

FORTUNA  

---

VITREA

Arbeiten zur literarischen Tradition  
zwischen  
dem 13. und 16. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Walter Haug und Burghart Wachinger

Band 15



# Fortuna

---

Herausgegeben von  
Walter Haug  
und Burghart Wachinger



MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN

Gedruckt mit Mitteln aus dem Leibniz-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Fortuna* /hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. – Tübingen : Niemeyer, 1995  
(Fortuna vitrea ; Bd. 15)

NE: Haug, Walter [Hrsg.]; GT

ISBN 3-484-15515-9    ISSN 0938-9660

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1995

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: pagina GmbH, Tübingen

Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Buchbinder: Heinr. Koch, Tübingen

## Vorwort

Das zehnte und letzte unserer Reizensburger Gespräche (13.11.–15.11.1992) war nicht zufällig der ›Fortuna‹ gewidmet. Sie hat – in ihrer zerbrechlichsten Erscheinungsform – unserer Publikationsreihe ihren Namen geliehen. Es sollte damit eine Figur markiert werden, die für den Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, dem unser Interesse galt, eine besondere Bedeutung erlangt hat: Fortuna steht hier sowohl für eine wachsende Verunsicherung des Menschen wie auch für die neuen Chancen, die sich aus dem Verlust an sicheren Bindungen ergeben haben. Unter diesen Aspekten hat die Figur unsere Gespräche über die letzten fünf Jahre hin mehr oder weniger nachdrücklich begleitet. Zugleich aber war sie für uns auch die Verkörperung des Risikos, das wir mit unserem Unternehmen eingegangen sind. Doch nun, auf die zehn Tagungen zurückblickend, dürfen wir wohl sagen, daß uns das Glück, das uns mit dem Leibnizpreis zugefallen war – er hat die Gespräche und die Dokumentation getragen – treu geblieben ist. Es waren Jahre großer Fruchtbarkeit, für die wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft ebenso zu danken haben wie jenem inneren Teilnehmerkreis, der mit uns das Programm entworfen und unermüdlich durchgestaltet hat; es waren: Wilfried Barner, Jörg O. Fichte, Gerhard von Graevenitz, Klaus Grubmüller, Johannes Janota, Anna Mühlherr, Jan-Dirk Müller, Brigitte Weiske und Hans-Joachim Ziegeler. Dazu kamen die Helfer im Hintergrund, die bei der Organisation der Kolloquien wie bei der Redaktion der Tagungsbände tätig gewesen sind. Für diesen letzten Band insbesondere sind wir Heike Sahn zu Dank verpflichtet. Nicht zuletzt jedoch gebührt ein großer Dank auch dem Max Niemeyer Verlag, der die Reihe und die monographischen Begleitbände mit der ihm eigenen Gediegenheit und Sorgfalt publiziert hat.

Tübingen

Walter Haug, Burghart Wachinger



## Inhalt

Walter Haug	
O Fortuna.	
Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung . . . . .	1
Christoph Cormeau	
Fortuna und andere Mächte im Artusroman . . . . .	23
Franz Josef Worstbrock	
Der Zufall und das Ziel.	
Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds ›Tristan‹ . . . . .	34
Walter Haug	
Eros und Fortuna.	
Der höfische Roman als Spiel von Liebe und Zufall . . . . .	52
Peter Ganz	
Fortuna bei Frauenlob . . . . .	76
Fritz Peter Knapp	
<i>Nobilitas Fortunae filia alienata.</i>	
Der Geblütsadel im Gelehrtenstreit vom 12. bis zum 15. Jahrhundert	88
Helmut Pfeiffer	
Glück und List.	
›Decameron‹ II 4 und II 9 . . . . .	110
Joachim Theisen	
Fortuna als narratives Problem . . . . .	143
Joerg O. Fichte	
Von der Historie zur Tragödie:	
Macht und Ohnmacht des Schicksals über Troilus und Cressida . . .	192

*Inhalt*

Jan-Dirk Müller	
Die Fortuna des Fortunatus.	
Zur Auflösung mittelalterlicher Sinndeutung des Sinnlosen . . . . .	216
Joseph Leo Koerner	
The Fortune of Dürer's »Nemesis« . . . . .	239
Nicolette Mout	
Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna . . . . .	295
Wilfried Barner	
Die gezähmte Fortuna.	
Stoizistische Modelle nach 1600 . . . . .	311
Johannes Janota	
Fortuna vitrea . . . . .	344
Gesamtregister zur Reihe Fortuna vitrea I–XV . . . . .	363

WALTER HAUG

## O Fortuna

Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung

Fortuna, diese heidnisch-antike Verkörperung der Beliebigkeit irdischen Geschehens, hätte es im christlichen Mittelalter eigentlich nicht geben dürfen. Sie hat in einer Welt nichts zu suchen, für die gilt, daß kein Sperling ohne den Willen Gottes zur Erde fällt. So stellt sich denn die Frage, wie es kam, daß es sie trotzdem nicht nur gegeben hat, sondern daß sie jahrhundertlang eine überaus prominente Rolle spielen konnte.

Die Kirchenväter sind mit vehementen Invektiven gegen die Fortuna-Figur angegangen; sie haben ihr jede Existenzberechtigung abgesprochen. Und mit dem großen Fortuna-Kritiker Augustinus scheint sie denn auch endgültig erledigt zu sein. Doch spätestens vom 12. Jahrhundert an ist sie wiederum geradezu allgegenwärtig, heute am bekanntesten wohl durch die Reihe der Fortuna-Gedichte unter den *Carmina Burana*: 14 bis 18a.<sup>1</sup> Das *Carmen 17: O Fortuna, velut luna, statu variabilis, semper crescis aut decrescis, vita detestabilis* hat Carl Orff bei seiner Vertonung, sozusagen als thematischen Rahmen, an den Anfang und an den Schluß seiner Komposition gestellt. Es steht unten an der Seite mit der berühmten Miniatur, die den Codex eröffnet – sie ist freilich erst beim Umbinden der Handschrift im 17. oder 18. Jahrhundert dahingeraten.<sup>2</sup> Hier sieht man Fortuna als Königin im Hermelinmantel vor ihrem Rad sitzen, links eine Figur, die von seiner Bewegung emporgetragen wird: *regnabo*; oben thront diese Figur dann als König: *regno*; rechts stürzt sie ab: *regnavi*, um am Ende unter dem Rad zu liegen: *sum sine regno*. Die ›Viererformel‹ *Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* begleitet die ikonographische Tradition des Fortunarades.

Der Bildtypus ist seit dem 11. Jahrhundert nachzuweisen,<sup>3</sup> er findet dann weiteste Verbreitung, nicht nur in der Buchmalerei und auf Fresken, sondern auch als Skulptur an Kirchenfassaden.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Carmina Burana*, hg.v. Alfons Hilka u. Otto Schumann, Bd. 1,1, Heidelberg 1930; Bd. 2,1, 1961; *Carmina Burana, Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter u. Dorothee Diemer*, hg.v. Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a.M. 1987 (Bibliothek des Mittelalters 13).

<sup>2</sup> Clm 4660, fol. 1<sup>r</sup>; Faksimile-Ausgabe von Bernhard Bischoff, München 1967; Abb. in der Ausgabe von Hilka/Schumann (Anm. 1), Bd. I,1, nach S. 112; bei Vollmann (Anm. 1) nach S. 1296. Zur Position im Codex siehe Diemer, ebd., S. 1290.

<sup>3</sup> Den ältesten bekannten Beleg bietet eine Hs. des 11. Jh.s aus Monte Cassino: Cod. Casinensis

Die ikonographische Tradition spielt mit der literarischen zusammen. Das hierzu zur Verfügung stehende Material ist kaum mehr überschaubar. Die Forschung hat in den 20er/30er Jahren breit eingesetzt. Die Arbeiten von Alfred Doren und Howard Rollin Patch sind als Pionierstudien zu nennen.<sup>5</sup> Sie haben

---

189, fol. 73<sup>v</sup>. Schon hier findet sich auch die Beischrift. Vgl. Alfred Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I. Teil, Leipzig/Berlin 1924, S. 71–144, hier S. 89 Anm. 41; Pierre Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la Tradition Littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*, Paris 1967, S. 141ff., Pl. 65. Zu den Interpretationsproblemen, die diese Miniatur stellt, sowie zu ihrem Verhältnis zu einer zweiten Radfigur auf demselben Blatt recto: Felix Thürlemann, *Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität. Zur Erzählstruktur der Rota Fortunae*, in: *Variorum Munera Florum* (FS Hans F. Haefele), hg.v. Adolf Reinle, Ludwig Schmugge u. Peter Storz, Sigmaringen 1985, S. 141–156; hier auch eine Abb. der zweiten Rota. Es ist jedoch nicht, wie Thürlemann, S. 149, meint, die erste Reproduktion. Vorausgegangen ist Ernst Kitzinger, *World map and Fortune's wheel: A medieval mosaic floor in Turin*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 117 (1973), S. 344–373, hier die beiden Illustrationen auf S. 262f. Der These Thürlemanns, daß die oben stehende Figur als Parusie des göttlichen Herrschers und die Rota damit als eine Darstellung des Jüngsten Gerichts aufzufassen sei (S. 155), wird man schwerlich folgen können.

<sup>4</sup> Zur Fortunarad-Ikonographie: Doren (Anm. 3), S. 71f., mit der älteren Lit. in den Anm., vgl. auch S. 86ff.; Courcelle (Anm. 3), S. 141ff., Pl. 65–86; Hilka/Schumann (Anm. 1), Bd. II,1, S. 30f.; Kitzinger (Anm. 3), S. 361ff.; siehe insbes. die Belege in den Anm. 134 und 135; Michael Schilling, *Rota Fortunae. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften*, in: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, *Hamburger Colloquium 1973*, hg.v. Wolfgang Harms u. L. Peter Johnson, Berlin 1975, S. 293–313. – Zum antiken Hintergrund des Rad-Symbols: David M. Robinson, *The Wheel of Fortune*, *Classical Philology* 41 (1946), S. 207–216. – Zur nachmittelalterlichen Bildtradition: Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblemik des Barock*, Stuttgart 1970; Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt a.M. 1985. Zu Sonderentwicklungen und Brechungen des Symbols siehe auch Irmgard Meiners, *Rota Fortunae*, *Mitteilungen aus cgm*. 312, PBB (Tüb.) 93 (1971), S. 399–414; Wolfgang Harms, *Reinhart Fuchs als Papst und Antichrist auf dem Rad der Fortuna*, *FmSt* 6 (1972), S. 418–440; ders., *Rezeption des Mittelalters im Barock*, in: *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, hg.v. Martin Bircher u. Eberhard Mannack, Hamburg 1977 (*Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur* 3), S. 24–52, hier S. 40ff. Ferner: Joseph Leo Koerner, *The Fortune of Dürer's ›Nemesis‹*, in diesem Bd., S. 239–294.

<sup>5</sup> Doren (Anm. 3); Howard Rollin Patch, *The Goddess Fortuna in the Divine Comedy*, *Annual Report of the Dante Society* 33 (1916), S. 13–28; ders., *The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the Transitional Period*, *Smith College Studies in Modern Languages* 3 (1922), S. 131–177; ders., *The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature*, ebd., S. 179–235; ders., *Fortuna in Old French Literature*, *Smith College Studies in Modern Languages* 4, No 4, (1923), S. 1–45; ders., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Harvard Univ. Press 1927 [Nachdr. New York 1967]; ders., *The Tradition of Boethius: A Study of His Importance in Medieval Culture*, New York 1935 [Nachdr. 1970]. Vgl. im übrigen die Literaturangaben bei Doren (Anm. 3), S. 71 Anm. 1; Erhard Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung*, Bd. II, Berlin 1951, S. 65f. Anm. 1; Hans F. Haefele, *Fortuna Henrici IV. Imperatoris*, Graz/Köln 1954, S. 49ff. in den Anm.; Jean Frappier, *Etude sur la*

eine Fülle von Einzeluntersuchungen angeregt. Aber Doren, Patch und auch die meisten ihrer Nachfolger gehen der Figur in ihren verschiedenen Erscheinungsformen nach, ohne genau genug auf ihre spezifische Position in den Konzepten zu achten, mit denen jeweils versucht worden ist, das Begriffsfeld: Zufall, Glück und Unglück, Erfolg und Mißerfolg, Verdienst und Lohn, Vorsehung und Schicksal, Möglichkeit und Notwendigkeit, Ordnung und Chaos sinngebend zu bewältigen. J. C. Frakes hat dies zurecht moniert<sup>6</sup> und anhand der Boethius-Rezeption durch Alfred den Großen und Notker III. von St. Gallen beispielhaft gezeigt, wie man stattdessen vorzugehen hat. Entsprechende systematische Analysen wären nicht nur für jede Phase der Fortuna-Tradition,<sup>7</sup> sondern auch für die unterschiedlichen Bereiche, in denen von ihr gehandelt wird, vorzunehmen, vor allem in Hinblick auf das Nebeneinander der lebensweltlichen und der literarischen Tradition. Das Ziel wäre also eine durchgängige historische Semantik und Metaphorologie der Fortuna-Figur. Doch es sind die Einzelanalysen noch längst nicht so weit gediehen, daß man eine solche Darstellung versuchen könnte. Die hier gebotene Einführung ist somit nur als ein sehr skizzenhafter Entwurf zu verstehen, Hauptpositionen zu markieren: zudem ist er auf das Mittelalter und die beginnende Neuzeit beschränkt. Die Vernachlässigung der vorausgehenden Tradition wird vielleicht Bedenken erregen, doch dürfte sich dies wohl gestatten, da die Fortuna-Thematik im Mittelalter mit einer grundlegenden Schrift neu einsetzt: mit der ›Consolatio philosophiae‹ des Boethius. Hier werden die älteren Traditionen aufgegriffen und zu einem wesentlich neuen Konzept umformuliert.<sup>8</sup> Um dies deutlich zu machen, seien jedoch wenigstens einige knappe Hinweise zur antiken Geschichte der Fortuna gegeben.<sup>9</sup>

---

Mort Artu, Genève/Paris 1961, S. 258 Anm. 1 u. 2; Schilling (Anm. 4), S. 294 Anm. 7; Wilfried Schouwink, Fortuna im Alexanderroman Rudolfs von Ems. Studien zum Verhältnis von Fortuna und Virtus bei einem Autor der späteren Stauferzeit, Göppingen 1977 (GAG 212), S. 220f.

<sup>6</sup> J. C. Frakes, The Fate of Fortune in the early Middle Ages. The Boethian tradition, Leiden 1988, S. 1f.

<sup>7</sup> Für das 16./17. Jahrhundert vgl. die bahnbrechende Untersuchung von Kirchner (Anm. 4). Siehe nun die weiterführenden Studien von Nicolette Mout, Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna, in diesem Bd., S. 295–310, und von Wilfried Barner, Die gezähmte Fortuna. Stoizistische Modelle nach 1600, in diesem Bd., S. 311–343.

<sup>8</sup> Das heißt selbstverständlich nicht, daß nicht quer dazu mit immer wieder neuer Einwirkung der antiken Fortuna-Vorstellungen zu rechnen wäre, siehe S. 9.

<sup>9</sup> Im übrigen verweise ich auf die Studien von Doren (Anm. 3), Patch (Anm. 5) und Frakes (Anm. 6), S. 11ff., und auf die umfassenden Materialzusammenstellungen bei Georg Wissowa, Religion und Kultus der Römer, München 1912, S. 256–268, und RE 13, 1910, Sp. 12–42. Vgl. ferner die Lit. bei Haefele (Anm. 5), S. 49f. Anm. 2.

Bei der römischen Fortuna-Vorstellung – ich lasse die griechische Tyche und ihre Ausstrahlung beiseite<sup>10</sup> – ist zu unterscheiden zwischen Fortuna als einer kultisch verehrten Göttin und Fortuna als literarischer Figur. Im Kult ist sie eine relativ späte Erscheinung, sie zeigt sich zunächst in einer Vielfalt von Gestalten, es gibt Fortunen für alles und jedes, für alle sozialen Gruppen und Betätigungen: für Bauern, Händler, Handwerker – alle verehren die für sie zuständige Glücksgöttin.

Das ändert sich in der einschneidendsten Weise mit dem Ende der Republik. In Analogie zu dem einen Herrscher wird Fortuna nun zu der einen, allmächtigen Glücksgöttin. Es wird der Kult der Fortuna Panthea installiert.

Von dieser kultischen Fortuna-Tradition mit ihren zwei Hauptphasen ist die literarisch-rhetorische Verwendung der Figur abzusetzen. Hier steht Fortuna für alles Willkürliche im irdischen Bereich. Dabei wird auf der einen Seite das Ausgeliefertsein an diese Willkür thematisiert, auf der andern die Frage erörtert, ob es möglich ist, ihre Macht einzuschränken, ihr zu entgehen, ja sie zu besiegen. Beide Aspekte sind von Anfang an faßbar. Ich gebe beispielhaft eine kleine Belegauswahl: Das pessimistische Bewußtsein von der Hoffnungslosigkeit dem blinden Tun der Fortuna gegenüber steht bei Ennius, Pacuvius und Plautus im Vordergrund;<sup>11</sup> ihre Willkür betonen auch Sallust und Horaz.<sup>12</sup> Für Lucan ist Fortuna das Chaos schlechthin, in dem er das Rom seiner Zeit versinken sieht.<sup>13</sup> Bei Apuleius schließlich wird sie zur grausamen Quälerin der Menschen.<sup>14</sup> Die Stoiker, Cicero, auch Caesar versuchen hingegen, sich einen Freiraum zu schaffen gegenüber dem Ausgeliefertsein an ihre zerstörerische Macht. Seneca formuliert diese Position am markantesten und gültigsten: Wenn Fortuna über die physische Welt und die äußeren Güter verfügt, dann bleibt nur, sich auf die inneren Werte, auf die Virtus, zurückzuziehen. Denn diese kann sie, da sie sie ja nicht gegeben hat, auch nicht nehmen. Das gipfelt in dem kühnen Diktum: *Fortuna fortes metuit*.<sup>15</sup>

Dann zur christlichen Wende: Alle diese Stränge der antiken Fortuna-Tradition werden, wie schon vorweggenommen, durch die Kirchenväter programmatisch gekappt. Eine Fortuna als autonome Macht des Zufälligen ist für den Christen inakzeptabel, da alles, was geschieht, in Gottes Hand liegt. Tertullian sagt: Gott und der Teufel genügen, um die Ursachen von allem zu verstehen.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Zur Einwirkung der Tyche vgl. Frakes (Anm. 6), S. 14.

<sup>11</sup> Ebd., S. 14.

<sup>12</sup> Ebd., S. 15.

<sup>13</sup> Ebd., S. 17.

<sup>14</sup> Ebd., S. 18.

<sup>15</sup> Ebd., S. 17.

<sup>16</sup> Ebd., S. 21.

Lactanz sagt, die Fortuna sei nur das Produkt heidnischer *stultitia* und *caecitas*.<sup>17</sup> Augustinus spottet über den Fortuna-Kult der Heiden: Wenn das Wesen der Fortuna die Willkür sei, dann sei es sinnlos, sie günstig stimmen zu wollen, denn wenn dies möglich wäre, wäre sie ja nicht mehr das Willkürliche.<sup>18</sup>

Damit ist die Fortuna als autonome Macht beseitigt. Trotzdem lebt sie im literarischen Bereich – und dies wohl nicht immer völlig ideologiefrei – weiter, d.h., sie wird weiterhin als poetisch-rhetorische Figur für das Zufällige, Überraschende, für Glück und Unglück, kurz: für alles auf den ersten Blick Unerklärliche verwendet. Sogar von Augustinus!<sup>19</sup> Und dies natürlich verstärkt, als man in karolingischer Zeit<sup>20</sup> und dann vor allem vom 12. Jahrhundert an das Studium der antiken Literaturtradition intensiviert.

So sehr man aber auch immer wieder auf das literarische Fortunamuster zurückfällt, im Grunde kann für den Christen die willkürliche Zuteilung von Glück und Unglück nur scheinbar sein. Der Widerspruch zwischen Verdienst und Erfolg ist für ihn prinzipiell auflösbar, und zwar unter dem Aspekt der göttlichen Pädagogik. Das betreffende Rezept faßt man besonders schön im Fürstenspiegel des Giraldus Cambrensis: »De principis instructione«.<sup>21</sup> Grundsätzlich gilt, daß Gott die Guten belohnt und die Bösen bestraft. Das Glück des Guten wie das Unglück des Bösen sind Ausdruck göttlicher Gerechtigkeit. Wenn es aber doch geschieht, daß es den Guten schlecht geht und die Bösen Erfolg haben, so hat dies folgenden pädagogischen Sinn: Wenn es den Guten schlecht geht, dann deshalb, weil Gott ihre Festigkeit prüfen will. Wenn es den Schlechten gut geht, dann weil Gott ihnen in seiner Langmut nochmals eine Chance geben möchte, ihr Leben zu ändern, um sie, falls sie dies nicht tun, dann um so tiefer herabstürzen zu können.<sup>22</sup>

In der historiographischen Praxis faßt man dieses Denken schon Jahrhunderte früher besonders eindrucksvoll im althochdeutschen Ludwigslied.<sup>23</sup> Es

---

<sup>17</sup> Doren (Anm. 3), S. 76f. Anm. 19; Frakes (Anm. 6), S. 22.

<sup>18</sup> Doren (Anm. 3), S. 75f., Belegstellen: S. 76 Anm. 19; Vincenzo Cioffari, *Fortune and fate from Democritus to St. Thomas Aquinas*, New York 1935, S. 78ff.; Haefele (Anm. 5), S. 51ff.; Frakes (Anm. 6), S. 22.

<sup>19</sup> Ebd., S. 22. Freilich nicht ohne ein schlechtes Gewissen; siehe Haefele (Anm. 5), S. 58.

<sup>20</sup> Ebd., S. 67ff.

<sup>21</sup> Vgl. zum Folgenden: Michael Altmann, *Strukturuntersuchungen zu Giraldus Cambrensis' »De Principis Instructione«*, Regensburg 1974.

<sup>22</sup> Ebd., S. 90ff. Vgl. zu dieser göttlichen Geschichtspädagogik auch: Heinz Löwe, *Geschichtsschreibung der ausgehenden Karolingerzeit*, DA 23 (1967), S. 1–30, hier S. 16, zu Regino von Prüm; Herwig Wolfram, *Fortuna in mittelalterlichen Stammesgeschichten*, MIÖG 72 (1964), S. 1–33, hier S. 3.

<sup>23</sup> Wilhelm Braune u. Ernst A. Ebbinghaus, *Althochdeutsches Lesebuch*, Tübingen 1979, Nr. XXXVI, Lit. S. 177; Walter Haug u. Benedikt Vollmann (Hgg.), *Frühe deutsche Literatur und*

feiert den Sieg König Ludwigs III. über die Wikinger in der Schlacht bei Saucourt im Jahre 881. Der Einbruch der Heiden, so wird hier gesagt, sei von Gott für Ludwig als Prüfung gedacht, für das Volk hingegen, damit es von seinen Sünden ablasse und Buße tue. Und so wird nun tatsächlich eine allgemeine Buße verhängt und Unrecht gut gemacht. Und dies ist dann die Voraussetzung für den Sieg über die Eindringlinge.<sup>24</sup>

Dieses Konzept göttlich geplanter Geschichte bewahrt über Jahrhunderte hin seine Gültigkeit. Denn es ist eingängig und funktioniert lückenlos, man kann im Prinzip sehr wohl ohne die Fortuna auskommen.<sup>25</sup>

Und doch setzt sie sich gegen dieses Konzept durch, wobei sie geradezu proteisch in immer neuen Metamorphosen erscheint. Wie war das möglich?

Der Hauptverantwortliche für ihr Comeback ist zunächst, wie gesagt, Boethius. Boethius, unvermittelt seiner Ämter und Würden beraubt und des Verrates angeklagt, schreibt sein Trostbuch im Kerker vor seiner Hinrichtung im Jahre 524. Er stellt sich in der ›Consolatio‹ selbst dar als verzweifelten Gefangenen. Er klagt über die Fortuna, die ihm, was er zu erreichen vermochte, grundlos wieder genommen habe. Ihm gegenüber steht als Gesprächspartnerin die Philosophie: sie lehrt ihn, daß die Fortuna nur Macht hat über das Materielle, über die vergänglichen Güter. Hier kann sie das wieder nehmen, was sie gegeben hat. Und sie tut dies absichtsvoll, um den Menschen zur Selbstprüfung zu zwingen; er soll sich auf das besinnen, was von beständigem Wert ist. Die Fortuna bewirkt damit die Wende zu jenem Erkenntnisprozeß, den die ›Consolatio‹ vorführt und über den schließlich das *summum bonum* erreicht wird. In dieser Funktion enthüllt sich die Fortuna als ein Werkzeug Gottes, d.h., sie ist der göttlichen Providentia untergeordnet. Die Unbeständigkeit alles Irdischen gehört also programmatisch zum göttlichen Heilsplan. Die Erfahrung dieser Unbeständigkeit soll der erste Schritt des Menschen sein auf dem Weg zum Aufstieg, der ihn zu Gott, ja zur *deificatio* führt. Und der nächste Schritt ist

---

lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, Frankfurt a.M. 1991 (Bibliothek des Mittelalters 1), Nr. V 5, Lit. S. 1139f.

<sup>24</sup> Vgl. zur Interpretation: Haug (Anm. 23), S. 1136.

<sup>25</sup> Doch ist es durchaus auch möglich, das Boethianische Fortuna-Konzept damit zu verbinden, so in den von Löwe und Wolfram herangezogenen, in Anm. 22 genannten Fällen. Auch bei Giraldus Cambrensis erscheint das Fortunarad, aber eher als literarisches Signal für die Wende des Geschicks denn als Instrument Gottes; vgl. Altmann (Anm. 21), S. 28, 119f. Beachtenswert ist andererseits, daß die Fortuna als Signum einer nichtchristlichen Welt und ihrer tragischen Gesetzmäßigkeit in Erscheinung treten kann; so im Hildebrandslied die *wewurt*, gegen die man vergeblich den *waltant got* anruft, oder im ›Beowulf‹, der ganz von der Heillosigkeit einer vorchristlichen Zeit geprägt ist.

dann bezeichnenderweise der Blick auf die Schönheit des Kosmos als Ausdruck der übergreifenden göttlichen Ordnung.<sup>26</sup>

Das hat nun offenkundig ein ganz anderes Niveau als das krude pädagogische Rezept vom Ludwigslied bis zu Giraldus Cambrensis. Hinter Boethius steht die gesamte antike Fortuna-Tradition: Als Repräsentantin der irdischen Unbeständigkeit ruft sie die römische Fortuna-Figur der globalen Willkür und Zufälligkeit wach. Zugleich wirkt der stoische Gedanke nach, daß man sich ihr entziehen kann, indem man sich auf die wahren, die unvergänglichen Werte besinnt. Hinzu kommt platonisches Traditionsgut in der Idee des Aufstiegs über einen Erkenntnisprozeß.

Ungeachtet der Verwurzelung der Fortuna-Vorstellung des Boethius in der antiken Tradition ist diese Tradition aber, wie gesagt, in etwas völlig Neues übergeführt. Der entscheidende Schritt bestand darin, die Fortuna in den Dienst der Providentia zu stellen. Dies nicht im Sinne jenes eben beschriebenen allzu schlichten pädagogischen Rezepts, das die Ungerechtigkeit in der Welt wegerklären soll, sondern im Sinne eines Anstoßes, der einen philosophischen Prozeß in Bewegung bringt.

Dabei ist jedoch zu fragen, ob diese Fortuna überhaupt noch etwas mit der antiken Figur gemein hat. Die Fortuna als Werkzeug der Providentia ist nicht mehr die Beliebigkeit schlechthin, denn ein Werkzeug ist dazu da, zielgerichtet eingesetzt zu werden. Bezeichnenderweise ist ihr Emblem nun fast ausschließlich das Rad,<sup>27</sup> dessen Bewegung eine Richtung hat. Es trägt nach oben, und es stürzt den nach oben Getragenen von der höchsten Stelle wieder herab. Es ist dieser Absturz in die Tiefe, auf den die Fortuna im Dienst der Providentia absichtsvoll zielt. Sie ist damit nicht mehr das Zufällig-Willkürliche, im Guten wie im Bösen, sondern sie steht nun spezifisch für die Vergänglichkeit alles Irdischen, letztlich: für den unvermeidbaren Absturz in den Tod. Und die sinngebende Erklärung ihres Wirkens impliziert die Rechtfertigung des von Gott gewollten unbeständigen Status dieser Welt.

Fortuna: nun nicht mehr das Prinzip der Willkür, des Chaotischen, sondern Fortuna nun als Personifikation der gottgewollten Vergänglichkeit des Irdi-

<sup>26</sup> Die Belegstellen: bei Doren (Anm. 3), S. 79 Anm. 22 und S. 83f. Anm. 34.; Cioffari (Anm. 18), S. 82ff. Grundlegend zur Fortuna-Konzeption des Boethius: Frakes (Anm. 6). Zur ideengeschichtlichen Position der ›Consolatio‹: Walter Haug, Grundformen religiöser Erfahrung als epochale Positionen: Vom frühmittelalterlichen Analogiemodell zum hoch- und spätmittelalterlichen Differenzmodell, in: Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition, hg.v. Walter Haug u. Dietmar Mieth, München 1992, S. 75–108, hier S. 88ff.; siehe auch meinen Beitrag in diesem Bd., Eros und Fortuna, S. 52–75, hier S. 56.

<sup>27</sup> In der Antike ist das Rad ein Symbol unter vielen anderen. Vgl. dazu und zur Beschränkung auf dieses eine Symbol im Mittelalter: Doren (Anm. 3), S. 79ff., und insbes. Courcelle (Anm. 3), S. 127ff. Natürlich gilt dies nicht ausnahmslos; siehe Roy Wisbey, Fortuna and Love, Reason and the Senses: Traditional Motifs in Walther's song ›Ich freudehelfelöser man‹ (L 54, 37ff.), Oxford German Studies 13 (1982), S. 115–142, hier S. 117.

schen im Dienst der Providentia – diese Uminterpretation hat ihr unbedenklich die Tür ins christliche Mittelalter geöffnet. Und dies zum einen im Rahmen jenes großen platonisierenden Konzepts, das Boethius entworfen hat, zum andern aber auch in der verkürzten Form der Figur mit dem Rad, die zur schlichten Mahnung verkümmern kann, sich nicht auf das Irdische zu verlassen, sondern an die Rettung der Seele zu denken.<sup>28</sup>

Diese Fortuna ist selbstverständlich keine Göttin mehr, wenngleich Patch von der »Goddess Fortuna in Mediaeval Philosophy and Literature« und von ihren »Functions and Cults« spricht. Welches ist dann aber ihr Status? Wenn man sie als Personifikation bezeichnet, ist zu fragen, was sie verkörpert, was als Realität hinter der literarischen Figur steht. Man kann sagen: das Naturgesetz der Hinfälligkeit alles Irdischen. Doch das führt weiter zur Frage, wie autonom diese Gesetzlichkeit ist, d.h. inwieweit Gott ihr einen eigenständigen Machtbereich zugesteht, ihr also einen gewissen Spielraum gewährt. Sie kann ja bei relativer Freiheit, indem sie ihrem eigenen Gesetz folgt, durchaus mahnend im Sinne der Providentia wirken. Dabei konnte Gott von der unmittelbaren Verantwortung für alle auch noch so geringen Wechselfälle des Da-seins entlastet werden, und dies ist es wohl nicht zuletzt, was der verchristlichten Fortuna ihren großen Erfolg sicherte. Jedenfalls bleibt die Gestalt merkwürdig in der Schwebe zwischen einer bloß poetischen Figur für die Vergänglichkeit und einer göttlich lizenzierten, also relativ autonomen Macht. Bei Dante z.B. hat sie ihren konkreten Ort im hierarchischen Kosmos: sie ist der »Engel der irdischen Sphäre.«<sup>29</sup>

Die »Consolatio« des Boethius hat einen nicht zu überschätzenden Einfluß ausgeübt, das Werk ist immer wieder kommentiert worden, man hat es in die Vulgärsprachen übersetzt, Alfred der Große um 900 ins Altenglische, Notker III. um 1100 ins Althochdeutsche, Jean de Meun um 1300 ins Altfranzösische,

---

<sup>28</sup> Im christlichen Kontext ist dieses Memento in der Regel wohl auch dann mitzudenken, wenn nur klagend der Glückswechsel thematisiert wird, so z.B. bei den Fortuna-Liedern im Codex Buranus, was man durch ihre Position zwischen der Lasterschelte und der Tugendlehre bestätigt sehen kann; vgl. Burghart Wachinger, Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, 2. Bd., hg.v. Hans Fromm, Darmstadt 1985 (WdF 608), S. 275–308, hier S. 282f.

<sup>29</sup> Inferno VII, 61–96. Vgl. Patch, The Goddess Fortuna in the Divine Comedy (Anm. 5); Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, übers. u. komm.v. Hermann Gmelin, Stuttgart 1949–1957, Bd.4, S. 143ff. – Beispielhaft für den immer wieder auftauchenden Zwiespalt ist die Fortuna-Konzeption in Albrechts »jüngerem Titurel«. Hier nimmt der Lauf des Lebens nach dem Bild des Fortunarades seinen unerbittlichen Gang, und doch ist seine Bewegung letztlich Gott unterstellt; vgl. Hans-Henning Rausch, Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im »jüngerem Titurel«, Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas 1977 (Mikrokosmos 2), S. 44ff.

Chaucer 1380 ins Mittelenglische, im 14. Jahrhundert folgen auch italienische und spanische Versionen usw.<sup>30</sup> Dabei haben die Bearbeiter und Kommentatoren mit Retouchen und Uminterpretationen dafür gesorgt, daß das Werk, das sich ja alles andere als dezidiert christlich gibt, für die Kirche akzeptabel wurde. Der wichtigste Schachzug dabei war der, daß man die Philosophie zur Weisheit Gottes, zur Theologie, uminterpretierte, so daß die Lehre vom Aufstieg zum *summum bonum*, zu Gott, nun wenigstens aus dem Mund einer christlichen Figur kam.<sup>31</sup> Weitere Eingriffe betrafen vor allem gewisse mit den theologischen Dogmen nicht zu vereinbarende platonistische Züge.

Die Fortuna, einseitig ausgerichtet auf die Bewegung vom Glück zum Unglück, vom Leben zum Tod, verbunden mit der christlichen Antwort darauf, sei diese nun mehr platonistisch als Aufstieg oder mehr asketisch als Weltabwendung akzentuiert – dies müßte, so würde man meinen, der Erfahrung des Glückswechsels eine Wende gegeben haben, die das Problem des Zufälligen gütlich löste: Das scheinbar Negativ-Zufällige ist nur der Ausdruck der Vergänglichkeit der Welt, und es ist ihm stattgegeben, damit wir gerade daran erinnert würden. Aber es handelt sich – so muß man einschränken – um eine Lösung in erster Linie für Philosophen oder Asketen. Für die Lebenspraxis war sie kein zufriedenstellendes Angebot. So tauchen denn im 12./13. Jahrhundert charakteristische antike Verhaltensmuster gegenüber der Fortuna wieder auf: Resignation, geschickte Anpassung oder trotziger Widerstand.<sup>32</sup> Doch das sind eher Ad hoc-Reaktionen auf bittere Lebenserfahrungen als wirklich konzeptuell durchdachte Positionen in der Auseinandersetzung mit dem Fortuna-Problem. Ich konzentriere mich deshalb auf die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit, im Rahmen einer neuen weltlichen Ethik den Komplex von Glück und Zufall aktiv und positiv zu bewältigen. Einen Ansatz dazu bot der Rückgriff auf jene Tradition der rechten Mitte, die durch die aristotelische Tugendlehre begründet und über die Stoa an die Kirchenväter weitergereicht worden war.<sup>33</sup> Clemens von Alexandrien hat sie als christlich-humanistische Ethik umformuliert, indem er eine zuträgliche Mitte zwischen Zügellosigkeit

---

<sup>30</sup> Vgl. Patch, *The Tradition of Boethius* (Anm. 5), S. 20ff., und insbes. Courcelle (Anm. 3), S. 230ff. – dazu die Rez. von Peter Dronke, *Speculum* 44 (1969), S. 123–128, wieder in: Boethius, hg.v. Manfred Fuhrmann u. Joachim Gruber, Darmstadt 1984 (WdF 483), S. 436–443, mit Ergänzungen und Korrekturen.

<sup>31</sup> Schon Alkuin sieht in der *Philosophia* die *Sapientia Dei*; vgl. Courcelle (Anm. 3), S. 33–47; siehe auch Ingeborg Schröbler, *Interpretatio christiana* in Notkers Bearbeitung von Boethius' *Trost der Philosophie*, *ZfdA* 83 (1951/52), S. 40–57; sowie Frakes (Anm. 6), passim.

<sup>32</sup> Vgl. z.B. den extremen Fall, auf den Karl Hampe, *Zur Auffassung der Fortuna im Mittelalter*, *AKG* 17 (1927), S. 20–27, hier S. 23ff., aufmerksam gemacht hat.

<sup>33</sup> Siehe dazu meinen Beitrag, *Eros und Fortuna*, u. S. 56ff.

und Askese empfahl, und diese Position hielt sich in der Auseinandersetzung mit rigoros-asketischen Gegentendenzen durch das Mittelalter durch. Dabei mußte aber auch die Fortuna-Frage neu aufgeworfen werden. War es möglich, mithilfe des Prinzips der rechten Mitte, dem Sturz von ihrem Rad zu entgehen, sie nicht im stoischen Rückzug auf innere Werte, sondern in aktiver Gestaltung des Lebens zu überwinden?

In allegorischer Form wird darauf schon im 12. Jahrhundert eine positive Antwort gegeben. Dies im ›Architrenius‹ des Johannes von Hauvilla. Die Lösung, die dem über die Verderbtheit der Welt weinenden Helden am Ende eines langen Weges über Laster- und Tugend-Stationen angeboten wird, ist die Heirat mit einer jungen Dame namens Moderantia.<sup>34</sup>

Der epische Stoff, an dem in deutscher Sprache das Problem dann aber in erster Linie ausgetragen wird, ist die Alexandervita. Die Faszination des Alexanderlebens beruht auf der unvergleichlichen Tatkraft, durch die dem Mazedonier die Welteroberung glücklich gelingt. Selbstverständlich ist diese Faszination nicht ungebrochen, man sieht auch die Schattenseiten, und so bewegen sich denn die verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes zwischen Bewunderung und mehr oder weniger kritischen Vorbehalten.<sup>35</sup> So läßt auch der erste deutsche Bearbeiter, der Moselfranke Lambrecht, bei aller Bewunderung seine geistlichen Vorbehalte einfließen. Der Fortsetzer seiner Teilübersetzung fügt dann Alexanders ›Iter ad paradisum‹ hinzu, auf dem Alexander durch ein Gleichnis belehrt wird, bei seinem unvergleichlichen Erfolg Maß zu halten. Und dieser Appell wird schließlich im ›Alexander‹ Rudolfs von Ems explizit mit dem Fortuna-Thema verbunden. Hier ermahnt der sterbende Darius den Sieger, auf der Höhe des Fortunarades die *māze* zu wahren. Damit sei es möglich, gleichsam oben aus der Bewegung auszusteigen – also genau gegenbildlich zum Boethianischen Konzept, demzufolge man aussteigt, wenn man unten liegt. Die Fortuna kann *mit sinnen*, ›mit besonnener Klugheit‹, bezwungen werden. Und Rudolf fügt hinzu, daß Alexander die Mahnung des Darius beherzigt, sich maßvoll verhalten und daß ihn deshalb bis zu seinem Ende das Glück nicht verlassen habe.<sup>36</sup> Wie Rudolf freilich den Schluß des Alexander-

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 58.

<sup>35</sup> Zum Folgenden ebd., S. 58f.

<sup>36</sup> Das Motiv der Ermahnung findet sich in der ›Historia de preliis‹ vorgegeben, aber die These, daß es Alexander gelungen sei, auf der Höhe des Rades aus der Bewegung auszusteigen, scheint Rudolfs Eigentum zu sein. Vgl. Schouwink (Anm. 5), S. 65f. bzw. S. 92. Das heißt nicht, daß die Idee, mithilfe der Moderantia oder der Sapientia die Fortuna zu besiegen, nicht in verschiedenen Varianten vorgeprägt gewesen wäre, so z.B. bei Otto von Freising in den ›Gesta Friderici‹, wo aus den Wechselfällen der Geschichte die Lehre gezogen wird, daß man auf der Höhe der Macht das Maß bewahren solle; vgl. Xenja von Ertzdorff, Alexander der Grosse und Friedrich Barbarossa: zu zwei Königsbiographien der Stauferzeit, in: The Medieval Alexander

lebens, den gewaltsamen Tod, behandelt hätte, wissen wir nicht, denn das Werk ist unvollendet geblieben.<sup>37</sup>

Es ist kühn, die Überwindung der Fortuna durch das Maß gerade anhand der Alexandervita demonstrieren zu wollen. Ohne Beschönigungen geht es selbstverständlich nicht ab. Dabei muß die These, daß die Fortuna durch Maßhalten bezwungen werden könne, in ihrem Optimismus wohl letztlich pädagogisch verstanden werden.<sup>38</sup> Denn Rudolfs ›Alexander‹ war als Fürstenspiegel für den deutschen Stauferhof gedacht.<sup>39</sup>

Im übrigen soll nicht unerwähnt bleiben, daß auch die Idee des Königsheils, für das in der Historiographie seit dem 10. Jahrhundert der Fortuna-Begriff eintritt, auf den Gedanken einer möglichen Stabilitas des Herrscherglücks eingewirkt haben dürfte.<sup>40</sup> Die Fortuna Caesarea erhält gerade in der fraglichen Zeit – nämlich in den Konstitutionen von Melfi – neues Gewicht.<sup>41</sup>

Die Ethik des Maßes ist also kontrastiv zur Boethianischen Lösung die zweite mittelalterliche Antwort auf das Fortuna-Problem. Fortuna wird darin zum Inbegriff der Maßlosigkeit, der Unersättlichkeit, also zu einer Triebkraft im Bereich der Laster, und so steht es schon auf der Rota-Miniatur in Herrads ›Hortus deliciarum‹ rechts neben dem Kopf der Fortuna: *Fortuna ponit pro cupiditate humane*.<sup>42</sup> Sie ist damit gewissermaßen psychologisiert.

---

Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross, hg.v. Peter Noble, Lucie Polak u. Claire Isoz, Millwood/London/Nendeln 1982, S. 57–70, hier S. 68. Ähnlich auch Reinmar von Zweter; vgl. Ruth Schmidt-Wiegand, Fortuna Caesarea. Friedrich II. und Heinrich (VII.) im Urteil zeitgenössischer Spruchdichter, in: Stauferzeit, hg.v. Rüdiger Krohn, Bernd Thum u. Peter Wapnewski, Stuttgart 1979, S. 195–205, hier S. 200. Dazu stellen sich ikonographische Belege: Im ›Liber ad honorem Augusti‹ des Peter von Eboli ist Heinrich VI. mit dem Fortunarad dargestellt: Sapientia befiehlt mit erhobener Hand der Fortuna, das Rad anzuhalten (ebd., S. 201). So auch die Titelillustration zur ›Historia de origine Anglorum‹; siehe Schilling (Anm. 4), Abb. 4.

<sup>37</sup> Demgegenüber bestand natürlich auch die Möglichkeit, das Glück Alexanders ganz unter dem Aspekt der Boethianischen Providentia zu sehen, so z.B. bei Walther von Châtillon; vgl. Fritz Peter Knapp, Similitudo. Stil- und Erzählfunktion von Vergleich und Exempel in der lateinischen, französischen und deutschen Großepik des Hochmittelalters, I. Bd., 1. Hauptteil, Wien/Stuttgart 1975, S. 240.

<sup>38</sup> In seinen Sælde-Prologen hat Rudolf das Verhältnis von Virtus und Fortuna, von Verdienst und Erfolg, jedoch um einiges problematischer und spannungsreicher dargestellt. Vgl. Walter Haug, Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 21992, S. 303ff.

<sup>39</sup> Dies gilt jedenfalls für Rudolfs zweite Arbeitsphase an dem Werk: siehe Helmut Brackert, Rudolf von Ems. Dichtung und Geschichte, Heidelberg 1968, S. 138, 220f., 224ff., 244ff.

<sup>40</sup> Vgl. Wolfram (Anm. 22), S. 3ff.; Schouwink (Anm. 5), S. 24ff.

<sup>41</sup> Siehe Schmidt-Wiegand (Anm. 36), S. 202, mit weiterführender Literatur.

<sup>42</sup> Herrad of Hohenbourg, Hortus deliciarum, hg.v. Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff u. Michael Curschmann, 2 Bde, London/Leiden 1979 (Studies of the Warburg Institute

Aber diese Lösung, die Überwindung der Fortuna durch ein Ethos der rechten Mitte, vermag schwerlich zu befriedigen. Die schlichte Alltagserfahrung spricht gegen sie: das Glück als Lohn des Maßes ist eine schöne Illusion. Es kann deshalb nicht verwundern, daß das Problem noch in ganz anderer Weise angegangen worden ist. Die Fortuna taucht als konstitutive Figur auch im höfischen Roman auf, dies jedoch in so eigentümlicher Metamorphose, daß man sie nicht gleich wiedererkennt. Sie heißt hier afz. *aventure*, mhd. *aventiuere*.<sup>43</sup>

Der Begriff der *aventure* hat eine doppelte Wurzel: das altfranzösische Wort geht einerseits zurück auf mittellateinisch *aventura* zu *advenire*, also: ›das Ankommen‹, ›das Herbeikommen‹. Andererseits ist semantisch auch *evenire*, *eventus* in den Begriff eingegangen. Das Herbeikommen von etwas versteht sich damit zugleich als ein Zufallen, als ein Ereignis, das unvermittelt sich einstellt.<sup>44</sup> Damit konnte *aventure/aventiuere* zum Inbegriff eines neuen Romantypus werden, des Aventüren-Romans, der im 12. Jahrhundert von Chrétien de Troyes geschaffen worden ist und der dadurch charakterisiert ist, daß der Held über einen Weg geführt wird, auf dem ihm Aventüren ›zufallen‹. Das setzt voraus, daß der Held mit der Absicht vom Hof auszieht, *aventure* zu erfahren, und daß er bereit ist, sich dem, was ihm zufällt, zu stellen, d.h. das Zufallende als Aufgabe zu betrachten, die er zu bewältigen hat. Da der auf *aventure* ausziehende Held in der Regel nicht weiß, was ihn erwartet, ist die *aventure* für ihn das absolut Zufällige. Wenn Erec zusammen mit seiner Frau Enide ziellos auf Aventürenfahrt geht, geschieht Folgendes: Er muß sich zuerst gegen zwei Überfälle durch Räuber zur Wehr setzen, dann gerät er an einen Grafen, der Enide verführen will; das Paar entkommt ihm, und als der Graf Erec und Enide verfolgt, wird er besiegt. Und schließlich taucht ein gewaltig starker kleiner Ritter auf, Guivret: Erec überwindet ihn im Zweikampf, und die beiden werden Freunde. Was sich hier jedoch als eine Reihe von zufälligen Aventüren gibt, die wenig Sinn zu haben scheinen, außer daß sie Erec erlauben, seine Ritterschicklichkeit unter Beweis zu stellen, das zeigt sich im größeren Zusammenhang als eine vom Dichter planvoll angelegte Ereignisfolge. Man wird darauf aufmerksam, wenn man zu der sich anschließenden zweiten Aventüren-Triade kommt, in der sich die Stationen der ersten in auffälliger Abwandlung wiederholen. Erec gerät

---

36), Bd. I, S. 200, No. 295. Die gesamte Beischrift lautet: *Fortuna ponit pro cupiditate humane vel vana gloria vel felicitate* – sie bezieht also auch den traditionellen objektiven Aspekt mit ein.

<sup>43</sup> Daneben kann durchaus die traditionelle Fortuna-Figur Verwendung finden; vgl. Herbert Kolb, *Munsalvaesche. Studien zum Kyotproblem*, München 1963, S. 132.

<sup>44</sup> Vgl. Elena Eberwein, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn/Köln 1933 (*Kölner Romanistische Arbeiten* 7), S. 27ff. *aventure* bedeutet im Afz. zunächst generell ›Geschick‹, ›Zufall‹, bevor im arthurischen Roman die semantische Pointierung auf ›Ereignis, das für jemanden bestimmt ist‹ erfolgt, siehe auch Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen <sup>2</sup>1970, S. 66f.

zunächst an zwei Riesen, die einen Ritter gefangen davonführen. Er tötet die Unholde und befreit den fürchterlich zugerichteten Mann. Aber durch Wunden geschwächt, sinkt Erec hinterher in Ohnmacht. Enide hält ihn für tot und beginnt laut zu klagen; sie will sich umbringen. Von dieser Wehklage herbeigelockt, erscheint ein Ritter, der sich der schönen Frau bemächtigt und sie mit dem scheinotenen Erec auf seine Burg Limors schleppt, um sich gleich mit ihr zu vermählen. Enide wehrt sich, er schlägt sie, durch ihre Schreie wacht Erec aus seiner Ohnmacht auf, er tötet den Burgherrn, und das Paar flieht. Doch da geraten sie wieder an Guivret, der zu Hilfe kommen wollte. Aber die Freunde erkennen sich nicht, so kommt es zum Kampf. Erec, völlig geschwächt, wird diesmal besiegt, und nur dadurch, daß Enide verzweifelt seinen Namen ruft, klärt sich das Mißverständnis und entgeht der Held dem Tod. Die beiden Aventüren-Triaden entsprechen sich also insofern, als in der ersten Position jeweils Kämpfe mit Unholden stehen, als es in der zweiten jeweils um Verführungsversuche gegenüber Enide geht und es in der jeweils dritten Episode zum Kampf mit dem starken kleinen Guivret kommt. Zugleich fallen aber die Unterschiede in die Augen. Die Aventüren der ersten Triade werden von Erec durch Kampfkraft bewältigt, in der zweiten Triade wird er hilflos, er muß sich von Enide schließlich das Leben retten lassen. Und diese Differenz wiederum steht in einer bestimmten Beziehung zum Verhältnis Erecs und Enides zueinander, einem Verhältnis, das in die Krise geraten war, konkret: der Durchgang durch die zweite Triade schließt die Erfahrung des Todes und der rettenden Macht der Liebe in sich. Wenn also die *aventure* auf den Helden als etwas Zufälliges zukommt, so ist diese Serie des Zufälligen vom Dichter doch zugleich höchst planvoll gesetzt. Und planvoll heißt, daß die Einsicht in diese Setzung, in die Struktur der Episodenfolge, den Sinn der Handlung vermittelt.<sup>45</sup>

Man kann somit sagen, die *aventure* sei ein vom Dichter sinnträchtig in Szene gesetzter Zufall. Und daraus ergibt sich, in welcher Weise in diesem neuen Roman narrativ mit dem Fortuna-Problem umgegangen wird. Fortuna als *aventure*, das bedeutet, daß der Held nur zu sich selbst kommen kann, wenn er sich dem Zufälligen aussetzt, konkret: wenn er aufbricht von einem Hof, der vorweg die ideale Ordnung darstellt, eine Ordnung, in der alle Kräfte sich in einer ausgewogenen Balance befinden, in der es also nichts Sinnstörendes, nichts Zufälliges gibt; diese Idealität muß zurückgelassen werden, da sie von einer Gegenwelt in Frage gestellt wird, die die Ordnungslosigkeit schlechthin,

---

<sup>45</sup> Zum Chrétien'schen Erzählmodell: Walter Haug, Über die Schwierigkeiten des Erzählens in »nachklassischer« Zeit, in: Positionen des Romans im späten Mittelalter, hg.v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 338–365, hier S. 338ff., mit der vorausgehenden Literatur.

das prinzipiell Chaotisch-Zufällige repräsentiert, narrativ also: eine Welt der Unholde, der Verführer, auch der Täuschung und des Todes. Doch zugleich ist dies auch die Welt des Eros, dessen Unbedingtheit jede Balance in Frage stellt.<sup>46</sup> Demgegenüber erscheint der arthurische Hof als eine Art utopische Gemeinschaft, d.h. als ein sozialer Entwurf, der immer gefährdet ist, gefährdet eben durch die schlichte Existenz einer Gegenwelt, die im Zeichen des Zufällig-Willkürlichen alle Ordnung negiert. Und so zielt denn der Auszug eines Artusritters in diese Gegenwelt letztlich auf die Wiederherstellung der Idealität im Durchgang durch all das, was ihr widerspricht. Und es ist ein Weg, der immer neu gegangen werden muß. Die Idealität kann gewissermaßen immer nur als Grenzpunkt einer Bewegung realisiert werden, die all das aufarbeitet, was sie in Frage stellt.

Das heißt im Blick auf das Fortuna-Problem gesagt: Der antihöfische Bereich des Zufällig-Chaotischen, die fiktionale Fortuna-Welt, in der man der Gewalt und der Begierde und dem Tod ausgeliefert ist, diese Gegenwelt der Aventüren kann nicht äußerlich besiegt werden, indem man sich ihrer Macht entzieht – durch die philosophische oder die asketische Lösung –, sie kann auch nicht besiegt werden durch die Balance des Maßes – diese ist nurmehr als Utopie denkbar –, sie ist allein dadurch zu bewältigen, daß man sie als Realität akzeptiert. Der Aventüren-Roman zielt damit letztlich auf einen Bewußtseinsprozeß. Er verlangt, daß man den fiktionalen Weg durch die Welt der Aventüren als Erfahrungsweg nachvollzieht, damit man am Ende begreift, daß eine Ordnung nur dadurch lebendig sein kann, daß man sie immer wieder aus dem Chaos heraus neu schafft. Die Fortuna ist also in einen Prozeß innerer Erfahrung hereingenommen, der Zufall ist damit dialektisch eingeplant. Das ist jener Widerspruch, der narrativ in der Form zum Ausdruck gebracht wird, daß das, was für den Helden als Zufallsreihe erscheint, sich als vom Dichter planvoll strukturierte Handlung erweist, die der Hörer oder Leser als solche erkennen soll. Die Fortuna in der Form der fiktionalen *aventure* hereingeholt in einen literarischen Erfahrungsprozeß: Das ist also die dialektische Antwort auf das Problem des Zufälligen im 12. Jahrhundert.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Zu Gegenwelt und Eros siehe meinen Beitrag, Eros und Fortuna, u. S. 63.

<sup>47</sup> Dem wäre Gottfrieds ›Tristan‹ gegenüberzustellen, der auf eine solche strukturelle Lösung verzichtet. Im ›Tristan‹ wird der Zufall zum Gegenspieler des Helden, der ihm dank seiner praktischen Fähigkeiten und seiner geistigen Brillanz Paroli zu bieten versteht bis zu jenem Augenblick, in dem der Zufall mit dem ominösen Trank seinen größten Trumpf, den Eros, ausspielt. Dann erfolgt auch hier, wenngleich in ganz anderer Weise, die Wende zur dialektischen Erfahrung; siehe dazu meinen Beitrag u. S. 66f.; vgl. hingegen Franz-Josef Worstbrock, Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds ›Tristan‹, in diesem Band, S. 34–51.

Es ist kaum zu verkennen, wie prekär die Bedingungen sind, unter denen diese dritte Antwort auf das Fortuna-Problem zu realisieren ist. Die Bedingungen sind: erstens, daß im Denkhorizont die Idee einer ausbalancierten Ordnung festgehalten wird, narrativ gesagt, daß der arthurische Hof als utopische Gesellschaft der Bezugspunkt bleibt: die Handlung geht von ihm aus und führt zu ihm zurück. Zweitens wird die Bereitschaft des Hörers oder Lesers vorausgesetzt, einen fiktionalen Weg als genuine Erfahrung im Medium der Literatur nachzuvollziehen, und das schließt das Wissen darum ein, daß es um einen Bewußtseinsakt geht, also nicht um Beispielhaftigkeit, nicht um die Vermittlung von Normen, nicht um in Maximen umsetzbare Lehre, kurz: nicht um *Imitatio*, sondern um Reflexion. Drittens muß die implizite Forderung akzeptiert werden, daß der Nachvollzug keine Lösung bringt, sondern immer nur das Bewußtsein der Problematik lebendig zu halten vermag. Und das bedeutet, daß man immer neu den Weg von der Ordnung aus in die Fortuna-Welt zu gehen hat, daß die Ordnung nur in der Offenheit gegenüber dem Ungeordneten, Zufälligen sinnerfüllt sein kann, während sie, wenn sie sich nicht in Frage stellen läßt, zur Erstarrung verurteilt ist.<sup>48</sup>

Diese Bedingungen: die gesellschaftliche Harmonie als utopischer Horizont, die Bereitschaft, in einem dialektischen Prozeß sich der Erfahrung der Gegenwart, der Fortuna-Welt, zu öffnen, und dies immer wieder aufs neue, und all dies im Medium einer literarischen Fiktion, die nicht auf *Imitatio*, sondern auf einen Bewußtseinswandel zielt – diese Bedingungen sind zu anspruchsvoll, als daß man sie längere Zeit hätte durchhalten können. Es war leicht, die Reflexion auf eine Vermittlung von Normen zu reduzieren. Die spätere Romanproduktion hat dem denn auch von vornherein Rechnung getragen, indem sie den Helden den inneren Weg ersparte und stattdessen die Aventüren in immer wildere Kämpfe gegen immer monströsere Gegner verwandelte.<sup>49</sup> Es wird nicht überraschen, daß dabei die Fortuna als Glücksfigur dem Helden zugeschlagen wird.<sup>50</sup> Wigalois, der erste der nachklassischen Artusritter, trägt das

---

<sup>48</sup> Das Motiv, das diesen Übergangscharakter der arthurischen Idealität treffend zum Ausdruck bringt, ist die Weigerung des Königs Artus zu tafeln, bevor nicht eine Aventüre sich ereignet hat oder von einer solchen berichtet worden ist. Vgl. dazu Walter Haug, *Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter*, in: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*, hg.v. James F. Poag u. Thomas C. Fox, Tübingen 1989, S. 1–17, hier S. 14 Anm. 34. Zur Verbreitung des Motivs: Joerg O. Fichte, *Das Fest als Testsituation in der mittellenglischen Artusromanze*, in: *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes*, hg.v. Detlef Altenburg, Jörg Jarnut u. Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen 1991, S. 449–459, hier S. 451f.

<sup>49</sup> Vgl. dazu: Haug (Anm. 45), S. 343ff.

<sup>50</sup> Siehe zum Folgenden den Beitrag von Christoph Cormeau, *Fortuna und andere Mächte im Artusroman*, in diesem Band, S. 23–33.

Fortunarad als Wappenzeichen, natürlich im Sinne eines beständigen Glücks. Gawein in Heinrichs von dem Türlin ausuferndem Roman ›Diu Crone‹ begegnet der Sælde, also der Fortuna, leibhaftig. Ihre Gestalt und der Palast, in dem sie residiert, sind zweigeteilt, die eine Seite ist wunderschön, die andere schäbig und zerrüttet.<sup>51</sup> Aber als Gawein auftaucht, verwandelt sich auch die negative Seite in Schönheit: der Held verfügt über die Kraft, der Fortuna ihre Wandelbarkeit zu nehmen. Das ist selbstverständlich keine wirkliche Lösung des Problems, vielmehr begibt man sich damit auf den Weg zu jenem Wunschenken, das bis heute den trivialen Abenteuerroman beherrscht. Aber es darf nicht übersehen werden, daß daneben der klassische Artusroman in z.T. breiter handschriftlicher Überlieferung bis in die frühe Neuzeit weitergereicht wird und sein Angebot damit über Jahrhunderte präsent bleibt.

Doch man hat im Zusammenhang des Aventüren-Konzepts auch den Schritt in die Gegenrichtung getan: Wenn für den klassischen arthurischen Roman gilt, daß Ordnung und Chaos dialektisch aufeinander bezogen sind, so muß sich die Situation grundlegend verändern, wenn man diese Dialektik preisgibt, wenn also der utopische Ordnungsentwurf nicht mehr festgehalten und damit die Fortuna-Welt frei wird. Was das in seiner vollen negativen Konsequenz bedeutet, zeigt der große Prosa-›Lancelot‹-Roman des 13. Jahrhunderts.<sup>52</sup> Hier wird auf eine Fügung der Handlung im Sinne des Chrétienischen Strukturmodells verzichtet. Die Aventüren, die der Held, Lancelot, auf sich nimmt, haben keinen Stellenwert in einem symbolischen Konzept mehr, sie dienen allein seinen persönlichen Interessen, konkret: sie sind Demonstrationen seiner Liebe zur Königin; sie zielen also auf den Ehebruch, der dann das konkrete Movens für den allgemeinen Untergang abgeben wird. Der Artushof und sein König repräsentieren nicht mehr den utopischen Horizont, vielmehr wird der Hof zum Ort des Betrugs, und Artus erscheint verantwortungslos und schwach.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Diese Zweigestalt stammt nur z.T. aus der Tradition. Sie findet sich zwar im ›Anticlaudianus‹ des Alan, aber Heinrichs Konzept ist eigenständig. Siehe dazu Helmut de Boor, *Fortuna in mittelhochdeutscher Dichtung*, insbesondere in der ›Crône‹ Heinrichs von dem Türlin, in: *Verbum et signum* (FS Friedrich Ohly), München 1975, Bd. 2, S. 311–328, hier S. 323ff.; Fritz Peter Knapp, *Virtus und Fortuna in der ›Krone‹: Zur Herkunft der ethischen Grundthese Heinrichs von dem Türlin*, *ZfdA* 106 (1977), S. 253–265; Arno Mentzel-Reuters, *Vröude. Artusbild, Fortuna- und Gralskonzeption in der ›Crône‹ des Heinrich von dem Türlin als Verteidigung des höfischen Lebensideals*, Frankfurt a.M. [usw.] 1988, S. 230ff. Zur Weiterwirkung der Zweigestalt im Barock: Kirchner (Anm. 4), S. 8f.

<sup>52</sup> Siehe dazu meinen Beitrag, *Eros und Fortuna*, u. S. 68f., und insbesondere meine Studie: *Das Endspiel der arthurischen Tradition im Prosalancelot*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg.v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München (Poetik und Hermeneutik 16) [im Druck].

<sup>53</sup> Wiederum spielt hier die Vorstellung des Königsheils eine Rolle: Der Hauptvorwurf, den man Artus schon im 1. Teil des Romans macht, ist, daß er nicht für Recht und Ordnung sorgt.

Im Schlußteil, in der ›Mort Artu‹, übernimmt dann die vorfiktionale, historische Artus-Tradition die Führung, und da erscheint denn auch visionär das Fortunarad als das Zeichen, unter dem Artus als ungerechter Herrscher sein Königshil verspielt und in den Untergang gestürzt wird.<sup>54</sup> Im Prosa-→Lancelot inszeniert der Artusroman sein eigenes Ende, indem er programmatisch jene Bedingungen aufhebt, unter denen allein er literarisch möglich geworden war: die *aventure* als strukturell gebundener Zufall, der Weg des Helden als Öffnung zum Ungeordneten, der arthurische Hof als utopischer Horizont, das dialektische Verhältnis von Idealität und Gegenwelt. Die Aventure im Zeichen der Preisgabe eines über eine Struktur garantierten Sinns macht die Fortuna zu einer Macht der Sinnlosigkeit. Das ist die radikal pessimistische Antwort auf das Fortunaproblem – eine ›Lösung‹, die Zukunft haben wird.<sup>55</sup>

Doch es bleibt in der weiteren literarischen Geschichte der Fortuna nicht bei dieser negativen Umformulierung. Die Preisgabe des Aventure-Modells ermöglicht es auch, die Frage der Ordnung narrativ prinzipiell neu zu durchdenken. Das Durchbrechen der gegebenen Ordnungen kann damit als Chance begriffen werden. Der Preis dafür aber ist, daß man sich der Fortuna im Sinne eines unwägbareren Risikos ausliefert.

Hier wäre nun eine große Fülle von Material beizubringen, mit Akzentuierungen von radikal bis gemäßigt pessimistischen Positionen über programmatische Anpassungsstrategien bis hin zu einem aggressiven Glücksrittertum: von Petrarca über Ficino zu Pontanus. Die Fortuna als persönliche Chance im Rahmen einer sich lockernden sozialen Ordnung eröffnet eine Mehrzahl sich widersprechender Perspektiven.<sup>56</sup> Ich begnüge mich aber wiederum damit, auf

---

Gerechtes Richten gehört mit zu den Bedingungen einer herrscherlichen *Stabilitas Fortunae*. Vgl. z.B. die Mahnungen Bruder Wernhers an Heinrich VII. und Friedrich II.: Schmidt-Wiegand (Anm. 36), S. 200, 201, 204.

<sup>54</sup> Die Fortuna zeigt hier auf der einen Seite Aspekte des antiken *Fatum*; vgl. Frappier (Anm. 5), S. 258–288; andererseits ist sie doch wiederum nur *Signum* einer Welt, die aus inneren Gründen dem Untergang geweiht ist; vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, *Regel und Ausnahme: Die unerhörte Begebenheit und die Auffassung des Zufalls in der Novelle*, in: *Die romanische Novelle*, hg.v. Wolfgang Eitel, Darmstadt 1977 (*Ars interpretandi* 7), S. 61–77, hier S. 73f.

<sup>55</sup> Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973, nennt dies S. 118 die »finstere Determination« des Zufälligen und sieht darin einen Hauptaspekt der neuzeitlichen Fortuna-Konzeption. – Zur Entwicklung der arthurischen *tragedye* im englischen Bereich siehe Karl Heinz Göller, *König Arthur in der englischen Literatur des späten Mittelalters*, Göttingen 1963, S. 117ff.; zur Kombination mit Renaissance-Vorstellungen vom notwendigen Fall der Mächtigen: Anke Janssen, *The Dream of the Wheel of Fortune*, in: *The Alliterative Morte Arthure. A Reassessment of the Poem*, hg.v. Karl Heinz Göller, Cambridge 1981 (*Arthurian Studies* 2), S. 140–152.

<sup>56</sup> Siehe die Belege bei Doren (Anm. 3), S. 100ff. Zu einzelnen Positionen: Klaus Heitmann,

diese punktuellen Erfahrungen zu verweisen, um zur Illustration der neuen Möglichkeiten nocheinmal Romane zu wählen, die die Auseinandersetzung in narrativer Breite entfalten, und zwar Prosaromane des 15./16. Jahrhunderts, von denen die bedeutendsten bezeichnenderweise Aufsteigergeschichten erzählen. Sie setzen also voraus, daß es möglich ist, die bestehende Gesellschaftsordnung zu durchbrechen. Das heißt erzählerisch, daß auch hier kein Rahmen mehr vorgegeben sein kann, in dem sich die Bewegung vollzieht. An die Stelle eines sinnvermittelnden strukturierten Weges tritt das Va-banque-Spiel mit der nun wieder in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit freigesetzten Fortuna.

Der Held des ersten eigenständigen, also nicht auf fremden Vorlagen beruhenden frühneuhochdeutschen Prosaromans trägt den Fortuna-Namen: Fortunatus, 1509 in Augsburg zuerst gedruckt.<sup>57</sup> Es ist die Geschichte eines Mannes, der in jungen Jahren verarmt von zu Hause, aus Zypern, aufbricht, um in fremden Diensten sich durchzuschlagen. Er gerät in bedrohliche Situationen, doch als die Not am größten ist, trifft er in einem Wald auf eine wunderbare Frau, die Glücksfee. Sie läßt ihm die Wahl zwischen sechs Gaben: Weisheit, Reichtum, Kraft, Gesundheit, Schönheit und langem Leben.<sup>58</sup> Die Tradition des Motivs von der Güterwahl radikal provozierend, entscheidet Fortunatus sich für den Reichtum, und er erhält einen Beutel, in dem er immer das erforderliche Geld findet. Der geheimnisvolle Geldquell bringt ihn zunächst in Gefahr, aber er lernt es, mit seinem Beutel klug umzugehen, und es gelingt

---

Fortuna und Virtus – Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln/Graz 1958 (Studi italiani 1); Don Cameron Allen, Renaissance Remedies for Fortune: Marlowe and the *Fortunati*, Studies in Philology 38 (1941), S. 188–197; Reichert (Anm. 4); dann die Beiträge zu diesem Bd. von Helmut Pfeiffer, Glück und List. ›Decameron‹ II 4 und II 9, S. 110–142; Joachim Theisen, Fortuna als narratives Problem, S. 143–191; und Jörg O. Fichte, Von der Historie zur Tragödie: Macht und Ohnmacht des Schicksals über Troilus und Cressida, S. 192–215. – Bezeichnend ist übrigens auch eine entsprechende Veränderung in der Bildlichkeit: typisch ist insbes. das Schiff mit Fortuna als Mastbaum oder mit dem Helden als Mastbaum und Fortuna als Fahrtwind (Abb. 5 u. 6 bei Reichert [Anm. 4], S. 26f.). Das Verhältnis zur Sapientia kann nun im Vergleich zur Tradition in umgedrehter Perspektive erscheinen: In einem Turnier in Bologna 1488 treten Sapienza und Fortuna gegeneinander an, und der Sieg fällt den *cavaliere della Fortuna* zu (Doren, S. 130).

<sup>57</sup> Im Folgenden schließe ich mich der Interpretation von Jan-Dirk Müller an, siehe seinen Beitrag in diesem Bd., Die Fortuna des Fortunatus, S. 216–238. Vgl. ferner: Anna Mühlherr, ›Melusine‹ und ›Fortunatus‹. Verrätselter und verweigerter Sinn, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 10), S. 59–121.

<sup>58</sup> Dabei ist übrigens zu beachten, daß das Angebot in Zusammenhang steht mit einer bestimmten Konstellation der Planeten. Auch das Glück in der ›Melusine‹ – siehe dazu S. 19f. – steht in einem astrologischen Bezug. Das Thema ›Fortuna und Astrologie‹ verdiente eine eigene Untersuchung, denn das Verhältnis kann entweder als Bindung der Fortuna an den Lauf der Gestirne bestimmt oder aber kontrastiv aufgefaßt werden; im letzteren Fall bietet die Fortuna die Möglichkeit, das durch die Sterne vorgegebene Schicksal zu durchbrechen.

ihm, nach Zypern zurückgekehrt, gut zu heiraten, und so lebt er angesehen und prächtig bis zu seinem Ende. Fortunatus hat zwei Söhne, die sein Erbe antreten. Sie handeln auch nicht viel unvernünftiger als der Vater, aber ihnen mißlingt das Spiel mit dem Glück, und sie gehen elend zugrunde.

Man hat keine überzeugende Ratio für den Erfolg des Vaters und das Unglück der Söhne ausmachen können. Offenbar stehen die beiden Möglichkeiten letztlich unkalkulierbar nebeneinander, wenn man das vergänglichste Gut der Fortuna, den materiellen Besitz, wählt. Besonnenheit hilft u. U. ein Stück weiter, aber sie ist keine Garantie für das Gelingen. So wird der Leser ratlos entlassen, und darauf scheint es dem Autor auch angekommen zu sein, und nicht so sehr auf seine halbherzige Überlegung im Epilog, ob es nicht doch besser gewesen wäre, die Weisheit zu wählen.

Im ›Fortunatus‹ hat die Fortuna ihre alte Position zurückgewonnen, sie ist, indem sie als Herrin über das Materiell-Vergängliche verstanden und akzeptiert wird, wieder das Glück im Sinne der unberechenbaren Beliebigkeit.

Ist dieser Roman insofern problemlos, als es ihm in erster Linie darauf ankommt, vom Spiel zwischen den Wechselfällen des Glücks und dem mehr oder weniger gescheiterten Kalkül der Helden spannend zu erzählen, so läßt sich ein anderer frühneuhochdeutscher Aufsteigerroman sehr viel tiefgründiger auf die neue Fortuna-Situation ein: die ›Melusine‹, deutsch von Thüring von Ringoltingen aus dem Jahre 1456, nach französischer Vorlage.<sup>59</sup> Hier geht es um die Frage nach dem dem Glück inhärenten Risiko, ja um die Frage nach dem unabdingbar schweren Preis für die erfolgreich durchbrochene Ordnung.

Reymund, der Sohn eines verarmten Grafen, kommt an den Hof eines vermögenden Verwandten. Bei einer Jagd, als er seinen Herrn vor einem Wildschwein schützen will, trifft er ihn statt des Tieres. Da erscheint dem völlig Verzweifelten eine Frau, Melusine. Sie rät ihm die Tat, die sonst niemand gesehen hat, zu verschweigen und sie zu heiraten: sie würde ihn reich und glücklich machen. Reymund geht darauf ein, und sie schafft ihm Land und Burgen. Diesen Glückswandel hat übrigens sein Herr kurz vor seinem Tod noch in den Sternen gelesen! – Reymund zeugt mit Melusine eine Reihe von Söhnen, die aber alle mit irgendeinem körperlichen Makel behaftet sind; der eine hat ein Muttermal im Gesicht in Form einer Löwentatze, der andere nur ein Auge auf der Stirn, ein dritter hat einen Eberzahn usw. Das sind Zeichen einer Mutter, die selbst halbtierisch ist. Denn Melusine verwandelt sich jeden

---

<sup>59</sup> Vgl. zum Folgenden Walter Haug, Francesco Petrarca – Nicolaus Cusanus – Thüring von Ringoltingen. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert, in: Individualität, hg.v. Manfred Frank u. Anselm Haverkamp, München 1988 (Poetik und Hermeneutik 13) S. 291–324, hier S. 316ff.; und insbes. Anna Mühlherr, Geschichte und Liebe im Melusinenroman, in: Positionen des Romans (Anm. 45), S. 328–337; und dies. (Anm. 57), S. 7–57.

Samstag in ein Mischwesen mit einem Unterleib, der in einen Schlangenschwanz ausläuft. Deshalb hat sie Reymund als Bedingung für die Heirat auferlegt, daß er ihr am Samstag nie nachspüren dürfe. Reymund verletzt, wie zu erwarten, das Tabu: er sieht an einem Samstag durch ein Loch in der Türe Melusine im Bad mit ihrem Schlangenschwanz. Aber auffälligerweise kommt es dadurch noch nicht zum Bruch. Erst als Reymund aus Wut über eine Untat eines seiner Söhne seine Frau öffentlich eine Schlange schimpft, hat er sein Eheglück zerstört. Melusine verschwindet für immer.

Was hier narrativ diskutiert wird, ist die Doppelgesichtigkeit des Glücks. Es hat einen dunklen Aspekt, den man mit in Kauf nehmen muß, wenn man das Spiel mit ihm wagen will. Reymunds Aufstieg beruht auf einem Totschlag. Die Frau, die ihm zu seinem Reichtum verhilft, ist ein Wesen mit tierischen Zügen. Das bedeutet, daß das Glück als das verdienstlose Außerkräftsetzen der Ordnung zum eigenen Aufstieg immer eine Schuldseite hat. Man kann damit aber leben, wenn man es weiß und es annimmt. Reymund verliert Melusine in dem Augenblick, in dem er nicht mehr dazu steht, sondern diese Seite von sich weist und sie allein seiner Frau zuschiebt.

Hier wird also wieder, wie im arthurischen Roman, die Fortuna mit der Ordnung in Beziehung gesetzt. Aber anders als im hohen Mittelalter wird nicht mehr die Ordnung dadurch restituiert, daß man durch das Ungeordnet-Zufällige hindurchgeht und es sich anverwandelt, sondern es wird nun die Fortuna mit der Möglichkeit einer neuen Ordnung verbunden, wobei das Neue nur dadurch möglich wird, daß man das Außerkräftsetzen der alten Ordnung als dunkles Element des Glücks mit einbezieht, bewußt hält, akzeptiert.

Der Zufall als Chance, das ist die fünfte, die progressiv-frühneuzeitliche Metamorphose der Fortuna. Und dabei geht es – und das scheint mir wesentlich zu sein – nicht allein um eine neue Risikobereitschaft in der Hoffnung auf Veränderung, auf Aufstieg und Neuordnung mit der stetigen Gefahr eines Debakels, sondern es geht auch um die Einsicht in den Zusammenhang von Erfolg und Schuld. Das aber gibt der Fortuna einen innerlich-ethischen Aspekt neuer Art. Als Fortunatus von der Glücksfee seinen wunderbaren Geldsäckel erhält, muß er sich verpflichten, jedes Jahr an diesem Tag, wo immer er sich auch befindet, ein armes Mädchen für eine Heirat mit Kleidern und vierhundert Goldstücken auszustatten. Was soll diese Bedingung? Jedes Glück in diesem neuen Fortuna-Konzept ist das Unglück anderer. Und das ist ein ethisch unlösbares Problem. Die Wohltätigkeit als Replik darauf im Sinne des Fortunatusjahrestags ist jedenfalls mehr der Ausdruck eines schlechten Gewissens als ein ernsthafter Versuch, mit dem Problem fertig zu werden.

Ich fasse zusammen:

Die Begriffs- und Metapherngeschichte der Fortuna vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert hat paradigmatischen Charakter für den Wandel der abendländischen Denkformen in den rund eineinhalbtausend Jahren von den Kirchenvätern bis zur beginnenden Neuzeit. Wir haben eine theoretisch klare Ausgangssituation: die Ablehnung der antiken Fortuna-Vorstellungen aufgrund einer Weltordnung, in der auch das Allergeringste in Gottes Händen liegt. Das Zufällig-Widersinnige beruht nur scheinbar auf Beliebigkeit. Gottes Wege sind zwar unerforschlich, aber es wird ihnen im Prinzip ein pädagogischer Sinn unterstellt, der keinen Zufallsrest übrig läßt. Doch dabei bleibt es nicht. Denn nicht nur wirkt die Fortuna zumindest als literarische Figur weiter, wobei im Einzelfall oft schwer zu sagen ist, was bloße Rhetorik und was doch Ausdruck profaner Erfahrung ist, sondern Fortuna taucht in fünf neuen oder zumindest antike Vorgaben wesentlich verwandelnden Hauptgestalten wieder auf:

1. wird sie im Zusammenhang platonisierender Tendenzen im Blick auf die Opposition Materie/Geist zurückgeholt, wobei man sie funktional in das Aufstiegsmodell einbezieht: das scheinbar Zufällige wirkt im Dienst der Providentia auf eine Umkehr des Menschen hin, die ihn auf jene Ordnung hinlenkt, die jenseits allen willkürlichen Wandels steht. Das war die Wende, die Boethius herbeiführte. Fortuna ist nun die Figur mit dem Rad, die Figur, die jene, die sie hochgetragen hat, wieder in die Tiefe stürzt. Ihre Funktion ist, dafür zu sorgen, daß man sich vom Irdischen abkehrt und dem Ewigen zuwendet.
2. Das Comeback der Fortuna erfolgt aber nicht nur im Rahmen dieses philosophisch-protreptischen Konzepts, sondern auch die weltorientierte Ethik des 12. Jahrhunderts muß sich ihr stellen, um sie mit der neuen innerweltlichen Ordnungsidee – die freilich alte Wurzeln hat –, mit der Idee des Maßes, zu konfrontieren. Die *moderantia* vermag die Willkür, die Beliebigkeit des Irdischen, zu bannen. Die Fortuna wird damit zur Figur des Unmaßes, der Ehrbegierde, der Unersättlichkeit, die aus sich selbst ins Verderben führt.
3. Das Ethos der ausgewogenen Mitte ist jedoch prekär. Der arthurische Roman des 12./13. Jahrhunderts ist geschaffen worden, um dieses Konzept narrativ zu diskutieren. Dabei wird die ideale Ordnung, repräsentiert durch den arthurischen Hof, als utopische Balance angesetzt und das, was gegen sie steht, die Fortuna-Welt, dialektisch darauf bezogen. Anders gesagt: Wenn der Ordnungsgedanke auf diese Weise zum Gegenstand der Utopie-Reflexion wird, so impliziert dies, daß er nur über einen Prozeß zu halten ist, der das Zufällige, das Chaotische, als wesentliches Element einbezieht. Daß es dann leicht zu Verflachungen kommen kann, indem die Ordnung sich in der Figur des Helden stabilisiert, liegt auf der Hand: das Fortunarad wird dabei zum mehr oder weniger billigen Glückssymbol.

4. Von der Ordnung als bloßer Utopie aus ist es aber auch nicht weit dahin, daß man an der Möglichkeit einer Ordnung überhaupt zu zweifeln beginnt, ja sie verwirft, und dann führt die Aventure in den Untergang. Mit dem Prosa-›Lancelot‹ ist dieser Schritt getan: eine Welt, der der Sinn – in der ›Queste‹ ist es dann der religiöse Sinn – entzogen ist, tritt unter das Zeichen der Fortuna mit ihrem ins Verderben stürzenden Rad. Das arthurische Experiment inszeniert in diesem Roman sein eigenes Ende. Die Fortuna erscheint als Figur der Sinnlosigkeit des irdischen Tuns.

5. Demgegenüber aber kann die Fragwürdigkeit der Ordnung auch zur Chance werden, die Dinge von Fall zu Fall kühn zum Glück zu fügen. So wird die Fortuna schließlich zum hoffnungsvollen oder trügerischen Risiko im Rahmen der sozialen Veränderungen der beginnenden Neuzeit, dies jedoch nicht, ohne daß auch hierbei der dialektische Aspekt in neuer Form aufbrechen würde.

Diese Verwandlungsreihe scheint – jedenfalls rückblickend – eine gewisse historische Logik zu besitzen. Bemerkenswert und bezeichnend ist dabei der Ansatz zum Neudenken der Fortuna-Problematik im 12. Jahrhundert. Denn die weitere Entwicklung hängt an jener für diese Zeit so typischen Bewegung, durch die das bislang problemlos Gegebene in die Reflexion gerät, insbesondere anhand des narrativ-fiktiven Experiments. Fortuna als *aventure*: darin steckt der Keim zu einer grundlegend neuen Einstellung dem Zufälligen gegenüber, einer Einstellung, die es einzubeziehen, einzukalkulieren versucht, ja am Ende in ihm die Chance zur Veränderung sieht – dies jedoch mit der ganzen ihr innewohnenden Problematik.

## Fortuna und andere Mächte im Artusroman

Die Frage nach Fortuna im Artusroman ist vieldeutig, wenn nicht eingegrenzt wird, worauf der allegorische Begriff die Aufmerksamkeit lenken soll. Wird nach Fortuna als allegorischer Figur, vertreten wenigstens durch traditionelle Attribute, auf der Ebene der Handlung gefragt oder nach Fortuna als der Macht, die Abläufe lenkt, genauer gesagt nach der Instanz, die der Erzähler oder die Figuren selbst als Erklärung für den Gang der Handlung bemühen? Oder ist insgesamt das im Blick, was sich dem Leser als glückhafte Fügung darstellt oder was die Figuren selbst ihrem Glück zurechnen. Beginnt erst die Reflexion, öffnen sich viele Perspektiven auf das Glück, zugleich aber verliert die Frage nach Fortuna an präziser Kontur. Ich beschränke mich deshalb – zunächst – auf ein striktes Verständnis: Fortuna als allegorische Figur, die auf der Handlungsebene über ihre Attribute hereinzitiert wird oder selbst als Personifikation auftritt.

In zwei Artusromanen wird Fortuna explizit ins Spiel gebracht, am Rand und beiläufig in Wirnts von Gravenberc ›Wigalois‹, ausführlich und mit weitreichender Bedeutung für den Roman in Heinrichs von dem Türlin ›Crône.<sup>1</sup> Ich darf zunächst die betreffenden Teile rekapitulieren. In der Vorgeschichte des ›Wigalois‹ wird Gawein von König Joram besiegt und als Gefangener in dessen Reich mitgenommen. Dort wird er – das war der Zweck der Veranstaltung – Florie, die Nichte Jorams, heiraten, und aus dieser Ehe geht Wigalois hervor. Auf Jorams Burg prangt eine goldene Plastik: *des gelückes rat*, ein sich beständig drehendes Rad mit menschlichen Figuren, die von ihm hinab und hinauf befördert werden. Das Kunstwerk ist Zeichen dafür, daß Joram sich der beständigen Gunst Fortunas erfreut, *wan daz gelücke volget im ie* (v. 1036–52). Dieses Bildwerk im Land der Mutter führt der Romanheld Wigalois beim Ausritt vom Artushof zur Aventure als Waffenzeichen, das rotgoldne Rad auf schwarzem Schild (v. 1827–31), und als plastischen Zierat auf dem Helm, den ihm Gawein aufsetzt (v. 1862–69) – im übrigen erkennen trotzdem Vater und Sohn noch nicht ihre Beziehung. Für die folgende Ro-

---

<sup>1</sup> Wirnt von Gravenberc, Wigalois der Ritter mit dem Rade, hg.v. Johannes Marie Neele Kapteyn, Bonn 1926; Heinrich von dem Türlin, Diu Crône, hg.v. G.H.F. Scholl, Stuttgart 1852 (StLV 27) [Nachdr. Amsterdam 1966].

manhandlung hat das Zeichen keine nennenswerte Bedeutung, es bleibt ein blindes Motiv, weshalb das so ist, darauf werde ich später zurückkommen.

In Heinrichs ›Crône‹ bekommt Fortuna eine ganz andere Wichtigkeit. In der dritten Aventuresequenz gelangt der Hauptheld Gawein, nachdem er von Siamerac entsprechende Anweisungen erhalten und ein Zaubermittel im Kampf erworben hat, in das Land Ordohorht zur Sælde (v. 15649–930). Jenseits eines Sees liegt deren Palast, der außen und innen mit Edelsteinen besetzt ist. Der weitgewölbte Saal wird von ihrem Glanz strahlend erleuchtet. Gawein läßt Pferd und Waffen zurück und betritt ihn. Da sieht er sich der leibhaftigen Sælde mit ihrem Kind, dem Heil, gegenüber. Sie sitzt hoch erhaben auf einem Rad; ein von ihr ausgehender Wind treibt das Rad um in schneller Bewegung. Menschen, die an dem Rad hängen, werden dadurch in eine andere Position gebracht, zum Guten oder Schlechten. Denn die Szenerie ist durch eine Trennlinie zweigeteilt: Zur Rechten herrschen Reichtum, Glanz und Vollkommenheit, zur Linken Armut, Mangel und Bedürftigkeit. Und die Sælde und ihr Kind selbst sind zweigeteilt, ihre rechte Körperhälfte erstrahlt in Glanz und Freude, ihre linke erscheint farblos, dunkel, schlecht gekleidet, alt und bar jeder Freude. Im Augenblick als Gawein den Saal betritt, steht das Rad still, Frau Sælde zeigt sich einheitlich schön und makellos und die ganze in ihr Lob ausbrechende Gesellschaft ist glücksbegabt. Fortuna begrüßt Gawein mit der Aussage, diese Wirkung sei ihm zu verdanken, und sie beschenkt ihn.

Dar zuo wil ich dich gewern  
aller sælden von minem teil,  
und gibe dir sige unde heil  
an allen werltsachen,  
und wil durch dich machen  
dinen œheim, künec Artûs,  
sîn rîch und sîn hûs  
sô êwic und sô veste,  
daz im iht gebreste:  
Er habe al der werlde ze geben,  
und müeze êweclîche sweben  
nâch sînem willen vil eben (v. 15897–908).

Sie gibt ihm einen Ring für Artus, der ihm Glück in allen Dingen garantiert:

[. . .] sô mac niht zergên  
sîn hof und muoz iemer stên  
ganz von allen dingen (v. 15915–18).

Gawein selbst hat ihr Versprechen,

du solt ouch selbe walten  
an allen dingen wunsches gar (v. 15920f.).

Darauf drängt sie ihn zum Abschied, und Gawein kehrt über den See auf den Aventureweg zurück.

Zweimal hält ihn in der Folge eine Botin der Sælde ab, sich auf zweifelhafte Herausforderungen einzulassen (v. 16354–85; 16460–65). Er überbringt Artus den Ring der Sælde, und die Auszeichnung Gaweins gibt der Gesellschaft einige Zuversicht, er werde auch die Gralssuche trotz aller Nöte überstehen (v. 22847–958). Doch betrügerisch werden sogleich Artus um den Ring und Gawein um einen kraftspendenden Stein gebracht, aber Gawein kann schließlich die Kleinodien von seinem Feind Fimbeus zurückerobern (v. 28252–55). Dieser Feind Fimbeus und seine Gefährtin Giramphiel versuchen in der zweiten Hälfte des Romans, Gawein immer wieder zu schaden. Grund der Feindschaft ist ein Zweikampf der Männer, bei dem Gawein durch Zufall den kraftspendenden Stein aus Fimbeus Gürtel geschlagen und den der magischen Hilfe beraubten Gegner besiegt hatte (v. 14937–80). Stoffgeschichtlich liegt im Kraftgürtel eine Gemeinsamkeit mit der Vorgeschichte des ›Wigalois‹. In der ›Crône‹ hat Giramphiel den Gürtel verfertigt, um ihren Liebhaber Fimbeus gegen alle Gefahren zu schützen, und ihr selbst wird eine magische Herkunft zugeschrieben, sie ist die Schwester der Sælde, und von ihr bezieht Giramphiel die Kraft für solche Wirkung: für Fimbeus eine Glücksgarantie, die erst gegenüber Gawein versagt. In der parteiischen Feindschaft gegen Gawein verkörpert sie die negative Seite des Glücks,<sup>2</sup> die freilich für den Sælde-Günstling Gawein von Fortuna persönlich marginalisiert wird.

Über diese Motivreihe hinaus weitere Bezugnahmen auf Fortuna oder die Sælde im ersten Teil hat Fritz Peter Knapp gesammelt und diskutiert.<sup>3</sup> Eine davon nennt unter den schon bekannten Taten Gaweins den Erwerb des Gürtels von Fimbeus (v. 6102–04), der die spätere Episodenkette motiviert, dort aber auch nochmals detaillierter berichtet wird (v. 14937–80).<sup>4</sup> Die Erwähnung erfolgt im Verlauf eines Gesprächs des unerkannten Gawein mit seinem Gastgeber Riwalin über die Wechselhaftigkeit des Glücks im allgemeinen und das *Heil* Gaweins im besonderen (v. 6017–94). Daneben wird Artus im Prolog und einmal beiläufig mit Fortuna in besondere Beziehung gerückt (v. 298f., 2349f.). Gegenüber der Handlungsverknüpfung im zweiten Teil des Romans stehen

---

<sup>2</sup> Alfred Ebenbauer, *Fortuna und Artushof. Bemerkungen zum »Sinn« der »Krone« Heinrichs von dem Türlin*, in: Alfred Ebenbauer [u.a.] (Hgg.), *Österreichische Literatur zur Zeit der Babenberger*, Wien 1977, S. 25–49, hier S. 29.

<sup>3</sup> Fritz Peter Knapp, *Virtus und Fortuna in der »Krone«*. Zur Herkunft der ethischen Grundthese Heinrichs von dem Türlin, *ZfdA* 106 (1977), S. 253–265.

<sup>4</sup> Zu der Eigenart der ›Crône‹, *Kataloge der Taten Gaweins aus unterschiedlichen Elementen zusammensetzen*, vgl. Christoph Cormeau, ›Wigalois‹ und ›Diu Crône‹. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventureromans, München 1977 (MTU 57), S. 130–137.

diese Bezugnahmen aber eher isoliert. In Erinnerung bleibt vor allem Gawein vor dem still stehenden Rad der Fortuna.

Helmut de Boor hat die Szene detailliert analysiert und zu den geläufigen Bildvorstellungen in Beziehung gesetzt.<sup>5</sup> Er kommt zu dem Ergebnis: Heinrichs Szene ist als Erfindung ganz außerordentlich. Er verschmilzt zwei Bildvorstellungen, auch um den Preis gewisser Widersprüche: das Rad der Fortuna in der Version mit der Fortunafigur selbst und die *fortuna anceps*, die zweigeteilte Fortuna. Ist durch die Zweiteilung der Szene schon das zyklische Element im Wechsel von Gunst und Mißgunst verdunkelt, so werden durch den beim Eintreten Gaweins erfolgenden Wechsel aus beiden zugrundeliegenden Vorstellungen die Momente von Unbeständigkeit und Ambivalenz des Glücks programmatisch negiert: Das Rad steht still, und die Fortunafigur ist einheitlich nur noch schenkende Glücksgöttin, die ihre dauerhafte Zuverlässigkeit zugunsten Gaweins und zugunsten von Artus und seinem Reich ausdrücklich verkündet.

Diese Position ist natürlich für den Roman von einiger Bedeutung. Doch was veranlaßt überhaupt, Fortuna zur Mitspielerin in einem Artusroman zu machen?

Alfred Ebenbauer<sup>6</sup> greift zur Erklärung auf die Gattungsgeschichte zurück. Mit der Gestalt Gaweins thematisiere die ›Crône‹ den gesellschaftlichen Hintergrund des Artusromans. Heinrich halte am traditionellen Artusideal fest gegen die Wendung hin zu einer religiös sanktionierten Erlösungskonzeption im Gralroman Chrétiens und Wolframs, die das Artusreich und das daran geknüpfte Ritterideal aus seinem Geltungsanspruch verdrängt. Als Garant für das nun angefochtene Ideal konzipiere er seine für Artus und Gawein beständige Fortuna, freilich »ein Weg in die Sackgasse«, wie Ebenbauer befindet (S. 38).

Daß Heinrich an einer auf das Diesseits begrenzten Welt für den Artusroman festhält, ist sicher richtig. Zu fragen ist allerdings, ob die Gattungsentwicklung vom Artusritter zum Gralsritter als Progression von geschichtlicher Notwendigkeit zu sehen ist, wie das Ebenbauer in Anlehnung an Erich Köhlers Chrétien-Deutung<sup>7</sup> tut; Heinrichs von dem Türlin Beharren auf einem säkularen Ideal erscheint damit als zwangsläufig vergeblicher Widerstand gegen eine geschichtsphilosophisch begründete Notwendigkeit. Doch wichtiger ist, daß Ebenbauer auf das Artusideal als materialen Vorstellungsinhalt mehr Gewicht gelegt hat als auf das Erzählen und seine Voraussetzungen.

<sup>5</sup> Helmut de Boor, Fortuna in mittelhochdeutscher Dichtung, insbesondere in der ›Crône‹ Heinrichs von dem Türlin, in: Verbum et signum (FS Friedrich Ohly), München 1975, Bd. 2, S. 311–328.

<sup>6</sup> Siehe Anm. 2.

<sup>7</sup> Erich Köhler, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Tübingen 1970.

Knapp hält sich enger an den Handlungsgang und interpretiert die beständige Fortuna als programmatische Aussage Heinrichs, die uneingeschränkte Tüchtigkeit Gawains verdiene sich diese Bestätigung. Als perfekter Ritter siege er über die Doppelnatur Fortunas, so daß sie nur noch belohnend geben kann.<sup>8</sup> Er sieht eine mögliche Anregung in Fortunas Bereitschaft dem *homo perfectus* in Alanus' ab Insulis ›Anticlaudianus‹ gegenüber. Damit rückt die Episode in Ordohorht in eine Schlüsselfunktion für den ganzen Roman. Doch von ihrer strukturellen Stellung und ihrer Auswirkung her scheint mir das nicht ganz überzeugend oder, wenn es die Absicht des Autors war, nicht ganz gelungen. Mindestens die Stelle, in der die Unzuverlässigkeit des Glücks apostrophiert wird (v. 6017–94), müßte zur begrenzten und schließlich widerlegten Figurenperspektive Gawains herabgestuft werden. Doch letztlich mag es eine schwer entscheidbare Frage der Gewichtung sein, ob als Heinrichs Grundthese gelten kann, die vollkommene Tugend werde durch beständiges Glück, ein Äquivalent für die Vorsehung, belohnt. Es bleibt immer noch zu überlegen, warum gerade in der ›Crône‹ Fortuna eine Funktion übernimmt und sich Heinrich von seinen Gattungsvorbildern entfernt. Ich vermute, hier kommt ein Problem zum Vorschein, das in der Poetik des Romans wurzelt.

Die Welt des Artusromans ist eine säkulare Welt – die Heilsgeschichte und göttliche Providenz bestimmen sie nicht offensichtlich –, und sie ist eine geordnete Welt – die Ziele, die sie setzt, werden auch in ihr verwirklicht. Die Helden sind glückliche Helden, keiner verfehlt am Ende sein Ziel. Sie setzen sich – das erst konstituiert die Romanfabeln – der Aventure aus, und diese ist definitionsgemäß das Nicht-Vorhersehbare, das Zufällige und damit das Gefährliche, Bedrohliche, das Zu-Überwindende, wenn denn der Held sein Ziel, sich selbst in seiner Bestimmung, erreichen soll. Der Zufall, der die Aventure auswählt, enttäuscht aber nicht die Zuversicht des Helden und des Lesers. Zwar geraten die ritterlichen Helden in Gefahren für Leib und Leben, die übermächtig über ihnen zusammenschlagen drohen, aber es gibt immer einen Ausweg. Das Geschick ist nicht unfair, es fordert den Helden zu Äußerstem heraus, aber es belohnt ihn auch zuverlässig, wenn er diesen Einsatz leistet. Es waltet eine Notwendigkeit über den Wegen des Helden, die sie letztlich sicher ins Ziel bringt. Darum kann zwar der Leser den Atem anhalten, wie sein Held wieder aus einer Klemme herauskommen kann, aber er kann nicht begründet zweifeln, ob dies gelingt. Ich möchte diese Notwendigkeit vorläufig die narrative Vorsehung nennen.

---

<sup>8</sup> Siehe Anm. 3, S. 260. Ebenso Fritz Peter Knapp, *Chevalier errant und fin'amor*. Das Ritterideal des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich und im deutschsprachigen Südosten, Passau 1986, S. 58.

Diese Vorsehung verwirklicht sich formal in zwei Momenten: Sie lenkt vom Ende her, vom anvisierten Ziel aus den Ablauf, finale Motivation ist das eigentliche Prinzip, das von kausaler Verkettung nur mehr oder minder eingekleidet wird. Die Zufälligkeit als blinder oder schlechter Zufall, die Regellosigkeit des Glücks ist deshalb gerade ausgeschlossen. Und die Anforderungen an den Helden übersteigen nie die in ihm angelegten Möglichkeiten. Die Aventure gehorcht dem Prinzip der »Begrenztheit der Hindernisse«.<sup>9</sup> Vergleicht man verschiedene Welten aus der Geschichte des Romans (und mit der eigenen Realitätserfahrung), wird rasch deutlich, daß Geordnetheit und Erfolgssicherheit nur als Ergebnis einer rigorosen Selektion zustandekommen: Eingang in z.B. die Artuswelt findet nur, was sich unter ihren Regeln in die Geschichte des Helden integrieren läßt, alles andere, was geschehen könnte, außerhalb und auch im Helden selbst, bleibt ausgeschlossen, eben auch echte Kausalität, ungenekteter Zufall und reale Zeit. Dennoch generiert das selektive Prinzip eine Geschichte, die für den Helden als notwendige, und eine Welt, die als vollständige, in sinnvoller Totalität abgeschlossene erscheint.

Am Rand dieser allgemeinen Überlegungen sei schon angemerkt, daß gerade für die »Crône« beobachtet wurde, daß die Aventurewelt zum Teil sich schon, ins Phantastische wuchernd, aus der strengen Bindung etwas löst.<sup>10</sup>

Zunächst ist mir die Folgerung wichtig, daß hier ein allgemeines Erzählprinzip der Erfolgssicherheit, der happy-end-Bestimmung waltet, das erst die Ordnung der Welt zum Abschluß bringt. Dieses optimistische Prinzip prägt den Artusroman und zwar sowohl das streng geformte Modell Chrétien's in den klassischen Romanen wie die nachklassischen Romane, die sich davon entfernen. Es ist aber natürlich nicht auf ihn beschränkt, sondern weit darüberhinaus in der Geschichte des Romans vertreten, wenngleich im Lauf der Zeit immer mehr auf die trivialeren Exempel beschränkt. Zudem prägt es nicht nur eine Romanform, sondern auch kurze Erzählformen, vor allem das Märchen. Das Märchen legt nahe, dieses Formprinzip in Zusammenhang mit einer psychologischen Grunddisposition, der Wunscherfüllung, zu bringen. Die magische Welt des Märchens mag darin auch schon eine hinreichende Erklärung finden.

Zwar hat der Artusroman bekanntermaßen Züge, die mehrfach anreizen, seine Erzählfügung mit dem Märchen zu vergleichen oder ihn daraus abzuleiten,<sup>11</sup> doch ist die schriftliterarische Romanform, deren Anfang zurecht im

<sup>9</sup> Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin 1934 (Neue Forschung 14), S. 90.

<sup>10</sup> Vgl. Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985, S. 255–258.

<sup>11</sup> Dazu zuletzt Ralf Simon, *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*, Würzburg 1990.

Artusroman Chrétien gesehen wird, zu komplex, und so muß gefragt werden, wie das Prinzip der Erfolgssicherheit in seine Poetik eingebunden werden kann. Lugowski behalf sich bei der Analyse der Romane Jörg Wickrams mit dem Begriff des »mythischen Analogons«, der zwar eine ideelle Orientierung meint, aber nicht mehr ist als eine Umschreibung des Charakters der Künstlichkeit.

Die Antwort für den Roman muß vor allem das Kriterium berücksichtigen, das den Roman vom Epos trennt, den Erzähler in der Funktion des schreibenden Autors.<sup>12</sup> In der Vermittlungsleistung des erzählenden Subjekts, das zwischen die Geschichte und seine Leser tritt, werden ja alle Perspektiven zusammengefaßt. Das eröffnet ganz neue und eigene Möglichkeiten, das Prinzip der Erfolgssicherheit im Roman zu beglaubigen. Denn im Unterschied zur einfachen Form des Märchens, in der der Erfolg allein in der Erzählwelt selbst verankert sein muß, spielen im Roman das Geschehen und das Erzählen ineinander, und entsprechend kann die Erfolgssicherheit auf der einen wie auf der anderen Ebene, in der Erzählwelt oder im Erzählen, oder in einem vielfach gestuften Zusammenspiel beider Pole verankert sein. Um zunächst die neue Möglichkeit des Romans zu unterstreichen: Der Erzähler kann ganz unverhohlen seine Allmacht über die fiktive Welt dem Leser zu erkennen geben, offen davon sprechen, daß allein er die Fäden in der Hand hält und deshalb die Erzählwelt eine geordnete, weil künstliche ist. In der Praxis wird er dieses Eingeständnis oft mit ironischem Augenzwinkern zum Leser mildern und sich von seiner Souveränität wieder distanzieren, wenn der Rezipient noch am ernststen Schicksal seines Helden Anteil nehmen soll. Mir scheint, Ironie und Beispielhaftigkeit der Fiktion pendeln sich in einem subtilen Gleichgewicht ein. Auf diese Weise lassen sich so lange geordnete Welten und ihr Programm von Handeln und Erfolg beglaubigen, wie das geordnete Erzählen unproblematisch ist. Daß in der neueren Geschichte des Romans dann das Erzählen (und seine sinnstiftende Ordnung) zum Thema und zum Problem wird und damit sich der ganze Horizont verändert, sei nur vorausschauend angemerkt.

Der Erzähler kann aber auch nach wie vor den Glauben an die Zuverlässigkeit des Erfolgs in die Erzählwelt integrieren. Er wird dann das Geschehen als von einer »objektiven« Macht geordnet vorstellen, die göttliche Vorsehung oder das Schicksal beanspruchen. Voraussetzung dafür ist, daß er mit seinem Leser Übereinstimmung findet, die herangezogene Instanz ordne die Welt so, wie sie der Erzähler vorstellt. Er verweist also auf den Horizont des Lesers und beansprucht ihn für die Glaubwürdigkeit der erzählten Welt. Zwischen diesen beiden Polen gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten, Strategien auf der einen

---

<sup>12</sup> Rainer Warning, Heterogenität des Erzählten – Homogenität des Erzählens. Zur Konstitution des höfischen Romans bei Chrétien de Troyes, *Wolfram-Studien* 5 (1979), S. 79–95, hier S. 89. Auch Simon (Anm. 11), v.a. S. 169ff.

Ebene mit denen auf der anderen zu vermischen und gerade daraus eine jeweils überzeugende Gestalt zu gewinnen; das hat der Gattung die Vielgestaltigkeit eröffnet. Konkret hingewiesen sei nur noch auf die Möglichkeit, als kommentierender Erzähler Sinngebungsmodelle einzubringen, die in der Gedanken-tradition geläufig sind, wie etwa die verschiedenen Vorstellungen vom Glück, ob nun als Fortuna, die den Tüchtigen belohnt, oder als stets unzuverlässige Fortuna. Ich kehre zum Ausgangspunkt dieser allgemeinen Überlegungen, zum Artusroman, zurück.

Trotz aller Unterschiede im Detail, die die je besondere Interpretation der einzelnen Romane und ihrer historischen Situierung rechtfertigen, haben die Artusromane Gemeinsamkeiten in Form und Inhalt, die hier zusammenfassende Feststellungen erlauben. Zu den gattungstypischen Zügen gehören die Grundlinien eines in erster Linie säkularen Verhaltensentwurfs, der ritterlich-höfischen Existenz, und auch die optimistische Erfolgsgarantie für den Haupthelden. Das glückhafte Gelingen wird schon mit dem Einsatz der Gattung vorherrschend durch die neue Erzählerrolle gestützt. Chrétien gestaltet in seinem ›Yvain‹ bereits ein Musterbeispiel des ironischen Erzählens, indem er spielerisch Positionen setzt und sie in die Distanz rückt.<sup>13</sup> Im ›Erec‹ markiert er mit dem Begriff der *mout bele conjointure* (v. 14) nach allgemeiner Auffassung jedenfalls die neue Souveränität des Erzählens. Doch abgesehen von dem unumgänglichen Blick auf den Gattungsgründer will ich meine knappen Hinweise jetzt auf die deutschen Beispiele beschränken. Hartmann von Aue hat im ›Iwein‹ Chrétiens Ironie nachgeahmt, so gut er konnte. Das fiktionale Spiel trägt sich auch bei ihm selbst bis ins glückliche Ende: *daz was hie allez wænlich sît* (v. 8148).<sup>14</sup> Und seine Leser haben ihm dies offensichtlich abgenommen. Im ›Erec‹ folgt er Chrétien nicht so eng. Zwar macht er auch hier die neue Souveränität des Erzählens deutlich,<sup>15</sup> doch begnügt er sich nicht mit der Absicherung auf der Ebene des Erzählens, sondern sucht Momente der Beglaubigung in der Erzählwelt. Zu Hartmanns Änderungen gegenüber Chrétien gehört ein Moment, das in diesem Zusammenhang wichtig ist. Im Umfeld der letzten Aventure *Joie de la court*, als es zugespitzt um Gelingen oder Mißlingen des ganzen Weges geht, setzt er seiner Quelle deutlich einige religiöse Bezugnahmen hinzu. *ir sprechet niht: ob got wil* (v. 9047) hält Erec dem überheblichen

<sup>13</sup> Warning (ebd.), S. 91–95.

<sup>14</sup> Trotz jüngster Kritik im einzelnen (z.B. Karina Kellermann, *Exemplum und historia*. Zu poetologischen Traditionen in Hartmanns ›Iwein‹, GRM NF 42 (1992), S. 1–27) ist Haugs (Anm. 9, S. 118–130) Charakterisierung des neuen Erzählens, das sich seiner Fiktionalität bewußt wird, nicht grundlegend infrage zu stellen.

<sup>15</sup> Vgl. Franz Josef Worstbrock, *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, FmSt 19 (1985), S. 1–30.

Mabonagrín entgegen, um nur einen Beleg zu zitieren. Der Erzähler wagt also nicht allein für den Erfolg zu garantieren, er sucht Rückhalt an der göttlichen Vorsehung, sie wird als tragender Grund für die Schicksalsmacht der Aventure beansprucht. Hartmann integriert einen Glaubenshorizont analog dem seinen und dem seiner Leser in die Erzählwelt. Hartmann geht hier den Weg, Beglaubigungsstrategien auf beiden Ebenen untereinander zu vermischen und sich stützen zu lassen – im übrigen dem nicht reflektierenden Leser gegenüber ein weithin erfolgversprechendes Spiel.

Der im ›Erec‹ gewählte Weg, Gottes Vorsehung als Garanten für den Erfolg zu beanspruchen, findet Nachfolger, auch Wolfram geht ihn im ›Parzival‹. Zwar macht sein Erzähler genügend deutlich, wie er die Fäden zieht, und auch der Gral ist Teil der vom Erzähler entworfenen Vorstellungswelt. Doch wie auch immer man ihn wertet, es gelingt Wolfram auch, ihm mythische Würde zu verleihen, und er erreicht das nicht zuletzt durch die heilsgeschichtliche Anknüpfung und die religiöse Aura. Wenn Parzival schließlich, unvollkommen, doch guten Willens, zum Gral berufen wird, lehnt sich diese Lösung so deutlich an die christliche Vorstellung von Gnade und Erlösung an, daß sie zum guten Teil ihre Beglaubigung daher bezieht. Entsprechend stellen sich für Parzival andere Probleme und sind andere Verhaltensweisen gefordert, doch schließlich sichert göttliche Verfügung auch hier dem richtigen Verhalten die Erfüllung.

Vergleichbares läßt sich auch für den ›Wigalois‹ sagen. Die Aventurewelt im zweiten Teil wird zum Feld metaphysisch böser Mächte, der Held besteht sie wie ein Glaubenskämpfer. In geradezu legendenhafter Manier wird hier die richtige religiöse Gesinnung Wigalois' herausgestrichen, die ihm nicht nur mit glücklichen Zufällen, sondern mit göttlichen Wundern aus allen Schwierigkeiten hilft.<sup>16</sup> Aus diesem Grund bleibt das Motiv vom Glücksrad, unter dem Wigalois seine Ritterkarriere antritt, blind und folgenlos, in seiner Geschichte ist die Vorsehung und seine Tüchtigkeit für den Erfolg verantwortlich. Der Erzähler tritt gegenüber dieser objektiven Instanz, die mit Mitteln von Gegenzauber und Wundern in die Erzählwelt hineinwirkt, ganz zurück. Allenfalls könnte man im Glücksradmotiv einen versteckten zusätzlichen Kommentar sehen, Fortuna wäre hier aber von Providentia dominiert.

Die Rede vom souveränen Erzähler darf nicht mißverstanden werden, als ginge es um die unbegrenzte Freiheit des Fabulierens. Sie will nur die Möglichkeit des distanzierten Umgangs mit den Traditionen und Vorgegebenheiten aus der mündlichen Erzählpraxis unterstreichen. Die Schematismen gehen mit den Erzählstoffen in den Roman ein. Deshalb hat Rainer Warning der neuen

---

<sup>16</sup> Klaus Grubmüller, *Artusroman und Heilsbringerethos*. Zum ›Wigalois‹ des Wirnt von Gravenberg, PBB 107 (1985), S. 218–239.

»Homogenität des Erzählens« die »Heterogenität des Erzählten« gegenübergestellt.<sup>17</sup> Gerade Chrétien ist genial mit den Schematismen umgegangen und hat dem Romanmodell in der Doppelung der Wege die Möglichkeit gewonnen, das Verhalten des Helden zu reflektieren und damit den kritischen Aneignungsprozeß des Ethos in den Mittelpunkt zu rücken. Bei den ersten deutschen Autoren, Hartmann und Wolfram, kommt die Rolle eines selbstbewußten Erzählers der Erzählweise Chrétiens vergleichsweise nahe. Bei den nachfolgenden Autoren schieben sich die schematischen Abläufe, die freilich durch die vorausgehenden Romane schon transformiert sind, wieder mehr in den Vordergrund. Ralf Simon<sup>18</sup> hat in seinen poetologischen Überlegungen versucht, die Genese des Romans mehr von den überkommenen Schemata her zu bedenken, und geschlossen, die neue Freiheit des Erzählens entstehe dort, wo Schemata interferierten und Ambivalenzen entstünden. An den Interferenzpunkten sei der Erzähler als Interpret gefordert und erhalte die Möglichkeit, neuen Sinn zu vermitteln. Zu den literarisch weniger gewandten nachklassischen Autoren scheint diese Beschreibung besser den Weg zu weisen.

Chrétien und seine deutschen Nachfolger Hartmann und Wolfram haben das märchenhafte Erfolgsschema in erster Linie aus der neuen Erzählerrolle, als Spiel der Fiktion, legitimiert. Daneben bringen sie die göttliche Vorsehung ins Spiel. Dieser Verweis auf eine externe Instanz ließ sich in der folgenden Gattungsgeschichte gut trivialisieren. Die späteren Romane scheinen mir zu belegen, daß sich das Erfolgsschema auch ohne Beglaubigung durch einen seine Vollmacht ausspielenden Erzähler oder eine Instanz in der Erzählwelt weiter verwenden ließ; die Glücksdisposition rechtfertigt sich dann wohl aus dem Kontext von Artusstoff und vorausgehender Gattung.

Heinrich von dem Türlin hat für den Artusroman seine eigene Lösung gefunden. Auf das bloße Erfolgsschema als gattungsüblich zu setzen, verbot wohl die Dimension seines Romans mit dem vierfachen Aventurezyklus. Allein oder überwiegend aus der offengelegten Erzählerrolle sich die Legitimation zu holen, dafür fehlte ihm die literarische Raffinesse. Er bringt Fortuna als Interpretationsfigur ins Spiel, mit der bezeichnenden Umdeutung des beständigen Glücks für Artus und Gawein. Zunächst als Kommentar im Prolog (v. 298f.) oder indirekt im Gespräch zwischen Rivalin und Gawein (v. 6017–94), dann in der Fortunafigur, die in Ordohorht mit Gawein in Interaktion tritt. Hier transportiert er ein überkommenes Sinnmodell als Garantiefigur in die Erzählwelt. An einer religiösen Sanktionierung hatte er offensichtlich kein Interesse, er schafft sich selbst eine magisch-immanente Instanz. Ob diese Sinnfindung auf den ganzen Roman ausstrahlt oder nicht doch nur ein Teilaspekt bleibt, ist mir

---

<sup>17</sup> Siehe Anm. 11, v.a. S. 95.

<sup>18</sup> Siehe Anm. 10.

nach wie vor fraglich. Heinrich aber reflektiert damit das Erfolgsschema im Motiv der glücksspendenden Sælde auf stoffgebundene Weise mit Hilfe einer Sinnfigur, die erst unter anderen Voraussetzungen Interpretament für Erzähl-abläufe wird. Soweit ich sehe, hat seine Lösung im Artusroman keine Nach- folge gefunden.

FRANZ JOSEF WORSTBROCK

## Der Zufall und das Ziel

Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds ›Tristan‹

### I.

Dem Chor der ›Tristan‹-Interpreten, den die ängstliche Partitur von Gottfrieds Roman<sup>1</sup> mehr disperse Vielstimmigkeit als Zusammenklang hat hervorbringen lassen, scheint in Hauptfragen des Verständnisses ein Unisono heute mühsamer zu gelingen denn je. Umso bemerkenswerter die schon lange vernehmliche einhellige Ansicht, Gottfrieds Roman entrate eines spezifischen erzählerischen Aufbaus. Der einzige Versuch, der unternommen wurde, dem Roman eine sinntragende Bauform abzulesen, der schon gut 40 Jahre zurückliegende Versuch Bodo Mergells,<sup>2</sup> kehrte sich mit seiner dubiosen Art zu trennen und zu verknüpfen nicht nur gegen sich selbst, er hatte für die Frage, ob Gottfrieds ›Tristan‹ als ein komponiertes Erzählwerk zu betrachten sei, die Wirkung einer auch grundsätzlich negativen Antwort. Helmut de Boor, der Mergells Beispiel noch nah vor Augen hatte, bezeichnete Versuche, »subtile kompositorische Bestrebungen bei Gottfried nachzuweisen«, rundheraus als »verfehlt«. In seiner Sicht blieb Gottfried »an die primitive und veraltende Aufbautechnik der Vorstufen gebunden«, die sich durchweg an eine »bloß aufreihende Aneinanderkettung von Einzelabenteuern« halte, »kaum anders als der vorhöfische Salman und Morolf bei Morolfs Verkleidungsabenteuern«.<sup>3</sup> Auch nach dem Urteil Kurt Ruhs genügte Gottfried wie schon seinem anglonormannischen Gewährsmann Thomas eine den älteren ›Tristan‹- Fassungen ähnliche »anspruchlose Episodenreihung«, eine Art der epischen Anordnung, durch die er den Roman typologisch in die Nähe der Heldenepik gestellt sah, und darin bestärkte ihn die von Hugo Kuhn skizzierte Strukturparallele zwischen Tristanroman und Nibelungenlied.<sup>4</sup> Unbeirrt blieb Ruh von den seit Jan Hen-

<sup>1</sup> Gottfrieds ›Tristan‹ zitiere ich nach der Ausgabe von Friedrich Ranke, Dublin/Zürich <sup>3</sup>1958.

<sup>2</sup> Bodo Mergell, *Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage des Mittelalters*, Mainz 1949, S. 152–195. Dazu die klärende Rezension Max Wehrli, *AfdA* 65 (1951), S. 118–126.

<sup>3</sup> Helmut de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang*, München <sup>2</sup>1955 (de Boor, LG 2), S. 129.

<sup>4</sup> Kurt Ruh, *Höfische Epik des Mittelalters, Teil II*, Berlin 1980 (Grundlagen der Germanistik 25), S. 224 u. 217f.; Hugo Kuhn, *Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur*, München 1973 (Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., philos.-hist. Kl. 1973/5).

drik Scholte mehrfach angestellten Versuchen, in dem Initialenkryptogramm, das Gottfrieds Roman durchschlingt, den Schlüssel einer doch eigenen Werkgliederung zu erkennen.<sup>5</sup> Das eigengesetzliche Initialenspiel wird für die Romangliederung, die keine Funktion der Buchstabenzahl von Namen sein kann, trotz Gesa Bonaths nachfassender Erörterung<sup>6</sup> in der Tat schwerlich als hinreichend spezifisch zu werten sein; noch weniger könnte es zur Erkenntnis eines möglichen Kompositionsprinzips verhelfen. Die Initialenserie als geheimes Strukturmuster der Handlung zu betrachten, lehnte auch Karl Bertau ab, freilich aus eigenwillig höheren Gründen. Für ihn indiziert das Initialenwerk eine Kommentarstruktur des Romans, welche das Erzählen der Handlung nur mehr als »Beiwerk«, wie er meint, gelten lasse: Der epische Prozeß erscheine »entmündigt zu Gunsten eines gedanklichen Prozesses, dessen Demonstrationscharakter die Oberhand gewinnt«. <sup>7</sup> Die Verweisung alles Erzählens ins »Beiwerk« ignoriert indes nur, überwindet nicht den alten ästhetischen Zweifel, jenes unverhohlen von Max Wehrli formulierte Unbehagen, der Aufbau des Romans sei, »unter dem Gesichtspunkt eines sinnmäßig zu ordnenden Ablaufs, einigermaßen prekär«: Kein »Stufengang« der Handlung, kein »Weg« des Helden, der »stark episodische Charakter des Tristanstoffs« sichtlich beharrend auch in Gottfrieds Roman.<sup>8</sup>

Die Zweifel an der Komponiertheit des ›Tristan‹ scheinen vornehmlich zum einen einer Betrachtungsweise verhaftet, die im Blick auf das Erzählganze genetisch-stoffgeschichtlich und darin episodengeschichtlich orientiert blieb. Zum andern waren als Maßstäbe der Kritik die epischen Architekturen der Chrestien-Hartmannschen Artusromane und des Wolframschen ›Parzival‹ wirksam, Maßstäbe freilich einer anderen Species, denen Gottfrieds Roman in der Tat nicht genügt, wie sie umgekehrt ihm nicht genügen.

<sup>5</sup> Ruh (Anm. 4), S. 224f. – Jan Hendrik Scholte, Gottfrieds von Straßburg Initialenspiel, PBB 65 (1942), S. 280–302, Wiederabdruck in: Alois Wolf (Hg.), Gottfried von Straßburg, Darmstadt 1973 (WdF 320), S. 74–96. Kritisch differenzierende Durchdringung und Ordnung des gesamten Initialenbefunds sowie Versuch seiner Komplementierung bei Bernd Schiroke, Zu den Akrosticha in Gottfrieds ›Tristan‹, ZfdA 113 (1984), S. 188–213. Eine von Schiroke abweichende Möglichkeit der Komplementierung erwägt Gesa Bonath (Anm. 6), S. 114–116.

<sup>6</sup> Gesa Bonath, Nachtrag zu den Akrosticha in Gottfrieds ›Tristan‹, ZfdA 115 (1986), S. 101–116.

<sup>7</sup> Karl Bertau, Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd. 2: 1195–1220, München 1973, S. 930 u. 933–936. Bertau hat sich mit der Serie der Initialen und der Frage ihrer Deutung erneut 1989 beschäftigt, allerdings unbeirrt von Schiroke doch wohl triftig begründeter Unterscheidung zweier Gruppen von Initialen, deren eine die akrostichatragende ist, deren andere für Akrosticha nicht beansprucht werden kann (Karl Bertau, Literatur als Anti-Literatur? Zur sogenannten »Bußpredigt« in Gottfrieds ›Tristan‹, in: Der ›Tristan‹ in der Literatur des Mittelalters, hg. v. Paola Schulze-Belli u. Michael Dallapiazza, Triest/Frankfurt a.M. 1990, S. 7–18, hier S. 8–12.

<sup>8</sup> Max Wehrli, Das Abenteuer von Gottfrieds Tristan, in: ders., Formen mittelalterlichen Erzählens, Zürich 1969, S. 243–270, hier S. 269f.