

4. Literatur – Geschichte

Alois Wolf

La douce France – Grundlage und Entfaltungsraum neuer literarischer »Wirklichkeiten« im Mittelalter

Um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert taucht in der sich konstituierenden und dann groß sich entwickelnden Gattung der Chansons de geste der Begriff *la France*, *la douce France*, auf und prägt in Hunderten von Belegen diese Texte auf eine Weise, wofür es in den vergleichbaren Ländern keine Parallelen gibt. Dieser Befund hat umso mehr Gewicht, als ein bestimmter Text dabei eine Sonderrolle gespielt haben dürfte, die *Chanson de Roland*. Blickt man zum Vergleich auf die trümmerhaft überlieferten 661 Verse der Dichtung *Gormont et Isembart*, einer Vorform der Chansons de geste, die noch im 11. Jahrhundert entstanden sein dürfte und deren historischen Kern wohl die Schlacht bei Saucour 881 bildet, so springt der Unterschied ins Auge.¹ Es gibt da Hinweise auf Länder und Örtlichkeiten und die Herkunft von Kriegern. *La France* wird ein paarmal erwähnt, hat aber keinerlei Sonderstellung. Mit der *Chanson de Roland* ändert sich das radikal. Diese chanson ist ein Markstein in der Aufwertung des Territoriums *la France*. Unterstrichen wird das dadurch, dass es sich bei dieser Dichtung um ein wohldurchdachtes großes nationales Epos handelt mit dementsprechendem Anspruch auf die Gültigkeit der Aussagen. Schon der Eingangsvers ist ein epischer Paukenschlag: »Carles li reis nostre emperere magnes« ... Karl als »nostre emperere«, wobei der kostbare Name durch die versumgreifende Tmesis gestützt wird. Das ist Literatur und nicht mündliche Überlieferung. Dieses gewaltsam verennahmende *nostre* setzt ein massives *France*-Bewusstsein voraus, das dem deutschen *Ludwigslied* fehlt. Es heißt dort nur »Hluduig kunning unser«, V 57.² In der Chanson de Roland dagegen fällt schon

¹ *La Chanson de Roland* übersetzt von H. W. Klein, München 1963 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben). *Gormont et Isembart* édité par Alphonse Bayort, Paris 1931 (Les classiques français du moyen âge 14).

² *Althochdeutsches Lesebuch*, 14. Aufl., bearbeitet von E. A. Ebbinghaus, Tübingen 1962.

wenige Verse nach dieser Einleitung die Fügung *dulce France*, noch dazu aus dem Mund des Heiden Marsilie: »Li empereres Carles de France dulce«, V 16, wenig später, V 109, 116, wieder aufgegriffen. Dass dann Aachen für Karl und *la France* in Besitz genommen wird, passt ins Bild. Diese *la France*-Belege, die ins Ohr gehen, verdichten sich immer wieder zur festen Bezeichnung *la douce France* (Von Spanien, einem heidnischen Herrschaftsgebiet, heißt es – mehr nebenbei – nur: »clere Espagne la bele«, V 59). Das Beiwort *dulcis* hat eine besondere Qualität, die ins Religiöse weist. Das erreicht seinen Höhepunkt an einer zentralen Stelle im Text: Die Heiden sind besiegt und der sterbende Roland versucht, sein Schwert zu zerschlagen; da steigert sich die *la France*-Ideologie zu der Aussage »France l'asolute«, V 2311. Allein schon die Fülle dieser Belege, was sich in der Wilhelmsepik fortsetzt, stellt einen selbstbewusst aggressiven Alleinvertretungsanspruch dar, auch gegenüber dem Osten des alten karlischen Reiches. Die kulturelle Entwicklung dieses Teils des alten Westreichs im 12. Jahrhundert sollte diesem Anspruch auch gerecht werden.

Was entspricht diesem Befund in Konrads deutscher Bearbeitung der *Chanson de Roland*? Es vollzieht sich eine grundsätzliche Verschiebung vom Preis eines bestimmten Territoriums – *la France* – hin zur Rühmung der betroffenen Menschen, des Kaisers und der Franken.³ So spricht Blanscandiz, V 752, von »dinin (= Karls) edelen Vranken«, der Autor röhmt die »chuonen Karlinge«, V 6206 u.a. Der *douce France* entsprechen bei Konrad die »suozen Karlinge«, V 5807 oder »di chuonen Karlinge, daz heilige ingesinde mînes trechtînes helde«, V 6222f. Demgegenüber spielt das Land keine Rolle. So heißt es von den heidnischen Boten: »... sie cherten, dar man si lerte, zue der christin lande«, V 625f.

Geht man zurück zu den Anfängen der deutschen Literatur, so liegt mit Otfrids Evangelienbuch ein programmatischer Text vor mit eindeutig kulturpolitischer Ausrichtung auf die Osthälfte des Reiches und dessen Herrscher Ludwig: »Ludovico orientalium regnorum regi sit salus aeterna«.⁴ Otfrids Test könnte kaum frankophiler sein, doch es geht in erster Linie um die Sprache, das Fränkische und um die Menschen, die Franken. Diese standen den Römern und Griechen in nichts

³ Friedrich Maurer (Hrsg.): *Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht, das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Darmstadt 1964 (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen Bd. 5).

⁴ Otfrid von Weißenburg, S. Anm. 2.

nach. Die Idee der *translatio* wird dabei nicht bemüht! Vom Territorium heißt es nur, dass die Franken »buent ... in guatemo lante«, dieses sei fruchtbar und verfüge über Bodenschätze (»Cur scriptor« ... V 66f.). Es geht Otfrid um die Verkündigung des Evangeliums »in frenkisga zungun«, V 114ff. und dafür verwendet er auch das kostbare Wort »dulcedo, dulcis«, V. 21,47,55 und wertet damit das bloß Metrisch-Technische geistlich auf.

Von der Hervorhebung eines bestimmten Territoriums ist keine Rede. Vergleichbare angelsächsische Texte, etwa *Battle of Brunanburh* oder *Battle of Maldon*, bieten dasselbe Bild. Da wird z. B. auf die Verteidigung von »fold« hingewiesen, ein herausgehobener Name dieses Gebiets wird nicht genannt.⁵ In Dichtungen wie *Ludwigslied*, *Gormont et Isembart* und den entsprechenden angelsächsischen Texten hat man es mit der Schilderung der Abwehr punktueller heidnischer Angriffe zu tun: Vergleichbare Bedrohungen der Osthälfte des Reiches haben dort in der Volkssprache keine Spuren hinterlassen, wohl aber im Lateinischen. Die Sonderstellung der *Chanson de Roland* mag auch darin begründet sein, dass hier die Bedrohung imperiale Ausmaße aufwies; man hatte es mit einem Gegner zu tun, der über ein Weltreich herrschte, das sich von Bagdad bis Spanien erstreckte.

Zeitlich nahe an die *Chanson de Roland* führt im Deutschen das *Annolied* heran, das wie Otfrid das Lob der Franken singt, der trojanischen Franken überdies, doch wiederum spielt das Territorium keine Rolle.⁶ Es geht um die Stämme, Franken, Schwaben, Baiern, Sachsen, dazu wird auf die Sprache – *diutsch* – hingewiesen. Von Köln heißt es, dass es in *diutschimo lande liegt*; zu mehr reicht es nicht.

Wie konnte es zu dieser erdrückenden Dominanz von *la France* kommen? Der Literarhistoriker kann sich dazu nicht sachgerecht äußern. Man kann aber feststellen, dass das römische Gallien, auf dessen Boden sich das Westreich entwickeln sollte, über mehr kulturelle Substanz verfügte als der germanische Osten, der sich zwar der Kaiserwürde rühmen konnte, doch damit tief ins *renovatio*-Denken eingebunden und in die Spannungen mit Rom, Byzanz und Papsttum verwickelt war. Aachen als Karls des Großen neues Rom bewirkte nicht, dass sich im östlichen Territorium ein dem *la-France* vergleichbares Selbstbewusst-

⁵ Alois Wolf: *Heldenage und Epos*, Tübingen 1995 (Scriptorialis 68).

⁶ Das *Annolied*. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch von Eberhard Nellmann, Stuttgart 1975 (Reclam 1416).

sein entwickelte. Wenn Otfrid in seiner programmatischen Evangeliedichtung so nachdrücklich seine Franken rühmt – was vor allem für die Ostfranken gilt, so mag da bereits etwas wie Konkurrenzdenken mit dem Westteil des Reiches mitspielen.

Über 300 Jahre später konnte Chrétien, bereits auf *la douce France* gestützt, mit einer ganz besonderen Translationsthese auftrumpfen, wonach Griechen und Römer nur vorübergehend besitzen durften, was nun endgültig in *France* seinen Ort gefunden habe. Im Prolog zum Roman *Cligés* schreibt er:

Ce nos ont nostre livre apris/
Qu'an Grece ot de chevalerie/
Le premier los et de clergie/.
Puis vint chevalerie a Rome/
Et de la clergie la some/
Qui or est an France venue./
Dex doint qu'ele i soit meintenue/
Et que li leus li abelisse/
Tant que ja mes de France n'isse/
L'enors qui s'i est arestee/.
Dex l'avoit as altres prestee/
Car des Grezois ne des Romains/
Ne dit an mes ne plus ne mains/
D'ax est la parole remese/
Et estaint la vive breste. (V 28 ff.)⁷

De facto wird damit Rom der Titel *aeterna*, der die *renovatio*-Bemühungen der Kaiser begleitete, aberkannt und auf *la France* übertragen. Neu bei dieser Translation sind *chevalerie* und *clergie*, also typisch Hochmittelalterliches, Französisches. Zweimal hintereinander erwähnt Chrétien dieses Begriffspaar, jedes Mal *chevalerie* an erster Stelle. Der westliche Kulturrbaum, Grundlage der neuen literarischen Entwicklungen, ist sich damit seiner selbst bewusst geworden. Hinzuweisen ist auch auf Chrétiens abschließende abwertende Bemerkung, dass weder Griechen noch Römer über den geringsten Lebenshauch verfügten. Das entsprach auch der Wirklichkeit. So wichtig Rom in der mittelalterlichen Machtpolitik auch war, so bedeutungslos war es in kulturel-

⁷ Chrétien de Troyes, *Cligés* publié par Alexandre Micha, Paris 1957 (Les classiques français du moyen âge 84).

ler Hinsicht geworden. Theologie, Philosophie, Medizin, Juristerei und Literatur blühten anderswo, nicht zuletzt in Frankreich. Wenn Chrétien so selbstbewusst *la France* über die Antike stellt, der er ja selbst über seine Ovidbearbeitung verbunden war, so ist zu überlegen, ob nicht darin auch eine gezielte Abkehr von der blühenden latinisierenden Dichtung Frankreichs – von Hildebert von Tours bis Walther von Chatillon – zu sehen ist und der Versuch einer Neuausrichtung, worin die *clergie* sich nun mit der französischen *chevalerie* verbündet. Von einem wie immer auch gearteten Konkurrenzdenken wird man ausgehen dürfen; unsere Literaturgeschichten sehen das lebhafte literarische Treiben zu statisch.

Wenn man von *translatio* spricht, denkt man an *translatio imperii* oder *studii*. Bei Chrétien dagegen geht es nun um *chevalerie* und *clergie*. Statt der traditionellen Vorstellungen bietet Chrétien authentisches aktuelles Mittelalter und setzt damit auch die damals herrschende Spannung zwischen *miles* und *clericus* außer Kraft, wie sie z. B. in dem Streitgespräch zwischen Phyllis und Flora zum Ausdruck kam. Für *chevalerie* und *clergie* bedeutet es aber auch eine Aufwertung, wenn man erfuhr, dass sie bereits bei Griechen und Römern beheimatet war. Chansons de geste spielen in den Überlegungen Chrétiens keine Rolle, was bei der Bedeutung des Begriffs *la douce France* für diese literarische Gattung erstaunen mag. Deren grell martialisch-realistische Wirklichkeitsbild war auch schwer mit seiner Vorstellung von Literatur vereinbar.

Der Aufstieg von Wort und Sache *chevalier* bis hin zu Chrétiens auftrumpfender Feststellung im Cligésprolog vollzog sich erstaunlich rasch. Zwei frühe Belege finden sich bereits in Texten des 11. Jahrhunderts, im südfranzösischen Lied auf die Hl. Fides und in der Wiener Genesis.⁸ In Alberichs Alexanderdichtung wird man kaum fündig, ebenso wenig in Lamprechts deutscher Bearbeitung. Es geht da um *reys, vasal, baron*; nur einmal taucht ein *franc cavallier* auf. Zur gleichen Zeit deutet sich ein fundamentaler Wandel an, wenn in der ersten

⁸ *La chanson des Sainte Foi d'Agen* éd. par Antoine Thomas, Paris 1925 (Les classiques français du moyen âge 45). Viktor Dollmayr (Hrsg.): *Die altdeutsche Genesis*, Halle 1932 (Altdeutsche Textbibliothek 31). Der Vater der Hl. Fides wird als mächtiger »seiner d'aqueste ciutad«, V 65, vorgestellt, von seiner Tochter heißt es dann »e fo filla de cavaller«, V 341. In der Wiener Genesis erfährt man, dass Joseph und mit »ime manich riter gemeit«, V 5061, zu seinem Vater zurückkehrt. Zum Thema Ritter: Arno Borst (Hrsg.): *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung 349).

Hälften des 12. Jahrhunderts Fürst Wilhelm IX. von Aquitanien, der so-nannte erste Troubadour, sich nicht als *cuens* oder *duc* der Gunst der hohen Damen empfiehlt, sondern als *cavalier leal*, (Lied 5).⁹

Chevalerie und *clergie*, diese exemplarischen Errungenschaften der *douce France* und in diesem einmaligen Territorium festverwurzelt, sollten tatsächlich die neue volkssprachliche Literatur bestimmen.

Noch war aber nicht klar, woran sich diese Literatur orientieren würde. Im Prolog zum Thebenroman, wenige Jahrzehnte vor Chrétien, zeichnete sich die Verbindung mit den Stoffen der Antike ab, womit auch zu rechnen war. In Analogie zu Homer und Platon, zu Vergil und Cicero – wie es schön symmetrisch heißt – will der anonyme Autor nach antikem Vorbild etwas für seinen Nachruhm tun, indem er die *geste* von den Ödipussöhnen erzählt.¹⁰ Halten wir fest, dass Chrétiens *chevalerie* und *clergie* dieser antiken Stütze nicht mehr bedürfen. Der Verfasser des Thebenromans wendet sich aber ebenfalls an ein erleseenes Publikum, *clerc* und *chevalier*; mit Ignoranten will er nichts zu tun haben.

Die volkssprachliche Aneignung antiker Stoffe hatte wohl nicht zufällig mit der Versbearbeitung des Alexanderstoffes begonnen. Um die Jahrhundertmitte folgten die großen antiken Romane, worin die anschwellenden Fassungen des Alexanderstoffes sich besonderer Popularität erfreuten. Die Bearbeitungen ins Deutsche schlossen sich teilweise dieser Bewegung an. Wie hoch man auch in der Volkssprache den Rang der antiken Überlieferungen einschätzte, lässt der Prolog Alberichs erkennen. Es heißt dort im Anschluss an die Anknüpfung an die pessimistische Äußerung Salomons, wonach »est vanitatum vanitas et universa vanitas«, dass »solaz nos faz antiquitas, que tot non sie vanitas«. Reto Bezzola wollte darin schon einen frühen Fanfarenstoß der Renaissance vernehmen; eine mittelaltergemäßere Deutung liegt aber näher. Auszugehen ist nämlich von der immanenten Spannung dieser Passage, vom Gegensatz *Salomon/nos*, worin sich der Mensch des Neuen Testaments über den Vertreter des Alten erhebt, entsprechend dem Rededuktus Jesu: »Euren Vätern hat man gesagt, ich aber sage Euch! Alberich konnte sich dabei auf den Prolog Leos zu dessen *His-*

⁹ Alfred Jeanroy (Hrsg): *Les Chansons de Guillaume IX*, Paris 1913 (Les classiques français du moyen âge 9).

¹⁰ *Le roman de Thèbes* publ. par Guy Raynaud de Lage, Tome 1, Paris 1969 (Les classiques français du moyen âge 94).

toria de proeliis stützen, worin die Ansicht vertreten wird, es könne von großem Nutzen sein, sich mit den Taten vorchristlicher Heiden zu beschäftigen: »Certamina vel victorias excellentium virorum infidelium ante adventum Christi, quamvis exstitissent pagani bonum et utile est omnibus Christianis ad audiendum et intelligendum ... quia cunctos ad meliorem provocat actionem«.¹¹ Chrétien, der sich einige Jahrzehnte später der *matière de Bretagne* zuwendet, wird einen derartigen Trost, *solaz*, nicht mehr nötig haben; die Emanzipation der volkssprachlichen Literatur war dazu weit vorangekommen.

In kurzer Zeit hatte sich im Einflussbereich von *la France* aus *chevalier, clergie*, Mäzenin und dem Hof – die Nähe zum geistlichen höfischen Leben ist mitzudenken – ein literarisches Kraftfeld gebildet, aus dem heraus eine neue Literatur entstehen sollte. In diesem Kraftfeld konnte ein anspruchsvolles Publikum gedeihen, das durch seine Kompetenz und seine Interessen maßgeblich die entstehende Literatur beeinflusst haben wird. Was da in der Volkssprache entstand, kann man als Entsprechung zu den sophisticated Literaturzirkeln des lateinischen Dichterkreises der Loire betrachten.

Die in der Troubadourpoesie vollzogene wesenhafte Verbindung von *chevalier/ritter* und der einmaligen hochmittelalterlichen Form des Eros in der Idee der *fin'amors* sollte dann eine machtvolle Bewegung auslösen, der sich auch die neue erzählerische Dichtung nicht nur nicht zu entziehen vermochte, sondern vielmehr zu ihrem bevorzugten Medium wurde. Diese große in der zweiten Jahrhunderthälfte entstehende Erzählliteratur begnügte sich nicht mehr mit der Darstellung der Sarazenenkämpfe und innerfranzösischer Feudalfehden oder mit der Aneignung der großen epischen Stoffe der Antike. Es geschah Neues.

Möglich wurde das durch den unvorhersehbaren Einbruch der *matière de Bretagne* in das literarische Territorium *la France*, wo offenbar die Voraussetzungen gegeben waren, damit kreativ umzugehen. Anders als bei den biblischen oder antiken Stoffen öffnete sich mit dieser *materia* auch der Zugang zum Mythischen; eine neue literarische Herausforderung. Dieser Einbruch vollzog sich, vereinfacht dargestellt, auf folgenden Bahnen: Einmal historisierend in Galfreds *His-*

¹¹ Alois Wolf: *Solaz nos faz antiquitas*. Erwägungen zum Prolog des Alexanderliedes und zur Entwicklung volkssprachlicher Erzählweise, in: *German narrative literature of the 12th and 13th centuries. Studies presented to Roy Wisbey*, Tübingen 1994, S. 123–139.

toria regum Britanniae, um 1150 in französische Verse umgeschrieben durch Wace, wobei das Historische rasch erzählerischer Vielfalt Raum geben musste, zum anderen Mal und ungleich elementarer und unabhängig von der Artusüberlieferung in der Mythe von Tristan und Isolde. Dazu kam noch die Aneignung unterschiedlicher bretonischer Mythen und Kurzerzählungen, in der Form der Lais der Marie de France. Die deutsche Literatur ist dabei dem französischen Vorbild nicht in allem gefolgt, sondern hat selektiv und zufällig die auf Französisch verfügbare *matière de Bretagne* rezipiert; die Auseinandersetzung mit dieser *materia* wurde im Französischen auf ungleich intensivere Weise geführt.

Die literarische Szene Frankreichs war vor die Aufgabe gestellt, diese *materia* zu integrieren; eine Aufgabe anderer Art als die volkssprachliche Bewältigung biblischer oder antiker Stoffe. Die maßgebenden Autoren erkannten, dass sie sich neuen literarischen Wirklichkeiten zu stellen hatten und ergriffen die damit gegebene Chance. Sie hatten es nun auch mit sehr unterschiedlichen mündlichen Überlieferungen zu tun, was eine zusätzliche Schwierigkeit darstellte, aber auch neue Gestaltungsmöglichkeiten bot, die überraschend schnell erkannt und genutzt wurden.

Die volkssprachliche literarische Bewältigung der *matière de Bretagne* erwies sich als Aufgabe, der sich vornehmlich Marie de France und Chrétien de Troyes, der Begründer hochwertigen Artusdichtung, unterzogen. Beide kehrten sich vom Lateinischen, also der Antike, ab und wandten sich einem Überlieferungsgut zu, das über kein vergleichbares Prestige verfügen konnte.

Setzen wir bei Marie de France ein.¹² Das Problem Mündlichkeit/Schriftlichkeit wird bei ihr nicht thematisiert und der literarisierende Eingriff in das Überlieferungsgut dürfte demnach weniger radikal gewesen sein als bei Chrétien. In dem Dutzend Lais öffnet sich ein breiter Fächer an erzählerischen Möglichkeiten, vom fast noch schwankhaften Gebilde im Lai *Equitan* über die Fixierung auf eine einfache rührende Episode im Lai *Chievrefueil* bis hin zum fast schon kleinen Roman *Lanval*. Was diese sehr unterschiedlichen Erzählformen miteinander verbindet, ist das Thema Eros, losgelöst von christlichen Moralvorstellungen. Das gewinnt zusätzliche Bedeutung dadurch, dass dieser Eros

¹² Karl Warnke (Hrsg.): *Die Lais der Marie de France*, Halle 1925 (Bibliotheca Normannica 3).

immer wieder in die Nähe des Ehebrecherischen rückt; erst die großen Prosaromane aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts werden wieder die *luxuria* entdecken und die religiöse Deutung durchsetzen. Man muss sich fragen, was es bedeutet, dass Marie de France diese Lais mit deren Wirklichkeitsverständnis, das mit dem der Chansons de geste, den antiken Stoffen und der Bibel so gar nichts gemein hatte, niemand Geringerem als dem englischen König widmen konnte.

In ihren Lais vollzieht Marie de France die quasi totale Sentimentalisierung des *chevalier*. In den antiken Romanen, Eneas, Theben, aus denen Marie reichliche Anregungen schöpfte, werden die Ritter punktuell mit dem Eros in Verbindung gebracht – über die antiken Originale hinaus – in den Lais der Marie de France gehen sie darin auf. Was mit ritterlichem Treiben im eigentlichen Sinn zusammenhängt, wird – wenn überhaupt beachtet – zur Nebensache. Die Verlagerung des erzählerischen Interesses auf das Innermenschliche, wie es sich im Eros manifestiert, macht hinter der als vordergründig abgewerteten äußeren Handlung, woran dem Publikum am ehesten gelegen war – eine neue literarische Wirklichkeit erfahrbar. In den beiden kurzen Lais *Chievrefueil* und *Laostic* kommt das exemplarisch zur Geltung im Zurücktreten des Äußerlich-Handlungsmäßigen bzw. in dessen Integration ins Symbolisch-Elementare, so dass Äußeres und Innermenschliches gleichsam eins werden. Die Sensibilität, die darin zur Wirkung kommt, ist eine der bedeutendsten Errungenschaften dieser neuen volkssprachlichen Poesie.

Im *Geißblattlai* greift Marie de France aus der Tristanmythe eine in diesem Sinn fruchtbare Episode heraus, die in keinem der erhaltenen Tristanromane erscheint, was belegt, wie aspektreich die Tristanmythe in der *matière de Bretagne* verwurzelt war. Marie nimmt den Titel dieses Lai nicht für sich in Anspruch, sondern stellt fest, »qu'um nume Chievrefueil«, V 2. Marie adelt diese Überlieferung, indem sie die Tristanliebe definiert als »amur qui tant fu fine«, V 8. Damit wird auch der Anschluss an die neue lyrische Wirklichkeit hergestellt, die in der Troubadourpoesie bereits vor der Mitte des Jahrhunderts zugänglich gemacht worden war; wir begnügen uns mit dem Hinweis.

Tristan, von Markes Hof vertrieben, sucht nach einer Gelegenheit, Isolde zu sprechen. Tristan »eime leialment« und ist darum »mult dolenz e trespensez ... e pensis«, V 22 f. Diese Leitwörter weisen ins Innernschlich-Emotionale. Tristan begibt sich »tuz suls en la forest«, V 29. Wir werden dieser Bewegung beim Ritter Lanval wieder begeg-

nen; die Artusritter Kalogreant und Iwein machen sich ebenfalls ganz allein auf – allerdings um *aventure* zu suchen im Abenteuerwald. Eine mögliche Anspielung auf Arturisches beinhaltet auch der Hinweis, dass Marke sich »a pentecuste«, V 41, nach Tintagel begibt – ein typischer Artustermin. Im Lai tritt aber alles äußere Geschehen zurück; statt dessen geht es um den Haselnusszweig, in den Tristan seinen Namen und seine Botschaft einritzt und somit gleichsam eins wird mit diesem Naturding, von dem es heißt, dass es sich mit dem Geißblattgerank unlösbar verbindet, so dass die gewaltsame Trennung Absterben bedeutet. Das führt bruchlos hinüber zur Tristanminne und stellt Identität her zwischen Natur und Mensch, wenn es mit einem Zitat aus den Tristandichtungen in bedeutsam verschränkter Aussage heißt: »Bele amie, si est de nus: ne vus senz mei ne jeo senz vus«, V 77 f. Die beiden Liebenden »meinent joie mult grant«, V 94 und scheiden unter Tränen. Man bleibt ganz und gar im Innermenschlichen, und auf diese Tonlage sind die meisten dieser Lais gestimmt. Im kurzen Epilog fügt Marie hinzu, dass Tristan, der begnadete Harfner, aus den Umständen dieser Begegnung *un nuvel lai* komponierte *pur les paroles remembrer*, den die Engländer *Gotelef* nennen, *le Franceis Chievrefueil*. Marie gründet ihren Wahrheitsanspruch darauf und reiht damit Tristan ein in das Bemühen um die *remembrance* dieser Überlieferungen, worüber sie im Prolog zu den Lais handelt, V 35. Die wesenhafte Verbindung von Tristanminne und Musik verleiht dieser Minne eine Qualität, die weder mit Ovids *ars amandi* noch mit dem Verdikt *luxuria* erfasst wird.

Vereinigte Marie in diesem Lai das Innermenschliche mit dem naturhaft Pflanzlichen, so wird im Lai *Laostic* der Eros in seinem Einssein mit der belebten Natur vergegenwärtigt, im Bild der Nachtigall, des Liebesvogels schlechthin. An diesem Punkt ist ein Seitenblick auf ein typisch mittelalterliches Minnegespräch angebracht, auf Le donnei des amants aus dem 12. Jahrhundert.¹³ Der Autor, mit der Technik des Disputierens vertraut, gibt vor, das Rede- und Antwortspiel eines Liebespaars belauscht zu haben, eingebettet in die typische Szenerie des minniglichen Natureingangs. In dieser Diskussion geht es um Minneexempla, beginnend in der Antike mit Helena und Paris, Dido und Eneas, V 391 ff. Am ausführlichsten verweilt der Autor aber bei Tristan und Isolde, V 456–674. Der Liebhaber greift dabei auf eine Episode zurück, die in den Tristanromanen nicht belegt ist, was die breite Ver-

¹³ *Le Donnei des Amants* éd. par Gaston Paris, in: *Romania* 25, 1896, S. 497–541.

ankerung dieser Mythe bezeugt. Tristan kehrt aus dem Exil heimlich zurück und indem er nächtens den Gesang der Nachtigall nachahmt, lockt er die schwer bewachte Isolde von der Seite ihres eifersüchtigen Gatten weg zu einem Stelldichein, bei dem beide »meinent lur joe e lur deduit mut grant pece de cele nuit«, V 653 f. Hier zeigt sich besonders eindrucksvoll das Naturhaft-Mythische, wenn Tristan im Lied der Nachtigall gegenwärtig ist. Die gelehrten *exempla* aus der Antike bleiben dagegen trockenes Bildungsgut, das bloß erwähnt wird.

Mit der Einbeziehung des feindseligen Ehemannes erhält das Thema ehebrecherische Liebe Relevanz; es sollte sich auch zu einem der großen Probleme der volkssprachlichen Literatur um 1200 entwickeln, gestützt durch die machtvolle Mythe von Tristan und Isolde. Es gelang, sich vom Genus Schwank zu lösen, das im Lai *Equtan* noch nachwirkt, wenn man erfährt, dass das Liebespaar im heißen Wasser des Badezubers, das für den Ehemann bestimmt war, seine gerechte Strafe findet. Stattdessen wird gerade die Auseinandersetzung mit diesem Thema Wesentliches zur literarischen Erfassung und Vertiefung der Erosthematik beitragen. Den Lai *Laostic*, der bloß 160 Verse umfasst, kündigt Marie als *aventure* an. Dieser neue Zentralbegriff der volkssprachlichen Literatur, der z. B. im Iweinroman betont – fast ausschließlich – sich auf Ruhmsuche im ritterlichen Zweikampf bezieht, wird im Lai für ungewöhnlich seltsames Erleben des Eros beansprucht. Das Ritterlich-Spektakuläre erhält damit eine gleichwertige Entsprechung im Innermenschlich-Sentimentalen.

Der eine der beiden Ritter, der Geliebte der Ehefrau des anderen, wird zwar als tüchtiger Ritter bezeichnen, der sich bei Turnieren hervortut; es bleibt aber bei der bloßen Feststellung. Eine Handlung entsteht daraus nicht. Die Häuser der beiden trennt eine »halt mur de pierre bis«, V 38, und die Liebenden können nur über das Fenster ihre Zärtlichkeiten austauschen. Mit dem Fenster wird ein Requisit von Symbolkraft in die Liebeshandlung eingeführt. Die Dichterinbettet überdies diesen nächtlichen Austausch von Zärtlichkeiten in eine Naturszenerie ein, die an den Natureingang der Troubadourpoesie erinnert, was zur Verdichtung beiträgt und die Grundlage für das Kommende bildet: das Paar pflegt diese Kommunikation »tant que ceo vint a un esté, que bruil e pre sunt reverdi et li vergier erent fluri. Cil oiselet par grant dulcur meinent lur joie en sum la flur«, V 57 ff. (Im Geißblattlai, siehe oben, hieß es von Tristan und Isolde ebenfalls, dass sie *meinent joie*; der Eros ist ins Naturhafte eingebettet und umgekehrt).

Da geschieht es nun, Liebesgeflüster und Lied der Nachtigall werden ineinander übergehen. Der Ehemann über das nächtliche Aufstehen der Frau erzürnt, erhält zur Antwort, dass sie dem Lied der Nachtigall lausche; sie lügt auch nicht, denn sie hört dem Geliebten zu. Der Ehemann lässt die Nachtigall fangen, dreht ihr den Kopf um, wirft sie der Frau in den Schoß und bespritzt sie mit dem Blut. Die Frau lässt den toten Vogel ihrem Geliebten überbringen mit der Kunde um die *aventure*. Mit diesem Begriff schließt sich auch ein Kreis. Der Geliebte, zutiefst betroffen, verschließt den toten Vogel in einem kostbaren Gefäß, macht ihn gleichsam zur Reliquie, die er immer bei sich trägt. In diesem Verschmelzen von menschlichem Eros und dem Naturlaut der Nachtigall wird jenseits aller Moral Mythisches spürbar.

Die dem Lai der Marie de France inhärente Sentimentalisierungstendenz blieb nicht auf episodische Dichtungen beschränkt. So führt der Lai *Lanval* auf exemplarische Weise vor, was dieser Eindruck des Sentimentalen in die in *statu nascendi* befindliche Gattung des Ritterromans bedeutete. Dieser Lai erreicht bereits die Dimensionen einer Novelle. Auch dieser Lai wird als *aventure* vorgestellt, was auf Ungewöhnliches hindeutet. Mit ritterlicher Tüchtigkeit hat aber die Lanvalaventure nichts zu tun. Das Insistieren auf *aventure* braucht nicht ganz unbeabsichtigt zu sein. Dass man den gravierenden Unterschied zwischen *aventure* im Sinn Maries und *aventure* im Sinn Kalogreants im *Yvain* nicht bemerkt haben sollte, leuchtet nicht ein. Dies umso mehr, als Marie V 227, auf Walwains und dessen Cousin *li beals Ywains* anspielt!

Die Exposition führt die Verfügbarkeit der eben zugänglich gemachten Artuswelt vor Augen. Es heißt da, dass Artus sich im Kardoeil aufhält, es ist Pfingsten. Diesen Einsatz kennt man auch aus zeitgenössischen Artusritterromanen, doch dann trennen sich die Wege.

Artus wird zunächst ›historisiert‹ im Sinn Galfreds und Waces, wenn andeutungsweise von Schotten und Pikten die Rede ist, die das Land verwüsten, was aber nicht weiter verfolgt wird. Ausführlicher wird dann Artus als mittelalterlicher Feudalherr vorgeführt. Damit beginnt im *Lanval* die Handlung und nicht mit dem Auftritt eines ›Provokateurs‹ am Hof. Artus vergibt *riches duns ... femmens e terres* an die *cuntes e baruns* der Tafelrunde. Die Erwähnung der Tafelrunde zeigt wiederum die Gemeinsamkeit mit den entstehenden Ritterromanen. Bei der Verteilung der Lehen geht einer leer aus, Lanval, der Sohn eines Königs und ein vorbildlicher *chevalier*, der König Artus treu ge-

dient hat, V 39f. Vergabe von Lehen etc. ist nicht gerade die Hauptaufgabe des Königs Artus an den üblichen Festterminen, wie man den Werken Chrétiens entnehmen kann. Anders in Chansons de geste. So setzt die Chanson vom *Charroi de Nîmes* mit einer ähnlichen Exposition ein. König Looys vergibt Lehen, V 36f., lässt aber Wilhelm leer ausgehen. Wilhelm, der auf der Jagd ist, erfährt davon, stößt ein gelendes Lachen aus, stürmt die Treppe zum Königspalast hinauf und liest dem König die Leviten, V 52ff. Ganz anders Lanval, dem das Gleiche widerfährt. Es fällt mir schwer, einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Situationen auszuschließen. Dazu kommt ein nicht minder großer Unterschied gegenüber den entstehenden Artusritterromanen. Der *chevalier* Lanval reitet aus »fors de la vile tuz suls«, um sich zu *esbaeier*, V 39ff. Kalogreant und Iwein verlassen ebenfalls *tuz suls* den Hof – aber um *aventure querre*. Und wenn in Wolframs Parzival Gawein und Feirefiz den Hof bzw. das Gefolge verlassen, um sich zu *baneken* – *esbaeier* – so wartet ein gefährliches Zweikampfabenteuer auf sie. Lanval dagegen *mult pensis*, legt sich an einer Wiese bei einem Gewässer hin »plia le pan de sun mantel desuz sun chief si se culcha«, V 49f., wie es mit ungewöhnlicher Präzision heißt. Man erfährt auch, dass das Pferd seltsam irritiert zu sein scheint. Es liegt etwas in der Luft. Die Feenwelt bricht in das Ritterdasein ein. Lanval folgt sogleich den reichgekleideten Botinnen der Fee und kümmert sich nicht einmal um sein Reittier, V 78. Das Zelt der Fee, dem man sich nähert, übertrifft das, was die Antike an Vergleichbarem zu bieten hat, V 82ff. Diese Überbietung bezieht sich hier auf den Eneasroman, V 7321f. Mit dem Erscheinen der Fee verbindet sich eine Motivverschiebung gegenüber dem Ritterroman. Dort begibt sich der *chevalier* auf Abenteuersuche – *querre*; hier ist der *chevalier* passiv und es ist die Fee, die von weither gekommen ist, um den Ritter zu suchen – *querre*, V 111. Lanval geht sofort auf die Avancen der Fee ein und vertraut sich ihrem *commandemenz* an, V 127, 152, was ans Vokabular der Troubadourpoesie erinnert. Die Dichterin stellt dann fest, dass der Ritter sich *en dreite veie* befindet, V 134, was an Wegsymbolik, u. a. im *Iwein*, denken lässt. Von Lanval, der nach dieser Begegnung in die Stadt zurückkehrt heißt es, dass er »de s'aventure vait pensant«, V 192. Das hört sich anders an als die Äußerungen Kalogreants nach seinem missglückten Brunnenabenteuer. Die bisher aufgezeigten literarischen Querverbindungen und Anspielungen beweisen, dass im Kulturraum *la France* ein reges literarisches Leben geherrscht haben muss.

Was König Artus zu Beginn seinem Ritter vorenthalten hat, gewährt ihm nun die Fee in Fülle. Um den Gegensatz zu Artus zu unterstreichen, hebt die Dichterin dies durch sechsfache Nennung des Namens Lanval am Versbeginn hervor, V 210 ff. Der Feenliebe, die jenseits aller Moral *joie* und *deduit* spendet, wird nun eine verächtliche Form des Eros entgegengestellt in der plumpen ehebrecherischen Sexualität der Artuskönigin.

30 Ritter, darunter Gawein und Iwein reiten aus und nehmen Lanval mit. Die Artuskönigin »a une fenestre ... apuiee«, V 239, beobachtet die Ritter. Eine vergleichbare Fensterschau findet sich in Ovids Metamorphosen in der Geschichte von Danae und Narziß, die um diese Zeit auch auf Französisch verfügbar war. Lanval hat sich wiederum von den Rittern abgesondert, deren Vergnügungen ihn nicht interessieren. Er denkt nur an seine Geliebte. Ritterwelt und Minne fallen auseinander. Die Artuskönigin erblickt diesen Ritter, von dem es erneut heißt, dass er *sul* ist, V 261, und macht ihm ihr dreistes Angebot: »tut m'amur poez aveir ... ma druerie vos otrei«, V 267. Lanval weist das zurück und zieht sich den Hass der Königin zu. Sie beschuldigt ihn der Homosexualität, was Lanval dazu veranlasst, zu verraten, dass er eine Geliebte besitzt, die ungleich schöner sei als Ginover. Damit ist das Schweigegebot gebrochen und die Geliebte verloren. Ungewöhnlich ausführlich legt die Dichterin nun die rechtliche Prozedur dar, die dieser Majestätsbeleidigung folgt. Man tritt wieder in die Realität der mittelalterlichen Feudalwelt ein und fühlt sich an den Genelunprozess im Rolandslied erinnert. In letzter Minute erscheint die Fee, Lanval ist rehabilitiert, entzieht sich aber der Artusrealität, indem er mit der Fee verschwindet.

Auch wenn die plumpen Interventionen der Artuskönigin eher an den Schwank erinnern könnte, ist damit doch das Thema Ehebruch auf höchster Ebene in diese neue Literatur eingebbracht neben der Mythe von Tristan und Isolde. Zwei Formen der Eros stellt die Dichterin nebeneinander: in der Feenliebe einen Eros, der jenseits von vordergründiger Moral *joie* und *deduit* spendet und den Ritter total erfüllt, und auf der anderen Seite im ehebrecherischen Angebot der Königin die platte Sexualität.

Im Werk Chrétiens, worin in einer grundlegenden Verlagerung des Erzählinteresses der *chevalier* als solcher, losgelöst von den traditionellen Kämpfen, von Eroberungen und Gewinnen von Macht und Herrschaft, aus der Sicht des *clericus* zum tragenden Element der neuen Literatur wurde, erhielt das Thema Eros einen Stellenwert in einem

größeren literarischen Zusammenhang. Man muss nur die einzelnen Werke Revue passieren lassen, um zu erkennen, welche unterschiedlichen Möglichkeiten jeweils ausgelotet wurden. Im Werk der Marie de France ist der Begriff *chevalier* fest etabliert, dessen Träger aber geht keineswegs in ritterlichem Treiben und Abenteuern auf, sondern ist ganz und gar dem Eros zugeordnet. Chrétien geht differenzierter mit diesem Sachverhalt um. Der erste Artusritterroman, *Erec*, zeigt den einzelnen Ritter in seiner Abenteuerausfahrt, im *Yvain* erhält man aus dem Mund Kalogreants eine Definition von Wesen und Aufgabe des Ritters, und im Gralroman wird Gornemanz mit seiner Wesensbestimmung das Bild des *chevalier* feierlich überhöhen. Im Gegensatz zu Marie de France spielt in diesen Werken der Eros nicht die Hauptrolle. In der ehelichen Liebe werden Eros und ritterliche Tat ins richtige Verhältnis gebracht. Doch da sind noch die beiden Romane *Cligés* und *Lancelot*.

Im Prolog zu *Cligés* nennt Chrétien an erster Stelle seinen Erecroman, es folgt die Aufzählung der nicherthaltenen Werke, hierauf die Ankündigung eines *novel conte*, der auf einer Buchquelle beruhe und nicht auf mündlichen Überlieferungen. Dass der *vaslet*, von dem das Werk handeln wird, mit *Grece* und König Artus, V 9 f., verbunden ist, setzt noch einen ›historisierenden‹ Akzent. Der Handlungsräum im Cligésroman ist, im Gegensatz zum *Erec*, geographisch klar umschrieben. Daraus kann man sehen, wie sehr diese neuen Erzählgefüge frei verfügbar waren; auch Historisches kann nach Bedarf herangezogen werden, z. B. eine Heiratsverbindung zwischen Allemagne und Konstantinopel.

Marie de France wollte mündliche Überlieferungen aus einer fernen Vergangenheit – Leitwort *jadis – remembrer*. Chrétien, gestützt auf Buchautorität, will im Cligésroman ebenfalls »les fez de anciens et del siegle qui fu jadis«, V 26 f., bewahren. Dieser Roman, dessen Prolog Frankreich rühmt, endgültiger Sitz von *chevalerie* und *clergie* zu sein, setzt mit einer ausführlichen Exposition ein, die auf den *chevalier* ausgerichtet ist, was sich als Vorspiel für eine großangelegte Darlegung des Phänomens Minne erweisen wird. Darin entfaltet die *clergie* Chrétiens ihre Kunst in der Darlegung von Minnemonologen, eingehenden Beschreibungen und Erschließung des menschlichen Innenlebens mit fast scholastischer Akribie.

In diesem Werk setzt sich Chrétien als Vertreter der *clergie* gegenüber der *chevalerie* durch, indem er seine großangelegte ›Rittererzäh-

lung unterschwellig umfunktioniert zu einem subtilen Minnetraktat. Die Verfasser der antiken Romane hatten da nur punktuell vorgearbeitet. Bei Chrétien gewinnt das eine neue strukturelle Dimension. Im Cligésroman werden *chevalerie* und Minne in zwei getrennten Erzählsträngen abgehandelt. Was den kämpferischen Erzählstrang betrifft, fällt auf, dass die Einbeziehung des Königs Artus keinerlei typisch arthurische Abenteuer hervorbringt. Dieser Artus hat mit dem des *Erec*, *Yvain*, *Lancelot* und Gralroman, wo er in unterschiedlichen Rollen erscheint, kaum etwas gemeinsam. Das bedeutet, dass Artus mit seinem Hof erzählerisch beliebig verfügbar war. Der Artushof erfreut sich zwar im *Cligés* seines *renomes par le monde*, und Alexander, immerhin der Sohn des griechischen Kaisers, will nur von ihm zum Ritter geschlagen werden wie dann Perceval auch. Von einer Tafelrunde ist keine Rede, und wie in den Chansons de geste die Herrscher, so herrscht auch Artus in einem realen Reich, wie die Namen der Örtlichkeiten zeigen. Aus der ›historischen‹ Artusüberlieferung ist eine Variante des Modredverrats übernommen, wird aber ins Untragische gewendet, denn Artus ist gleich wieder Herr der Lage und von einem ehebrecherischen Verhältnis der Königin verlautet nichts. Die Verfügbarkeit arthurischer Themen und Motive zeigt sich auch darin, dass ein so gravierendes Moment wie der Ehebruch der Königin auf unterschiedliche Weise abgehandelt werden konnte. Der Umgang mittelalterlicher Autoren mit einer vorgegebenen *materia* brauchte sich eben nicht in dichtungstechnischen Retouchen zu erschöpfen, sondern konnte tief in die Substanz dieser *materia* eingreifen.

Alexander hat vor seiner Abreise aus Griechenland eine Ritterlehre erhalten mit Akzent auf *largesce*, V 189 ff. Im Gegensatz zur geistlich inspirierten Ritterlehre des Gornemanz im Gralroman bleibt diese im Profanen. Sie stechen in See und gehen in Southampton an Land; die Seekrankheit hat ihnen arg zugesetzt, wie es ungewöhnlich realistisch heißt! Sie erfahren, dass Artus sich in Winchester aufhält, also nicht in Karidoel, und vom typischen Termin der Hofhaltung ist auch keine Rede. Sie nehmen Quartier in der Stadt bei einem *borgeis*, V 393, was man z. B. aus dem Willehalm kennt. Alexander freundet sich mit Gawein an und gewinnt dessen Schwester Soredamors zur Frau.

Der Eros ist nun Thema der Hauptgeschichte, die als Auseinandersetzung mit der Tristanmythe konzipiert ist. In der 4. Strophe seines Liedes *D'amors, qui ma tolu a moi* distanziert sich Chrétien entschieden von der Tristanmythe, worin der Eros auf die Wirkung eines ma-

gischen Gebräus zurückgeführt wird, was er mit Vergiftung gleichsetzt.¹⁴ Demgegenüber vertritt er einen Eros, der im *fins cuers et bone volantez* wurzelt. Diese von den Troubadours entdeckte erosgeprägte menschliche Innerlichkeit erwies sich als eine der folgenschwersten Errungenschaften der volkssprachlichen Literatur – über die lateinische Dichtung hinaus – und stellte u. a. auch eine Herausforderung an Religion und Moral dar.

Im Cligésroman konzentriert sich die Auseinandersetzung mit der Tristanmythe auf die vehemente Ablehnung der Trennung von *cor* und *cuer*, von Leib und Herz, die mit der ehebrecherischen Liebe einhergehen würde. Was Chrétien aber dem entgegenhält, macht uns ratlos, da er genau das Mittel einsetzt, das er in seinem Lied der Tristanmythe vorwirft, nämlich den Zaubertrank, dazu noch verdoppelt und ins Heiter-Groteske gesteigert, einmal in der wonnevollen Vorspiegelung der Liebesfreuden des Herrschers und dann in der Verursachung des Scheintodes. Was sich da abspielt, kann man nur als gehobenen Schwank bezeichnen. Dazu liefern die grausamen Mediziner aus Salerno, die dann, offenbar mit Billigung des Autors, ihr Leben lassen müssen, Material für eine böse Satire auf diesen Berufsstand. Die Literaturgeschichten, selbst Frappier in seiner glänzenden Darstellung von Chrétiens Werk, nehmen m. W. von all dem kaum Notiz. Achten wir auch noch auf die Rolle, die die Vertraute spielt. In der Tristanmythe, besonders eindrucksvoll gestaltet bei Gottfried, wirft Brangäne *daz veige vaz* in den *tobenden wilden se*; bei Cligés ist es die Vertraute, die beidemale das hier nützliche Gebräu besorgt. Diese Vertraute heißt Thessala, denn »ele funée de Tessala«, woher die *deablis* stammen, V 2962, nicht gerade eine Empfehlung; und die von sich behauptet, sie übertreffe sogar Medea. Thessalien galt bekanntlich als Hort der Zauberei. (Lunete, die verschmitzte Vertraute Laudinens verfügt nur über einen harmlosen Ring, der unsichtbar macht.)

Es ist schwer vorstellbar, dass ein so geistvoller Autor wie Chrétien diese seine Antwort auf die Tristanmythe ernstgemeint haben könnte. Sein aufgewecktes Publikum hat wohl auch diesen literarischen Versuch amüsiert zur Kenntnis genommen. Das wirft Licht auf Wesen und Funktion dieser Literatur als Experiment. Hat sich das höfische Publikum mit dieser Lösung des Tristanproblems zufrieden ge-

¹⁴ Wendelin Foerster: *Kristian von Troyes. Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle 1914, S. 205 ff.

geben? Der Prolog zum Karrenritterroman dürfte weiterhelfen. Chrétien stellt darin fest, dass er *matière et san* seiner Herrin, der Gräfin der Champagne verdanke – kein Wort, ob Buch als Quelle oder Mündliches – und dass sein Anteil *painne et antacion* seien. Diese Passage zeigt aber auch, dass um diese Zeit Literatur zu einem gesellschaftlichen Ereignis geworden ist. Mit Marie de Champagne und ihrem Umfeld tritt mit Nachdruck *la France* als Literaturraum hervor. Hier greift eine offenbar kompetente Mäzenin maßgebend ins literarische Geschehen ein, nicht nur bei der Beschaffung einer Vorlage, über die man nichts erfährt. Die Aufforderung an den Autor, den *san* betreffend, kann man sich nur so vorstellen, dass dem eine angeregte Diskussion darüber vorausgegangen sein muss, wobei diese intellektuell anspruchsvolle Gesellschaft u. a. auch darüber diskutierte, wie man auf die Herausforderung der Tristanmythe reagieren könnte. Was den *san* betrifft, kann man annehmen, dass die Gräfin wünschte, diesen Stoff am Ideal der *fin'amors* auszurichten. Eine Stütze für diese Annahme sehe ich darin, dass dieselbe Gräfin bei einem anders gearteten Stoff auf ähnliche Weise verfuhr, im Fall der von ihr initiierten Bearbeitung des Psalms 44.¹⁵

Für die *jantis suer le roi de France* und Tochter Eleonores von Poitou, der Enkelin des ersten Troubadours, amplifiziert der Bearbeiter die Passagen 1–18 des Psalm 44 zu einem üppigen 2170 Verse umfassenden Text, der bis ins Letzte von Geist und Metaphorik der *fin'amors* beherrscht ist.

Wie F. Ohly in seiner grundlegenden Darstellung der Hoheliedexegese zeigen konnte, begannen damals auch weltliche Höfe sich für anspruchsvolle Formen der Beschäftigung mit Bibel und Bibelexegese zu interessieren. Die volkssprachliche Aneignung der Bibel begnügte sich nicht mehr mit deren Erfassung und Vermittlung als Erzählstoff, wie das in der frühmittelhochdeutschen Bibeldichtung der Fall ist, was sich in geringerem Maße auch im Französischen zeigt. Eine derartige Genesisdichtung wurde z. B. auch für Marie de Champagne angefertigt. Dabei sollte es nicht bleiben. So verfasste Ende des Jahrhunderts im Auftrag des Grafen Balduin II. von Guines Landri von Waben eine allegorisierende Hoheliedparaphrase in über 3000 paarweise gereimten Versen von beachtlicher theologischer Eigenständig-

¹⁵ T. Atkinson Jenkins (Hrsg.): *Eructavit. An Old French metrical paraphrase of psalm 44*, Dresden 1909 (Gesellschaft für Romanische Literatur 20).

keit »non solum ad litteram sed ad mysticam … intelligentiam de latino in romanum transferre et sepius ante se legere fecit«, wie es vom gräflichen Auftraggeber heißt.¹⁶ Auch eine hohe Dame muss beteiligt gewesen sein, wie aus Anspielungen im Text hervorgeht. Die Hoheliedliebe *nest pas del siecle, nest pas fol;* dementsprechend fehlt auch die Annäherung an die Sprache der Troubadours.

Die Paraphrase zum Psalm 44 dagegen ist von Grund auf in die Sprache der *fin'amors* gekleidet und weder Mäzenin noch der geistliche Bearbeiter hielten das für *fol*: Kündigt sich in diesem positiven Eingehen auf das was *del siecle* ist Säkularisierung an oder handelt es sich vielmehr um den Versuch, im Rahmen eines reizvollen Experiments eine neue literarische Wirklichkeit zu erschließen, die beim ›Gedankending‹ *fin'amors* den Makel der *luxuria* gar nicht aufkommen lassen möchte?

Der Karrenritterroman Chrétiens dürfte in diesem Zusammenhang als besonders faszinierendes Experiment gelten und eine wesentliche Bereicherung der damaligen Literatur darstellen, weit über das hinaus, was mit der Entwicklung des Artusritterromans initiiert worden war.¹⁷ Da Chrétien im Erecroman den Eros offenbar – wie zu erwarten – in der Ehe verwirklicht sah und im Cligésroman sich von der ehebrecherischen Tristanmythe distanzierte, hat man Schwierigkeiten, sein Eingehen auf die Liebe zwischen Lancelot und Artuskönigin zu verstehen. Aus dem Prologhinweis, er gehorche dem *commandement* der Mäzenin, zu schließen, er hätte nur widerwillig sich dieser Anordnung gefügt, überzeugt schon deshalb nicht, da derselbe Chrétien im Prolog zu seinem Gralroman feststellt, dass er *par le comandement le conte* die Geschichte, in Verse fasse, V 64. Überdies sagt er im Lancelotprolog, V 3, dass er *molt volontiers*, V 3, ans Werk gehe. Es ist wohl eher so, dass Chrétien sich in seinem Literatenehrgeiz geschmeichelt vorkam, weil ihm eine offenbar schwierige Aufgabe anvertraut wurde. Mit Sicherheit kann man sagen, wie immer die *materia* aussah, dass es um das Thema ehebrecherischer Liebe auf höchstem Niveau ging. Ein schwieriges Experiment – besonders mit Blick auf Cligés.

Dass eine so hochgestellte weltliche Person wie Marie de Cham-

¹⁶ Friedrich Ohly: *Hohelied-Studien*. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200, Wiesbaden 1958, S. 291.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrete* publ. par Mario Roques, Paris 1958 (Les classiques français du moyen âge 86).

pagne einerseits einem geistlichen Berater – vielleicht Adam de Perseigne – mit der troubadouresken Kommentierung des Psalms 44 beauftragen konnte – von sich wäre dieser Geistliche wohl nicht darauf verfallen – und andererseits Chrétien zur Bearbeitung einer ehebrecherischen *materia* animierte, ist ein Befund, der zum Überdenken unserer literarhistorischen Positionen auffordern muss. Nun hatte sich ja bereits in der neuen lyrischen Dichtung der Troubadours die Emanzipation einer bestimmten Form des Eros vollzogen, und mit dem Einbruch der *matière de Bretagne* wurde auch der große Komplex der Erzähldichtung von einem Eros erfasst, der jenseits moralisch-religiöser Skrupel seinem eigenen ›Ethos‹ verpflichtet war und sich der Sympathie des Publikums sicher sein konnte. Dieser Eros verwirklichte sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen, z. B. im simplen Faktum, dass zwei Liebende zutiefst miteinander verbunden sind – und das ist alles, wie im Lai *le deux amants* der Marie de France; oder aber dass eine Fee einen Ritter beglückt, oder dass Liebende, die sich unserer Sympathie erfreuen dürfen, unter einem bösen eifersüchtigen Ehemann zu leiden haben, womit das Thema ehebrecherische Liebe akut wird. Der Ehemann hat von vornehmerein die schlechteren Karten und man befindet sich dabei meist auf dem Niveau des Schwanks. Über die machtvolle Tristanmythe aus der *matière de Bretagne* erfuhr dieses Thema eine grundsätzliche Aufwertung ungeachtet der moralisch-religiösen Bedenklichkeit – der Einsiedler Ogrin änderte nichts daran! Nun kannte auch die historisierende Artutradition dieses Thema, wenn auch nur andeutungsweise im Verrat Modreds und dessen Verbindung mit der Königin.

In seinem Karrenritterroman schlägt Chrétien ein neues Kapitel in der literarischen Bewältigung der Ehebruchthematik auf. Er stiftete damit eine Tradition, die die Artuswelt in neues Licht tauchte und sich ungemein produktiv erweisen sollte, wie man an den großen französischen Prosaromanen sehen kann. Die von der Gräfin zur Bearbeitung vorgelegte *materia* kennen wir nicht; Ulrichs Lanzelet hilft auch nicht viel weiter, ist aber insofern nicht ohne Bedeutung als er auf eine französische Vorlage aufbaut. Man kann also von einer wie immer gearteten Lancelotüberlieferung im Französischen ausgehen. Chrétiens Text handelt von der Zuneigung der Artuskönigin zu einem Ritter, potentiell geht es also um die Tristansituation. Der springende Punkt für Chrétien dürfte dabei gewesen sein, ob und unter welchen Umständen auch tatsächlich die Tristansituation eintrat. Wie bei der Kommentie-

rung des Psalms 44 die Gräfin ihren *san – fin'amors*-Orientierung – einbrachte, ist im Fall des Lancelotstoffes mit einer vergleichbaren Aufgabenstellung zu rechnen. Nun hatte sich Chrétien im Lied und im Cligésroman entschieden von der Tristanmythe distanziert, allerdings mit dem Mittel dieser Mythe selbst, dem Zaubertrank. Die Personenkonstellation im Karrenritterroman unterscheidet sich von der in der Tristanmythe dadurch, dass kein Onkel/Neffen-Verhältnis vorliegt wie bei Marke und Tristan, bei Artus und Modred oder bei Cligés und Alis. Auch von einem Wortbruch des Onkels kann keine Rede sein. In der Onkel/Neffe-Bindung dürfte noch etwas Archaisch-Mythisches vorliegen. Bei Chrétien ist diese Bindung aufgegeben und ersetzt durch die Zuneigung der Artuskönigin zum *meilleur chevalier*, zu Lancelot. Das Bild vom *meilleur chevalier*, Lancelot, nachhaltig geprägt von Chrétiens Karrenritterroman, sollte die französische Artusliteratur der Folgezeit in den großen Prosaromanen von Grund auf umorientieren, wobei das Religiöse entscheidenden Anteil hatte.¹⁸ Im Deutschen fehlt Vergleichbares.

Die Grundlage für das Bild vom *meilleur chevalier* findet sich, über Galfred hinausgehend, in Waces Bearbeitung der *Historia regum Britanniae*, V 9747 ff. Es fehlt zwar die Fixierung auf den Terminus *chevalier*, denn es gibt noch *barons*, *vasal*, doch zweimal fällt die Wertung *miaudre*, *meillor*: »Por les nobles barons qu'il ot/dom chascuns miaudre estre cuidot/Chascuns se tenoit au meillor/Ne nus ne savoit le peior/fist Artus la Reonde table/, dont Breton dient mainte fable«. Im ersten Artusroman, dem *Erec*, geht Chrétien darüber hinaus, indem er nach Erwähnung der Tafelrunde eine umfassende Namensliste der *buens chevaliers* folgen lässt, behält aber auch noch die Bezeichnung *barrons* bei, V 1687 ff. Gawein führt die Namensliste an, Zweiter ist *Erec*, Dritter Lancelot. Auf die ersten zehn folgen viele andere, nun ohne gereiht zu werden. Überblickt man die Artusliteratur, so erweist sich Gawein als konstante Größe, im übrigen kann man nur die generelle Verfügbarkeit dieser Namen und des gesamten Arturischen konstatieren. So lässt es z. B. Chrétien zu, dass Lancelot, im Karrenritterroman

¹⁸ Das anspruchsvolle Handbuch von R. Pérennec/E. Schmid (Hrsg.): *Höfischer Roman in Vers und Prosa*, Berlin 2010 (Germania litteraria mediaevalis francigena 5) widmet im Schlusskapitel über 50 Seiten den Lancelotromanen. Unverständlichweise wird weder auf Chrétiens Karrenritterroman, ohne den die dann folgenden großen Prosaromane nicht zu denken sind, noch auf den ›Perlesvaus‹, in dem Lancelot eine herausragende Rolle spielt, eingegangen.

ein *meilleur chevalier* schlechthin, von Cligés im Turnier besiegt wird, V 4733.

Zurück zu *Cligés*, zur Tristanmythe und zum Thema Liebe als Ehebruch. Es ist schwer vorstellbar, dass die im Cligésroman vorliegende Auseinandersetzung mit der seriösen Tristanmythe mittels der schwankhaften Doppelung des Zaubergräumotivs als überzeugende Lösung verstanden worden wäre. Der Autor selbst stellt am Schluss des Romans seine Problemlösung hintersinnig in Frage. Einerseits betont er, wie die Liebe, die Cligés und Fenice verbindet, von Tag zu Tag wächst, V 6631 ff., wobei es auf die Einheit von *dame* und *amie* ankommt – eine Relation, die dann im Karrenritterroman auf anderer Grundlage aufgegriffen wird. Doch es folgt gleichsam ein *caveat*. Ge- warnt durch das Schicksal des Kaisers Alis, ist nun bei dieser Liebe von Verrat die Rede – *decevoir, decut, traison* sind drastische Hinweise; die Kaiser sorgen nun dafür, dass ihre Frauen hinter Schloss und Riegel gehalten werden und höchstens Eunuchen zu ihnen Zutritt haben.

Mit *matière et san* des Karrenritterromans gewann die Diskussion um Liebe als Ehebruch eine neue Qualität. Schon durch die Beseitigung eines bösen, misstrauischen Ehemanns wird von vorneherein jede Annäherung an den Schwank vermieden, was nicht heißt, dass auf höherer Ebene Parodie und Ironie keine Rolle spielen würden. Es geht nun einzig und allein um das besondere Liebespaar, um die Artuskönigin und um den *meilleur chevalier du monde*, Lancelot. Eine faszinierende Aufgabe für einen kompetenten Vertreter der *clergie* Frankreichs. Als Nebeneffekt führte das zu einer grundlegenden Umgestaltung der Artuswelt, woraus man sehen kann, wie frei verfügbar deren *materia* war und mit welcher Souveränität begabte Autoren daraus Neues schaffen konnten. Es bedarf auch nicht des >entlastenden< Motivs vom königlichen Onkel, der sein Versprechen, nicht zu heiraten, bricht. Alle Nebenmotive sind beseitigt, es geht um die Liebenden allein. Wie konsequent der Autor dabei verfährt, erkennt man auch daran, dass er nur eine einzige Liebesbegegnung im Auge hat, was zusätzlichen Reiz dadurch gewinnt, dass die Königin bei dieser nächtlichen Begegnung zunächst den Liebesakt ausschließt, da ja das Fenstergitter unüberwindlich sei. In der Tristanmythe hat man es dagegen mit dem Liebespaar als Dauersündern zu tun. Wenn man es nicht besser wüsste, würde man daran zweifeln, dass Cligésroman und *Lancelot* vom selben Verfasser stammen.

Stufenweise führt der Dichter auf diesen nächtlichen Höhepunkt

hin, wobei erst an der entscheidenden Stelle der Handlung, beim Kampf mit Meleagant, der Name des Ritters enthüllt wird, V 3660; *Lancelot el Lac a non*; kurz zuvor wurde er von Baudemagus als *le miaudres chevaliers del monde* bezeichnet.

Mit seiner Exposition, die typisch Arturisches aufgreift und zugleich auf den Kopf stellt, hatte der Autor bereits ein überraschendes Signal gesetzt. Im Erec sehen wir da einen aktiven Artus, der zur Jagd auf den weißen Hirsch aufruft und damit die Handlung in Gang setzt, im Iwein ist es bei dem schlafenden König die Erzählung des Artusritters Kalogreant, die das bewirkt, im Gralroman, bei einem passiven König, sind es Ither und der Waldbursche. Im Karrenritterroman geht der Anstoß von dem von außen kommenden ›Provokateur‹ aus, dem ein total ohnmächtiger Artus gegenübersteht. Die, wie zu erwarten, vom Hof ausgehende Handlung geht aber ins Leere.¹⁹ Das typische Motiv des *don contraignant* wird auf den Insider Keu verlagert, der der Aufgabe natürlich nicht gewachsen ist; doch auch Gaweins Ausfahrt führt zu nichts; er verschaffte nur dem unbekannten und dann erfolgreichen Verfolger, der aus dem Nirgendwo auftaucht, ein frisches Pferd und wird verhindern, dass der Namenlose dann aus dem Fenster stürzt. Der Artushof mit seinen Rittern wird abgewertet zur Nebensache. Im Mittelpunkt steht der namenlose Ritter, der eben ein anderes Rittertum vertritt; ein Rittertum der *fin'amors*. Das zieht sich nun wie ein ständig sich verstärkender roter Faden durch den Roman bis hin zum Höhepunkt.

Die Queste des Namenlosen, die nicht vom Artushof ausgeht, ist etwas Besonderes. Typisch Arturisches, wie z. B. die Mutprobe im ›gefährlichen Bett‹ oder die Friedhofszenen mit Befreierthematik wird eher nebenbei abgehandelt, was es an Kämpfen gibt, fällt aus dem Rahmen und hat mit der Konzeption eines konsequenten Minne-Rittertums zu tun. Diese hebt sich auch von der Antitristankonzeption des Cligésroman ab. Die darstellerische Errungenschaft liegt in der totalen Integration des Ritterhaft-Spektakulären in die Innerlichkeit des in *fin'amors* verwandelten Eros. In Cligés treten *Chevalier* und Eros noch auseinander auf zwei getrennte Erzählstränge. Der eine handelt von vollwertigem kriegerischem Treiben, vom Turnier bis zum Krieg, der andere

¹⁹ Dazu Walter Haug: *Das Land, von welchem niemand wiederkehrt*, Tübingen 1978, S. 28 ff.

legt in ausführlichen Analysen dar, wie es sich mit der Minne verhält, fast nach Art einer lehrbuchhaften *ars amandi*. Das ändert sich nun von Grund auf. Der erste Kampf mit dem Entführer wird nicht dargestellt und nur das Resultat festgehalten: zerstampfter Erdboden und ein totes Pferd. Erzählt wird dagegen die nächste ›Tat‹ des Namenlosen, das gar nicht rittergermäße Besteigen des Schandkarrens nach kurzem Zögern. Auch der Kampf mit dem Furtwächter fällt aus dem Rahmen und die arturisch anmutende Verteidigung der freizügigen Dame, die ihm Nachtquartier angeboten hat, erweist sich als halb irrealer Spuk, dem die angeblich Bedrohte selbst ein Ende bereitet; vom abschließenden Kampf mit Meleagant, der gegen alle arturischen und sonstigen Klischees verstößt, zu schweigen. In dieser genialen Karikatur aus Kampfgetöse und Minnekult gipfelt diese Gestaltungslinie. Dem entspricht die nicht minder auf einen Höhepunkt angelegte Offenbarung des Innermenschlich-Erotischen, die in dessen Sakralisierung übergeht und in der Schilderung der nächtlichen Liebesbegegnung den Höhepunkt erreicht.

Greifen wir die wichtigsten Stufen in der Darstellung dieses besonderen Minne-Rittertums des Namenlosen heraus. Die richtungsweisende Episode vom Besteigen des Schandkarrens zeigt exemplarisch die für Chrétien bezeichnende Verbindung von *chevalerie* und *clergie*. Der *clericus* Chrétien führt mit schulmäßiger Präzision vor, wie im Inneren des *chevaliers amors* und *reisons* streiten, V 364–275. Der *reison* wird nur *la boche* zugeordnet, *amors* dagegen ist *el cuers anclose* und siegt, womit alles Weitere festgelegt ist. Für Gawein, den konventionellen Paraderitter, ist das *folie*, er vertauscht nicht *charrete a cheval*, V 392. Im Gegensatz dazu lockert sich bei Lancelot diese wesenhafte Bindung des Ritters ans Reittier, die schon im Namen *chevalier* gegeben ist; er begegnet uns ja schon am Beginn im Wald als ›Fußgänger‹. Bei Lanval war dieselbe Lockerung zu beobachten. Dem rasch überstandenen typischen Abenteuer des Namenlosen im gefährlichen Bett steht am Morgen nach dem Messebesuch die große Fensterschau gegenüber. Wiederum geht es um den Unterschied zwischen dem bloß galanten Gawein und dem Namenlosen. Gawein unterhält sich am Fenster mit dem Burgfräulein, wobei der Autor schalkhaft diskret zu verstehen gibt, ›ne sai don les paroles furent‹, V 549. Draußen zieht der Entführer mit der Königin vorbei. Der Namenlose kann sich nicht sattsehen, beugt sich immer weiter vor und wäre hinabgestürzt, hätte Gawein ihn nicht zurückgehalten. Es ist das gebannte troubadourhafte

Schauen das dem Schauenden *molt li plot* und ihn von der gewöhnlichen Welt isoliert wie Perceval in der Blutstropfenszene.

Gawein und der Namenlose brechen nun auf und wollen dem Entführer folgen. Das Burgfräulein gibt dem Namenlosen sogar Lanze und Pferd. Wie in der Artuswelt üblich, treffen die beiden an einem *quarrefor* auf eine *dameisele*, V 606, und erbitten Auskunft über die entführte Königin. Dabei wird wiederum der Gegensatz zwischen den beiden Rittertypen herausgearbeitet. Der Autor leistet sich dabei sogar ein besonderes Kabinettstück an Argumentierkunst, das die Handschrift des geschulten *clericus* trägt. Nach den Ausführungen der *dameisele* heißt es:

Et mes sire Gauvains li dist:
 ›Dameisele, si Dex m'aist,
 je vos an promet a devise
 que je mete an vostre servise,
 quant vos pleira, tot mon pooir,
 mes que vos m'an dites le voir.‹
 Es cil qui fu sor la charrete
 ne dit pas que il l'an promete
 tot son pooir, aincois afiche,
 come cil cui Amors fet riche
 et puissant, et hardi par tot,
 que sanz arest et sanz redot,
 quan qu'le voldra li promet
 et toz an son voloir se met.

Gawein, in direkter Rede, bittet das Fräulein um wahre Auskunft und verspricht dafür mit Gottes Hilfe seinerseits *tot son pooir* in ihren Dienst zu stellen. Halten wir die drei Elemente fest: *prometre*, *Dex*, *tot mon pooir*. Der fremde Ritter, *cil qui fu sor la charrete*, wie nicht versäumt wird einzufügen, distanziert sich von den Äußerungen Gaweins. Seine ablehnende Haltung äußert sich nicht in direkter Rede, sondern geschieht indirekt, wird also dem Autor anvertraut und somit mit zusätzlicher Kompetenz ausgestattet. Dieser Ritter sagt nämlich nicht, er wolle dem Fräulein *tot son pooir prometre*. Die Garantie, die er abgibt, ist die eines Menschen *qui Amors fet riche* ... Was aus dem Mund Gaweins Gott, *Dex*, anvertraut wird, bewirkt hier *Amors*. Achten wir auch auf die intensivierende Einführung dieses Ritters: zweimal diese *cil qui* und was dem Wirken *Amors* alles zugeschrieben wird;

es füllt drei Verse. Der galante Gawein erscheint demgegenüber als armer Wicht. Das Wirken Amors zeigt sich darin, dass der Ritter dem Fräulein verspricht – nun also doch *prometre*, aber in einem anderen Zusammenhang – »quan qu'ele voldra ... et toz an son voloir se met« Das *voloir* der Dame steht über dem *pooir* des Ritters. In der totalen Ergebenheit gegenüber dem *voloir* der Königin wird das dann seine Erfüllung finden.

Das Prinzip der Steigerung bestimmt in immer stärkerem Ausmaß die Erzählweise. Die *dameisele* erklärt, wie man in das Gebiet des Entführers der Artuskönigin gelangen kann, über die Schwertbrücke oder die Unterwasserbrücke. Gawein entscheidet sich für Letztere, die etwas weniger gefährlich ist, der Karrenritter bekennt sich mit Entschlossenheit zur gefährlicheren Möglichkeit: »et je m'i otroi«, V 699. Beide brechen auf, doch nun gilt die Aufmerksamkeit ausschließlich dem Karrenritter und seiner *queste*, V 1101. Von Gawein hört man erst viel später und eher nebenbei, wie er aus dem Wasser gezogen wird.

Der Autor legt dar, in welcher Verfassung der Karrenritter in die entscheidende Phase seiner *queste* eintritt, V 711–724:

Et cil de la charrete panse
con cil qui force ne deffanse
n'a vers Amors qui le justise;
et ses pansers est de tel guise
que lui meismes en oblie,
ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
ne ne li manbre de son non,
ne set s'il est armez ou non,
ne set ou va, ne set don vient;
de rien nule ne li sovient
fors d'une seule, et por celi
a mis les autres en obli;
a cele seule panse tant
qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant.

Das Leithema der troubadourhaften Selbstvergessenheit, das schon in der Fensterschau zur Geltung kam, kann nun seine volle Wirkung entfalten, was durch die sorgfältige Stilisierung unterstrichen wird. Man achte auf die Anapher und auf das Leitwort *oblier*, das einen Rahmen bildet. Die anschließende Schilderung des oben erwähnten Kampfes mit dem Furtwächter liefert die drastische Illustration dazu, wobei die

Ironie des *clericus* nicht zu unterschätzen ist. Die anschließende Keuschheitsprobe bei der freizügigen *dameisele* als Vorbereitung für den bevorstehenden de facto Ehebruch der Königin, wird als zusätzliche pikante Attraktion gewürdigt worden sein. Dem *clericus* Chrétien ist auch zuzutrauen, dass er damit auch auf geistlich-monastische Versuchungsexempla, bei denen zweifellos die Priorität liegt, anspielen wollte, wie das z. B. für Bernhard von Clairvaux überliefert ist:²⁰ Die ähnliche Episode im Parzivalroman, Chrétien V 1953 f. und Wolfram, V 193,1 ff., wäre eine naive Variante dazu. Nach dieser Keuschheitsprobe kann nun auch – kaum zufällig, die Sakralisierung der Minne einsetzen. In der Bemerkung, dass der Ritter der Dame gegenüber schwieg wie *uns convert*, V 1218, dürfte eine Anspielung auf Monastisches vorliegen! Der Autor erklärt angelegentlich den Grund für dieses ungewöhnliche Verhalten, V 1223–1243, fragt *por coi* dieser Ritter nicht der Versuchung erlag, die *a chascun ... bel et gent* erschienen wäre. Der Grund liegt im *cuer* des Ritters, das nicht ihm gehört; *amors* verfügt darüber, und nun gibt sich der Autor seinen Minnerefexionen hin, worin es um *cuer* und *amor* geht. Ein weiterer Beleg dafür, dass dem Autor daran lag, den arturischen Ritterroman in einen – wenn der Begriff erlaubt ist – Erzähltraktat zu verwandeln, der den Eros ausloten will. Der Reflexionsstrang setzt sich fort. Am Morgen bricht der Ritter auf. Die *dameisele*, die über die *costume* im *reaume de Logres* Bescheid weiß, V 1301, begleitet ihn. Der Autor betont auch hier die Minneverunkenheit des Ritters, bei der es sich um einen Zustand handelt. Seine Wirklichkeit ist die des *panser*, in der schon das *parler* zur Last wird, V 1335. Dabei zeigt sich, dass dieser Ritter in seiner Minneverunkenheit über die Antike hinauswächst. Wenn auch *amors* in der Wunde wühlt, die er ihm geschlagen hat, V 1336 f., so will dieser Ritter nichts von Heilmitteln wissen. Da Chrétien im Prolog zum Cligésroman ausdrücklich auf seine Ovidübersetzung verweist, darf man bei dieser Haltung des Ritters an Ovids *remedia amoris* denken, die also abgelehnt werden. Der Karrenritterroman geht mit dieser Haltung auch über Tristan hinaus. In der Isolde-Weißhandepisode sucht ja Tristan *remedia* für seine Minnequal. In Gottfrieds Fassung wird dabei sogar wörtlich auf Ovid angespielt in der Metapher vom großen Strom, den man in kleine Rinnale zerlegen müsse, um die Sorgen los zu sein, V 19431 f.

²⁰ Dom Jean Leclercq: *La femme et les femmes dans l'oeuvre de Saint Bernard*, Paris 1982, S. 97.

Dass unabhängig von einander ein französischer und ein deutscher Autor in dieser Zeit sich in dieser Weise äußern konnten, zeigt doch die tiefe Verflechtung der beiden Kulturen und die gemeinsame Grundlage. Die ovidianische Versuchung, der Tristan immerhin im Gedanken vorübergehend zu erliegen droht, wird dagegen vom Karrenritter mit aller Entschiedenheit ferngehalten und damit seine einmalige Stellung in der Minnediskussion erhärtet. Statt *remedia* zu suchen, erweist sich nach bestandener Keuschheitsprobe der Karrenritter als fähig, diesen Eros zu sakralisieren, was sich in der anschließenden Episode vollzieht und in demonstrativer Ausführlichkeit dargestellt wird

Den Ausritt stellt der Autor unter das Zeichen der Wegsymbolik. Er verwendet in umständlicher Schilderung 40 Verse darauf, V 1344–1384, um den Ritter zu dem Brunnen zu geleiten, zu dem es ihn hinzieht. Die *dameisele* versucht vergebens ihn davon abzubringen, doch er sagt abschließend, V 1383, »g'irai ceste voie adés«. Wie im Yvain geht es um einen Brunnen, einen *perron* daneben und es ist eine Frau – Fee – im Spiel wie auch bei Lanval. Nun geht es um die Artuskönigin; Ginover hat ihren kostbaren Kamm mit einigen Locken ihres Blondhaars auf dem *perron* liegen gelassen, ist also auf diese Weise präsent und zieht den Karrenritter unwiderstehlich an. Auch an dieser Stelle ist die Schilderung von ungewöhnlicher Ausführlichkeit, V 1385 ff. 115 Verse verwendet der Autor darauf, den vom Haar der Königin faszinierten Ritter in Szene zu setzen. Am Brunnen angekommen, steht der Kamm mit dem Haar im Mittelpunkt, von dessen Anblick der Ritter fasziniert ist, wobei sich die Aufmerksamkeit vom kostbaren Kamm auf das Haar verlagert: »molt longuemant l'esgarde et les chevox remire«, V 1392 f. *Esgarder* und *remirer* weisen auf die Sprache der Troubadours. Das Verhalten des Ritters reizt die *dameisele* zum Lachen. (Lacht vielleicht der Autor mit?) Dem Drängen des Ritters, der den Grund für das Lachen erfahren will, gibt sie schließlich nach, doch was ist so lächerlich daran? Es geht um das Haar der Königin:

cist peignes, se j'onques soi rien,
fu la reine, jel sai bien;
et d'une chose me creez
que les chevox que vos veez,
si biax, si clers et si luisanz,
qui sont remés antre les danz,
que del chief la reine furent:
onques en autre pré ne crurent.

Et li chevaliers dit: Par foi,
assez sont reines et roi;
mes de la quel volez vos dire?
Et cele dit: Par ma foi, sire,
de la fame le roi Artu. V 1412 ff.

Die Aussage *cest peignes fu la reine* würde genügen wie z. B. bei der Karrenepisode und der Fensterschau. Nun ist man aber einen Schritt weiter gemäß dem Erzählprinzip des fortschreitenden Enthüllens und Verdichtens. Vom Kamm einer *reine* geht es über zu den Haaren, wobei nun, auch die *dameisele* ins Schwärmen gerät: *si biax, si clers et si luisanz*, und diese Haare stammen vom Haupt der *reine*. Beim Stichwort *reine* schaltet sich der Ritter ein. Es gäbe schließlich viele *reines*. Nun kommt es zur versfüllenden geradezu episch belastbaren Namensnennung: *de la fame le roi Artu*. Die *reine* wird also identifiziert als *fame*, als Ehefrau des Königs Artus. Ein diskreter Hinweis, dass Ehebrecherisches im Spiel sein könnte. Über 80 Verse verwendet der Dichter nun auf die Schilderung der Reaktion des Ritters auf diese Offenbarung. Es beginnt mit einem Fastohnmachtanfall wie bei der Fensterschau am Beginn der Queste, doch dann, darüber hinausweisend, das Neue, die Sakralisierung. Die *dameisele* behält den Kamm, der Ritter die Haarsträhnen. Je mehr er sie liebkost, umso mehr werden sie zu einer kostbaren Reliquie, was der Autor in voller Breite darstellt, wobei Ironie und Parodie einzubeziehen sind. Dem *clericus* Chrétien ist da allerhand zuzutrauen. Mit dieser Sakralisierung einer möglichen ehebrecherischen Liebesbeziehung des Ritters zur Ehefrau des Königs ist die Grundlage für den Höhepunkt der Darstellung gelegt. Wir überschlagen Vieles an Arturischem, zu dem der Erzähler sich herbeilässt und wenden uns diesem Höhepunkt zu, bei dem es nicht mehr um die *adoratio* der Locken der Königin geht, sondern um die Königin selbst, nicht mehr um eine Reliquie, sondern um die Person. Bei der erzählerischen Vorbereitung dieses Höhepunktes nimmt dann der Autor auch den Ritterroman und den Minnekult ins Visier, wobei ein guter Schuss Ironie und Parodie am Werk ist; mit Blick auf die literarische Geselligkeitskultur am Hofe der Marie de Champagne ist das ein wichtiges Element, was auch mit der ›Wirklichkeit‹ dieser neuen Literatur zu tun hat.

Einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Erzählkunst leistete Chrétien auch dadurch, dass er es verstand, Spannung zu wecken

und Hörer und Leser anzuleiten, subtile Überraschungseffekte auszukosten. Folgen wir den beiden Stoßrichtungen, arturischem Rittertum und exaltiertem Minnekult, und setzen wir bei der entscheidenden Episode, der Überquerung der Schwertbrücke, ein. Diese Mutprobe konnte es mit jeder arturischen *aventure* aufnehmen, ist aber zugleich eine Absage an derartige Erwartungen, da die gierigen Bestien, die am anderen Ende der Brücke auf den Ritter zu warten scheinen, sich in Nichts auflösen; typisch Arturisches entpuppt sich also als Phantom. Beim anschließenden Zweikampf hat man es mit dem Paradestück ritterlicher Bewährung zu tun, doch da setzt sich bereits die zweite Stoßrichtung, die totale Orientierung auf *fin'amors*, durch und der ritterliche Zweikampf wird zu einem grotesken Spektakel, wodurch das Kernstück des arturisch-ritterlichen Credos, wie es Kalogreant im Iwein formuliert, ad absurdum geführt wird. Nach dieser Leistung glaubt man das glückliche Ende erreicht zu haben, doch der Dichter hat eine Überraschung parat. Die Königin zeigt Lancelot, dessen Name auf dem Höhepunkt der Bewährung enthüllt wurde, die kalte Schulter. Mit diesem Knalleffekt dürfte selbst die Mäzenin, in deren *san* der Dichter die *matière* bearbeiten sollte, nicht gerechnet haben. In der damit verbundenen Bloßstellung der Herzlosigkeit der hohen Dame kann man auch eine sachte Bosheit des Autors vermuten, der es seiner Gräfin damit >zeigen wollte<. Umso beeindruckender aus der Sicht des extremen Minnekults und umso idealer die Haltung des *chevalier*. Lancelot, zutiefst betroffen – *trespansé* – reagiert *a meniere de fin amant*, V 3961 f.: »Dame, certes, ce poise moi, me je n'os demander por coi«. Die Königin, *por lui grever et confondre*, würdigt ihn keiner Antwort und verschwindet in ihrem Gemach. Dieser nebensächliche räumliche Hinweis wird für Chrétien zum Anlass, Lancelots Innerlichkeit zur Geltung zu bringen. Er folgt der Königin mit seinen Augen, was aber nur bis zur geschlossenen Tür reicht. Doch da kommt das Herz hinzu, das nicht davor Halt macht. In 10 Versen spielt er die Antithese *ialz* und *cuer* durch, V 3971 ff., wodurch die Innenwelt als der wahre Handlungsräum dieses >Romans< bestätigt wird. Das der Königin nachblickende Auge muss vor der Tür, hinter der sie verschwindet, halt machen, »li cuers qui plus est sire et mestre et de plus grant pooir assez s'an est oltre li passez«.

In diesem Zusammenhang fällt zum erstenmal in Verbindung mit Lancelot der zentrale Begriff der Minneideologie der Troubadours *fin'amant*, V 3961. Als solcher reagiert Lancelot auf den Affront der

Königin und als solcher wird er sich, wie wir sehen werden, über den antiken Piramus erheben können in der nächtlichen Liebesbegegnung. Der Autor bereitet diese auf eine Weise vor, die von verblüffender Originalität ist. Zwei Selbstmordversuche hat er erzählerisch zu bewältigen, wofür es kaum Anhaltspunkte in der Überlieferung gab. Die Kunde vom vermeintlichen Tod Lancelots erreicht die Königin, wie sie gerade bei Tisch sitzt; eine überflüssig erscheinende Präzisierung, hinter der sich aber vielleicht eine Anspielung auf typisch Arturisches verbirgt. Artus pflegt nämlich bei Tisch mit *aventure* konfrontiert zu werden, was die Handlung in Gang setzt. Dem würde hier die Kunde vom Tod Lancelots entsprechen und als abenteuerliche Handlung der Selbstmordversuch der Königin, V 4160 ff. Der Autor unterscheidet zwischen der Reaktion der Königin gegenüber der Öffentlichkeit und dem, was sie im Innersten bewegt. *Por les genz en apert* äußert sie das offizielle Bedauern über Lancelots Tod, aber *puis dit a li meisme an bas* und da geht es um mehr. Den vier Versen höfischer Kondolenz entsprechen 73 Verse intensiver Offenbarung ihres Inneren. Die Königin will die Nahrungsaufnahme verweigern, *se ce est voirs*, wenn der tot sei, dem ihr Leben diene, V 4176. Die Königin verlässt die Tafel und klagt, dass niemand es hört. Nun geht es um die Selbstmordthemmatik, wobei sich ein leicht maliziöser Unterton in die Darstellung einmischt; es heißt, dass sie »sovant se prant a la gole«, V 4181, ein nicht gerade probates Mittel zur Selbsttötung! Der Autor bezeichnet dieses Tun auch als *stoute!* Hierauf berichtet er, dass die Königin ihr Verhalten gegenüber Lancelot bereut und es als *cruauté, felenie* bezeichnet. Dabei kommt es zu massivem Einsatz religiösen Vokabulars: *confesser, se repentir, colpe, pechié*. Dann geht es mit der Stimme der Königin weiter, V 4197 ff. Ihre Klagen gipfeln in dem sehnüchigen Wunsch, den Geliebten in den Armen zu halten und zwar »tot nu a nu«, V 4228. Sie ringt sich zum Entschluss durch, nicht zu sterben und trifft sich darin mit Gottfrieds Isolde. Mit dem unverblümten Wunsch, den Geliebten *nu a nu* zu umarmen, setzt der Autor einen überraschend starken sinnlichen Akzent, was auf die dann folgende nächtliche Vereinigung vorausdeutet. Ich traue es Chrétien zu, dass er damit zu verstehen geben wollte, wie die exaltierte *fin'amors*-Fassade sich verflüchtigen konnte, um realem *nu a nu* Platz zu machen! Freilich, die Königin äußert sich nicht öffentlich und wahrt somit die höfische Form, doch könnte sich auch darin die Eigenständigkeit des Autors gegenüber dem *comandement* der Mäzenin äußern. Mit dem *nu a nu*-Thema berührt der Autor

ein Tabu der hohen Minnekultur. Im *Donnei des Amants* heißt es z. B. zu Beginn des Liebesgesprächs vom Liebenden: »Cil voleit fere sun plaisir, mes el ne li volt pas suffrir. Unques ne put tant espleitir plus en portast q'un seul baisir; Unc nu a nu ne l'atocha, fors main ou vis cil mania«, V 119 ff.²¹ In ihrer besonderen Situation bricht die Artuskönigin dieses Tabu – allerdings nur in ihren geheimen Gedanken. Bei der entscheidenden nächtlichen Zusammenkunft wird sie es zunächst fraglos akzeptieren, um dann doch dessen Bruch zuzulassen; ein gekonnt reizvolles Spiel des Autors mit dem zentralen Thema des Romans!

Wegen der Nahrungsverweigerung der Königin kommt das Gerücht auf, sie sei tot, und nun geht es um Lancelots Reaktion, V 4250 ff., was sich der Autor in einer überlangen Schilderung besonders angelegen sein lässt. Während sich die Königin *por les genz* mit ihrer Klage sehr zurückhält, bricht es im Gegensatz dazu aus Lancelot mit aller Stärke hervor: *bien pueent savoir totes genz*, und wiederum im Gegensatz zu ihr bereitet er tatsächlich seinen Selbstmord vor, allerdings auf grotesk minziöse Weise. Es beginnt wie eine konventionelle Todesapostrophe *ha, morz ...* V 4263, wie man das z. B. seit Enitens Klagen im *Erec* kennt. Der Autor geht aber dann darüber hinaus und lässt den Ritter ausführliche und geradezu haarspalterische Überlegungen über Gott, Tod, Selbstmord anstellen, verbunden mit einer penetrant ins Detail gehenden abenteuerlichen Schilderung der technischen Vorbereitung des Selbstmords: Anbringen eines Spezialknottens, Befestigen dieses Riemens am Sattelzeug etc. Es ist wie eine Karikatur, die an die Beschreibung des Zweikampfes mit Meleagant erinnert. Wo die Königin nur mit den Händen an ihrer Gurgel herummummelt, geht es hier im Ernst an die *gole*, V 4273: »cest laz antor ma gole estraindre! Eingebettet in diesen kuriosen äußeren Rahmen dann die ausgreifenden Reflexionen des Ritters über *vie, morz, amors, amie*, über die Ablehnung durch die Königin und den Schandkarren. Diese seriösen Überlegungen Lancelots gipfeln im Bekenntnis zur bedingungslosen Unterwerfung unter *amors*, V 4354 ff., denn »qui fet ce qu'Amors li comande, et tot est pardonable chose,« V 4394 f. Das klingt wie eine profane Variante zu *dilige et quod vis fac!* Das Ganze stellt sich dar als ein Virtuosenstück, worin der gewitzte Autor seiner Mäzenin vorführt, was *paine et antacion* ihres Literaten vermögen.

Nach Bereinigung der Selbstmordaffären – der bloß erwogenen

²¹ Siehe oben Anm. 13.

seitens der Königin wie der realen bei Lancelot – kommt es zu einer neuerlichen Begegnung der beiden als Entsprechung zu der unglücklichen nach dem Kampf mit Meleagant. Lancelot erhält nun die Absolution für sein kurzes Zaudern vor dem Besteigen des Schandkarrens, V 4500: »jel vos pardoing molt boenemant«! Damit hat der Autor einen weiten Bogen geschlossen und der Weg ist frei – wofür? Die Spannung, die aufgebaut wird, lässt ahnen, dass Ungewöhnliches bevorsteht, und tatsächlich, der Autor hat sich eine besondere Überraschung ausgedacht, eine Überbietung der Antike verbunden mit einer kühnen Sakralisierung des Liebesaktes, eine authentisch mittelalterliche Leistung. Folgen wir Schritt für Schritt dem Autor und achten wir auf die Signale, die er setzt. Es zeigt sich, dass er sich auf die rührend-tragische antike Mythe von Piramus und Tisbe bezieht, die um diese Zeit auf Französisch verfügbar war und mittels deren Überbietung er seiner Schilderung der Liebesbegegnung Lancelots und der Königin zusätzliche Autorität verleiht.²²

Lancelot gibt zu verstehen, dass er unbedingt ungestört mit der Königin sprechen will, wozu es aber eines geeigneten Ortes bedarf: »mes je ne vos puis mie ci/tot dire quan que ge voldroie/volantiers a vos parleroie«, V 4502 ff. Auf dieses *parler* und den besonderen Ort dafür kommt es also an. Die Königin fordert nun Lancelot auf *venez parler a moi* und gibt als Ort ein bestimmtes Fenster an. Sie tut dies aber nicht mit dem Finger, sondern nur mit ihrem Blick. Hierauf verweist sie mit Nachdruck darauf, dass es sich unter keinen Umständen um eine körperliche Verbindung handeln könne, V 4512 f.: »... ne hebergier ne porroiz mie vostre cors«. Sie werde *anz* sein *et vos defors*, nur *boche ou de main* könnten zueinander kommen, eine Begegnung im Gemach sei unmöglich. Diese Entschiedenheit lässt aufhorchen. Die Königin beschwört damit ausdrücklich die Situation, in der das antike Liebespaar miteinander verkehren musste. Dort war es der enge Spalt in der trennenden Mauer, hier ist es das mit Eisenstäben vergitterte Fenster. Nun hat man aber noch den fast verzweifelten Wunsch der Königin im Ohr, den Geliebten *nu a nu* zu besitzen. Sieht also die Minneherrin keine Möglichkeit über den Status der antiken Mythe hinauszugelangen, so führt der Autor dann vor, dass der *fin'amant*

²² V 3803 f. spielte der Autor vorsorglich auf diese antike Episode an, indem er feststellt, dass »Lancelot plus ama que Piramus«!

Lancelot sehr wohl in der Lage sein wird, das Trennende zu beseitigen und die antike Mythe hinter sich zu lassen. Auch das ein Beitrag zur mittelalterlichen Auseinandersetzung mit dem übermächtigen literarischen Erbe der Antike! Ich würde nicht zögern, darin auch eine Anspielung auf das typologische Denkmodell zu sehen, das sich ja nicht nur in der Zusammenschau von Altem und Neuem Testament bewährte.

Eine delikate Nuance behielt sich der Autor als galante Geste gegenüber der Minneherrin – und Mäzenin! – vor, indem er das entscheidende Wort, das zur Überbietung der antiken Mythe führte, nicht dem *fin'amant* anvertraute, sondern der Königin, denn sie ist es, die die Erlaubnis zur Beseitigung der Eisenstäbe gibt und das *nu a nu* erst ermöglicht, das Piramus und Tisbe versagt bleiben musste.

Über 200 Verse, V 4532 ff., verwendet der Autor auf die Schilderung des Zustandekommens dieses Beisammenseins; da geht es eben nicht um ein typisch arturisches Abenteuer – eher um eine Gegenkomposition! Schon die Schilderung dessen, was zwischen Vereinbarung des Treffens und dem Erscheinen Lancelots vor dem Fenster geschieht, zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Lancelot hat die Königin verlassen, Ärger und Trübsal sind vergessen, V 4534, die Zeit bis zum Einbruch der Nacht wird ihm lang, er sehnt das *parlement* herbei, V 4540; erneut dieses Insistieren auf dem bloßen *parler*! Lancelot gibt vor, müde zu sein und auf seinem Zimmer bleiben zu wollen. Das sollte auch genügen und die Schilderung der Begegnung könnte einfach anschließen. Der Autor aber macht in aller Ausführlichkeit auf zwei Faktoren aufmerksam, auf die Nacht und auf den Weg zum Fenster. Er entwirft dabei ein Bild von faszinierender Ambivalenz. Die absolute Dunkelheit der Nacht hat es ihm angetan: *la nuiz molt noi et oscure* bedeckt alles, es gibt nicht das geringste Licht, weder Mond noch Sterne noch Lampen oder Laternen – also totale Finsternis, V 4543, 4561 f. Für mittelalterliche religiöse Gemüter dürfte sich da der Schluss aufgedrängt haben, dass sich ein Werk der Finsternis vorbereite. Umso heller erstrahlt das heilverheißende (!) lichte Gewand der Königin hinter dem Fenstergitter, V 4579. Vom Buch Genesis über die adventlichen Aussagen wie vom Volk, das im Finstern wandelt und ein helles Licht erblickt, bis hin zum Prolog des Johannesevangeliums durchzieht die Finsternis/Licht-Thematik die Bibel, von Judas, wie er aus dem Abendmahlssaal hinaustritt, heißt es: *et erat nox!* Von der vordergründigen erzählerischen Notwendigkeit der Handlungsführung drängt sich diese Darstel-

lung Chrétiens nun wirklich nicht auf, was zum Nachdenken anregen muss. Die unmittelbar anschließende Sakralisierung der Liebesbegegnung würde damit in einen größeren religiös getönten Zusammenhang rücken. Mit Blick auf Gottfrieds Tristanprolog möchte man weitere Überlegungen dazu anstellen.

Der Weg führt den Ritter zu einem Spalt in der Gartenmauer, durch den er sich hindurchzwängt, bevor er ans Fenster gelangt, V 4575. Auf so etwas verfällt man ebenfalls nicht so ohne weiteres. M. E. hat dafür die Fabel von Piramus und Tisbe die Anregung gegeben. Dort ist der Spalt in der Hausmauer das Leitmotiv, das dem Liebespaar den mündlichen Kontakt ermöglicht, wobei dieses *parler*, die beiden zugleich aber auch voneinander trennt. Für den Ritter Lancelot ist der Spalt in der Mauer kein Hindernis. Es deutet sich die Überbietung der antiken Mythe an; die Eisenstäbe am Fenster werden ihn dann auch nicht daran hindern, die Vereinigung zu vollziehen, die Piramus und Tisbe versagt bleibt. Nun lässt aber Chrétien den Ritter nicht einfach ins Gemach eindringen. Die Entscheidung darüber, es nicht, wie vorher so nachdrücklich behauptet, beim *parler* bewenden zu lassen, wird der Königin anvertraut. Dieses Verflechten der Anteile der Minneherrin und des *fin'amant* ist nicht die geringste Raffinesse dieser Dichtung.

Da sind aber die Eisenstäbe; offenbar eine Idee Chrétiens. Lancelot versichert der Königin »ja por les fers ne remanra«, V 4600, denn nur ein Wort der Königin könnte ihn davon abhalten, in ihr Gemach zu gelangen. Das Wort der Minneherrin hat also Macht über die rauhe Wirklichkeit der Eisenstäbe; zugleich zeigt sich darin das Wesen der Liebe des *fin'amant*. »Fortis est ut mors dilectio!«

Die Begegnung, zu der es nun über das bloße *parler* hinaus kommt, steht ganz im Zeichen extremer Sakralisierung. Diese Sakralisierung lenkt, wie angedeutet, den Blick auf Gottfrieds Tristan, wo sich im Prolog und in der Gestaltung der Minneklause Vergleichbares vollzieht. Doch, wo es bei Chrétien der Ritter ist, dem der Autor dies anvertraut, ist es im Tristan der Autor selbst, der das mit seiner Autorität vertritt. Die Sakralisierung, die schon mit der *adoratio* von Kamm und Haar der Königin einsetzte, erreicht nun ihren Höhepunkt im Liebesakt. Beim Hintreten vor das Bett der Königin und dann beim Verlassen des Gemachs bei Tagesanbruch wird massiv religiöses Vokabular aufgeboten: »an nul cors saint ne croit (= er) tan«, V 4653, als an die Königin. Beim Abschied ist es dann das *grant martire*, V 4691. Das ist nicht Blasphemie, sondern literarisches Spiel mit höchstem Einsatz.

Zwischen den beiden Eckpunkten, Betreten des Gemachs und Verlassen, geht der Autor grundsätzlich auf Wesen und Wirken *amors* ein, doch nicht mit konventionellen Formeln, sondern auf die beiden Liebenden bezogen, die somit eine einmalige Stellung bezüglich *amor* erhalten. *Amor* stellt sich gleichsam total in den Dienst der Herzen dieser Liebenden und entfaltet dort seine ganze Fülle, die den anderen Herzen nicht verfügbar ist, V 4664 ff., wodurch die Einmaligkeit der Lancelotminne besiegt wird. Der Autor spielt dann noch diskret auf die traditionelle Vorstellung von den »*quinque liniae amoris*« an, V 4674 ff., und beschwört mit dem Begriff *joie* einen zentralen Wert der Troubadourdichtung. Pointiert ließe sich sagen, dass die Geschichte von Lancelot und der Königin auf einmalige Weise *amors* dem Hörer nahebringen soll, dass es um eine Variante von »*de amore*« geht in arturisch-romanhafter Verkleidung statt in scholastisch-dürerer Darbietung wie bei Andreas Capellanus.

Lancelot, aufgrund der Minne unempfindlich gegenüber der Wirklichkeit der Eisenstäbe, verletzt sich an den Fingern, V 4740, was genau registriert wird, und blutet – eine Konzession an die Realität, was im nachhinein diese große Szene mit ihrer Sakralisierung in Ernüchterung ausklingen lässt, zu der es beim morgendlichen Erwachen kommt. Meleagant, der das Gemach betritt, bemerkt die Blutflecken. Der Verdacht fällt auf den schwerverletzten Keu, der im selben Gemach schlief, und nun folgt unerwartet der Absturz ins fast Schwankhafte, wenn die Königin behauptet, sie hätte Nasenbluten gehabt. Banaler geht es kaum. Der raffinierte Autor gab damit wohl seiner Minneherrin und Mäzenin zu verstehen, dass alles nicht zu tierisch ernst zu nehmen sei und dass er in der Lage war, souverän ihrem *commandement* zu entsprechen, indem er sein Werk mit Leichtigkeit und Aspektreichtum zu einem gelungenen literarischen Experiments werden ließ, ausgerichtet auf ästhetischen Genuss. Für die volkssprachliche Literatur eine neue Stufe was Wesen und Funktion betrifft. Marie de Champagne konnte mit diesem Bravourstück zufrieden sein. Dass Chrétien dann die Weiterführung und Beendigung dieses Werkes einem anderen überließ, braucht nicht zu überraschen; er hatte das Seinige geleistet.

Im Gegensatz zu den Tristanüberlieferungen, die aus elementarer menschlicher Befindlichkeit aufstiegen und als Mythe bezeichnet werden können, ist der Lanceloteros als sekundäres literarisches Kunstprodukt zu bewerten, das aber dann im Gefolge Chrétiens seinerseits einen

Lancelotmythos entstehen ließ, von dem die großen französischen Prosaromane – *Perlesvaus*, *Prosalancelot* mit *Queste* und *Mort Artu* – zeugen. Frankreich, als *la douce France*, als Hüterin von *chevalerie* und *clergie*, sich seiner Sprache bewusst, wovon z. B. auch Wolfram von Eschenbach Zeugnis gibt, wenn er von einer Heidin am Artushof rühmend betont, dass sie perfekt französisch sprach, vermochte aus dem Geist eines intensiv literarisch umworbenen typisch mittelalterlichen Eroserlebens heraus eine Tradition ins Leben zu rufen. Im Deutschen fehlt eine vergleichbare konsequente Entwicklung. Wie es sich dort mit der Schaffung neuer literarischer Wirklichkeiten verhielt, bedürfte einer eigenen Untersuchung, die wohl beim Nibelungenlied anzusetzen hätte, gefolgt von der eigentümlichen Vereinnahmung der Artustradition z. B. bei Heinrich von dem Türlin oder Ulrich von Lichtenstein.

Abschließend ein Seitenblick auf Gottfried von Straßburg. Bei beiden Autoren haben wir es mit einer großangelegten Sakralisierung des sündhaften Eros zu tun. Bei Chrétien ist es der *chevalier* Lancelot der die Sakralisierung vollzieht, im Tristan Gottfrieds ist es der Autor selbst vor allem mittels eines Prologs, der alle Dimensionen sprengt und fortgesetzt in der allegorischen Deutung der Minneklause. Wie Chrétien lässt auch Gottfried bewusst die Antike hinter sich. Er geht aber weiter als Chrétien und beansprucht über die eucharistieanaloge *tot-brot*-Thematik, in der der Prolog gipfelt, für sein literarisches Experiment – er nennt es *unmięzekeit* – wie man vorgeschlagen hat, den Status eines Neuen Testaments der Liebe.

Beiden Autoren geht es darum, den eben sich entwickelnden höfischen Roman jenseits des halb historisierenden bzw. halb fabulierenden Erzählens für die Offenbarung der Wirklichkeit des Herzens durchscheinend zu machen.²³ Im Gegensatz zu den bildenden Künstlern und Baumeistern hatten es die Literaten mit mehr oder minder vorbelastetem Material zu tun und mussten sie sich mit dessen meist bloß vordergründigen Stofflichkeit auseinandersetzen.

Vor allem Gottfried hatte den Nachteil, dass er es mit einer durch die Tradition stark verfestigten Fabel zu tun hatte, was seinem Bemühen um anspruchsvolle Diaphanie entgegenstand; man denke an

²³ Im Bemühen, die volkssprachliche Literatur in ihrem gesamtmediävistischen Zusammenhang zu sehen, habe ich in meinem literaturgeschichtlichen Beitrag, *Minne, aventure herzenjämer*, Freiburg 2007, S. 44 ff., den Begriff Diaphanie einzuführen versucht.

die schwankhaften Elemente, die nicht integrierbar waren in seine neue Konzeption des Stoffes. Das bewirkte ein energisches Eingreifen des Autors mittels Kommentaren, in Prolog, Allegores der Minneklause etc. – um die Erzählung in die gewünschte Richtung zu lenken. Chrétien hingegen, der es offenbar mit einer weniger verfestigten *materia* zu tun hatte, konnte seiner Hauptgestalt vertrauen, dass sie in seinem Sinn agieren würde. So gelang es ihm, am Tun, Denken und Fühlen des Ritters Lancelot in jeder Station der einmaligen Queste seine Sicht von der Wirklichkeit des Herzens, nicht ohne einen Schuss Ironie und Parodie, seiner Mäzenin zu präsentieren in der berechtigten Erwartung, dem von ihr gewünschten *san* gerecht geworden zu sein. Für einen neuen Umgang mit einer vorgegebenen *materia* hatte Chrétien mit seiner *molt bel conjointur* im Erecroman die Voraussetzungen geschaffen. Der höfische Roman mutierte zum raffinierten literarischen Experiment. Diese Verlagerung von Wesen und Funktion volkssprachlicher Literaturwerke aufs Ästhetische mag dazu beigetragen haben, dass wir nichts wissen über offizielle Verurteilungen durch die Kirche, was übrigens auch für die deftigen religiösen Parodien z. B. aus der Vagantenszene gilt. Was diese Neuausrichtung der Literatur für das Problem der europäischen Säkularisierung bedeutet, sei dahingestellt. Andererseits hat die von Chrétien forcierte Lancelottradition aus sich heraus die moralisch-religiöse ›Aufarbeitung‹ dieser Erosthematik vollzogen in den großen Prosatexten – *Perlesvaus*, *Queste*, *Mort Artu*.²⁴ Dieses Bemühen hatte seinerseits im *Conte del graal* Chrétiens eine starke Stütze. Chrétien und Marie de France, um nur diese zu nennen, legen Zeugnis ab über die ungewöhnliche geistige Regsamkeit, die *la France* im 12. Jahrhundert auszeichnet. Chrétien als Vertreter der *clergie* erhob überdies in seinem Karrenritterroman den *meilleur chevalier* Lancelot als den einmaligen Vertreter der *chevalerie* des Herzens zu einem gleichwertigen Partner in der Erosdiskussion seiner Zeit. Er verband dies mit einer deutlichen Abwertung Gaweins, jenes arturischen Vertreters der *chevalerie*, der schon bei Wace, V 147644, zuständig war für *drueries*, *amistiez et amies* und demonstrierte damit

²⁴ Dazu: Alois Wolf: *Überbietendes Neuerzählen als Versuch der Vergegenwärtigung des ›Wahren. Überlegungen zur volkssprachlichen Literatur um 1200* (Österreichische Akademie der Wissenschaft Phil.histor.Klasse, Sitzungsberichte 807), Wien 2010, S. 126 ff.

die Unzulänglichkeit der Artuswelt, die Wirklichkeit des Herzens zu erfassen.²⁵ Chrétien hingegen spielte mittels Ironie und Parodie die intellektuelle Überlegenheit des Vertreters der *clergie* aus.

²⁵ *La partie Arthurienne du Roman de Brut* par I. D. O. Arnold et M. M. Pelan, Paris 1952, V 2217 ff.

Caterina Salabè

Memoria e oblio alle origini della letteratura europea

I due movimenti opposti e complementari dello spirito e della coscienza, ai quali diamo nome di memoria e oblio, possono essere equiparati alle forme trascendentali o a priori della conoscenza: condizioni formali del pensiero, forme della sensibilità. Solo sulla *memoria* è possibile costruire una conoscenza, ma ricordare tutto, come accade al personaggio di Funes nell'omonimo racconto di Jorge Luis Borges¹, sarebbe una follia: anche l'*oblio*, la capacità del limite e dell'astrazione, è necessario alla vita del pensiero e dell'immaginazione. La letteratura, che è un prodotto verbale o grammaticale dello spirito, riflette precisamente la realtà e il travaglio di queste due funzioni psicologiche, e attribuisce loro un carattere e una natura di volta in volta diversi, a seconda del humus culturale in cui essa stessa viene a formarsi.

I testi più antichi della letteratura greca, in particolar modo l'*Odissea* di Omero e la *Teogonia* di Esiodo, considerati «il risultato finale di una lunga serie di racconti» tramandati oralmente nei secoli precedenti in occasione di determinate feste rituali, testimoniano di una concezione *religiosa* della memoria e dell'oblio nel periodo arcaico². La stessa cosa vale per il contesto biblico, dove nei libri posti proprio all'inizio della Bibbia ebraica o Antico Testamento, la memoria viene equiparata alla fedeltà, alla condizione stessa dell'alleanza tra Dio e l'uomo, e l'oblio al suo contrario.

In Grecia la memoria in principio è una dea: *Mnemosyne*. Una dea per certi aspetti spaventosa, poiché appartenente alla prima generazione delle figlie di Gea e di Urano, le Titanidi, e dunque detentrice di una sapienza ai confini con il Caos primordiale. Esiodo è il primo a menzio-

¹ J. L. Borges: «Funes, o della memoria», in: *Finzioni*, Milano 2003.

² M. Detienne: *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma – Bari: Laterza 2008, pp. 4–7 ff.

narla in letteratura, esaltandone in particolare il ruolo di madre delle Muse, nate dalla sua unione con l'olimpico Zeus:

Le partorì nella Pieria, unitasi al padre Cronide,
Mnemosine, dei clivi d'Elettere regina,
che fossero oblio [gr. *lesmosyne*] dei mali e tregua alle cure.³

Le Muse, cantatrici e danzatrici divine, sono coloro che *ispirano* il poeta al canto che rivela e celebra la stirpe degli dèi immortali e degli uomini antichi: «a lui sulla lingua versano dolce rugiada, e dalla sua bocca scorrono dolci parole»⁴. Sono le intermediarie tra Mnemosine/Zeus e il poeta, che a sua volta è l'intermediario tra esse e gli altri mortali. Il loro canto attinge e dà forma «olimpica» alla sapienza primordiale di Mnemosine, e infonde nell'ascoltatore una «memoria del divino»⁵ che lo induce a *dimenticare* all'istante le preoccupazioni e i dolori della vita mortale. Si tratta di un oblio temporaneo e rigenerante paragonabile al *sonno*⁶. Un sonno (*hypnos*) che qui significa risveglio alla dimensione divina della realtà mediata dalle Muse, le quali «intatto da cura hanno il cuore»⁷, e non solo donano agli uomini momenti soavi di oblio, ma «cantando rallegrano in Olimpo la mente di Zeus»⁸. Le divine sorelle «di uguale sentire»⁹ cantano inoltre «le leggi e i saggi costumi degli immortali»¹⁰, e così facendo accompagnano «i re venerati»¹¹ come dèi splendenti nelle assemblee, affinché amministrino la giustizia con «retti giudizi»¹², e plachino sapientemente e con «dolci parole»¹³ le contese e le offese anche grandi: «tale è delle Muse il sacro dono per gli uomini»¹⁴. È il dono della *civiltà* intesa come giustizia, che ha inizio nella

³ Esiodo, *Teogonia*, vv. 53–55, a cura di G. Arrighetti, Milano: BUR, 1984.

⁴ Ivi, vv. 83–4.

⁵ Euripide, *Eracle*, v. 679, trad. it di M. S. Mirto, Milano: BUR, 1997; cfr. anche W. F. Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, Roma: Fazi Editore, 2005, p. 46.

⁶ Cfr. Detienne, pp. 50–51; Esiodo, *Teogonia*, vv. 756–767.

⁷ Esiodo, *Teogonia*, v. 61.

⁸ Ivi, v. 51.

⁹ Ivi, v. 60.

¹⁰ Ivi, vv. 66–67.

¹¹ Ivi, v. 80.

¹² Ivi, v. 86.

¹³ Ivi, v. 84.

¹⁴ Ivi, v. 93.

parola e nel canto di una memoria olimpica che conosce passato, presente e futuro¹⁵.

L'*Odissea*, a differenza della *Teogonia*, non menziona mai la dea Mnemosine, ma esalta la figura del poeta istruito dalle Muse nel «cantore divino»¹⁶ Demodoco, il quale viene lodato da Odisseo presso la corte dei Feaci «al di sopra di tutti i mortali»¹⁷, per aver cantato della guerra di Troia «come uno che era presente o che ha sentito da un altro»¹⁸. Il cieco Demodoco conosce il passato, anche il passato di Odisseo, e in questo modo richiama la figura del cantore «extradiegetico» dell'*Odissea*¹⁹, Omero, il quale proprio all'inizio del grande poema invoca la Musa con le parole: «Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme, che tanto vagò, dopo che distrusse la rocca sacra di Troia»²⁰. Attraverso il canto ispirato dalla memoria divina, Demodoco narra con tale verità degli eroi della guerra di Troia, da indurre Odisseo a riconoscere se stesso e ad abbandonarsi al pianto. Pianto che lo fa a sua volta riconoscere dal padrone di casa, il re Alcinoo. In questo modo la memoria del passato svela a Odisseo e ai suoi commensali la sua *identità*. La poesia mnemonica non fonda dunque solamente la civiltà, ma anche la *psicologia*.

Tale ruolo fondante per uomini e déi di una vocalità *informata* di una memoria non individuale, ma corale o *musicale*, spiega lo stesso nascere della letteratura e di tutte le tecniche e tecnologie ad essa associate sin dai tempi più antichi. «La prima frase con la quale ci parla la letteratura greca [e dunque europea], ovvero il verso iniziale dell'*Iliade*, è non a caso l'invocazione alla Musa, chiamata solo col nome di

¹⁵ Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino: Einaudi, 1997; G. Vico, *La Scienza Nuova*, a cura di P. Rossi, Milano: BUR, 1977 (2004⁹).

¹⁶ Omero, *Odissea*, VIII, 43, a cura di J. B. Hainsworth, trad. it. di G. A. Privitera, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1982.

¹⁷ Ivi, VIII, 487.

¹⁸ Ivi, v. 491.

¹⁹ V. F. Ferrari, *La fonte del cipresso bianco. Racconto e sapienza dall'Odissea alle lamine misteriche*, Torino: UTET, 2007, p. 76.

²⁰ Il numero canonico di nove Muse compare per la prima volta nel libro XXIV 60 dell'*Odissea* e al verso 60 della *Teogonia*, ma il generico singolare «Musa» è comune. Cfr. Omero, *Odissea*, a cura di J. B. Hainsworth, trad. it. di G. A. Privitera, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1982, Commento VIII 63, p. 259.

»dea»²¹. La letteratura nasce proprio come forma fissata attraverso la scrittura di una memoria cosmica.

Anche l'oblio compare nella *Teogonia* di Esiodo come personificazione divina in *Lethe*. A differenza di *Mnemosyne*, questa dea è tutta caratterizzata negativamente, in quanto discende dalla Notte e dal Caos, ed è figlia di *Eris*, la Discordia «dal cuore violento»²²:

Poi Contesa odiosa generò Pena dolente,
 Oblio [gr. *Lethe*] e Fame, e Dolori, che fanno piangere,
 Lotte e Battaglie, e Delitti e Omicidi,
 Discordia e Inganni, e Discorsi e Ambigui Discorsi,
 Anarchia e Sciagura, che vanno congiunte fra loro
 e Giuramento, che agli uomini della terra grande
 sciagura reca quando qualcuno di loro, volendo, speri giura.²³

La dea Lete impone un oblio che non è «dolce»²⁴ come quello («*lesmosyne*»²⁵) simile al sonno (*Hypnos*) provocato dal canto delle Muse, ma «ferreo»²⁶ come la morte (*Thanatos*). Il canto delle Muse è anzi una negazione di Lete, nella misura in cui esse rivendicano il privilegio di cantare «il vero»²⁷: «*Aletheia*», parola la cui «relazione etimologica» con *Lethe* salta subito all'occhio²⁸. Lete appartiene alla Notte e al Silenzio, tanto che dopo Esiodo diviene metafora degli Inferi, ma anche uno dei cinque fiumi che vi scorrono insieme a Stige, Acheronte, Flegetonte e Cocito. Le sue acque hanno il potere di far dimenticare alle ombre dei morti la vita terrena, oppure, come nella *Repubblica* (621) di Platone o nell'*Eneide* (VI) di Virgilio, la vita ultraterrena prima della metempsicosi. Diversamente in Dante, dove nella *Commedia* il fiume Lete è situato nel Paradiso terrestre, in cima al monte del Purgatorio, e – quasi a richiamo del rito purificatore del battesimo – serve alle anime purgata a

²¹ W. F. Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, Roma: Fazi Editore, 2005, p. 32.

²² Esiodo, *Teogonia*, v. 225, a cura di G. Arrighetti, Milano: BUR, 1984.

²³ Ivi, vv. 226–232.

²⁴ Ivi, v. 763.

²⁵ Ivi, v. 55.

²⁶ Ivi, v. 764.

²⁷ Ivi, v. 28.

²⁸ Cfr. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma – Bari: Laterza, 2008, pp. 7–16, 30–33, 49.

liberarsi definitivamente della memoria di tutti i peccati prima di poter ascendere al Paradiso celeste e alla visione beatifica di Dio²⁹.

Nelle religioni dei misteri, in particolare quella orfico-pitagorica che influenzò la teoria dell'anima di Platone, Lete è rivelata come la fonte infernale che le anime dei defunti troveranno all'entrata dell'Ade «accanto ad [...] un cipresso bianco», e dalla quale gli iniziati dovranno evitare di bere se non vorranno cadere in un oblio senza fine. Dovranno invece andare a dissetarsi a un'altra fonte, quella dalla quale sgorga perenne la «fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosyne», onde poter conservare la vita – i. e. la coscienza – nel mondo dei morti. Tali rivelazioni sono state rinvenute su un certo numero di lame d'oro incise e inserite nella bocca, al collo o nella mano delle salme ritrovate in alcune tombe di età ellenistica nell'area mediterranea, e hanno significativamente molti punti in comune con i *Libro dei morti* degli antichi Egizi³⁰. Esse forniscono all'anima del defunto le istruzioni per il viaggio oltremondano, come leggiamo ad esempio la cd. lamina «Petelia» del IV secolo a. C.³¹, rinvenuta in Calabria nel 1834:

Troverai a sinistra delle case di Ade una fonte
e accanto ad essa eretto un bianco cipresso:
a questa fonte non avvicinarti neppure.
Ma ne troverai un'altra, la fredda acqua che scorre
dal lago di Mnemosyne: vi stanno innanzi custodi.
Di': »Son figlia della Terra e del Cielostellato:
urania è la mia stirpe, e ciò sapete anche voi.
Di sete son arsa e vengo meno: ma datemi presto
la fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosyne«.
Ed essi ti daranno da bere dalla fonte divina;
e dopo allora con gli altri eroi sarai sovrana.³²

Le anime che berranno l'acqua della fonte di Mnemosine *ricorderanno* la propria origine divina e diverranno immortali. Allo stesso modo tro-

²⁹ Cfr. H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna: Il Mulino, 1999, pp. 39–59.

³⁰ F. Ferrari, *La fonte del cipresso bianco. Racconto e sapienza dall'Odissea alle lame misteriche*, Torino: UTET, 2007, p. 128; cfr. anche R. G. Edmonds, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the »Orphic« Gold Tablets*, Cambridge University Press, 2004; R. Merkelbach, *Die goldenen Totenpässe: ägyptisch, orphisch, bakchisch*, «ZPE» 128, pp. 1–13.

³¹ British Museum, 3155; mm 45 × 27.

³² G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Le lame d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano: Adelphi, 2001, p. 68.

viamo nell'opera di Pausania, storico e geografo del II secolo, la descrizione dell'oracolo di Trofonio a Lebadea in Beozia, dove è attestata la presenza di due sorgenti contigue, di cui la prima, chiamata *Lethe*, «fa dimenticare tutta la vita umana», mentre la seconda, *Mnemosyne*, «permette al consultante di conservare nella memoria tutto ciò che ha visto e inteso nell'altro mondo»³³.

Nell'*Odissea* non vi è menzione di Lete, ma il tema dell'oblio inteso come *ipnosi* è centrale a tutto il racconto delle avventure di Odisseo prima del ritorno a Itaca. I Lotofagi, Circe, le Sirene, Calipso possono dirsi elementi chiave di tutta una serie di «tentazioni dell'oblio»³⁴ alle quali l'eroe deve far fronte e resistere al fine di poter tornare alla patria e alla propria vita di uomo mortale. A differenza del canto di Demodoco – o di quello di Esiodo e dei poeti in genere, ma anche dei re – ispirato dalle Muse, l'ipnosi ingenerata da alimenti inebrianti, canti lusinghieri o donne ammalianti non conduce chi ne è affetto a riconoscere se stesso, ma al contrario a *dimenticare* l'orizzonte più ampio della propria vita mortale, con le sue responsabilità e le sue cure, tanto da comportare un rischio senza ritorno della vita stessa, che così perderebbe la propria vocazione più intima divenendo «immersione narcisistica nel [proprio] passato» e «alienazione dispersiva nella totalità degli eventi umani»³⁵.

Tale ambiguità dell'oblio ipnotico, associato ora alla memoria del divino elargita dalle Muse e associata alle arti e al diritto, ora all'oblio dell'umano indotto dalle droghe, dalla vanità e dal piacere dei sensi, si gioca sulla qualità, ma anche sulla misura degli induttori. Odisseo, aiutato dalla dea Atena, indica la via dell'uomo proprio nell'abbandonarsi al canto di Demodoco ispirato dalle Muse, che sanno «il vero»³⁶, ma *non* a quello delle Sirene, che sanno tutto, ovvero »più cose« di »quello che accade sulla terra ferace«³⁷. L'ipnosi deve elevare l'uomo verso il divino, non abbassarlo alla vanità e alla pura corporeità.

Un'idea affine di memoria come *responsabilità* nei confronti della vita e delle sue vocazioni la ritroviamo sottesa all'intero impianto filo-

³³ Pausania, *Guida della Grecia*, 9, 39, 8, Libro IX: *La Beozia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2010; Cfr. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma – Bari: Laterza, 2008, pp. 28–30.

³⁴ Ferrari, pp. 67–71.

³⁵ *Ivi*, p. 71.

³⁶ *Teogonia*, v. 28.

³⁷ *Odissea*, XII 184–191.

sofico dell'*Eneide* virgiliana, come ad esempio nella emblematica esortazione a ricordare che l'ombra di Anchise fa al figlio Enea durante il loro incontro nei Campi Elisi:

Tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.³⁸

La concezione religiosa della memoria e dell'oblio domina anche il «grande codice» della letteratura europea, vale a dire la Bibbia³⁹. Nell'Antico Testamento la memoria è anzitutto sinonimo di *fedeltà* e appartiene in primo luogo a Dio, che dopo il diluvio universale, quando le acque sono ancora alte sopra la terra, *si ricorda* di Noè⁴⁰, «uomo giusto e integro tra i suoi contemporanei»⁴¹, ma anche degli animali che sono con lui nell'arca, e si attiva per far loro arrivare un aiuto efficace:

Dio si ricordò di Noè, di tutte le fiere e di tutti gli animali domestici che erano con lui nell'arca [...] fece passare un vento sulla terra e le acque si abbassarono.⁴²

Con Dio che si ricorda per la prima volta di Noè e delle altre creature nell'arca inizia la storia della salvezza. La memoria di Dio rinnova l'alleanza con l'uomo giusto stabilita prima del diluvio – «con te io stabilisco la mia alleanza»⁴³ – e si tramuta in soccorso. Il resto dell'umanità, malvagio e corrotto, è distrutto insieme agli altri esseri viventi per aver reso «la terra [...] piena di violenza»⁴⁴. Dio si ricorda infatti anche degli empi che lo hanno indotto a pentirsi e ad addolorarsi in cuor suo «di aver fatto l'uomo sulla terra»⁴⁵, e si attiva affinché la loro memoria sia cancellata «sotto al cielo»⁴⁶. Diversamente «tutti i viventi» salvati possono uscire dall'arca sulla superficie asciutta del suolo e ripopolare la terra⁴⁷.

³⁸ Virgilio, *Eneide*, VI 851–3, a cura di E. Paratore e M. Beck, trad. it. di L. Canali, Milano: Mondadori, 1985.

³⁹ Cfr. N. Frye, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. Rizzoni, Torino: Einaudi, 1986.

⁴⁰ V. *Genesi* 8, 1, *La Bibbia di Gerusalemme*, a cura di F. Vattioni, Bologna 2000.

⁴¹ Ivi, 6, 9.

⁴² Ivi, 8, 1.

⁴³ Ivi, 6, 18.

⁴⁴ Ivi, 6, 13.

⁴⁵ Ivi, 6, 6.

⁴⁶ Ivi, 6, 17.

⁴⁷ Ivi, 8, 19.

Quando Noè edifica «un altare al Signore» e offre olocausti di animali e di uccelli⁴⁸, Dio si ricorda nuovamente della sua alleanza con il creato, questa volta indicandone un segno nell'arcobaleno:

Il mio arco pongo sulle nubi
ed esso sarà il segno dell'alleanza
tra me e la terra.
Quando radunerò
le nubi sulla terra e apparirà l'arco sulle nubi
ricorderò la mia alleanza
che è tra me e voi
e tra ogni essere che vive in ogni carne e non ci saranno più le acque
per il diluvio, per distruggere ogni carne.⁴⁹

Passano dieci generazioni e Dio riprende la sua alleanza con Abramo, l'uomo della fede, promettendogli di renderlo «padre di una moltitudine di popoli» e di lasciargli in eredità il «paese dal fiume d'Egitto al grande fiume, il fiume Eufrate»⁵⁰. Anche di Abramo Dio *si ricorda*⁵¹ – in particolare della sua intercessione affinché Egli non stermini «il giusto con l'empio»⁵² nella città di Sòdoma, e conceda a Lot di sfuggire alla catastrofe. Questa volta il segno dell'alleanza è indicato nella circoncisione del membro di ogni maschio del suo popolo «quando avrà otto giorni [...] di generazione in generazione»⁵³, segno che «sussisterà nella [sua] carne come alleanza perenne»⁵⁴. Nella *Genesi* Dio si ricorda «anche di Rachele»⁵⁵ e la rende feconda, affinché possa fondare insieme a sua sorella Lia «la casa d'Israele»⁵⁶.

Nell'*Esodo* è l'alleanza con gli Israeliti a essere ricordata da Dio, che viene loro in aiuto attraverso la persona di Mosè, quando questi si trovano nella condizione di schiavi in Egitto:

Gli Israeliti gemettero per la loro schiavitù, alzarono grida di lamento e il loro grido dalla schiavitù salì a Dio. Allora Dio ascoltò il loro lamento, si ricordò

⁴⁸ Ivi, 8, 20.

⁴⁹ Ivi, 9, 13–15.

⁵⁰ Ivi, 17, 4; 15, 18.

⁵¹ Ivi, 19, 29.

⁵² Ivi, 18, 23.

⁵³ Ivi, 17, 12.

⁵⁴ Ivi, 17, 13.

⁵⁵ Ivi, 30, 22.

⁵⁶ *Rut* 4, 11.

della sua alleanza con Abramo e Giacobbe. Dio guardò la condizione degli Israeliti e se ne prese pensiero.⁵⁷

La memoria di Dio ricrea continuamente il legame attivo, la *religio*⁵⁸, tra Lui e le sue creature, tra Lui e il suo popolo, ed è in questo senso che viene invocata dagli uomini nella loro tribolazione, così ad es. nei *Sal-mi*:

Ricordati di noi, Signore, per amore del tuo popolo,
visitaci con la tua salvezza,
perché vediamo la felicità dei tuoi eletti,
godiamo della gioia del tuo popolo,
ci gloriamo con la tua eredità.⁵⁹

Vi sono altri passaggi della Bibbia ebraica o Antico Testamento, ma anche del Nuovo, in cui possiamo ritrovare così esplicitata la memoria di Dio e le sue invocazioni, come in quella in cui il «buon ladrone» implora il crocifisso: «Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno»⁶⁰.

D'altro canto anche l'uomo stabilisce il suo legame con Dio attraverso il ricordo, e sono innumerevoli nel testo sacro – in particolare nel *Deuteronomio*, che sviluppa una vera «teologia del ricordo»⁶¹ – le esortazioni dei profeti e di Dio stesso affinché sia l'uomo a *ricordare* il suo Dio, la propria natura di creatura, e gli eventi salvifici della storia in cui gli è stato restituito il dono della libertà, primo fra tutti la fuga dall'Egitto narrata nell'*Esodo*:

Mosè disse al popolo: «Ricordati di questo giorno, nel quale siete usciti dall'Egitto, dalla condizione servile, perché con mano potente il Signore vi ha fatti uscire di là.»⁶²

Avere memoria di Dio e dell'incontro con Lui nel proprio passato storico – una memoria che anche qui è sinonimo di fedeltà – costituisce per il popolo d'Israele l'essenza della vera *libertà*. Grazie ad essa l'uomo ottiene forza e riesce a dimenticare gli affanni presenti e passati:

⁵⁷ *Esodo* 2, 23–25.

⁵⁸ Cfr. Lattanzio, *Divinae institutiones*, IV, 28; S. Agostino, *Retractationes*, I, 13.

⁵⁹ *Salmo* 106, 4–5.

⁶⁰ *Luca* 23, 42.

⁶¹ G. Kittel, G. Friedrich, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, a cura di F. Montagnini, G. Scarpant, O. Soffritti, Brescia: Paideia, 1965–1992, Vol. VII, p. 300.

⁶² *Esodo* 13, 3; cfr. anche il terzo comandamento del decalogo deutronomico, *Dt* 5, 15.

Dio mi ha fatto dimenticare ogni affanno e tutta la casa di mio padre.⁶³

Su questa fede si innesta la successiva predicazione liturgica cristiana, che attribuisce valore fondativo all'istituzione eucaristica a futura «memoria» del sacrificio di Gesù, vissuto ancor più che come incontro con Dio, come *comunione* dei fedeli con il redentore e fra loro:

Poi, preso un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: «Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me». Allo stesso modo dopo aver cenato, prese il calice dicendo: «Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, che viene versato per voi».⁶⁴

Nei Vangeli viene dato anche particolare risalto alla memoria attiva della madre di Gesù, Maria, «che serbava tutte queste cose nel suo cuore»⁶⁵, e alla potenza dello Spirito Santo di conservare, rafforzare e chiarire le parole e l'opera di Gesù, in modo da lasciarne negli uomini un ricordo definitivo⁶⁶:

Ma il Consolatore, lo Spirito Santo che il Padre manderà nel mio nome, egli v'insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto.⁶⁷

Come nelle Scritture memoria e fede sono inscindibili nella relazione tra Dio e l'uomo, così lo sono l'oblio e il tradimento, quando a *dimenticare Dio* sia l'uomo, mettendo così in grave pericolo il proprio destino:

Guardati bene dal dimenticare il Signore tuo Dio. [...] Ricordati invece del Signore tuo Dio perché Egli ti dà la forza per acquistare ricchezze, al fine di mantenere, come fa oggi, l'alleanza che ha giurata ai tuoi padri. Ma se tu dimenticherai il Signore tuo Dio e seguirai altri déi e li servirai e ti prostrerai davanti a loro, io attesto oggi contro di voi che certo perirete! Perirete come le nazioni che il Signore fa perire davanti a voi, perché non avrete dato ascolto alla voce del Signore vostro Dio.⁶⁸

Per contro, che Dio possa *dimenticare l'uomo giusto*, rimane biblicamente un mistero, e chi si pone questa domanda richiama il paragone con la figura di Giobbe quando vuole discutere i disegni di Dio, e al quale Dio risponde evocando la propria sapienza creatrice:

⁶³ Genesi 41, 51; cfr. anche Deuteronomio 8, 18; Isaia 65, 16.

⁶⁴ Luca 22, 19; cfr. 1Corinzi 11, 23–24.

⁶⁵ Luca 2, 51; cfr. 2, 19.

⁶⁶ Cfr. G. Kittel, G. Friedrich, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, a cura di F. Mognini, G. Scarpat, O. Soffritti, Brescia: Paideia, 1965–1992, Vol. VII, p. 306.

⁶⁷ Giovanni 14, 26.

⁶⁸ Deuteronomio 8, 11.

Dov'eri tu quand'io ponevo le fondamenta della terra? Dillo se hai tanta intelligenza!⁶⁹

D'altra parte, la circostanza che il giusto sofferente possa avere la *percezione* di essere stato dimenticato da Dio, è dimostrata nei lamenti contenuti soprattutto nei *Salmi*, e specialmente in quello ripreso con straordinario *pathos* dalle ultime parole di Gesù sulla croce nel *Vangelo di Matteo*:

«Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?».⁷⁰

Inferire l'oblio dell'uomo e delle altre creature da parte di Dio, quando oltre lo sguardo umano e animale viene testimoniata la creazione e/o la resurrezione, è, come già accennato, impossibile in ambito biblico:

Sion ha detto: «Il Signore mi ha abbandonato,
il Signore mi ha dimenticato».

Si dimentica forse una donna del suo bambino,
così da non commuoversi per il figlio delle sue viscere?
Anche se queste donne si dimenticassero,
io invece non ti dimenticherò mai.⁷¹

Dio non dimentica l'uomo, se non «per un breve istante»⁷², dopo il quale lo «riprende [...] con immenso amore». È soltanto «l'empio insolente»⁷³ a concludere con precoce delusione:

«Dio dimentica, nasconde il volto, non vede più nulla»⁷⁴.

Dimenticare per Dio non può quindi mai significare *abbandono* definitivo dei giusti, ma soltanto *perdonò* delle iniquità commesse dagli ingiusti, così come nella *nuova alleanza* tra Dio e l'uomo profetizzata da Geremia e riportata nella sua forma compiuta nel Nuovo Testamento:

«Poiché io perdonerò la loro iniquità e non mi ricorderò più del loro peccato».⁷⁵

La capacità mnemonica e di oblio in letteratura non appartiene però solamente all'umano e al divino, ma anche agli animali, alle piante e

⁶⁹ *Giobbe* 38, 4.

⁷⁰ *Matteo* 27, 46; *Salmi* 22,2; cfr. *Isaia* 49, 14.

⁷¹ *Isaia* 49, 14–15; cfr. *Salmi* 44, 25; 112, 6; *Amos* 8, 7; *Lettera agli Ebrei* 6, 10.

⁷² *Isaia* 54, 7.

⁷³ *Salmi* 9, 25.

⁷⁴ *Salmi* 9, 32; cfr. G. Ravasi (a cura di), *I Salmi*, Milano: BUR, 1986.

⁷⁵ *Geremia* 31, 34; cfr. *Ebrei* 8, 12; 10, 17.

in certo senso – come si è visto per l’acqua – agli elementi primordiali⁷⁶. La mitologia greca soprattutto è ricca di figure spirituali della natura, come le ninfe abitanti dei boschi, delle sorgenti e delle campagne, ritratte in maniera particolarmente incisiva nelle *Metamorfosi* di Ovidio, che ne descrivono il carattere e le trasformazioni – pensiamo alla pianta d’alloro personificata in Dafne, che annuisce «con i rami appena spuntati» alle parole appassionate di Apollo (I 567–8)⁷⁷, e già presente in maniera simile nel frammento 194 di Callimaco di prima età ellensistica⁷⁸, ma anche all’ombra del troiano Polidoro mutata anch’essa in arbusto parlante (idea poi ripresa da Dante in *Inferno* XIII nell’incontro con Pier della Vigna), che *riconosce* Enea – dunque si ricorda di lui – benché sia da questo inizialmente e non a caso ritenuto una delle Amadiadi, ninfe degli alberi⁷⁹. Ritroviamo un’idea simile ne *L’olmo abbattuto* del poeta romantico inglese John Clare, che attribuisce all’albero domestico, testimone della vita di tante generazioni, una sensibilità e una memoria pari o perfino superiore a quella umana: «Tu possedevi un linguaggio capace di muovere i cuori/ più profondamente di un’emozione vestita di parole», preludendo così anche agli «sguardi familiari» delle «foreste di simboli» nelle *Corrispondenze* di Charles Baudelaire. Tra gli animali valga come esempio su tutti quello presente nell’*Odissea* (XVII 290–327), dove è Argo, il cane ormai vecchio e pulcioso di Odisseo, il solo a riconoscere subito il padrone dopo venti anni di assenza, nonostante questi appaia alla corte di Itaca malridotto e travestito da mendicante.

Esiste naturalmente «fin dalla più remota antichità» una memoria «laicizzata, complementare all’azione, inserita nel tempo, provvista di una propria autonomia ed elargita alle dimensioni di un gruppo sociale [...] composto di uomini specializzati nella funzione guerriera»⁸⁰. Si tratta di una memoria fondata sull’uguaglianza e finalizzata al dialogo e alla organizzazione della vita sociale, che «con il sorgere della città, è

⁷⁶ Cfr. G. T. Fechner, *Nanna o L’anima delle piante*, a cura di G. Moretti, trad. it. di G. Rensi, Milano: Adelphi, 2008.

⁷⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I, a cura di A. Barchiesi, trad. it. di L. Koch, Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2005.

⁷⁸ Cfr. anche gli Inni *Ad Apollo* e *A Delo* in Callimaco, *Inni, Epigrammi, Ecale*, a cura di G. B. D’Alessio, Milano: BUR, 2007.

⁷⁹ Virgilio, *Eneide*, III 22–46, a cura di E. Paratore e M. Beck, trad. it. di L. Canali, Milano: Mondadori, 1985.

⁸⁰ Detienne, p. 59

destinata a occupare il primo posto»⁸¹. Accanto alla verità rivelata dalle Muse si sviluppa dunque anche una verità retorica, che a partire dal VI secolo a. C. investe, secondo quanto tramandato da Cicerone e da Quintiliano⁸², e riscontrato sulla più antica epigrafe di Paros (III sec. a. C.), anche l'anamnesi poetica, soprattutto con il poeta Simonide di Ceo, considerato appunto l'inventore della *mnemotecnica*⁸³. La memoria diviene allora *anche* strumento finalizzato a una *technē*, un'arte, a regole apprendibili e accessibili a tutti⁸⁴, rendendo in questo modo il poeta e l'oratore figure professionali simili alle altre. Il poeta in particolare esce dall'ordine pur rispettato dei mendicanti – al quale sembra appartenere ancora il cantore Demodoco descritto nell'*Odissea* – e converte la sua attività intellettuale da prerogativa spirituale in *mestiere*. Si dice infatti che fu proprio Simonide il primo poeta a pretendere un pagamento per le sue prestazioni. D'ora in poi il tema della memoria e dell'oblio nella letteratura europea si muoverà lungo questi due assi principali – quello religioso e quello laico – e darà luogo agli esiti più originali e imprevisti resi possibili nelle singole coscienze dalla straordinaria combinatoria dei suoi elementi nelle diverse epoche e culture⁸⁵.

⁸¹ Ivi, p. 77

⁸² Cicerone, *Dell'oratore*, II, 86, a cura di E. Narducci, Milano: Rizzoli, 1994; Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, XI, II 11–13, vol. 3, a cura C. M. Calcante, Milano: Rizzoli, 1997

⁸³ Cfr. F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi, 1972 (2007⁷)

⁸⁴ Detienne, p. 82

⁸⁵ Cfr. K. Hübner, *La verità del mito*, Milano: Feltrinelli, 1990

Volker Kapp

Zwei Seiten des Napoleon-Mythos: Chateaubriand und Stendhal als Deuter Napoleons

Chateaubriand und Stendhal, die nie zu Napoleons Vertrauten oder gar Gesprächspartnern gehörten, ihn aber, mehr oder weniger persönlich kennen lernten, haben ihn ganz gegensätzlich beurteilt. Stendhal zollt ihm große Bewunderung, ja verklärt ihn, obwohl er nicht blind für seine Schwächen ist. Chateaubriand hingegen kritisiert, ja verteufelt ihn, gerade weil er seine überragende Bedeutung erkannt hat. Von den vielen Kampfschriften, die sofort im Zuge der Besetzung von Paris durch die alliierten Truppen 1814 zu erscheinen begannen, hat nach der Meinung von Historikern Chateaubriands Aufruf¹ entscheidende politische Bedeutung gehabt, den er in der Hoffnung verfasste, durch die Rückkehr der Bourbonen die Kapitulation von Frankreich verhindern zu können. In diesem Pamphlet werden die Schattenseiten des Kaisers vorgeführt, wie z.B. das Ausbluten Frankreichs durch das rücksichtslose Rekrutieren von Soldaten, dessen skandalöse Praktiken er mit so grotesken Beispielen illustriert wie, dass Väter ihren toten Sohn zum Beweis anschleppten, dass sie keine Rekruten stellen können.²

Bonapartes Erhebung zum Ersten Konsul wird mit der Erwartung von Versöhnung in Verbindung gebracht, die Chateaubriands zeitweilige Tätigkeit für ihn und die Loyalität seiner Napoleon ergebenen Landsleute verschiedenster politischer Couleur entschuldigen soll. Allerdings versteigt er sich zur Behauptung, die militärischen Erfolge seien der Bravour der Franzosen, nicht Buonapartes, wie er ihn als Ausländer betitelt, Genialität als Feldherr zu verdanken, denn er habe seine Soldaten als Kanonenfutter³ missbraucht und sich vom Schauspieler

¹ *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos Princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe.*

² »[...] des pères ont apporté le cadavre de leur fils pour prouver qu'ils ne pouvaient fournir ce fils vivant« (Chateaubriand, *Grands écrits politiques*. Présentation et notes par Jean-Paul Clément, Paris 1993, S. 78).

³ »On en étoit venu à ce point de mépris pour la vie des hommes et pour la France,

Talma sein Auftreten als Herrscher beibringen lassen.⁴ Die Bücher 19–24 seiner *Mémoires d'Outre-Tombe*, die fast ausschließlich von Bonaparte handeln, bemühen sich um ein differenzierteres Urteil. Dabei entsteht für manche Interpreten der falsche Eindruck, der Autor habe seine Autobiografie in eine Napoleonbiografie verwandelt, so dass sie mutmaßen, er sei damit seinem autobiografischen Vorhaben untreu geworden. Ich plädiere für die gegenteilige These, dass er nämlich die Darstellung Napoleons bewusst in die literarische Form autobiografischen Schreibens integriert hat, um ihn nicht nur als historische Erscheinung, sondern besonders als Symbol des Zeitenwandels in den Blick zu rücken, den er selbst im Untergang des Ancien Régime und dessen misslungener Wiedererweckung durch die Restauration erfahren und ins Zentrum seiner *Mémoires d'Outre-Tombe* gestellt hat. Er konterkariert die Mediatisierung der militärischen Erfolge Bonapartes und die Stilisierung Napoleons zum charismatischen Herrscher durch viele Informationen, die das allzu positive Bild korrigieren. Dazu wertet er beispielsweise die Memoiren eines Teilnehmers des Ägyptenfeldzugs, Jacques-François Miot, über das Hinschlachten durch die entsetzten französischen Soldaten von mehreren Tausend Gefangenen aus, mit denen Bonaparte nichts mehr anzufangen wusste,⁵ und widerlegt die Stilisierung Bonapartes zum Heilbringer der pestkranken Soldaten mit dem Zeugnis des Arztes René-Nicolas Desguenettes, der sich geweigert hat, den Befehl zu deren Vergiftung auszuführen⁶, die dann andere übernommen haben. Entscheidend ist jedoch weniger seine Beschäftigung mit einer Vielzahl von Gräueln Napoleons oder mit dem fragwürdigen, mit einem Fiasko endenden Russlandfeldzug⁷, sondern der Rahmen, in den er seine Auseinandersetzung mit diesen Tatsachen

d'appeler les conscrits la *matière première* et la *chair à canon*« (Chateaubriand, *Grands écrits politiques*, S. 78 vgl. auch S. 85).

⁴ »Il joue tout, jusqu'aux passions qu'il n'a pas : il est toujours sur un théâtre; [...] Un souverain qui a pu prendre des leçons de Talma, afin de paroître dans une attitude royale, est jugé pour la postérité. Il veut paroître original, et il n'est presque jamais qu'imiteur« (Chateaubriand, *Grands écrits politiques*, S. 88).

⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*. Nouvelle édition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris 1989–1998, 4 Bde. Ich zitiere nach dieser Ausgabe mit der Abkürzung MOT und der Bandzahl, hier MOT II, 337–341.

⁶ Vgl. MOT II, 345–347.

⁷ Für Chateaubriand handelt es sich bei dem ganzen Unternehmen um eine Folge von Wahnvorstellungen (»chimères«), doch fügt er hinzu: »[...] l'homme touchait à la folie, mais ses songes étaient encore ceux d'un esprit immense« (MOT II, S. 434).

einbettet. Die aus ihm sich ergebende Perspektivierung weist Analogien zu Stendhals Beschäftigung mit Napoleon in zweien seiner Romane auf, die sich in dieser Hinsicht grundlegend von dessen Napoleon-Biographie unterscheiden.

Stendhals unvollendete Napoleon-Biographie liegt in zwei Fassungen vor, deren eine um 1818 in Mailand, die andere um 1838 in Paris geschrieben wurde. Die zweite, *Mémoires sur Napoléon* betitelte beginnt mit dem Bekenntnis, er schreibe den ersten Satz mit einem religiösen Schauder, denn er handle vom größten Menschen seit Cäsar.⁸ Nach seiner Meinung resultiert Napoleons Scheitern aus zwei Fehlern: er umgab sich als selbst ernannter Kaiser mit Mittelmäßigen und war durch die Kombination des Regierens mit dem Oberkommando überfordert.⁹ Besonders aufschlussreich ist eine Bemerkung in der ersten, *Vie de Napoleon* betitelten Fassung. Dort meint er, Washingtons Umgang mit einem souveränen Volk sei Bonaparte völlig absurd erschienen, weil er als erfolgreicher General mit niemandem über seine Entscheidungen debattieren wollte. Daraus müsse man folgern, dass er keine Ahnung von der Kunst des Regierens hatte.¹⁰ Der Gedanke, Washington zum Gegenpol von Napoleon zu erheben, hat eigentlich nur in Hinblick auf Amerika und Frankreich gemeinsame demokratische Vorstellungen einen Erkenntniswert. Stendhal verpasst aber die Chance, die daraus resultierenden politischen Möglichkeiten jener Epoche auszuloten. Diesen Schritt vollzieht Chateaubriand in seinen *Mémoires d'Outre-Tombe* und offenbart damit, weswegen Bonaparte in seinem autobiografischen Projekt so breiten Raum beansprucht.

⁸ »J'éprouve une sorte de sentiment religieux en osant écrire la première phrase de l'histoire de Napoléon. Il s'agit du plus grand homme qui ait paru depuis César« (Stendhal, *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève 1970, Bd. 40, S. 19).

⁹ »L'Empereur périt pour deux causes: 1^o L'amour qu'il avait pour les gens médiocres, depuis son couronnement. 2^o La réunion du métier d'empereur à celui de général en chef«. (*Oeuvres complètes*, Bd. 40, S. 307).

¹⁰ »Washington lui-même eût été embarrassé sur le degré de liberté qui pouvait être confié sans danger à un peuple souverainement enfant, [...] et qui, au fond du cœur, nourrissait encore tous les sots préjugés donnés par une vieille monarchie. Mais aucune des idées qui auraient occupé Washington n'arrêta l'attention du premier Consul [...]. Le général Bonaparte était extrêmement ignorant dans l'art de gouverner. [...] il méprisait trop les hommes pour les admettre à délibérer sur les mesures qu'il avait jugées salutaires« (*Oeuvres complètes*, Bd. 39, S. 63 f.).

Der Bericht über seinen Besuch bei Georges Washington, mit dem Chateaubriand während seiner Amerikareise zusammengetroffen sein will, ist knapp gehalten. Die Fachleute streiten sich darüber, ob diese Begegnung bloß erfunden ist, anstatt sich eingehender mit deren Auswirkungen auf Chateaubriands Geschichtsdeutung zu beschäftigen. Bemerkenswert ist bei dieser Episode, dass Washingtons Wohnsitz mit der Inszenierung von Macht in Monarchien kontrastiert wird, wie wenn man in Demokratien auf diese Kulisse verzichten könnte. Diese Entgegensetzung, die uns angesichts des Repräsentationsaufwands in unseren Staaten fragwürdig erscheinen mag, soll die Aufmerksamkeit auf Napoleon lenken, an den auch die Betitelung Washingtons als General erinnert. Als Besucher wird der Memoirenschreiber zum Zeugen der Andersartigkeit demokratischer Verhältnisse, denn Washington bewohnt kein Schloss und lässt sich nicht durch Vorzimmer abschirmen. Eine einfache Bedienstete führt Chateaubriand in einen schlichten Raum, wo er auf einem wortkargen Washington trifft, dessen Einsilbigkeit besser zur Rhetorik eines Monarchen als zur Rolle eines demokratischen Machthabers passt. Obwohl sich der Politiker überdies reserviert gegenüber seinem Vorhaben einer Expedition zeigt, behauptet Chateaubriand, ein Leben lang von dieser Begegnung gezeihrt zu haben. Dafür gibt er die Begründung, in den Blicken eines Großen liege etwas Besonderes,¹¹ eine Aussage, die insofern auffällig ist, als er so etwas nie von Napoleon sagt. Wenn er anschließend Washington und Bonaparte in Parallele setzt, verwendet er ein seit der Antike geläufiges literarisches Verfahren, um deren gegensätzlichen Umgang mit politischer Freiheit zu illustrieren.¹² In dieser Optik kann er, anders als in seinem Aufruf von 1814, Bonapartes Charisma herauskehren, allerdings mit dem Zusatz, dieser habe übersehen, dass dieses Wunder mehr bedeute als eine Krone.¹³ Er röhmt, Washington habe erkannt, dass nun die Zeit für Demokratien angebrochen und eine entsprechen-

¹¹ »[...] mon nom n'est peut-être pas demeuré un jour entier dans sa mémoire; heureux pourtant que ses regards soient tombés sur moi ! je m'en suis senti échauffé le reste de ma vie: il y a une vertu dans les regards d'un grand homme« (MOT I, S. 377).

¹² »Washington élève une nation à l'indépendance [...] Bonaparte ravit à une nation son indépendance [...] Washington et Bonaparte sortirent du sein de la démocratie : nés tous deux de la liberté, le premier lui fut fidèle, le second la trahit« (MOT I, S. 379f.).

¹³ »[...] il ne s'aperçut pas que les miracles de sa vie excédaient la valeur d'un diadème« (MOT I, S. 380f.).

de politische Strategie erforderlich sei.¹⁴ Napoleon habe dies verkannt und daher diese Chance verpasst,¹⁵ obwohl er sich als der bedeutendste Tatmensch überhaupt auszeichne, wie der Autor an anderer Stelle schreibt.¹⁶ Nun versteht man, warum Chateaubriand sozusagen mit eigenen Augen die demokratische Alternative zum Empire wahrzunehmen vorgibt: er möchte so Napoleon innerhalb einer umfassenden Sicht damaliger historischer Möglichkeiten charakterisieren¹⁷, die nicht mit einer utopischen Perspektive zu verwechseln, sondern Bestandteil einer globalen Analyse ist. Der Erkenntniswert einer solchen Sicht auf Geschichte kann durch Stendhal verdeutlicht werden.

Eine der Grenzen von Stendhals Napoleonbiografie tritt in seiner Haltung zu andern Autoren hervor. Italienische Literaten machten ihn mit den *Letters from St. Helena* (1816) des englischen Arztes William Warden bekannt, der den gefangenen Exkaiser medizinisch betreut hat und von ihm beeindruckt war. Stendhal hat über weite Strecken lediglich die ausführliche Besprechung von Wardens Buch in der Zeitschrift *Edinburgh Review* (1816) in Übersetzung in die erste Fassung seiner Biografie integriert. Diesem Plagiat steht das Denunzieren kritischer Schriften über seinen Helden gegenüber, etwa von Madame de Staëls postum erschienenen *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* (1818), die er als Pamphlet abwertet, obwohl sie analoge Urteile wie seine Biografie enthalten. Während Stendhal konstatiert, dass Napoleon die Begabten nicht mochte,¹⁸ kommentiert Madame de Staël diese Tatsache mit der Bemerkung, Genialität setze

¹⁴ »Washington a été le représentant des besoins, des idées, des lumières, des opinions de son époque [...] il a voulu ce qu'il devait vouloir [...]« (MOT I, S. 380).

¹⁵ »Bonaparte [...] agissait sur la nation la plus intelligente, la plus brave, la plus brillante de la terre. Quel serait aujourd'hui le rang occupé par lui, s'il eût joint la magnanimité à ce qu'il avait d'héroïque« (MOT I, 380). Ich werde auf den Begriff der »Nation« später eingehen.

¹⁶ »Il ne fallait pas moins que les maux dont la France était écrasée, pour se maintenir dans l'éloignement que Napoléon inspirait et pour se défendre en même temps de l'admiration qu'il faisait renaitre sitôt qu'il agissait: c'était le plus fier génie d'action qui ait jamais existé« (MOT II, S. 482).

¹⁷ An späterer Stelle greift er die Parallele zwischen beiden Gestalten auf, verweist allerdings auf die von Napoleon angeordnete Hinrichtung des Duc d'Enghien, in deren Gefolge er mit Napoleon brach und durch die er in die Einsamkeit vertrieben wurde (vgl. MOT II, S. 83).

¹⁸ »Enfin Louis XIV craignait les talents; Napoléon ne les aimait pas« (Œuvres complètes, Bd. 39, S. 183).

innere Größe voraus.¹⁹ Sie greift Napoleons Selbsteinschätzung in einer offiziell veröffentlichten Äußerung auf, der zufolge die absolute Loyalität zu seiner Person die erste Pflicht seines Neffen als von ihm eingesetzter Herrscher sei, hinter der erst die Interessen Frankreichs und die Sorge für die Regierten rangierten.

Dieser Forderung entspreche die Einschränkung der Presse- und Geistesfreiheit, woraus sie folgert, bei Bonaparte wiege das versäumte Gute mehr als das begangene Böse.²⁰ Den damit vollzogenen Schritt von der Faktizität zur verpassten Chance muss man im Lichte von Paul Claudels Bemerkung verstehen, dass man einer Frau eine rote nur statt einer weißen Rose überreichen kann, die man ihr nicht gibt.²¹ Wer hier lediglich von Spekulationen spricht, übersieht, dass die literarische Fiktion eine Dimension von Geschichte ins Auge fassen kann, die ansonsten nur der Mythos vergegenwärtigt. Diese mythische Ebene ist in Chateaubriands und Stendhals Auseinandersetzung mit Napoleon aufschlussreich.

Chateaubriand kennt die Gefahr von Mythen im politischen Leben,²² denn er empört sich über die Instrumentalisierung Napoleons zur Gängelung der Massen, als der Bürgerkönig Louis-Philippe in den dreißiger Jahren dessen sterbliche Reste von Sankt Helena feierlich nach Paris in die Krypta des Invalidendoms überführen lässt. Er fürchtet, dieser Akt bilde die Grundlage für einen Napoleon-Kult, der sich tatsächlich bis heute durchgehalten hat, denn der Invalidendom stellt verbunden mit der Gestalt Napoleons einen der prestigereichen Erinnerungsorte Frankreichs dar. Chateaubriand konstatiert, nun habe der tote Kaiser die Welt so in Besitz genommen, wie es ihm zu seinen Lebzeiten nie gelungen sei. Dieser Bonaparte sei den Hirngespinsten der Dichter, dem Gerede der Soldaten und den Erzählungen des Volkes

¹⁹ »[...] il faut du courage d'âme pour avoir des élans de génie« (Madame de Staël, *Considérations sur la Révolution française*. Présenté et annoté par Jacques Godechot, Paris 1983, S. 418).

²⁰ »Napoléon est plus coupable encore pour le bien qu'il n'a pas fait, que pour les maux dont on l'accuse« (*Considérations*, S. 401).

²¹ »Si vous donnez une rose rouge à une dame, c'est au préjudice de cette rose blanche que vous ne lui donnez pas« (Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, in: *Oeuvres en prose. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpépine*, Paris 1965, S. 460).

²² Vgl. zur Kritik an solcher Instrumentalisierung von Mythos Kurt Hübner: *Die Wahrheit des Mythos*, 2. Aufl. Freiburg 2011, S. 389–408.

entsprungen,²³ und dieser Erinnerungskult eine Tyrannie,²⁴ gegen die er mit seinen *Mémoires d'Outre-Tombe* vorgeht, indem er den politischen Mythos sozusagen auf mythischer Ebene aus den Angeln zu heben sucht. Wie kann er dies leisten?

Viele der Memoiren, die im frühen 19. Jahrhundert erschienen, schreiben sich in den damals modischen Napoleon-Kult ein, beispielsweise auch die zweite Fassung von Stendhals Napoleon-Biographie, in der er seine persönlichen Begegnungen mit dem Helden herausstellt (und vielleicht auch welche erfährt). Dieses literarische Muster erhält in Chateaubriands Bericht über sein erstes Zusammentreffen mit Bonaparte beim Fest, das anlässlich des Konkordats mit dem Heiligen Stuhl gefeiert wurde, einen anderen Aussagewert. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Autor 1802 zu dieser Feier eingeladen wurde, denn er hatte nach seiner Rückkehr aus dem Exil mit seinem *Génie du christianisme* dem Ersten Konsul so gute Dienst geleistet, dass selbst Las Cases, dessen *Memorial de Sainte Hélène* Julien Sorel in Stendhals *Le Rouge et le Noir* wie ein heiliges Buch²⁵ verehrt, sich veranlasst sieht, diese neuartige Apologie des Christentums mit übler Nachrede herabzusetzen, um deren Verfasser zu disqualifizieren.²⁶

Bei diesem Fest soll sich folgende Szene abgespielt haben. Bonaparte fragt nach Chateaubriand, entdeckt ihn in der Menge, und diese teilt sich, um ihm den Weg zum Autor des *Génie du christianisme* frei zu geben. Der Erste Konsul spricht ihn an und unterhält sich mit ihm über seinen Ägyptenfeldzug sowie über Religionskritik der Aufklärung.²⁷ Die Themenwahl für das Gespräch ist aufschlussreich, denn Bonaparte soll symbolisch als Feldherr dem Autobiographen seine Kompetenz als Historiker, und er soll als Politiker dem Apologeten

²³ »Bonaparte n'est plus le vrai Bonaparte, c'est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple« (MOT II, S. 679).

²⁴ »Bonaparte appartenaient si fort à la domination absolue, qu'après avoir subi le despotisme de sa personne, il nous faut subir le despotisme de sa mémoire« (MOT II, S. 679).

²⁵ »Cette horreur pour manger avec les domestiques n'était pas naturelle à Julien [...]. Il puisait cette répugnance dans les *Confessions* de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurait le monde, Le recueil de bulletins de la grande armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son coran. Il se serait fait tuer pour ces trois ouvrages« (Stendhal, *Romans et nouvelles*. Texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris 1952, Bd. I, S. 235).

²⁶ Las Cases, *Mémoires de Sainte-Hélène*. Texte établi avec introduction, bibliographie et notes par André Fugier, Paris 1961, Bd. 1, S. 757–759.

²⁷ MOT II, S. 82 f.

des Christentums seine Kompetenz in Religionsfragen bestätigen. Wir verfügen über keine anderen Dokumente, um diesen Bericht zu überprüfen, doch können wir die Themenwahl getrost als Strategie deuten, mit der sich der Memoirenschreiber durch den Staatsmann sozusagen zum Schreiben ermächtigen lässt. Diese Inszenierung der ersten Begegnung soll vor allem das Zueinander von Herrscher und Zeitzeugen demonstrieren, das in Bezug auf den Memoirenschreiber etwas Exklusives hat, dem gegenüber die vielen restlichen Gäste des Festes zur bloßen Kulisse reduziert sind. Bonaparte muss auf Chateaubriand zugehen, um den Verdacht der Anbiederung von Seiten des aus dem Exil zurückgekehrten Aristokraten auszuschließen und die Selbsterhebung Chateaubriands zur geistig-moralischen Instanz gegenüber dem Machtmenschen zu ratifizieren. Selbst wenn diese Inszenierung der Selbstgefälligkeit des Memoirenschreibers anzulasten wäre, bliebe deren Geltung auf mythischer Ebene unangetastet, denn letztlich reiht sich dieses Arrangement in eine Serie analoger Szenen ein, bei denen der Autor jeweils seine Einschätzung der historischen Bedeutung eines Ereignisses durch eine biographische Episode illustriert. Die bereits analysierte Begegnung mit Washington reiht sich nämlich in eine Serie von Episoden ein, deren Funktion anhand von zwei die Revolution betreffenden präzisiert werden soll.

Chateaubriand will 1789 in Paris Augenzeuge des Sturms auf die Bastille gewesen sein²⁸ und konstatiert höhnisch, dass er heute im Genuss einer staatlichen Rente wäre, wenn er sich nicht mit seiner Rolle als Zeuge zufrieden gegeben, sondern in die Liste der »Sieger« eingetragen hätte.²⁹ Diese Pointe krönt eine ernüchternde Skizzierung des von zwei sinnlosen Morden begleiteten Spektakels, das in eine Orgie des Pöbels ausartete.³⁰ Durch die literarische Form des Zeugenberichts, die er selbst mit seinen Romanen in Parallelle setzt,³¹ erhält diese Darstellung einen

²⁸ »Le 14 juillet, prise de la Bastille. J'assisai, comme spectateur, à cet assaut contre quelques invalides et un timide gouverneur [...]« (MOT I, S. 308).

²⁹ »Si moi, spectateur, je me fusse inscrit sur le registre des vainqueurs, j'aurais une pension aujourd'hui« (MOT I, S. 309).

³⁰ »[...] c'est ce spectacle que des béats sans cœur trouvaient si beau. Au milieu de ces meurtres, on se livrait à des orgies [...] On promenait dans des fiacres *les vainqueurs de la Bastille*, ivrognes heureux, déclarés conquérants au cabaret: des prostituées et des *sans-culottes* commençaient à régner, et leur faisaient escorte« (MOT I, S. 309).

³¹ »Si dans les romans que j'ai écrits, j'ai touché à ma propre histoire, dans les histoires que j'ai racontées j'ai placé des souvenirs de l'histoire vivante dont j'avais fait partie« (MOT I, 530f.).

Status als Dokument, so dass die negative Sicht des Geschehens nicht mehr nur der subjektiven Einschätzung durch den Zuschauenden, sondern auch der objektiven Wahrnehmung eines historischen Ereignisses zugerechnet und somit der Memoirenenschreiber in die Lage versetzt wird, auf eine mythische Ebene zu wechseln, um durch die Diskrepanz zwischen seiner Erfahrung und der Überhöhung des Geschehens zu politischen Zwecken den Epochenumbruch zu charakterisieren. Ich spreche hier von mythischer Eben in Anlehnung an Kurt Hübner, dem zufolge die »mythische Denkweise, als ganzheitliche, [...] synthetisch«³² ist. Chateaubriand benötigt diese ganzheitliche Denkweise, um die politisch-propagandistische Mythisierung Bonapartes mittels seiner mythischen Geschichtsdeutung zu hinterfragen. Er begnügt sich nicht mit der Behauptung, er habe die Vorgänge selbst gesehen, sondern bettet seinen Zeugenbericht in einen größeren Rahmen sein.

Die Umstände und die Folgen verleihen einem Ereignis einen besonderen Status.³³ Als Zeitzeuge sei ihm nicht bewusst geworden, was mit der Einnahme der Bastille letztlich zutage getreten ist: die Emancipation des Volkes, durch die ein solcher Gewaltakt überhaupt erst denkbar geworden ist.³⁴ Wenn Chateaubriand sich zum Augenzeugen stilisiert, um der Realität deren politische Instrumentalisierung entgegenzuhalten, macht seine Verurteilung der Geschehnisse die innere Dynamik dieses Umbruchs sowie deren weltgeschichtliche Bedeutung für die Schaffung eines neuen politischen Systems verständlich. Er hält zwar die Verklärung des Sturms auf die Bastille für falsch, weiß sie aber historisch richtig einzuschätzen und mit seinem literarischen Verfahren einleuchtend in seinem Sinne zu präsentieren.³⁵

Zur Abrundung dieser Episode berichtet Chateaubriand noch, wie

³² *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft*, 5. Auflage Freiburg 2002, S. 408. Hübner zitiert Ernst Cassirers Aussage: »Wo wir ein Verhältnis der bloßen ›Repräsentation‹ sehen, da besteht für den Mythos [...] vielmehr ein Verhältnis realer Identität; das ›Bild‹ stellt die ›Sache‹ nicht dar – es ist die Sache« (ebd., S. 416 (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Darmstadt 1953, S. 51)).

³³ »Tout événement, si misérable ou si odieux qu'il soit en lui-même, lorsque les circonstances en sont sérieuses et qu'il fait époque, ne doit pas être traité avec légèreté« (MOT I, S. 309).

³⁴ »[...] c'était, non l'acte violent de l'émancipation d'un peuple, mais l'émancipation même, résultat de cet acte. [...] La colère brutale faisait des ruines, et sous cette colère était cachée l'intelligence qui jetait parmi ces ruines les fondements du nouvel édifice« (MOT I, S. 309 f.).

³⁵ »Mais la nation qui se trompa sur la grandeur du fait matériel, ne se trompa pas sur la

er die Köpfe von François-Joseph Fouillon, des Nachfolgers von Necker als Finanzminister und seines Schwagers Bertier de Sauvigny, die aufgespießt durch die Straßen getragen wurden, gesehen hat und so endgültig von allem Verständnis für die Absichten der Revolutionäre geheilt wurde. Er arrangiert diese Szene so, dass im Leser Abscheu gegen die Mörder geweckt wird. Gleichzeitig soll in der Aggression der Meute gegen ihn als für sie unerreichbaren Beobachter an einem Fenster schlaglichtartig die Kehrseite der Revolution beleuchtet und die Notwendigkeit seines Ganges ins Exil verständlich werden.³⁶ Der schockierende Gewaltakt und der Versuch, einen ihn missbilligenden Außenstehenden ebenfalls zu ermorden, veranschaulichen den Mechanismus, der schließlich zu den Massakern der Terrorperiode führen und die Revolution diskreditieren wird. Der Memoirenenschreiber hat so in zwei aufeinander folgenden und miteinander zusammenhängenden Episoden die Basis und den Rahmen für die historische Beurteilung der beiden Seiten dieser Revolution gefunden: die Freisetzung ungeahnter Energien des bisher geknechteten Volkes und deren Ausarten in Mordorgien.

Stendhal hat ebenfalls das Verfahren des Augenzeugenberichts benutzt, um in *La Chartreuse de Parme* (1839) die entscheidende Niederlage Napoleons innerhalb der Romanfiktion zu vergegenwärtigen. Seine geniale Leistung besteht darin, die Schlacht von Waterloo in den Kapiteln drei und vier des Romans aus der Perspektive des 17jährigen Protagonisten Fabrice del Dongo in komischer Verzerrung zu thematisieren. Dieser verehrt Napoleon und wäre gern ein Kriegsheld, kapiert aber lange nicht einmal, dass er Zeuge einer Schlacht ist. Er muss sich dann über den Anblick der Opfer des Kampfgeschehens mit Alkohol trösten und kann in seiner Trunkenheit den Kaiser nicht erkennen, weil er alles nur noch verschwommen wahrnimmt.³⁷ Da sein Pferd von den

grandeur du fait moral: la Bastille était à ses yeux le trophée de sa servitude [...] le peuple crut briser le joug militaire, et prit l'engagement tacite de remplacer l'armée qu'il licenciait: on sait quels prodiges enfanta le peuple devenu soldat» (MOT I, S. 310).

³⁶ »Les assassins s'arrêtèrent devant moi, me tendirent les piques en chantant, en faisant des gambades, en sautant pour approcher de mon visage les pâles effigies. [...] Ces têtes, et d'autres que je rencontrais bientôt après, changèrent mes dispositions politiques; j'eus horreur des festins de cannibales, et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit« (MOT I, S. 312).

³⁷ »Ainsi, je n'ai pu voir l'Empereur sur un champ de bataille, à cause de ces maudits verres d'eau-de-vie!« (Stendhal, *Romans et nouvelles*. Texte établi et annoté par Henri Martineau, Bd. II, Paris 1960, S. 67).

Kämpfenden benötigt wird, heben sie ihn aus dem Sattel und bringen ihn so real wie symbolisch auf den Boden der Wirklichkeit zurück. Dieses literarische Verfahren entlastet Stendhal von der Heroisierung des Krieges in der Malerei, deren mythische Überhöhung durch das Selbstverständnis der Romangestalt beibehalten, jedoch durch deren Erleben hinterfragt wird.

Chateaubriand will in den *Mémoires d'Outre-Tombe* ebenfalls Zeuge dieser Schlacht gewesen sein, wie er im 31. Kapitel seines *Congrès de Vérone* praktisch mit denselben Worten berichtet hat.³⁸ Dazu variiert er das bereits zweifach angesprochene Verfahren, um die entscheidende Wende im politischen Schicksal von Napoleon zu dokumentieren. Er inszeniert sich analog wie Stendhals Romanfigur als jemanden, der zunächst das eigentliche Geschehen gar nicht versteht, im Unterschied zu Fabrice del Dongo jedoch nicht aus mangelnder Kenntnis, sondern weil er zu weit entfernt ist. Der Autor weilt im Gefolge des geflüchteten französischen Königs in Gent und verlässt, Caesar le-send³⁹, die Stadt zu einem Spaziergang, als er ein Grollen vernimmt, das er zunächst mit einem nahenden Gewitter verwechselt. Diese Szenerie ermöglicht es ihm, seinen Zeugenbericht über die in der Ferne ablaufende Schlacht von Waterloo in eine bukolische Stimmungsschilderung einzubetten.⁴⁰ Der Ich-Erzähler wird durch den Kontrast zwischen der friedlichen Landschaft und dem blutigen Geschehen ermächtigt, in seiner Fantasie Szenerien durchzuspielen, die seinen inneren Zwiespalt zum Spiegelbild der komplexen historischen Lage Frankreichs am Ende des Empire werden lassen. Er wäre gern ins Kampfgeschehen verwickelt, weil er dann durch die Realität von der bedrückenden Schau dessen entlastet würde, was in dieser Schlacht auf dem Spiel steht:⁴¹ das Schicksal Frankreichs, das durch die Niederlage Na-

³⁸ *Oeuvres de Chateaubriand*, Paris, Legrand, Pomey et Crozet, s.d., Bd. XIX, S. 88 f.

³⁹ Diese Lektüre ist angesichts der oben zitierten Eingangspassage von Stendhals zweiter Napoleonbiografie zu bewerten.

⁴⁰ »[...] je m'appuyai debout contre le tronc de l'arbre, le visage tourné du côté de Bruxelles. Un vent du sud s'étant levé m'apporta plus distinctement le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo !« (MOT II, 621 f.).

⁴¹ »Auditeur silencieux et solitaire du formidable arrêt des destinées, j'aurais été moins ému si je m'étais trouvé dans la mêlée [...] seul sous un arbre, dans la campagne de Gand, comme le berger des troupeaux qui paissaient autour de moi, le poids des réflexions m'accablait« (MOT II, 622).

poleons der Macht seiner Gegner ausgeliefert wird. Diese Vorstellung ist ihm ein Gräuel, obwohl er auf der Seite der Bourbonen steht und in deren Widersacher den Feind seiner eigenen Freiheit, aber auch den Beschützer Frankreichs gegen Fremdherrschaft sieht.⁴² Seine innere Zerrissenheit projiziert er anschließend nach außen durch zwei Berichte über Napoleons Siege, einen durch einen Boten für den Herzog von Berry, und einen von einem mit seiner Familie flüchtenden Kaufmann, der diese Fehlinformation bestätigt. Welche Funktion diese eigentlich im Rückblick unnötig erscheinenden Gestalten bekommen, zeigt die Verwendung des Begriffs »Vaterland«.

Der Memoirenschreiber, der zu den Monarchisten zählt, ist sich voll im klaren, dass die Revolution einen politischen Bewusstseinswandel mit sich gebracht hat, den Napoleon genutzt hat, um eine Form von Patriotismus entstehen zu lassen, dem sich Chateaubriand trotz seiner Verurteilung des Usurpators nicht entziehen kann. Deshalb spricht er an dieser Stelle vom »Vaterland« bzw. vom Empfinden in seinem »Herzen« und baut in wenigen Sätzen ein Bildfeld der Verletzung auf, das mit der Farbe Rot des Bluts der französischen Soldaten, der purpurfarbigen Uniform der Alliierten und dem Krönungszug spielt, dessen Geleit Fahrzeuge mit Verletzten bilden.⁴³ Die grundlegende Problematik der Restauration, die mit dem Blut des Volkes erkauft ist, resultiert daraus, dass Ludwig XVIII als legitimer Monarch sein Selbstverständnis aus seiner Königswürde ableitet, während Napoleon als selbsternannter Kaiser zwar die jungen Franzosen als Kanonenfutter für seinen Herrschaftsanspruch missbraucht, aber doch für sie innerhalb einer gewandelten politischen Mentalität als Identifikationsfigur fungiert, die den Einzelnen persönliche Befriedigung innerhalb eines Engagements für das »Vaterland« ermöglicht. Chateaubriands *Mémoires d'Outre-Tombe* registrieren damit eine wichtige Etappe auf dem Weg zum Entstehen der Vorstellung des Nationalen,⁴⁴ die in Frankreich zu-

⁴² »Bien qu'un succès de Napoléon m'ouvrît un exil éternel, la patrie l'emportait dans ce moment dans mon cœur; mes vœux étaient pour l'opresseur de la France, s'il devait, en sauvant notre honneur, nous arracher à la domination étrangère« (MOT II, 622).

⁴³ »La légitimité rentrait donc dans Paris derrière ces uniformes rouges qui venaient de reteindre leur pourpre au sang des Français ! La royauté aurait donc pour carrosses de son sacre les chariots d'ambulance remplis de nos grenadiers mutilés ! Que sera-ce qu'une restauration accomplie sous de tels auspices ?« (MOT II, 622).

⁴⁴ Vgl. dazu Kurt Hübner: *Das Nationale. Verdrängtes, Unvermeidliches, Erstrebenswertes*, Graz/Wien/Köln 1991.

nächst über eine nostalgische Verklärung Napoleons, in Deutschland durch den Widerstand gegen Napoleons Fremdherrschaft genährt wird. Warum mit der Restauration ein Napoleon-Kult entstehen konnte, erklärt der 1810 geborene Dichter Alfred de Musset im zweiten Kapitel seiner Memoiren mit dem programmatischen Titel *Confession d'un enfant du siècle* (1856).

Nach Musset, fasizierte die Aura Napoleons nach dem Ende des Kaiserreichs die Generation, deren Väter vielleicht zu der Million von Opfern der napoleonischen Kriege gehörten, die selbst aber nicht mehr die damaligen Entbehrungen, sondern nur noch das Kleinkarierte ihrer Gegenwart vor Augen hatten. Die zwischen zwei Feldzügen gezeugten und von allein erziehenden Müttern aufgezogenen Kinder seien in der Schule gewesen, während draußen die Soldaten unter Trommelwirbel vorbeizogen. Die Väter seien allenfalls zwischendurch – Musset dramatisiert die Szene, indem er sie »blutüberströmt« zeichnet – erschienen und hätten ihre schmächtigen Nachkommen kurz in die Arme geschlossen. Nur einer habe damals in Europa wirklich gelebt, Napoleon, wohingegen alle anderen lediglich seinen Atem einsaugen wollten.⁴⁵ Nach Napoleons Tod sei zwar die Ordnung wieder eingekehrt, das Vertrauen in sie aber verloren gegangen.⁴⁶ Die Jungen würden deshalb von den heroischen Zeiten träumen, während die Alten durch ihre Kleidung diesen Umbruch zur Schau stellen. Damals löste nämlich das Schwarz den bisherigen Chic der bunten Kleider ab, und Musset interpretiert diese Veränderung des Ideals der Eleganz ironisch als Symbol für den Zeitenwandel, denn Schwarz ist bekanntlich ein Zeichen von Trauer.

Diese Farbsymbolik hatte zuvor schon Stendhal im Titel seines Romans *Le Rouge et le Noir* (1831) aufgegriffen, wo er zwei Figuren erfindet, deren Verinnerlichung des Napoleon-Mythos emblematisch für die Restaurationsgesellschaft steht: den plebejischen Protagonisten Julien Sorel und die Aristokratin Mathilde de La Mole. Julien, der Napoleons Drang nach Eroberung u.a. ins Gebiet des Erotischen verlegt, klammert sich an dessen Mythos, um durch ein heroisches Ethos gegen

⁴⁵ »Un seul homme était en vie alors en Europe; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré« (Alfred de Musset, *Oeuvres complètes en prose*. Texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris 1938, S. 81).

⁴⁶ »Napoléon mort, les puissances divines et humaines étaient bien rétablies de fait, mais la croyance en elles n'existaient plus« (Musset, *Oeuvres complètes en prose*, S. 86).

den Konformismus der Restaurationszeit und deren Materialismus aufzugehen, der sich literarisch in den vielen bürgerlichen Aufsteigern der realistischen Romane niederschlägt. Als er sich bekümmert in einen Traum über seinen künftigen Lebensweg verliert, nennt er Napoleon einen Abgesandten Gottes für die französische Jugend.⁴⁷ Wer jetzt Karriere machen wolle,⁴⁸ könne nur mit Kalkül nach oben kommen. Er spielt deshalb die Rolle des Heuchlers, für die ihm Molières Tartuffe Vorbild ist,⁴⁹ doch will er ein Held, kein Parvenü sein, den Stendhal als Kontrastfigur in abbé de Fréderic verkörpert, der mit Mathilde de La Molle sofort die Hoffnung auf einen Posten als Bischof verbindet, während Juliens Desinteresse an dieser Möglichkeit des Reüssierens ausdrücklich betont wird.⁵⁰ Mathilde, die alle Julien fehlenden Privilegien besitzt und gleichwohl mit ihrer Lage als Mitglied des verbürgerlichten Adels der Restaurationszeit höchst unzufrieden ist, lässt sich mit ihm ein, weil sie bei ihm das Kämpferische wahrnimmt, das sie mit Napoleons Schlacht bei Wagram illustriert, in der ihr Onkel Taten von wirklicher Größe vollbracht habe.⁵¹ Ein sexuelles Abenteuer mit dem unstandesgemäßen Julien scheint ihr dem aristokratischen Heldentum zu entsprechen, das für sie ihr Vorfahre Boniface de La Mole während der Kämpfe der Liga verkörperte.

Juliens Selbstverständnis, das tiefe Einsichten in die Besonderheiten der Restaurationszeit vermittelt, dokumentiert in der erfundenen Wirklichkeit der Romanwelt das Wirken mythischer Vorstellungen. Stendhal erhebt keineswegs den Anspruch, mit einem »historischen Roman« Realität zu vergegenwärtigen, doch gelingt ihm innerhalb des Fiktiven eine erhellende Sicht auf Geschichte, der man ihre innere Logik und damit ihren Erkenntniswert nur um den Preis absprechen kann, *Le Rouge et le Noir* zu einer bedeutungslosen Spielerei abzuwerten.

Der literarische Napoleon-Mythos stellt eine Realität in den Köpfen der Menschen dar und handelt von den Bildern, die diese Persönlichkeit in den Vorstellungen der Menschen hinterlassen hat. Über ihn

⁴⁷ »[...] Napoléon était bien l'homme envoyé par Dieu pour les jeunes Français!« (*Romans et nouvelles* Bd. I, S. 304).

⁴⁸ »[...] se pousser dans une carrière!« (*Romans et nouvelles* Bd. I, S. 304).

⁴⁹ Vgl. *Romans et nouvelles* Bd. I, S. 525.

⁵⁰ »Cet avantage n'eût guère touché Julien« (*Romans et nouvelles* Bd. I, S. 605).

⁵¹ »[...] fait des actions qui réellement avaient de la grandeur« (*Romans et nouvelles* Bd. I, S. 511).

verdeutlicht uns die Fiktion die Denkweise einer Zeit und zeigt, manchmal vielleicht überdeutlich, Facetten der historischen Gestalt Napoleons, an der sich Hoffnungen wie Ängste der Menschen heraus-kristallisieren. In diesem Sinne liefert er eine spezifische Art von historischer Erkenntnis. Literarische Fantasie gehört nicht nur in den Bereich der Lüge, wie uns heute jene glauben machen wollen, die der Literatur jeglichen Erkenntniswert, bzw. der Beschäftigung mit ihr in Schule und Universität den gesellschaftlichen Nutzen abstreiten und der Literaturwissenschaft ihren Status als Wissenschaft absprechen. Die Fantasie der Literaturschaffenden ermöglicht hellsichtigen Weitblick und schöpferische Freiheit, die nötig sind, um die Erstarrung in Konventionen zu überwinden und die Welt freier, schöner und verständlicher zu machen.

Diese Problematik der Beziehung zwischen rein fiktionaler und historisch-biografischer Schreibweise spricht Chateaubriand in Hinblick auf die vielbändige *Life of Napoleon* von Walter Scott an, die 1827 erschienen und noch im selben Jahr in französischer Übersetzung veröffentlicht worden ist, und die Stendhal ebenso wie er als Quelle benutzt. Diese Biografie erringt zwar weniger Leser als Scotts historische Romane, doch röhrt dies nach Chateaubriand daher, dass der Schotte vom legendären Erfolg und Ruhm Napoleons völlig überwältigt und deshalb überzeugt war, dass die Fakten keiner Ausschmückung durch die Fantasie bedürfen.⁵² Der Memoirenschreiber widerlegt Scotts Irrtum durch seine Überlegungen, warum er sich in den *Mémoires d'Outre-Tombe* bemüßigt fühlte, seine offizielle Version der Ankunft Ludwigs XVIII. in Compiègne zu korrigieren, die das Geschehen idealisierte.⁵³ Er habe sich in jenem Text an der Führungsschicht orientiert, die noch die Aura des Königstums nachvollziehen konnte,⁵⁴ doch habe er in Bezug auf die Soldaten gelogen, denn diese hätten als Kriegsinva-

⁵² »[...] excepté dans deux ou trois endroits, l'imagination de l'auteur de tant d'ouvrages si brillants lui a failli; il est ébloui par les succès fabuleux qu'il décrit, et comme écrasé par le merveilleux de la gloire. [...] En racontant une vie si prodigieuse, le romancier a été vaincu par la vérité« (MOT II, S. 347).

⁵³ »Sans mission et sans goût, j'entrepris (on m'avait jeté un sort) une tâche assez difficile, celle de peindre *l'arrivée à Compiègne*, de faire voir le fils de saint Louis tel que je l'idéalisai à l'aide des Muses« (MOT II, S. 530).

⁵⁴ »Telle est en France la force du souverain légitime, cette magie attachée au nom du Roi. Un homme arrive seul de l'exil, dépouillé de tout [...] il se montre à des capitaines, qui ne l'ont jamais vu, à des grenadiers qui savent à peine son nom. Quel est cet homme ? c'est le Roi. Tout le monde tombe à ses pieds« (MOT II, S. 531).

liden unter dem Zwang der alliierten Truppen für einen Mann, der nur durch sein Alter gezeichnet war, salutieren müssen.⁵⁵ Ludwig XVIII. hat nach Chateaubriand den Fehler begangen, innenpolitisch die durch Napoleons Kriege geprägten Soldaten zu ignorieren anstatt sie zu integrieren, und außenpolitisch so zu tun, als ob Bonaparte nie existiert hätte, was jene als Sieger in Paris anwesenden Herrscher brüskieren musste, die Napoleon anerkannt hatten. Der König habe sich letztlich einer unzeitgemäßen Vorstellung bzw. Ausdrucksweise bedient.⁵⁶ Wenn der legitime Monarch die Zeit von Revolution bis einschließlich Kaiserreich aus dem historischen Gedächtnis tilgen und dort wieder anknüpfen wollte, wo davor das Königtum gestanden hatte, spricht er eine unzeitgemäße Sprache und verliert die Möglichkeit zur Verständigung mit seinem Volk. Folglich habe alles Wesentliche, von den Vorstellungen bis zur Sprache, den Herrscher von den Beherrschten getrennt.⁵⁷ Um dieses Anachronistische zu erklären, benutzt Chateaubriand wieder den Begriff der »Nation«, ohne eigens zu betonen, dass er ein Fremdkörper in der Vorstellungswelt der Monarchie des Ancien Régime bildet. Frankreich ist durch Revolution und Kaiserreich zu einer »Nation« geworden, und die Restauration kann diese auf mythischer Ebene völlig evidente Tatsache nicht rückgängig machen. Die *Mémoires d'Outre-Tombe* arbeiten diesen mentalitätsgeschichtlichen Wandel heraus, um die politische Mythisierung Napoleons als Missbrauch des nationalen Gedankens zu hinterfragen.

⁵⁵ »[...] mais je mentais à l'égard des soldats. [...] Je ne crois pas que figures humaines aient jamais exprimé quelque chose d'aussi menaçant et d'aussi terrible. Ces grenadiers couverts de blessures, vainqueurs de l'Europe [...] privés de leur capitaine, étaient forcés de saluer un vieux roi, invalide du temps, non de la guerre, surveillés qu'ils étaient par une armée de Russes, d'Autrichiens et de Prussiens, dans la capitale envahie de Napoléon« (MOT II, S. 531).

⁵⁶ »Louis XVIII aussi datait son bienfait de l'an de son règne, regardant Bonaparte comme non avenu, de même que Charles II avait sauté à pieds joints par-dessus Cromwell : c'était une espèce d'insulte aux souverains qui avaient reconnu Napoléon, et qui dans ce moment même se trouvaient dans Paris. Ce langage suranné et ces prétentions des anciennes monarchies n'ajoutaient rien à la légitimité du droit et n'étaient que de puérils anachronismes« (MOT II, S. 534).

⁵⁷ »[...] la race légitime, étrangère à la nation pendant vingt-trois années, était restée au jour et à la place où la Révolution l'avait prise, tandis que la nation avait marché dans le temps et l'espace. De là impossibilité de s'entendre et de se rejoindre; religion, idées, intérêts, langage, terre et ciel, tout était différent pour le peuple et pour le Roi, parce qu'ils n'étaient plus au même point de la route, parce qu'ils étaient séparés par un quart siècle équivalent à des siècles« (MOT II, S. 569).

Chateaubriand bindet die mythische Perspektivierung eng an literarische Muster, wenn er seine Kritik an der Restauration innerhalb von Überlegungen zur politischen Lage Frankreichs zu legitimieren sucht. Er skizziert knapp ein großes Geschichtsfresco und ordnet das Kaiserreich in eine Serie von historischen Situationen ein, die er jeweils durch das Auftreten einer überragenden Persönlichkeit geprägt sieht. Damit knüpft er, ohne dies ausdrücklich zu erwähnen, an ein Schema an, mit dem sich Napoleon von seiner offiziellen Propaganda feiern ließ, gibt ihm jedoch eine neue Wendung. Er nennt zunächst Alexander, mit dessen Ende der Aufstieg Roms begonnen habe, dann Caesar, nach dessen gewaltsamem Tod das Christentum die Welt verändert habe, und schließlich Karl den Großen, der eine Wende im Feudalismus eingeleitet habe.⁵⁸ Was bringt Napoleon in die Geschichte ein? Seine Antwort lautet lapidar: »Nichts«, weil lediglich eine materialistische, unfruchtbare Zivilisation entstanden sei, der jegliche Perspektive abgehe, weil diese aus einem Ethos und nicht aus Materialismus entstünde.⁵⁹ Die Restauration bedeutet in seinen Augen weder eine Fortsetzung des Empire noch kündigt sie mit ihrem anachronistischen Rückgriff auf das Ancien Regime die für das 19. Jahrhundert kennzeichnende Epoche der Nationalstaaten oder gar eine demokratische Ordnung an. Trotz des mangelnden Vertrauens in Staaten, die ihr Selbstverständnis über die Vorstellung der »Nation« beziehen, bewundert Chateaubriand den deutschen Widerstand gegen Napoleon,⁶⁰ für den Karl Theodor Körners patriotische Dichtung sowie Fichte symptomatisch sind, der in Berlin seine Lehre abbricht, wobei er ihm zur Begründung die Vorstellung des »Vaterlandes« in den Mund legt.⁶¹ In diesem Kontext betitelt er Napoleon als einen »Waffendichter«.⁶² Die-

⁵⁸ »[...] je m'évertue à démontrer l'honneur de la Restauration ; eh ! qui s'inquiète de ce qu'elle fait [...] ce monde passé n'est plus et ne sera plus. Après Alexandre, commença le pouvoir romain ; après César, le christianisme changea le monde ; après Charlemagne, la nuit féodale engendra une nouvelle société« (MOT III, S. 232f.).

⁵⁹ »[...] après Napoléon, néant : on ne voit venir ni empire, ni religion, ni barbares. La civilisation est montée à son plus haut point, mais civilisation matérielle, inféconde, qui ne peut rien produire, car on ne saurait donner la vie que par la morale« (MOT III, S. 233).

⁶⁰ Er spricht von »la campagne de la jeune Allemagne ou des poètes« (MOT II, S. 470).

⁶¹ »Le cours sera donc suspendu jusqu'à la fin de la campagne. Nous le reprendrons dans notre partie devenue libre, ou nous serons morts pour reconquérir la liberté« (MOT II, S. 471).

⁶² »L'homme dont la vie était un dithyrambe en action ne tomba que quand les poètes de

se Metapher kennzeichne das Charisma Bonapartes, dem er bei der ersten Begegnung bereits eine großartige Fantasie bescheinigt und das zwiespältige Kompliment macht, dass bei ihm der Verstand poetische Vorstellungen in die Tat umsetze.⁶³ Chateaubriand ist der Überzeugung, dass überragende Gestalten immer eine dichterische Ader besitzen, die ihnen die Vorhaben eingibt, die sie dann in die Praxis umsetzen.⁶⁴ Seine Rolle als Memoirenenschreiber bildet ein Pendant zu Napoleons Leistungen, weil der Literaturschaffende die schöpferische Fantasie mit dem Staatenlenker gemein hat, und, wenn auch auf anderer Ebene, gleichermaßen kreativ ist.

Chateaubriand sieht große historische Erscheinungen durch die Brille des Epikers und erhebt deshalb den Vorwurf, Bonaparte habe mit *Ossian*, Goethes *Werther*, Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und dem *Alten Testament* als Reiselektüre beim Ägyptenfeldzug chaotischen Vorstellungen nachgehängen.⁶⁵ Das Empire sei aus literarischen Phantasmagorien geboren worden und deshalb auch bald wieder schnell verschwunden.⁶⁶ Man wird sich darüber streiten können, ob Chateaubriand mit einer solchen Deutung Napoleon gerecht wird. Doch sollte die diesbezügliche Diskussion nicht von der Bedeutung dieser Äußerung für die *Mémoires d'Outre-Tombe* ablenken, deren Einbeziehung Bonapartes in autobiografisches Schreiben durch sie präzisiert wird. Ihr Bezug zum Memoirenwerk kann leicht übersehen werden, weil der Autor in diesem Zusammenhang vom Epos und nicht von seiner Autobiografie spricht. Er sieht nämlich Napoleon in der Nachfolge Karls des Großen, dessen Leben epischen Rang habe. Wie Karl der Große so habe Napoleon als Politiker das in Taten realisiert, was ein Epiker in eine literarische Form gießen würde.⁶⁷ In der Tat hat das Epos seit der An-

la jeune Allemagne eurent chanté et pris le glaive contre leur rival Napoléon, le poète armé» (MOT II, S. 474).

⁶³ »Une imagination prodigieuse animait ce politique si froid: il n'eût pas été ce qu'il était, si la muse n'eût été là; la raison accomplissait les idées du poète» (MOT II, S. 81).

⁶⁴ »Tous ces hommes à grande vie sont toujours un composé de deux natures, car il les faut capables d'inspiration et d'action: l'une enfante le projet, l'autre l'accomplit» (MOT II, S. 81).

⁶⁵ »Comme Charlemagne, il attache une épopee à son histoire. Dans la bibliothèque qu'il emporta se trouvaient *Ossian*, *Werther*, la *Nouvelle Héloïse* et le *Vieux Testament*, indication du chaos de la tête de Napoléon» (MOT II, S. 327).

⁶⁶ »De ces productions incohérentes du siècle, il tira l'Empire: songe immense, mais rapide comme la nuit désordonnée qui l'avait enfanté» (MOT II, S. 327).

⁶⁷ Chateaubriand zitiert Napoleon Proklamation vom 19. Mai 1798 und fährt fort:

tike große historische Zusammenhänge mittels literarischer Fiktion veranschaulicht, doch kann er diese literarische Form aus dem einfachen Grund nicht für die Darstellung Bonapartes gebrauchen, weil sie Lob einschließt, das er ihm vorenthalten muss. Warum hat er dann nicht wie Scott oder Stendhal eine Biographie geschrieben? Seine oben erwähnte Kritik Scotts macht deutlich, dass er das Faszinierende an Napoleon wahrnehmen, aber seine grundlegenden Fehler ebenfalls offenbaren möchte.⁶⁸ Die Fülle an Fakten, die seine *Mémoires d'Outre-Tombe* ausbreiten, entspricht der Aussageweise der Historiografie, doch bringt die hier untersuchte Perspektivierung einen zusätzlichen Gesichtspunkt ins Spiel, dessen Ertrag letztlich die Integration Bonapartes in das autobiografische Projekt rechtfertigt.

Ich habe die Philosophie des Mythischen von Kurt Hübner zur Deutung von Chateaubriands Aussageweise in den *Mémoires d'Outre-Tombe* herangezogen und kann nun mit einer weiteren Beobachtung des Philosophen die Besonderheit dieser mythischen Geschichtsdeutung verständlich machen. Im 19. Jahrhundert passt sich die Historiografie dem Siegeszug der wissenschaftlichen Rationalität an und verdrängt dadurch die ganzheitliche Schau des Mythischen in den Bereich des Unwissenschaftlichen.⁶⁹ In der ersten Jahrhunderthälfte, als Chateaubriand seine *Mémoires d'Outre-Tombe* schreibt, ist der sich aus dieser Entwicklung ergebene Verlust noch nicht klar ersichtlich, doch ist sich der Memoirenschreiber infolge seiner Erfahrungen als Epiker wie als Historiker bewusst, dass er sein spezifisches Vorhaben mit diesen beiden Textsorten nicht realisieren kann. Deshalb integriert er sein historisches Fresko in seine Autobiografie und gewinnt so auf mythischer Ebene einen Aussagemodus, der ihn zu einer eigenständigen, sonst nirgendwo in dieser Weise anzutreffenden Auseinandersetzung mit dem Napoleon-Mythos befähigt.

Das Zutreffende der auf Hübner basierenden Deutung der *Mémoires d'Outre-Tombe* könnte nun durch eine eingehende Analyse der methodologischen Überlegungen bestätigt werden, die Michelet

»Après cette proclamation de souvenirs, Napoléon s'embarque: on dirait d'Homère ou du héros qui enfermait les chants du Méonide (= Alexander) dans une cassette d'or. [...] Comme Charlemagne, il attache une épopée à son histoire« (MOT II, S. 327).

⁶⁸ Deshalb urteilt er über ihn: »[...] il sera la dernière des grandes existences individuelles: rien ne dominera désormais dans les sociétés infimes et nivélées« (MOT II, 700).

⁶⁹ Vgl. Kurt Hübner: *Glaube und Denken. Dimensionen der Wirklichkeit*, Tübingen 2004, S. 271–273.

dem dritten Buch seiner *Geschichte der Französischen Revolution* (1847 / 1868) vorausschickt, wenn dies nicht endgültig den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Nur so viel sei abschließend noch erwähnt, dass er zwar der wissenschaftlichen Rationalität huldigt, doch zwei Sichtweisen unterscheidet, deren eine mythisch ist und einem personifizierten Frankreich zugeschrieben wird,⁷⁰ deren andere »wissenschaftlich« ist, aber letztlich nur die Aufgabe besitzt, diese mythischen Aussagen Frankreichs zu übersetzen und auszuloten. Im Gegensatz zu Chateaubriand bejaht Michelet die Französische Revolution. Damit zeigt sich, dass der Rückgriff auf mythisches Denken in der Geschichtsschreibung der französischen Romantik kein nostalgisches Hängen an vergangenen Denkformen, sondern eine Ausweitung bzw. ein Korrektiv oder eine Ergänzung der »wissenschaftlichen« Historiografie beinhaltet.

⁷⁰ Frankreich sagt als Personifikation: »Je ne vous demande pas [...] que vous me fassiez mes croyances, me dictiez mes jugements; c'est à vous de les recevoir et de vous y conformer. Le problème que je vous propose, c'est de me dire comment j'en vins à juger ainsi« (Michelet, *Histoire de la Révolution Française*. Édition établie et commentée par Gérard Walter, Paris 1952, Bd. I, S. 287).

Friedrich Wilhelm Korff

Geheimnis der Nacht

Gedanken zu Vergils »Landmann im Winter«

Multa adeo gelida melius se nocte dedere,
Aut cum sole novo inrorat Eous.
Nocte leves melius stipulae, nocte arida prata
Tondentur, noctis lensus non deficit umor.
Et quidam seros hiberni ad luminis ignes
Pervigilat, ferroque faces inspicat acuto;
Interea longum cantu solata laborem
Arguto coniunx percurrit pectine telas
Aut dulcis musti Volcano decoquit umorem
Et foliis undam trepidi despumat aheni.

Vieles sogar wird besser getan bei nächtlicher Kühle
Oder frühmorgens, wenn, silbern vom Tau, die Lande noch dämmern.
Stopeln mähen sich leichter bei Nacht, auch trockene Wiesen,
denn bei Nacht steht straffer der Halm, vom Taue befeuchtet.
Mancher durchwacht am flackernden Herd die Nächte im Winter,
Kienfackeln spitzend mit scharfem Stahl. Die Gattin inzwischen
Summt sich ein Lied, zu kürzen der Arbeit lastende Länge,
sitzt am Webstuhl, fährt mit rasselndem Kamm durchs Gewebe,
oder sie dickt den Saft des süßen Mostes am Feuer,
streicht mit Blättern den Schaum hinweg vom zitternden Kessel.

Vergil, GEORGICA, I, 287–296, in der Übers. v. Joh. u. Maria Götte

Die hier aus den *Georgica* herausgegriffenen Zeilen öffnen einen Raum von drei Dimensionen. Die praktisch landwirtschaftlichen Hinweise entnahm Vergil den Büchern Varros und Catos, sowie einiger Griechen und sehr viel aus dem Lehrgedicht des Nikander aus Kolophon, von dem auch der Titel des Gedichts stammt: *Georgica (Landwirtschaftliches)*.

Die zweite Dimension, ein Präludium Vergils, überrascht nicht.

Die Beschreibung ist ideell und zugleich künstlich: Die praktischen Hinweise werden zum Vehikel des Poetischen. Die Sphäre des Intellektuellen ist erreicht, die des Handbuchs für Kolonisten verlassen. Denn Bauern starren ebenso wenig wie Hunde oder kleine Kinder in die Morgenröte. Belege dafür: Die Hexameter verbinden Sommer, Winter, landwirtschaftliche Winke und die nächtliche Szene. Aber da ist noch etwas:

Unheimlich, nicht nur poetisch ist die Nacht. Wer den Abend über die Mitternacht in den Morgen gleiten lässt, die stillen Stunden mit gewohnten Arbeiten füllt, ruhig beschäftigt ist und in der Beschäftigung Ruhe suchend – am Webstuhl die Gattin und doch, eine Sekunde lang die gelbe Parze –, mit scharfem Messer Lichter spitzt, mit dunkel genässtn Blättern die Phantasie sich entschäumen sieht vom zitternden Kessel, »aheni trepidi«, der zwingt sich, nach einem Satz Epikurs zu leben: »Wer keine Unrast hat, bringt sich und andere nicht durcheinander!« Die Vorschrift ist gemäß dem Symbol in sich gezogenen Lebens, das schlafbrig, aber eifrig wie eine Katze sich wäscht, unterbricht, ins Leere starrt.

Woher der Zwang, nachts aufzubleiben? Wer grundlos wacht – *pervigilare*: durchwachen, Wache stehen –, mit unbewusstem Schlafverbot sich treiben lässt, aus Agraria Süßes kocht wie Verse, nicht mehr fähig ist, sich selber ein Lied zu summen, es aber gern im Duft des Mostes hört, der will die Zeit vergessen. Er blickt nicht auf die grotesken Schatten an der Wand, sondern kriecht mit den Augen ins Feuer.

Die Zeit, in der die Nacht eine tückische Gefahr sein konnte, ist in Zeiten des Friedens schwer nacherlebbbar. In den Versen Paul Gerhardts »... aber nun steh' ich, bin munter und fröhlich und schaue den Himmel mit meinem Gesicht ...« sind die Erinnerungen an den Dreißigjährigen Krieg und an die Massaker nächtlicher Marodeure festgehalten. Gerhardt schrieb »Befiehl Du Deine Wege« im Jahr 1653. Auch Vergil erwartete die Katastrophe eigentlich immer.

Die Fähigkeit Abwesendes zu versammeln, ohne es zu thematisieren, ist eine besondere Kunst Vergils. So wachsen die »Hirtengedichte« durch etwas über sich hinaus, das in ihnen gar nicht genannt wird, und auf diese Allegorie hat schon ein Dichter zur Zeit Neros, S. Calpurnius, aufmerksam gemacht. Auch sind hier die Einzeldinge ihrem Zusammenhang entrissen und präsentieren etwas anderes als das Wort Ruhe, das eigentlich nur kompensierend aus der Feder strömen kann, wenn sie fähig ist, die Wirklichkeit zu verschönern, um sie ertragen zu kön-

nen. Nur große Dichter können das. Wie auch immer und von wem er begonnen wird, am Ende gerät jedoch jeder Versuch schöner Glättung ins Zittern.

Was dort im Lichtkreis des Feuers zusammenschwimmt, ist ein Nachbeben realpolitischer Ereignisse. »Hiems ignavo colono«. Nach Cicero (*Tusc.* 2, 55) ist »ignave« eine Reaktion auf ein »Verhängnis, das die Menschen passiv und furchtsam machen muss.« Beherztes Handeln wäre die Lösung: »ne quid timide, ne quid ignave faciamus«. »Lasst uns weder furchtsam noch feig handeln«. Das wäre die Lösung. Aber sie ist hier nicht möglich.

»Der Winter gibt Ruhe« heißt es vier Zeilen später. Spricht so einer, der zuviel davon hat? Das kalte Herz des Winters ist die Nacht. Der Karpfen, der in seinem Teich sitzt und sein Leben mit wenig Herzschlägen in der Minute erhält, stirbt vor Schreck, wenn jemand das Eis betritt. – Bei der Landverteilung durch die Triumvirat an die Veteranen nach der Doppelschlacht von Philippi (42 v. Chr.) wird Vergil, damals 28 Jahre alt, zweimal von seinem Gut vertrieben und bekommt es zweimal wieder. Vor den Klingen der Soldaten geflohen, fühlt er sich nur wieder in sein Hab und Gut eingesetzt, seines Lebens ist er nicht mehr sicher. Damals waren die »viri restituti« so selten wie die »conscripti« häufig.

Was etwa die Sehnsucht nach politischer Macht und Konzentration im Gesicht des Thomas Hobbes, das ist die poetische Glättung der Wirklichkeit in den dunklen Zügen des Vergil. Beide Sehnsüchte entsprechen einander. Es ist die psychische Bewältigung des Bürgerkriegs.

Vergil lebt zurückgezogen, sammelt – dichtend sich überrestituerend – ein riesiges Vermögen, ist scheu, agoraphob, in Rom flüchtet er vor Menschen in Hauseingänge, einigermaßen wohl fühlt er sich nur auf dem Lande. Horaz schildert ihn als magenkrank. Öfters hustet er Blut. Wahrscheinlich vom nahen Lebensabschied illuminiert, wendet er – »ingenti percussus amore« – Eros in Verse. Er hatte drei Themen, zwei Palliative »pascua, rures« – »Weiden, Äcker« und ein »Führer« (»duces«), das dieses Mal nicht den nächtlichen Stachel in der Brust durch die Vergegenwärtigung lauernder Abwesender, sondern Anwesende traf, und lebenslange Dankbarkeit ihnen gegenüber. Alfenus Varus und Asinius Pollio hatten ihm das Landgut wiedergegeben, und Augustus, von Maecenas aufmerksam gemacht, fand in ihm *politisch* einen poetischen Quiefifikator, wie er ihn sich nach den Kriegen nur wünschen konnte. Er hob ihn fast über sich.

Die mit dem Dichter Vergil gemeinhin verbundene geschichts-

philosophische Vorstellung, dass erst am Ende einer Epoche die Schönheit in der Sprache sich aufklärt wie der Abend nach einem Gewitter, ist, weil objektivierend, ebenso einleuchtend wie unhaltbar. Das Verlangen nach dieser Glätte ist immer da, noch bevor ein Dichter sie ausfüllt. Woher denn sollte Vergil wissen, dass die »Pax Augustana« so lange dauern würde? Seine Schönheit ist scharffarbig, aufräumend wie vor einer Übergabe, präkatastrophisch. Phantasielosen sagt sie wenig. Geängstigte beginnen aber nach den Tönen seiner Stimmgabel noch im entferntesten Raum zu vibrieren, wie die Klangschale – ach Unsinn, Kessel – des »aheni trepidi«. Ich denke an den Dichter Paul Celan und höre Frauenstimmen aus dem Warschauer Ghetto. Im evangelischen Gesangbuch finde ich ein Lied von Jochen Klepper »Die Nacht ist vorgedrungen« (Nr. 16, komponiert 1938), der sich 1942 zusammen mit seiner jüdischen Frau und seiner Tochter das Leben nahm. Auch Hölderlin, Trakl – »Grodek« – suchen diesen glänzenden, aber doch sehr dünnen Firnis Vergils.

Postscriptum. Nachdem etwas Zeit verstrich, habe ich meinen Text noch einmal vorgenommen und ihn leicht überarbeitet, indem ich ein paar Tropfen Wasser herausdrückte. Der konventionelle Schluss zum Beispiel, dass Vergils Fall nicht einzig war, ist und werden wird und ich ihn somit in ein *semper idem* nächtlicher Überfälle einrückte, will mir, weil moralisierend gegenüber der Geschichte, die daran keinen Anstoß nimmt, – nicht gefallen. Montaigne schreibt, dass zur Zeit der Hugenottenverfolgung ihm nächtlings das Bett zitterte und er sich auf die Dielen legen wollte, um wieder festen Boden unter dem Rücken zu gewinnen.

Aber ich möchte dennoch den Schluss halten, weil gemeinhin nicht jeder Leser, selbst, wenn er darauf gestoßen wird, von der offensichtlichen Schwäche unserer *condition humaine* betroffen, reagiert und eher unbegriffene Ereignisse ertragen will als Ermahnungen, die auch nichts ändern werden.