

Epos und Roman — eine vergleichende Betrachtung an Texten des XII. Jahrhunderts (Fierabras — Bel Inconnu)

I. „Die Literatur der Zukunft *) wird sich von der Orthodoxie der alten Poetik freimachen; sie wird sich nicht mehr an die überlieferten Regeln der klassischen Gattungen halten, sondern die Prosa an die Stelle des Verses und den Roman an die Stelle der epischen Poesie setzen.“ So beginnt die berühmte Prognose, in der vor hundert Jahren Flaubert das bis in unsere Tage maßgebliche Programm eines modernen Romans entwickelt hat¹⁾ — eines Romans ohne allwissenden Erzähler, ohne tragende Handlung und ohne einen echten Helden, um gleich einige Bestimmungen zu nennen, die für den Bruch zwischen der epischen Erzählform Balzacs und dem autonomen Stil der Romanform Flauberts charakteristisch sind. Der Gegensatz von Epos und Roman, in dem Flaubert den Ansatzpunkt einer spezifisch modernen Entwicklung zu sehen glaubte, ist indes so alt wie die abendländische Literatur. Er trat — nach Hermann Fränkel²⁾ — schon im Schritt von der *Ilias* zur *Odyssee* zutage und kehrte in epochaler Abwandlung mit jeder großen Zeitenwende der literarischen Tradition wieder, wie etwa im *Don Quijote* des Cervantes, dessen Romanform der ausdrücklichen Kritik an den alten, epischen Ritterbüchern entsprungen ist. Die mittelalterlichen Vorbilder und Quellen dieser spanischen Ritterbücher wiederum waren zu ihrer Zeit für ihr Publikum keine Epen, sondern Versromane höfischen Charakters, in die ursprünglich bretonisch-keltische Erzählungen der Tafelrunde des König Artus eingegangen waren. Die höfischen Romane schließlich standen selbst wieder in formalem Gegensatz zu einer älteren Gattung romanischer Epik, der *Chanson de Geste*, die als Heldenepos nach dem Vorbild des Rolandsliedes Ereignisse der nationalen Vergangenheit, der Heidenkriege Karls des Großen und seiner Paladine besang. Das XII. Jahrhundert, in dem die Dichtung in romanischer Volkssprache zunächst in Frankreich sich von den Traditionen des lateinischen Mittelalters abzulösen beginnt, ist auch die Zeit, in der *Chanson de Geste* und *Roman Courtois* in ein kon-

*) Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 9. November 1961 an der Ludoviciana. Der vorliegende Text geht auf meinen Diskussionsbeitrag zu einem internationalen Kolloquium über Probleme altromanischer Epik zurück, das am 30. Januar 1961 vom Romanischen Seminar der Universität Heidelberg veranstaltet wurde; das demnächst erscheinende Heft 4 der Reihe *Studia Romanica* (Carl Winter, Heidelberg), in welchem das Kolloquium publiziert wird, bringt sowohl die französische Fassung meines Beitrags wie auch die anschließende Diskussion, auf die ich hier angelegentlich verweisen möchte.

¹⁾ *Correspondance, Nouvelle édition augmentée*, Conrad, Paris 1926—1933, Bd. II, p. 342 sq.

²⁾ *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Frankfurt 1951, besonders p. 119 sq.

kurrierendes Verhältnis treten, das für die allgemeine Geschichte und Poetik der Gattung höchst lehrreich ist und darum als Thema der heutigen Betrachtungen gewählt wurde.

Die moderne Theorie des Romans seit Georg von Lukács und Ortega y Gasset hat der mittelalterlichen Ausprägung des Gegensatzes von Epos und Roman noch kaum Beachtung geschenkt, darin Hegel folgend, der die altromanische Epik in seinen Vorlesungen zur Ästhetik nach dem Maßstab des homerischen Epos beurteilte, ihren Gegenstand unter den Begriff des *Romanhaften* oder der *Abenteuerlichkeit* faßte und sie damit schon der romantischen Kunstform einordnen konnte, die er in den Ritterromanen des Ariost und des Cervantes gipfeln ließ³⁾. Aber auch die philologische Forschung ist angesichts der Schwierigkeit, daß die Ablösung des höfischen Romans von der *Chanson de Geste* im XII. Jahrhundert auf keine normgebende Poetik bezogen werden kann, noch zu keiner Abgrenzung gelangt, die durch Beispiele formaler Annäherung und wechselseitiger Beeinflussung nicht leicht hätte erschüttert werden können. Ernst Robert Curtius hat darum geglaubt, eine Entgegensetzung von Heldenepos und höfischem Roman überhaupt als irreführend ablehnen zu müssen, und schlug vor, statt dessen nur von nationalen, antiken, orientalischen und keltischen 'Ritterromanen' zu sprechen. Ihm zufolge wären allein die *Chanson de Roland* und *Gormont et Isembard* als „Epen im wahren Sinne“ anzusehen; in der weiteren Entwicklung werde die *Chanson de Geste* zur Geschlechterdichtung und müsse sich der alte 'Ritterroman' durch immer größere Aufnahme von Welterzählstoffen auffrischen. Was wir in Frankreich 'höfischen Roman' nennen, unterscheide sich vom 'Ritterroman' lediglich durch die neue Versform des gepaarten Achtsilbers und durch neue Stoffquellen, sowie durch verfeinerte rhetorische Technik und Liebeskasuistik, insgesamt also durch Besonderheiten, die durch das „Einströmen der Renaissance des XII. Jahrhunderts in die französische Dichtung“ bedingt seien⁴⁾.

II. Demgegenüber soll hier eine neue Abgrenzung versucht werden, die nicht von der retrospektiven Sicht geistesgeschichtlicher Traditionsforschung, sondern von dem spezifischen Erwartungshorizont des Publikums ausgeht, für das die uns überlieferten Texte eigentlich bestimmt waren. Dabei wird sich zeigen, daß die von Curtius in Frage gestellte Unterscheidung zwischen *Chanson de Geste* und höfischem Roman den Verfassern des XII. Jahrhunderts und ihrem Publikum noch durchaus selbstverständlich war und daß ihr in der Tat auch Unterschiede der äußeren und inneren Form entsprechen, die durch einen verschiedenen *modus dicendi* der beiden Gattungen bedingt sind. Der formale Gegensatz dieser Gattungsbestimmungen läßt sich selbst noch an einem Text wie dem *Fierabras* aufweisen, der in der Tradition der *Chanson de Geste* als

³⁾ *Ästhetik*, ed. F. BASSENGE, Berlin 1955, pp. 552—58, 993—95.

⁴⁾ *Über die altfranzösische Epik I, Zeitschrift für romanische Philologie* 64 (1944), p. 318 sq.

Prototyp romanhafter Epik und als Beispiel für die „Auflösung der epischen Erzählkunst in gewollte romantische Unfaßbarkeit“ gilt⁵⁾. Wir werden diesem Text einen Artusroman, den *Bel Inconnu*, gegenüberstellen, der um dieselbe Zeit, am Ende des XII. Jahrhunderts, entstand und sich als ein ebenso durchschnittliches und erfolgreiches Werk der unterhaltenden Literatur für eine solche Abgrenzung methodisch besonders gut eignet⁶⁾. Wir können dabei die Unterschiede der äußeren Form kurz abmachen, da sie zu den gesicherten Ergebnissen der bisherigen Forschung gehören, um uns sodann den Bestimmungen der inneren Form zuzuwenden, die den neuen Ansatz unserer Betrachtung erfordert haben.

Der formale Gegensatz von *Chanson de Geste* und höfischem Roman tritt vor allem in einer Erscheinung zutage, die Curtius völlig unterschätzt hat: obschon sich die beiden Gattungen seit der Mitte des XII. Jahrhunderts gleichzeitig entfalten und auch wechselseitig beeinflussen, bleiben sie formal (bis auf seltene Ausnahmen) stets durch die Versform der assonierenden Laisse und des paarweise gereimten Achtsilbers geschieden. Dahinter steht nicht nur ein zufälliger Wechsel der äußeren Form des Verses, sondern der folgenreiche Schritt von gesungener epischer Dichtung zu gelesener oder vorgelesener erzählender Literatur — ein Schritt, durch den sich mit den veränderten Bedingungen der Rezeption durch ein anderes, exklusiv höfisches Publikum zugleich auch alle scheinbar ähnlichen Strukturmerkmale verändert haben. Mit den äußeren Bedingungen der Rezeption hat sich hier aber auch das Verhältnis von Dichtung und Geschichte und damit die Auffassung der Fabel durch Verfasser und Publikum verändert. *Chanson de Geste* und höfischer Roman stehen sich von nun an in einem Gegensatz der inneren Form gegenüber, der bestimmbar wird, wenn man erkennt, daß er letztlich auf der Verschiedenartigkeit zweier poetischer Sageweisen beruht: der einfachen Formen von Sage und Märchen, wie sie schon Jacob Grimm in unübertroffener Weise bestimmt hat:

Das märchen ist poetischer, die sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen blüte und vollendung; die sage, von einer geringern mannigfaltigkeit der farbe, hat noch das besondere, daß sie an etwas

⁵⁾ Ph. A. Becker: *Grundriß der altfranzösischen Literatur I: Altteste Denkmäler — Nationale Heldendichtung*, Heidelberg 1907, p. 70: „Der Fierabras bedeutet die Auflösung der epischen Erzählkunst in gewollte romantische Unfaßbarkeit; Örtlichkeit, Handlung, alles verschwimmt, und nicht aus Unwissenheit noch Unfähigkeit, im Gegenteil! sondern weil der Verfasser mit allem scherzt, auch mit der herzlosen Grausamkeit und mit dem religiösen Ernst.“

⁶⁾ Zitiert wird nach *Fierabras*, publ. par A. KROEBER et G. SERVOIS, Paris 1860 (*Les anciens poètes de la France*, 4), und Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. G. Perrie WILLIAMS, Paris 1929 (*Classiques français du Moyen-Age*, 38). Zur Literatur siehe BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen-Age*, Melun 1951, No. 339—356 und No. 2066—2075. Der *Fierabras* wird gewöhnlich auf ca. 1170 datiert (cf. Martin de RIQUER, *Los cantares de gesta franceses*, Madrid 1952, p. 241); der *Bel Inconnu* dürfte zwischen 1185 und 1190 entstanden sein (cf. G. MICHA, nach J. K. BIDDER, in *Arthurian Literatures in the Middle Ages*, ed. R. S. LOOMIS, Oxford 1959, p. 370).

bekanntem und bewustem hafte, an einem ort oder einem durch die geschichte gesicherten namen⁷⁾).

III. Auch der *Fierabras* hat — wie jede *Chanson de Geste* — einen historischen Sagenkern und haftet an etwas Bekanntem, das die kollektive Erinnerung bewahrte. Denn der *Fierabras* setzt ein verschollenes Lied, *Balan*, fort, dessen Inhalt wir durch Philippe Mousquet kennen, und hat wie dieses den „epischen Nachklang bestimmter historischer Ereignisse, nämlich der Plünderung der Peterskirche durch gelandete Sarazenen und deren Vertreibung durch Guido von Spoleto im Jahr 864“ zur Grundlage⁸⁾. Dieser historische Sagenkern verwob sich wahrscheinlich mit einer römischen Lokalsage von einer Passionsreliquie — dem Balsam, mit dem Jesus zu Grabe gelegt wurde. Von diesem Balsam wußte die Lokalsage zu berichten, daß er „in die Tiber geworfen wurde, dort alljährlich zu Johannis aufsteigt und auf dem Spiegel des Flusses schwimmt“⁸⁾. In unserer *Chanson de Geste* spielt dieser Balsam eine entscheidende Rolle: er verhilft Olivier in seinem Zweikampf mit Fierabras zum Sieg, worauf sich dieser durch eine Erleuchtung dem Christentum zuwendet („er soll der heilige Florant von Roye geworden sein“⁸⁾). Die weitere Handlung der *Chanson* ist ohne erkennbare historische Grundlage: Olivier gerät mit den Pairs in Gefangenschaft; Floripas, eine schöne Heidenprinzessin, rettet sie in einen Turm, in dem sie schließlich durch die Streitmacht Karls entsetzt werden.

Durch die Verbindung von historischem Ereignis, Legende und phantastischem Geschehen wird der Sagenkern des *Fierabras* aber keineswegs weniger 'historisch'. Denn 'historisch' hat für das Publikum der *Chanson de Geste* noch nicht den modernen Sinn des historisch Getreuen oder Beglaubigten, sondern meint nur mehr eine Begebenheit oder Erfahrung, „die geglaubt werden will“⁹⁾. Die Sage will geglaubt und für ein wahres Geschehnis genommen werden, obschon in ihr das Übernatürliche der Legende als ein 'Ganz anderes' in die Diesseitswelt hineintreten kann. *Ce n'est mie menchoigne, mais fine verites*: so beginnt der *Fierabras*¹⁰⁾, und wie hier haben die Verfasser der *Chanson de Geste* stets die 'reine Wahrheit' ihrer

7) Vorrede zu *Deutsche Sagen* (1816), in: *Kleinere Schriften*, Bd. 8 (1890), p. 10.

8) Nach Ph. A. BECKER, op. cit. p. 69 sq.; zur Quellenfrage vergleiche zuletzt G. A. KNOTT, *The Modern Language Review* 52 (1957), 504—509.

9) Nach der Definition der *Sage* von F. RANKE: „ein Bericht über ein phantastisches Erlebnis, der geglaubt werden will“, vgl. M. LÜTHI, *Märchen und Sage*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 25 (1951) p. 159. Die so gedankenreiche wie scharfsinnige Abhandlung Lüthi ist leider durch eine überflüssige Polemik gegen A. Jolles belastet, dessen Formbestimmungen des Märchens Lüthi im Grunde nur verfeinert hat, um sie seiner neuen Definition der *Sage* entgegenzusetzen. Bei dieser hatte L. offensichtlich die späte, vom Kern ursprünglich geschichtlicher Erfahrung schon abgelöste Form der deutschen <Volkssage> im Blick, mit der die mittelalterliche Form der *Sage* nicht mehr zu fassen ist. Wir sind demgegenüber wieder auf die einfachere und allgemeinere Unterscheidung von Jacob Grimm zurückgegangen, die den verschiedenen „poetischen Sageweisen“, welche der *Chanson de Geste* und dem höfischen Roman zugrundeliegen, am meisten gerecht wird.

10) „Was ich bringe ist keine Lüge, sondern reine Wahrheit.“

Epen beteuert, auch wenn diese für unsere Begriffe Legendäres und Historisches unentwirrbar vermischten. Jean Bodel, ein Zeitgenosse unserer beiden Verfasser, hat dieses Kriterium epischer Wahrheit zu einer Unterscheidung von *Chanson de Geste*, antikem und höfischem Roman benutzt, die uns als frühestes Zeugnis einer Scheidung dieser Gattungen nach der Vorstellung ihres Publikums von besonderem Wert ist:

N'en sont que trois materes à nul home entendant:
De France et de Bretagne et de Romme la grant;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne s'il sont vain et plaisant
Et cil de Romme sage et de sens aprendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant¹¹⁾.

Chanson de Geste und Artusroman haben demnach nicht ein und dieselbe epische Wahrheit. Im Vergleich zu der Wahrheit der *Chanson*, die für ihr Publikum von der Wahrheit historischer Überlieferung nicht geschieden ist, weil sie als *Sage* in der kollektiven Erinnerung an etwas Bekanntem und Bewußtem haftet, erscheint die Wahrheit des Artusromans als eitel, nichtig und nur unterhaltsam, weil sie wie das *Märchen* „beinahe nur in sich selber feststeht“, ohne an etwas Bekanntem oder Erinnerungtem der wirklichen Welt zu haften. Hinter den abwertenden Kennzeichnungen, die Jean Bodel für die *matière de Bretagne* findet, verbirgt sich eine Ablehnung der nur poetischen Fiktion im Namen der episch-geschichtlichen Wahrheit. Das schließt aber keineswegs aus, daß auch die Verfasser der Artusromane den Anspruch erheben, ihre Erzählungen seien wahr. Doch die Wahrheit ihrer *contes* kann nicht auf einer Gleichsetzung von «sensus litteralis» und «sensus historicus» beruhen, sondern muß aus dem «sensus moralis», aus einer Auslegung der fiktiven Fabel gerechtfertigt werden. Wie aber kam es zu dem Fiktiven und Märchenhaften dieser Fabeln, zu der Entstehung eines rein imaginären Bereichs innerhalb der alten, episch-historischen Sagenwelt?

IV. Das Märchenhafte des *Bel Inconnu* von Renaut de Beaujeu wird sogleich an seiner Fabel deutlich, die für das Publikum nichts

¹¹⁾ „Es gibt nur drei Sagenkreise für den, der sich darauf versteht:
Von Frankreich, von der Bretagne und vom großen Rom;
Und diese drei Sagenkreise unterscheiden sich ganz und gar.
Die Erzählungen der Bretagne sind nichtig und bloß unterhaltsam,
Die von Rom lehrreich und voller Sinn,
Die von Frankreich sind wahr, wie jedweden Tag offenkund wird.“

Jean Bodels *Sachsenlied*, Teil I, ed. F. MENZEL und E. STENGEL, Marburg 1906 (*Ausgaben und Abhandlungen* . . ., 99), vv. 6—11; vgl. dazu E. R. CURTIUS, *Über die altfranzösische Epik* IV, *Romanische Forschungen* 62 (1950) p. 307, der über diese Stelle das folgende, mir unverständliche Urteil fällt: „Wir erwähnten . . . die um 1200 üblich werdende Unterscheidung von drei ‚Gesten‘. Unser Autor ersetzt sie durch eine Einteilung in drei Stoffkreise, die ihrem Wert nach abgestuft werden . . . Wenn Jean Bodel die traditionelle epische Systematik durchbricht, um die bretonischen Stoffe einbeziehen zu können, so haben wir darin das deutliche Symptom für die Vermischung der Gattungen (sic!) zu sehen.“

mehr enthält, das sich in seiner gegenwärtigen Welt mit etwas Bekanntem oder Erinnerungem verbinden könnte. Eine Demoiselle erscheint mit einem Zwerg am Hofe des Königs Artus und sucht einen Helden, welcher ihre Herrin, die Tochter des Königs von Wales, befreien soll, die zwei Zauberer, Mabon und Evrain, in einen Drachen verwandelt hatten; Guinglain, ein junger und noch namenloser Ritter, nimmt diesen Auftrag an, besteht eine Reihe von Aventüren und erlöst die verzauberte Dame durch einen Kuß, *Le Fier Baiser*, um sie alsdann, nach einem Zwischenspiel mit einer Fee, zu heiraten. Diese Fabel geht letztlich auf eine irische Tradition zurück (die Quelle ist vor 1024 datiert)¹²⁾, entstammt ursprünglich also der allen Artusromanen gemeinsamen keltischen Mythologie und Sagenwelt. Das Märchenhafte der Fabel des *Bel Inconnu* war demnach nicht von Anbeginn rein 'märchenhaft' im Sinne der Entgegensetzung von Jean Bodel. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, daß diese Fabel in ihrer ursprünglichen Form als Sage oder Mythe nicht auch geglaubt wurde und — wie der Sagenkern des *Fierabras* — für das Publikum an etwas Bekanntem oder der „*mémoire collective*“ Bewußtem angeknüpft hat. Doch als sie mit der *matière de Bretagne* auf das Festland gebracht, nach der Vermittlung durch bretonische Erzähler von französischen Verfassern aufgenommen und in der neuen Form des Versromans einem Publikum wiedergegeben wurde, das die fremde Mythologie nicht verstand und infolgedessen auch nicht mehr an die episch-historische Wahrheit dieser Fabeln glauben konnte, setzte der Prozeß einer Fiktionalisierung ein — ein Prozeß, in dem aus der nicht mehr verstandenen Wahrheit der Sage die andere, in sich selbst ruhende Wahrheit des Märchens wurde. Das Märchenhafte des Artusromans wurzelt in einer fremden, nicht mehr geglaubten Mythologie; es erscheint in der Folge einer Übernahme fremder Stoffe und Motive durch eine andere gesellschaftliche Zivilisation, als Ergebnis einer Fiktionalisierung, die von der bisherigen keltomanen oder keltophoben Quellenforschung noch kaum berücksichtigt worden ist.

Das Ergebnis dieser Fiktionalisierung, durch die sich der Artusroman von vornherein von der gleichzeitig aufblühenden geschichtlichen Epik der *Chanson de Geste* scharf unterscheidet, läßt sich an verschiedenen Eigenheiten zeigen, die der Artusroman mit dem Märchen gemeinsam hat. Daß sich bei der Entstehung dieser neuen Form des Romans das Stilisationsprinzip des Märchens mit dem in der *matière de Bretagne* nicht vorgegebenen höfischen Liebeskasus verbunden hat, wie andererseits die Entstehung des altfranzösischen Heldenepos nicht ohne die Verbindung von historischer Sage und Märtyrerlegende zu denken ist, darf hier als relativ gut erforschter Tatbestand wohl für die weiteren Ausführungen vorausgesetzt werden. In diesen sollen in der gebotenen Kürze drei Strukturmerkmale erörtert werden, nach denen sich *Chanson de Geste* und höfischer Roman als verschiedene Gattungen scheiden lassen: einmal die ver-

¹²⁾ *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. LOOMIS, Oxford 1959, p. 371.

schiedene Funktion des Wunderbaren, zum andern der Gegensatz von Ethik des Handelns und Ethik des Geschehens und schließlich die verschiedene Einstellung des Sängers und des Erzählers zu seinem Gegenstand.

V. Das Wunderbare ist nach André Jolles, dessen Buch *Die einfachen Formen* (1929) ich die Anregung zu dieser Betrachtung verdanke, das entscheidende Stilprinzip des Märchens: „Sobald wir in die Welt des Märchens eintreten, vernichten wir die als unmoralisch empfundene Welt der Wirklichkeit.“ Im Märchen, das unausgesetzt mit dem Wunderbaren arbeitet, „darf keine Begebenheit der Wirklichkeit gleichen“. Diese Bestimmung ist aber sogleich durch das scheinbare Paradoxon zu ergänzen: „Das Wunderbare ist in dieser Form (des Märchens) nicht wunderbar, sondern selbstverständlich“¹³⁾. Dieses Strukturmerkmal ist darum nur scheinbar paradox, weil dem unalltglich-wunderbaren Geschehen im Märchen nicht mehr eine selbstverständlich vertraute, geschichtliche Wirklichkeit gegenübersteht, an der gemessen das Märchengeschehen als nicht selbstverständliche, wunderbare Ausnahme erscheinen müßte. So spiegelt sich auch in unserem Roman die für das Publikum des XII. Jahrhunderts vertraute, geschichtlich gegenwärtige Welt zwar vor allem noch im Bild des Artushofes, seinem Zeremoniell, seinen Festen und Turnieren; doch dieser Aspekt der vertrauten höfischen Welt wird vom Dichter zu Beginn der Erzählung sogleich in die Erwartung einer geheimnisvoll drohenden Gefahr gestellt. Dieses Unbekannte gefährdet die Harmonie der durch den Artushof repräsentierten gesellschaftlichen Ordnung und erfordert den Auszug eines einzelnen Ritters, der die neue Aventure in einer langen Reihe von unalltglich-wunderbaren Begebnissen bestehen muß und damit allein die verlorene Harmonie und vertraute Ordnung der Welt wieder herzustellen vermag, die in unserem Text durch das abschließende Turnier versinnbildlicht ist.

Das eigentliche Geschehen des Romans vollzieht sich also in der märchenhaften, anderen Welt der Aventure, auf einem Weg, auf dem nichts geschieht, was nicht ein Geheimnis birgt und eine Lösung findet, wie sie in der gegenwärtigen Welt des Publikums nicht vorstellbar wäre — in einer anderen Welt, wo selbst die ritterlichen Kämpfe, die das zeitgenössische Publikum in der *Chanson de Geste* gewiß mit sachkennerischen, ja sportlichen Interessen aufnahm, unter Bedingungen stattfinden, die nicht mehr nach dem Normalmaß des auch in der Überbietung noch Wahrscheinlichen zu werten sind. Der Schritt aus dem Wahrscheinlichen in das Märchenhaft-Unwahrscheinliche setzt im *Bel Inconnu* sogleich mit der Ankunft der von einem Zwerg begleiteten Botin ein. Mit dem Übergang über die gefährliche Furt (*Le Gué Perilleux*, v. 323 sq.) erscheint die dargestellte Welt wie verwandelt: von nun an steht alles Geschehen unter dem Stilprinzip der Märchenwelt, in der keine Begebenheit der

¹³⁾ *Einfache Formen: Legende/Sage/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz*, Halle 1956², p. 203.

Wirklichkeit gleichen kann. Einzig der Artushof, an den im Verlauf des Geschehens immer wieder die vom Protagonisten besiegten Ritter zurückgesandt werden, wird als fester Punkt der vertrauten und sicheren Welt dann und wann sichtbar und bringt in solchem Kontrast die märchenhafte Wahrscheinlichkeit der Aventüre noch mehr zur Geltung. Die Abfolge der einzelnen Aventüren macht dabei nicht allein eine Steigerung des sich bewährenden Helden sinnfällig, sondern führt auch zu einer fortschreitenden Erhöhung der märchenhaften Wahrscheinlichkeit des unwirklichen Geschehens. In dem Maße, in dem der Leser von der imaginären Welt des märchenhaften Geschehens mehr und mehr gefangen wird, so daß er es unmerklich für selbstverständlich nimmt, kann sich auch das Zauberhafte der Aventüre steigern und in den an sich höchst befremdlichen Motiven der keltischen 'anderen Welt' (in unserem Fall: dem Feenschloß der *Isle d'Or* und den gespenstischen Szenen der *Gaste Cité*) seinen unwirklichen und doch selbstverständlichen Höhepunkt finden, auf dem sich das vom Publikum erhoffte Märchenglück des Helden erfüllt.

Während nun aber das Stilprinzip des Märchens im Artusroman derart unausgesetzt mit dem Wunderbaren arbeitet, so daß hier ein nicht fikionalisiertes Element der wirklichen Welt als störend empfunden würde, ist es umgekehrt gerade das Märchenwunder, das in der Welt der *Chanson de Geste* wie ein Fremdkörper erscheint, sofern überhaupt, wie im *Fierabras*, von ihm Gebrauch gemacht wird. Das Märchenwunder gehört zu den Zügen, die in die *Chanson de Geste* erst später und offensichtlich unter dem Einfluß des höfischen Romans hineingebracht wurden. Die ältere *Chanson de Geste* kennt nur das „merveilleux chrétien“, das Reliquienwunder und andere übernatürliche Motive, die ihr aus der hagiographischen Tradition zukamen¹⁴), wie z. B. in unserem Text der Engel, der Karl in einem prophetischen Traum die Zukunft enthüllt (v. 1236 sq.), die freischwebende Dornenkrone (v. 6063 sq.) oder der gottgesandte Hirsch, der dem verfolgten Boten Richard in höchster Bedrängnis die Furt über einen Fluß zeigt (v. 4370 sq.). Diese Art des Wunderbaren unterscheidet sich indes vom Märchenwunder der Romane von vornherein dadurch, daß es die Wahrscheinlichkeit der epischen Handlung nur zeitweilig durchbricht, um ihren höheren providentiellen Sinn — die letztliche Überlegenheit des Christengottes über die falschen Götter der Heiden — sichtbar zu machen. Die epische Handlung im Ganzen wird in der *Chanson de Geste* durch das „merveilleux chrétien“, durch die gelegentlichen Eingriffe der Providenz lediglich überhöht, keineswegs aber — wie im Artusroman das Märchenwunder bewirkt — in den imaginären Raum einer anderen Welt versetzt. Das Wunderbare in der *Chanson de Geste* ist nicht weniger wahrscheinlich als die ritterlichen Taten seiner episch-geschichtlichen Helden, denn es erscheint für das Publikum ganz so wie das Wunder

¹⁴) Hierzu sei auf zwei ältere Darstellungen verwiesen, R. C. WILLIAMS: *The 'merveilleux' in the Epic*, Paris 1925, und A. J. DICKMANN: *Le rôle du surnaturel dans les Chansons de geste*, Paris 1926.

der Legenden, das sich in der Dichtung nicht anders ereignet als in seiner religiösen Erfahrung und darum als notwendig und fraglos wahr hingenommen wird.

Es ist darum bezeichnend, daß das anders geartete Märchenwunder, das keiner Begebenheit der Wirklichkeit gleichen darf, den Verfasser des *Fierabras* offensichtlich in Schwierigkeiten bringt, wo er versucht, es in die epische Handlung einzubauen. So etwa im Falle eines Zaubergürtels, den die Heidenprinzessin Floripas besitzt und der zunächst auf wunderbare Weise bewirkt, daß die eingeschlossenen Pairs nicht verhungern. Doch bald gelingt es einem Dieb, in die Gemächer einzudringen und sich Floripas in unziemlicher Weise zu nähern; er wird im letzten Augenblick von Guy de Bourgogne überrascht, mit dem Schwert in zwei Hälften gespalten und durch ein Fenster ins Meer geworfen. Dabei übersieht man indes zum großen Leidwesen der Pairs, daß der Dieb zuvor den Zaubergürtel an sich gebracht hatte, der auf diese Weise verlorengeht, so daß die Eingeschlossenen erneut der Gefahr des Verhungerns ausgesetzt sind (vv. 3043—3111). Im Märchenroman pflegen solche Gürtel oder ähnliche übernatürliche Gaben zwar gelegentlich verscherzt zu werden, aber nicht auf so zufällige und abrupte Art einfach aus der Handlung zu verschwinden; dort ist solch eine übernatürliche Gabe nur eines unter anderen wunderbaren Elementen des Geschehens und tut es dem Helden keinen Eintrag, wenn er seine Gefährdung vom Anfang bis zum Ende mit übernatürlicher Hilfe besteht. So wird z. B. im *Bel Inconnu* dem Helden am Ende von der Fee erklärt, daß sie selbst die Botin an den Artushof sandte, er also immer schon in ihrer Obhut stand (v. 4962 sq.). Im *Fierabras* hingegen stehen die Dinge unter einem anderen Gesetz. Die eingeschlossenen Pairs wären ihres Rufes nicht würdig, wenn sie ihre Gefährdung nur durch übernatürliche Hilfe und nicht vielmehr durch die heldische Mühsal ihrer Taten bestünden¹⁵⁾. Heldische Größe nimmt dort ihr Maß am geschichtlich Wahrscheinlichen einer exemplarischen, nachahmbaren Handlung, die durch das gelegentliche Hereintreten des Übernatürlichen nur providentiell bestätigt wird; sie läßt sich darum nicht mit dem märchenhaft Wunderbaren eines Geschehens vereinen, das in der Aventure ganz auf den unnachahmlichen Weg eines erwählten und damit bevorzugten Einzelnen zugeordnet ist. Es ist darum nicht zufällig, sondern entspricht dem verschiedenen Prinzip der Stilisation der *Chanson de Geste*, wenn der Verfasser des *Fierabras* das Märchenwunder in Gestalt des Zaubergürtels (wie zuvor schon den wunderbaren Balsam, der vor dem

¹⁵⁾ Der Verfasser des *Fierabras* bringt das traditionelle epische Thema der *labores* seiner Helden gerne in Verbindung mit einem epischen Vorgriff:

Or cevaue tous liés, bielement et soué;
Damedieix le conduie, li rois de maisté!
Ains k'il aient les contes de prison delivré,
Seront il moult forment travillié et pené,
Ke l'amirans Balans a ses os aünés;
De .xiiii. langages i furent aüné.

(v. 5128 sq., cf. v. 5554 sq.)

Höhepunkt des Zweikampfes auch in ein Gewässer geworfen wird, v. 1029 sq.), schnell wieder beseitigt, damit die epische Handlung ihren gewohnten Fortgang nehmen kann. Beispiele dieser Art ließen sich unschwer vermehren; wir wenden uns statt dessen einem zweiten Strukturunterschied zu, der im Vorgesagten schon mit sichtbar wurde: dem Gegensatz von *Handlung* und *Geschehen*.

VI. Dieser Gegensatz läßt sich am besten an der verschiedenen Auffassung des Helden erkennen, die sogleich deutlich wird, wenn man versuchsweise eine Gestalt aus der *Chanson de Geste* in einen höfischen Roman versetzt. Stellt man z. B. Olivier und Guinglain, die Heidenprinzessin Floripas und die *Pucele as Blances Mains*, oder auch *Charles li reis* und den König Artus nebeneinander, so wird ein Unterschied spürbar, auf den schon Chrestien de Troyes im *Erec*, seinem ersten Artusroman, mit einer Reihe von Vergleichen hindeutet, die mit dem bloßen rhetorischen Schema der Überbietung noch nicht zureichend erklärt sind¹⁶⁾. Dort ist davon die Rede, daß sich die Freigiebigkeit Alexanders, Cäsars *et tuit li roi que l'en vos nome an diz et an chansons de geste*¹⁷⁾, also auch Charlemagnes, nicht mit der des Königs Artus und seiner Hofhaltung messen könne (v. 6611 sq.), daß die Schönheit Lavinias und Helenas von der Enides und ihrer Base übertroffen würde (v. 5838 sq., 6292; die Damen der *Chanson de Geste* verdienen keinerlei Erwähnung) und daß Erec in der *Aventure der Joie de la Cort* eine Gefahr zu bestehen habe, welche die gewaltigsten Recken der *Chanson de Geste* (*au plus riche combateor*; genannt sind Tiebautz li Esclavons, Opiniaus, Fernaguz) in Schrecken versetzt hätte (*qui poist faire grant peor*, v. 5725 sq.). Wenn Chrestien de Troyes derart hervorhebt, daß die Helden und Damen seines Romans die vergleichbaren Gestalten der *Chanson de Geste* und der antiken Romane überträfen¹⁸⁾, so setzt diese Unvergleichbarkeit wohl schon das Wissen eines Dichters voraus, der sich bewußt ist, daß sich seine Gestalten nicht einfach in das Handlungsschema der anderen Gattung übertragen ließen.

In einem Artusroman von der Art des *Bel Inconnu*, wo es zugeht wie im Märchen, oder — mit André Jolles zu sprechen — „wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müßte“¹⁹⁾, fragen

¹⁶⁾ Es handelt sich hier um eine besondere Form des Vergleiches (*amplificatio . . . , quae fit per comparationem, incrementum ex minoribus petit*; Quintilian VIII 4, 9), die E. R. CURTIUS 'Überbietung' (nach der Formel: *cedat nunc*) genannt hat; cf. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 169.

¹⁷⁾ 'und aller Könige, die man euch in Erzählungen und Heldenepen zu nennen pflegt'.

¹⁸⁾ Dazu wären noch die Verse aus *Yvain* zu stellen:

Onques ne fist de Durendart
Rolanz des Turs si grant essart
An Roncesvaus ne an Espagne! (vv. 3235—37)

Leider fehlt uns immer noch eine Zusammenstellung aller Zitierungen und Erwähnungen anderer Werke in Texten der romanischen Literaturen des Mittelalters, die für eine künftige Gattungsgeschichte von unschätzbarem Wert wäre!

¹⁹⁾ *Einfache Formen*, a. a. O. p. 200.

wir uns nicht wie im *Fierabras*: 'was tat Olivier oder Fierabras?', sondern: 'was geschah mit Guinglain?' Die Ethik in der *Chanson de Geste* antwortet auf die Frage: 'was muß ich tun?', die des Märchenromans auf die Frage: 'wie müßte es eigentlich in der Welt zugehen?' So stellt sich in den beiden Gattungen das moralische Problem auf verschiedene Weise, der Unterscheidung entsprechend, die Jolles zwischen einer Ethik des Handelns und einer Ethik des Geschehens getroffen hatte²⁰). Die Frage: 'was muß ich tun?' und die daraus entspringende, entscheidende epische Tat wäre Olivier in der Situation des *Bel Inconnu* nichts nütze; er würde wie alle Vorgänger Erees oder Guinglains an der Aventure scheitern, nicht aus Mangel an ritterlichem Mut und heldischer Größe, sondern einfach darum, weil die in der Aventure waltende 'Sinnerfüllung des Zufalls' nur für den einen, erwählten Ritter eintreffen kann. Denn für den neuen Romanhelden der *Table Ronde* gilt, daß er auf seinem unvertretbaren Weg paradoxer- oder wunderbarerweise nicht eigentlich handelt, sondern mit märchenhafter Sicherheit einfach alles besteht, was ihm das Geschehen zuträgt.

Die wahrhaft epische Begebenheit schließt nach Hegel, auf dessen Scheidung von Epos und Roman nach den Kategorien von Handlung und Geschehen wir uns hier stützen können, sowohl ein „bloß zufälliges Geschehen“ als auch seine Zuordnung auf eine „einzelne, willkürliche Tat“ aus²¹). Demgemäß entspringt in der *Chanson de Geste* die Begebenheit einer entscheidenden Handlung des Helden und geht nicht einfach, wie im Artusroman, aus dem sinnreichen Zufall eines bloßen Geschehens hervor, das dem aventüresuchenden Ritter in seiner Isolierung widerfährt und nur ihm widerfahren kann. Desgleichen wird aber auch die Handlung der *Chanson de Geste* erst dadurch zur epischen Handlung, daß sie die einzelne Tat

²⁰) „Sagen wir mit Kant, daß die Ethik antwortet auf die Frage: 'was muß ich tun?' und daß unser ethisches Urteil demzufolge eine Wertbestimmung des menschlichen Handelns umfaßt, so gehört das Märchen nicht hierher. Sagen wir aber, daß es darüber hinaus eine Ethik gibt, die antwortet auf die Frage: 'wie muß es in der Welt zugehen?' und ein ethisches Urteil, das sich nicht auf *Handeln*, sondern auf *Geschehen* richtet, so sehen wir, daß dieses Urteil in der Form Märchen von der Sprache ergriffen wird. Im Gegensatz zur philosophischen Ethik, zur Ethik des Handelns, nenne ich diese Ethik die *Ethik des Geschehens* oder die *naive Moral*, wobei ich das Wort *naiv* in demselben Sinne gebrauche wie Schiller, wenn er von naiver Dichtung redet“ (op. cit. p. 201).

²¹) „Wir haben gleich anfangs gesehen, daß sich in dem wahrhaft epischen Begebnis nicht eine einzelne willkürliche Tat vollbringe und somit ein bloß zufälliges Geschehen erzählt werde, sondern eine in die Totalität ihrer Zeit und nationalen Zustände verzweigte Handlung, welche deshalb nun auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anschauung gelangen kann und die Darstellung dieser gesamten Wirklichkeit fordert“ (op. cit. p. 947). Zum Gegensatz von Handlung und Geschehen vgl. ferner p. 979: „Ebensowenig . . . kann ein Individuum als solches den alleinigen Mittelpunkt abgeben, weil von diesem die mannigfaltigsten Ereignisse ausgehen und demselben begegnen können, ohne untereinander irgend als Begebenheiten in Zusammenhang zu stehn.“ Der im folgenden entwickelte Gegensatz von „bloßem Geschehen“ und einer „bestimmten Handlung“ ergibt implizit Formbestimmungen von Roman und Epos, die Hegel später (p. 988 sq.) auf den Gegensatz zwischen Homer und den nachfolgenden zyklischen Dichter angewendet hat.

des Helden als eine besondere Begebenheit mit einem allgemeinen nationalen Weltzustand verwebt. Wie im Rolandslied, wo die epische Handlung nicht allein von Roland selbst getragen, sondern auch von Olivier und Turpin bestimmt wird und nach dem Untergang der Pairs auf den Lehnsherr Charlemagne übergeht, ist auch im *Fierabras* die epische Begebenheit nicht allein auf die Titelfigur zugeordnet. Unsere *Chanson*, die inhaltlich die Vorgeschichte des Rolandsliedes — Ganelons Gesandtschaft — ausspinnt, hat ihren epischen Anlaß in einem Streit zwischen Karl und Roland, in den Olivier eingreift und damit zunächst zum Vorkämpfer der christlichen Streitmacht wird. Erst dann wird der Titelheld Fierabras als prominenter Gegner Oliviers eingeführt. Nach seiner Besiegung und Bekehrung wird die Handlung von den Pairs getragen, aus deren Kreis immer wieder ein anderer Held in den Mittelpunkt rückt. Und schließlich ist es Charlemagne, der am Anfang seine Paladine leichtfertig in Gefahr gebracht hatte, und nun am Ende selbst durch einen Zweikampf mit dem ranggleichen Herrscher Balant den Sieg für die Christen auf höchster Ebene herbeiführen muß. *Chanson de Geste* und höfischer Roman treten also auch an dem verschiedenen Bezugspunkt auseinander, in dem Handlung und Geschehen ihre Einheit finden. Im *Fierabras* ist die epische Handlung des Einzelnen der übergreifenden christlich-nationalen Gemeinschaft und in eins damit einem überpersönlichen, objektiven Geschehniszusammenhang untergeordnet, durch den die besondere Begebenheit mit dem allgemeinen Weltzustand des Glaubenskriegs verwoben wird. Im *Bel Inconnu* hingegen bleibt das romanhafte Geschehen in der kontingenten Abfolge aller Begebnisse auf die Einheit der Person des Aventüre-Ritters bezogen, so daß der besondere Weg des Helden gerade durch seine Vereinzelung und 'Reintegration' in die Gesellschaft exemplarisch wird²²⁾.

Der hier aufgezeigte Strukturunterschied von Handlung und Geschehen gilt nicht allein für die verschiedene Auffassung des Helden in *Chanson de Geste* und höfischem Roman, sondern auch für die verschiedene Funktion der Herrschergestalten. Denn *Charlemagne* und *Li rei Artus* sind nicht allein durch ihre andersartige Herkunft in episch-geschichtlicher oder in fabulös-mythologischer Tradition und durch das jeweilige Idealbild des Herrschers in einer veränderten geschichtlich-gesellschaftlichen Konstellation verschieden. Während Charlemagne die Mühsal immer neuer Taten im Dienste des Glaubenskrieges zu tragen hat, verkörpert Artus in seinem Kreis der Table Ronde das Idealbild einer statischen Ordnung der höfischen Welt, ohne jemals noch eigene Taten zu verrichten. So finden wir auf der einen Seite die Herrschergestalt, die das epische Geschick in letzter Instanz handelnd selbst entscheidet, auf der anderen Seite die Königsfigur, die in tatenloser Idealität verharrt und auf den immer neuen Auszug eines Ritters angewiesen ist, welcher allein die

²²⁾ Hierzu kann im weiteren auf die Strukturanalyse der höfischen *aventure* von Erich KÖHLER: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen 1956, verwiesen werden, an dessen Kap. III wir anknüpfen.

Gefährdung durch das Unbekannte der Aventüre bestehen und abwenden kann. Auch dieser Gegensatz weist wiederum auf eine Verschiedenartigkeit von Sage und Märchen zurück. Denn der König der Sage, gleichviel ob er als gut oder böse erscheint, kann nur durch sein Handeln exemplarische Geltung erlangen, während im Märchen das Geschehen nie vom alten König, sondern immer nur vom jungen Prinzen getragen ist und sich in seinem Märchenglück erfüllt. Gerade für diesen Strukturunterschied läßt sich auch eine literarhistorische Bestätigung erbringen: in der Tradition vor Chrestien, bei Geoffroy von Monmouth und Wace, erscheint auch Artus noch durchaus als selbst handelnder Sagenheld, der sich ein großes Reich erobert, schließlich König Frollo von Gallien besiegt und im Begriff, sich am Ende auch noch Rom zu unterwerfen, durch den Verrat Mordrets von der Höhe seines Ruhms gestürzt wird. Bei Chrestien hingegen ist die epische Vergangenheit des Königs Artus fast spurlos in dem von ihr abgelösten Idealbild seines fraglos vorausgesetzten Ruhms aufgegangen²³), anders gesagt: einer Fiktionalisierung anheim gefallen, die wir in den Romanen Chrestiens sogleich schon in ihrem Ergebnis vor Augen haben, so daß wir nicht wissen, ob der ursprüngliche Sagenheld Artus erst nach und nach seinen Sagencharakter verloren hat oder ob seine neue Gestalt als Märchenkönig allein Chrestien zuzuschreiben ist.

VII. Zum Abschluß soll nun noch auf ein drittes Strukturmerkmal eingegangen werden, nach dem sich *Chanson de Geste* und höfischer Roman im XII. Jahrhundert scheiden: die Einstellung des Autors, bzw. des epischen Rhapsoden und des Erzählers zu seinem Gegenstand. Im *Fierabras* tritt der durch den Jongleur vertretene Autor fast ganz hinter seinen Stoff zurück²⁴), dem schon von J. Grimm und nach ihm von Hegel betonten Stilprinzip des Epos entsprechend, in welchem „sich das Werk für sich fortzusingen scheint und selbst

²³) Vgl. J. FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, Paris 1957 (*Connaissance des lettres*, 50), p. 35 sq.: „Un hiatus énorme sépare la légende arthurienne, telle qu'elle vient d'être retracée d'après Geoffroy et Wace, des fictions utilisées par un Chrétien de Troyes. (. . .) Chez Chrétien, Arthur n'est pas le conquérant glorieux qui humiliait l'orgueil de Rome, puis devenait soudain la victime encore héroïque de la trahison et du destin. Il se change en une figure composite où s'unissent les traits d'un souverain loyal, juste, généreux, et cet air de fantaisie ou d'étrangeté qui sied à un roi débonnaire et un peu déconcertant de conte merveilleux.“

²⁴) Hier darf indes nicht unerwähnt bleiben, daß sich der Verfasser des *Fierabras* gelegentlich schon ein ironisches Spiel mit dem hohen Ernst des epischen Tones erlaubt und sich damit als ein Epigone von seltener parodistischer Begabung erweist. Vgl. etwa die Szene, in der sich die so schöne wie wackere Heidenprinzessin eines hinderlichen Wächters entledigt (vv. 2089—2094):

Et Floripas le fiert, bien le sot aviser,
Si que les ex li fist de la teste voler;
Devant lui à ses piés le fist mort craventer,
Si que onques nel seurent Sarrazin ni Escler.
En la cartre parfonde fist le cors avaler;
Cil fu tost affondrés, car il ne sot noer (!).

Oder die Schilderung ihrer Taufe nach vollbrachtem Sieg über die Heiden (vv. 5999—6004):

ständig, ohne einen Autor an der Spitze zu haben, auftritt“²⁵⁾. Im *Bel Inconnu* hingegen tritt der Autor als Erzähler nicht allein mit herkömmlichen epischen Formeln der „interiectio ex persona auctoris“ wie Wahrheitsbeteuerung, Teilnahme am Geschick des Helden und Vorblick auf einzelne Phasen des Geschehens hervor²⁶⁾, sondern gibt darüber hinaus auch immer wieder eine Auslegung der Fabel, die er nun aber schon — darin über Chrestien de Troyes hinausgehend — auf seine persönliche Situation gegenüber einer ungenannten Dame zu beziehen sucht²⁷⁾. Im *Fierabras* hingegen, wie in der *Chanson de Geste* überhaupt, finden sich nur die erstgenannten epischen Formen der Einschaltung des Autors, und zwar in einer Weise, die für das unpersönliche Verhältnis des epischen Dichters zu seinem Werk und dessen fraglos eindeutigen Sinn bezeichnend ist. Denn die Einschaltungen des Jongleurs haben im *Fierabras* fast ausschließlich die Funktion einer Bekundung der Teilnahme oder eines epischen Vorgriffs, nicht aber die einer Auslegung der Fabel oder eines Kommentars, der auf die Person des Autors oder auf seine subjektive Ansicht von seinem Gegenstand zurückwiese. Sie machen die emotionale Einheit von Jongleur und Publikum ausdrücklicher, insofern sie die epische Handlung immer neu in die Spannungspole von Furcht und Mitleid rücken — eine Spannung, die in der *Chanson de Geste* aber schon vom Prolog an durch die Gewißheit eines Ausgangs im Sinne einer höheren epischen Gerechtigkeit getragen ist. Im *Fierabras* wird dieses Vertrauen, das der nie angefochtenen, inneren Sicherheit des Helden entspricht, vor fast allen für Olivier und die Pairs gefährlichen Situationen durch Vorblicke erneuert²⁸⁾. Dieses Vertrauen, in welchem sich der Jongleur mit seinem Publikum eins weiß, gründet letztlich auf dem objektiven Sinn der

La puciele despoullent, voiant tout le barné.
 La car avoit plus blanche que n'est flours en esté,
 Petites mameletes, le cors grant et plané;
 Si cheveil resambloient fin or bien esmeré.
 A mains de nos barons est li talens mués.
 L'empereres méismes an a .i. ris jeté.

Aber auch an solchen Stellen tritt der Autor nicht in persona hervor, sondern ist der Ausdruck der Ironie in die objektiven Darstellungen einbezogen, also dem epischen Stil untergeordnet!

²⁵⁾ op. cit. p. 945.

²⁶⁾ cf. vv. 29 (*je ne menc mie*), 589 (*or penst Dius de celui garder!*), 804 sq. (*Ainçois que il l'ait receüe, Avra, je cuic, perte encontree*); im Unterschied zu *Fierabras* beziehen sich die traditionellen Formeln des epischen Vorgriffs im *Bel Inconnu* immer nur auf die nächste Episode, niemals aber auf den Ablauf und Ausgang des Gesamtgeschehens.

²⁷⁾ Zur Interpretation der Fabel in Form von allgemeinen oder sprichwörtlichen Kommentaren, wie sie sich auch bei Chrestien finden, cf. vv. 796 sq., 914 sq., 1071 sq., 1730 sq., 2168 sq., 3036 sq., 3249; Kommentare, die auf die persönliche Erfahrung des Erzählers bezogen werden, finden sich vv. 1 sq., 1237 sq., 4771 sq., 4828 sq., 5377—78, 6247 sq.

²⁸⁾ cf. vv. 1235 sq., 1756—1778, 2861 sq., 3238 sq., 3676 sq., 4049 sq., 4737 sq., 5128 sq., 5556 sq. Als ein typisches Beispiel für den Wechsel der Spannung zwischen Furcht und Hoffnung sei hier die Szene der Gefangennahme Oliviers und einer Gruppe der Pairs angeführt. Sie schließt mit Versen, die das Publikum um ihr Leben bangen lassen (v. 1760 sq.):

epischen Begebenheit, der so fraglos göltig und selbstverstündlich vom Anfang bis zum Ende durch die Fabel vor Augen gestellt ist, daß ihre Wiedergabe die ungeteilte, nicht auf die äußere Spannung eines ungewissen Ausgangs eingeengte emotionale Teilnahme des Publikums freisetzt und keiner besonderen oder gar persönlichen Auslegung mehr bedarf.

Dem gleichzeitigen Roman hingegen fehlt dieser fraglos eindeutige Sinn einer epischen Fabel; hier gehen «sensus litteralis» und «sensus historicus», Poesie und Geschichte nicht einfach ineinander auf, sondern muß die Wahrheit der fiktiven und darum mehrdeutigen Fabel immer erst durch eine Auslegung nach dem «sensus moralis» gefunden werden, die einen vermittelnden, im *Bel Inconnu* schon sehr selbständig hervortretenden Erzähler voraussetzt. Diese Deutungsbedürftigkeit der Fabel beruht im höfischen Roman seit Chrestien de Troyes vor allem darauf, daß — wie Reto R. Bezzola zeigte²⁹⁾ — alles, was dem Helden auf dem Weg seiner Aventure widerfährt, in einer impliziten, nie direkt ausgesprochenen Beziehung zu seiner Wesenssuche steht, durch die er sich mehr und mehr seiner Dame und damit am Ende der Aufnahme in die Idealität der *Table Ronde* würdig zu erweisen hat. Ein Leser, der sich hier — wie das Publikum der *Chanson de Geste* — allein an den «sensus litteralis», an die äußere Abfolge der Aventure hielte, verriete damit nur, daß ihm die für ein wahres Verständnis vorausgesetzte Einstellung, die Initiation in die höfische Liebe mangelt. Denn die Auslegung des Erzählers kann und soll ihm diese Einweihung nicht einfach ersetzen; seine Auslegung wendet sich an den Kreis der schon Eingeweihten und ist gerade im *Bel Inconnu* schon so persönlich, daß sie auch noch den eingeweihten Leser nötigt, sich selbst seinen Vers auf den verborgenen Sinn der Fabel zu machen. Denn hier fällt zum ersten Male in der für uns sichtbaren Geschichte des Artusromans am Ende des Werks der allgemeinverbindliche Sinn der Fabel und die persönliche Auslegung des Erzählers nicht mehr zusammen. Nachdem Guinglain am Ende des großen Turniers in den Vorschlag des Artus eingewilligt hat, die von ihm erlöste Dame, *La Blonde Esmeree*, zu heiraten, beschließt der Erzähler den Roman mit einer ingenösen Drohung, die er an seine eigene Dame richtet: es liege ganz bei ihr, ob er den Roman weiterführe und Guinglain seine *amie*, die von ihm

Or puist Diex les prisons maintenir et aidier,
Car durement se painent paien de l'exploitier!
D'une liue ne pueent no François aprocier;
Du rescoure les contes n'i a nul recouvrier.

Doch schon die nächste Laisse stellt das emotionale Gleichgewicht mit einem Gelöbnis Rolands wieder her, das der Jongleur durch einen epischen Vorgriff bestätigt (v. 1774 sq.):

Rollans, li niés Karlon, a moult forment juré
K'il ne retournera en trestout son aé
Si ara les barons, se Dius plaist, aquité;
Mais ce ne sera mie dechà .ii. mois passé,
Car Sarrazin s'en vont, qui vuident le regné.

²⁹⁾ *Les sens de l'aventure et de l'amour*, Paris 1947.

schnöde verlassene schöne Fee *as blanches mains*, wiederfinden lasse — wenn ihn seine Dame nicht erhöere, so werde er sich als Autor rächen, indem er dafür Sorge, daß der Romanheld seine wahre Freundin niemals wieder in den Armen halten werde³⁰⁾.

Der hier vorliegende, ironische Romanschluß ist in unserem Zeitraum einzig dastehend und damit zu isoliert, um schon modernisierende Rückschlüsse auf ein neues Bewußtsein der Individualität des Autors zuzulassen³¹⁾. Für unsere gattungsgeschichtliche Betrachtung ist dieser Schluß des *Bel Inconnu* aber in anderer Hinsicht bedeutsam. Hier bekundet sich zum ersten Male in ausdrücklicher Formulierung, daß einem Autor jenes fiktionale Stilprinzip der Gattung bewußt war, welches die märchenhafte Wahrscheinlichkeit des neuen Versromans am schärfsten von der ungeschiedenen episch-geschichtlichen Wahrheit der alten *Chanson de Geste* unterschied. Zugleich wird darin sichtbar, daß diese neue Form des Romans für das Publikum in der Tat durch eine andere poetische Sageweise, die freischwebende Wahrheit des Märchens im Unterschied zu der historischen Wahrscheinlichkeit der Sage, bestimmt war. Denn der Effekt, den der Autor des *Bel Inconnu* mit seinem ungewöhnlichen Schluß erzielt, wäre verloren, wenn er nicht voraussetzte, daß sein Publikum die letzte, noch ausgebliebene märchenhafte Wunscherfüllung, daß es zu einer Vereinigung des Romanhelden mit der schönen Fee

30) Quant vos plaira, dira avant,
U il se taira ore a tant.
Mais por un biau sanblant mostrer
Vos feroit Guinglain retrover
S'amie, que il a perdue,
Qu'entre ses bras le tenroit nue.
Se de çou li faites delai,
Si ert Guinglains en tel esmai
Que ja mais n'avera s'amie.
D'autre vengeance n'a il mie,
Mais por la soie grant grevance
Ert sor Guinglain ceste vengeance,
Que ja mais jor n'en parlerai
Tant que le bel sanblant avrai (vv. 6253—66).

31) A. FIERZ-MONNIER: *Initiation und Wandlung: Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujau*, Bern 1951, vgl. bes. p. 201 sq. — Erst nachträglich kam mir der Aufsatz von Alfred ADLER: *Thematic development of Olivier's duel with Fierabras, Romanische Forschungen* 70 (1958) pp. 267—277, zur Kenntnis. Diese ausgezeichnete Interpretation, in der auf methodisch beispielhafte Weise der Schritt von der Beschreibung des nur 'Topischen' zu der Aufdeckung des ästhetisch Einmaligen im scheinbar stereotypen 'style formulaire' vollzogen wird, hat mich von dem besonderen literarischen Rang des Fierabras-Verfassers vollauf überzeugt. War ich bei meiner Strukturanalyse, die auf die unterscheidenden allgemeinen Merkmale der Gattung gerichtet blieb, nur beiläufig auf die parodistische Begabung des Autors gestoßen (vgl. Anm. 24), so findet diese Beobachtung nun in Adlers Interpretation, die dem Einmaligen der ästhetischen Leistung zugewandt war, ihre richtige Stelle. Das komplementäre Verhältnis der beiden Untersuchungen tritt besonders auch an dem Punkt zutage, wo ich für das Wegwerfen des Wunderbalsams eine rein funktionelle Erklärung gebe (nach Anm. 15), während A. diesen Zwischenfall im Zusammenhang des von ihm aufgedeckten Leitthemas einer „uncertainty as to what one should love or hate“ (p. 269) zu deuten sucht.

kommen möge, erwartete und vermißte. Die programmatische, von König Artus angeordnete Heirat mit der zwar märchenhaft erlösten, aber nicht geliebten anderen Dame mußte den Leser des *Bel Inconnu* als nicht märchenhafter Schluß enttäuschen. In der vorangegangenen Tradition des Artusromans war die erlöste Dame immer zugleich die geliebte; den neuen Kasus des *Bel Inconnu* wußte Renaut de Beaujeu offensichtlich noch nicht als Konflikt zu gestalten. Er fand statt dessen einen Ausweg, der ein weiteres Mal bestätigt, daß dem im XII. Jahrhundert entstehenden abendländischen Roman die poetische Sageweise des Märchens vorauslag, der zugleich aber auch die zukünftige Entwicklung der Gattung anzeigt, die von Cervantes über Sterne und Flaubert bis zur Gegenwart gerade aus der ironischen Auflösung märchenhafter Erwartungen ihre neue poetische Substanz gewinnen sollte.

Wenn ich hoffen dürfte, Sie — meine verehrten Zuhörer — mit diesen Ausführungen wenn nicht von meiner These, so doch vielleicht von dem eigentümlichen Reiz überzeugt zu haben, den die altromanische Dichtung gerade durch ihre Gegenwartsferne auch heute noch auf uns auszuüben vermag, so hätte meine Vorlesung das eine ihrer beiden Ziele erreicht. Das andere lag in der Absicht, Ihnen durch die methodische Verbindung von romanischer Philologie und allgemeiner Theorie der literarischen Gattungen eine Vorstellung von den Fragestellungen zu geben, die durch den Plan einer zwischenfachlichen Schwerpunktbildung im Grenzbereich der Poetik, Hermeneutik und Literaturkritik im nächsten Jahr von Kollegen der neuentstehenden Philosophischen Fakultät in Angriff genommen werden sollen — ein Plan, für den die besondere Gunst von Ort und Stunde des Wiederaufbaus der alten Ludoviciana eine gewiß seltene Voraussetzung bietet.