancelot ist hoffnungslos in die König Guenievre verliebt und ist ihr treu. So muß der Gralkönig, um der Vorsehung nachzuhelfen, zu einer frommen List greifen. Er läßt Lancelot melden, die Königin Guenievre erwarte ihn in einem nahen Schloß. Dort bekommt Lancelot

noch einen Zaubertrunk und verbringt die Nacht mit einem Mädchen, das er für Guenievre, hält. Es ist aber in Wirklichkeit die Tochter des Gralkönigs, die ihm »untergeschoben« wird. Und in dieser Nacht wird Galaad, der »chevaliers celestianis«, der »himmlische Ritter«, der Messiasritter gezeugt. Solcher Tricks bedient sich die Vorsehung! Es handelt sich hier offensichtlich um die List der Vernunft in christlicher Fassung. Auch Lancelots Vetter Bohort kommt zum Gralschloß. Auch er ist einer der Begnadeten, und ihm wird die Zukunft, einschließlich des Untergangs des Artusreichs, geweissagt. Lancelot ist inzwischen mit Guenievre so glücklich, wie man es überhaupt mit der Frau eines anderen sein kann. Neue Abenteuer, in denen Gauvain, Yvain, Lionel, Bohort und auch Perceval erscheinen, geschehen in langer Reihe. Bis Lancelots Sohn Galaad, der in einem Kloster erzogen wird, 15 Jahre alt ist und den Auftrag erhält, am nächsten Pfingstfest am Artushof zu erscheinen. Jetzt beginnt die Geschichte der Entscheidung, der Erlösung und des Anfangs vom Ende des Artusreichs.

Die *Queste del Saint-Graal* ist erfüllt von einem unbarmherzigen Asketismus und von der Mystik der Gnade im Geiste des Heiligen Bernhard von Clairvaux.

Auf jeder Lichtung, fast hinter jedem Baum, stehen weiß gekleidete Mönche, Zisterzienser und Eremiten als Funktionäre der Vorsehung bereit, den aufgeschreckt durch die Welt irrenden und suchenden Rittern den Weg zu weisen, Beichte zu hören, Wunden zu pflegen, zu prophezeihen, und zu verdammen. Es ist die Zeit, da die Geister sich beim Herannahen des jüngsten Gerichts scheiden, versagen oder bestehen. Die Zeit, in der aller Weltlichkeit die kategorische Absage erteilt wird und in der dem Bösen die Verdammnis, dem Frommen und Gottesfürchtigen die Gnade, dem Auserwählten aber die Unio mystica winkt. Alle die fast unzählbaren, unentwirrbaren Fäden, die in der Vorgeschichte angesponnen wurden, verknoten und lösen sich in diesem Teil der Handlung, der ein stilistisches und kompositorisches Meisterstück ist. Es vereint das Stilgesetz der Bibel und der Predigtliteratur in geradezu vollkommener Weise mit dem Reifestil des höfischen Romans und bildet das erste ganz große Beispiel der französischen Prosa. Jede Zeile dieses Werks, das Kernstück des ganzen Zyklus, ist doppelbödig, figurativ. Sämtliche Gestalten sind symbolhafte Repräsentanz einer erlösungsreifen Menschheit.

Galaad wird im Kloster von seinem Vater Lancelot zum Ritter geschlagen und begibt sich dann, wie angekündigt, zu Pfingsten, dem Fest der Ausgießung des Heiligen Geistes, an den Artushof. Als er, geführt von einem weiß gekleideten »preudhom«, in den Tafelrunde-Saal eintritt, schließen sich Türen und Fenster von selbst. Er setzt sich auf den Siège Périlleux, den verbotenen, weil einst von Judas okkupierten, Sitz an der Tafelrunde. Eine Botin des wunden Königs Nascien verkündet, Galaad sei der Erwartete und Erwählte. Hell wie die Sonne erscheint jetzt der Gral in der Versammlung, speist alle auf geheimnisvolle Weise und verschwindet wieder. Lancelot erscheint der Gral gesondert. Eine Stimme des Himmels tadelt ihn. Er hätte die Gnade empfangen, wäre er nicht reuelos in die Fleischessünde verstrickt. Alle Tafelritter schwören, sich auf die Suche nach dem Heiligen Gral, auf die große »Queste«, zu begeben. Nun folgen straff hintereinander und ineinander die Abenteuer der einzelnen Ritter. Perceval, der bisher nur eine Nebenrolle gespielt hat, findet in einem Kloster Mordrain, den Roi Méhaignié, der von einer Hostie ernährt wird. Lancelot wird furchtbar gedemütigt und beschließt, zur Sühne für

seine Sünden ein Büsserhemd zu tragen und sich nur noch von Brot und Wasser zu nähren. Schlafend hat er im Wald eine Vision, die ihm die Geschichte seiner Ahnen und die kommenden Taten seines Sohnes Galaad enthüllt. In einem symbolischen Turnier zwischen schwarzen und weißen Rittern, das heißt zwischen der »chevalerie terrienne« und der »chevalerie celestienne« – der irdischen und der himmlischen Ritterschaft – werden Lancelot und Perceval von Galaad besiegt. Verzweifelt irrt indessen Gauvain durch die Welt. Er sucht Aventuren, aber diese entziehen sich ihm: Die Welt ist für ihn sinnlos geworden. Wie ihm ergeht es auch Hektor, dem natürlichen Bruder Lancelots, und zwanzig weiteren Tafelrittern. Sie sind sündig, weil weltlich und ohne Reue. Ihre Strafe ist, daß sie keine Abenteuer mehr finden. Lancelot wird für 24 Tage blind und gelähmt. Er ist von tiefer Reue erfaßt. Auch sein Vetter Bohort, der wie Lancelot der Fleischessünde gehuldigt hat, bereut und kommuniziert und wird in die „chevalerie celestienne « aufgenommen. Er widersteht von nun an allen Versuchungen. Ein weiß gekleideter Abt erklärt ihm den tieferen Sinn aller seiner bisherigen Abenteuer. Der andere Vetter Lancelots, Lionel, ist ohne Reue. Und an ihm zeigt sich zuerst das Verhängnis derjenigen, die angesichts der kommenden Erlösung doch der Welt verhaftet bleiben. Die Weltritter, denen keine Aventure mehr blüht, wollen sie erzwingen und werden für diese »superbia« mit Verblendung geschlagen, so daß sie sich selbst umbringen. Lionel tötet einen anderen Tafelritter, Calogrenant. Als er aber auch seinen Bruder Bohort überfällt, greift der Himmel mit einem Blitz ein. Auf Befehl des Himmels betritt Bohort ein Schiff, auf dem sich auch Galaad, Perceval und die Schwester Percevals befinden. Das Schiff ist das Schiff Salomons; es bringt sie zu einem Schloß, hinter dessen Herrn sich der Teufel verbirgt. Unsere drei Ritter können das Schloß nur erobern, wenn Percevals Schwester ihr Blut opfert. Sie tut es, stirbt und sühnt damit symbolisch die Sünde aller Frauen, die Sünde Evas. – Lancelot findet das von Galaad wieder verlassene Schiff und gelangt mit seiner Hilfe zum Gralschloß. Dort darf er den Gral und in einer Vision die Heilige Dreifaltigkeit schauen. Das ist das Höchstmaß an Gnade, das ihm, dem reuigen Sünder, auf Erden zuteil wird. Galaad heilt den Roi Méhaignié und vollbringt gemeinsam mit Bohort und Perceval, den beiden Miterwählten, viele große Taten. Sie erleben die Erscheinung des Grals, der blutenden Lanze, des ersten Bischofs Josephé und schließlich Jesu Christi selbst. Von ihren Augen vollzieht sich das größte Wunder, das Wunder der Transsubstantiation. Mit Perceval und Bohort reist Galaad nach Sarras, der heiligen Stadt. Dort erscheint ihnen Josephé, der die Gralmesse zelebriert. Galaad darf in einer Unio mystica das Antlitz Gottes sehen.

Er küßt Perceval und Bohort ein letztes Mal und fällt tot nieder. Engel tragen seine Seele in den Himmel. Eine himmlische Hand ergreift Gral und Lanze und nimmt sie für immer von der Erde fort – das Symbol der Gnade, die Gnade selbst, ist damit von der Welt genommen, die jetzt überfällig ist für den Untergang. Perceval geht ins Kloster, stirbt bald darauf, wird von Bohort bestattet, der seinerseits zum Artushof zurückkehrt, um dort alles zu berichten.

Damit ist die *Queste del Saint Graal* zu Ende, und es beginnt der letzte Teil des Zyklus: *La Mort le Roi Artu*.<sup>262</sup>

Schon der Anfang ist von den Schatten des nahen Endes umdüstert. Artus ahnt, daß der Untergang seines Reichs bevorsteht. Lancelot ist in seine alte Sünde, die Liebe zu Guenievre, zurückgefallen, die Tafelrunde durch den sinnlosen Brudermord der weltlichen Ritter dezimiert. Gauvain hat auf seiner Queste allein 18 Tafelritter getötet. Von den ursprünglich 32, die ausgezogen waren, leben nur noch 10. Die Zeit ist reif für die letzte Katastrophe. Artus stößt bei einer Jagd auf das Waldschloß seiner Schwester Morgain, dasselbe, an dessen Wände einst der gefangene Lancelot die Geschichte seiner Liebe zur Königin aufgemalt hatte. Artus wagt kaum, daran zu glauben, er weigert sich einfach, Lancelot dieses Betrugs für fähig zu halten. Aber er ist mißtrauisch geworden, und Lancelots Rückfall in die Liebe ist jetzt, da er 50 Jahre zählt, so übermächtig und unvorsichtig, daß die Entdeckung nur noch eine Frage der Zeit ist. Längst wissen Gauvain und seine Brüder davon, aber Gauvain verbietet allen, darüber zu reden. Agravain jedoch verspricht Artus, den Beweis für Lancelots und Guenievres Schuld zu erbringen. Lancelot wird von Bohort gewarnt, aber er ist toll vor Liebe und begibt sich, kaum daß Artus auf der Jagd ist, ins Zimmer der Königin. Das Paar wird von Agravain und dessen Freunden überrascht, aber Lancelot kann entfliehen. Guenievre wird zum Tod durch Verbrennen verurteilt, jedoch in letzter Minute von Lancelot und seinen Getreuen befreit. Bei dieser Gelegenheit tötet Lancelot Gauvains Lieblingsbruder Gaheriet. Gauvain schwört jetzt tödliche Rache. Lancelot schafft Guenievre in sein eigenes Land. Beide Seiten rüsten nun zum Krieg. Alle ahnen ein furchtbares Ende, aber der feudale Stolz und die Rachsucht verbieten jede Versöhnung. Die Tafelrunde selbst ist gespalten. Es kommt zum Krieg. Lancelot ist tief erschüttert, denn er liebt Artus, seinen Lehnsherrn, nach wie vor, und sein Betrug an ihm war Folge einer höheren, unwiderstehlichen Macht. Sein Friedensangebot aber wird abgelehnt. Es kommt zu einer furchtbaren Schlacht, die unentschieden bleibt. Artus stößt dabei auf Lancelot, der den König schont. Aber Hector versetzt dem König einen schrecklichen Schlag, Lancelot rettet ihm das Leben. Zwei Monate lang bleibt alles unentschieden. Der Papst droht Artus mit Bann und Interdikt, wenn er nicht seine Frau in Ehren zurücknehme. Artus muß sich fügen. Lancelot, der Frieden will, liefert ihm Guenievre aus. Nur Gauvain, der einst so Vernünftige, bleibt unversöhnlich. Lancelot verteilt seine Länder an seine Freunde und zieht sich traurig in die Einsamkeit zurück.

Gauvain – jetzt zum Träger des Sippenhasses geworden – gelingt es, Artus erneut zum Krieg gegen Lancelot zu treiben. Die Königin wird in der Obhut Mordreds zurückgelassen, des Mannes, den Artus mit seiner eigenen Schwester gezeugt hat. Während der Krieg erneut losbricht, besticht Mordred die im Land verbliebenen Barone, läßt sich zum König ausrufen und will Guenievre heiraten. Die Königin aber verschanzt sich in einer Burg und verteidigt sich mit Erfolg. Inzwischen bietet Lancelot abermals Frieden an und erklärt sich zu den größten Opfern bereit. Gauvain aber lehnt den Frieden ab. Es kommt zum Zweikampf zwischen ihm und Lancelot,

---

<sup>262</sup> *La Mort le Roi Artu*, hrsg. von J. Frappier, Genf/Lille 1954.

der einen ganzen Tag lang dauert. Lancelot bleibt Sieger, schont aber den ehemaligen Freund, der unter anderen Verletzungen eine schwere und unheilbare Kopfwunde davonträgt. Jetzt erfährt Artus, daß die Römer mit einem riesigen Heer gegen ihn ziehen. In einer mörderischen Schlacht, in der auch der Seneschall Keu fällt, tötet Artus den Kaiser von Rom. Der Sieg ist jedoch teuer erkaufte. Gauvains Kopfwunde ist aufgebrochen, er sieht seinen Tod vor Augen und bereut nun bitter seinen Haß gegen Lancelot; jetzt rät er Artus zur Versöhnung und stirbt. Artus muß ohne seine Tapfersten, Gauvain und Lancelot, gegen seinen verräterischen Sohn Mordred ziehen. In Träumen sieht er das nahe Ende voraus. Ein letzter, verhängnisvoller Stolz verbietet dem König, nach Lancelot um Hilfe zu senden. In der Ebene von Salisbury kommt es zur Entscheidungsschlacht. Es wird ein blutiges Gemetzel; ein Tafelritter nach dem anderen fällt. Yvain wird von Mordred getötet. Artus stößt auf Mordred. Beide verwunden sich gegenseitig schwer, Mordred stirbt. Der Kampf geht weiter. Am Abend sind nur noch zwei Ritter übrig, die den todwunden König ans Meer führen. Artus betet die ganze Nacht; in einem plötzlichen Tobsuchtsanfall erwürgt er dann einen seiner Begleiter. Den letzten seiner Ritter, Girflet, sendet er ans Meer mit dem Auftrag, sein Schwert Escalibor ins Wasser zu werfen. Eine Hand, die aus dem Meer auftaucht, ergreift das Schwert, schwingt es hin und her und zieht es dann für immer in die Fluten. Ein Schiff entführt den todwunden König zu seiner Schwester, der Fee Morgain. Girflet zieht sich in eine Eremiten zurück und stirbt nach 18 Tagen.

Inzwischen ist Guenievre in ein Kloster geflohen, und die Söhne Mordreds haben Besitz vom Reich ergriffen. Als Lancelot von diesen Ereignissen hört, bricht er auf und besiegt und tötet Mordreds Söhne. Bei der Verfolgung der Feinde verirrt er sich im Wald und findet in einer Einsiedelei zwei Mönche, deren einer der Erzbischof von Canterbury ist. Lancelot entsagt der Welt und stirbt. Der Erzbischof sieht in einer Vision, wie Engel die Seele Lancelots zum Himmel tragen. Am gleichen Tage kommt Bohort an, läßt Lancelot begraben und verbringt selbst den Rest seines Lebens als Eremit.

Eine der Handschriften berichtet noch von einem letzten Zusammentreffen Lancelots mit Guenievre in dem Kloster, in dem die Königin lebt. Sie verzichten auf ihr Glück, Guenievre wird Nonne und stirbt ein Jahr später, während Lancelot seine Tage als frommer Einsiedler beschließt.

Die einzelnen Teile des *Lancelot-Gral* sind von sehr unterschiedlichem literarischen Wert und teilweise von Episoden überwuchert, deren Vorhandensein und Ort im Körper der Handlung oft wie unnötiger Fettansatz wirkt. Man kann nicht gerade sagen, daß diese Eigenschaften der Lektüre sonderlich förderlich seien. Trotzdem wird derjenige, der sich mutig in diese Wirrnis von Liebes- und anderen Abenteuern, von Kriegen, Wundergeschichten, Gral- und Christuserscheinungen, Zauberern und Dämonen, edlen Rittern, Feen und verführerischen Demoiselles hineinwagt, immer wieder nicht bloß durch völlig in sich abgerundete und für sich selbst sinntragende Episoden überrascht; er stößt auch immer aufs Neue auf die wahrhaft großartige Grundkonzeption dieses riesigen Zyklus. Es ist der Grabgesang des Artusreichs, die phantastische und doch konsequente Geschichte der ritterlich-höfischen Welt, die in den Untergang ihrer Lebenswerte symbolhaft den Untergang der Menschheit mit hineinreißt. Artuswelt und Tafelrunde bringen die Erfül-

lung der Verheißung des Grals, der in der Geschichte wirkenden Gnade des Heiligen Geistes.

Der *Lancelot-Gral-Zyklus* ist ein ritterliches Evangelium, das apokalyptisch endet und enden muß, weil die geschichtliche Erfüllung des Heilsprozesses unweigerlich verbunden ist mit der absoluten Negation aller Weltlichkeit und Sündigkeit. Das bedeutet aber den Widerruf alles dessen, was den Wert und den Sinn und den Glanz des ritterlichen Daseins ausmachte. Es ist darum kein Wunder, wenn Galaad, der makellose Christusnachfolger, zwar in abstrakter Weise schlechthin vollkommen ist, gerade dadurch aber völlig farblos bleibt.

Er ist, als wiedergekommener Messias, im Grunde kein Mensch mehr und daher als Charakter literarisch unfruchtbar. Die Liebe aller Autoren des großen Zyklus gehört Lancelot, der in seiner Gestalt alle Ideale der ritterlichen Welt verkörpert und der gerade noch dort, wo er schwach ist, nämlich in seiner Liebe zu Guenievre, diesen Idealen in sublimer Weise gerecht wird. In dem Zentralstück des Zyklus, im »Lancelot propre«, findet sich ein Gespräch zwischen der Königin und Lancelot, in dem die ganze Widersprüchlichkeit und bitter-süße Tragik des Lancelot-Lebens zum Ausdruck gelangt. Guenievre beklagt, daß Lancelot nur wegen seiner Liebe zu ihr nicht der Gnade teilhaftig werde, die »aventures del Saint Graal« zu Ende zu bringen. Lancelot antwortet, nur durch die Liebe zu ihr sei er zu seinen ritterlichen Taten befähigt worden. Wir kennen diese Theorie: die hohe Liebe, die höfische Minne als Quelle aller Tugenden, als die Wunderkraft, die den ritterlichen Menschen bis an die äußerste Grenze seiner Möglichkeiten perfektioniert. Und wir erkennen den Widerspruch: Nur der beste aller Ritter ist fähig, die heilsgeschichtliche Aufgabe des Rittertums, symbolisiert im Gral, zu Ende zu führen.

Lancelot ist der beste Ritter, aber er ist es nur durch die Liebe, durch die erhabenste und schönste Sünde der Weltlichkeit. Die Weltlichkeit, zum höchsten Ethos erhoben, ist also die Voraussetzung zur höchsten erlösenden Tat und doch gleichzeitig, durch ihre Sündhaftigkeit, das, was diese erlösende Tat unmöglich macht. Wieder sind wir also bei der die geschichtlichen Antagonismen in folgerichtiger Weise dichterisch austragenden paradoxalen Lösung des Chrétien'schen *Gralromans*, die eigentlich das Wesen des menschlichen Rätsels, seiner Größe und Schwäche, miterfaßt: Die Schuld ist die Voraussetzung der Erlösung, und daher wird Lancelot schließlich selbst erlöst, obwohl nicht er, sondern sein Sohn Galaad, der »vierges« ist – jungfräulich – die Sendung des Rittertums zu Ende führt.

Wir wissen, daß in den Beziehungskreis der höfischen Liebe alle idealen Bestrebungen der ritterlichen Welt einmünden und wieder von ihr ausstrahlen. Durch die Aufdeckung der Liebe Lancelots und der Königin und durch die Folgen dieser Aufdeckung geht aber die Artuswelt in ihrer Gesamtheit in einem grausigen Crepusculum zugrunde. Mit der Verurteilung ihrer eigenen Ideale negiert die höfisch-ritterliche Welt ihr eigenes Wesen und die Grundlagen ihrer Existenz. In das Liebesverhältnis zwischen Lancelot und Guenievre ist aber auch die Unwiderstehlichkeit der Tristanliebe hereingenommen. Wie diese endet sie tragisch, aber nicht nur bzw. nicht eigentlich für die Liebenden selbst, sondern für die ganze Gemeinschaft. Ja, fast verhält es sich umgekehrt: Der Tod, der die ganze Gemeinschaft erfaßt, bringt dem hervorragenden Individuum eine Befreiung, die indessen nur als eine

religiöse Begnadung begriffen werden kann und in der geschichtlichen Wirklichkeit keine Chance und keine Zukunft besitzt.

In dieser großen romanhaften Summa der ritterlichen Lebensdeutung erscheint die Zeit eschatologisch erfüllt. Der viel anspruchslosere Schicksalsroman in Versen, der sich mit dem geduldig-tapferen Bestehen in einer fremd gewordenen Welt bescheidet, hat die Exemplarität des Helden entscheidend reduziert und daher wieder nachahmbar gemacht. Der Prosaroman dagegen führt den Versuch zur Reintegration der unwiderruflich entfremdeten Wirklichkeit fort; und mit ihm, der auch die pluralistisch zerfallende Welt anzielt, tritt der eigentliche Roman als die vollendete Gattung der »transzendentalen Obdachlosigkeit«, wie Lukács sie nennt<sup>263</sup>, in die europäische Literaturgeschichte ein. Er ist ihr bis heute treu geblieben, und es besteht kein Anlaß zu der Befürchtung, daß das Ende des Romans nahe bevorstehe.

---

<sup>263</sup> Georg Lukács, *a.a.O.*, S. 32.



# Auswahlbibliographie

Wo nichts anderes angegeben, ist der Erscheinungsort Paris

## 1. Bibliographien

- Klapp, Otto (Hrsg.), *Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1960ff. Supplement zur ZRPh, Halle 1878 ff., Tübingen 1957 ff.  
Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals (BBSR), seit 1958.  
Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne (BBSIA), seit 1949.  
A Bibliography of Critical Arthurian Literature, by J. J. Parry and P. A. Brown, im Juni-Heft von *Modern Language Quarterly*, seit 1940.  
Critical Bibliography of French Literature, ed. D. C. Cabeen, Vol. 1: The Medieval Period, by U. T. Holmes, Syracuse Univ. Press 1952.  
Encomia. Newsletter of the International Courtly Literature Society. Ed. F. R. P. Akehurst, Temple University Philadelphia, 1975 ff.  
Bossuat, R., *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*, Melun 1951; Supplément 1: 1955; Supplément II: 1961.  
Woledge, B., *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieure à 1500*, Genève 1954, Supplément Genève 1975.

## 2. Gesamtdarstellungen etc.

- Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, hrsg. von H. R. Jauß und E. Köhler. Band I, Heidelberg 1973  
Arquillère, H. X., *Augustinisme politique. Essai sur la formation des théories politiques du Moyen Age*, 1934.  
Auerbach, E., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958.  
Auerbach, E., *Mimesis*, München <sup>4</sup>1964.  
Auerbach, E., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern – München 1967.  
Badel, P.-Y., *Introduction à la vie littéraire du moyen âge (Collections d'Etudes Supérieures)*, 1969.  
Becker, Ph. A., *Zur romanischen Literaturgeschichte. Ausgewählte Studien und Aufsätze*, München 1967.  
Bloch, M., *La Société féodale*, 1949, <sup>5</sup>1968.

- Bloch, R. Howard, *Medieval French Literature and Law*, Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1977.
- Borst, A. (Hrsg.), *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung Bd. CCCIL).
- Bossuat, R., *Le Moyen Age*, 1955.
- Boutruche, R., *Seigneurie et féodalité*, 2 Bände, 1959 und 1970.
- Bumke, J., *Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1964.
- Cohen, G., *Littérature française du moyen âge*, Bruxelles 1951.
- Crosland, J., *Medieval French Literature*, Oxford 1956.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, <sup>6</sup>1967.
- Dhondt, J., *Le haut moyen âge*, 1976.
- Duby, G., et Mandrou, R., *Histoire de la civilisation française*, 1958.
- Duby, G., *Recherches sur l'évolution des institutions judiciaires pendant le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle dans le sud de la Bourgogne*, *Le Moyen Age*, Bd. 52, 1946, S. 149-194 und Bd. 53, 1947, S. 15-38.
- id., *La société aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles dans la région mâconnaise*, 1953.
- id., *Guerriers et paysans, VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, 1973.
- id., *Hommes et structures du Moyen Age*, 1973.
- id., *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, 1979.
- Erdmann, K., *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*, Stuttgart 1933, Darmstadt <sup>2</sup>1965.
- Fatal, E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, 1910.
- Flach, J., *Les origines de l'ancienne France*, 1893.
- Folz, R., *L'idée d'Empire en Occident du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, 1953.
- id., *La naissance du Saint Empire*, 1967.
- Frappier, J., *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1975.
- Ganshof, F. L., *Qu'est-ce que la féodalité*, Bruxelles 1944, <sup>3</sup>1957, deutsch: *Was ist das Lehnswesen?*, Darmstadt 1961.
- Gilson, E., *La Philosophie au Moyen Age*, <sup>2</sup>1944.
- Gröber, G., *Die französische Literatur des Mittelalters*, in: *Gröber, Grundriß der Romanischen Philologie*, II, 1, Straßburg 1902.
- Guilhiermoz, A., *Essai sur les origines de la noblesse en France au moyen âge*, 1902, <sup>2</sup>1960.
- Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München <sup>2</sup>1967.
- Heer, F., *Aufgang Europas*, Wien – Zürich 1949.
- Hollyman, K. J., *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge*, 1957.
- Jauß, H. R., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München 1977.
- Krauß, H. (Hrsg.), *Europäisches Hochmittelalter*, Bd. 7 des *Neuen Handbuchs der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 1981.
- Kukenheim, L. et Roussel, H., *Guide de la littérature française du moyen âge*, Leiden <sup>3</sup>1963 (dt.: *Führer durch die französische Literatur des Mittelalters*, München 1973).
- Langlois, Ch.-V., *La Vie en France au moyen âge*, 14 vol., 1924.
- Le Gentil, P., *La littérature française du moyen âge (Collection U)* <sup>2</sup>1968.
- Le Goff, J., *Les intellectuels au moyen âge*, 1957.

- Le Goff, J., La civilisation de l'Occident médiéval, 1964, dt.: Das Hochmittelalter (Fischer Weltgeschichte, 11) Frankfurt a. M., 1965.
- Le Goff, J., Pour un autre moyen âge, 1977.
- Lemarignier, J.-F., Le gouvernement royal aux premiers temps capétiens (987-1108), 1965.
- Levy, R., Chronologie approximative de la littérature française du moyen âge (Beih. 98 zur ZRPh), Tübingen 1957. Dazu H. Tiemann: Romanistisches Jahrbuch 8 (1957) 110ff.
- Lot, F., L'art militaire et les armées au Moyen Age, en Europe et dans le Proche Orient, 1946 (2 Bde.).
- id., Fawtier, R., Histoire des institutions françaises au Moyen Age, 1957-1962 (3 Bde.).
- Luchaire, A., La société française au temps de Philippe-Auguste, 1909, Bruxelles<sup>2</sup>1964.
- Mitteis, H., Lehnsrecht und Staatsgewalt. Untersuchungen zur mittelalterlichen Verfassungsgeschichte, Weimar 1933.
- Mollat, M., Les pauvres au Moyen Age, 1978.
- Mollat, M., (Hrsg.), 1274 – Année charnière – Mutations et continuités, 1977.
- Paris, G., La littérature, française au moyen âge, 1888.
- Paris, G., Mélanges de littérature française du moyen âge, 1910.
- Payen, J. Ch., Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230), Genève 1967.
- Payen, J. Ch., Le Moyen Age I. Des origines à 1300, 1970.
- Petit-Dutaillis, Ch., La monarchie féodale en France et en Angleterre (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), 1933, <sup>2</sup>1950.
- Pirenne, H., Mahomet et Charlemagne, <sup>8</sup>1937.
- Pirenne, H., Histoire économique et sociale du moyen âge, 1963.
- Pollmann, L., Geschichte der französischen Literatur, Bd. 1: Feudal-Zeitalter von den Anfängen bis 1460, Frankfurt a. M. 1974.
- Ritter, R., L'architecture militaire au Moyen Age, 1974.
- Russel, F. H., The Just War in the Middle Ages, London 1975.
- Schramm, P. E., Der König von Frankreich, das Wesen der Monarchie vom 9. zum 16. Jhdt., Weimar 1960.
- id., Kaiser, Könige und Päpste, Stuttgart 1968-1971 (4 Bde.).
- Viscardi, A., Storia delle letterature d'oc et d'oïl, Milano 1951, <sup>2</sup>1967.
- Voretzsch, K., Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, Halle 1905, <sup>9</sup>1966.
- Wolff, P., L'éveil intellectuel de l'Europe, IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle (Histoire de la pensée européenne), Bd. 1, 1971.
- Zumthor, P., Histoire littéraire de la France médiévale, 1954.
- Zumthor, P., La poésie et la voix dans la civilisation médiévale, 1984.

### 3. Hagiographie, etc.

- Das Leben des Hlg. Alexius, aus dem Altfrz. übersetzt von K. Berns (Klass. Texte d. Roman. MA in zweispr. Ausgaben, Bd. 6), München 1968.
- Aigrain, R., L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire, 1953.
- Ambroise, G., Les moines du Moyen Age. Leur influence intellectuelle et politique en France, <sup>2</sup>1946.
- Becker, Ph. A., Die Anfänge der romanischen Verskunst, in: Ph. A. B., Zur romanischen Literaturgeschichte, 78 ff.
- Curtius, E. R., Zur Interpretation des Alexiusliedes, ZRPh 56 (1936), 113-137.
- Delchaye, H., Les légendes hagiographiques, Bruxelles <sup>4</sup>1955.
- Eis, G., Alexiuslied und christliche Askese, ZFSL 59 (1935), 232-236.
- Grégoire, R., Se rendre étranger aux moeurs du siècle. Le mépris du monde dans la littérature monastique, in: Le mépris du monde, 1965.
- Günter, H., Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte, Freiburg 1949.
- Jolles, A., Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Halle <sup>2</sup>1956.
- Lausberg, H., Zum altfranzösischen Alexiuslied, in: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 191 (1955), 285-320.
- Little, L. K., Social Meaning in the Monastic and Mendiant Spiritualities, Past and Present, 63 (1974), S.4-32.
- Manselli, R., La religione popolare del Medioevo (sec. VI-XII), Torino 1974.
- Merk, J., Die literarische Gestaltung der altfranzösischen Heiligenleben bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, Diss. Zürich 1946.
- Sckommodau, H., Das Alexiuslied. Die Datierungsfrage und das Problem der Askese, in: Medium Aevum Romanicum, Festschr. f. H. Rieffelder, München 1963, 298-324.
- Segre, C., Il »Boeci«, i poemetti agiografici e le origini della forma epica, in: Atti della Accademia delle Scienze di Torino 89 (1954-55).
- Strecke, R., Zur geschichtlichen Bedeutung des altfranzösischen Alexiusliedes, Diss. Freiburg 1978.
- Winkler, E., Von der Kunst des Alexiusdichters, ZRPh 47 (1927) 588-597.

### 4. Chanson de geste, Allgemeines

- Adler, A., Epische Spekulant. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos. Vorwort von H. R. Jauss, München 1975. Dazu: Köhler, E., Episches »Ausspekulieren« und »synchronische Geschichte«, Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 1 (1977) 234-241.
- Bainton, R. H., Christian Attitudes towards War and Peace. London 1961.
- Becker, Ph. A., Vom Kurzlied zum Epos, in: Ph. A. B., Zur romanischen Literaturgeschichte, S. 183 ff.
- Bédier, J., Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste, 4 vols., <sup>3</sup>1926-29.

- Beeler, J. H., *Warfare in Feudal Europe, 730-1200*, London 1971.
- Bender, K. H., *König und Vasall. Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts (Studia Romanica, 13)* Heidelberg 1967.
- Contamine, P., *La guerre au Moyen Age*, 1980.
- Frappier, J., *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*, ZRPh 73 (1957)1-20.
- Gautier, L., *Les épopées françaises, 1865-68, <sup>2</sup>1878-94*.
- Krauss, H. (Hrsg.), *Altfranzösische Epik*. Darmstadt 1978.
- id., *Epica feudale e pubblico borghese – Per la storia poetica de Carlomagno in Italia*, Padua 1980.
- id., *Romanische Heldenepik*, in: *Europäisches Hochmittelalter*, Bd. 7 des Neuen Handbuchs der Literaturwissenschaft (Hrsg. H. Krauss), Wiesbaden 1981, S. 145-180.
- Le Gentil, P., *Les nouvelles tendances de la critique et l'interprétation des épopées médiévales*, in: *Congreso Internacional de la Société Rencesvals, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-6) Barcelona 1967, 133 ff.
- Lejeune, R., *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*, 1948.
- Lot, F., *Etudes sur les légendes épiques françaises* 1958.
- Raina, P., *Le origini dell'epopea francese*, Firenze 1884.
- de Riquer, M., *Les chansons de geste françaises*, 1957.
- Rychner, J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève 1955.
- Siciliano, I., *Les origines des chansons de geste françaises* 1951.
- id., *Les chansons de geste et l'épopée. Mythes-histoire-poèmes*, Torino 1968.

## 5. Zum Rolandslied

- Das altfranzösische Rolandslied nach der Oxforder Handschrift. Hrsg. von A. Hilka, 5. verb. Auflage besorgt von G. Rohlfs (Samml. roman. Übungstexte 3.14. Bd.) Tübingen 1960.
- La chanson de Roland. Übersetzt von H. W. Klein (Klass. Texte d. romanischen Mittelalters in zweispr. Ausg.) München <sup>2</sup>1983.
- La chanson de Roland. Ed. crit. a cura di C. Segre, Milano 1971.
- Aebischer, P., *Rolandiana et Oliveriana. Recueil d'Etudes sur les Chansons de geste*, Genève 1967.
- id., *Préhistoire et protohistoire du Roland d'Oxford*, Bern 1972.
- Alonso, D., *La primitiva épica francesa a la luz de una nota Emilianense*, Madrid 1954.
- Becker, Ph. A., *Streifzüge durch die altfranzösische Heldendichtung: Rolandslied*, in Ph. A. B., *Zur romanischen Literaturgeschichte*, S. 274ff.
- Bédier, J., *La chanson de Roland commentée*, 1927.
- Burger, A., *Tuold, poète de la fidélité. Essai d'explication de la chanson de Roland*, Genève 1977.

- id., La question rolandienne, faits et hypothèses, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 4 (1961) 269-291.
- Christmann, H. H., Neuere Arbeiten zum Rolandslied, in: Romanist. Jahrbuch 16 (1965) 49-60.
- id., »Declinet« und kein Ende. Zur letzten Laisse des Oxforder Roland, ZFSL 76 (1966) 84-92.
- Curtius, E. R., Zur Literarästhetik des Mittelalters: Rolandslied und epischer Stil, ZRPh 58 (1938) 215-232.
- Delbouille, M., Sur la genèse de la Chanson de Roland, Bruxelles 1954.
- Duggan, J. J., A Guide to Studies on the chanson de Roland, London 1976.
- Faral, E., La Chanson de Roland, 1948.
- Heisig, K., Die Geschichtsmetaphysik des Rolandslieds und ihre Vorgeschichte, ZRPh 55 (1935) 1-87.
- Horrent, J., La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole du moyen âge, 1951.
- Junker, A., Stand der Forschung zum Rolandslied, GRM NF 6 (1958-9) 216-231.
- Klein, H. W., Der Kreuzzugsgedanke im Rolandslied und die neuere Rolandsforschung, in: Die Neueren Sprachen 1956, 265-285. (Auch in H. Krauss, Altfranzösische Epik.)
- Köhler, E., »Conseil des barons« und »jugement des barons«. Epische Fatalität und Feudalrecht im altfranzösischen Rolandslied (Sitzungsberichte d. Heidelb. Akademie d. Wiss., Phil.-Hist. Klasse, Jg. 1968, 4) Heidelberg 1968. (Auch in: H. Krauss, Altfranzösische Epik.)
- Le Gentil, P., La Chanson de Roland, 1955.
- Lejeune, R., La naissance du couple littéraire Roland et Olivier, in: Mélanges H. Grégoire, II, 1950, 371-401.
- id., Le péché de Charlemagne, in: Homenaje a Dámaso Alonso II, Madrid 1961, 339-371.
- id., et Stiennon, J., La légende de Roland dans l'art du moyen âge, Bruxelles 1966 (2 vol.).
- Menéndez Pidal, R., La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs, 1960.
- Müller, F. W., Menéndez Pidal und die Rolandsliedforschung (Sitzungsber.), Wiss. Gesellsch. a. d. Joh. Wolfgang Goethe Univers. Frankfurt, IX, 1971.
- Pellegrini, S., Studi rolandiani e trovatorici, Bari 1964.
- Rütten, R., Symbol und Mythos im altfranzösischen Rolandslied (ASNS Beih. 4), Braunschweig 1970.
- Steinmeyer, K. J., Untersuchungen zur allegorischen Bedeutung der Träume im altfranzösischen Rolandslied, München 1963.
- Waltz, M., Rolandslied, Wilhelmslied, Alexiuslied. Zur Struktur und geschichtlichen Bedeutung (Studia Romanica, H. 9), Heidelberg 1965.
- Wendt, M., Der Oxforder Roland. Heilsgeschehen und Teilidentität im 12. Jahrh., München 1970.
- Vance, E., Reading the Song of Roland, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.

## 6. Karlsgeste, Wilhelmsgeste, Rebellenzyklus.

- Adler, A., Rückzug in epischer Parade, Studien zu »Les Quatre Fils Aymon«, »La Chevalerie Ogier«, »Garin le Lorrain«, »Raoul de Cambrai« (Analecta romanica, 11), Frankfurt a. M. 1963.
- Becker, Ph. A., Die altfranzösische Wilhelmssage und ihre Beziehung zu Wilhelm dem Heiligen. Studien über das Epos »Mongiage Guillaume«, Halle 1896.
- id., Das Werden der Wilhelm- und Aimerigeste, Leipzig 1939.
- id., Ogier von Dänemark, in Ph. A. B., Zur romanischen Literaturgeschichte, S. 324ff.
- id., Aspremont, in Ph. A. B., Zur romanischen Literaturgeschichte, S. 356 ff. (Auch in H. Krauss, Altfranzösische Epik).
- Calin, W. C., The Old French Epic of Revolt. »Raoul de Cambrai«, »Renaut de Montauban«, »Gormand et Isembard«, Paris-Genève 1962.
- id., The Epic Quest. Studies in Four Old French »chansons de geste«, Baltimore 1966 [»Aymeri de Narbonne«, »Ami et Amile«, »Gaydon«, »Huon de Bordeaux«].
- Frappier, J., Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, I – La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien, 1955; II – Le couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes, La Prise d'Orange, 1965.
- Heinermann, Th., Zeit und Sinn der Karlsreise, ZRPh 56 (1936) 497ff.
- Horrent, J., Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle, 1961.
- Mancini, M., Società feudale e ideologia nel »Charroi de Nîmes«, Firenze 1972.
- Neuschäfer, H.-J., Le voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chanson de geste, in: Romanist. Jahrb. 10 (1959) 78ff.
- Paris, G., Histoire poétique de Charlemagne, 1865, <sup>2</sup>1905.
- Tyssens, M., La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques, 1967.
- Wathelet-Willem, J., Recherches sur la Chanson de Guillaume. Etudes accompagnées d'une édition, 1975 (2 Bde.).
- Wolfzettel, F., Zur Stellung der »Enfances« in der altfranzösischen Epik, ZFSL 83 (1973) 317-348; 84 (1974) 1-32.

## 7. Renaissance des 12. Jahrhunderts: Mittelalterlicher Humanismus. Höfisches Rittertum.

- L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> siècle, ed. A. Fourier, 1964.
- Ritterliches Tugendsystem, hrsg. v. G. Eifler (Wege der Forschung LVI), Darmstadt 1970.
- Bezzola, R. R., Origines et formation de la littérature courtoise en Occident, 500-1200, 5 vols., 1944-1963.
- Comparetti, D., Vergilio nel medioevo, Firenze 1872, <sup>3</sup>1943-1946.

- Eberwein, E., Zur Deutung mittelalterlicher Existenz (Kölner Romanist. Arbeiten 7) Bonn 1933.
- Faral, E., Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, 1913.
- Friedrich, H., Abendländischer Humanismus, in: H. F., Romanische Literaturen I, Frankfurt a. M. 1972, 1, 1 ff.
- Gilson, E., L'humanisme médiéval, in: E. G., Les idées et les lettres, 1932.
- Graf, A., Miti, leggende e superstizioni del medio evo, Torino 1893.
- Haskins, H., The Renaissance of the twelfth Century, Cambridge Mass. 1922.
- Frappier, J., Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 2 (1959) 135-156.
- Köhler, E., Trobadorlyrik und höfischer Roman (Neue Beiträge zur Literaturwiss.1) Berlin 1962.
- Munari, F. R., Ovid im Mittelalter, 1960.
- Paré, G., Brunet, A., Teemblay, P., La renaissance du XII<sup>e</sup> siècle, 1933.
- Renucci, P., L'aventure de l'humanisme européen au moyen âge (IV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) 1953.
- Pollmann, L., Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs. Versuch einer historischen Phänomenologie, Frankfurt a. M. 1966.
- Schlösser, F., Andreas Capellanus. Seine Minnelehre und das christliche Weltbild des 12. Jahrhundert., Diss. Bonn 1959, <sup>2</sup>1962.
- Seidel, I., Byzanz im Spiegel der literarischen Entwicklung Frankreichs im 12. Jahrhundert, Bern 1977.

## 8. Poetik, Ästhetik, Stil.

- Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters [GRLMA], hrsg. v. H. R. Jauß u. E. Köhler, Band VI, Dir. H. R. Jauß, La littérature didactique, allégorique et satirique, Heidelberg 1968-1970, 2 Bde.
- Arbusow, L., Colores rhetorici, Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze, Göttingen <sup>2</sup>1963.
- Biller, G., Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175), Göteborg 1916.
- Brinkmann, H., Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928.
- Bruyne, E. A., Etudes d'esthétique médiévale (Publ. de l'Univ. de Gand, Fasc. 97-99), Bruges 1946.
- Curtius, E. R., Die Lehre von den drei Stilen im Altertum und Mittelalter. RF 64, (1952) 177-208.
- id., Zur Literarästhetik des Mittelalters, I-III, ZRPh 58 (1938) 1-50, 129-232, 433-479.
- id., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern <sup>3</sup>1961.
- Faral, E., Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles, 1923.
- Fourrier, A., Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen âge, t. I, Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle), 1960.

- Glunz, H. H., Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum-Langendreer 1937.
- Gössmann, E., Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung, München, Paderborn, Wien 1974.
- Köhler, E., Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters, in E. K., Trobadorlyrik und höfischer Roman, Berlin 1962, 9-20.
- Lausberg, H., Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1960, 2 Bde.
- id., Elemente der literarischen Rhetorik, München <sup>2</sup>1963.
- Mölk, U., Französische Literarästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe-Exkurse-Epilog. (Samml. Romanischer Üb.Texte 54) Tübingen 1969.
- Murphy, J., Rhetoric in the Middle Ages, Berkeley 1974.
- Nolting-Hauff, I., Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman, Heidelberg 1959.
- Thoss, D., Studien zum »locus amoenus« im Mittelalter (Wiener Romanist. Arbeiten, X) Wien-Stuttgart 1972.
- Vinaver, E., A la recherche d'une poétique médiévale, in: Cahiers de Civilisation médiévale 2 (1959) 1 ff.
- Zumthor, P., Langue et technique poétique à l'époque romane (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) Paris 1963.
- id., Essai de poétique médiévale, 1972.
- id., Langue, texte, énigme, 1975.

## 9. Antikisierende Dichtung. Vom Epos zum Roman.

- Enéas, Ed. J. J. Salverda de Grave, (SATF) 1925-29, 2 vol.
- Le Roman d'Enéas, übers. u. eingel. v. M. Schöler-Beinhauer (Klass. Texte d. Roman. Mittelalters in zweispr. Ausg., 9) München 1972.
- Le Roman de Troie, Ed. L. Constans (SATF) 1904-12, 6 vol.
- Le Roman de Thèbes, Ed. L. Constans, (SATF) 1890, 2 vol.
- The Medieval French Roman d'Alexandre, Ed. M. S. La Du, E. C. Armstrong, D. L. Buffum, B. Edwards, L. F. H. Lows. Princeton Univ. Press und Paris 1937ff.
- Der französische Prosa-Alexanderroman n. d. Berliner Hs. nebst d. lat. Original der Historia de preliis, Ed. A. Hilka, Halle 1920.
- Le Roman d'Athis et Prophlias, Ed. A. Hilka, Halle 1912-16, 2 Bde.
- Philomena. Conte raconté d'après Ovide par Chrétien de Troyes, Éd. p. C. de Boer, 1909.
- Piramus et Tisbé, poème du XII<sup>e</sup> siècle, Ed. p. C. de Boer, (CFMA) 1921.
- Der altfranzösische Narcissuslai, eine antikisierende Dichtung des 12. Jhs., Hrsg. v. A. Hilka, ZRPh 49 (1929) 633-675.
- Thiry-Stassin, M., et Tyssens, M., Narcisse, Conte ovidien français du XII<sup>e</sup> siècle, éd. crit., 1976.
- Alexander the Great in the Middle Ages, hrsg. von W. J. Aerts, J. M. M. Hermans, E. Visser, Nijmegen 1978.

- Chanson de geste und höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium 30. Jan. 1961 (Studia Romanica 4) Heidelberg 1963.
- Becker, Ph. A., Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung, Leipzig 1934.
- Berschin, W., Griechisch-lateinisches Mittelalter, Bern 1980.
- Busby, K., Gauvain in old French Literature, Amsterdam 1980.
- Cary, G., The Medieval Alexandre. Cambridge Univ. Press 1956.
- Cormier, R. J., One Heart; One Mind; the rebirth of Virgil's hero in medieval French romance, Mississippi Univ. Press 1973.
- Frappier, J. Autour du Graal, Genève 1977.
- Guyer, F. E., Romance in the Making: Ch. de T. and the earliest French Romances, New York 1954.
- Hanten, I., Zwischen Epos und höfischem Roman. Die Frauengestalten im Troja-roman des Benoît de Sainte Maure, München 1971.
- Henry, A., Etude sur les sources du Roman d'Alexandre de Lambert li Tort et Alexandre de Bernay, in: Romania 62 (1936) 433-480.
- Jauß, H. R., Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, München 1977.
- Jauss, H. R., Epos und Roman. Eine vergleichende Betrachtung an Texten des 12. Jhs., in: Chansons de geste und höfischer Roman, Heidelberg 1963.
- Jones, R. M., The theme of love in the »Romans d'Antiquité«, London 1972.
- Köhler, E., Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois, in: Chanson de geste und höfischer Roman, Heidelberg 1963, 21-30.
- id., Der altfranzösische höfische Roman. Darmstadt 1978.
- Meyer, P., Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge, 1886.
- Micha, A., De la chanson de geste au roman. Etudes de littérature médiévale, Genève 1976.
- id., Etude sur le »Merlin« de Robert de Boron. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle, Genève 1980.
- Pollmann, L., Von der Chanson de geste zum höfischen Roman in Frankreich, GRM 47, N. F. 16 (1966) 1-4.
- Raynaud de Lage, G., Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité, in: Le Moyen Age 67 (1961) 247-291.
- id., Les premiers romans français et autres études littéraires et linguistiques, Genève 1976.
- Richthofen, E. v., Considérations complémentaires sur les légendes épiques et les romans courtois, in: Mélanges Maurice Delbouille, Gembloux 1964, II, 581-596.
- Roncaglia, A., L'»Alexandre« d'Albéric et la séparation entre chanson de geste et roman, in: Chanson de geste und höfischer Roman, Heidelberg 1963, 37ff.
- Ruhe, E., Schwaderer, R. (Hrsg.), Der altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des »Roman de Tristan en prose«. Kolloquium Würzburg 1977, München 1979.

## 10. Chrétien de Troyes

### a Ausgaben

Kristian von Troyes, sämtl. erhaltenen Werke nach allen bekannten Handschriften hrsg. v. Wendelin Foerster, Halle 1884-99; I, Cligès, 1884; II, Yvain, 1887; I-II, Erec, 1890; IV, Karrenritter und Wilhelmsleben, 1899; V, hrsg. von Alfons Hilka: Der Percevalroman, 1932. Von 1-IV liegen auch spätere und kleinere Ausgaben vor.

Les romans de Chrétien de Troyes éd. d'après la copie de Guiot: 1, Erec et Enide, p. p. M. Roques, 1955 (CFMA); II, Cligès, p. p. A. Micha, 1957 (CFMA); III, Le Chevalier de la Charrette (Lancelot), p. p. M. Roques, 1963 (CFMA); IV, Le Chevalier au lion (Yvain), p. p. M. Roques, 1963 (CFMA).

Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, p. p. W. Roach, Genève-Paris <sup>2</sup>1959 (TU).

Perceval oder die Geschichte vom Graal. Aus d. Altfranzösischen übersetzt von K. Sandkühler, Stuttgart 1957.

Philomena, p. p. Ch. de Boer, 1909.

Yvain, übers. u. eingel. v. Ilse Nolting-Hauff (Klass. Texte d. Romanischen Mittelalters in zweispr. Ausgaben) München 1962.

### b Artusliteratur allgemein

Pelan, M., La partie arthurienne du Roman de Brut, 1962.

Arthurian Literatur in the Middle Ages. A Collaborative History, ed. by R. S. Loomis, Oxford 1959.

Wais, K. C. (Hrsg.), Der arthurische Roman, (Wege der Forschung 157) Darmstadt 1970.

Becker, Ph. A., Die Normannenchroniken [Wace, Benoit], in Ph. A. B., Zur romanischen Literaturgeschichte, S. 466 ff.

Brogstetter, K. O., Artusepik, Stuttgart 1965.

Bruce, J. D., The Evolution of Arthurian Romance, Göttingen 21928.

Chambers, E. K., Arthur of Britain, London 1927.

Faral, E., La légende arthurienne. Etudes et documents, 3. vol., 1929.

Loomis, R. S., Arthurian Tradition and Ch. de T., New York 1949.

Marx, J., Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne, 1965.

Tatlock, J. S. P., The Legendary History of Britain, Berkeley – Los Angeles 1950.

## c Gesamtdarstellungen und übergreifende Studien

- Kellermann, W., Wege und Ziele der neueren Ch. de T.-Forschung, GRM 23 (1935), 204-228.
- Foerster, W., Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken, Halle 1914.
- Foerster, W., Wörterbuch zu Kristian von Troyes' sämtlichen Werken, bearb. v. H. Breuer, Halle <sup>2</sup>1960.
- Micha, A., La tradition manuscrite des romans de Ch. de T., Genève 21966.
- Auerbach, E., Der Auszug des höfischen Ritters, in E. A.: Mimesis, Bern 21959, S. 120ff.
- Benton, J. F., The Court of Champagne as a Literary Center, in: Speculum 36 (1961) 551-591.
- Bezzola, R. R., Le sens de l'aventure et de l'amour, 1947, dt. u. d. Titel: Liebe und Abenteuer im höfischen Roman, Reinbek 1961.
- Borodine, M., La femme et l'amour au XII<sup>e</sup> siècle d'après les poèmes de Ch. de T., 1909, <sup>2</sup>1967.
- Brand, W., Ch. de T. Zur Dichtungstechnik seiner Romane (Freiburger Schriften z. roman. Philologie, 19) München 1972.
- Cohen, G., Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII<sup>e</sup> siècle, Ch. de T. et son œuvre, 1931, <sup>2</sup>1948.
- Colby, M., The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Ch. de T., Genève 1965.
- Cremonesi, C., Spunti de realismo sociale nella poesia di Ch. de T., in: Studi in onore di Italo Siciliano, Firenze 1966, 279-288.
- Emmel, H., Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung. Die Bedeutung des Artuskreises für das Gefüge des Romans im 12. und 13. Jh. in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden, Bern 1951.
- Frappier, J., Chrétien de Troyes, 21968.
- Gsteiger, M., Die Landschaftsschilderung in den Romanen Ch. de Ts., Bern 1958.
- Haupt, J., Der Truchseß Keie im Artusroman. Untersuchungen zur Gesellschaftsstruktur im höfischen Roman (Philosophische Studien und Quellen 57), Berlin 1971.
- Hofer, St., Ch. de T., Leben und Werke des altfranzösischen Epikers, Graz-Köln 1954.
- Köhler, E., Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung (Beih. 97 zur ZRPh), Tübingen 1956, 21970.
- id., Die Rolle des Rechtsbrauchs (costume) in den Romanen des Ch. de T., in E. K., Trobadorlyrik und höfischer Roman, Berlin 1962, 205-212.
- Maranini, L., Personaggi e immagini nell'opera di Ch. de T., Milano e Varese 1966.
- id., »Cavalleria« e »Cavalieri« nel mondo di Ch. de T., in: Mélanges Frappier, Genève 1970, II, 737-755.
- Nitze, W., »Sens et Matière« dans les œuvres de Ch. de T., in: Romania 44 (1915-17) 14-36.
- Robertson jr., D. W., Some Medieval literary Terminology. With special Reference to Ch. de T., in: Studies in Philology 48 (1951) 669-692.

- Schwake, H. P., Zur Frage der Namenssymbolik im höfischen Roman, GRM 51 (1970) 338-353.
- Völker, W., Märchenhafte Elemente bei Ch. de T. (Romanistische Versuche und Vorarbeiten 39), Bonn 1972.
- Ziltener, W., Chrétien und die Aeneis, Graz-Köln 1957.

#### d Zu einzelnen Werken

- Cross, T. P., u. Nitze, W. A., Lancelot und Guenièvre. A Study on the Origins of Courtly Love, Chicago 1930.
- Kelly, F. D., Sens et Conjointure in the Chevalier de la Charrette, Haag-Paris 1966.
- Paris, G., Lancelot du Lac. Le Conte de la charrette, in: Romania XII (1883) 459-534.
- Rychner, J., Le sujet et la signification du » Chevalier de la Charrette«, in: Vox Romanica 27 (1968) 50-76.
- id., Le prologue du »Chevalier de la Charrette« et l'interprétation du roman, in: Mélanges Rita Lejeune, Gembloux 1969, II, 1121-1135.
- Frappier, J., Etudes sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Ch. de T., 1969.
- Jeschke, H., Ist Chrétien »Yvain« ein Unterhaltungsroman oder ein Thesenroman? ZRPh 55 (1935) 673-681.

#### e Perceval (Li Contes del Graal)

- Les romans du Graal dans la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, 1956.
- Adolf, H., Visio Pacis, Holy City and Grail, The Pennsylvania State Univ. Press, 1960.
- Brown, A. C. L., The Origin of the Grail, Cambridge, Mass. 1943.
- Burdach, K., Der Graal. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende, Stuttgart 1938.
- Delbouille, M., Ch. de T. et le »Livre del Graak«, in: Travaux de Linguistique et de Littérature 6.2, 1968, 7-35.
- Frappier, J., Le Graal et la Chevalerie, in: Romania 75 (1954) 165-210.
- id., Ch. de T. et le mythe du Graal, Etude sur Perceval ou le Conte du Graal, 1972.
- Fowler, D. C., Prowess and Charity in the Perceval of Ch. de T., Univ. of Washington Press, Seattle 1959.
- Gallais, P., Perceval et l'initiation. Essais sur le dernier roman de Ch. de T., ses correspondances »orientales« et sa signification anthropologique, 1972.
- Golther, W., Parzival und der Graal in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit, Stuttgart 1925.
- Heinzel, R., Über die französischen Gralromane, Wien 1891.
- Holmes, U. T. and Klenke, Sister M. A., Chrétien, Troyes and the Grail, Chapel Hill, 1959.

- Hunt, T., The Prologue to Chrétien's »Li contes del Graal«, in: Romania 92 (1971) 359-379.
- Jung, E., und Franz, M.-L. v., Die Gralslegende in psychologischer Sicht, Zürich 1960.
- Kahane, H. und R., m. Pietrangeli, A., The Krater and the Grail: Hermetic Sources of the »Parzival«, Univ. of Illinois Press, Urbana 1965.
- Kellermann, W., Aufbaustil und Weltbild Ch. de T. im Percevalroman, Halle 1936, <sup>2</sup>1967.
- Köhler, E., Die drei Blutstropfen im Schnee, in: GRM NF 9 (1959) 421-425.
- id., Zur Diskussion über die Einheit von Chrestiens »Li Contes del Graal«, in E. K., Esprit und arkadische Freiheit, Frankfurt a. M. 1966, 21972, 104-122.
- Loomis, R. S., The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol, Cardiff and New York 1963.
- Marx, J., La légende arthurienne et le Graal, 1952.
- Nitze, W. A., Perceval and the Holy Grail. An Essay on the Romance of Ch. de T., Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles 1949.
- Olschki, L., The Grail Castle and its Mysteries, Manchester Univ. Press and Univ. of Calif. Press, 1966.
- Owen, D. D. R., The Evolution of the Grail Legend, Edinburgh-London 1968.
- Pauphilet, A., Perceval et le Graal, in: A. P., Le Legs du Moyen Age, Melun 1950, 169-209.
- Pollmann, L., Ch. de T. und der »Conte del Graal« (Seih. 110 zur ZRPh) Tübingen 1965.
- Riquer, M. de, La leyenda del Graal y temas épicos medievales, Madrid 1968.
- Roques, M., Le Graal de Chrétien et la demoiselle au Graal, Genève-Lille 1955.
- Weston, J., The Legend of Sir Perceval, 2 vol., London 1906-1909.
- id., From Ritual to Romance, Cambridge 1920.

## 11. Tristandichtungen (Bérout, Thomas)

- Bérout, Le Roman de Tristan, p. p. E. Muret, (CFMA) 1913, <sup>4</sup>1946.
- The Romance of Tristan, by Bérout. Ed. by A. Ewert, Oxf. 1939.
- Berol, Tristan und Isolde, übersetzt von U. Mölk (Klass. Texte d. roman. Mittelalters in zweispr. Ausg.) München 1962.
- Bérout/Thomas, Der Tristanroman, in Auswahl bearb. v. W. Mettmann (Sammlg. roman. Übungstexte), Tübingen 21968.
- Le roman de Tristan par Thomas, p. p. J. Bédier (SATF) 1902-1905, 2 Bde.
- Thomas, Les fragments du roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle, Ed. p. B. Wind, Leiden 1950, Genève-Paris <sup>2</sup>1960 (TU).
- Küpper, H., Bibliographie zur Tristansage, Jena 1941.
- Beyerle, D., Der Liebestrank im Thomas-Tristan, in: Romanist. Jahrbuch 14 (1963) 78-86.
- Delbouille, M., Le premier Roman de Tristan, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 5 (1962) 273286,419-435.

- Frappier, J., Structure et sens du »Tristan«: version commune, version courtoise, in: Cahiers de Civilisation Médiévale 6 (1963) 255-280, 441-454.
- Golther, W., Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit, Leipzig 1907.
- Le Gentil, P., La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas. Essai d'interprétation, in: Romance Philology 7 (1953), 111-129.
- Mergell, B., Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage, Mainz 1949.
- Panvini, B., La leggenda di Tristano e Isotta, Firenze 1951.
- Schoepperle Loomis, G., Tristan and Isolt: A Study of the Sources of the Romance, New York <sup>2</sup>1960, 2 Bde.
- Vàrvaro, A., Il »Roman de Tristan« di Béroul, Torino 1963.
- Wind, B., Eléments courtois dans Béroul et dans Thomas, in: Romance Philology 14 (1960-61) 1-13.