

Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt

Von

ERNSTPETER RUHE

Für das funktionsgeschichtliche Textmodell der Literatur, wie es Wolfgang Iser entwickelt hat, spielt der Begriff des Sinnsystems eine zentrale Rolle. Der fiktionale Text bezieht sich demnach „nicht auf Wirklichkeit schlechthin, sondern nur auf ‚Wirklichkeitsmodelle‘,“ auf „Systeme, in denen Kontingenz und Weltkomplexität reduziert und ein je spezifischer Sinnaufbau der Welt geleistet ist.“¹ Der Modus dieser Relation, die zwischen Sinnsystem und Text besteht, ist nicht der der schlichten Reproduktion oder Widerspiegelung, sondern durch Auseinandersetzung, den Aufweis von „Defiziten“ charakterisiert, die das jeweilige Sinnsystem notwendig impliziert und für die im fiktionalen Text eine Lösung angeboten wird.²

Als Beleg für die Gültigkeit dieser These auch außerhalb der Moderne wird von Iser für mittelalterliche Literatur der Artusroman angeführt und im Anschluß an Erich Köhlers Analyse auf die Leistung des amour courtois verwiesen, das höfische Sinnsystem, das nicht (mehr) mit der Wirklichkeit des Hochmittelalters kongruent ist, durch eine auf Stabilisierung angelegte Handlungsstruktur weiterhin als leistungsfähig zu erweisen.³

Die Frage, inwieweit diese harmonisierende Behandlung von Defiziten eventuell epochenspezifisch ist, bleibt bei Iser offen, der mit seinen Beispielen nur exemplarisch unterschiedliche historische Situationen gegeneinander setzen und abgrenzen will (18. Jh. vs Mittelalter). Eine Antwort könnte man Jurij Lotman entnehmen, der in seine kunsttheoretischen Reflexionen auch Überlegungen zu einer „Typologie der Texte“ einbezieht. Analog zu den skizzierten Ausführungen Isers geht auch er von der „Relation der tatsächlichen Struktur eines Werkes (des tatsächlichen Codes) zur Struktur, die vom Zuschauer erwartet wird“ aus und differenziert auf dieser Basis zwei Klassen von Texten, je nachdem ob sie die Erwartung des Rezipienten bestätigen oder ihn mit einem System konfrontieren, dessen Code ihm nicht vertraut ist. Beide Typen werden als Charakteristika verschiedener Epochen identifiziert; mittelalterliche Kunst wäre danach von der „Ästhetik der Identität“ determiniert: „Sie basiert auf der vollständigen Identifikation der Lebenserscheinungen, die dargestellt werden, mit dem Auditorium bereits bekannten und in das System von „Regeln“ eingegangenen Modellschablonen.“⁴

Die Konfrontation der zentralen Begriffe, die von Iser und Lotman verwandt werden, läßt trotz aller Übereinstimmungen eine wichtige Differenz sichtbar werden, die die Definition Lotmans als korrekturbedürftig erweist. Wo Lotman „vollständige Identifikation“ postuliert und damit implizit das traditionelle Bild vom in sich ruhenden Mittelalter als einer Zeit naiver, glaubensgeborener Frühe evoziert,⁵ insistiert Iser auf dem Problematischen dieser Identifikation und damit auf der „Modernität“ dieser Epoche. Diese Diskrepanz zwischen beiden Konzeptionen erklärt sich aus der unterschiedlichen Perspektive, aus der sie das Problem angehen. Die Behauptung einer „vollständigen Identifikation“ bleibt — auf das Textparadigma Artusroman bezogen — vom Ende des Romans her akzeptabel, sie spart jedoch den die Romanhandlung konstituierenden Prozeß aus, der das Aventüregeschehen als „Ausgleichsoperation“ zwischen System und systemgefährdenden Faktoren abschließend in die Reintegration

des Ritters, d.h. in die „vollständige Identifikation“ von Wirklichkeitsmodell und dargestellter Wirklichkeit einmünden läßt. Lotmans Definition wäre in diesem Sinne um den präzisierenden Zusatz zu erweitern: „Diese Identifikation kann unproblematisch sein oder erst über eine Problematisierung und ihre Lösung erreicht werden.“

Identifikation als mühsam errungenes Ergebnis ist von allem Anfang an für den höfischen Roman konstitutiv. Dieser problematische Ausgangspunkt der Gattung macht ihre Rezeptionsgeschichte besonders interessant, ist doch zu vermuten, daß die systemstabilisierende Lösung, da sie in immer größeren Widerspruch zur historischen Wirklichkeit geriet, immer problematischer werden und diese wachsende Schwierigkeit die Texte prägen mußte.

In der Tat findet die sich stets weiter zuspitzende Entwicklung in der Rezeption ihren Niederschlag, allerdings in sehr unterschiedlichem und insgesamt eher geringem Ausmaß. Die schönen Ideale des Artushofes, dessen integrative Kraft abbröckelt, verlieren von ihrem Glanz und ihrer tieferen Bedeutung und können sogar mehr oder weniger deutlicher Kritik ausgesetzt sein (an der aventure, am Turnier, etc.); manche Autoren lassen mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß das Erzählte einer längst vergangenen Zeit angehöre, keinen Zweifel daran, wie wenig Aktualität sie der gesamten Vorstellungswelt um die chevaliers de la Table Ronde zubilligen.⁶ Insoweit scheint die Diskrepanz zur Lebenswirklichkeit immer wieder noch in irgendeiner Form durch, aber sie wird nicht mehr in der für Chrétien charakteristischen Weise zum Ganzen des gattungsspezifischen Sinnsystems in Beziehung gesetzt.

Statt Problematisierung und schließlicher Identifikation — Auflösungserscheinungen bei gleichzeitigem Festhalten an einem Wirklichkeitsmodell, auf dessen Defizit nur vermittelt und eher beiläufig verwiesen wird. Dieses Fazit als eine im wesentlichen konservative Rezeption zu bezeichnen, als Ergebnis einer raschen Konventionalisierung des von dem übermächtigen Vorbild des 12. Jhs. Geleisteten und der Unfähigkeit von Epigonen, sich mit einem anspruchsvollen Problem angemessen auseinanderzusetzen, würde zwar einer gängigen Vorstellung der Rezeption des Artusromans als „Dekadenz“ entsprechen, aber das Spezifische und letztlich ebenfalls Produktive dieser Rezeption zugleich verdecken statt es sichtbar zu machen.

Wenn bei den Nachfolgern Chrétiens keine Problematisierung in der bei ihm üblichen Form mehr vorfindbar ist, so deshalb, weil ihre Texte sich mit einem anderen Sinnsystem auseinandersetzen, das sich in einem wichtigen Element von dem Chrétiens unterscheidet. Chrétiens Dichtung gilt dem System höfischer Gesellschaft, das er gegen Widersprüche abzusichern sucht. Die Autoren arthurischer Romane nach ihm gehen nicht mehr von der gleichen Problemlage aus, sondern von einem Sinnsystem des Höfischen, das die bei Chrétien erreichte Lösung bereits einschließt. Wenn sie also diese Problematisierung nicht mehr in dem gleichen Umfang leisten werden, so weil sie in ihrem Meta-Modell des Höfischen bereits integrierender Bestandteil ist. Ihre Reaktion auf die Widersprüche des fiktionalen Textes zur Lebenswirklichkeit mußte deshalb notwendig eine andere sein: Sie empfinden die Chrétiensche Lösung als angepaßt oder nicht, d.h. sie halten sich eng an sein Vorbild oder lassen ihre bei aller Zuneigung zum Artusstoff unvermeidliche negative Einschätzung in verschiedenen Formen des Abstreichens. Infragestellens und Kritisierens deutlich werden.

Zur Verifizierung dieser These, daß die Rezeption des arthurischen Romans nicht an der Frage zu messen ist, auf die Chrétien eine Antwort gab, sondern an dieser Antwort, die der Rezeption als Frage aufgegeben war, soll hier ein Text diskutiert werden, der eine der ausführlichsten Auseinandersetzungen mit dem Meta-Sinnsystem bietet. Auf-

grund des glücklichen Umstandes, daß wir über seinen Verfasser umfassend bis ins biographische Detail informiert sind, läßt sich der Roman im Gegensatz zu — soweit zu übersehen — fast allen Rezeptionsdokumenten des Mittelalters außerdem präzise sozialgeschichtlich situieren und damit die Frage nach den spezifischen Interessen, die seine Abfassung bedingten, mit einer selten möglichen Präzision beantworten.

Es handelt sich um das Werk „Le Chevalier Errant“, das der piemontesische Marquis Tommaso III di Saluzzo (1356? — 1416) am Ende des 14. Jhs in einem besonders unglücklichen Moment seines an Widrigkeiten reichen Lebens verfaßte. In den ständigen kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem in glanzvollem Aufstieg begriffenen Haus Savoyen unter der Führung von Amedeo VIII unterlag er trotz der Unterstützung des französischen Königshauses immer wieder; 1394 geriet er in Gefangenschaft, die er in Turin als Zeit erzwungener Muße zur Abfassung des in Französisch geschriebenen Romans nutzt. Als er über zwei Jahre später freikommt, sucht er — nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal — auf einer Reise nach Frankreich Hilfe bei dem alten Verbündeten. Aber die Anerkennung seiner Ansprüche in Paris nützte ihm nicht im Kampf gegen seinen unfriedlichen Nachbarn, dem er sich schließlich nach weiteren Niederlagen unterwerfen muß. Als er 1416 stirbt, verliert Oberitalien einen der beiden einzigen Adligen, die sich nach Aussage des *Songeduvieilpelerin* von Philippe de Mézières nicht als Tyrannen aufspielten, sondern „de leurs subgiez sont amez, honnourez et serviz... comme vrays amis.“⁷

Wenn der voluminöse Roman⁸ bisher die Forschung nicht interessiert hat, so sicher einerseits deshalb, weil er durch seinen ungeheuren Umfang Editoren abschrecken mußte und bis heute abgeschreckt hat. Die wenigen ausführlicheren Annäherungsversuche, die im 19. Jh. unternommen wurden, machten diese Aufgabe nicht eben attraktiv: Sie beschränkten sich auf eine mehr oder minder detaillierte Inhaltsanalyse und wertende Äußerungen, die letztlich alle negativ ausfielen. Zwar fand die totale Verdammung eines Legrand d'Aussy keinen Beifall, der den Roman als „tas de fumier“ qualifizierte, aus dem er nur ein winziges Fragment, das sich auf zeitgenössische Personen bezieht, für zitierenswert hielt;⁹ aber selbst die, die Tommasos bewunderswert breite Bildung lobten, fanden sein Werk durch „imperdonabili difetti“ entstellt.¹⁰ Die einzige ausführlichere Äußerung zu dem Text im 20. Jh in Badels jüngst erschienenem Buch zur Rezeption des Rosenromans bleibt dieser Einschätzung, speziell der Jorgas verpflichtet, wenn er generell die „confusion“ bemängelt, die etwa auch dazu führt, daß der Autor „fait cohabiter les héros des romans de chevalerie et les personnages historiques de son temps.“¹¹

Eine ‚Ehrenrettung‘ Tommasos fällt leicht, wenn man sich von den Inhaltsangaben löst und die Mühen einer Lektüre des Gesamttextes nicht scheut. Hierbei zeigt sich, daß der Autor sein Werk nach einem sorgfältig eingehaltenen Plan angelegt hat und seine Materialfülle, die er jederzeit beherrscht, dementsprechend geordnet einarbeitet und ausbreitet. Konfusionen wie etwa die von Badel behauptete lösen sich so in Wohlgefallen auf, denn Helden der Ritterromane und historische Personen der Zeit treten keineswegs gemeinsam auf.

Dem Roman liegt folgende Handlung zugrunde, die hier nur in äußerster Knappheit angedeutet werden kann:

Der jugendliche Held wird zu Beginn von einer Dame, die sich als *Connaissance* zu erkennen gibt, an den Hof des *Dieu d'Amour* im Orient gebracht, der ihn zum Ritter schlägt. Auf *Aventürefahrt* in Begleitung von *Esperance*, *Travail* und *Foi* wird er durch das Zusammenwirken von *Breu sans Pitié*, der ihm die Dame entführt, und *Morgain*, die ihn verzaubert, eine Zeitlang in *Payenie* festgehalten und erst durch die Intervention von *Artus* und seinem Ritter *Saphar le Païen* befreit.

Mit seiner Dame begibt der Chevalier errant sich an den Hof des Liebesgottes. Der idyllische Aufenthalt in dieser Welt unterhaltsamen Zeitvertreibs wird durch den Krieg gegen das Heer der Jaloux überschattet, der nach Siegen durch Tristan, Lancelot, Achill, Florimont und Paris in verschiedenen Schlachten schließlich im Zweikampf von Palamedes gegen den Chevalier au Coqu als Champion der Jaloux gewonnen wird. Als Amor daraufhin wieder in sein Paradies zurückkehrt, muß der Chevalier errant sich auf die mühevollere Suche nach seiner Dame begeben, die kurz zuvor bei einer Jagd auf rätselhafter Weise verloren gegangen ist.

Nach zwei Zwischenstationen bei Raison, dessen liebesfeindlichen Ratschlägen der Held die Ideale des Amorphofes entgegensetzt, und einer Begegnung mit einem anderen Ritter, mit dem im Detail das lateinisch zitierte Dekret König Philipps über die Modalitäten des Zweikampfes diskutiert wird, kommt der Chevalier errant schließlich an den Hof Fortunas. Sie thront auf einem hohen Felsen am Meer und übt ihre unberechenbare Gewalt über die auf den Stufen des Berges versammelten kirchlichen und weltlichen Machthaber und sonstigen Sterblichen aus, die sie um Hilfe anflehen. Auch dieser Herrschaftsbereich wird während der Anwesenheit des Chevalier errant bedroht, und zwar durch den Antichrist, dessen Forderung nach Unterwerfung Fortuna stolz zurückweist. Vor einer weiteren Entwicklung des Konflikts verläßt der Chevalier den Hof, an dem er weder die gesuchte Dame finden noch Nachrichten über ihren Verbleib erhalten konnte.

Auf seiner weiteren Fahrt trifft er auf das Zeltlager der zeitgenössischen Würdenträger der Christenheit, die auf dem Weg zur Fortuna sind, die sie zu sich beordert hat. Die hohe Dame läßt die Zaudernden von ihrem Heer unter Führung des capitaine Coup de Fortune angreifen. Während der Scharmützel gerät der Marquis von Saluzzo und Autor des Romans in Gefangenschaft.

Besuche bei einem Eremiten bringen vielfache Belehrung, aber nicht das erhoffte Ende der Suche nach der Dame. Die treuen Begleiter Foi und Esperance raten dem Chevalier schließlich, zu ihrer Mutter Connaissance zu gehen, zu deren sehr versteckter Wohnung sie gelangen. Sie klärt den inzwischen 40 Jahre alt gewordenen Helden nicht nur über den tieferen Sinn der bisherigen Handlung als eines Irrweges auf, sondern verdeutlicht ihm zugleich in langen Ausführungen über die Laster und Tugenden, über Hölle, Paradies und Purgatorium, die drei Arten von Gütern, die Pflichten für Prinzen und Ritter etc. den Sinn des Lebens aus ihrer Sicht, um ihn so auf den Weg des Heils zu führen. Sie beschließt ihre umfassende Belehrung mit einer Paraphrase der ersten Kapitel des Ecclesiasticus: „Vanité, vanité et toutes choses sont vanitez!“ Der Chevalier dankt Gott, ihn zu Connaissance geführt zu haben und bittet um die Gnade, den von ihr gewiesenen Weg beschreiten zu können.

In diese Handlung sind in vielfältiger Weise und zwischen Vers und Prosa ständig wechselnder Form Erzählstoffe und verschiedenartiges Wissen eingearbeitet, das von der Schöpfung bis ans Weltende reicht. Der Besuch der Deesse d'Amour beim kranken Alexander z. B. gibt Gelegenheit, im Rahmen der höfischen Unterhaltungsformen auch von seinen Eroberungen zu berichten; der *Vœu du Paon* war bereits anläßlich eines Festes bei Amor vorgetragen worden. Zur Ehrung der Sieger Tristan, Lancelot etc. wird jeweils vor dem Amorphof ihre Geschichte von einem Herold in langen Verserzählungen vorgetragen. Die Heraushebung Tristans als bestem Kämpfer gegen die Jaloux, der Alexander und Cäsar übertrifft, führt zur Einschaltung einer Cäsar-Biographie. Die Gefangennahme von Kindern eines Wilden Mannes anläßlich einer Jagd Amors mündet in die Diskussion und praktische Erprobung verschiedener Erziehungsmethoden. Die lange Liste der an Fortunas Hof versammelten Berühmtheiten, die von der Antike bis zur Gegenwart reicht, wird in gleicher Weise für Exkurse genutzt. Die Auseinandersetzung mit dem Antichrist bietet Gelegenheit, eine Geschichte der Päpste bis zum aktuellen Schisma einzulegen, Orosius selbst die Geschichte der vier Weltreiche Babylon, Carthago, Mazedonien und Rom dem Chevalier errant erzählen zu lassen und schließlich anhand der Geschichte der Griseldis, einer Marquise aus dem Hause Saluzzo, das Paradebeispiel weiblicher Treue in aller Ausführlichkeit vorzuführen, dem später anläßlich einer Übernachtung im Hause einer untreuen Adelsdame das Gegenbeispiel dieser *Dame aux trois papegauts* gegenübergestellt wird.¹² Be-

gegnungen mit der chaotischen historischen Realität machen die Erläuterung des Konflikts zwischen Guelfen und Ghibellinen (Tommaso ist Ghibelline) durch Travail nötig, etc. etc.

Auf diese Weise entsteht im Verlauf der Handlung eine Summe zeitgenössischen Wissens, die darin ihren neuen und besonderen Reiz hat, daß nicht einfach nur kompilatorisch Quellen zusammengeschnitten und am dünnen Faden einer Handlung aufgehängt werden, sondern alle eingearbeiteten Wissensgebiete und Erzählstoffe, deren Held oft in die Handlung direkt verstrickt ist, in eigener, dem Verfasser verdankter Form und Perspektivierung dargeboten sind. Als Rezeptionsdokumente für die einzelnen Texte (Artusromane, chansons de geste, Alexanderroman, Trojaroman, etc.), die verarbeitet werden, würden die entsprechenden Passagen eine sorgfältige Auswertung in der Forschung verdienen. Hierbei wäre jedoch der Ansatz zu vermeiden, den Badel bei seinem Vergleich der Reden von Amor und Raison mit ihren Vorlagen bei Guillaume de Lorris bzw. Jean de Meung zugrundelegt: Er wirft Tommaso „schamloses Plagiat“ vor.¹³ Tommaso wird damit nicht nur an falschen Wertmaßstäben gemessen, sondern durch die ausschließlich vorlagenorientierte Auswertung kann gerade das Produktive der Rezeption bei diesem Autor und damit die besondere Qualität seines Werkes nicht in den Blick kommen.

Um durch die oben nur an wenigen Beispielen angedeutete Fülle des Materials, das in den Roman integriert ist, nicht erneut den in der Forschung bisher üblichen Eindruck der Konfusion entstehen zu lassen, ist zunächst das Ordnungsprinzip herauszuarbeiten, mit dem diese Fülle gebündelt wird, und nach seinem Sinn zu fragen.

Innerhalb der Wegstruktur des Textes lassen sich drei große Etappen mühelos herausarbeiten, die zugleich die Handlung für eine gewisse Zeit absorbieren: Die Höfe Amors und Fortunas und die Bleibe von Connaissance. Als Vorspann zu diesen zentralen Zielpunkten werden jeweils verschiedene Stationen durchlaufen, die die folgende Handlung vorbereiten bzw. wie im Echo verlängern und nachbereiten.

Die Interpretation dieser Dreiteilung scheint ebenfalls problemlos, da sie im Text selbst enthalten ist. Connaissance stellt zwischen den drei zentralen Orten der Handlung eine Hierarchie auf: Ihre Abwertung der Welt Amors und Fortunas, die die Dreiteilung auf eine Zweiteilung reduziert, ist von den modernen Lesern des Textes umso spontaner übernommen worden, als sich sich auf die Interpretation des zeitgenössischen Chronisten derer von Saluzzo, Gioffredo della Chiesa stützen konnten, der das Werk mit dem Satz resümiert: „questo caualiere rapresenta la vita humana...“¹⁴ Jorga sah dementsprechend als Ziel des Werks „celui de nous représenter les différents âges de la vie, depuis la jeunesse insouciant jusqu'aux dernières années, quand Congnoissance, la sage dame, a communiqué au chevalier sa raison froide et triste.“¹⁵ Badel folgt ihm auch hierin wieder, möchte nur Connaissance positiv umgewertet wissen als „l'expression de la plus haute sagesse, celle de la foi.“¹⁶

In der Tat ist im Text eine Lebensalter-Lehre enthalten, die der Chevalier errant auf der Tür seiner Chambre d'Avis, in der er bei Connaissance wohnt, aufgeschrieben findet: Je sechs Jahre menschlichen Lebens entsprechen danach einem der zwölf Monate des Jahres. Auf die Handlung projiziert ergäben sich folgende Umsetzungen dieser Theorie: Der Roman beginnt mit dem Vers „Ce fu en avril ou fust en may“,¹⁷ also zu seiner Zeit, als der Protagonist zwischen 18 und 24 Jahren alt ist. Es ist die Zeit der Liebe, in der sich der junge Held traktatgerecht als „amoureux... en maint estat gay“¹⁸ zu-

nächst im Reich Amors tummelt. Die Folgezeit als Höhepunkt der Aktivität („Est li homs chaux et boullanz“) rückt den Helden als Kämpfer in den Vordergrund („tenir l'espee en poing“); dieser Phase entspräche im Text der Aufenthalt bei Fortuna. Am Ende ist der Chevalier — wie der Autor in diesem Moment auch — 40 Jahre alt, nähert sich dem Ende des Monats Juni, der Zeit also, in der der Mensch „commence a murer / Et soy congnoistre et aviser“. Der Beginn dieses Prozesses des Reifens und Sich-Selbst-Erkennens wird mit dem Eintritt in das Haus von Connaissance markiert.

In der chronologischen Abfolge des menschlichen Lebens würden somit die drei Formen der Existenz miteinander konfrontiert: *vita voluptuosa* in der Jugend, *vita activa* im Erwachsenenendesein, *vita contemplativa* im Alter.

Diese Struktur ist zweifellos im Werk Tommasos enthalten. Sie jedoch als dessen tiefere Bedeutung herauszustellen, heißt sich allein auf den Blickwinkel der Connaissance einzulassen und mit ihr den Text auf das von ihr repräsentierte — und wie sich zeigen wird — nicht unproblematische Sinnsystem zu reduzieren; damit verwandelte sich der Roman tatsächlich — wie stets beklagt — in einen langweiligen Text, der nur eine Denkschablone der Zeit thematisieren würde und sich von vielen anderen trockenen Moraltraktaten der Zeit lediglich durch seine Anreicherung mit unterhaltsamen Stoffen unterscheidet.

Die bisherigen Interpreten haben, beeinflusst von dem Chronisten Della Chiesa als erstem für uns greifbaren Leser des Romans, über diesem, aufs Allgemeinmenschliche zielenden Schema dessen spezifische inhaltliche Füllung vergessen, die eben nicht nur in einem Sammelsurium von traditionellen Stoffen besteht, das man glaubte, wegen seiner Bekanntheit übergehen zu können. Liest man den Roman nämlich gegen den — schematischen — Strich der Dame Connaissance und die vereinseitigende Deutung des Della Chiesa und statt dessen aus der Perspektive des Standes, der bereits im programmatischen Titel als zentrales Thema des Romans benannt wird, so ist die Dreiteilung des Werkes anders zu interpretieren.

Sie entspricht drei Sinnsystemen, drei Wirklichkeitskonzeptionen, wie sie seit dem 12. Jh. für den höfischen Roman konstitutiv sind, in dessen generischen Zusammenhang Tommasos Text einbezogen werden muß: Die Welt der höfischen Ideale mit dem Liebesgott als ihrem Haupt- und König Artus als ihrem Nebenzentrum, die Welt der Wirklichkeit, die der harten und undurchschaubaren Fortuna untersteht, und die Welt der moralischen Werte und des Glaubens, in die Connaissance einführt. Der fahrende Ritter durchstreift auf seiner Suche nach Aventüren die zweipolige Welt von Ideal und Wirklichkeit und sucht — dem Galsroman vergleichbar — die Widersprüche von These und Antithese in einer die problematische Welt transzendierenden Synthese aufzulösen.

Ideal und Wirklichkeit sind für Tommaso zu unüberbrückbaren Gegensätzen geworden. Diese Stellungnahme läßt sich dem Werk immanent aufgrund folgender Tatsache in aller Deutlichkeit abgewinnen: In Amors und Fortunas Reich erzeugen die fast unübersehbar scheinenden Scharen von Helden alter Zeiten zwar den Eindruck bunten Gedränges; die Tatsache, daß sämtliche Protagonisten — ob Zeitgenossen Tommasos, Figuren der Antike oder Helden mittelalterlicher Romane — als gleichzeitig Lebende vorgeführt werden, scheint darüber hinaus beide Welten stark einander anzunähern. Tommaso zielt jedoch wie nirgendwo in seinem Werk auch hier nicht auf schlichte Häufung, sondern führt sein Personal in genauer Ordnung vor, die allerdings einem an-

deren Prinzip gehorcht als dem der Diachronie bzw. Synchronie: Tristan und Isolde, Lancelot und Gueneievre, Palamedes, Florimont, Bueve d'Antone, Helden des Troja- und Alexanderromans bevölkern den Hof Amors; es sind sämtlich berühmte Liebespaare, die die Literatur verherrlicht hat, also Figuren der Fiktion. Bei Fortuna treten dagegen nur historische Personen — oder besser von Tommaso für historisch gehaltene auf. Wie präzise das Bewußtsein dieses Unterschieds ist, bestätigt sich in den ganz wenigen Fällen, die dieser Aufgliederung zu widersprechen scheinen: Alexander, Cäsar, Florimont und Bueve d'Antone tauchen in beiden Welten auf. Sie sind im Verständnis Tommasos Gestalten der Geschichte, die durch den Teil ihrer Vita, der ihre herausragende Rolle als Liebende beschreibt, auch in Amors Welt gehören. Alexander und Cäsar als die berühmtesten der Vier bleiben dabei in signifikanter Distanz zum Amorphof: Sie können nicht am Krieg gegen die Jaloux teilnehmen, da sie infolge von Verletzungen (Cäsar durch Pompeius) bzw. einer Vergiftung (Alexander durch Antipater) krank daniederliegen; Alexander ist dem Amor-Lager immerhin so nahe, daß die Deesse d'Amour ihn leicht besuchen kann, Cäsar hält sich nicht in der Nähe des Liebesgottes auf; seine Geschichte wird nicht einmal wie die der übrigen Helden vor dem Amorphof vorgetragen, sondern nur vom Erzähler beiläufig zur Erläuterung seiner Abwesenheit eingefügt.

Die Gegensätzlichkeit von fiktiver höfischer Welt und politischer Realität prägt durchgängig die Beschreibung der beiden Erfahrungsbereiche ritterlicher Existenz. Amors paradiesische Welt ist auf Heiterkeit und Vergnügen gestimmt, das Leben am Hof des „sire de joye“¹⁹ ein einziges Fest, bei dem die verschiedenen Spiele höfischer Unterhaltung (*Le roi qui ne ment*; *Les demandes d'amour*) und der Vortrag literarischer Werke (darunter ein Lied, das der Chevalier für seine Dame verfaßt hat und das diese zur Lautenbegleitung vorträgt) für die nötige Abwechslung sorgen. Fortunas Herrschaftsbereich ist dagegen von Angst und Schrecken erfüllt; sie selbst definiert ihre Funktion im Sinne ausgleichender Gerechtigkeit, als Strafinstanz, die zum Trost für die Geschädigten die ungerechten Mächtigen aus ihren Stellungen schleudert und den Betroffenen zu einer grausamen Rache überläßt, die in den Einzelheiten ihrer Durchführung unmittelbar an die traditionellen Qualen in Purgatorium und Hölle erinnert.

Den Kontrast zwischen beiden Welten bestätigt eindrucksvoll das Handlungselement Krieg, das in beiden Teilen verwendet wird: Amors großer Krieg gegen die Jaloux ist als prachtvolles Turnier inszeniert, dem die Damen auf Tribünen beiwohnen, um durch ihre Anwesenheit die Geliebten zu besonderer Leistung anzuspornen, und in dem nach Turnierbrauch jeweils die Tagessieger ausgezeichnet werden. Fortunas capitaine kämpft dagegen nach den Regeln zeitgenössischer Kriegstechnik mit überfallartigen Angriffen und kleineren Scharmützeln, in denen der Gegner, der mit der gewaltsamen Beschaffung von Proviant und Quartier befaßt ist, überrascht, vernichtend geschlagen und seiner Habe beraubt wird. In einer solchen Situation ist — wie sogar autobiographisch eingeflochten wird — der Autor selbst vor Monasterolo in die Gefangenschaft geraten, in der er den Roman verfaßte.²⁰

Amors Welt wird mit offensichtlicher Freude vom Verfasser ausgemalt und am breitesten dargestellt. Daß sie aber nicht einmal als Welt des schönen Scheins des Fiktionalen gegen die Wirklichkeit abgesichert werden kann, zeigt sich in verschiedenen Einbrüchen aus der düsteren Gegenwelt. Der Krieg gegen die Jaloux wird zwar mit dem Rahmen eines Turniers umgeben, die Schlachtenszenen jedoch, die nach dem Muster

der chansons de geste detailfreudig berichtet werden, durchbrechen spätestens an ihrem Ende die Formelsprache des literarischen Musters, wenn ausführlich die grausamen Folgen des Kampfes, das Geschrei der Verwundeten, der Gestank der Leichen und die Trauer bei den Damen, die ihre gefallenen Geliebten bestatten, evoziert werden. Der Krieg hat Amor gezwungen, sein angestammtes Reich (le paradis; li pays de joye)²¹ zu verlassen und sich seinen Gegnern zu stellen. Weiche Machteinbuße damit verbunden ist, erfährt der Chevalier errant an sich selbst: Auf der Jagd geht seine Dame verloren, Amor und die Liebesgöttin sehen sich zur Hilfe außerstande: „en guerre n'a fors que mescheance“, kann Amor nur sentenziös resümieren. In seinem Paradies, so versichert er, wäre das Unglück nicht passiert.²²

Das traditionelle Sinnzentrum des Ritters, König Artus und sein Hof, erscheint im Roman nicht nur als unverzichtbares Ingredienz der zahlreichen Geschichten um Lancelot, Tristan, Palamedes und andere, die in den Roman integriert werden, sondern wird auch für die Handlung selbst bestimmend. Als der Chevalier im Heidenland gefangen ist, zieht der treue Begleiter Foi an den Artushof, um von dort Hilfe zu holen. Der König betraut Saphar le Paien, einen aus dem Prosatristan bekannten Ritter, mit dieser Aufgabe, und er erwirkt dann auch problemlos, daß Morgain ihre Verzauberung des Protagonisten aufhebt. Wenn man berücksichtigt, daß das gleiche Hilfsersuchen auch an Amor und Fortuna gerichtet wird, so könnte diese Konfliktlösung durch Artus auf seine sehr starke Stellung hinweisen. Zwar ist er tatsächlich auch Amor überlegen, der dem in der Fremde schmach tenden Chevalier nur Trost und Zerstreuung schicken kann. Fortunas enigmatische Antwort läßt jedoch erkennen, daß ihr die entscheidende Vorbedingung für das Gelingen des Unternehmens, nämlich die Wendung des Geschicks zum Guten, zu verdanken ist. Wenn der Artusritter den Chevalier errant also kurz darauf befreien kann, so nur, weil es sich um ein Problem handelt, für dessen Lösung Fortuna den Weg freigegeben hatte. Der Machtbereich von Artus ist im gegebenen Fall außerdem sehr eingegrenzt: Morgain als Schuldige an der mißlichen Lage des Protagonisten wird von ihrem Bruder Artus zur Räson gerufen und gehorcht auf der Stelle.

Zwischen Amor und Fortuna bleibt Artus in einer ungeklärten, ambivalenten Position: Die berühmtesten Helden seines Hofes leben in der mit viel nostalgischer Verbrämung geschilderten Scheinwelt Amors. Er selbst wird als historische Person in der langen Reihe vor der Weltenherrscherin Fortuna erscheinen und sein Schicksal beklagen:

Moy, Artuz, qui tant fuz honnourez,
Car . xij. roys furent a moy subgiez
Et la Table Reonde qui fu de tel postez,
Mordret, mon filz, me tua et je lay detrenchiez.²³

Wirksam werden kann er für den Chevalier errant nur, wenn es Fortuna gefällt und dann auch nur dort, wo sein spezifischer Machtbereich tangiert ist, d.h. seine Familie und das in den arthurischen Romanen versammelte Personal seines Hofes. Für die Auseinandersetzung mit der im weiteren Verlauf des Romans zunehmend bedrängend werdenden zeitgenössischen Realität erscheint er so implizit auf jeden Fall untauglich.

Dieser Befund bestätigt sich, wenn man die Rolle des Protagonisten selbst analysiert, der sich so sehr mit den Artusrittern verbunden sieht, daß er sich bei Connaissance als wichtigster seiner Waffentaten des Siegs im Turnier in Norgalez rühmen wird, „où mains bons chevaliers estoient de la Table Reonde. Là estoit ma dame qui bien apercevoit mon fait.“²⁴

Als Zuhörer der bei Amor vorgetragenen Geschichten der berühmtesten Artusritter weiß er, welche hervorragenden adventures sie vollbracht haben. Er selbst sieht seine Lebensaufgabe nach dem Ritterschlag ebenfalls darin, sich mit besonders schweren Abenteuern besonderen Ruhm zu erringen. („Et que estoie nouvel chevalier / Pour moy aux adventures esprouver, / Et que moy esprouver aux greigneurs, / Je conqueroye greigneurs honneurs.“)²⁵ Die Wirklichkeit wird sich von der der großen Vorbilder allerdings fundamental unterscheiden. Der Chevalier errant erlebt zwar immer wieder Abenteuer, wie er nicht müde wird hervorzuheben, er wird diese aber nur in ganz seltenen Ausnahmefällen detailliert berichten. Die meisten, von denen es stets nur pauschal heißt „Et aussi j'ay assés alées / Et assés adventures trouvées“, gehen, wie er freimütig gesteht, schlecht für ihn aus: „D'aucunes très bien me delivroye / Et aultres malement passoye. / Plus en y avoit des contraires / Que de celles debonnaire.“²⁶ und wenn er seine Taten erzählt, berichtet er gerade von diesen negativen adventures. So wird er an einem Hof in Piemont von zwei Anwesenden beleidigt und setzt zwar verbal die üblichen markigen Worte dagegen („Et quant venra en lieu et en temps, / Bien y series reconnoissans.“)²⁷ läßt jedoch lieber keine Taten folgen, da er sich allein in zu schwacher Position fühlt. Das einzige Mal, daß er mit Waffen kämpft, geschieht dies bezeichnenderweise ganz zu Beginn seiner Ritterkarriere; bevor es zu einer Entscheidung kommt, bricht er den Kampf gegen Breu sans Pitié auf Anraten von Foy ab und überläßt damit ohne weiteres seine Dame, die er befreien wollte, dem Gegner. — Seine aktive Teilnahme an kriegerischem Geschehen wird auch nur einmal anläßlich des Kampfes gegen die Jaloux berichtet, und auch sie geht negativ aus: Von Amor als Spion ins gegnerische Lager entsandt, durchschwimmt er mit den um den Kopf geknoteten Kleidern bei Nacht und nicht ohne Angst den Fluß, der die Lager trennt, wird beim Feind angekommen trotz seiner Verkleidung als Pilger mühelos von seinem Gegner Breu sanz Pitié enttarnt und als Spion für den Feind umworben. Angesichts der drohenden Verurteilung bietet er den Juristen mit Erfolg Geld an, um sich dann gehörig über ihre Simonie zu entrüsten. Als der Freikauf mittels Bestechung gelungen ist, dominiert das Gefühl tiefer Erleichterung, die Mittel zum Zweck sind vergessen („liez et joyeux de la belle aventure que tellement estoit eschappez des mains des jaloux.“)²⁸

Abenteuer vorzugsweise im Dienst der geliebten Dame unternommen, definieren stets den höfischen Ritter. Dadurch, daß Tommaso seinen Helden in diese Tradition einreihet und dessen langen Weg als eine Kette von adventures schildert, wird die große Distanz zu ebendieser Tradition deutlich: Abenteuer werden nur noch stereotyp behauptet, aber nicht mehr geschildert bzw. die wenigen geschilderten führen den Chevalier errant in unheldischer Pose vor und lassen ihn bis zum Ende nicht an das Ziel seiner Suche, der verlorenen Dame, gelangen. Der Held scheitert wie im Kleinen auch im Großen. Weder für sich persönlich noch für andere wird er je eine befreiende, Unrecht tilgende Tat vollbringen können. Sein Weg beginnt in der Vereinzelung des individuellen Schicksals, zu dem kein gesellschaftlicher Kontext evoziert wird, und bleibt bis zum Schluß hierauf beschränkt. Die festen gesellschaftlichen Orte, die einmal dem ritterlichen Handeln Sinn anboten (Artus, Amor), haben diese integrierende Potenz noch mehr als in manchen Vers- und Prosaromanen des 13. Jhs verloren und strahlen nur noch in der — allerdings nach wie vor attraktiven — Aura schönen Scheins.

Aventüren im Sinne der fiktionalen Vorbilder sind für den Ritter am Ende des 14. Jhs. so nachhaltig unmöglich geworden, daß der Autor seinen Protagonisten nicht ein-

mal im Reich der Fiktion (am Amorphof) zum Helden unter Helden zu machen wagt; nur der legendäre Begründer des Geschlechtes derer von Saluzzo, Aleram, kann mit Tristan und Lancelot wetteifern.²⁹ Der namenlose Chevalier errant als der Realität verhaftete Figur verharret auch im Amorreich in der Schattenrolle des kleinen Helfers, der für seinen einzigen (und obendrein mißlingenden) Einsatz gerade die für seinen Stand spezifischen militärischen Fähigkeiten nicht benötigt. Seine unbedeutende Rolle in der Realität (Fortuna) hat ihre Rückwirkung auf seine Stellung in der Idealität.

Aventüren bleiben so schöne Erinnerungen, aus einer anderen Zeit hereinragende Zitate eines Selbstbewußtsteins, das jetzt nur noch — ironisch gebrochen — in der Form von Fehlleistungen des Chevalier errant aktualisiert werden kann. An einer Stelle des Romans gerät der Held hierbei in erstaunliche Nähe zum späteren Ritter von der traurigen Gestalt: Als die beiden Tischgenossen ihn beleidigen („...Qui m'alerent ramposnant/ Et felonneusement parlant“), erkundigt er sich bei den anderen Gästen nach deren Identität:

„Qui sont ces chevaliers failliz
Qui me dient ytelz dis?
L'un me semble Quenz le seneschal,
Qui nul jour ne dist que mal,
L'autre a Garvain, li orgueilleux,
Qui est desamés de tous.
Ja n'y a nul de leur compaignie
Qui a eulz n'aye mellencolie.“

„Das sind sie tatsächlich“, wird ihm bedeutet, „aber nicht die, die ihr vermutet: Car cuides qu'ilz soient de la court le roy Artus,/ Mais ilz sont de ce pays çà sus.“ Sie sind wegen ihrer Ähnlichkeit mit den berühmten negativen Vorbildern zu deren Namensvettern gemacht worden.³⁰

Der Chevalier errant als Kenner der Artusromane will seine Erlebnisse auf das vertraute literarische Muster reduzieren. Im Falle der „parrains“ seiner unsympathischen Tischgenossen Keu und Gavain hat er noch einmal Glück, weil auch die übrigen Personen des Hofes ihre Artusromane im Kopf haben und die entsprechenden Konnotationen mühelos mitvollziehen können. Aber der Moment, in dem die Identifikation der Realität mit dem literarischen Muster des Ritterromans in die Lächerlichkeit führen muß, ist nicht fern.

Der Ritter als schwertschwingender Konfliktbewältiger hat sich in einen wesentlich passiven Betrachter der Welt gewandelt. Die Aktivität des Chevalier errant beschränkt sich in der mit einem dünnen „fil de roman“ zusammengehaltenen Handlung letztlich auf das Abschreiten einer Bildergalerie, in der sich Porträts und große, figurenreiche Szenen darstellende Gemälde — vergleichbar den Miniaturen der beiden Handschriften, in denen der Text erhalten ist — abwechseln. Aus dieser Distanziertheit kann alles Erlebte zum Anlaß von Staunen und Überraschung, gelegentlich auch von Erschütterung werden, der Roman zur Reihung von Mirabilia. Daß aventure neben der immer wieder zitierten traditionellen Bedeutung zugleich die des Bemerkenswerten und z.T. schon geradezu Kuriosen hat, wird von Tommaso an einigen Stellen auch explizit formuliert; der „docteur Orose“ charakterisiert z.B. den Protagonisten, den er am Hofe Fortunas trifft, so: „chevalier errant semblez et cerchiez choses fortuneuses et estran-

gez.“³¹ Und der so Angesprochene selbst stuft seine Erlebnisse später nach dem Grade ihrer Eigenschaft ein, „estrange“ zu sein.³²

Passivität und Distanziertheit sind eine Folge der Erfahrungen, die der Chevalier errant auf seinem Weg von Anfang an sammeln muß und die zunehmend sein Verhalten prägen. Er erfährt sich immer als unterlegen und unbedeutend. Auf der anderen Seite muß er erleben, daß Machtstellungen auch nicht unproblematisch sind: Angesichts des Schicksals, das den Mächtigen auf dem Felsen der Fortuna bereitet wird und das ihn vor Angst zittern läßt, bleibt ihm nur der Trost der Kleineren, daß es auch vorteilhaft sein kann, nicht zu den Großen dieser Welt zu gehören: „Et me fu adviz, consideré le dervement de ces haulz princes auxquelz n'en estoye digne de estre comparé, que assez me povoit souffire ce que je avoye et m'en devoye tenir pour appayé.“³³

Hinter der mangelnden Aktivität des Ritters verbirgt sich Orientierungslosigkeit, wie sich im Text in der (außer während des Aufenthaltes am Hofe Amors) durchgängigen Fragehaltung des Protagonisten ausdrückt; sein Ziel, „conseil trouver de ma perte“,³⁴ könnte — verallgemeinert verstanden über den konkreten Anlaß hinaus (Verlust der Dame) — geradezu als Motto über den Roman gestellt werden. Nachdem das alte Sinnsystem der höfischen Literatur sich als unbrauchbar erwiesen hat, bringt auch das der nicht-fiktionalen Gegenwelt keine Hilfe; denn sie ist auf Willkür gegründet und macht die chaotische Szenerie nur noch undurchschaubarer statt sie zu ordnen: Gegen ein zu einfach organisiertes, idyllisches Modell von Wirklichkeit tritt ein anderes, das sich durch totale Unsystematik auszeichnet.

Orientierungshilfe hatte der Jüngling am Anfang des Romans von *Connaissance* erhalten. Sein traditionsgebundenes Verständnis von Rittertum und *aventure* ließ ihn jedoch am Kreuzweg den guten Rat in den Wind schlagen und den gefährlicheren Weg nach links gehen, der zu einem langen Irrweg werden sollte, auf dem der Chevalier errant sich vergeblich zu seinem Ziel durchzufragen versucht. Er erhält viele Informationen und kann viel Wissen anhäufen, aber ein neuer Sinn, der das Labyrinth in ein überschaubares Wegsystem verwandeln könnte, kommt so nicht zustande.

Hier greift mit *Connaissance* eine neue Instanz ein, die entsprechend ihrer bei Brunetto Latini definierten Eigenschaft der Unterscheidungsfähigkeit von Gut und Böse, Lastern und Tugenden³⁵ statt des bisherigen Lebens, das auf der „voie de dampnacion“ verlief, als Weg zum Heil das neue Wirklichkeitsmodell der *vita contemplativa* anbietet, das mit dem *Ecclesiasticus* in den Weltverzicht einmündet. So zumindest sieht es bei einer ersten Betrachtung aus, wie sie in der bisherigen Forschung vorgenommen wurde. Bei genauerem Hinsehen erweist sich aber der so beruhigende Schluß als durchaus problematisch und macht den Roman Tommasos in besonderer Weise interessant.

Die Empfehlung der *vita contemplativa*, die nach Brunetto „refuse le monde et se delite en Deu solement“³⁶ und die bei Tommaso dementsprechend im *vanitas*-Gedanken gekrönt wird, erfaßt nur einen Teil der langen Ausführungen von *Connaissance*, wenn auch diesem Aspekt durch seine Endstellung ein besonderes Gewicht zukommt. Die durchgehende Orientierung des Romans auf die Interessen des Ritterstandes steht auch im Zentrum ihrer Lehren, die für die *vita activa* konkrete Handlungsanweisungen enthalten. In einer Drei-Stände-Lehre werden die *chevaliers* entsprechend

den Erfahrungen, die der Protagonist durchmachen mußte, in der mittleren Position angesiedelt, unter den „princes“, denen sie zu gehorchen und zu helfen haben, und über dem „peuple“. Gemeinsam ist dem zweiten und dritten Stand, daß sie Untertanen sind: „moy et toy et la menue gent ne sommez oubliez mais que a un homme tant seullement et ce est assavoir a nostre roy ou prince ou conte ou aucun autre prince terrien.“³⁷ Diese Ordnung ist so gut oder schlecht wie ihre einzelnen interdependenten Glieder: „Bons chevaliers font bons princez et bons princes font bons chevaliers...“³⁸ Da der Ritter das verbindende Scharnier zwischen oben und unten darstellt, ist ihm damit besondere gesellschaftliche Verantwortung zugewiesen. Seine Qualitäten sind die Garanten einer stabilen Ordnung. Wenn also die aktuelle Welt „en tant tourbe estat“ ist und „guerrez, mort, roberies et les autres mauz“ sie bedrücken, so nur, weil das Rittertum heruntergekommen ist:

Ploure, filz, et plaingez le deshonneur de chevalerie. Scez tu pourquoy? Pour ce que se chevalerie estoit en la haute vertu et honneur que lui affiert, le monde ne seroit mie en tant tourbe estat comme il est et Dieux ne seroit mie mescongneuz ne tant pou amé et honnouré de son pueple comme il est.³⁹

Die Qualitäten, die dem Rittertum zur Zeit fehlen, sind nicht die alten des Haudegens, die — wie ausdrücklich gesagt wird — nicht die „humanité de chevalier“ ausmachen, weil sie ihm äußerlich sind, sondern eine Reihe von moralischen Werten, die der Mittel- und Mittlerrolle des Rittertums Rechnung tragen:

... a chevalier ne ne convient paz tant fortement hauberc, gleve et espee comme fait a chevalier loyauté, verité, humilité senz hardement, vergoingne et courtoisie. Et scez tu pourquoy? Pour ce que les forces de courage sont plus vertueusez et plus necessairez que les forcez qui sont dehors chevalier, lesquellez ne sont mie de l'humanité de chevalier.⁴⁰

Damit der Ritter in der von Gewalt, Brutalität und der Willkür der Mächtigen geprägten Welt seine gesellschaftliche Rolle wieder wahrnehmen kann, muß er sich neu definieren, seine Tugenden nach innen verlegen und so seine Untertanenrolle zum Wohle aller fruchtbar machen.

Vergleicht man dieses Ideal, das Tommaso entwirft, mit der Entwicklung des Artusromans und der chansons de geste im Italien des gleichen 14. Jhs., wie sie von Krauss beschrieben wird,⁴¹ so zeigt sich, daß Tommaso vorhandene Ansätze aufnimmt, sie aber in ganz spezifischer Weise modifiziert: Waren bisher die in Roland und Olivier verkörperten Tugenden in einer Person zum „savio combattitore“ vereinigt worden, „der seine Kräfte einzuteilen weiß und die Feinde durch List besiegt“, so führt Tommaso jetzt eine deutliche Hierarchisierung zugunsten einer *sapientia* ein, die einen viel umfassenderen Sinn bekommt. Krauss erklärt die Entwicklung, die er in seinen Texten beobachtet, mit der Anpassung der Gattungen Roman und chanson de geste an die Interessen eines neuen bürgerlichen Publikums. Tommasos Text zeigt, daß auch eine andere Begründung möglich ist; denn sein völlig von den Interessen seines eigenen Standes geprägtes Werk zeigt in viel stärkerem Maße als die von Krauss zugrundegelegten Texte gerade die Eigenschaften, die auf ein bürgerliches Publikum schließen lassen würden. An solche Rezipienten hat Tommaso jedoch sicher nicht gedacht.

Damit zurück zu Tommasos Ritterideal: Um die neuen Tugenden zu lernen, ist — so demonstriert der Roman implizit — Wissen in beträchtlichem Umfang nötig; der Ritter muß sich dem clericus annähern, mit dem zusammen ihm nach Aussage von

Connaissance die Verantwortung für die Welt von Gott übergeben wurde. Der Chevalier errant führt auf seinem Irrweg im zunehmenden Aufgeklärtwerden zugleich vor, welche Arten von Wissen nötig sind. Das neue Ideal des Ritters als 'Mittelstand' umfaßt praktisches (geographisches, politisches, historisches etc.), ethisches und religiöses Wissen. Das umfassende historische Wissen schließt die Vertrautheit mit der eigenen Genealogie ein, die Tommaso bei vielen Gelegenheiten demonstriert; Vergangenheitswissen ist in einem wichtigen Teil darüber hinaus auch ein Wissen, wie es die Literatur mit der Darstellung einer ritterlichen Glanzzeit bereithält. Bei allem Bewußtsein von der Fiktionalität dieses Weltentwurfs bleibt seine Kenntnis für die Lebenspraxis, die standesgemäße Unterhaltung und die ihr eigenen gesellschaftlichen Spiele einschließlich des Turniers, von aktueller Bedeutung.

Die enzyklopädische Anlage des Romans durch Tommaso ist also nicht nur der kuriosen Ausbreitung von Wissen durch einen sehr belesenen, oberitalienischen Adligen verdankt, wie sie bisher eingestuft wurde, sondern funktional zum neuen Ritterideal zu sehen, auf das der Roman abzielt. Es wäre die Aufgabe einer eigenen Untersuchung zu zeigen, wie genau sich Tommaso an Wissenssummen der Zeit, etwa Brunetto Latini's *Tresor*, orientiert in der Art und Strukturierung seiner Inhalte bis hin zur Einfügung von bildlichen Darstellungen (Schema der Winde, etc.), die für den erläuterten Sachverhalt unverzichtbare Ergänzung und Illustration sind. Hierbei wären außer den volkssprachlichen auch die entsprechenden lateinischen Werke zu berücksichtigen, mit deren monumentalsten (Vinzenc von Beauvais, *Specula*) Tommaso z.B. die deutliche Konzentration auf die Geschichte teilt.

Vor dem Hintergrund dieses Gattungszusammenhangs wird zugleich das Spezifische der Wissenssummierung bei Tommaso sichtbar. Wissen wird bei ihm nicht enzyklopädisch systematisch gesammelt, sondern erwächst aus einer Handlung, in deren Mitte ein exemplarischer Vertreter eines Standes, des Rittertums, steht. Wissen gewinnt dieser Held durch Erfahrung und somit insoweit, als es sich für ihn als nützlich und sinnvoll erweist. Dieses Insistieren auf der praktischen Erprobung des Wissens paßt zu einem Stand, der seine Funktion nach wie vor in der Praxis alltäglichen Lebens zu erfüllen hat. Zugleich scheint sich hinter dieser Betonung aber auch Skepsis gegenüber theoretischer Belehrung anzudeuten. Nachdem Connaissance den gerade zum Ritter geschlagenen Protagonisten mit allgemeinen Ratschlägen ins Leben entlassen hat, wendet dieser die gutgemeinten Weisheiten schon bei der ersten Gelegenheit nicht an; nachdem Connaissance am Ende ihre jetzt unvergleichlich umfänglicheren Lehren ausgebreitet hat, schildert der Roman nicht mehr wie zu erwarten die Erprobung dieses Wissens in der Praxis, sondern bricht ab in einer Situation, die kreisförmig an den Anfang des Romans zurückverweist. Könnte also der Roman auch, so wird damit dem Leser nahegelegt zu fragen, wieder zu einem Kreislauf ansetzen, indem der Held auch diesmal trotz erneuten guten Willens das theoretische Wissen nicht nutzt, sondern seinen Sinn erst in der Praxis an sich erfahren muß, um es akzeptieren zu können?

In der Tradition des Dinadan sucht auch der Chevalier errant nach dem Sinn der Welt. Am Ende sieht es so aus, als habe er ihn gefunden. Liest man jedoch auch hier den Text gegen den Strich, so zeigen sich die Spannungen und Widersprüche, die diese Lösung impliziert, und stellen sie zugleich nachhaltig in Frage. Das Sinnsystem der Dame Connaissance, das die Synthese von der Amor- und Artus-Welt auf der einen und

der Fortuna-Welt auf der anderen leisten soll, zerfällt de facto in die konträren Wirklichkeitsmodelle der *vita activa* und einer zur Weltabgewandtheit tendierenden *vita contemplativa*. Dieses Fazit findet seine genaue Entsprechung auf der Handlungsebene: Der Chevalier errant ist bis zum Schluß nicht ans Ziel seiner Suche nach der geliebten Dame gekommen, und es wird nirgends gesagt, daß er auf weiteres Suchen verzichtet. Man könnte zwar seinen Wunsch, statt des bisherigen Wegs der Verdammnis den der „salvacion“ einzuschlagen, als eine mögliche implizite Absage an die Fortsetzung der Suche nach dem Liebesglück interpretieren; doch auch bei einer solchen Deutung müßte der Leser skeptisch bleiben, da der Roman zu Beginn bereits einen Protagonisten vorführte, der „par devocion/ — ou fut par desesperacion?“⁴² eine lange Zeit als Eremit lebte. Aus diesem weltabgewandten Leben riß ihn jedoch der Anblick der „belle plus jolie“, der er von da ab sein Leben widmete. Weshalb sollte ein solcher Rückfall nicht wieder denkbar sein und der Held erneut von seinen sehr irdischen Glücksbestrebungen eingeholt werden?

Das Ende des Romans ist offen. Der Chevalier errant, hinter dem sich bei aller Ausweitung ins Exemplarische immer auch deutlich das Ich des Autors und seine existentielle Betroffenheit verbirgt, sieht im Fazit der bisherigen Lebenserfahrung zugleich die Bilanz der aktuellen Situation des Rittertums seiner Zeit gezogen. Die harmonisierende Lösung eines Chrétien de Troyes auf der Basis der höfischen Ideologie kommt für ihn nicht mehr in Frage. Daß mit der neuen Stellung des Ritters als Höfling und Untertan letztlich aber weiter Machtansprüche geltend gemacht werden, zeigt das neue Ideal, das entworfen wird. Die Forderungen werden auch jetzt nicht offen ausgesprochen; statt hinter dem unverfänglichen Thema der Liebe treten sie jetzt unter dem Deckmantel des Moralischen auf: Der Ritter als Verkörperung gewisser Tugenden kann die Mängel der Wirklichkeit tilgen. Dieser Entwurf soll durch die Vermittlerposition des Rittertums zwischen oben und unten die „princes“ implizit an die chevaliers binden: Dieser Hintergedanke bestätigt sich in einer beiläufigen Äußerung, nach der die „princes“ auch „chevaliers“ sein sollten: „celui prince doit estre chevalier pour ce que greingneur semblance et amistié soit entre lui et ses chevaliers.“⁴³

Der Chevalier errant des Tommaso die Saluzzo also ein neuer Beleg für die Lotmansche „Ästhetik der Identität“? Die oben aufgezeigten Widersprüche machen eine solche Aussage nicht mehr ohne Abstriche akzeptabel, denn die harmonisierende Lösung ist in sich so prekär, daß sie einer Prüfung nicht einmal mehr im Text unterworfen wird. Wie wenig das neue Ideal erst recht der Wirklichkeit standhalten sollte, mußte Tommaso in seinem restlichen Leben an sich selbst erfahren. Seine eigene moralische Exemplarität, die ihm Philippe de Mézières bescheinigt und die ihn selbst zur Verkörperung des von ihm entworfenen Ideals machte, färbte nicht auf seine Gegner ab, die ihre Machtinstinkte ungezügelt auslebten und leichtes Spiel mit dem Marquis hatten. Die These vom Ritter als neudefiniertem Motor gesellschaftlicher Erneuerung hatte ihre Probe aufs Exempel nicht bestanden und konnte sie angesichts der gegebenen historischen Situation auch nicht mehr bestehen. Als deshalb Jean de Bueil über ein halbes Jahrhundert später die Idee einer Enzyklopädie für Ritter wieder aufnimmt und in den ebenfalls drei Teilen seines *Jouvenel* entfaltet, wird sein Ideal das genaue Gegenteil des von Tommaso empfohlenen sein, nämlich der Ritter in seiner militärischen Funktion, die entsprechend den veränderten Gegebenheiten den neuen Kriegstechniken angepaßt wird.⁴⁴ Noch einmal 100 Jahre später, als der Karmeliter De Cartheny sein

„Le voyage du chevalier errant“ betiteltes Werk drucken läßt (Anvers 1557),⁴⁵ ist auch diese Lösung nicht mehr akzeptabel. Der Autor, der den Roman des Marquis gekannt haben dürfte, wie auffällige Ähnlichkeiten bei aller Verschiedenheit nahelegen,⁴⁶ zieht sich konsequent auf das bei Tommaso abschließend empfohlene *v a n i t a s* - Ideal zurück.⁴⁷ Der Ritter, nunmehr zum Vertreter des Allgemein-Menschlichen geworden,⁴⁸ ist damit endgültig aus der *v i t a a c t i v a* in die *v i t a c o n t e m p l a t i v a* zurückgenommen, in der die Standesproblematik von Ideal und Wirklichkeit gegenstandslos ist.

ANMERKUNGEN

- 1 Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976, p. 118.
- 2 Iser 1976, p. 121 sqq.
- 3 Iser 1976, pp. 130—131.
- 4 Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973, pp. 432—433.
- 5 Diese Mittelalterkonzeption wird auch sonst bei Lotman sichtbar, cf. Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen, in J. M. Lotman, Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, ed. K. Eimermacher, Kronberg 1974, pp. 338—377, bes. 364 sqq.
- 6 Cf. außer den bekannten Beispielen in den Prosaromanen auch die entsprechenden Beobachtungen zum Versroman nach Chrétien in der Untersuchung von B. Schmolke-Hasselmann, Der arthurische Versroman von Chrétien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung, Tübingen 1980 (Beihefte zur ZRP 177), bes. pp. 48 sqq.
- 7 Ed. G. W. Coopland, Cambridge 1969, t. I, p. 281.
- 8 Tommaso gibt seinem Werk, das er im Prolog und Epilog lediglich als „livre“ bezeichnet, keine Gattungsbezeichnung. In der Forschung wird der Text als „roman allégorique“ (C. E. Pickford, L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du moyen âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, Paris 1960, p. 231, Anm. 22) oder neuerdings als „roman biographique“ bzw. „autobiographie chevaleresque“ eingestuft (C. Marchello-Nizia, in D. Poirion, Précis de littérature française du moyen âge, Paris 1983; p. 345). Diese Etikettierungen können nicht befriedigen, da sie nur einen Teilaspekt des komplexen Werkes erfassen. In der vorliegenden Untersuchung wird der Text ohne einen einengenden Zusatz als Roman bezeichnet.
- 9 Notice de l'ouvrage manuscrit, intitulé Le Chevalier Errant, par Thomas, Marquis de Saluces, III^e du nom, mort en 1416, in Notices et extraits des manuscrits V (1797) pp. 564—580, bes. p. 566.
- 10 V. Mulletti, Memorie storico-diplomatiche di Saluzzo, t. IV, 1830, p. 382; Mulletti resümiert seine Liste der Mängel mit dem Satz: „in somma nel libro regna un totale disordine ed un indigesto miscuglio di stranissime cose.“ (p. 383) — Cf. ebenso E. Gorra, Il Cavaliere Errante di Tommaso III di Saluzzo, in ders., Studi di critica letteraria, Bologna 1892, p. 109: „La sconnessione che regna in certe sue parti, e soprattutto al principio e alla fine; la ripetizione inutile e stucchevole di alcuni episodii, il succedersi di narrazioni che non hanno altro scopo fuori di quello di ritardare la chiusa, il ricorrere di quasi tutti i luoghi comuni della letteratura contemporanea e anteriore, e soprattutto l'assoluta mancanza del senso della misura fanno sì che essa debba ascrivarsi fra le più difettose e le meno dilettevoli del suo tempo.“ — Cf. ferner N. Jorga, Thomas III, marquis de Saluces. Etude historique et littéraire avec une introduction sur la politique de ses prédécesseurs et un appendice de textes, Saint-Denis 1893, p. 132: „Tel est ce livre, souvent ennuyeux, toujours mal ordonné, comme d'habitude au moyen âge.“
- 11 P.-Y. Badel, Le roman de la rose au XIV^e siècle. Etude de la réception de l'oeuvre, Genève 1980, pp. 315—330, bes. p. 326.
- 12 Tommasos Fassung dieser Geschichte ist abgedruckt worden von E. Gorra, La novella della Dama e dei tre papagalli, in Romania 21 (1892) pp. 71—78.
- 13 Badel 1980 (Titel cf. Anm. 11), p. 319: „...il plagie effrontément Guillaume de Lorris...“; cf. ebenso zu einer Chrétien-Entlehnung p. 31: „...ces vers empruntés sans vergogne à Chrétien...“
- 14 Cronaca di Saluzzo, in Monumenta historiae patriae scripta, Torino 1848, t. III, col. 1037.
- 15 Jorga 1893 (Titel cf. Anm. 10), p. 101.

- 16 Badel 1980 (Titel cf. Anm. 11), p. 327.
- 17 Hs. Paris, B. N. fr. 12559, fol. lva. Der Text wird im Folgenden stets nach dieser Handschrift zitiert.
- 18 Die Lebensalterlehre, der dieses und die weiteren Zitate des obigen Absatzes entnommen sind, findet sich fol. 178va—179va.
- 19 fol. 23vb.
- 20 „Et cil Thomas de Saluces vout devant estre pris en sa compaignie que les laisser et s'en aler honteusement. Là fut il pris et fut tant en prison que son pere morut, puis fut marquis appelez.“ (fol. 166ra)
- 21 „.... au descendre d'une valée/ Venimes au pays/Où on treuve tant de deliz;/ Ce est le pays de joye/ Que le Dieu d'Amour maistroye,/ Là où sont trestuit deduit/ Qui ne finent ne jour ne nuit.“ (fol. 24ra)
- 22 „Mais se j'eusse esté en mon paradis,/ Là t'eusse de telz maulz garis;/ Car là, bien sachiez voirement,/ T'amie ne feusses perdant,/ Ainz te seroie oubligiez/ De toy deffendre de tous meschiez.“ (fol. 103va)
- 23 fol.120rb.
- 24 fol. 183vb.
- 25 fol. 4ra.
- 26 Beide Zitate finden sich fol. 20ra-b.
- 27 fol. 22ra.
- 28 fol. 88ra.
- 29 Cf. zur Gestalt des Aleramo die Arbeit von G. Carducci, *Gli Aleramici, Leggenda e storia*, in *Nuova Antologia* t. 42, serie II, 1883, pp. 425-445.
- 30 fol. 21vb-22ra.
- 31 fol. 134vb.
- 32 fol. 171vb.
- 33 fol. 129ra.
- 34 fol. 167rb.
- 35 *Li livres d'ou tresor*, ed. F. J. Carmody, Berkeley-Los Angeles 1948, Kap. II 68, p. 245: „Cognitione est a conoistre et deviser les vertus des visces ki ont samblance des vertus;...“
- 36 Kap. II 123, p. 308.
- 37 fol. 193ra.
- 38 fol. 194rb.
- 39 fol. 194rb.
- 40 fol. 194ra.
- 41 H. Krauss, *Der Artus-Roman in Italien*, in *GRLMA IV/1*, Heidelberg 1978, pp. 667—675, bes. p. 674.
- 42 fol. 5ra.
- 43 fol. 194ra.
- 44 Ed. C. Favre, *Le Jouvencel par Jean de Bueil*, Paris 1887 u. 1889, 2 t.
- 45 Jorga 1893 (Titel cf. Anm. 10) p. 132, Anm. 3 nennt noch eine spätere Edition Anvers 1594. — Das Werk Jean de Carthenys wurde von Luca Bellerio auch ins Lateinische übersetzt, cf. diese Angabe bei Muletti 1830 (Titel cf. Anm. 10) p. 384, Anm.
- 46 Das Werk ist ebenfalls in drei Teile gegliedert, wie der „Prologue de l'auteur“ erläutere: „Premierement il recite la vie qu'il a mené en suyvnt Folie et Volupté. Secondement comme conduyt par Grace divine, il vint au chasteau de Penitence, et de là au Palais de Vertu. Tiercement il specifie et declare les biens et soulas qu'il a trouvé au Palais de Vertu, ensemble les beaux sermons que luy feit le bon hermite Entendement.“ — Der Protagonist ist zu Beginn des Werkes im gleichen Alter wie der Tommasos; der Berechnung der Lebensjahre

liegt wiederum eine (nach Wochen statt nach Monaten wie bei Tommaso gegliederte) Lebensalterlehre zugrunde: „Après que j’euz passé en toute folie et lascivité trois semaines d’ans de mon aage, c’est a sçavoir enfance, puerilité et adolescence qui font ensemble vint et un ans: et que fuz entré en la quatriesme semaine qu’on appelle l’aage de jeunesse, laquelle commence à vint deux ans, ainsi comme j’estoye aagé de vint quatre ou cinq ans, il me print en fantasie de voyager...“ (2r-v). Der junge Ritter wird vor seiner Ausfahrt von Folie beraten, die ihn von dem armurier Mauvais Vouloir mit Waffen ausstatten läßt. Bei der Schilderung ihrer bisherigen Heldentaten läßt Folie in langer Reihe „plusieurs grans et nobles personnages“ der Geschichte Revue passieren (I, Kap. 5). — An einem Kreuzweg angekommen kann der Chevalier errant den Verlockungen von Volupté nicht widerstehen, die ihn zu ihrem Palais de Felicité mondaine führt, an dem die Handlung des ersten Teils — parallel zu dem Geschehen am Hof Amors bei Tommaso — spielen wird. — Die bei Tommaso nur angedeutete Beziehung zur jenseitigen Welt (cf. oben p. —) ist bei De Cartheny klar herausgestellt: Teil I — Hölle; Teil II — Purgatorium; Teil III — Paradies.

47 Zur Illustrierung der Tatsache, „comme la joye du monde avec ses biens et voluptez bien tost se passe et esvanouyt“ (170r) wird am Ende des ersten Teils beschrieben, wie der Palais de Félicité mondaine „tresbucha et fondit en abysme.“ (Kap. 13)

48 Cf. die Ausführung im Prolog: „J’ay aussi induyt plus tost un Chevalier a parler, que nulle personne de queconque autre estat: pour ce que tous Chrestiens sont au baptesme faitz et sacrez les Chevaliers de Jesus Christ... Et pourtant... que peu sont trouvez tousjours suyvens et tenans le droit chemin sans errer et faillir, je l’ay denommé Chevalier errant.“