RELECTIONES 1

# Mittelenglische Artusromanzen

*Sir Percyvell of Gales, The Awntyrs off Arthure, The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell*

Jörg O. Fichte (Hg.)

S. Hirzel Verlag

Mittelenglische Artusromanzen
Jörg O. Fichte (Hg.)

RELECTIONES

Herausgegeben von Frank Bezner, Nathanael Busch, Robert Fajen,

Wolfram Keller, Björn Reich und Markus Schürer

Band 1

# Mittelenglische Artusromanzen

*Sir Percyvell of Gales, The Awntyrs off Arthure, The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell*

Jörg O. Fichte (Hg.)

S. Hirzel Verlag

Signet auf dem Umschlag:
The Pierpont Morgan Library, New York. MS M.754, fol. 9v.
Umschlagabbildung:
Aubrey Beardsley, Illustration aus *Le Morte Darthur*, London 1893/94, Bd. 2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.
© 2014 S. Hirzel Verlag Stuttgart
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany.
ISBN 978-3-7776-2318-4 (Print)
ISBN 978-3-7776-2412-9 (E-Book)

# INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Mittelenglische Artusromanzen ..... VII
1 Die mittelenglische Artusromanze ..... VII
2 Kategorisierung und Definition ..... XII
3 Übersetzungsprinzipien ..... XXII

Sir Percyvell of Gales
Einleitung ..... 3
1 Strophenform, Metrik und Vokabular ..... 3
2 ‚Sir Percyvell' im Kontext der Parzival-Dichtung ..... 4
3 ‚Sir Percyvell' als ein Beispiel der me. „popular romances" ..... 7
4 Handschrift ..... 13
Text ..... 16

The Awntyrs off Arthure
Einleitung ..... 137
1 Kompositorische Aspekte ..... 137
2 Aufbau / Gliederung ..... 138
3 Analyse der beiden Teile ..... 140
4 Struktur und übergreifende Thematik ..... 145
5 Handschriften ..... 149
Text ..... 154

The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell
Einleitung ..... 203
1 Technische Aspekte ..... 203
2 Tradition und Ausprägung der „Loathly Lady"-Geschichten ..... 204
3 ‚Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell' als Artusromanze ..... 209
4 Handschrift ..... 214
Text ..... 216

Bibliographie ..... 269

# EINLEITUNG: MITTELENGLISCHE ARTUSROMANZEN

Die Einleitung gliedert sich in folgende drei Abschnitte: 1. Vorstellung der me. Romanze; 2. Kategorisierung der me. Artusliteratur, Definition der me. Artusromanze und Unterteilung in vier Typen; 3. Übersetzungsprinzipien.

## 1 DIE MITTELENGLISCHE ARTUSROMANZE

Was ist eine Artusromanze? Diese Frage ist leider nicht ganz einfach zu beantworten. Aus Überblicksdarstellungen geht hervor, dass es in der Forschung keine einhellige Meinung dazu gibt. Obwohl etwa ein Viertel des gesamten Romanzenkorpus als Artusromanzen bezeichnet worden ist (auch hier herrscht wieder Unstimmigkeit bei der Zuordnung von Werken), stimmen die Listen der aufgeführten Romanzen nicht überein. ACKERMANN, O'LOUGHLIN, HIBBARD LOOMIS und VINAVER, die das Korpus der Artusromanzen in English Rimed and Prose Romances, The English Alliterative Romances, Gawain and the Green Knight und Sir Thomas Malory unterteilen, führen neunundzwanzig Werke auf.[1] In ihrem Beitrag Arthurian Legends für das Manual of Writings in Middle English 1050–1500 verzeichnet NEWSTEAD dreißig Werke mit Malorys ‚Morte Darthur' und Lord Berners Prosaroman ‚Arthur of Little Britain'.[2] BARRON unterteilt in dem von ihm herausgegebenen Sammelband The Arthur of the English das Korpus in vier Gruppen: Dynastic Romance, Chivalric Romance, Folk Romance und Malorys ‚Morte Darthur'. Er führt einunddreißig Werke auf.[3] Die drei Überblicksdarstellungen enthalten Werke, die mehrheitlich von allen als Artusromanzen bezeichnet werden. Wie aber verhält es sich mit den Werken, die nicht in allen Inventarlisten erscheinen? Nach welchen Kriterien wurden sie beurteilt und warum wurden sie nicht in den Kanon aufgenommen? Letztendlich ist dies eine Frage der Gattungszuordnung und somit eine der problematischsten Fragen in der Forschung zur mittelalterlichen englischen Literatur. Die Demarkationslinien zwischen den einzelnen Gattungen verlaufen ungenau, denn Gattungen sind zumeist moderne, nicht aber mittelalterliche Kategorien. Die Grenzen zwischen Romanze, Lai, Ballade, Epos, Chronik und Heiligenlegende sind fließend, eine Tatsache, die in der Forschung dazu geführt hat, das umfangreiche Romanzenkorpus in die unterschiedlichsten Gruppen zu unterteilen wie z. B. im ersten Band des oben erwähnten Manual of Writings in Middle English 1050–1500, in dem die

1 ACKERMAN, English Rimed and Prose Romances, S. 480–519, O'LOUGHLIN, The English Alliterative Romances, S. 520–27, HIBBARD LOOMIS, Gawain and the Green Knight, S. 528–40 und VINAVER, Sir Thomas Mallory, S. 541–52.

2 NEWSTEAD, Romances General, S. 13–6.

3 BARRON, The Arthur of the English, S. 71–183, 197–246.

Romanzen nach Themenkreisen geordnet sind ohne allzu große Rücksicht auf spezifische Gattungsmerkmale. Wie HORNSTEIN zurecht sagt: „Although the romances have never been considered difficult to understand, no one has been able to tell us exactly what they are“ [Obwohl Romanzen niemals als schwer verständlich galten, hat keiner uns erklären können, was sie denn genau sind].[4] Angelsächsische Wissenschaftler, die die deutsche Vorliebe für klare Definitionen sowie für die Etablierung präziser Gattungsmerkmale nicht teilen, halten ein solches Vorgehen sogar für problematisch und kontraproduktiv. So behaupten HAHN und SYMONS: „Paradoxically, one obstacle to our grasping the nature and appeal of popular romance is that, in isolating discrete features or formulating rigid definitions, we run the danger of disguising the dynamism and fluidity that marks the genre in the English Middle Ages.“ [Paradoxerweise ist ein Hindernis für unser Verständnis der Natur und des Reiz der populären Romanzen, dass wir, indem wir Unterscheidungsmerkmale herausarbeiten und rigide Definitionen formulieren, Gefahr laufen, die Dynamik und die Fluidität zu verkennen, die diese Gattung im englischen Mittelalter kennzeichnen].[5]

Angesichts dieser Unsicherheit, was eine Romanze ist und wie man sie definieren soll, verwundert es nicht, dass sowohl Definitionen der Romanze als auch Kategorisierungen des Korpus erheblich divergieren. Um dieser Tatsache gerecht zu werden, gibt NEWSTEAD eine ganz allgemein gehaltene Beschreibung: „The medieval romance is a narrative about knightly prowess and adventure, in verse or in prose, intended primarily for the entertainment of a listening audience [Die mittelalterliche Romanze ist eine Geschichte in Versen oder Prosa von ritterlicher Tapferkeit und Abenteuer zur Unterhaltung einer Zuhörerschaft].[6] Es ist nicht verwunderlich, dass die Beschaffenheit eines so vage definierten Korpus bald hinterfragt wurde. Während HUME anmerkt: „The Newstead list is not sacred“ [die Liste von Newstead ist nicht sakrosankt],[7] ist FINLAYSON bereit, mindestens die Hälfte der von NEWSTEAD als Romanzen bezeichneten Werke aus dem Kanon zu streichen, denn sie „do not in any way meet the paradigm proposed; that is, they are not romances in any meaningful sense“ [entsprechen keineswegs dem vorgeschlagenen Paradigma, d. h. sie sind in keinem aussagekräftigen Sinn Romanzen].[8] Definitionsversuche werden zusätzlich dadurch erschwert, dass die moderne Forschung sich in einer grundsätzlichen Frage uneins ist, ob man die Gattung Romanze als historisches oder aber als überzeitliches Phänomen betrachten sollte. Im Anschluss an NORTHROP FRYEs Klassifizierung der Literatur in drei Kategorien gemäß der Position des Helden als erstens, Mythos, Romanze, Epos und Tragödie (die Handlungsfähigkeit des Helden ist größer als die unsrige); zweitens, komödienhafte und realistische Darstellung (die Handlungsfähigkeit des Helden entspricht in etwa der unsrigen); und drittens, ironische Darstellung (die

4 HORNSTEIN, Middle English Romance, S. 64.
5 HAHN und SYMONS, Middle English Romance, S. 353.
6 NEWSTEAD, Romances General, S. 11.
7 HUME, The Formal Nature of Middle English Romance, S. 175.
8 FINLAYSON, Definitions of Middle English Romance, S. 178.

Handlungsfähigkeit des Helden ist geringer als die unsrige) haben viele Forscher versucht, das Problem der mittelalterlichen Romanze zu lösen, indem sie ein archetypisches Romanzenmuster postulieren.[9] GRADON, STEVENS, HUME, BREWER und BARRON bevorzugen die Begriffe „mode“ [Art] bzw. „experience“ [Erfahrung], wenn sie von Romanzen sprechen.[10] Dieser Auffassung zufolge bezeichnet der Terminus Romanze eine ahistorische literarische Form, die ursprünglich mit „the conscious and rational development of the individual during … youth and early childhood“ [der bewussten und rationalen Entwicklung des Individuums während … der Jugend und der frühen Kindheit] verbunden war.[11] Demnach ließe sich mit dem Begriff Romanze alles – von der griechischen Romanze bis zum Schauerroman und einigen Formen von Science Fiction bezeichnen.[12]

Kritiker, die die me. Romanzen nicht als überzeitliche, sondern als historische literarische Gattung mit einem Anfang, Höhepunkt und Ende definieren, verwenden für ihre Untersuchungen folgende Kriterien: Thematik, Struktur, metrische Form, Umfang, Stil, Art und Weise der Präsentation, Autorschaft und Rezipientenkreis.[13] Erfolg oder Misserfolg dieser Versuche beruht hauptsächlich auf der Auswahl der Kriterien, der Methodologie und der Stringenz der Analyse. Wenn möglich, müsste sich eine solche *post rem* Definition der Gattung Romanze auch auf eine Definition *in re* stützen können, um die historische Komplexität einigermaßen zu erfassen. Leider lassen sich die mittelalterlichen *artes poetriae* zu diesem Zweck nicht verwenden. In den Anleitungen zur Poetik wird lediglich der Zugang zur klassischen lateinischen Literatur erklärt, die zusammen mit ausführlichen Listen und Illustrationen von rhetorischen Figuren als Vorlage für die eigene Komposition von Texten dienen soll. Volkssprachliche Gattungen werden nicht erwähnt. Trotzdem kann man zur Klärung des Begriffs *romaunce* auch auf einige zeitgenössische Quellen zurückgreifen, die Aussagen zum Inhalt der Werke bzw. Listen von Romanzenhelden enthalten. HOOPS und STROHM haben diesen Aspekt eingehend untersucht und sind zu folgendem Ergebnis gekommen.[14] Obwohl der

9 FRYE, Towards a Theory of Cultural History, S. 151–52.

10 GRADON, Form and Style in Early English Literature, S. 212–72, STEVENS, Medieval Romance, S. 15–28, BREWER, The Nature of Romance, S. 9–48 und BARRON, Arthurian Romance, S. 67.

11 HUME, Romance: A Perdurable Pattern, S. 132.

12 SAUNDERS, A Companion to Romance, S. 1, beschreibt das Genre wie folgt: „Romance, one might say, is situated in and speaks of timeless moments“ [Die Romanze, könnte man sagen, ist in zeitlosen Momenten situiert und berichtet von diesen].

13 Vgl. TAYLOR, An Introduction to Medieval Romance, HIBBARD, Medieval Romance in England, MEHL, The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, RICHMOND, The Popularity of Middle English Romance, DÜRMÜLLER, Narrative Possibilities in the Tail-Rime Romances, WITTIG, Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances, RAMSEY, Chivalric Romances, FIELD, Romance in England, 1066–1400, COOPER, Romance After 1400, BREWER, The Popular English Metrical Romances und CHISM, Romance.

14 HOOPS, Der Begriff „Romance“ in der mittelenglischen und frühneuenglischen Literatur, und STROHM, Origin and Meaning of Middle English *Romaunce*, S. 1–28.

Begriff *romaunce* eine Anzahl von Bedeutungen hatte – eine klassische römische Geschichte, eine französische Geschichte, die englische Adaptation einer klassischen römischen oder französischen Geschichte in Vers und schließlich ganz allgemein Vers- oder Prosalektüre –, zeigen die von HOOPS angeführten Werke eine erstaunliche Übereinstimmung in Thematik, Form und Stil. Mit Ausnahme von romanzenhaften Historien, einer Liebesallegorie, einer Heiligenvita, einem Passionsgedicht, einem Beichttraktat und den Gedichten von Minot, diente der Begriff *romaunce* zur Bezeichnung von Werken, in denen sich ein aristokratischer Protagonist auf Abenteuerfahrt begibt. Diese Werke sind Versdichtungen – hauptsächlich paarweise gereimte Tetrameter oder Schweifreimstrophen –, die das volkstümliche Idiom benützen, das man mit der Gattung Romanze verbindet. Es scheint also, als ob der Begriff *romaunce* schon im Mittelalter zur Bezeichnung eines literarischen Genre verwendet wurde. Namenslisten von Romanzenhelden, manchmal zusammen mit kurzen Beschreibungen ihrer Taten, finden sich in ‚The Laud Troy Book' (V. 1–26), ‚Richard Coer de Lyon' (V. 7–20, 6725–34), dem ‚Speculum Vitae' (V. 37–47) und dem ‚Cursor Mundi' (OS 99, V. 1–26). Der Autor des ‚Cursor Mundi' erwähnt neben Waffentaten auch *ferlys* [seltsame Ereignisse] (V. 11), *aunters* [Abenteuer] (V. 12) und die betörende Macht der Liebe (V. 17–8). Die Betonung liegt auf der Thematik der Werke, nicht ihrer Form oder ihrem Stil.

Obwohl diese Angaben einen kleinen Eindruck von der Beurteilung der Romanze aus zeitgenössischer Sicht vermitteln, lässt sich damit natürlich keine Gattungsanalyse durchführen. Hierfür bedarf es eines Kriterienkatalogs, der geeignet ist, das Genre in seiner Gesamtheit zu beschreiben. Als mögliches Paradigma könnte ein Modell dienen, das folgende vier Gesichtspunkte berücksichtigt: erstens, die extrinsische und die intrinsische Struktur; zweitens, Autorschaft und Präsentation; drittens, Inhalt und Bedeutung; und viertens, auktoriale Intention und Rezeption. Diese vier Punkte ließen sich in eine Reihe von Unterpunkten gliedern, die eine detaillierte Analyse des literarischen Typus ermöglichen würden. Beginnen wir zunächst mit der Struktur der Romanze. Die intrinsische Struktur wird von der Person des exemplarischen ritterlichen Individuums getragen. Seine Handlungen, die die extrinsische Struktur in der Form von Aventiure und Queste bestimmen, scheinen vom Zufall diktiert zu sein. Die Autorschaft der Romanzen ist großenteils unbekannt; ihre Präsentation erfolgt in mündlicher Form, wahrscheinlich durch einen professionellen Unterhalter (möglicherweise einen Spielmann), der die Erzählung vortrug oder vorsang. Romanzen wurden aber auch gelesen. In Chaucers höfischem Roman ‚Troilus und Criseyde' (2, 82–4) wird erwähnt, dass ein Mädchen in Criseydes Wohnzimmer die Geschichte von der Belagerung Thebens vorlas. Der Inhalt, also die *matière* der Romanze, besteht zum großen Teil aus Prüfungen durch Kampf, Verlust, Exil, Liebe et cetera.[15] Ihre Bedeutung, also ihr *sens*, ist sowohl die Affirmation der existieren-

15 Siehe dazu besonders die Studie von WITTIG (Anm. 13), die sowohl die Makro- als auch die Mikrostrukturen der me. Versromanzen untersucht, also die Struktureinheiten von den formelhaften Wendungen bis hin zu den großen Themenkomplexen.

den aristokratischen Gesellschaftsordnung aufgrund des erfolgreichen Kampfs des ritterlichen Individuums gegen alle Vertreter der Gegenwelt sowie die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg wie in der Romanze ‚The Squire of Low Degree'. Die auktoriale Intention ist durch das klassische Ideal von *delectare et prodesse* geprägt. Die Romanze unterhält ihr Publikum mit einer Abenteuer- und Liebesgeschichte und sie belehrt es, indem sie einen Protagonisten zeigt, dessen Mut, Kampfestaten und Vortrefflichkeit nachahmenswert sind. Die Identifikation des Publikums mit dem Helden und den Werten, die in der Romanze vermittelt werden, führt zur Akzeptanz dieser Werte als allgemein verbindliche ethische Normen. Kurzum, die Romanze ist eine wertkonservative Gattung, in der jedoch die Probleme verhandelt werden, mit denen sich eine Gesellschaft konfrontiert sieht.[16]

Man hat versucht, das Textkorpus Romanze von anderen literarischen Gattungen zu unterscheiden.[17] Obwohl diese Versuche nicht immer überzeugen, weil einerseits die Unterscheidungskriterien fragwürdig und andererseits die Grenzen zwischen den verschiedenen Textsorten oft so undeutlich sind, dass klare Abgrenzungen schwierig werden, ist ein solcher Ansatz grundsätzlich richtig. Die folgenden Kriterien könnten bei einem solchen Unternehmen hilfreich sein: die aristokratische Herkunft des Helden in den Romanzen; ihre komische Struktur; das irdische Ziel; der fiktionale Status von Held und Geschichte; und die stringente Organisation und Durchführung der Erzählung. In dieser Reihenfolge betrachtet, unterscheidet sich die Romanze vom Schwank (nicht-aristokratischer Protagonist), der *chanson de geste* oder Heldenepos (tragisches Ende), der Heiligenvita (Transzendenz), der Chronik oder Geschichtsschreibung (Tatsachenbericht) und der Ballade (lockerer Aufbau).

Wie lässt sich jedoch das heterogene Korpus vernünftig gliedern und kann man überhaupt eine Subspezies Artusromanze postulieren? Auch hierzu gibt es wieder die verschiedensten Ansätze, die in aller Kürze referiert werden sollen. PEARSALL schlägt eine Aufteilung in epische und lyrische Romanzen vor: „the former more prosaic, realistic, historical and martial, the latter more emotive, more concerned with love, faith, constancy and the marvellous" [die erste mehr prosaisch, realistisch, historisch und martialisch, die zweite mehr das Gefühl ansprechend, mehr befasst mit Liebe, Treue, Beständigkeit und dem Wunderba-

16 Für eine hervorragende Einleitung zu den „popular romances" siehe MCDONALD, A Polemical Introduction, S. 1, in der die Autorin die Gattung wie folgt beschreibt: „It is fast-paced and formulaic; it markets itself unabashedly as genre fiction; it is comparatively cheap and, in performance, ephemeral; it has a sensationalist taste for sex and violence; and it seems content to reproduce the easy certainties of sexist, racist and other bigoted ideologies" [Sie ist rasant und formelhaft; sie verkauft sich ungeniert als Gattungsliteratur; sie ist verhältnismäßig billig und von ihrer Darbietungsart her kurzlebig; sie hat eine effekthascherische Vorliebe für Sex und Gewalt; und sie gibt sich anscheinend damit zufrieden, die einfachen Gewissheiten sexistischer, rassistischer und bigotter Ideologien zu reproduzieren].

17 Vgl. EVERETT, A Characterization of the Middle English Romances, S. 15–22, HUME, The Formal Nature of Middle English Romance, S. 169–80, DIEKSTRA, Le roman en moyen anglais, S. 69–127 und GAUNT, Romance and Other Genres, S. 45–59.

ren].[18] Die Frage stellt sich, ob die epische Romanze, die auf der französischen *chanson de geste* basiert, überhaupt eine Romanze ist. FINLAYSON (Anm. 8) schließt diesen Typus zusammen mit den homiletischen (exegetisch-predighaften) und exemplarischen Romanzen vom Kanon aus, weil er meint, sie ständen im Widerspruch zum Temperament der Gattung. HUMEs Unterteilung der Gattung in drei Gruppen im Hinblick auf „the hero and the background against which he works out his destiny" [den Helden und den Hintergrund, vor dem sich sein Geschick vollzieht] ist deshalb interessant, weil sie die historische Situation in den Romanzen mit einbezieht. Sie unterscheidet einen Typ A, die Volksgeschichte, in der nur der Held zählt, der Schauplatz aber völlig nebensächlich ist; einen Typ B, in dem der Held auf einem historischen oder pseudohistorischen Schauplatz agiert; und einen Typ C, in dem die Historie die Aktionen des Helden überlagert.[19] Die Frage stellt sich natürlich, ob Typ C überhaupt noch eine Romanze ist. In keinem dieser Gliederungsversuche erscheint die Artusromanze als eine eigenständige Form, obwohl die Artusliteratur bereits im Mittelalter als eine wesentliche Textgruppe anerkannt wurde. Jean Bodel unterteilt Literatur in *trois materes … / De France et de Bretaigne et de Romme la grant* [drei Stoffgebiete … von Frankreich, der Bretagne und dem großen Rom].[20] Mit der Bretagne ist natürlich der Artusstoff gemeint, der auch in England in den verschiedensten Formen und Gattungen vertreten ist. BARRON hat die Präsenz von Artus in der me. Artusliteratur zum Anlass genommen, nach Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Texten zu suchen. Er betont insbesondere den nationalen Geist und das dynastische Element als inhärentes Merkmal der englischen Vertreter der Artusliteratur.[21] So wertvoll diese Beobachtung auch sein mag, eine gemeinsame Thematik allein reicht nicht aus, um eine Verwandtschaft zwischen den verschiedenen Texten zu etablieren. Man muss darüber hinaus sowohl die Gattungszugehörigkeit der Texte als auch ihr Verhältnis zur Wirklichkeit bzw. Geschichte berücksichtigen.

## 2 KATEGORISIERUNG UND DEFINITION

Legt man die traditionelle Ciceronische Kategorisierung von Schriften nach ihrem Wahrheitsgehalt zugrunde, dann lässt sich die umfangreiche me. Artusliteratur den folgenden drei Kategorien zuordnen: *historia*, *argumentum* und *fabula*. *Historia* bezeichnet eine wahrheitsgemäße Beschreibung eines Ereignisses, das wirklich stattgefunden hat, oder von dem man annahm, es habe stattgefunden – letzteres ist eine wichtige Einschränkung. *Argumentum* bezieht sich auf einen erfundenen Bericht über etwas, was sich hätte ereignen können, aber nicht in dieser Form ereignet hat. *Fabula* schließlich bezeichnet einen Bericht über Ereignisse, die

18 PEARSALL, The Development of Middle English Romance, S. 16.
19 HUME, The Formal Nature of Middle English Romance, S. 161.
20 Saxenlied, S. 28, V. 6–7.
21 BARRON, Arthurian Romance: Traces of an English Tradition, S. 2–23 und The Arthur of the English, S. xiv–xvii.

weder wahr noch realitätsnah sind.[22] Da fiktionales Erzählen zur bloßen Unterhaltung im christlichen Mittelalter als töricht bzw. eitel galt, betonen Dichter immer wieder die Realitätsnähe, den Wahrheitsgehalt und die Authentizität ihrer Werke, um dem Vorwurf der Unwahrheit zu entgehen.[23]

Appliziert man Ciceros Kategorien auf die me. Artusliteratur, ergeben sich die folgenden drei Gruppen: eine Chronik-Tradition, eine Tradition historiographischer Fiktion und eine fiktionale poetische Tradition. Die Chronik-Tradition basiert auf Geoffrey of Monmouths pseudohistorischem Werk, der ‚Historia Regum Britanniae'[24] sowie auf dessen Übertragung ins Französische, Waces ‚Brut',[25] eine Verschronik, die bereits höfische Züge trägt. Obwohl William of Newburgh die Glaubwürdigkeit von Geoffreys Artusgeschichte schon früh in Frage gestellt und sie als *ridicula … figmenta* [lächerliche … Erfindungen] bezeichnet hat, wurde die ‚Historia Regum Britanniae' zur Grundlage der historischen Artusgeschichte in England.[26] Zwischen dem ersten Viertel des dreizehnten und dem dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts inkorporierten Layamon, Robert of Gloucester, Robert Manning, der anonyme Autor des ‚Brut', Thomas Castleford und John Harding diese Geschichte in ihre diversen Chroniken.[27]

Die me. Tradition historiographischer Fiktion beruht auf drei Quellen: dem ‚Roman de l'estoire du Graal', dem ‚Merlin' (beide von Robert de Boron) und dem altfranzösischen Vulgata Zyklus. Alle drei Kompositionen versuchen das mechanisierte nachklassische (also sinnentleerte) Modell des Artusromans, das Chrétiens ahistorisches, fiktionales Modell ablöste, wieder in den Lauf der Geschichte zu überführen. Diese Entwicklung wurde durch die fragmentarische Natur zweier Chrétienscher Romane begünstigt: dem ‚Chevalier de la charrette' und dem ‚Conte du Graal'. Beide Fragmente riefen verschiedene Bearbeiter auf den Plan, die in ihren Fortsetzungen das ahistorische Geschehen bei Chrétien einerseits mit der Artus- und andererseits mit der Gralsgeschichte verbanden. Die Lancelot-Erzählung wurde mit dem Untergang des Artusreichs, wie er von Geoffrey of Monmouth bzw. Wace erzählt wird, verknüpft und die Grals-Erzählung wurde erweitert und zu einem Gralszyklus ausgebaut, der die gesamte Heilsgeschichte von der Einsetzung des Abendmahls bis zu Artus' Tod umspannte. In

22 Cicero, De inventione, S. 54–5: *Historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota* [Geschichte ist eine Erzählung von wirklichen Ereignissen, die sich entfernt von der Erinnerung unserer Zeit (zugetragen haben)]; *Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit* [Argumentum ist ein erfundener Bericht, der sich trotzdem hätte zutragen können]; *Fabula est in qua nec verae nec verisimiles res continentur* [Fabula ist eine Erzählung, in der die Dinge weder der Wahrheit noch der Wirklichkeit entsprechen].

23 Vgl. MINNIS, Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages, S. 21 (*intentio auctoris* [auktoriale Intention]), S. 23 (*utilitas* [Nutzen]), S. 160–210 (Die Haltung weltlicher Autoren wie z. B. von Gower und Chaucer). Natürlich diente Literatur auch zur Unterhaltung. Siehe dazu OLSON, The Profits of Pleasure, S. 275–87.

24 The History of the Kings of Britain: An Edition and Translation of De gestis Britonum (Historia Regum Britanniae).

25 Le Roman du Brut de Wace.

26 William of Newburgh, Historia Rerum Anglicarum, I, S. 11.

27 GÖLLER, König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters, S. 23–40.

England wurde diese Tradition durch folgende Werke fortgesetzt: ‚Of Arthour and Merlin‘, ‚The Legend of King Arthur‘, ‚King Arthur's Death‘, den ‚Prosa-Merlin‘, Lovelichs ‚Merlin‘ und ‚History of the Holy Grail‘, ‚Joseph of Arimathie‘, dem ‚Stanzaic Morte Arthur‘, dem ‚Alliterative Morte Arthure‘ und Malorys ‚Morte Darthur‘, dem wohl bekanntesten englischen Artusroman. Alle diese Werke sind poetische, manchmal romanzenhafte oder auch balladenhafte Bearbeitungen der historischen „Fakten“ in der historiographischen Literatur und wurden deshalb zum Teil in den Kanon der me. Romanzenliteratur aufgenommen wie z. B. ‚The Legend of King Arthur‘, ‚King Arthur's Death‘ (beides Balladen im Percy Folio), Lovelichs ‚Merlin‘ und der ‚Stanzaic Morte Arthur‘, den man auch als *fabula* bezeichnen und in der nächsten Gruppe aufführen könnte, denn trotz der „historischen“ Thematik wird der Stoff im Gegensatz zum ‚Alliterative Morte Arthure‘ in romanzenhafter Form behandelt. Die Grenzen zwischen *argumentum* und *fabula* sind oft fließend.

Die Tradition fiktionaler Artusdichtung ist in der me. Literatur mit achtzehn bzw. neunzehn Werken belegt, fünfzehn bzw. sechzehn (inklusive dem ‚Stanzaic Morte Arthur‘) Romanzen oder Lais und drei längere Balladen oder „ballad-romances“ [Balladen-Romanzen] im Percy Folio (um 1650) zusammen mit kürzeren Romanzen in Schweifreimstrophen, von denen drei ‚The Marriage of Sir Gawain‘, ‚The Carle of Carlisle‘ und ‚The Greene Knight‘ Themen behandeln, die auch in längeren Romanzenversionen überliefert sind: ‚The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell‘, ‚Sir Gawain and the Carle of Carlisle‘ und ‚Sir Gawain and the Green Knight‘. Bei den drei Balladen handelt es sich um ‚Sir Lancelot du Lake‘, ‚King Arthur and King Cornwall‘ und ‚The Boy and the Mantle‘. Während es seit langem viele Untersuchungen zum Romanzenkorpus *in toto* gibt, ist die me. Artusromanze als eigenständige Form in der Forschung stiefmütterlich behandelt worden. Die umfangreichen Untersuchungen zu den me. Romanzen im allgemeinen können hier nicht im Einzelnen behandelt werden. Deshalb sollte der interessierte Leser die beiden in Fußnote 28 zitierten Aufsätze konsultieren, die eine Detailanalyse der Problematik bieten, zusammen mit einer ausführlichen Bibliographie zu den einschlägigen Untersuchungen zum klassischen und nachklassischen französischen und deutschen Artusroman, der in der Forschung schon seit langem als eigenständige literarische Form anerkannt ist.[28] Hilfreich für das Studium der me. Artusliteratur in Romanzenform ist außerdem der eingangs erwähnte Sammelband The Arthur of the English, herausgegeben von BARRON (Anm. 3).

Auffällig ist zunächst einmal das späte Auftreten der me. Artusromanze. Während Chrétien die Gattung im letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts entwi-

28 FICHTE, The Middle English Arthurian Verse Romance: Suggestions for the Development of a Literary Typology und FICHTE, Grappling With Arthur or Is There an English Arthurian Verse Romance? zusammen mit der überarbeiteten Fassung in FICHTE, From Camelot to Obamalot. Zur Doppelwegstruktur des klassischen Artusromans siehe vor allem FROMM, Doppelweg, S. 64–79, HAUG, Chrétiens de Troyes ‚Erec‘- Prolog und das arthurische Strukturmodell, und SCHMOLKE-HASSELMANN, Der arturische Versroman von Chrestien bis Froissart: Zur Geschichte einer Gattung, S. 35–47.

ckelte und sie mit formgebenden Merkmalen ausstattete, Merkmale, die von den deutschen Epikern wie Hartmann und Wolfram übernommen wurden, erscheinen die Artusromanzen in England erst am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, also lange nach dem klassischen und dem nachklassischen Artusroman auf dem Kontinent. Wie die meisten nicht-arturischen Romanzen sind auch die me. Artusromanzen Produkte des vierzehnten bzw. fünfzehnten Jahrhunderts. Grund für dieses späte Datum ist die generelle zeitliche Verschiebung der volkssprachlichen Literatur in England, die erst im dreizehnten Jahrhundert beginnt und sich langsam neben Latein und Anglonormannisch einen Hörer- und Leserkreis erobert. Die arturische Versromanze erscheint in England somit hundertfünfzig Jahre später zu einem Zeitpunkt, als auf dem Kontinent der Prosaroman zur vorherrschenden literarischen Form geworden ist, der wiederum erst im fünfzehnten Jahrhundert in der Form von Malorys Artuszyklus ‚Morte Darthur' in England in Erscheinung tritt. Diese zeitliche Verschiebung, die auf alle Gattungen in England mit Ausnahme des Dramas zutrifft, führte zu sehr eigentümlichen Ausprägungen literarischer Formen und Genres, die der me. Literatur eine gewisse Sonderstellung in der mittelalterlichen Literaturlandschaft verleihen. In Hinblick auf die me. Artusromanze zeigt sich dies bereits in der Vielzahl der Reimschemata und Strophenformen. Anstelle des konventionellen paarweise gereimten Tetrameters in der altfranzösischen und mittelhochdeutschen Artusepik, gibt es in England folgende Formen: Acht Romanzen sind in Schweifreimstrophen geschrieben,[29] eine in einer elfzeiligen Strophe,[30] vier bzw. fünf (inklusive dem ‚Stanzaic Morte Arthur') in paarweise gereimten Tetrametern bzw. Pentametern,[31] zwei in gereimten Stabreimstrophen,[32] und eine in Strophen mit ungereimten Stabreimen, gefolgt von vier gereimten Kurzversen.[33] Der Umfang dieser Werke variiert von 541 bis zu 4032 Versen; sie sind also deutlich kürzer als die französischen oder die deutschen Artusromane. Ihre Provenienz ist das Mittelland und der Norden einschließlich Schottlands, d. h. sie stammen aus den entlegeneren Landesteilen und nicht aus dem urbanen London bzw. den südlichen Grafschaften des Landes. Fast alle Werke sind in Sammelhandschriften überliefert, oft zusammen mit didaktischer Literatur und religiösen Schriften. Dies gilt für die Überlieferung der englischen Romanzen im Allgemeinen.[34]

Angesichts der formalen und regionalen Diversität der me. Artusromanzen ist es schwierig, sie in Gruppen zu unterteilen. Trotzdem scheint dies sinnvoll, um das Korpus einigermaßen angemessen präsentieren zu können. Ausgangspunkt muss Chrétien sein, denn nur so lässt sich beurteilen, in welchem Bezug die me.

29 ‚Sir Launfal', ‚The Greene Knight', ‚Sir Gawain and the Carle Carlisle', ‚The Jeaste of Sir Gawain', ‚The Avowynge of King Arthur', ‚The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell', ‚The Turke and Sir Gawain', ‚Sir Percyvell of Gales'.

30 ‚Sir Tristram'.

31 ‚Ywain and Gawain', ‚Libeaus Desconus', ‚The Carle of Carlisle', ‚Lancelot of the Laik', ‚Stanzaic Mort Arthur'.

32 ‚The Avowynge of King Arthur', ‚Gologras and Gawain'.

33 ‚Sir Gawain and the Green Knight'.

34 Vgl. GUDDAT-FIGGE, Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances.

Artusromanze zum klassischen Modell steht, sollte ein solcher Bezug überhaupt noch nachweisbar sein. Leider existiert nur eine me. Übersetzung eines Chrétienschen Romans: ‚Ywain and Gawain', eine me. Adaptation des ‚Ivain'. Da dieses Werk seines Umfangs wegen (4032 Verse) nicht in diese Anthologie aufgenommen werden konnte, soll hier wenigstens der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Unterschiede der me. Fassung zum Original darzulegen, damit deutlich wird, auf welche Weise das klassische Modell in England rezipiert und weitergeführt wurde.

Die Handlung des Chrétienschen Artusromans wird durch zwei Handlungselemente bestimmt: Aventiure und Queste, die sich zu einer Doppelkreisstruktur verbinden. Die eigentliche Geschichte, wenn nicht durch eine Vorgeschichte wie im ‚Conte du Graal' eingeleitet, beginnt mit einer Herausforderung des Artushofs durch einen Vertreter der Gegenwelt, der die Handlung initiiert. Der geforderte Ritter bzw. ein von Artus beauftragter Vertreter der Artusgesellschaft zieht aus, um der Gefahr zu begegnen. Diese erste Aventiure-Fahrt ist immer mit einer Brautwerbung verbunden und endet damit, dass der Ritter (manchmal in Begleitung seiner Braut) an den Artushof zurückkehrt. Der Erfolg des Ritters während der ersten Aventiure-Serie ist nie von Dauer, denn der Protagonist stürzt in eine tiefe persönliche Krise, die durch die ungenügende Harmonisierung seines sozialen mit seinem persönlichen Ich entsteht, da es ihm nicht gelingt, die Anforderungen an ihn als ritterliches Individuum mit seinen Pflichten und Aufgaben gegenüber seiner Geliebten zu verbinden. Das Verhältnis leidet entweder an einem Mangel oder aber einem Überschuss an Liebe. Um dieses Ungleichgewicht auszugleichen, muss sich der Held auf eine erneute Aventiure-Fahrt begeben. Auf dieser Fahrt bzw. Queste gerät er in immer schwierigere Situationen, die er unter Einsatz seines Lebens meistern muss. Der Held muss durch den Tod hindurch, der sich als physischer Scheintod (Erec), gesellschaftlicher Tod (Ivain) oder geistlicher Tod (Perceval) manifestiert bzw. eine Reise ins Jenseits ist (Lancelot), um das innere und äußere Gleichgewicht wieder herzustellen und Schaden von der Artusgesellschaft abzuwenden. Auf diese Weise läutert sich der Held und kann am Ende seiner Aventiure-Fahrt oder Queste erfolgreich an den Artushof zurückkehren. Mit der Rückkehr des Helden gewinnt die Artusgesellschaft ihre ursprüngliche Harmonie zurück, ein Zustand, der mit dem abschließenden Fest am Ende des Romans gefeiert wird. Da sich diese kreisförmige Struktur in einer geschichts- und zeitlosen Topographie mit immer neuen Protagonisten als utopische Fiktion konkretisiert, kann sich der Zyklus von Herausforderung, Aventiure-Fahrt oder Queste, Zwischeneinkehr, Krise, erneute Aventiure-Fahrt oder Queste, Rückkehr und Fest beliebig oft wiederholen.

Diese durch die extrinsische Struktur des Artusromans bedingte inhärente Fähigkeit zur Wiederholung eröffnet zugleich große Variationsmöglichkeiten in der Gestaltung der intrinsischen Strukturelemente. Motive, Szenen, Episoden, Charaktere und Handlungsorte können verhältnismäßig frei gestaltet werden. Dem Autor steht es anheim, welche Elemente er verwenden möchte, um seinen Helden durch die Aventiure-Landschaft zu führen. Die Aventiuren-Fahrt kann entweder linear progressiv oder aber in Form sich verflechtender Handlungsstränge verlau-

fen wie im ‚Conte du Graal' mit seiner Perceval- und Gawain-Handlung. In den Augen des Protagonisten erscheint seine Fahrt oder Queste als eine Abfolge von zufälligen Begegnungen; in Wirklichkeit sind diese jedoch vom Autor sorgfältig geplant und in die narrative Entwicklung des Romans mit Parallel- und Kontrasthandlungen eingebettet. Was dem Protagonisten und dem Leser oder Zuhörer als willkürlich und zufällig erscheint, ist wohl konstruiert und wird im Laufe der Handlung aufgelöst und erklärt.

Wie diese extrinsische und intrinsische Struktur des klassischen Artusroman auf die me. Artusromanze übertragen wird, lässt sich am besten durch eine kurze Analyse von ‚Iwain and Gawain' darstellen, der einzigen me. Artusromanze, die unmittelbar auf ein Chrétiensches Original zurückgeht. Eine solche Untersuchung verdeutlicht die Adaptationsstrategien, die generell in der Übertragung des klassischen Artusromans in die Form der englischen Artusromanze wirksam werden. Diese Eingriffe betreffen vor allem den Umfang der Werke und ihre narrative Gestaltung, die sich zielstrebig und ohne wesentliche auktoriale Kommentare vollzieht. Die me. Artusromanze ist gewöhnlich kein reflektives Genre, sondern zumeist handlungsorientiert.

Obwohl der englische Dichter den Umfang des ‚Ivain' um zwei Fünftel kürzt, verändert er die intrinsische Struktur kaum, d. h. er übernimmt die wesentlichen Szenen, Episoden, Charaktere und Handlungsorte seiner Vorlage. Der thematische Fokus jedoch verlagert sich: Während Chrétien die Liebe in den Vordergrund seiner Betrachtung stellt, indem er einerseits ihre veredelnde Wirkung preist, andererseits aber auch ihr Leid betont,[35] wird für den englischen Autor dieses zentrale Thema zweitrangig; er substituiert dafür *trowth* [Treue] (V. 40).[36] Ywain bricht sein Treueversprechen gegenüber Alundyne, als er nicht zum vereinbarten Termin zu ihr zurückkehrt. Er kann seine ritterliche Treue nur dadurch wieder erlangen, dass er alle seine Versprechen einhält, die er während seiner Queste im zweiten Handlungsdurchgang gegeben hat. Das Brautwerbungsmotiv, das sowohl Chrétien als auch Hartmann zum Anlass einer detaillierten Liebesanatomie nehmen und das Phänomen einer klinischen und psychologischen Analyse unterziehen, hat in der englischen Version nur den Zweck, die Handlung in Gang zu setzen. Infolgedessen reduziert der englische Autor diesen Teil des Romans, der bei Chrétien 1449 und bei Hartmann 1500 Verse umfasst, auf 692 Verse. Diese Reduktion hat Auswirkungen auf die Art der Krise des Protagonisten am Ende des ersten Handlungskreises. In der englischen Version wird die Krise durch Iwains Erkenntnis ausgelöst, dass er sein Wort gebrochen hat; es ist keine existentielle Krise, die durch den Verlust von Alundynes Liebe hervorgerufen wird. Auch im zweiten Handlungsabschnitt unterscheidet sich die Zielsetzung der englischen Romanze von der der Vorlage. Der englische Autor zeigt, wie ein hervorragender Ritter, der unbeabsichtigt seinen Treueschwur gebrochen hat, diese Treue und seine Zuverlässigkeit unter Beweis stellt, indem er eine Reihe von Abenteuern

35 Kristian von Troyes, Yvain, V. 12–8.

36 Ywain and Gawain, V. 33–40. Siehe auch MEHL, (Anm. 12), S. 183 und HAMILTON, The Breaking of the Troth in *Ywain and Gawain,* S. 111–35.

unternimmt und erfolgreich zu Ende führt. Die Sinnstruktur dieser Aventiuren im französischen Original erkennt er nicht. Folglich geht die Bedeutung des vorsichtig abgestuften Reifeprozesses des Protagonisten verloren und wird auf eine bloße Abfolge von mehr oder weniger zufälligen Abenteuern reduziert. Während Ivain bei Chrétien und Hartmann die Natur wahrer Liebe begreifen muss, die aus selbstlosem karitativen Handeln entsteht, fehlt dieser Aspekt in der englischen Adaptation.

Es überrascht deshalb nicht, dass sich der Tenor der abschließenden Episode stark von dem des französischen bzw. deutschen Romans unterscheidet. Für Chrétiens Ivain wird seine Versöhnung mit Laudine zu einer existentiellen Frage, in der sich seine Glückseligkeit begründet. Wie ein reuiger Sünder beichtet er sein Vergehen. Er verwendet nicht nur die Terminologie der Beichte, sondern er durchschreitet auch die drei Stufen des Sakraments der Beichte: Reue, Beichte und Wiedergutmachung.[37] Sobald Laudine Ivains Buße akzeptiert und sich zur Versöhnung bereit erklärt, löst sich die existentielle Krise des Protagonisten. Hartmann hingegen betont nicht nur das religiöse Element stärker, sondern er bindet Laudine in den Versöhnungsprozess mit ein. Sie erkennt den Kummer, den sie Iwein durch ihre Zurückweisung bereitet hat. Deshalb bittet auch sie um Vergebung. Mit einer dramatischen Geste fällt sie Iwein zu Füßen nieder und wiederholt in symbolischer Weise Iweins Sturz vom Glück ins Unglück.[38] In seiner Version des Romans vermittelt Hartmann, dass die Krise von beiden Partnern verschuldet wurde; deshalb müssen beide ihr Versagen eingestehen und einander um Vergebung bitten. Beide erniedrigen sich, um erhöht zu werden. Die Erfahrung ähnelt der Auferstehung des Herrn am Ostertag, denn Iwein nennt den Augenblick der Versöhnung *mîner vreuden ôstertac* (Iwein, V. 8120).

Im Gegensatz zu diesen beiden Fassungen des Romanendes wirkt die englische Version hausbacken und bieder: Es gibt keine religiösen Anklänge. Ywain bedauert seine Verfehlung, die nicht mehr beinhaltet, als dass er den vereinbarten Termin für seine Rückkehr versäumt hat.[39] Er bittet Alundyne, ihn wieder in Gnaden aufzunehmen, was sie sofort tut. Dann nimmt er sie in die Arme und küsst sie: *Was he never are so blith* [er war nie zuvor so glücklich] (V. 4008). Die Versöhnung ist keine existentielle Frage wie bei Chrétien und schon gar keine Wiederauferstehung wie bei Hartmann, sondern sie führt zur Gründung eines glücklichen Hausstands, in dem alle eingeschlossen sind, selbst der Löwe.

Dieser kurze Vergleich der drei Versionen zeigt, dass sich die me. Romanzenfassung trotz Beibehaltung der extrinsischen und intrinsischen Struktur erheblich von der des klassischen Artusromans unterscheidet. Durch die Eliminierung der Liebesthematik verändern sich die Art der Krise des Helden, die Bedeutung seiner

37 Yvain, V. 6777–89.

38 Hartman von Aue, Iwein, V. 8121–51. Es ließe sich natürlich argumentieren, dass Hartmann hier Laudines Charakterisierung bei Chrétien als Minneherrin nicht gerecht wird. Die Veränderung scheint jedoch beabsichtigt: Sie unterstreicht Hartmanns Auffassung von der Gegenseitigkeit wahrer Liebe.

39 Ywain and Gawain, V. 3998.

Aventiuren und das Konzept von innerer und äußerer Harmonie am Ende der Erzählung. Obwohl der englische Autor alle Ereignisse seiner Vorlage übernimmt, fehlt ihm das Verständnis für Chrétiens tieferen Sinn der Erzählung. Er hat ihn entweder nicht verstanden, oder, und das ist wahrscheinlicher, er war für ihn nicht relevant. Sein Umgang mit der sinnstiftenden Struktur des klassischen Artusromans ist typisch für die me. Artusromanze. Die psychologische Betrachtung der Liebe, ein Kernstück des Chrétienschen Romans, wird zugunsten reiner Aventiure-Handlung aufgegeben. In dieser Hinsicht ähneln die me. Artusromanzen den me. Romanzen in allgemeinen, in denen der Protagonist von Aktion zu Aktion hetzt. Dieser Romanzenheld, oft ein Superheld, ist völlig statisch konzipiert und entwickelt sich trotz oder wahrscheinlich gerade wegen seines Aktionismus nicht. Dadurch wird die ursprünglich kinetische Gattung Romanze, eine Subspezies des Erziehungsromans, zu einer mechanisierten literarischen Form, die sich aber gerade wegen ihrer standardisierten Form (Figureninventar, Handlungsführung und Thematik) großer Beliebtheit erfreute. Darin ähnelt die Romanze dem Märchen, das ebenfalls klare Strukturen und eindeutig definierte Akteure aufweist.[40]

Die englische Adaptation verändert die Vorlage noch in einem weiteren Punkt, der ebenfalls für die Entwicklung der me. Artusromanze von Bedeutung ist: Sie bindet das Geschehen in die Nationalgeschichte ein. Nicht nur das Thema Liebe ist marginalisiert und wird durch andere Aktivitäten wie Waffentaten, die Jagd und ritterliche Abenteuer ersetzt, sondern Chrétiens ursprüngliche Klage, die Liebe, die zu König Artus' Zeiten in Ehre gehalten worden sei, sei jetzt verkommen, wird in der englischen Romanze durch eine *laudatio temporis acti* ersetzt, in der die bereits erwähnte Treue und die Aufrichtigkeit gelobt werden. Diese Glorifizierung der Vergangenheit wird durch zwei Lobeshymnen auf Artus und seine Ritter umrahmt: Artus *Of al knightes … bare þe prise* [war der beste aller Ritter] (V. 11). *His curtayse cumpany* [seine höfische Gesellschaft] (V. 44) war die *flowre of chevallry* [die Blüte der Ritterschaft] (V. 45). Die *laudatio temporis acti* in der englischen Romanze verweist auf die glorreiche Vergangenheit, deren hervorragendster Vertreter Artus war. Obwohl Chrétien auch in der Präteritalform schreibt, tut er es nicht, um die Handlung in der Vergangenheit anzusiedeln, sondern er präsentiert vielmehr eine utopische Vision: Er erzählt eine Geschichte *Del roi, qui fu de tel tesmoing, / Qu'an an parole pres et loing; / Si m'acort de tant as Bretons, / Que toz jorz mes vivra ses nons* [vom König, dessen Berühmtheit so groß war, / dass die Menschen noch heute nah und fern von ihm sprechen; / und ich stimme mit den Bretonen überein, / dass sein Name ewig leben wird] (V. 35–8). Für Chrétien verkörpert Artus und die Artusgesellschaft ein omnipräsentes, zeitloses Ideal mit Modellfunktion. Im Gegensatz zu Chrétien, der erzählt, der König habe sein Hoffest zu Pfingsten gefeiert, fixiert der englische Autor die Handlung in der Geschichte: Das Fest fand statt, nachdem der König Wales und Schottland erobert

40 Vgl. PROPP, Morphologie des Märchens, S. 31–66.

hatte (V. 7–9).[41] Dadurch werden Artus, der Hof und die nachfolgende Erzählung in den Lauf der Geschichte integriert. Sie haben eine exemplarische Bedeutung wie viele andere geschichtliche Persönlichkeiten und Ereignisse: In diesem Fall verkörpern Artus und seine Ritter Treue und Aufrichtigkeit, Tugenden, die in der darauf folgenden Erzählung von Ywain unter Beweis gestellt werden.

Eine zweite Gruppe von me. Artusromanzen beinhaltet Werke, die nicht in direkter Abhängigkeit zum klassischen Archetypus stehen. Sie basieren entweder auf einer unbekannten oder aber einer verlorenen Version der Geschichte bzw. gehen auf einen nachklassischen Roman zurück. Zum ersten Typus gehören ‚Sir Percyvell of Gales' und ‚Libeaus Desconus', zum zweiten ‚Gologras and Gawain', ‚The Jeaste of Sir Gawain' und ‚Lancelot of the Laik'. Auch ‚Sir Launfal', eine Adaptation eines Lai von Marie de France, könnte dieser Gruppe zugerechnet werden. Wie der Name der ersten beiden Werke suggeriert, handelt es sich zum einen um eine Behandlung des Parzival-Stoffs und zum anderen um eine der vielen Bearbeitungen von Renaut de Beaujeus ‚Le Bel Inconnu' (etwa 1200). Wie die Parzival-Geschichte erfreute sich ‚Le Bel Inconnu' im Mittelalter großer Beliebtheit. Versionen finden sich sowohl auf dem Kontinent – der ‚Wigalois' des Wirnt von Grafenberg in Deutschland und der anonyme ‚Carduino' in Italien – als auch in England, der ‚Libeaus Desconus', den Chaucer neben ‚Sir Percyvell' in seiner Romanzenparodie ‚The Tale of Sir Thopas' erwähnt. Beide Werke reproduzieren nicht mehr das sinnstiftende Schema des klassischen Artusromans, wie die Analyse in der Einleitung zur me. Romanze ‚Sir Percyvell of Gales' zeigen wird, ein Werk, das ausgewählt wurde, um diesen Typus zu illustrieren. Die beiden Romanzen ‚Gologras and Gawain' und ‚The Jeaste of Sir Gawain' basieren auf Episoden, die der nachklassischen ‚Continuation' von Chrétiens ‚Conte du Graal' entnommen sind, und ‚Lancelot of the Laik' behandelt eine Episode aus dem französischen Vulgata Zyklus, einem fünfteiligen Prosaroman aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.[42]

41 HUNT, Beginnings, Middles, and Ends: Some Interpretative Problems in Chrétien's *Yvain* and Its Medieval Adaptations, S. 91 führt eine historische Parallele an: „There is a constallation of elements which may point to the figure of Arthur as a symbol for Edward I. 'Þe Kyng of Yngland / Þat wan al Wales with his hand / And al Scotland' (ll. 7–9) may evoke Edward's conquest of Wales in 1274–86 and his attempted subjugation of Scotland with the Scottish campaign of 1296 or the taking of Stirling Castle in 1304." [Es gibt eine Konstellation von Elementen, die möglicherweise auf die Figur von Artus als Symbol für Eduard I. verweisen. ‚Der König von England, / der ganz Wales mit seiner Hand gewann / und ganz Schottland' (V. 7–9) könnte eine Anspielung auf Eduards Eroberung von Wales in den Jahren 1274–86 sein und seine versuchte Unterwerfung Schottlands im schottischen Feldzug im Jahr 1296 oder die Einnahme von Stirling Castle im Jahre 1304]. Dem entsprechend wäre auch ‚Ywain and Gawain' eine Romanze, die wenigstens zu Beginn die historische Realität widerspiegelt so wie viele der alliterierenden Artusromanzen aus dem Norden oder dem nordwestlichen Mittelland zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, wie z. B. ‚The Awntyrs of Arthure'.

42 Anzumerken wäre, dass Stoff und Vorlagen der englischen Artusromanzen grundsätzlich vom Kontinent nach England kamen und nicht auf direktem Weg aus Wales, obwohl Artus in seiner vorhöfischen Gestalt ursprünglich ein keltischer Held und Heerführer war. Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich dadurch erklären, dass der literarische Geschmack der

‚Gologras and Gawain' könnte man auch der dritten Gruppe, den alliterierenden Artusromanzen, zuordnen, zu denen weiterhin ‚Sir Gawain and the Green Knight' und ‚The Awntyrs off Arthure' gehören. Alle drei Romanzen verbindet nicht nur die alliterierende Versform und ihre Herkunft aus den nördlichen Landesteilen Englands bzw. aus Schottland, sondern auch eine kritische Haltung gegenüber Artus und seinem Hof.[43] Besonders die Werke, die nahe der englisch-schottischen Grenze entstanden, enthalten kritische Äußerungen zu Artus' Imperialismus. Artus und die Artusgesellschaft haben in allen diesen Werken den zeitlosen utopischen Raum in Chrétiens Romanen verlassen und sind zu einem Teil der Historie geworden. Die erzählten Ereignisse werden dadurch einmalig und sind nicht wiederholbar im Gegensatz zur Zeitauffassung des klassischen Artusromans, in dem der jeweilige Protagonist immer wieder dieselben Stationen durchläuft. Ein Beispiel für diesen Typus in dieser Anthologie ist die alliterierende Artusromanze ‚The Awntyrs off Arthure'.

Eine vierte und letzte Gruppe von Werken umfasst kurze Romanzen, in denen gewöhnlich eine Episode behandelt wird, die zumeist auf folkloristischen Motiven beruht: ‚Sir Gawain and the Carle of Carlisle', ‚The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell', ‚The Turke and Sir Gawain' und ‚The Avowynge of King Arthur'. Die meisten dieser Romanzen tendieren zur Burleske und Groteske. Das Geschehen trägt des Öfteren schwankhafte Züge, die unvereinbar mit dem Ethos des klassischen Artusromans sind. Diese unseriöse Darstellung mindert das Ansehen von Artus und seinem Hof. Ausgenommen davon ist Gawain, der zum Held in vielen dieser Romanzen avanciert. Die Sonderstellung Gawains ist eine Eigenart der me. Romanzenliteratur. Da Gawain jedoch kein wandelbarer, sondern ein „präformierter Charakter" ist,[44] fehlt diesem Romanzentypus das für den klassischen Artusroman charakteristische Merkmal der persönlichen Entwicklung des Helden. Die Figur Gawains in diesen Romanzen variiert kaum: Er ist in allen Werken das Sinnbild unerschütterlicher arturischer Höfischkeit und allen Situationen gewachsen. In der Anthologie ist dieser Typ der me. Artusromanze durch ‚The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell' vertreten.

Die Artusromanze ähnelt in vieler Hinsicht den anderen me. Romanzen, deren charakteristische Merkmale oben angeführt und kurz besprochen wurden. Das gilt besonders für den Stil dieser Romanzen, der im letzten Abschnitt dieser Einleitung noch einmal erörtert werden soll. Für die drei exemplarischen Werke in der Anthologie werden Forschungslage und Interpretationsansätze in individuellen Einleitungen dargestellt. Die einschlägige Primär- und Sekundärliteratur zu den einzelnen Werken findet sich im Literaturverzeichnis zusammen mit einer Liste zusätzlicher Primär- und Sekundärliteratur.

normannischen Aristokratie französisch geprägt war. Die keltischen Randgebiete inklusive ihrer Dichtung erfreuten sich in England keiner Wertschätzung.

43 Eine kritische Haltung Artus gegenüber ist nichts Ungewöhnliches. Man begegnet ihr auch im französischen Artusroman wie z. B. im ‚Yder', den SCHMOLKE-HASSELMANN (Anm. 28), S. 76–85 als Anti-Artusroman bezeichnet hat.

44 CORMEAU, ‚Wigalois' und ‚Diu Crône': Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans, S. 126.

## 3 ÜBERSETZUNGSPRINZIPIEN

Die Übersetzungen der drei me. Romanzen ins Deutsche sind Erstübertragungen. Dies hat sowohl Vor- als auch Nachteile. Der Vorteil ist: Man steht nicht in Konkurrenz zu anderen Übersetzungen oder muss sich mit deren Übersetzungsmethoden auseinandersetzen. Der Nachteil ist: Es fehlen die Vergleichsmöglichkeiten. In gewisser Hinsicht wird hier Neuland betreten, vor allem bei der Übersetzung der beiden mittelenglischen Schweifreimromanzen ‚Sir Percyvell of Gales' und ‚The Weddynge of Sir Gawain and Dame Ragnell'. Zwar gibt es Übersetzungen von Chaucers Schweifreimromanze, ‚Tale of Sir Thopas', aber keine Übertragungen von Artusromanzen in Schweifreimstrophen mit verhältnismäßig komplizierten Reimschemata. Die ‚Awntyrs off Arthure', eine alliterierende Romanze mit acht abababab gereimten Langzeilen, gefolgt von einer Langzeile und einer vierzeiligen gereimten Kurzstrophe mit dem Reimschema abbba, wurde zwar auch noch nicht ins Deutsche übertragen; es existiert aber eine gute Übersetzung von ‚Sir Gawain and the Green Knight', einer höfischen Romanze mit ähnlichem Strophenaufbau (wenn auch mit ungereimten Langzeilen) und ähnlicher Diktion, von MARKUS, die als Orientierungshilfe dienen kann.[45]

Ziel dieser Studienausgabe ist zunächst einmal, dem Leser eine möglichst genaue Übersetzung der me. Texte ins Deutsche an die Hand zu geben, damit er sich die Originale im (Selbst-) Studium erschließen kann. Um dies zu gewährleisten, wurden die me. Texte möglichst unter Beibehaltung von Grammatik und Syntax ins Deutsche übertragen, d. h., die Übersetzung folgt den sprachlichen Vorgaben der Originale. Dies ist deshalb möglich, weil das Mittelenglische noch viele Merkmale einer synthetischen Sprache besitzt wie z. B. stärker ausgeprägte morphologische Endungen und somit dem Deutschen ähnlicher ist als das weithin endungslose moderne Englisch. Ein Vorteil dieses Vorgehens – die weitgehende Beibehaltung der Syntax der Originale – ist die bessere Vermittlung der Vortragssituation und des Vortragstils, wie sie in den zwei me. Schweifreimromanzen fingiert werden: In beiden Romanzen wendet sich der Erzähler an eine wirkliche bzw. imaginierte Zuhörerschaft in einem Sprachstil, der der mündlichen Dichtungstradition verpflichtet ist. Diesem Vorgehen sind jedoch auch Grenzen gesetzt, da aufgrund des komplizierten Reimschemas z. B. in ‚Sir Percyvell' die zumeist parataktische Syntax in den Vierhebern manchmal verschachtelt ist und aufgelöst werden muss, um den Inhalt verständlich zu machen.

Sowohl ‚Sir Percyvell' als auch ‚The Weddynge' benutzen den Vers als syntaktische Einheit. Enjambement, also das Übergehen des Satzes in den nächsten Vers, findet man kaum. In den ‚Awntyrs' mit seinen gereimten alliterierenden Langzeilen tritt Enjambement gelegentlich, wenn auch nicht häufig, auf. Diese Art der syntaktischen Komposition verleiht den Versen, vor allem, wenn sie so kurz sind wie die im ‚Sir Percyvell', einen staccatoartigen Effekt, der durch das Reim-

45 MARKUS, Sir Gawain and the green knight: englisch und deutsch.

schema aaabcccbdddbeeeb verstärkt wird. Da die Verse kurz und holprig sind, erzeugen sie einen stampfenden Rhythmus – eine Eigenschaft der Schweifreimstrophe, die Chaucer in ‚Sir Thopas' „meisterlich" durch Übertreibung parodiert. Die Übersetzung, die, wenn immer möglich, die Syntax der einzelnen Verse wiedergibt, versucht, diesen Effekt nachzuahmen.

Schwierigkeiten ergeben sich vor allem bei der Übersetzung bzw. Wiedergabe der vielen formelhaften Wendungen, die charakteristisch für die Spielmannsdichtung (minstrel romances) sind, wie die ‚popular romances' früher oft genannt wurden. Der Autor konnte auf einen großen Schatz vorgefertigter, undifferenzierter Redewendungen zurückgreifen und sie nach Bedarf in seine Verse einbauen. Diese Diktion ist klischeehaft – es handelt sich um bedeutungslose, in sich erstarrte Redewendungen, die nur noch Füllfunktion haben. Viele dieser Redewendungen sind alliterierend wie z. B. *faire and free* [wohlgestalt und edel] (Percyvell, V. 3), *fell in his fighte* [ungestüm im Kampf] (V. 4), *doughty of dede* [tapfer in seinen Taten] (V. 18) oder *to have and to holde* [zu besitzen] (V. 24) usw. Sie gehören zur Gattung „popular romance", in der Standardsituationen beschrieben werden und nicht-individualisierte Helden auftreten, deren Typenhaftigkeit durch die Verwendung der vielen Formeln bestätigt wird. Für diese formelhaften Redewendungen gibt es im Deutschen oft keine adäquaten Ausdrücke, die deren rhetorische Gestalt und fehlenden Gehalt wiedergeben. Wenn die Übersetzung gelegentlich unelegant erscheint, dann nicht immer wegen des Unvermögens des Übersetzers, sondern häufig aufgrund der stilistischen Eigenheiten der Vorlage. Weder ‚Sir Percyvell' noch ‚The Weddynge' lassen sich als poetische Meisterwerke bezeichnen im Gegensatz zur Romanze ‚The Awntyrs', die auf einem weitaus höheren sprachlichen Niveau steht.

Angesichts des reichen formelhaften Wortschatzes, vor allem in den zwei Schweifreimromanzen, sind den beiden wichtigen übersetzerischen Kriterien von Wörtlichkeit und Genauigkeit Grenzen gesetzt. Da die Sprache der Schweifreimromanzen ungenau ist, kann sich eine deutsche Übersetzung dem Stil dieser Texte nur annähern. Dasselbe gilt für ‚The Awntyrs', da das Vokabular der alliterierenden Dichtung ebenfalls häufig unpräzise ist. Wenn jede Verszeile mindestens zwei alliterierende Stäbe aufweisen muss, gewöhnlich jedoch drei und manchmal sogar vier hat, dann bedarf es eines Grundstocks an vorgefertigten Redewendungen bzw. an Wörtern, die flexibel eingesetzt werden können, wie z. B. Verben der Bewegung. Weil der Dichter in V. 26 den Stabreim „g" benötigt, reitet Ginevra nicht auf ihrem Maultier, sondern sie *glides* [gleitet]. Eine zusätzliche Schwierigkeit bei der Übersetzung der alliterierenden Dichtung ist das komplexe Spezialvokabular, vor allem bei der Beschreibung höfischen Zeremoniells, des Kampfs und der Jagd. Hier stößt der Übersetzer auf fast unüberwindbare Schwierigkeiten, einerseits das *mot juste* zu finden und andererseits die Förmlichkeit dieser Beschreibungen wiederzugeben, in denen die höfische Gesellschaft inszeniert und präsentiert wird.

Eine weitere Eigenheit der me. Texte, der ständige Tempuswechsel von Präsens zu Imperfekt und von Imperfekt zu Präsens sowie die Verwendung des historischen Präsens, wurden hier zugunsten eines kohärenteren Tempusgebrauchs aufgegeben. Wenn das historische Präsens im Text keine deiktische Funktion hat,

also auf etwas verweist, das gerade geschieht, wird es als Imperfekt wiedergegeben. Weiterhin wurden die Texte so übertragen, dass die im Deutschen übliche *consecutio temporum* gewahrt bleibt, also Imperfekt im Mittelenglischen gelegentlich als Plusquamperfekt erscheint. Auch die Modalverben, die im Mittelenglischen zwar denen im modernen Englisch ähneln, jedoch andere Bedeutungen haben, wurden der Textsituation entsprechend übersetzt.

Angesichts dieser Schwierigkeiten wurde versucht, eine möglichst sinngetreue, wörtliche Übersetzung zu erstellen, die dem Leser die Lektüre der me. Texte erleichtern soll. Die Übersetzung ersetzt weder die Originale noch beabsichtigt sie dies, sondern sie dient lediglich als Einführung in eine literarische Gattung, die im Mittelalter in England äußerst beliebt war. Um einen Zugang zu diesem Textkorpus zu finden, bedarf es des intensiven Studiums der Originale, die auch heute noch nichts von ihrer Vitalität und Plastizität verloren haben. Nur das Lesen der Originaltexte kann einen wirklichen Einblick in diese populäre Unterhaltungsliteratur des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts ermöglichen.

# SIR PERCYVELL OF GALES

# EINLEITUNG

Die folgende Darstellung gliedert sich in vier Teile: 1. Strophenform, Metrik und Vokabular; 2. ‚Sir Percyvell' im Kontext der Parzival-Dichtung; 3. ‚Sir Percyvell' als ein Beispiel der me. „popular romances"; 4. Handschrift.

## 1 STROPHENFORM, METRIK UND VOKABULAR

Wie bereits in den Ausführungen zu den Übersetzungsprinzipien erwähnt, ist die Romanze in einer komplexen Strophenform verfasst, einer sechszehn-zeiligen Strophe mit dem Reimschema aaabcccbdddbeeeb. Nur ‚Sir Degrevant' und ‚The Avowynge of King Arthur' weisen das gleiche Reimschema auf. Diese komplizierte Anordnung der Reime macht eine mündliche Kompositionsmethode äußerst unwahrscheinlich, vor allem auch, weil die Strophen zusätzlich untereinander verbunden sind. Der letzte Vers der vorhergehenden Strophe wird im ersten Vers der nachfolgenden Strophe wieder aufgenommen. Ein Werk von dieser Länge (2288 Verse verteilt auf 143 sechzehn-zeilige Strophen) in einer derart diffizilen Strophenform kann nur ein Produkt schriftlicher Komposition sein, obwohl der Autor stark von den Konventionen mündlicher Dichtung beeinflusst ist. Das zeigt sich deutlich am Vokabular, das viele formelhafte Wendungen aufweist. Die Verwendung der häufigen Formeln kommt jedoch nicht überraschend, denn, um ein so kompliziertes Reimschema durchzuhalten, bedarf es eines großen Repertoires an vorgefertigten Redewendungen, die als syntaktische und metrische Einheiten einsetzbar sind. Besonders die Dreiergruppen mit gleichem Endreim sind zumeist parataktisch angeordnet, eine syntaktische Konstruktion, die sich mit Formeln gut durchführen lässt. Von der Diktion her ist ‚Sir Percyvell' geradezu ein Paradebeispiel für die „popular romances", also die volkstümlichen Romanzen oder Spielmannsromanzen, wie sie früher genannt wurden. Die Verankerung in dieser Tradition hat Vor- und Nachteile. Einerseits kann der Dichter auf einen großen Fundus an Redewendungen zurückgreifen, was die Komposition eines so langen Werks erleichtert, andererseits wirkt die Diktion oft klischeehaft und unoriginell. Sprachliche Originalität ist jedoch auch gar nicht beabsichtigt, denn sie widerspricht dem Ziel dieser Gattung, das Typenhafte zu beschreiben und hervorzuheben. Vor allem die zur Personenbeschreibung eingesetzten Adjektive wiederholen sich ständig. Percyvell ist *fair and fre* [wohlgestalt und edel] (V. 3) oder *wighte* [tapfer] (V. 1589), Gawain ist *meke and mylde* [bescheiden und sanft] (V. 290), Artus ist *dere* [edel] (V. 508), Lufamour ist *bright* [schön] (V. 1222) oder *lele* [vorzüglich] (V. 1277), d. h. die verwendeten Epitheta entsprechen den Erwartungen des Publikums; sie gehören zur *descriptio*-Tradition (Personenbeschreibung) dieser Gattung. Sie sollen die Charaktere nicht individualisieren, sondern sie als idealtypische Vertreter ihres Standes oder ihres Geschlechts darstellen.

Dennoch gelingt es dem Autor, wenigstens den Protagonisten besonders zu kennzeichnen, indem er ihn entweder als *childe* [Jüngling] oder als *fole on the filde* [Tor auf dem Feld] bezeichnet. Diese beiden Bezeichnungen werden in fast leitmotivischer Manier immer wieder zur Beschreibung von Percyvell verwandt, um einerseits seine Jugend und andererseits seine Weltfremdheit hervorzuheben. Sie dienen zur Charakterisierung des Helden, der in seinem jugendlichen Ungestüm oft unüberlegt und draufgängerisch agiert, dafür aber vom Autor nicht getadelt wird. Obwohl er unerfahren und ungebildet ist, wird Percyvell durchwegs in dem zur Beschreibung von Romanzenhelden üblichen Idiom vorgestellt, so dass auch er zu einem Vertreter dieser Art von Protagonist wird. Das Vokabular typisiert ihn und macht ihn zu einer Identifikationsfigur.

Trotz dieses stark standardisierten Vokabulars, was ‚Sir Percyvell' zu einem typischen Vertreter der Gattung macht, ist das Werk eine der besseren Romanzen. Die Strophen sind klar gegliedert, die Syntax ist unkompliziert und der Stil ist einheitlich. Die Sprache ist einfach, aber wirkungsvoll, weil der Autor zielstrebig und ohne Umschweife erzählt. Er verzichtet z. B. auf den Einsatz von Topoi. Beginnt Chrétiens Werk mit dem traditionellen Natureingang, so ersetzt der me. Dichter diesen Topos mit der für die Romanzendichtung üblichen Aufforderung an sein Publikum, ihm beim Vortrag zuzuhören. Die ausführliche *descriptio* von Blanchefleur, die in der me. Version Lufamour heißt, wird reduziert auf *the fayrest to byholde / The myldeste mayden on molde* [um die Schönste anzusehen, / die züchtigste Maid auf dieser Welt] (V. 1322–3). Der Autor verzichtet sogar auf die in der me. Romanzendichtung beliebten Kataloge. Jedes für den Fortgang der Handlung unwichtige deskriptive Element wie z. B. die Beschreibung der Burg von Gornemanz de Goort oder die Ausbildung des Protagonisten in der Handhabung von Waffen entfällt. Nur die Kampf- und Schlachtszenen werden ausführlicher beschrieben. Hier erweist sich der junge Percyvell als kühner Streiter, der auch ohne Unterricht jede Waffengattung hervorragend beherrscht. Bei der Beschreibung dieser Szenen offenbart der Autor einen gewissen Sinn für schwarzen Humor, der sich bisweilen in markanten Bildern ausdrückt, wie z. B., wenn der Held die Köpfe seiner sarazenischen Gegner abhaut, dass sie wie Hagelkörner auf dem Gras einher springen oder er die Enthauptung des Riesen kommentiert: *He was ane unhende knave / A geantberde so to schafe* [Er war ein rüder Kerl / einen Riesenbart so zu rasieren] (V. 2094–5).

## 2 ‚SIR PERCYVELL' IM KONTEXT DER PARZIVAL-DICHTUNG

‚Sir Percyvell of Gales' basiert sicherlich auf Chrétiens ‚Conte du Graal', der um 1180 geschrieben wurde. Zwischen der mutmaßlichen Entstehungszeit und der Komposition der me. Romanze (zwischen 1300 und 1340) liegen mindestens hundertzwanzig Jahre. Weitere einhundert Jahre vergehen bis zu ihrer Aufzeichnung im Lincoln Cathedral MS 91. Angesichts dieser großen zeitlichen Distanz zum Original fragt man sich, wie der englische Dichter zu seinem Stoff gekommen ist und in welcher Form sein Werk überliefert wurde. Die „hitzige Quellen-

diskussion" zu Ende des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, wie GÖLLER schreibt, ist längst vorbei, denn die moderne Forschung ist im allgemeinen von der Auffassung abgerückt, Chrétiens Werk habe dem Verfasser als unmittelbare Vorlage gedient.[1] Trotzdem besteht kein Zweifel, dass er eine Version der Chrétienschen Perceval-Fassung gekannt haben muss, die auch in England im vierzehnten Jahrhundert verbreitet gewesen ist, wie die Existenz einer im anglo-normannischen Dialekt abgefassten Handschrift des ‚Conte du Graal', (Handschrift H), London College of Arms, Arundel H XIV, aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts belegt. Auf welche Weise der englische Dichter mit Chrétiens Werk in Berührung kam, lässt sich nicht rekonstruieren. Er kannte jedenfalls die Geschichte oder wenigstens einen Teil davon, nämlich die sogenannten *enfances*. Folglich erzählt er ein Drittel von Chrétiens Roman bis zu Percyvells Suche nach seiner Mutter. Die Romanze endet, nachdem die Suche nach der Mutter erfolgreich abgeschlossen ist. Eine Gralsepisode enthält das Werk nicht, dafür aber eine Reihe von Motiven aus der volkstümlichen me. Romanzentradition, die nicht dem ‚Conte du Graal' entstammen. Diese Motive finden sich vor allem im abschließenden Teil der me. Version, in der die Suche nach und das Wiedersehen mit der Mutter beschrieben wird. Dabei spielt der mit dem Saalfräulein (entspricht dem Zeltfräulein bei Chrétien) getauschte Ring eine entscheidende Rolle.

Die drastische Kürzung der Handlung, d. h. das Fehlen der Gralsgeschichte und der Gawain-Aventiuren, hat gravierende Auswirkungen nicht nur auf die Komposition der me. Romanze, sondern auch auf ihre Aussage. Die eindeutige Umorientierung der Handlung verändert zunächst einmal das Kompositionsprinzip des me. ‚Percyvell'. An die Stelle des Chrétienschen Zweikreisschemas, das bei der radikalen Verkürzung des Texts gar nicht zur Anwendung kommen kann, findet man folgende für die me. Romanzenliteratur charakteristische Struktur: Der Motivkomplex Verlust und Wiedererlangung ist mit dem Motivkomplex Liebe und Ehe verbunden. Der erste Motivkomplex besteht aus der Episodensequenz: Verlust, Adoption, Erkennung und Wiedererlangung; der zweite aus der Episodenfolge: Liebe, gefährdete Ehe, Befreiung und Ehe. Wie WITTIG überzeugend nachgewiesen hat, bestimmen diese beiden Motivkomplexe, die aus zwei bzw. vier unterschiedlichen, miteinander kombinierbaren Episodensequenzen bestehen können, die narrative Struktur der me. Versromanzen.[2]

An dieser Struktur orientiert sich offensichtlich auch der me. Autor in seiner eigenwilligen Bearbeitung des Parzival-Stoffs. Da die me. Romanzen dieses Typs

1 GÖLLER, König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters, S. 84. Zu der gegenteiligen Annahme, dass der englische Autor Chrétiens Text in der Originalfassung gekannt habe, siehe FOWLER, *Le Conte du Graal* and *Sir Perceval of Galles* und BUSBY, Chrétien English'd and *Sir Perceval of Galles, Le Conte du Graal,* and *La Continuation-Gauvain*: The Methods of an English Adaptor. Die moderne Forschung untersucht ‚Sir Percyvell' als ein wichtiges eigenständiges Werk, besonders auch im seinem Bezug zu Chrétiens ‚Conte du Graal'. Siehe PUTTER, Story line and story shape in *Syr Percyvell of Gales* and Chrétien de Troyes's *Conte du Graal*, S. 171–96.

2 WITTIG, Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances, S. 143–78.

mit einer Verlustgeschichte beginnen, schaltet er seiner Erzählung eine Vorgeschichte vor. Percyvells Vater, der ebenfalls Sir Percyvell heißt, wird in einem Turnier zur Feier der Geburt seines Sohns vom Roten Ritter erschlagen. Aus Gram über den Tod ihres Ehemanns verlässt Percyvells Mutter ihren herrschaftlichen Wohnsitz und zieht sich in den Wald zurück, wo der junge Percyvell nun fern ritterlicher Lebensart heranwächst. Der Held verliert also seine angestammte Position. Als Percyvell zum Artushof kommt, wird er sogleich freundlich vom König aufgenommen, der sich beim Anblick des jungen Manns an seinen Schwager erinnert fühlt. Es folgt die Tötung des Roten Ritters, Percyvells Aufnahme im Schloss eines alten Ritters, die Ankunft des Boten aus dem Maidenland, der von der Belagerung seiner Herrin Lufamour berichtet, und Percyvells Aufbruch, um die Königin vor ihrem Feind, einem heidnischen Sultan, zu beschützen. Der Bote reitet weiter und kommt schließlich zum Artushof. Dort berichtet er von seinem Zusammentreffen mit Percyvell, den der König aufgrund der Beschreibung des Boten als seinen Neffen erkennt. Damit endet zunächst die Episodensequenz des Themenkomplexes Verlust und Wiedererlangung und der zweite Themenkomplex wird eingeschoben. Nach seiner Ankunft in Lufamours Burg verlieben sich Percyvell und die Burgherrin, die von dem Sultan hart bedrängt wird, der sie zur Frau begehrt. Im darauf folgenden Zweikampf tötet Percyvell seinen Gegner und Nebenbuhler und heiratet Lufamour. Damit wird der zweite Themenkomplex abgeschlossen. Es fehlt somit nur noch eine Episode: die Wiedererlangung, die hier logischerweise mit dem Motiv der Wiederauffindung der Mutter verknüpft ist. Auf dem Weg zur Mutter muss Percyvell noch einen Riesen töten, der um seine Mutter wirbt. Dann kehren Mutter und Sohn gemeinsam zu Lufamour zurück, wo Percyvell nun als König regiert, bis er ins Heilige Land zieht und dort stirbt.

Diese Veränderungen des Strukturprinzips im Vergleich zu Chrétiens ‚Conte du Graal' führen zwangsläufig auch zu einer Veränderung des literarischen Genres. Man kann nicht mehr von einem Artusroman sprechen, sondern nur noch von einer Romanze mit einem Protagonisten aus dem Artuskreis. Allein die auf sich selbst bezogenen Taten des Protagonisten stehen im Mittelpunkt. Der Weg des Helden in die persönliche Krise und durch den geistlichen Tod hindurch zu einer vollkommeneren Existenz, die in der Bewältigung der inneren Krise und dem Sieg über die Vertreter der Gegenwelt ihren Ausdruck findet, wodurch das Ansehen des Artushofs und die Hofesfreude vermehrt werden, wird nicht mehr thematisiert. Der für den klassischen Artusroman so wichtige Bezug zwischen Individuum und Gesellschaft wird im me. ‚Sir Percyvell of Gales' kaum hergestellt. Im Gegensatz zu Chrétiens Held, der alle seine besiegten Gegner an den Artushof zurückschickt und somit die Weissagung des Mädchens und des Narren erfüllt, bricht Percyvell den Kontakt zum Hof sofort ab, obwohl er Artus ursprünglich ersucht hat, ihn zum Ritter zu schlagen. Als Gawain ihm nach seinem Sieg über den Roten Ritter vorschlägt, zum Artushof zurückzukehren, lehnt Percyvell dieses Ansinnen strikt mit der Erklärung ab, er sei Artus ebenbürtig. Darauf macht Artus sich selbst auf den Weg, um Percyvell zu suchen, den er schließlich vor der belagerten Burg der Königin Lufamour trifft. Nach einem Waffengang mit Gawain erkennen sich die beiden Vettern. Sie versöhnen sich und