

Emotion und Handlung im Artusroman

Schriften der Internationalen Artusgesellschaft



Deutsch-österreichische Sektion

Herausgegeben von

Cora Dietl, Klaus Ridder, Brigitte Burrichter,
Nathanael Busch, Friedrich Wolfzettel, Joerg Fichte

Band 13

Emotion und Handlung im Artusroman



Herausgegeben von
Cora Dietl, Christoph Schanze, Friedrich Wolfzettel,
Lena Zudrell

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-053491-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-053605-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-053494-8
ISSN 1869-7070

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Christoph Schanze, Gießen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort der Herausgeber — IX

I Die emotionale Seite der Figur: Innensicht und ›Figurenpsychologie‹

Friedrich Wolfzettel

Artusrittertum und Melancholie

Im Zeichen des *penser* — 3

Danielle Buschinger

Emotionen in den *Tristan*-Romanen: Zorn- und Wutausbrüche — 19

Fritz Peter Knapp

»Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über«

Emotionalität und lautes Denken — 31

Lena Zudrell

Was fühlen Erzähler?

Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach
und dem Pleier — 47

Björn Reich

Zur Psycho-Logik bei Wolfram

Gawan und Parzival als emotive Modellfiguren — 63

Alain Corbellari

Palamède im Spiegel seiner selbst im *Tristan en Prose*

Ein Porträt des Artusritters als Anti-Narziss — 87

Christina Fischer

Innensicht und Außensicht

Zur Figurenpsychologie in *Chwedyl Iarllles y Ffynnawn (Owein)* — 99

Florian Kragl

Enites schöne Seele

Über einige Schwierigkeiten des höfischen Romans der Blütezeit, Figuren als Charaktere zu erzählen. Mit Seitenblicken auf Chrétien de Troyes und auf den *Wilhelm von Orlens* des Rudolf von Ems — 117

**II Die emotionale Seite der Handlung:
Figurenkonzeption und Handlungsmotivation**

Jutta Eming

Die Tränen der Cunneware

Zu codierten Emotionen in Erzählsituationen gestörter Ordnung — 155

Brigitte Burrichter

**Lancelot – eine komplexe Figur zwischen höfischer Liebe und
Gralsrittertum — 173**

Seraina Plotke

Eine flache Figur?

Fragen der Introspektion und der Handlungsmotivation im *Lanzelet*
Ulrichs von Zatzikhoven — 185

Geert van Iersel

The Community and its Champion

The Case of *Sir Gawain and the Green Knight* and *The Greene Knight* — 197

Susanne Friede

Verflachung der Emotionen?

Überlegungen zu einigen Romanen Chrétiens — 213

Eva von Contzen

Emotion und Handlungsmotivation in *Sir Tristrem* — 229

Ulrich Hoffmann

Ginovers Krise

Verhandlungen latenter Ursachen in der *Crône*
Heinrichs von dem Türlin — 243

Andreas Hammer

Motiviertes Handeln oder fixe Rollenzuteilung

Die Figur des Keie in der kontinentalen und der inselkeltischen
Artustradition — 271

Vorwort der Herausgeber

In der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung findet seit längerer Zeit eine intensive Auseinandersetzung mit der Frage statt, welchen (kulturellen) Stellenwert Emotionen haben und wie sie sich in verschiedensten Zeichenensembles und diskursiven Zusammenhängen niederschlagen. Gerade in der Mediävistik ist die Emotionsforschung zu einem zentralen Baustein einer literarischen Anthropologie geworden.¹ Zugleich erfährt auch die mediävistische Forschung

1 In den letzten Jahren hat v. a. die germanistisch-mediävistische Emotionsforschung eine beachtliche Anzahl an Publikationen vorgelegt. Dabei stehen, neben grundsätzlichen Fragen terminologischer und methodischer Art, primär verschiedene Emotionsäußerungen durch Figuren epischer Texte – wie etwa Zorn, Angst, Scham, Trauer oder Liebe – im Fokus, aber auch das Problem der Referenz dieser literarischen Darstellung von Emotionen (›fühlen Figuren anders als Menschen?‹). Vgl. z. B. die beiden von Ingrid Kasten (mit-)verantworteten zentralen Sammelbände: C. Stephen Jaeger, Ingrid Kasten (Hrsg.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, Berlin, New York 2003 (TMP 1), und Ingrid Kasten (Hrsg.), *Machtvolle Gefühle*, Berlin, New York 2010 (TMP 24), sowie die Monographien von Jutta Eming und Elke Koch: Jutta Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39); dies., *Emotionen im ›Tristan‹. Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik*, Göttingen 2015 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 20); Elke Koch, *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2006 (TMP 8). Von Eming und Koch stammen weitere methodische Standortbestimmungen: Jutta Eming, »Emotionen als Gegenstand mediävistischer Emotionsforschung«, *Journal of Literary Theory* 1 (2007), 251–273; Elke Koch, »Bewegte Gemüter. Zur Erforschung von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 49 (2008), 33–54; dies., »Emotionsforschung«, in: Christiane Ackermann, Michael Egerding (Hrsg.), *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*, Berlin, Boston 2015, 67–102. Teils in polemisch-kritischer Abgrenzung zu Kasten, Eming und Koch nähert sich Rüdiger Schnell dem Forschungsfeld, vgl. Rüdiger Schnell, »Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung«, *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2004), 173–276; ders., »Ekel und Emotionsforschung. Mediävistische Überlegungen zur ›Asthetik‹ des Hässlichen«, *DVjs* 79 (2005), 359–432; ders., »Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Aspekte und Probleme der Referentialität«, *ZfdA* 127 (2008), 79–102; ders., »Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?«, *IASL* 2 (2008), 1–51; mit breitem Ansatz Schnells jüngst erschienenes Opus magnum *Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer History of emotions*, Göttingen 2015. Einen relativ frühen Forschungsüberblick bietet Armin Schulz, »Die Verlockungen der Referenz. Bemerkungen zur aktuellen Emotionsdebatte«, *PBB* 128 (2006), 251–274; hinzuweisen ist schließlich auf einen jüngst erschienenen, von Frank Brandsma verantworteten Sammelband, der den mittelalterlichen Ar-

zu literarischen Figuren eine theoretisch fundierte Konjunktur,² gerade mit Blick auf die Artusepik. Grund dafür ist u. a. die Wiederbelebung und die damit einhergehende aktuelle Popularität von überholt geglaubten narratologischen Modellen und Theorien, wodurch der Blick neu auf den erzählerischen Umgang mit Figuren und insbesondere auf ihre Wahrnehmung und ›Komplettierung‹ durch den als ›Co-Autor‹³ verstandenen Leser oder Hörer gelenkt wurde. Figuren wirken, v. a. wenn von ihren emotionalen Äußerungen berichtet wird, zunächst wie ›Personen‹, und Personen verfügen über anthropologisch fassbare Phänomene wie mentale Innenräume oder Emotionen – kurz: Personen haben eine Psyche. Was literarische Texte mit Blick auf dieses psychologische Innenleben der Figuren nicht erzählen, wird daher (mitunter wider besseren Wissens) vom Rezipienten intuitiv ergänzt und als Begründung für bestimmte Handlungen der Figuren herangezogen.⁴

Die historisch orientierte Narratologie/Anthropologie ist nun bemüht zu zeigen, dass Figuren gerade keine Personen darstellen. Sie sind vielmehr »Ensembles von Zeichen, aus denen unsere Einbildungskraft die Vorstellung von Menschen erzeugt.«⁵ Während in der Anfangszeit der Beschäftigung mit literarischen Charakteren vehement von einer Figurenpsychologie Abstand genommen wurde, was etwa im Greimas'schen Aktantenmodell resultierte,⁶ demzufolge Figuren bloße Funktionen sind, die sich als spezifische Rollen im Text manifestieren und Handlungssegmente generieren (z. B. als Gegenspieler oder Helferfigur), wird gerade in der mediävistischen Forschung ein Mittelweg gesucht. Sowohl die mittelalterliche Anthropologie, die vielleicht einen von der Moderne verschiedenen

tusroman in einer europäischen Perspektive als Gegenstand der mediävistischen Emotionsforschung in den Mittelpunkt stellt: Frank Brandsma u. a. (Hrsg.), *Emotions in Medieval Arthurian Literature. Body, Mind, Voice*, Cambridge 2015 (Arthurian Studies 83); vgl. dazu die Rezension von Friedrich Wolfzettel, *ZrP* 132 (2016), 1180–82.

² Vgl. zum Forschungsfeld ›Figur‹ aus der Perspektive einer historisch orientierten Narratologie z. B. Markus Stock, »Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie«, in: Harald Haferland, Matthias Meyer (Hrsg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, Berlin, New York 2010 (TMP 19), 187–203; Fotis Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004 (Narratologia 3); Silvia Reuvekamp, »Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie«, *Diegesis* 3 (2014), 112–130.

³ Vgl. Jean-Paul Sartre, *Qu' est-ce que la littérature*, Paris 1948, 49.

⁴ Vgl. Armin Schulz, *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, Studienausgabe, 2., durchges. Aufl., hrsg. von Manuel Braun u. a., Berlin, Boston u. a. 2015, 8.

⁵ Ebd., 11.

⁶ Vgl. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, dt. als *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971.

Identitätsbegriff kennt,⁷ als auch kognitive Ansätze werden dabei einbezogen, wodurch die eigentlich rein auf Synchronie ausgerichteten Analysewerkzeuge der erzähltheoretischen Forschung für die diachronen Ansätze der Mediävistik fruchtbar gemacht werden können. Auf diese Weise lässt sich der Versuch, literarischen Figuren eine ›Psyche‹ und ein mentales Innenleben zuzuschreiben, das an der Textoberfläche nicht immer sichtbar werden muss, für die narratologische Analyse nutzen. Die Figurenpsychologie wird als literaturwissenschaftliche Kategorie relevant: »Es gibt keine Figuren ohne Psychologie. Allerdings ist die Psychologie nicht gleich abenteuerlich«, so Harald Haferland.⁸ Dabei muss jedoch die grundsätzliche Differenz zwischen Figurenpsychologie und Psychologisierung betont werden: Während erstere der literarischen Figur vom Erzähler zugeschrieben wird, ist letztere auf Seiten der Rezipienten angesiedelt.

Unter solchen methodischen Prämissen wird es möglich, nach ontologischen Innenräumen von Figuren zu fragen und darüber nachzudenken, warum Figuren genau so handeln, wie sie es tun, und nicht anders. Einen möglichen Weg ins Innere von Figuren eröffnet die Art und Weise, in der Erzähler von deren emotionalen (Re-)Aktionen berichten. Dass die Emotionen einer Figur für die Motivierung der Handlung eine Rolle spielen, scheint auf der Hand zu liegen. Zu fragen ist allerdings, wie genau diese Verbindung zwischen Emotion und Handlung im Einzelfall gestaltet ist. Auffällig und bemerkenswert ist nämlich die beachtliche Quantität sowie die qualitative Bandbreite an Emotionen und Emotionsäußerungen im Artusroman – sowohl im öffentlichen Raum als auch im Verborgenen –,⁹ was naturgemäß zu Fragen nach der Alterität mittelalterlicher Emotionen und ihrer literarischen Repräsentation führt. Hier ist jedoch grundsätzlich Vorsicht geboten, denn »[w]eder mit Toten noch mit literarischen Figuren kann man psychologische Experimente durchführen«, wie Armin Schulz pointiert anmerkt.¹⁰

Die Emotionsforschung beansprucht aufgrund einer intensiven methodischen Debatte im weitläufigen Feld der historischen und literarischen Anthropologie einen besonderen Platz.¹¹ Mit Blick auf ein Verständnis von Figuren als narrativen Entitäten, die erst in der Rezeption zu erzählten ›Personen‹ werden, gelten auch

7 Schulz (wie Anm. 4), 18.

8 Harald Haferland, »Psychologie und Psychologisierung. Thesen zur Konzeption und Rezeption von Figuren. Mit einem Blick auf ihre historische Differenz«, in: Florian Kragl, Christian Schneider (Hrsg.), *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011*, Heidelberg 2013, 91–117, hier: 103.

9 Vgl. dazu grundsätzlich Jan-Dirk Müller, *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*, Tübingen 2007, v. a. 272–316 (Kap. 5: »Zwischenräume – Paradoxien höfischer Öffentlichkeit«).

10 Schulz (wie Anm. 4), 112.

11 Vgl. Koch, »Emotionsforschung« (wie Anm. 1), 70.

die Emotionen dieser Figuren als »imaginierte, sprachlich vermittelte und vom Autor bewusst gestaltete Konstrukte«. ¹² Dabei ist gerade in der mediävistischen Forschung zu beobachten, dass Emotionen als Motivationen von Handlung bislang v. a. dann in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten sind, wenn diese im weitesten Sinn politisch inszeniert und funktionalisiert sind, ¹³ jedoch weniger, wenn (codierte) Emotionen Einfluss auf die Handlungsstruktur eines Textes nehmen. ¹⁴ Es ist eines der Anliegen des vorliegenden Bandes, diesem Forschungsdesiderat entgegenzuarbeiten und nach den Zusammenhängen von Emotion und Handlung zu fragen. Damit wird (auch) auf die unterschiedlichen Funktionen rekurriert, die Emotionen und Emotionsausdrücke auf der Ebene der *histoire* sowie auf der Ebene des *discours* erfüllen. Während Emotionsbeschreibungen auf der Handlungsebene mitunter eine nur marginale Funktion erfüllen, wie etwa Rüdiger Schnell gezeigt hat, ¹⁵ dienen sie auf der Diskursebene nicht selten der Gliederung des Erzähltextes und nehmen damit ganz entscheidend Einfluss auf die Handlungsstruktur. Hier zeigt sich eine narrative Strategie mittelalterlicher Literatur zum Umgang mit dem eingangs skizzierten Problem einer Figurenpsychologie, die regelmäßig beobachtet werden kann ¹⁶ und unter dem Stichwort »Externalisierung statt Psychologie« zu fassen ist: Einblicke in das Innere von Figuren werden über die Bande der Handlungsstruktur gespielt.

Als besondere Herausforderung erweist sich in Bezug auf die Figuren der Artusepik der Umstand, dass v. a. das als Gattungsdominante aufzufassende Figurenensemble aus Artus, Ginover, Gawein und Keie textübergreifend auftritt. Das wirft Fragen nach dem Status der »individuellen« psychologischen Beschaffenheit dieser und ähnlicher Figuren auf.

Für den vorliegenden Band galt es, nach Emotionen sowie Innenräumen von Figuren und damit in Zusammenhang stehenden Handlungsfügungen zu fragen: Warum handeln Figuren auf eine bestimmte Art? Wie sind diese Handlungen motiviert? Lassen sich Wechselwirkungen zwischen Emotionen bzw. Emotionsausdrücken und Handlungen ausmachen oder funktionieren Figuren im Artusroman so, wie ihr textübergreifend konstituierter Charakter es vorzugeben scheint?

¹² Koch (wie Anm. 1), 79.

¹³ Grundlegend dazu z. B. Gerd Althoff, »Empörung, Tränen, Zerknirschung. »Emotionen« in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters«, *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), 60–79, sowie ders., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997.

¹⁴ Vgl. dazu Jaeger/Kasten (wie Anm. 1); siehe auch den Beitrag von Jutta Eming im vorliegenden Band.

¹⁵ Vgl. Rüdiger Schnell, »Gefühle gestalten. Bausteine zu einer Poetik mittelalterlicher Emotionsbeschreibung«, *PBB* 138 (2016), 560–606, hier: 584f.

¹⁶ Siehe z. B. die Beiträge von Florian Kragl und Alain Corbellari im vorliegenden Band.

Der Band ist in zwei Sektionen aufgeteilt. Die ersten acht Beiträge widmen sich der emotionalen Seite der Figur und stellen bei ihrem Blick auf das dem Band zugrundeliegende Problem die Figurenkonzeption in den Mittelpunkt. Friedrich Wolfzettel und Danielle Buschinger konzentrieren sich dabei auf je eine »emotionale« Grundausrichtung. Wolfzettel untersucht das Verhältnis zwischen der melancholischen Tendenz zahlreicher Artusromane und der teleologischen Struktur der Gattung. Er geht davon aus, dass das v. a. für Artus selbst charakteristische *penser* aus der Spannung zwischen postuliertem Ideal und der Möglichkeit des Scheiterns resultiert, einer Spannung, die für den Artusroman konstitutiv ist und sich hier erstmals in der Literaturgeschichte konkretisiert. Sie verweist zugleich auf den experimentellen Charakter der Gattung. Das grüblerische Nachdenken und das Erkennen dieser Spannung durch die Figuren ist oftmals ein handlungsbestimmender Effekt, dient aber gerade nicht der Handlungsmotivation, sondern lässt zentrale Momente des Romans aus der Handlung herausfallen und wirkt mithin handlungslähmend. Im späteren Artusroman nehmen diese Tendenzen zu, weil dort die Aventüre nicht mehr so »einfach« zur Bewältigung von Sinnkrisen eingesetzt werden kann. Zu einem leitmotivischen narrativen Element wird das *penser* v. a. im *Lancelot en prose*, der als Vorläufer des modernen Kollektivromans eine neue Form der Emotionalität einführt, wenn der einsame Held, der in einem heilsgeschichtlichen Kollektivabenteuer dem Zerfall der arthurischen Weltordnung zuschauen muss, zum emotionalen Spiegel des Rezipienten wird.

Buschingers Analyse der Zorn-Emotion in verschiedenen romanhaften Fassungen der Tristan-Geschichte ist weniger strukturell argumentierend als auf die Figur bezogen. Im detaillierten Vergleich einzelner Szenen bei Eilhart und Thomas zeichnet sie die Höfisierungstendenzen in den Bearbeitungen der verlorenen Vorlage nach: Bei Eilhart kann der Zorn, v. a. der Tristrants, nicht ganz gestrichen werden, muss aber begründet werden, während Thomas diese Emotion bei der Figurenkonzeption konsequent meidet. Die Gottfried-Fortsetzer stehen letztlich zwischen dem schwach höfisierenden, aber mit dem Motiv des Zorns ringenden Eilhart und dem stark höfisierenden Thomas: Sie mildern den Zorn ab und spielen ihn gegen die synkretistische Kraft der Schönheit aus, interessieren sich dabei aber mehr für das Faktische als für das Emotionale.

Fritz Peter Knapp setzt sich, ausgehend von der Schlafzimmer-Szene des *Erec*-Romans, mit der Frage auseinander, inwiefern emotionalisiertes »lautes« Denken (in der Regel handelt es sich dabei um Klagen) Innensichten in die Figuren ermöglicht. Gerade dort, wo der Artusroman in der Nachfolge Chrétiens eine neue Innenperspektive entwickelt, überwiegt die auf den ersten Blick stumm zu denkende Eigenrede; sie wird geradezu zum Markenzeichen des Artusromans,

auch wenn sie auf die antike Dichtung verweist (im Falle Enides/Enites insbesondere auf die Klagereden von Pyramus und Thisbe bei Ovid). Allerdings wird in der Performanz des Versromans die stumme Rede der Figuren laut. Die Nähe des für die Rezitation verfassten Romans zum antiken Drama darf nicht unterschätzt werden. So werden die Rezipienten zu Komplizen der gleichsam beiseite sprechenden Figuren und nehmen die für andere nicht hörbaren Emotionen wahr, die aber ›versehentlich‹ dann doch auch auf der Handlungsebene öffentlich werden können. Damit werden sie nicht nur für die Frage der Figurenkonzeption bedeutsam, sondern auch für das Fortschreiten der Handlung.

Auf einen gänzlich anderen Bereich zielt der Beitrag von Lena Zudrell. Ihr geht es nicht um Emotionen der handelnden Figuren, sondern um die provokant formulierte Frage, was Erzähler fühlen und was es bedeutet, wenn ›Erzähler-Figuren‹ ihre Emotionen durch Redebeiträge exponieren. Sie untersucht dazu Stellen, an denen die Erzähler offensichtlich emotional Anteil an der Handlung nehmen, von der sie berichten, und zwar indem sie über das Schicksal ihrer Figuren klagen oder ihr Mitleid kundtun. Die emotionalen Äußerungen der Erzähler werden oftmals für die Motivationsstruktur der Texte funktionalisiert. Zur narratologischen Verortung solcher Erzähleräußerungen schlägt Zudrell den Begriff eines ›heteronarrativen Erzählers‹ vor, der die Erzählerposition einerseits innerhalb der Grenzen der Fiktion bzw. innerhalb der entworfenen Erzählwelt verortet, andererseits aber verdeutlicht, dass die Erzähler-Figuren kein Teil der Geschichte, die sie gerade erzählen, sind (sie sind nicht ›dabei‹).

Die restlichen vier Beiträge der ersten Sektion setzen sich mit der problematischen Frage des Zusammenhangs von ›Innensicht‹ und Figurenpsychologie auseinander und wählen dazu je eigene Zugänge. Björn Reich geht von der wissenschaftlichen Diskussion über die Verortung der *affectus* und *passiones* in der menschlichen Seele aus. Im Mittelalter steht diese Frage in Zusammenhang mit medizinisch-humoralpathologischen sowie wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Überlegungen. Die verschiedenen *passiones* sind hier an die Fließrichtung des Pneumas geknüpft. Reich zeichnet nach, wie sich Wolfram von Eschenbach, der über medizinisch-humoralpathologische Kenntnisse verfügte, bei der Konzeption der Protagonisten seines *Parzival*-Romans an diesen wissenschaftlichen Theorien orientierte. Parzival und Gawan erscheinen so nicht nur in der Blutstropfenszene, sondern durchgehend im Roman als zwei unterschiedliche ›emotive‹ Modellfiguren, was eine ›psycho-logische‹ Lektüre der beiden Helden im Rahmen der mittelalterlichen Phantasmatologie ermöglicht: Gawan erweist sich als ›Imaginationsprofi‹, der situativ und flexibel auf das unmittelbar Wahrgenommene reagiert, allerdings mit Erinnerungen nicht gut umgehen kann. Aus der dementsprechenden Fließrichtung seines Pneumas (vom Herzen weg) erklärt

sich seine grundsätzliche Disposition zur Freude: Gawan ist Sanguiniker. In seiner Wahrnehmungsfähigkeit stellt Gawan das genaue Gegenbild zu Parzival dar, der ein ›Erinnerungsmensch‹ und in seinen Erinnerungen gefangen ist. Dem entspricht ein Pneumafluss zum Herzen hin: Parzival ist Melancholiker, seine Tendenz zu Schwermut ist unübersehbar.

Alain Corbellari setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern der Wunsch nach Selbsterkenntnis seitens fiktiver Figuren im mittelalterlichen Erzählen thematisiert wird, und nähert sich damit dem Kernproblem einer Figurenpsychologie an. Er konzentriert sich in seiner Analyse auf eine Strategie mittelalterlicher Romane, Figuren (und auch Rezipienten) zur Reflektion über das Wesen und Innenleben von Figuren anzuregen: die Spiegelung von Figuren und die Konfrontation mit ihren Doppelgängern. Ein außerordentliches Beispiel einer solchen Begegnung eines Helden mit seinem Spiegelbild stellt im *Tristan en prose* Palamèdes Selbstbetrachtung in der spiegelnden Quelle dar. Die Besonderheit dieser Szene wird nicht zuletzt durch intertextuelle Bezüge zum Narziss-Mythos und zum *Lai d' Aristote* unterstrichen: Palamède erfährt bei der Betrachtung seines Spiegelbilds eine Entfremdung von sich selbst, findet erst durch die Kunst (die Musik) wieder zu sich selbst und zu neuem Leben, muss aber genau in der Kunst seine Zweitrangigkeit gegenüber seinem Rivalen Tristan erfahren. Dieses Wiederenstehen der Figur durch die Kunst zeigt zusammen mit dem selektiven Erzählen des Erzählers, der damit eindeutig Partei ergreift, dass ›Figurenpsychologie‹ immer ein Produkt der Kunst und der narrativen Vermittlung ist.

Der großen Kunstfertigkeit der französischen Erzähler, die diese auch gerne ausstellen, steht die Vorgehensweise der Erzähler in der mittelkymrischen Literatur diametral entgegen, wie der Beitrag von Christina Fischer deutlich macht. Der mittelkymrische *Owein* unterscheidet sich von seiner kontinentalen Vorlage, dem Chrétien'schen *Yvain*, durch Erzählökonomie und einen grundsätzlich deskriptiven Erzählstil, wie sie für den insularen Raum typisch sind. Einer psychologisierenden Darstellung der handelnden Figuren wird so zunächst kein Raum geboten, aber es gibt doch Ansätze zu Einblicken in das Figureninnere und eine proto-psychologische Entwicklung der Figuren im Handlungsverlauf. Mit vergleichenden Seitenblicken auf Chrétien diskutiert Fischer die von der walisischen Tradition geprägte Erzählstrategie des *Owein*, die darauf zielt, durch isolierte und punktuelle Innensichten einen interpretativen Spielraum zu eröffnen, der nicht primär vom Erzähler bestimmte Einblicke in die Protagonisten ermöglicht. Das lädt dazu ein, den Figuren ein ›psychologisches‹ Innenleben zuzuschreiben.

Ganz grundsätzlich befasst sich Florian Kragl mit den Möglichkeiten und Grenzen von Charakterdarstellung und Charakterwahrnehmung im höfischen Roman. Er tut dies in Auseinandersetzung mit Hugo Kuhns psychologisierender Deutung Enites als ›schöner Seele‹. Im Vergleich zu Chrétien lässt Hartmann viel weniger Einblicke in die Gedanken und Emotionen dieser Figur zu als seine französische Vorlage. Er gestaltet sie auch nicht als eine Figur, die so gezielt ihr heimliches Inneres von ihrem öffentlichen Auftreten trennt wie Ylie in Rudolfs von Ems *Willehalm von Orlens*, der sich Kragl in einem vergleichenden Ausblick widmet. Im Gegensatz dazu erscheint Enite als die still Erduldende, die *triuwe* und Gehorsam über die eigenen Emotionen stellt und als Figur irritierend ›flach‹ wirkt. Gerade dadurch lädt sie aber zu psychologisierenden Projektionen wie der Kuhn'schen ein. Aufgrund dieser Beobachtung geht Kragl davon aus, dass im höfischen Roman der ›Blütezeit‹ der Zugang zur Figurenpsychologie grundsätzlich nur über den Umweg der Handlung möglich ist. Er schlägt daher vor, die Pferdeszenen, die Hartmann gegenüber Chrétien ausweitet, als allegorische Darstellungen des Befindens Enites zu lesen, weil gerade die Allegorisierung eine externe Psychologisierung durch den Rezipienten ermöglicht.

Die zweite Sektion des Bandes versammelt acht Beiträge zur *e m o t i o n a l e n* Seite der Handlung, die der Frage nachgehen, wie Handlungsmotivationen mit der Figurenkonzeption zusammenhängen. Die ersten vier Beiträge stellen dazu die Emotionen einzelner Figuren sowie Einblicke in deren ›Innenleben‹ in den Mittelpunkt und analysieren von dort aus das Handlungsgefüge. Jutta Eming geht bei ihrer Untersuchung des narrativen Stellenwerts von codierten Emotionen von einer bislang wenig beachteten Textpassage in Wolframs *Parzival* aus, in der von Cunnewares Tränen bei Cundries Auftritt am Artushof berichtet wird. Über Cunnewares emotionale Reaktion ist die Szene mit Cunnewares Lachen bei Parzivals erstem Auftritt am Artushof verknüpft. Diese beiden Emotionsäußerungen umrahmen Parzivals ersten Aventürezklus. Vor der Folie von codierten Emotionen als flexiblen Elementen der symbolischen Kommunikation wird deutlich, dass es sich bei Cunnewares Lachen und Weinen um literarische Signale handelt, nicht um die Darstellung von spontanen emotionalen Reaktionen einer Figur. Diese verweisen nicht primär auf ihren emotionalen Zustand, sondern sind Zeichen gestörter (Weinen) und wiederhergestellter (Lachen) Ordnung am Artushof. Cunnewares emotionale Reaktionen auf Parzival haben zudem Stellvertreterfunktion für Parzival, der zunächst nicht in der Lage ist, situationsadäquat Emotionen zu empfinden und zu äußern. Das wiederum betrifft den gesamten Artushof, was verdeutlicht, dass Cunnewares Emotionen an diesen beiden Stellen auf das gesamte im Text entworfene Sozialsystem bezogen sind. Der

Code-Begriff ist dazu geeignet, solche narratologischen ›Schaltstellen‹ terminologisch zu fassen und zu analysieren.

Am Beispiel Lancelots zeigt Brigitte Burrichter, welche komplexen Auswirkungen es auf die Narration hat, wenn in einer Figur drei miteinander unvereinbare Wertesysteme aufeinandertreffen: der Artushof, die absolut gesetzte Liebe und die Gralswelt. Komplex ist Lancelot als Figur aber in erster Linie deshalb, weil die verschiedenen Erzähler, die von Lancelot berichten, seine Motivationen nicht oder nur teilweise erklären. Anhand von Chrétien's *Lancelot* und des *Lancelot en prose* zeichnet Burrichter nach, wie unterschiedlich der Vers- und der Prosaroman mit dem problematischen Verhältnis von Liebe und Vernunft umgehen. Bei Chrétien bleibt Lancelot im Kontext der Artuswelt eine rätselhafte Figur, weil der Erzähler Lancelots Innenleben und seine Handlungsmotivation erst nach und nach offenlegt (parallel zur lange Zeit verdeckten Identität) und auch dann noch Leerstellen lässt; die maßlose Liebe ist zudem nicht mit den Werten der Artuswelt in Einklang zu bringen. Im *Lancelot en prose* finden sich dagegen immer wieder Ansätze dazu, Lancelots Handlungen mit der ›psychologischen‹ Verfasstheit der Figur zu erklären. Lancelot hat hier dementsprechend auch eine konsistente Biographie. Wo Chrétien gezielt ›auf Lücke‹ erzählt, versucht der Prosaroman, genau diese Lücken nicht entstehen zu lassen. Beide Erzählstrategien dienen dazu, Lancelot als komplexe Figur konsistent darzustellen.

Diesem Befund stellt Seraina Plotke ihre Analyse der Figur Lanzelets in Ulrichs von Zatzikhoven Artusroman gegenüber, bei der sie von der Unterscheidung zwischen ›flachen‹ und ›runden‹ Figuren ausgeht. Lanzelet erweist sich als ›flach‹, einerseits mit Blick auf die Figurenentwicklung und eine damit einhergehende Komplexität, andererseits hinsichtlich eines transparenten Innenlebens. Man erfährt so gut wie nie, was Lanzelet denkt oder fühlt. Anders ist das bei den weiblichen Figuren des Romans: Bei Lanzelets Frauen finden sich immer wieder Introspektionen, die emotionale Motivierungen erkennen lassen. Bei Lanzelet widersprechen solche Eigenheiten dem Kompositionsprinzip der Figur, das darauf zielt, eine markante Eigenschaft in den Vordergrund zu stellen: den Kampfesmut und damit einhergehend das ritterliche Streben nach Ruhm und Ehre. Angesichts dieser Konzeption des Protagonisten ist die Handlung letztendlich immer aus sich selbst heraus begründet.

In Geert van Iersels Beitrag steht die Figur Gawains im Zentrum, wie sie in den beiden eng verwandten mittelenglischen Romanen *Sir Gawain and the Green Knight* und *The Greene Knight* gestaltet ist. Von besonderem Interesse ist dabei Gawains Verhältnis zur Artusgesellschaft und ihrer proklamierten Idealität. In *Sir Gawain and the Green Knight* ist Gawain ein idealer, durch die Haupttugenden ausgezeichneter Ritter, während ihm *The Greene Knight* zwar ebenfalls

Tugendhaftigkeit attestiert, ihm aber im Vergleich zu den übrigen Artusrittern keine Sonderstellung zuweist: Er ist ein ganz normaler Vertreter des Hofes. In der Auseinandersetzung mit dem Grünen Ritter zeigt sich dann die Fähigkeit der Artusgesellschaft, Gegner durch Einbindung zu neutralisieren. In *The Greene Knight* kommt Gawain aufgrund der Konzeption der Figur insgesamt eine weniger wichtige Rolle zu als in *Sir Gawain and the Green Knight*.

Die übrigen vier Beiträge der zweiten Sektion fragen ebenfalls nach dem Zusammenhang von Figurenkonzeption und Handlungsmotivation, legen den Schwerpunkt dabei aber eher auf die Handlung. Susanne Friede zeichnet in kritischer Auseinandersetzung mit der auf Originalität und eine Genieästhetik zielenden Bewertung Chrétiens in der frühen Romanistik (v. a. durch Wendelin Foerster und seine Schüler), die dessen Sonderstellung nicht zuletzt durch Chrétiens narrativen Umgang mit Emotionen und einer individuellen Verfasstheit der Figuren begründete, nach, welche Zusammenhänge zwischen den figurenpsychologischen narrativen Größen ›Emotion‹ und ›Motivation‹ und den Handlungsprozessen, die die Figuren in Gang setzen und befördern, bestehen. Am Beispiel von *Erec* und *Yvain* weist sie nach, dass die Figuren gerade nicht durch eine emotionale Tiefe und eine ›Psyche‹ charakterisiert sind, sondern durch einen eng umgrenzten Pool von festen Eigenschaften. In dieser Perspektive zeichnen sich die Figuren durch ›verflachte‹ Emotionen aus, die in der narrativen Ausgestaltung aber übersteigert wirken. Mit Blick auf das Handlungsgefüge spielt diese Art der Figurenpsychologie jedoch eine untergeordnete Rolle: Sie hat eine primär funktionale handlungslogische Bedeutung.

Eine ganz ähnliche Figurenkonzeption sieht Eva von Contzen im englischen *Sir Tristrem*. Auch hier ist eine sehr knappe, oberflächliche bzw. ›flache‹ Darstellung von Emotionen kein Mangel im Hinblick auf die Plausibilität der Figur und ihrer inneren Motivation. Die Verantwortung wird vielmehr an die Rezipienten ausgelagert, denn die Motivationsstruktur des Textes zielt hauptsächlich auf den Rezeptionsprozess: Der Handlungsfortgang wird nur selten durch Erzählerkommentare oder Kausallogik motiviert, dafür ist das Publikum aufgefordert, einzelne Handlungsschritte gewissermaßen selbst zu motivieren, weil in der Erzählung immer wieder an zentralen Stellen – nämlich dann, wenn Figuren Entscheidungen treffen – motivationale Leerstellen gelassen sind. Dieses Verfahren einer aktiven Motivierung seitens des Publikums rekuriert einerseits auf Hintergrundwissen (der Stoff wird als bekannt vorausgesetzt), andererseits auf eine handlungsorientierte ›Motivation von hinten‹. Zwei Strategien des Textes werden näher betrachtet: die Ersetzung emotionaler durch pekuniäre Motivation sowie die besondere Rolle, die ›körperliche‹ Gefühle bzw. Triebe spielen.

Mit primär poetologischen Fragen setzt sich Ulrich Hoffmann auseinander, wenn er am Beispiel von Ginovers Krise in der *Crône* das Erzählen von dieser Krise als ein latentes einordnet, das zwischen einem Zustand des Noch-Nicht und Nicht-Mehr der Entscheidung changiert. Wichtig ist dabei, dass Figurenemotionen und Handlung engeführt werden, die Ursachen für beides aber verdeckt sind: Das Verhältnis von Ursache und Wirkung bleibt sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der Ebene des Erzählens latent. Die Krise, von der erzählt wird, ist damit aber gerade keine Krise des Erzählens, denn Heinrichs Erzählerfigur verfügt souverän über das Geschehen und über das Schicksal der Figuren. Das Erzählen von einem dauerhaften Krisenzustand des Artushofes, der sich nach und nach auf Ginover verschiebt, wird somit im Modus der Latenz zu einer poetologischen Konstante des Romans.

Am Ende des Bandes steht mit Keie ein weiterer als komplex einzustufender arthurischer Charakter. Andreas Hammer untersucht die Ausgestaltung dieser Figur in der kontinentalen und inselkeltischen Artus-Tradition und geht von der Frage aus, warum gerade eine nicht-ideale Figur wie Keie eine so wichtige Rolle am Artushof und in der arthurischen Literatur einnimmt und inwiefern sich die stoffgeschichtliche Vorprägung der Figur und ihrer Rolle in der Handlungsmotivation niederschlägt. Dabei wird deutlich, dass Keie – wie die übrigen Artusritter auch – in allen Ausprägungen des Stoffes als extrem typisiert und auf eine bestimmte Rolle festgelegt erscheint, was explizite Handlungsmotivationen vermeintlich überflüssig macht und Emotionen oder eine Figurenpsychologie fast vollständig ersetzt. In den Romanen der Chrétien-Tradition ist Keie allerdings deutlich individueller gestaltet als in den inselkeltischen Texten, was v. a. in den mittelhochdeutschen Romanen wiederholt zu Problemen führt, den eklatanten Widerspruch von Keies Verhalten und seiner zentralen Stellung als Truchsess des Artushofs zu erklären. In den kymrischen Erzählungen ist Keies herausgehobene Stellung dagegen schlüssig durch herausragende Eigenschaften und Handlungen begründet.

Unser herzlicher Dank gilt den Kolleginnen und Kollegen, die sich im interdisziplinären und generationsübergreifenden Gespräch an den intensiven und fruchtbaren Diskussionen des Kolloquiums der Sektion Deutschland/Österreich der Internationalen Artusgesellschaft beteiligt haben, das vom 24.–27. Februar 2016 im Deutschordensschloss in Gumpoldskirchen bei Wien stattfand und die Grundlage des vorliegenden Bandes bildet. Einen wesentlichen Beitrag zur positiven Atmosphäre des Kolloquiums leistete die perfekte Organisation, die in den Händen von Lena Zudrell und Matthias Meyer lag – ihnen sind wir ebenfalls sehr

dankbar. Danken wollen wir auch dem Verlag Walter de Gruyter, unseren Lektoren Jacob Klinger und Elisabeth Kempf sowie Olena Gainulina, die den Satz und die Herstellung des Bandes begleitet hat, für die wie immer sehr angenehme Zusammenarbeit und die stets hilfsbereite und zuvorkommende Betreuung. Ein besonderer Dank gilt Michael Shields (Galway) für die Korrektur der englischen Abstracts sowie unserer Hilfskraft Adrian Verscharen, dessen uneigennütziges Engagement während des Redaktionsprozesses eine unschätzbare Hilfe darstellte.

Gießen und Wien, im Juni 2017

Cora Dietl
Christoph Schanze
Friedrich Wolfzettel
Lena Zudrell

**I Die emotionale Seite der Figur:
Innensicht und ›Figurenpsychologie‹**

Friedrich Wolfzettel

Artusrittertum und Melancholie

Im Zeichen des *penser*

Abstract: Compared with other medieval narrative genres, French Arthurian romance seems to be characterized by unusually frequent use of the word field of thoughtfulness (manifested in the words *penser* and *pensif*), often to imply melancholy and brooding. It is actually the only genre to celebrate melancholy in this way. Here, melancholy might be explained as a foreboding of doom or, more generally, as the product of an unresolved and virtually utopian tension between ideals and reality (Erich Köhler) and by the intimation of futility which identifies Arthurian literature as the first ›adult‹ and ›modern‹ narrative model of the Middle Ages. Aside from this, from a narratological point of view there is a functional difference between verse and prose romance. In the former, the word field *penser* triggers a temporary immobilization of the lonely hero's quest or even a kind of ecstasis. In the latter, *penser* and its correlatives imprint a seal of emotional intensity on entire sections of the action, as can be seen in the Galehaut episode of the *Lancelot en prose* or in the final moments of the Arthurian realm in *La Mort Artu*. In these different realisations, melancholy/*penser* is woven into the fabric of the Arthurian concept.

1 *penser* oder Perspektiven des Verdrängten

Kaum ein Begriffsbereich dürfte für den Artusroman charakteristischer sein als der des topischen *penser* bzw. *pensif*, in welchem neben der üblichen Bedeutung ›nachdenken‹, ›sich kümmern um‹ auch die Bedeutung ›Nachdenklichkeit‹, ›Melancholie‹ und ›Grübeln‹ anklingen kann. Das in allen Textsorten gebräuchliche Wortfeld weist nach Tobler-Lommatzsch¹ gerade hier ein breites Spektrum auf. Denn ein wesentliches Element der Originalität der Artusliteratur dürfte in deren neuartiger emotionaler Gewichtung liegen. In seiner Studie über kognitive Emotionalität im Artusroman spricht Anatole Pierre Fuksas z. B. in Bezug auf die Wirkung der Adjektive *pensif*, *mat* und *morne* von einer »emotional landscape so per-

¹ Vgl. *Altfranzösisches Wörterbuch*, hrsg. von Adolf Tobler und Erhard Lommatzsch, Bd. 7, Wiesbaden 1969, 668–681.

sistent that audiences can still easily envisage it in the twenty-first century«. ² Anders als in der Chanson de geste und im antikisierenden Roman spürt man von Anfang an einen Hauch von Vergeblichkeit und Melancholie, die sich, wie M. Victoria Guerin ³ gezeigt hat, im Spätwerk Chrétien zu einer ambivalenten Katastrophenstimmung verdichtet, »groping from medieval toward a modern concept of tragedy«. ⁴ Dass die Spuren des Verdrängten und der Krisenhaftigkeit im Hinblick auf den »future doom« ⁵ freilich schon in dem noch scheinbar optimistischen Roman d'Erec zu beobachten sind, hat James R. Simpson in seiner Monographie von 2007 gezeigt. Das vom Ende her konstruierte Idealreich Arthurs wäre vielleicht überhaupt mit dem Titel des Buches – *Troubling Arthurian Histories* – zu überschreiben. Der hochgestimmte *Brut* von Wace endet kurz vor dem Tod Arthurs mit der Traurigkeit der Königin, die »mult fud triste, mult fud pensive« (V. 4374) ist. ⁶ Das Wissen um das Ende überschattet offensichtlich auch die Anfänge und rückt die Artusgattung in die Nähe endzeitlich-apokalyptischer Strömungen des unruhigen 12. Jh.

In ihrer Habilitationsschrift *Subjekt der Herrschaft und christliche Zeit* hat Xuan Jing kürzlich in dieser Richtung argumentiert: Lancelot erscheint als Endzeitritter, Perceval verharrt in eschatologischer Lähmung. ⁷ Die Gattung würde dann noch weiter in eine Parallele zur christlichen Heilsgeschichte zwischen Sündenfall und Apokalypse gerückt. Die von Wace geschilderten Friedensjahre des Artusreichs weisen auf das topische ›Ende der Abenteuer‹ voraus. Wahrscheinlich hat keine Literatur die Spannung zwischen hochgemutem Aufbruch einerseits und Altern und Versagen andererseits so deutlich thematisiert wie der Artusroman. Mit Donald Maddox ⁸ kann man dies auf die Dialektik der *coutume* zurückführen und vielleicht weitergehend die Bindung an Uterpendragon und

² Anatole Pierre Fuksas, »Ire, Peor and their somatic correlates in Chrétien's *Chevalier de la Charrette*«, in: Frank Brandsma u. a. (Hrsg.), *Emotions in Medieval Arthurian Literature. Body, Mind, Voice*, Cambridge 2015, 67–85, hier: 85.

³ M. Victoria Guerin, *The Fall of Kings and Princes. Structure and Destruction of Arthurian Tragedy*, Stanford 1995.

⁴ Ebd., 87.

⁵ James R. Simpson, *Troubling Arthurian Histories. Court Culture, Performance and Scandal in Chrétien de Troyes's ›Erec et Enide‹*, Oxford u. a. 2007 (Medieval and Modern French Studies 5), 46.

⁶ Zitierte Ausgabe: *La Geste du roi Arthur selon le ›Roman de Brut‹ de Wace et l'›Historia Regum Britanniae‹*, hrsg. von Emmanuèle Baumgartner und Ian Short, Paris 1993 (Bibliothèque médiévale 10/18).

⁷ Vgl. Xuan Jing, *Subjekt der Herrschaft und christliche Zeit. Die Ritterromane Chrétien de Troyes*, München 2012, 208–231.

⁸ Donald Maddox, *The Arthurian Romance of Chrétien de Troyes. Once and Future Fictions*, Cambridge 1991.

die ererbte *coutume* mit dem sündhaften Ursprung des Artusreiches in Verbindung bringen. Die aporetische Situation am Anfang des *Erec*-Romans, in dem Arthurs Treue zur Sitte der Väter die Grundfesten der Artusgesellschaft zu erschüttern droht, wäre hier anzuführen. Eine aporetische Spannung zwischen dynastischen Zwängen und subjektiver Stimmung – unabhängig von Vorgaben der Artusgesellschaft – ist auch Thema des *Cligés*. Nicht allein der Kaiser, heißt es hier, »pansis s'en vet, pansis remaint« (V. 4137),⁹ auch Fenice gibt sich ihrer Schwermut hin:

Mes Fenice est sor toz pansive;
 Ele ne trueve fons ne rive
 El panser dom ele est emplie,
 Tout i entant et monteplie. (V. 4281–84)

Aber Fenice ist gedankenschwerer als alle; sie findet weder Grund noch Ufer für die melancholischen Gedanken, die sie erfüllen und die immer mehr Platz in ihr einnehmen.

Umso problematischer erscheint in einer solchen Perspektive das utopische Projekt des Artusrittertums, das Erich Köhler¹⁰ mit dem Gegensatz von ›Ideal und Wirklichkeit‹ umschrieben hat. Melancholie würde so nicht nur aus der dem Artusroman zugrunde liegenden Krise der Feudalität, sondern auch aus dem postulierten, aber nicht einholbaren Ideal resultieren, welches wiederum eine Parallele zum religiösen Denken nahelegt. In dem Kapitel »Yvain und das Ende der Abenteuerzeit« hat Xuan Jing auch auf die *Theorie des Romans* von Georg Lukács und dessen Formel der ›Melancholie des Erwachsenseins‹ Bezug genommen.¹¹ Vielleicht könnte man weitergehend die Gattung des Artusromans als eine mittelalterliche Form des Erwachsenwerdens und des Erwachens aus illusionärer Gebundenheit begreifen. So beginnt schon der *Yvain*-Roman mit dem auch von Xuan Jing zitierten Bericht Calogrenants über ein Versagen, das bedrohlich auch hinter dem problematischen Werdegang Yvains stehen wird. Und noch schlimmer: Nach siebenjähriger *errance* findet Calogrenant einen Artushof vor, der selbst alle Anzeichen der Dekadenz trägt und längst von der ›Wirklichkeit‹ des höfischen Lebens eingeholt worden ist. Wie im *Lancelot* und im *Perceval* muss der Retter inzwischen von außen kommen, um die Lähmung des Artushofes zu überwinden. Das Märchenmotiv des Lachens der *pucele*, die sechs Jahre nicht ge-

⁹ Zitierte Ausgabe: Chrétien de Troyes, *Cligés*, hrsg. von Stewart Gregory und Claude Luttrel, Cambridge 1993 (Arthurian Studies 28).

¹⁰ Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen ²1970 (Beihefte zur ZrP 97).

¹¹ Vgl. Jing (wie Anm. 7), 119–168.

lacht hat,¹² bestätigt mit dem Eintritt Percevals in die ritterliche Welt zugleich die Wahrheit des verdrängten Ideals. Paradigmatisch steht hierfür die Melancholiepose Arthurs, dessen Sprachlosigkeit im Zeichen des *penser* bekanntlich viermal betont wird: »Et li rois Artus, s'est assis / au chief d'une table pensis« (V. 907f.); alle sprechen miteinander »fors lui qui fu pensis et muz« (V. 910); und wenig später heißt es: »Li rois pensa et ne dist mot« (V. 924) bzw. »Li rois fort pense et mot ne sone« (V. 926).¹³ Handlungs lähmung und Gedankenlähmung des nicht mehr ansprechbaren Herrschers verweisen auf den Verlust des einstigen ›Ideals‹. Und dass die Erweckungs- und Erlösungsaufgabe Percevals am Ende des fragmentarischen *Conte du Graal* zum Teil gescheitert ist, scheint die Tatsache zu belegen, dass der König, der seinen Neffen Gauvain verloren zu haben glaubt, am Ende erneut als »mornes et pensis« (V. 9220) geschildert wird. Offensichtlich ist die Melancholie der Artusdichtung insofern eingeschrieben, als die von Köhler postulierte Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht einholbar ist. Wenn Artusrittertum und *fin'amors* sich überdies wechselseitig bedingen, dann wird auch deutlich, warum sich Thomas am Ende seines *Tristan* direkt »as pensis et as amerus« (Sneyd², V. 822)¹⁴ wendet. Erinnerung sei daran, dass die *Folie de Berne* einer der frühesten französischen Texte ist, in denen neben dem *penser*-Begriff auch der gelehrte Begriff *melancolie* auftaucht.¹⁵ Die am stärksten von ›hohem Mut‹ geprägte Gattung des Mittelalters steht so in paradoxer Weise im Zeichen der Vergleichenheit; Handlungsreichtum schlägt um in Nachdenklichkeit und Melancholie.

2 *penser* und Handlungshemmung

Wie Marie-Luce Chênerie in ihrer großen Studie über den *chevalier errant* gezeigt hat, ist das Motiv der Gedankenschwere nicht selten mit dem der Einsamkeit des Helden verbunden.¹⁶ Bezeichnenderweise werden die realen Bedingungen des

¹² Vgl. dazu auch Thomas Ollig, »Das wiedergefundene Lachen in Chrétien's *Conte du Graal*«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 57 (2016), 37–60.

¹³ Zitierte Ausgabe: *Le ›Roman de Perceval‹ ou ›Le Conte du Graal‹*, hrsg. von William Roach, Genf, Paris 1959 (Textes littéraires français 71).

¹⁴ Zitierte Ausgabe: Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, hrsg. von Bartina H. Wind, Genf, Paris 1960 (Textes littéraires français 92). Vgl. auch Danielle Buschinger, »Tristan, le héros triste. La mélancolie dans le *Tristan* de Gottfried von Strassbourg«, *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei* 3 (2010), 181–186.

¹⁵ Vgl. Philippe Walter, *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris 2006, 161–186.

¹⁶ Vgl. Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genf 1986 (Publications romanes et françaises 172), 122–125.

Rittertums zugunsten einer gattungsspezifischen Leitmotivik der *errance* bewusst derealisiert. Einsamkeit ist so – wohl erstmals in der Weltliteratur – konstitutiv für den Lebensweg und die Sinnsuche des Protagonisten. Anders als etwa Jean Marx, der seinerzeit im Zeichen der keltischen These die Verweltlichung des fahrenden Ritters betont hatte,¹⁷ fragt sich Marie-Luce Chênerie überdies, ob nicht auch religiöse Vorstellungen den Begriffsbereich des ritterlichen *penser* geprägt haben könnten.¹⁸ In den von Wace geschilderten ›goldenen‹ Friedensjahren des Artusreiches angesiedelt, ist die Einsamkeitserfahrung offensichtlich initiatischer Natur und gewöhnlich noch nicht von Endzeitängsten überschattet. Unabhängig von solchen Überlegungen begegnen wir in dem Motiv des *penser* freilich einem neuen Aspekt, der ebenfalls kaum mit herkömmlichen literarischen Traditionen verrechenbar scheint: der fehlenden Motivation und – verbunden damit – der Folgenlosigkeit des Motivs für die weiterführende Handlung. Es ist, als wollten die jeweiligen Verfasser einen kurzen Blick auf ein zentrales Kennzeichen des Artusrittertums werfen, ohne weiter auf Begründungen und Folgerungen einzugehen.

Da sie schwach motiviert sind, sind die Momente des *penser* nicht eigentlich Teil der Handlung. Als ekstatische oder melancholische Augenblicke fallen sie aus der linearen Zeit der Erzählung heraus und tragen so kaum zu deren Motivationsgefüge bei. Ob glücklich oder – wie meist – nachdenklich oder unglücklich, verweigert sich das *penser* so dem Fortgang des Geschehens und könnte als unbewusster Ausdruck der Verweigerung, dem Ende zuzustreben, interpretiert werden. Wie ich an anderer Stelle in Bezug auf verdrängte Epizität argumentiert habe,¹⁹ verweist das einer bestimmten Person zugeschriebene *penser* vielleicht zugleich auf eine Malaise des Romans selbst, der durch das Medium seiner Personen über sich selbst nachdenkt und in gewisser Hinsicht seine eigene Vollenendung hintertreibt. Im grübelnden Heraustreten aus der Handlung nähert sich die jeweilige Person nicht nur der eigenen nicht fassbaren Problematik, sondern zugleich auch dem Verdrängten der Artusgattung selbst, deren literarische Proliferation vielleicht mit diesem Phänomen des ›Anschreibens‹ gegen das Unnennbare zu tun hat. An die Stelle eines traditionellen, nachvollziehbaren Motivationsgefüges – wie etwa in den Chansons de geste – tritt so eine gleichsam tastende und

¹⁷ Vgl. Jean Marx, »Quelques observations sur la formation de la notion de chevalier errant«, *Etudes celtiques* 11 (1966/67), 341–351.

¹⁸ Vgl. Chênerie (wie Anm. 16), 219.

¹⁹ Vgl. Friedrich Wolfzettel, »Zum Problem der Epizität im ›postklassischen‹ Artusroman«, in: Martin Przybilski, Nikolaus Ruge (Hrsg.), *Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven*, Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 9), 29–41.

(sich selbst) suchende Schreibweise oder *écriture*, die den kürzlich von Hélène Bouget untersuchten »écritures de l'énigme«²⁰ bzw. den von Frédérique Le Nan thematisierten Begriffsfeldern des Geheimnisses und des Verbergens nahe kommt.²¹

Grübeln und Versagensangst liegen eng beieinander. Könnte es sein, dass der Artusroman in Vers und Prosa das erste literarische Medium ist, das diesen Zusammenhang wie beiläufig zur Sprache bringt und das literarische Projekt des arthurischen Erzählens so implizit mit einem Fragezeichen versieht? Wo sonst wäre es möglich, sich einen Helden wie den berühmten Dinadan des *Tristan en prose* vorzustellen,²² der auf die Frage Agravains nach dem Grund seiner Handlungshemmung antwortet: »Sire [...], je sui un chevalier errant qui chascun jour voiz aventures querant e le sens du monde; mes point n'en puisse trouver.«²³ Erich Köhler hat diesen Satz leicht verkürzt an den Schluss seiner Gegenüberstellung von Epos und höfischem Roman gestellt, um den neuartigen Krisencharakter der Artusgattung deutlich zu machen.²⁴ Ungeachtet der motivgeschichtlichen Kritik Alfred Adlers,²⁵ der auf die Tradition des schönen Feiglings verweist, scheint sich das Artusrittertum hier zur metaphysischen Frage auszuweiten: Für Eugène Vinaver destabilisiert der fröhliche Melancholiker Dinadan eine nur scheinbar stabile Welt: »Car le monde qui l'entoure est un monde dépourvu de toute sagesse et brouillé avec la raison.«²⁶ Durch seine Handlungsverweigerung unterläuft der arthurische Antiheld die Regeln der *coutume*; seine zur Schau gestellte vorgebliche Feigheit offenbart die Künstlichkeit arthurischer Aktivität.

20 Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque, Poétiques arthuriennes (XII^e–XIII^e siècles)*, Paris 2011 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 104).

21 Frédérique Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150–1250). »Du lexique au motif*, Paris 2002 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 62).

22 Vgl. dazu Eugène Vinaver, »Un chevalier errant à la recherche du sens du monde«, in: *FS Maurice Delbouille*, Gembloux 1964, Bd. 2, 677–686, wieder in: dies., *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris 1970, 163–177 (zit.); Jean-Charles Payen, Huguette Legros, »Le *Tristan en prose*, manuel de l'amitié: Le cas Dinadan«, in: Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (Hrsg.), *Der altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des »Roman de Tristan«*, München 1979, 104–121.

23 Zitierte Ausgabe: *Le roman de Tristan en prose, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, hrsg. von Eilert Löseth, Paris 1891, 174f.

24 Vgl. Erich Köhler, »Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois«, in: *Chanson de geste und höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium (30.1.1961)*, Heidelberg 1963, 21–30.

25 Alfred Adler, »Dinadan, inquiétant ou rassurant?«, in: *FS Rita Lejeune*, Gembloux 1969, Bd. 2, 935–943.

26 Vinaver (wie Anm. 22), 166.

Vielleicht hat man der Tragik des Calogrenant in der einleitenden Passage des *Chevalier au Lion* zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, »car parole est tote perdue / s'ele n'est de cuer entandue« (V. 151f.),²⁷ wie der Ritter auf die Fragen der Königin antwortet. Sieben Jahre war er, »seus come paisanz« (V. 174), auf Abenteuersuche gewesen und dann auf den Stierhüter und die Zauberquelle gestoßen und von dem fremden Ritter schimpflich besiegt worden: »Et je, qui mon roi ne savoie, / remés angoisseus et pansis« (V. 546f.). Sein missglücktes Abenteuer wird er noch ironisch kommentieren: »Ensi alai, ensi reving; / Au revenir por fol me ting« (V. 577f.).

Das in der angedeuteten Melancholie des Helden mitschwingende Motiv des Scheiterns verweist auf eine Literaturgattung, in der unabhängig von heroischen Schablonen das Scheitern des Helden möglich erscheint. Yvain, der seinen Cousin Calogrenant rehabilitieren will, wird dieser Gefahr nur knapp entgehen. Nach der Zeit des Wahnsinns, in der er sich selbst entfremdet war, führt ihn ein melancholischer Ritt durch den Wald – »Mes sire Yvain pansis chemine / par une parfonde gaudine« (V. 1337f.) – zur Begegnung mit dem Löwen und damit zum Gelingen seines Lebensweges. Er, der zeitweilig aus dem sozialen Kontext herausgetreten war, wird sich mit Hilfe auch des Löwen und der durch diesen gewonnenen quasi mythischen Identität wieder in die Gesellschaft eingliedern. *Penser* und *pensif* bezeichnen offensichtlich eine vorübergehende Selbstvergessenheit, in der der arthurische Held auch sich selbst sucht. So hatte schon der Vater Enides dem Treiben der Ritter gedankenverloren zugeschaut: »bien resambloit qu'il fust pansis« (V. 380).²⁸

In positiv ekstatischer Bedeutung illustriert schon die Blutstropfenepisode des *Conte du Graal* eine Handlungsverweigerung des Helden, dessen Selbstvergessenheit zugleich die Romanhandlung suspendiert und Handlung durch ekstatisches Sinnen ersetzt: »Si pense tant que il s'oblie« (V. 4202). Rhythmisch wird danach bis zum Ende der Szene das *penser* durch kurzfristiges Handeln so unterbrochen und gestört, dass man von einer bewussten Zurücknahme der Prämissen des Ritterromans sprechen könnte. Dies umso mehr, als der höfisch edle Charakter der Gedankenversunkenheit in dem anschließenden Gespräch von Gauvain ausdrücklich bestätigt wird:

²⁷ Zitierte Ausgabe: *Les Romans de Chrétien de Troyes 4: ›Le Chevalier au lion‹ (›Yvain‹)*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1978 (Les Classiques français du Moyen Âge 89).

²⁸ Zitierte Ausgabe: *Les Romans de Chrétien de Troyes 1: ›Erec et Enide‹*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1955 (Les Classiques français du Moyen Âge 80).

Certes, fait mesire Gavain,
 Cist pensers n'estoit pas vilains,
 Ainz estoit molt cortois et dols (V. 4457–59).

Sicher, sagt Herr Gavain, dieses Nachsinnen war nicht unedel; es war im Gegenteil sehr höfisch und süß.

Vorweggenommen hatte Chrétien dieses ›süße‹ und handlungshemmende *penser* bereits in den 40 Versen, in denen die Versunkenheit Lancelots an der Schwertbrücke thematisiert wird:

e ses pansers est de tel guise
 que lui meïsmes en oblie,
 ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
 ne ne li membre de son nom. (V. 713–716)²⁹

Und sein Grübeln ist dergestalt, dass er sich selbst darüber vergisst, er weiß nicht, ob er da ist oder nicht, und er erinnert sich nicht an seinen Namen.

Weiter heißt es: »a cele seule panse tant / qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant« (V. 723f.). Und wieder ist die mit dem Grübeln einhergehende Handlungsverweigerung explizit angesprochen: »n'ancor ne se remuet ne lasse / li chevaliers de son panser« (V. 736f.). Gegen Ende der Szene liest man:

C'il ne l'antant ne ne l'oï,
 car ses pansers ne li laissa [...].
 C'il panse tant qu'il ne l'ot pas. (V. 744–753)

Jener achtet nicht darauf und hört es nicht, denn sein Grübeln lässt ihn nicht [...]. Er ist so in seine Gedanken versunken, dass er ihn nicht hört.

Mit dem *penser* schafft der Held mithin eine Aura der Unansprechbarkeit und Einsamkeit um sich, die in den Romanen nach Chrétien nicht zufällig mit dem einsamen Ritt des *chevalier errant* verbunden wird. Der Perceval der *Première Continuation* des Gerbert de Montreuil verliert sich so inmitten des Weges, der wohl nicht zufällig als eng und steil beschrieben wird: »Une estroite voie soutieve / Chevalche tote jor pensant« (V. 7532f.).³⁰ In *L'Âtre périlleux* löst die freche Entführung der am Hof weilenden *pucele* durch einen anmaßenden Ritter schon am Anfang des Romans eine Handlungs lähmung aus, die den König und Gauvain

²⁹ Zitierte Ausgabe: *Les Romans de Chrétien de Troyes 3: ›Le Chevalier de la Charrette‹*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1965 (Les Classiques français du Moyen Âge 86).

³⁰ Zitierte Ausgabe: Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, hrsg. von Mary Williams, Paris 1925 (Les Classiques français du Moyen Âge 50).

gleichermaßen betrifft: »Gauvains fu dolans et pensis« (V. 208), während Artus das eben Geschehene nicht zu deuten vermag und »de l'aventure moult pensis« (V. 301) ist.³¹ Schon die Blutstropfenepisode hatte den Helden gleichsam der Realität entrückt und für soziale Kontakte unansprechbar gemacht. Der märchenhafte Hintergrund der berühmten Szene unterstreicht die mystische Weltvergessenheit des Helden, die Perceval selbst im Anschluss im Gespräch mit Gauvain thematisiert: »Et je estoie si pensis / D'un penser qui molt me plaisoit« (V. 4446f.).

Der Begriffsbereich des *penser* ist hier nicht nur überdeutlich betont: »Si pense tant que il s'oblie« (V. 4202), wie der Held selbst hervorhebt. Gauvain verweist auf die Unziemlichkeit, jemanden »de son penser« (V. 4356) aus seinem Sinnen zu reißen. Das *penser*, von dem es heißt: »Cist pensers n'estoit pas vilains« (V. 4458), unterstreicht auch die Distanz zwischen Perceval und dem Artushof und bildet so mehr als etwa Gauvains Melancholie im Château des Pucelles (V. 8035) eine grundsätzliche Spannung zu der Melancholie des Herrschers am Anfang und am Ende des Romanfragments. Die Einkehr in sich selbst durchbricht die äußere Handlung und stellt sie zugleich in Frage. Die Befindlichkeit tritt an die Stelle der Ereignisfolge, wie es in der Leseranrede des *Tristan* von Thomas deutlich wird; die mehrfach betonte Melancholie der Protagonisten (V. 458, V. 2051) soll offensichtlich in der schon zitierten Wendung »as pensis et as amerus« ein verwandtes Echo finden.

Im melancholischen Verweilen sucht der arthurische Held mithin eine innere Pause, eine Ekstase im wörtlichen Sinn. Es ist ein Motiv, das offensichtlich auch unabhängig von konkreter Handlungsmotivation eingefügt werden kann, weil es gerade der Aufhebung der Handlung dient und eine eigentümliche Stimmung befördert. Ohne ersichtlichen Anhaltspunkt heißt es so im *Durmart li Galois*: »Li Galois se met al chemin / Tous seuls chevache mout pensant« (V. 8946f.). Oder:

Un jor chevachoit mout pensis,
Tos armés, la teste enclinee,
Si ot erré tres la jornee
Tant que miedis fu passés. (V. 10410–13)

Eines Tages ritt er gedankenverloren dahin, voll bewaffnet, mit gesenktem Kopf; so war er den halben Tag geritten, bis Mittag schon vorüber war.³²

Die melancholische Zeitlosigkeit in einer wilden irischen Landschaft bereitet hier freilich die Begegnung mit einer vom Krieg verwüsteten Erde vor – ganz als ob

³¹ Zitierte Ausgabe: *L'Âtre périlleux*, hrsg. von Brian Woledge, Paris 1936 (Les Classiques français du Moyen Âge 76).

³² Zitierte Ausgabe: *Durmart Le Galois*, 2 Bde., hrsg. von Joseph Gildea, Villanova/Pen. 1965/66.

das zeitweilige Heraustreten aus dem Geschehen eine umso stärkere Rückbesinnung auf die Realität erforderte.

Zu überlegen wäre auch, warum das topische Motiv gerade im späten Artusroman proliferiert. So wären den eher zufälligen Beispielen eine ganze Reihe von Belegen aus dem *Chevalier as deus espées* hinzuzufügen, der nach seinem Herausgeber Paul Vincent Rockwell das Problem der Epigonalität schon in der ersten Hälfte des 13. Jh. beleuchtet.³³ In dem späten z. T. parodistischen Roman *Cristal et Clarie* hat Géraldine Toniutti nicht weniger als acht Beispiele genannt und dabei betont, dass »ces moments de *penser* interviennent souvent pendant l'errance à cheval, parfois pendant la nuit.«³⁴ Vielleicht haben die auffällig häufigen Belege des Begriffsbereichs des *penser* gerade deshalb eine besondere Bedeutung, die über die individuelle Komponente hinaus auf einen Mangel und eine Suche verweist. Als z. B. im *Chevalier as deus espées* der freche König Ris durch seinen Boten den Bart von König Artus fordert – das Motiv erinnert an *Huon de Bordeaux* –, heißt es nur: »Et li rois, si pensis / Comme il estoit, l'a regardé« (V. 208f.). Die angedeutete Parodie wird durch ›Psychologie‹ entschärft. »Nicht-Wissen, Verlust der Koordinaten«, habe ich an anderer Stelle geschrieben, »wird umgesetzt in Melancholie.«³⁵ Als der König überlegt, wo sein Herausforderer geblieben ist, heißt es: »Ne set il pas, s'en est pensis« (V. 329). Die freudlose Welt unerwartbarer Ereignisse scheint hier freilich nicht allein die Artuswelt befallen zu haben, sondern auch bei den Herausforderern eine Rolle zu spielen: »Quant li rois ot pensé assés / De pour rien s'est pourpensés (V. 442f.). Dass auch Gauvain »chevauche mout pensis« (V. 9074), als er über eine erotische Enttäuschung »mout pensis« (V. 9074) ist und bei anderen Gelegenheiten immer wieder zur Schwermut neigt, sei nur angemerkt. Gerade der *Chevalier as deus espées* scheint eine Art Dialektik zwischen Schwermut und Kampfbereitschaft, Selbstbespiegelung und Handlungsintensität andeuten zu wollen, wie sie sonst in keiner literarischen Gattung des Mittelalters begegnet.

³³ Vgl. *Le Chevalier as deus espées*, hrsg. und übers. von Paul Vincent Rockwell, Cambridge 2006 (French Arthurian Romance 3), »Introduction«, 15.

³⁴ Géraldine Toniutti, *Pour une poétique de l'implicitation. ›Cristal et Clarie‹, ou l'art de faire du neuf avec de l'ancien*, Lausanne 2014, 106.

³⁵ Wolfzettel (wie Anm. 19), 33.