

Gerhard Wild (München)
Ausgrenzung und Integration
arthurischer Themen im katalanischen Mittelalter
(von Muntaners *Crònica*, *Blandín de Cornualla*
und Torroellas *La Faula*
zu Martorells *Tirant lo Blanc*)

Eine Reihe zentraler Texte des katalanischen Mittelalters lassen sich als Dialog mit den Texten der altfranzösischen Artusepik lesen, obwohl die katalanische Literatur erst verhältnismäßig spät und in einer eigentümlichen Weise den Schritt zur Aufnahme von Themen der Artusdichtung vollzogen hat.¹ Betrachten wir die drei zentralen Kategorien *fin amor*, *chevalerie* und *merveilleux*, anhand derer eine Einordnung von ritterlichen Erzähltexten als «arthurisch» erfolgen kann, so wird evident, daß die Rezeption der Artusstoffe in Katalonien einen spezifischen Anpassungsvorgang voraussetzt, der im katalanischen Literatursystem begründet liegt. Die drei Kategorien, die wesentlich mit dem Artusroman verbunden sind, können zunächst nur über je spezielle Teilbereiche integriert werden:

- Es ist dabei bemerkenswert, daß die erste Kategorie - *fin amor*, die höfische Liebe -, die immer wieder als zentrales Moment einer arthurischen Schreibweise angeführt wird, in den katalanischen Erzähltexten in Verbindung mit Rittertaten keine Rolle spielt. Doch läßt sich diese Nichtrezeption des *amour courtois* aus einer funktionalen Differenz des katalanischen Literatur- und Gattungssystems gegenüber der altfranzösischen Dichtung erklären: In Katalonien bleibt zunächst allein die Lyrik - zumal die *razos* und *vidas* - prädestiniert für die

¹ Vgl. Martí de Riquer: *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1984, 2: Part antiga, 16-25. und Martí de Riquer: *El caso particular de Catalunya*, in: *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters I/1*, Heidelberg: Winter, 1978, 665-667.

Auseinandersetzung mit den Spielarten der höfischen Liebe.² Aufgrund dieser Funktionsdifferenz bleibt in der katalanischen erzählenden Dichtung die höfische Liebe entweder ein marginales Thema oder sie scheint in einer exaltiert-spirituellen Weise auf, wie sie am Werk Ramon Llulls darzustellen wäre.

- Auch die zweite Kategorie - *chevalerie* - wird von einer Funktionsdifferenz betroffen: Große Waffentaten, wie sie in Frankreich die Helden des Artus- und auch des Karlszyklus vollbringen, bleiben zunächst den Heroen der Geschichte vorbehalten, sind also ein Gegenstand der Historiographie. Die Suche nach arthurischen Spuren führt hier allerdings zu aussagekräftigen Befunden für das katalanische Literatursystem des Mittelalters.

- Die dritte Kategorie dagegen, das Wunderbare, die bereits aus der Sicht der altfranzösischen Kritiker des höfischen Romans eine bedenkliche, weil «eitle» und bloß «gefällige» Kategorie der Untergattung Artusepik darstellt,³ kann in Katalonien zunächst nur über den Umweg der religiösen Literatur integriert werden. Anders als im hochmittelalterlichen Frankreich, wo um 1230 im *Lancelot-Graal-Zyklus* bereits der Rückschlag der religiösen Literatur gegen den Artusroman und seine Ausbeutung von Allegorie und Typologie erfolgt,⁴ dient diese religiöse «zweite Sprache» in Katalonien gerade dazu, das ganze Ausdruckspotential des Wunderbaren zu entfalten. Gerade die parasitäre Anlagerung der arthurischen Phantastik an die im 13. und 14. Jahrhundert in Katalonien besonders reiche Tradition der religiösen Literatur ist ein bislang nicht beachtetes Phänomen.

² Vgl. hierzu die imposante dreibändige Anthologie von Martí de Riquer: *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1983, und den umfangreichen Abschnitt über die *Trobadors catalans*, in: ders.: «Història» (wie Anmerkung 1).

³ Diese polemische Differenzierung des Wahrheitsgehalts von Karlsepik, Artusdichtung und Antikenroman findet sich in Jean Bodels *Chanson des Saisnes*. Vgl. dazu Hans Robert Jauf: «Epos und Roman: Eine vergleichende Betrachtung an Texten des 12. Jahrhunderts», in *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft 31* (1961), 76-92, wiederabgedruckt in *Altfranzösische Epik*, herausgegeben von Henning Krauß, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, 314-337, und ebenfalls in Hans Robert Jauf: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München: Fink, 1977, 76-92.

⁴ Vgl. dazu vom Verfasser: *Transformation von Erzählstrukturen im altfranzösischen Prosaroman*, Diss. München 1989.

Ausgehend von den drei arthurischen Kategorien Liebe, Rittertum und Phantastik, deren Verhältnis hier skizziert wurde, lassen sich die folgenden Thesen ableiten:

1. Die Gestalten und Themen der Artusepik können im 14. Jahrhundert nur zögernd und in mehreren historischen Stufen in das katalanische Literatursystem integriert werden.
2. Dabei wird die *matière de Bretagne* in einer Weise katalanisiert, welche die Faszinationskategorien - Liebe, Rittertum und Wunderbares - in Funktionskategorien - Chronik, Roman, Allegorie - ausdifferenziert.⁵
3. Bei dieser Katalanisierung kommt eine maßgebliche Rolle dem Prosaroman *Lancelot* zu, der schon in der altfranzösischen Literatur planvoll die arthurische Welt entzaubert und zugleich in der christlichen Rede über ritterliche Seinsbestimmung kritisiert.

Anhand von Muntaners *Crònica* (1325-28), des anonymen Versromans *Blandin de Cornualla* (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) und Guillem de Torroellas Verserzählung *La Faula* (vor 1375) soll nun diese für Katalonien typische Auffächerung der Artusepik in Funktions- und Faszinationsbereiche überprüft werden.

In Ramon Muntaners *Crònica* wirken Lancelot und die Ritter der Tafelrunde zwar nicht an den Kämpfen zwischen Christen und Sarrazenen mit; dennoch tragen sie in einer Weise zur hagiographischen Aufwertung der Taten des Hauses Aragó bei, die für die frühe Phase der Katalanisierung arthurischer Themen charakteristisch ist:

«Mas no us cuidets que anc Rotlan, ne Oliver, ne Tristany, Llancelot, ne Galeàs, ne Perceval, ne Palamides, ne Bors, ne Estors de Marès, ne Morat de Gaunes, ne neguns altres poguessen fer tots dies ço que el rei En Pere faia; e après d' el tots los rics-hòmens, cavallers, almogàvers e hòmens de mar qui lla eren.»⁶

⁵ Zu den erstmals von Hugo Kuhn in der germanistischen Mediävistik vorgeschlagenen Begriffen Faszinationstyp und Funktionstyp vergleiche Hans Ulrich Gumbrecht: «Faszinationstyp Hagiographie - ein historisches Experiment zur Gattungstheorie», in *Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontexte und Perspektiven; Hugo Kuhn zum Gedenken*, herausgegeben von Christoph Cormeau, Stuttgart: Metzler, 1979, 37-84.

⁶ Ramon Muntaner: *Crònica*, 2 Bände, herausgegeben von Marina Gustà, Barcelo-

Es bleibt hier offen, ob Muntaner die arthurischen Helden als literarische oder als historische Gestalten auffaßt. Lancelot vermag als exemplarischer Ritter in einer an sich als phantastisch und romanesk empfundenen Welt nicht unmittelbar für die Wahrhaftigkeit des Erlebten zu garantieren; dafür jedoch verbürgt er den hyperbolischen Anspruch des Erzählten, das sich zur Darstellung von Realität und historischer Faktizität der topischen Metapher von der Phantastik der Ritterromane bedient. Die Artusdichtung überhöht also emphatisch die als romanesk empfundene, aber dennoch historische Situation. Wie Lancelot und Galaad, so stehen auch die Könige von Katalonien/Aragon unter dem Schutz Gottes, so daß Kriegsruhm wie schon in der Artusepik als Ausdruck der heiligmäßigen Tugend der katalanischen Ritterschaft gelten kann:

«Que ço que el rei faia no era obra de cavaller, mas obra de Déu pròpriament; que Galeàs, ne Tristany, ne Lancelot, ne Galvany, ne Boors, ne Palamides, ne Perceval lo Galois, ne el Cavaller ab la Cota mal tallada, ne Estor de Mares ne el Morant de Gaunes, con tots ensems fossen ajustats ab tan poca gent con lo senyor rei d' Aragó era, no pogren tant fer en un jorn contra quatre-cents cavallers tan bons con aquelles eren, qui eren la flor del rei de França, con féu lo senyor rei d' Aragó e aquells qui ab ell eren aquella hora.»

Ein typologisches Modell stellt das Argumentationsmuster für die Geschichtsphilosophie der katalanischen Ritterschaft bereit, die sich durch die göttliche Unterstützung, die bereits Galaad und in eingeschränktem Maße Lancelot genossen, legitimiert. Dabei spielt es keine Rolle, ob die rivalisierende französische Ritterschaft oder die maurischen Glaubensfeinde als Kontrahenten agieren:

«E d' aquest ric-hom, En Guillem Galceran, se pogra aitan gran llibre fer de les proees que ell féu, con féu de Lancelot del Llac; e pot hom conèixer Déus si i volia bé, que ell fo alcaid en Barbaria, e hi fo en molts fets d' armes e pus passà ab lo senyor rei d' Aragon a Alcoll e en Sicília, e hi fo, així con ja us he dit, en tots los afers.»⁸

na: Edicions 62, 1979, I, 86.

⁷ Muntaner I, 204.

⁸ Muntaner I, 216.

An allen zitierten Stellen bedient sich der Verfasser des intertextuellen Verweises auf die Artushelden, um eine an sich bereits als wunderbar empfundene Wirklichkeit emphatisch zu überhöhen:

«D' altra part, que sabia lo cor del rei En Pere, que era lo mellor cavaller del món, e que menava ab si sos bons cavallers de sa terra, que anc lo rei Artús no hac a la Taula Redona.»⁹

Und so überbietet König Pere an Großzügigkeit seiner Hofhaltung nicht etwa Alexander den Großen, sondern Artus:

«Mas lo senyor rei, qui veé que no es poc ésser combatut ab sos enemics, manà un torneig a Figueres; (...) E aqui féu-se la plus bella festa e el plus bell fet d' armes que anc en torneig se faés, del rei Artús a ençà.»¹⁰

Aus diesem Belegmaterial von Muntaners *Crònica* läßt sich zunächst folgern, daß die französischen Romanhelden - etwa ein Jahrhundert nach Abfassung des *Lancelot* - in Katalonien bekannt sind, was sich auch durch das Eindringen arthurischer Namen in die katalanische Alltagswelt bestätigt. Die Referenzen dienen Muntaner aber offenbar stets als negative Folie. Denn die rein literarische, sich im Rahmen fiktionaler Konvention entfaltende Materialität arthurischen Rittertums muß sich im Kontext des historiographischen Gattungsmusters bei Muntaner erst recht als «bloße Fiktion» definieren, wenn Tristany und Llançolot mit den Heldentaten der katalanischen Expansion wetteifern. Das Kernproblem des Don Quijote, nämlich literarischen Sinn zu stiften in einer an sich abenteuerlosen Welt, stellt sich in den frühen katalanischen Texten nicht. Letztlich bleibt die arthurische Welt hier stets als Fiktion präsent, da die Einheit zwischen dem Text der Chronik und der romanesken Phantastik rein rhetorischer Natur ist. Solange die Beziehung zwischen den Taten der arthurischen und der katalanischen Helden auf der Ebene des Vergleichs und der Hyperbolik angesiedelt wird, sind Llançolot und Tristany also nur als rein stilistische Mittel konzipiert: Im Gegensatz zu König Pere oder jenem heldenhaften Guillem Galceran erlangen die Artushelden hier keine historische Dimension, sondern bleiben rhetorischer Ornat in Muntaners Werk. In analoger Manier verfährt die katalanische Dich-

⁹ Muntaner I, 100.

¹⁰ Muntaner II, 19.

tung mit dem Artusgenre, wie sich zeigen wird, auch in allen späteren Phasen.

Charakteristisch für die gerade skizzierte erste Phase, die mit dem «Funktionstyp Chronik» koinzidiert, ist das Fehlen der Faszinationsbereiche Liebe und Phantastik. Mit diesen Kategorien hat es sich das katalanische Mittelalter offenbar besonders schwer gemacht. Es hat auf die Adaption oder Neuschöpfung von arthurischen Romanen im strengen Sinn verzichtet. Dennoch besitzt die Literatur des 14. Jahrhunderts mit dem anonymen *Blandín de Cornualla* einen Versroman, der thematisch und strukturell noch rudimentär auf das Modell des arthurischen Versromans zurückweist:

Zwei Ritter, Blandín de Cornualla und Guillot Ardit de Miramar, schwören einander ritterliche Freundestreue und brechen zu einer Queste auf. Ein Hund führt sie zu einer Höhle. Blandín findet ein wunderbares palastartiges Gebäude, dessen Türwächter ihn als Aventuresuchenden zum Eintreten auffordert. Unter einem Apfelbaum schläft der Held im Garten des Hauses ein. Als Blandín wieder erwacht, fordern ihn zwei Damen auf, schnell zu fliehen: Ein Riese habe sie beide hier eingesperrt, und ihn Blandín, werde er bestimmt töten. Blandín besteht darauf, mit dem Riesen zu kämpfen, der prompt erscheint. Nach heftigem Kampf tötet Blandín den Unhold und kehrt mit den beiden Damen ins Freie zurück. Ein zweites Abenteuer kündigt sich an, als der Bruder des Riesen nach Rache verlangt. Guillot trennt sich von der Gruppe, doch er scheitert bei dem Versuch, den Kampf zu bestehen: Nachdem er zwei Löwen, welche die Frau des Riesen auf ihn hetzt, getötet hat, können sich der Riese und sein Sohn Guillots bemächtigen. Blandín folgt seiner Spur und besiegt beide Gegner. Bei der Gelegenheit kann er gleich die Eltern der beiden Damen aus dem Gefängnis der Riesen befreien. Nach kurzem Aufenthalt brechen beide auf. Unterwegs vernehmen sie den Gesang eines Vogels, der ihnen ein großes Abenteuer vorhersagt. An der Wegkreuzung bei einer Pinie trennen sich beide, vereinbaren aber, sich an derselben Stelle einen Tag vor St. Martin zu treffen.

Ab hier wird die Handlung nach dem Muster der späten Artusromane in zwei zeitlich synchronen Abenteuererfolgen parallelgeführt:

Guillot kehrt bei einem Schäfer ein, der sein Essen mit ihm teilt. Dabei hört er von einem geheimnisvollen *cavaller negre*, der alle seine Gegner tötet. Als er ihm schließlich gegenübersteht, verhöhnt ihn der Schwarze Ritter und droht ihm an, ihn seinen Hunden vorzuwerfen. Doch Guillot gelingt es, ihn zu bezwingen. Ein Eremit klärt Guillot über die üblen Sitten des Schwarzen Ritters auf und warnt ihn vor dessen Verwandten. Guillot kann zwei Tage später den Bruder des Schwarzen Ritters besiegen, gerät jedoch in die Gewalt von dessen Vasallen und Verwandten. Blandín ist

inzwischen bei seiner Abenteuersuche dem Gesang eines schönen Fräuleins gefolgt, das ihn einlädt, mit ihm zu speisen. Blandín wird nach dem Mahl schläfrig und während er ruht, macht sich das Fräulein auf seinem Pferd davon, läßt aber ihr eigenes zurück. Am vierten Tage seiner Suche nach dieser *donzella d' Ultramar* begegnet Blandín dem Knappen Peytavín, dessen Herr soeben von zwei Rittern getötet wurde, die in einem nahegelegenen Schloß ein verzaubertes Mädchen gefangen halten. Blandín läßt sich zu dieser Burg bringen und besiegt dort eine Reihe von Angreifern, darunter den Burgherren, worauf die übrigen Ritter sich ihm unterwerfen und einen Treueid leisten. Auf der Suche nach dem verzauberten Fräulein findet er deren Bruder, einen schönen Jüngling, der einen Sperber an der Hand trägt und ihm die Geschichte der Geschwister erzählt: Der eigene Vater habe die Tochter verzaubert, als er in einem Krieg sein Land verlor. Die zwei Ritter seien dazu bestimmt gewesen, jeden Fremden fernzuhalten. Blandín läßt sich in die Kammer des Mädchens führen, das Tag und Nacht von sieben Dienerinnen bewacht wird, und verliebt sich in die in tiefem Schlaf versunkene Schöne. Um sie zu entzaubern, muß sich Blandín in den Besitz eines weißen Habichts bringen, der im Turm der Burg von einer Schlange, einem Drachen und einem verzauberten Sarrazenen bewacht wird. Ohne Mühe besiegt Blandín die Schlange, und nach hartnäckigem Ringen auch den Sarrazenen, so daß er den Habicht an sich bringen kann. Indes erwacht durch den Lärm der Drache, den er ebenfalls bezwingt. Blandín erlöst das verzauberte Fräulein, nachdem er den Habicht auf ihre Hand gesetzt hat. Die entzauberte Brianda erfährt von ihrem Bruder die Einzelheiten ihrer Rettung. Statt die Reichtümer des Schlosses als angebotenen Lohn dafür anzunehmen, verlangt Blandín ihre Liebe, die ihm Brianda gerne gewährt, nachdem sie sich davon überzeugt hat, daß es sich bei ihrem Verehrer um einen attraktiven Jüngling handelt. Auch die unabgeschlossene Handlung um die *donzella d' Ultramar*, die vier Tage zuvor Blandíns Pferd gestohlen hatte, erfährt jetzt ihre Auflösung: Die *donzella* sei ausgeschickt worden, um in aller Welt nach einem Ritter zu suchen, der Brianda befreien könne. Nach einem Monat Aufenthalt bei Brianda bricht Blandín nochmals auf, um fristgerecht am St. Martinstag an der Wegkreuzung zu sein. Als sich Guillot zum verabredeten Zeitpunkt nicht einfindet, gelangt Blandín auf einen Hinweis des Eremiten in die Burg, in der Guillot von den Verwandten des *cavaller negre* gefangengehalten wird. Nach einem Gefecht mit dem Burgherren kann er Guillot befreien, der ihn auf Briandas Schloß begleitet. Hier endet der Roman mit einer Doppelhochzeit; Blandín heiratet Brianda und Guillot Briandas Schwester Irlanda.¹¹

¹¹ Der Text des *Blandín* ist jetzt leicht zugänglich in *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, herausgegeben von Arseni Pacheco, Barcelona: Edicions 62, 1983, 27-79 (Eine deutsche Übertragung des *Blandín* sowie einiger weiterer Erzählungen des katalanischen Mittelalters durch den Verfasser ist in Vorbereitung).

Obleich charakteristische Namen wie Artus, Lancelot, Ginebra, Galvany und ähnliche in dem Werk fehlen,¹² enthält der Text offenkundig deutliche Systemreferenzen auf den Artusroman:

Bereits der Name unseres Helden setzt mit *Cornualla* ein topographisch-literarisches Signal, das zumindest in die Richtung eines *roman breton*, namentlich auf die *Tristan*-Tradition, verweist und so rezeptionssteuernd wirkt.

Nicht minder markant sind die Strukturanalogien zum höfischen Roman. Zwar wäre es müßig, aus dieser Handlung die Fragmente des sogenannten «Doppelten Kursus»¹³ herauszuarbeiten zu wollen; denn Liebe und Abenteuer gehen eine eher beiläufige als notwendige Verbindung ein: Ebenso gut könnten Blandín und Guillot am Ende des ersten Teils die zwei geretteten Damen heiraten, während am Ende des Werks die Doppelhochzeit ohne vorbereitende Motivierung arbiträrer Natur bleibt. Doch ist es ohne weiteres möglich, in den steigenden Parallelismen¹⁴ und mehr noch in dem zeitgleich und örtlich klar gegliederten und markierten Stationenweg Strukturierungsprinzipien des Artusromans freizulegen;¹⁵ ebenso mag man in dem offenbar ohne allegorische Intention gesetzten Motiv der Wegscheide das

¹² Diese Kriterien für die Zugehörigkeit zur Gattung «Artusroman» führt Beate Schmolke-Hasselmann an: «Der französische Artusroman in Versen nach Chrétien de Troyes», in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 57 (1983), 415-430.

¹³ Das sogenannte arthurische Strukturmodell, das auf dem Makroniveau der erzählten Geschichte dem Schema «Finden - Verlust - Wiedergewinnung» entspricht; vgl. den grundlegenden Aufsatz von Hugo Kuhn: «Erec», in Hugo Kuhn: *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart: Metzler, 1959, 133-151.

¹⁴ Kampf gegen einen, dann gegen zwei Riesen (*Blandín*, V. 942).

¹⁵ Im Sinne des altfranzösischen *conjointure*-Begriffs, das heißt der planvoll organisierten Gesamtanlage der Erzählung durch motivische Wiederaufnahme und Bezugnahme; vgl. Hugo Kuhn: «Erec», wie in Anmerkung 13), wirken vor allem folgende Elemente auf der Motivebene strukturierend: Mehrmalige Begegnungen mit einer schönen *donzella*; Einkehr bei gastfreundlichen Einsiedlern und Hirten, die durch ihre Erzählungen den weiteren Verlauf der Handlung entscheidend vorprägen (Vorbild hierfür ist die Erzählung des Artusritters Calogrenant in Chrétiens Roman *Yvain*); Aufnahme des Helden bei seinen Befreiern, Versorgung seiner Wunden; besonders eindringlich verweisen die Festmahls motive am Ende der beiden Abenteuerreihen (V. 489: «Aquí féron mot bella festa» und die wörtliche Wiederaufnahme dieses Verses in V. 2362) darauf zurück, daß hier die arthurische Zirkelstruktur der Handlung mit der zweimaligen Einkehr am Artushof das referentielle Grundmuster von *Blandín* bildet.

markante Signal für das Ende eines ersten Abenteuerzirkels erblicken.¹⁶ Auch über diese Grenze hinweg lassen sich durchaus die für den klassischen Artusroman charakteristischen Symmetrien der Sequenzbildung feststellen.¹⁷ Ferner sei auf die kunstvolle Parallelisierung der getrennten Handlungsstränge durch die verdreifachten Kampfsequenzen hingewiesen.¹⁸ Auch auf der Ebene der Handlungsmotive lassen sich Argumente für eine Orientierung des *Blandín* an der altfranzösischen Artustradition finden: Gerade das zentrale, in beiden Handlungspartien aufgenommene Thema des Ritterkampfes im Dienste einer Dame und ihre Entzauberung beziehungsweise Rettung aus der Gewalt eines Unholds weist als Systemreferenz auf den französischen Artusroman zurück. Auch das höfische Daseinsprinzip des fahrenden Ritters, der - in der Tradition von *Lancelot du Lac* - an keinem Ort länger als nötig verweilen soll,¹⁹ wird von den beiden Helden klar formuliert.²⁰ Daneben erinnert die profilierte Verknüpfung der einzelnen Abenteuersequenzen durch die Verwandtschaft einzelner Akteure an die Episodenverflechtung im Artusroman. Auch märchenhaft-phantastische Elemente, wie der sprechende Vo-

¹⁶ Vgl. zur allegorischen Funktion der Wegscheidemotive im Artusroman Wolfgang Harms: *Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München: Fink, 1970 (Medium Aevum; 21). Von einer an die tradierte Metaphorik des «rechten, aber beschwerlichen Weges» im Gegensatz zum «bequemen, also sündhaften Weg» zu sprechen, ist im *Blandín* insofern nicht angebracht, als die Abenteuersequenzen auf beiden Abenteuersträngen schließlich zu einem *happy end* führen, wenngleich dazu auch die Sequenzen um die Familie des *cavaller negre* letztlich von *Blandín* absolviert werden müssen.

¹⁷ In beiden Teilen findet sich das arthurische Zentralmotiv der Rettung von Edelfräulein (V. 168-177, V. 1600-1630) und die Befreiung des falschen Helden Guillot durch Blandín (V. 440-480 u. 2100-2290).

¹⁸ Guillot kämpft gegen den *cavaller negre* (V. 700-772), gegen dessen Bruder (V. 878-897) und gegen deren Vasallen (V. 952-979); Blandín kämpft gegen die Ritter in Briandas Burg (V. 1184-1252) und gegen Schlange, Drache und Sarrazene (V. 1480-1529).

¹⁹ Zum Motiv des Wandelritters im *Lancelot* vgl. Fritz Peter Knapp: «Das Ideal des *chevalier errant* im französischen *Prosa-Lancelot* und in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin», in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Artusrittertum im Spätmittelalter*, Gießen: Schmitz, 1984, 138-145.

²⁰ Blandín, V. 511-521: «*Gentils senyors, / si a vós plais, perdonais-nos, / car nós non podem remanir, / e convén-nos adés partir; / nós som cavalliers d' Orient / cercant aventura verament, / e convén-la nós a cercar / per lo desert sens atardar; / que autrement non seriem presat / ni per bons cavallers reputat.*»

gel, Riesen und Drachen, sind arthurische Requisiten. Schließlich liegt der Blandin-Brianda-Handlung das Muster der arthurischen Brautwerbungsgeschichte - Gewinn von Besitz und Frau durch Ritterabenteuer - zugrunde. So darf man wohl zu Recht vermuten, daß *Blandin de Cornualla* eine produktive Replik²¹ auf den französischen Artusroman darstellt. Insbesondere die höfischen Strukturmuster und Motive werden hier in einer Weise und Häufigkeit reproduziert, die jeden Zweifel an Zufälligkeit ausschließt. Indes distanziert sich der Verfasser des *Blandin* in nicht zu übersehendem Maße von der Folie des Artusromans, indem er das Aventurekonzept in keiner Weise an die höfische Ideologie rückbindet: Sonderbar selbstzweckhaft bleibt so der Aufbruch der Ritter. Auch der Handlungsraum erlangt trotz Setzung des Signals *Cornualla* nicht die Konturen der *matière de Bretagne*: *Blandin de Cornualla* ist ein «Artusroman ohne Artus».

In Verbindung mit diesem Faktum sind gerade die linguistischen Aspekte des Textes neu zu überdenken, die in der Forschung vor längerer Zeit diskutiert wurden.²² Demnach parodiert der Verfasser nämlich nicht nur auf der Ebene der Handlungsmuster die Literaturform des nördlichen Nachbarn,²³ wie Massó hervorgehoben hat. Vielmehr bemüht sich der Autor des *Blandin*, ein okzitanisierendes Katalanisch zu schreiben:²⁴ Der Oberflächendiskurs des Werkes pastichiert

²¹ Dem hier verwendeten Begriff der «produktiven Replik» liegt das formalistische Konzept einer Literaturgeschichte als unabschließbarer Dialog der Texte zu Grunde, wie ihn Michail Bachtin in seiner *Ästhetik des Worts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979) formuliert hat und wie er von Julia Kristeva in *Le texte du roman* (Den Haag: Mouton, 1969) weiterentwickelt wurde.

²² Vgl. die Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Riquer: *Història*, 18-19. (s. Anmerkung 1).

²³ Man kann vermuten, daß die kryptische Selbstnennung der beiden Helden als «cavalliers d'Orient» (zum Beispiel V. 515) hier die katalanische Position des Verfassers widerspiegelt, der die Spezifik des arthurischen Rittertums als einer «östlichen», das heißt französischen «Variante» bewußt heraushebt.

²⁴ Vgl. Jaume Massó Torrents: *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona: Editorial Alpha, 1932, Bd. 1, 512-515. In der Tat beweist die lange geführte Diskussion um die Provenzalisten des Werks, wie überzeugend der Autor des *Blandin* diese Sprachform nachgebildet hat. Wie bei der zitierenden Übernahme des altfranzösischen höfischen Vokabulars in den mittellenglischen und mittelhochdeutschen Artusromanen handelt es sich nicht um willkürliche Übernahmen, das heißt um mangelnde sprachliche Kompetenz, sondern um bewußt rezeptionslenkende Zitate, durch die der höfische Diskurs der nördlichen Nachbarn

somit bewußt die Sprachform des Languedoc, über die Katalonien mit dem Arusroman, insbesondere dem *Jaufré*, erstmals in Berührung kam.

In *Blandin de Cornualla* liegt der kuriose Fall einer Parodie ohne unmittelbares Vorbild vor: Tatsächlich kennt ja die katalanische Dichtung keinen Text, der ohne erkennbare Verluste das nordfranzösische Gattungsmuster des Artusromans in Versen reproduziert. Zwar weist der Text auf allen semiotischen Ebenen auf sein Referenzmodell zurück, doch geschieht dies - vom Titel abgesehen - unter Verzicht auf die explizite Nennung arthurischer Signale. Dabei verhält sich der Roman gegenüber dem hochmittelalterlichen Gattungshorizont wie ein «postmoderner» Artusroman:

«Wenn alle Archetypen ungefiltert und uneingeschränkt hervorbrechen, wird eine homerische Tiefe erreicht. Zwei Klischees bringen uns zum Lachen, aber hundert rühren uns. Denn irgendwie merkt man, daß die Klischees miteinander reden und ihr Zusammentreffen feiern. Wie der schlimmste Schmerz in Lust übergehen und die Perversion bis zum Hort mystischer Energie vordringen kann, so enthüllt die größte Banalität die Möglichkeit des Erhabenen.»²⁵

So kann offenbar der arthurische Versroman nur um den Preis seiner Gattungsidentität katalanisieren.²⁶ In diesem Zusammenhang muß hervorgehoben werden, daß *Blandin de Cornualla* nicht als Strukturtyp gattungsbildend für eine arthurische Tradition in Katalo-

aufgenommen wird.

²⁵ Umberto Eco: «Casablanca oder die Rückkehr der Götter», zitiert aus: Teresa de Lauretis: «Der Name der Rose als postmoderner Roman», in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt, 1986, 259.

²⁶ Dazu auch Jacques de Caluwé: «Le roman de Blandin de Cornuaille et de Guillot Ardit de Miramar: une parodie de roman arthurien?», in: *Melanges offerts à Charles Camproux*, Montpelhiér: Centre des études occitanes, 1978, Bd. 1, 263-275 und Jacques de Caluwé: «Quelques réflexions sur la pénétration de la matière arthurienne dans les littératures occitane et catalane médiévales», in: *An Arthurian Tapestry*, herausgegeben von Kenneth Varty, Glasgow: University of Glasgow, 1981, 349-367. Die Folgerung Caluwés, die katalanischen Texte ironisierten den Artusroman, schließe ich mich im Sinne der oben vertretenen Deutung des *Blandin* nur mit Einschränkungen an, handelt es sich hier doch um ein wertneutrales Jonglieren mit den Systemreferenzen, das - ganz im Sinne von U. Eco's Feststellung - eine neue Erhabenheit freisetzt. Diese liegt freilich nicht mehr wie bei Chrétien im vermittelten ethischen Sinn, sondern in der dekonstruierten Identität des klassischen Artusromans selbst.

nien gewirkt hat: Dazu hätte man vom *Pastiche* zum klassischen Artusroman zurückkehren müssen.

Jedoch eröffnet sich der katalanischen Dichtung durch diesen Roman die Möglichkeit einer Integration der arthurischen Phantastik in gebändigter Form. Da das Wunderbare eine Domäne der religiösen Dichtung ist, kann es nur über die didaktisch-allegorische Tradition aufgenommen werden. Zur Rechtfertigung des Wunderbaren sind zwei scheinbar periphere Szenen von *Blandín de Cornualla* bedeutsam, die sich als ein erster verhaltener Schritt der katalanischen Dichtung zu jener Ästhetik des Traumes deuten lassen, über die das arthurische Wunderbare im Spätmittelalter katalanisiert werden kann:

- Vor Blandíns Abenteuern um die Riesen und die beiden *donzelles*, die den ersten Abschnitt des Romans bilden, gelangt Blandín in eine Höhle, in der er einen Garten findet und unter einem blühenden Apfelbaum einschlummert. Während seines Schlafes nahen die beiden Damen, deren Erscheinen den wieder erwachten Ritter in eine Abenteuerserie verwickelt (V. 90-100).
- Topographisch und personell variiert präsentiert der Autor die zweite Fassung dieser Szene am Beginn des zweiten Zyklus: Blandín reitet in einen Wald hinein, wo er die wunderschöne *donzella d'Ultramar* trifft. Sie führt ihn zu einer reich gedeckten Tafel im Schatten einer Weide, wo er nach dem Gelage mit dem Fräulein wiederum einschläft.

Die parallele Gestaltung und die analoge Position jeweils am Beginn der ersten und zweiten Abenteuerreihe deuten auf die Bedeutungshaltigkeit des Szenenrahmens hin. Mit dem Wiedererwachen aus tiefem Schlaf findet sich der Held beide Male in einer völlig veränderten - aventureträchtigen - Situation. Der Schlaf des Helden am *locus amoenus* erlaubt es offenbar erst, in die arthurische Realität hinüberzuwechseln; Riesen, verzauberte Mohren und sprechende Vögel werden erst durch den Schlaf der Vernunft aktualisiert. Freilich rechtfertigt es keine Äußerung im Text, hier eigenständige Traumsequenzen zu vermuten. In der offenen Rahmung durch den Schlaf des Helden sind vielmehr die Parallelen zu dem wirkungsmächtigsten Text des europäischen Spätmittelalters evident: Der Verfasser des *Blandín* könnte sich am *Roman de la rose* orientiert haben, als er das topisch-allegorische Arrangement vornahm, welches dem Helden gestattet, sich «in die Welt des Artusromans hinüberzuträumen»: Garten, Wald, Apfelbaum und Weide sowie die Fräulein, deren Aussehen als «belles

as meravelles» (V. 100) bzw. als «*mout graciosa a meravella*» (V. 989) den überwirklichen Charakter der Szenerie suggerieren, unterstreichen einerseits Subjektivität und Wunschbildlichkeit der integrierten arthurischen Phantasie, und referieren andererseits auf die epistemologische Verankerung der phantastischen Sequenzen in der zeitgenössischen allegorischen Tradition. Die Subjektivität des Artusromans, die sich in der problematischen Verschränkung der Faszinationsbereiche Liebe, Ritterschaft und Wunder literarische Geltung verschafft, wird in subtiler Weise durch die paraallegorische Qualität der Szenerie integriert, die es gestattet, das Wunderbare als jenseits des Schlafes situiertes Anderes aufzufassen.

Die in *Blandín de Cornualla* sich noch recht verhalten ankündigende Gestaltung des Szenenrahmens arthurischer Sequenzen stellt die produktive Neuerung im katalanischen Raum dar. Der Weg vom Schlaf als einer Markierung des Bruchs der narrativen Ordnung zum Traum als prononcierter Vermittlungsstrategie einer dem Wirklichkeitsverständnis sich entziehenden, aber dennoch zeichenhaften Gegenwart ist im katalanischen Spätmittelalter keineswegs ein rein arthurisches Phänomen. Indes ist der Katalanisierung der Artusliteratur besonders förderlich, daß hier bereits ein in hohem Maße an die Kreativität der Rezipienten gebundene und zugleich das Wunderbare voraussetzende Gattung wie der allegorische Traum bereitsteht, die unter anderem von Autoren wie Bernat Metge und Bernat de So gepflegt wird. Für die allegorisch-surreale Konstitution der spätmittelalterlichen Traumphantasien existiert mit der *Psychomachia* des Prudentius eine strukturelle Vorgabe,²⁷ die in den katalanischen Werken der Arthurisierung von Textpartien erst recht zum Durchbruch verhilft:

Der Visionsrahmen signalisiert ein Ungenügen des Träumers an seiner Situation: Die reale und zugleich metaphorische Gefängnissi-

²⁷ Vgl. jetzt auch zur Wirkung der *Psychomachia* im spätmittelalterlichen Ritterroman vom Verfasser die diskursarchäologische Studie «*Le Chevalier et le Pêché: Pour une tradition iconographique des sept pêchés capitaux dans les romans de chevalerie*», in: *Fifteenth Century Studies* 5 (1990/91: Ann Arbor/Michigan: University Press), im Druck.

tuation von Prudentius und Bernat Metge schafft den idealen Rahmen für die Poetisierung in Allegorie und Traum. Indem der Träumer den textinternen Raum allegorisch vereinnahmt, schließt er sich und seinem Leser einen jenseits der Materialität des Buches liegenden visionären Raum auf, der die Überwindung des aktuellen Ungenügens verheißt.

- Der Raum der visionären Sprechsituation wird verlassen. Reisen in als wunderbar klassifizierbare, aufwendig beschriebene Räume - Morganas Palast in *La Faula*, die Hölle in *Lo Somni* - fordern die produktive Phantasie der Rezipienten, gründen sich aber aufgrund der topischen Qualitäten solcher Räume auf literarische Traditionen, die für die Rezeption stabilisierend wirken.

Berühmte Gestalten der Sage, wie Odysseus und Tiresias (in *Lo Somni* von Bernat Metge), der Geschichte, wie die Könige von Zypern und Portugal (in *La Vesió* von Bernat de So), und der Literatur, wie Morgana (in *La Faula* von Guillem de Torroella), die als Akteure und Gesprächspartner des Träumers auftreten, dienen der Beglaubigung und heben zugleich das Außergewöhnliche der Visionsituation hervor.

- Die Authentizität des Geschauten wird insbesondere durch wörtliche oder szenische Referenzen auf kanonisierte Werke wie die Bibel gefördert: Guillem de Torroella tritt in Analogie zu Jonas, als ein Wal den Dichter zu Morganas Palast trägt.

Alle hier genannten Faktoren tragen dazu bei, die Identität des schreibenden Ichs als «Urheber» der Lektürepräsentation abzublenken, diese vielmehr einem höheren Subjekt zuzuschreiben: Der Visionär weist sich selbst den für das spätmittelalterliche auktoriale Individuum charakteristischen Rang eines Übersetzers von Glaubenswahrheiten zu. War in *Blandín de Cornualla* die Integration arthurischer Konstituenten nur auf Kosten der arthurischen Explizitheit dieser Referenzelemente möglich, so befreit die Einbindung des Arthurischen in die religiös akzentuierte Denkform von Allegorie, Traum und Vision den Autor vom Vorwurf des Fiktiven.

Exemplarisch sei dies am Beispiel von Guillem de Torroellas *La Faula* aufgezeigt:

Am Johannistag wird Guillem von einem Wal am Strand von Santa Catarina auf Mallorca zu einer wunderbaren Insel «entführt». Nach kurzem Schlaf

findet er sich auf einer blumenbedeckten Wiese wieder. Ein Pferd bringt ihn zu einem Palast, in dem ihn ein hübsches Mädchen, Artus' Schwester Morgana, erwartet. Sie zeigt dem staunenden Dichter Wandbilder mit Szenen, die schlaglichtartig und eindeutig auf den *Lancelot*- und *Tristan*-Roman zurückverweisen.²⁸ Entsprechend der großen Popularität, die der *Lancelot* in der Epoche genießt,²⁹ begnügt sich Torroellas Darstellung mit slizzenhaften Verweisen - etwa auf die Galehaut-Episode. Schließlich steht der Erzähler Artus selbst gegenüber, der von zwei Schwestern, den allegorischen Gestalten *Amors* und *Valors*, begleitet wird.

«Cestes dames sont ses sorors,
La una Amors, l'autra Valors,
Qui solient estre roynes;
Or sont veuves e orfaynes,
Pour ce sont de drap neyr vestues.»³⁰
Das Geschaute, soll der Dichter, der schließlich nach Santa Catarina zurückgebracht wird, der Nachwelt überliefern:
«Pour quoy te di: soyes toust prest
De dir le voir de ce chascus,
Can seras au monde revenus,
Comant nos aviench, biaux amis.»³¹

Der didaktisch-allegorische Rahmen schafft die oben skizzierten Bedingungen, unter denen arthurische Themen, wie sie in den Prosaromanen abgehandelt werden, integrierbar erscheinen. Die Allegorie bildet durch ihre rhetorische Funktion als Gelenk zwischen abstrakten

²⁸ Vgl. hierzu vom Verfasser: «Die Geburt der neuen Texte aus dem Geiste von Artus' Tod: Das literarische Gespräch über die *Mort Artu* in den *libros de caballerias*», in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *Der Artusroman aus intertextueller Perspektive*, Gießen: Schmitz, 1990, 215-234.

²⁹ Pere el Cerimoniós läßt bereits 1339 eine Kopie des *Lancelot* herstellen (vgl. Pere Bohigas: «Un nou fragment del Lançalot català», in: *Estudis romànics* 10 [1962], 182), die offenbar ihre Entstehung dem historisch-biographischen Interesse des Herrschers verdankt, der keine belletristischen Texte in seiner persönlichen Bibliothek aufbewahren ließ (vgl. Wolf-Dieter Stempel: «Die Anfänge der romanischen Prosa», in: *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters I*, Heidelberg: Winter, 1972, 585-603). Die annähernd gleichzeitig mit Torroellas Werk übertragene, nah am französischen Text orientierte Übertragung der *Queste del Saint Graal* (*La versione catalana della inchiesta del San Graal*, hrsg. von Vincenzo Crescini und Venanzio Todesco, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1917) dagegen fügt sich aufgrund ihrer allegorisch-didaktischen Konzeption in das oben entworfene Paradigma einer «katalanisierten» Artusliteratur.

³⁰ Zitiert nach der Neuausgabe Guillem de Torroella: *La Faula*, edició de Pere Bohigas & Jaume Vidal Alcover, Tarragona: Tàrraco, 1984, V. 735-741.

³¹ Torroella, *La Faula*, V. 1184-1187.

Ideen und sinnlich erfahrbarer Realität die ideale Voraussetzung für die Aufnahme gerade des traditionell problematischen Faszinationsbereiches Phantastik. Es ist bezeichnend, wie selbstverständlich durch die Rhetorisierung des Erzählrahmens der Wechsel von Erzähler und Leser ins Reich der Imagination vonstatten geht: Die traditionelle arthurische Szene des Ritters, der Zutritt zu einem magischen Reich erlangt, - auch den Phantasien von Höhle und Wald in *Blandín de Cornualla* liegt sie zugrunde - wird auf das Niveau der erzählerischen Vermittlung transponiert: Der Erzähler selbst wird Held des Weges in dem arthurischen *autre monde*, wo ihm die Zauberin selbst als Vermittlerin des Geschehens dient. In Analogie zur Ästhetik des Traums³² mit seiner charakteristischen Aufhebung alltagsweltlicher Hierarchien läßt sich hier eine Umwertung der traditionellen Trennung von Vermittlerrolle und erzählter Geschichte konstatieren. Freilich vollzieht sich dieser Wechsel auf Kosten der Handlung selbst: Rittertum und Liebe sind in der *autre-monde*-Partie von *La Faula* nur ein Diskussionsgegenstand, der als Handlung nur noch durch die intertextuellen Referenzen auf den *Lancelot*-Roman exemplifiziert wird.

Selbst im *Tirant lo Blanc* befreit sich die erzählende Literatur nicht völlig aus dem allegorisch-didaktischen Rahmen: Auch dort ist es die Zauberin Morgana selbst, die Tirant und dem überraschten Leser einen Einblick in die Traumallegorie des Artusromans gewährt. Sie und ihre zaubernden Kolleginnen werden es auch sein, die in den kastilischen Ritterbüchern den Weg von Helden, Autoren und Lesern in die wunderbare und zugleich ferne Textwelt der Artusromane ermöglichen.³³

³² Vgl. hierzu Elisabeth Lenk: *Die unbewusste Gesellschaft*, München: Matthes & Seitz, 1983. Zur Bedeutung des Traums in der katalanischen Dichtung vgl. Patricia J. Boehne: *Dream and Fantasy in 14th and 15th Century Catalan Prose*, Barcelona: Hispam, 1975.

³³ Martorells Roman hier umfassend darzustellen, würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen. Zur Artusszene in Martorells Roman, von der wir hier ausgehen, vgl. vom Verfasser: «Die Geburt der neuen Texte» (wie Anmerkung 28), zur Thematik der zaubernden Romanautoren vgl. ebenfalls vom Verfasser: «Merlin poète: Der schreibende Zauberer auf dem Weg nach La Mancha», Kolloquiumsbeitrag zum Artuskongreß in Durham 1990. Immer noch grundle-

Auch bei *Tirant lo Blanc* handelt es sich, unter generischem Aspekt betrachtet, wieder um einen Prototyp, der weder Nachfolger hervorgerufen hat noch in das Paradigma der *libros de caballerías* und der arthurischen Prosaromane als ihrer direkten Gattungsvorläufer «paßt».³⁴ Dies liegt weniger an jenem viel zitierten, aber offenbar nie hinterfragten «Realismus», von dem Cervantes in dem berühmt gewordenen *escrutinio de la biblioteca de don Quijote* meint: «aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen.»³⁵ Denn in der Tat bräuchte man nicht bis zu Martorells Werk zu gehen, um diese Art einer detailgerechten Widerspiegelung von Wirklichkeit im Roman zu suchen. Sowohl der altfranzösische Prosaroman als auch seine Nachfolgetexte im iberoromanischen Raum³⁶ widersetzen sich nicht nur der märchenhaften Phantastik, die bereits im Lancelot nur noch als christlich legitimes Wunderbares integrierbar ist, sondern sie situieren das Märchen vom ritterlichen Helden erstmals in einem Raum, der in geographischer, atmosphärischer und psychologischer Hinsicht mit dem oben vorgestellten Realismusbegriff durchaus konkurrieren kann. Da die Eigenart eines Werkes vom literarhistorischen Wert des *Tirant lo Blanc* also über den Begriff des Realismus nicht adäquat darzustellen ist, sollen arthurischen Faszinationskategorien auch hier noch einmal eingebracht werden, um zu zeigen, auf welcher individuellen Weise der Gattungsdiskurs hier hypostasiert wird und wie damit die Reihe der Katalanisierungsversuche der *matière de Bretagne* zum Abschluß gelangt. Mußten die Faszinationsbereiche bislang in distinkte Funk-

gend ist die Studie von Rudolf Brummer: «Die Szene von König Artus im Tirant lo Blanc», in: *Estudis Romànics* 10 (1962), S. 283-290.

³⁴ Zum folgenden vgl. auch vom Verfasser den Artikel «Tirant lo Blanc», in: *Kindlers Neues Literaturlexikon*, München: Kindler, 1990, Band 11, 280-282.

³⁵ Miguel Cervantes y Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, 2 Bände, Barcelona: Juventud, 1979, Band 1, 72.

³⁶ Vgl. zur Hypostasierung des altfranzösischen *Roman dou Graal* im portugiesischen Postvulgata-Gralszyklus jetzt auch vom Verfasser: «Säkularisierung und Dissoziation: A Demanda do Santo Graal», in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 105 (1989), 322-336.

tionsbereiche ausdifferenziert werden, so liegen sie im *Tirant lo Blanc* erstmals - und unwiederholbar - innerhalb desselben Textes vor. Freilich vollzieht sich diese Integration um den Preis ihrer Identität. War es schon im *Lancelot en prose* nur noch möglich, Rittertum und Liebe unter der Perspektive der innerweltlichen ethischen Problematisierung und das Phantastische unter dem Aspekt seines allmählichen Rückzugs aus dem Saeculum zum Gegenstand einer geschichtsphilosophisch-theologischen Spekulation umzuwerten, so transponiert Martorell im ersten auf der iberischen Halbinsel gedruckten fiktionalen Text die Welt der Ritter, Feen und schönen Damen nur mehr um den Preis ihrer Ernsthaftigkeit: Neben der Allegorie, die für die Lesbarkeit des Phantastischen unter theologischer Prämisse bürgen konnte, tritt nun das bisweilen grotesk anmutende Derbkomische und die Desillusion als Generator für das diskursive Kraftfeld, welches die drei Faszinationsbereiche in einer ansonsten vom Pragmatismus geprägten Romanwelt zusammenschließt.³⁷ Bezeichnenderweise wird das Phantastische auf die Artusszene beschränkt. Im Vergleich zum «übrigen» Romantext fällt die Artusszene durch ihren traumhaft-unwirklichen Charakter ebenso wie durch ihre didaktisierende Tendenz auf, wodurch sie an die traditionellen Integrationsmuster des Wunderbaren zurückgebunden wird. Durch ihre Position nahezu in der Mitte des Textes wird Artus als literarischer Stifter einer Romangattung gleichsam im räumlich-materiellen Sinne im Zentrum des neuen Ritterromans «aufgehoben». So wirkt das kurze und einmalige Zusammentreffen des Ritters Tirant lo Blanc mit dem abenteuerlichen König, der in einem goldenen Käfig im Palast von Konstantinopel gefangensitzt, als *mise en abyme*,³⁸ als Brennspiegel, in dem die genea-

³⁷ Vgl. dazu Kathleen McNerney: «Humor in Tirant lo Blanc», in: *Fifteenth Century Studies* 3, herausgegeben von Guy R. Mermier und Edelgard E. Du Bruck, Ann Arbor: University Microfilms International, 1980, 107-114. McNerney kommt zu dem Ergebnis, komisch seien in Tirant lo Blanc insbesondere die erotischen Szenen. Vgl. hierzu auch Axel Schönberger: «Tirant lo Blanc (1490) und Curial e Güelfa (ca. 1450): Formen ritterlicher Liebe im späten katalanischen Mittelalter», im Druck (erscheint in *ZfK* 4 [1991]).

³⁸ Zum Begriff der *mise en abyme*, den André Gide in seinem *Journal* erstmals verwendet, vgl. die umfassende Darstellung von Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977, sowie Klaus W. Hempfer: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München: Fink, 1976.

logische und ideologische Konstruktion des Romans gebündelt werden. Mit der Befreiung von Artus, der sich mit seiner zaubernden Schwester Morgana nach einer didaktisch-ideologischen Programmrede in einem Boot für immer aus der Welt Tirants und dem Romanentext entfernt, tritt Tirant in die ethische Nachfolge der Tafelrunde, die ihn indes auch mit deren negativen Begleiterscheinungen konfrontiert: «Jo faç vot a Deus e a la donzella de qui só, de no dormir en llit ni vestir camisa fins a tant ja haja mort o apresonat rei o fill de rei.»³⁹ Nach diesem Eid, der Tirant zum Dasein eines *chevalier errant* verpflichtet, gelingt es ihm zwar, das Reich dauerhaft zu befrieden und Carmesina zu heiraten; sein unerwarteter Tod auf der Höhe seines Ruhmes verhindert aber, daß er auch die Früchte seiner Mühen genießt. Die Folgen für den Helden sind so katastrophal wie diejenigen für den Romanselbst: Als Aristokrat ohne Nachkommen steht er in paradigmatischer Weise für das einmalige Konzept von Martorells Roman, der keine Fortsetzung inspirierte. Für die Einmaligkeit des Tirant lo Blanc innerhalb der nacharthurischen Literatur lassen sich anhand dieser Befunde nun gewichtigere Gründe finden als der viel zitierte, vordergründige Realismus. Martorells Suche nach einem Diskurs über Ritterschaft, Liebe und Phantastik führt nämlich zu dem wohl hybridesten Text, den die Gattung Ritterroman überhaupt vorzuweisen hat. Offenbar ist es ihm zwar gelungen, alle drei Faszinationskategorien in einen einzigen Text zu integrieren; doch werden die drei Komponenten nun nach demselben Schema im Romantext isoliert, das in den vorangegangenen Jahrhunderten die Integration von arthurischen Elementen überhaupt erst gestattete: Die Phantastik wird in Kombination mit dem Komplex der arthurischen Ideologie lediglich im Rahmen der zentralen Artusszene am Hof von Konstantinopel übernommen. Auf die unwahrscheinlichste Szene des gesamten Textes wird der Leser selbstverständlich über den allegorischen Modus voreingestellt. Im weitaus größten Teil des Romantexts macht der Autor an das Phantastische keinerlei Konzessionen.

³⁹ Joanot Martorell i Martí Joan de Galba: *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, edició a cura de Martí de Riquer, Barcelona: Ariel, ²1982, 643.

Die Liebe ist frei von jenen hypertrophen romantischen Implikationen, die für die Texte der Trobadors und im altfranzösischen Roman gelten. Stattdessen greift der Autor mit seiner drastisch-frivole Modellierung des *fin' amor* auf Tendenzen zurück, die bestenfalls mit Texten der späten Trobadors und mit altfranzösischen Schwänken vergleichbar sind.

Das Heldentum ist weiterhin nur über die Raster epischen oder historiographischen Erzählens integrierbar. Hinsichtlich des Fiktionalitätsstatus differieren die hierfür prädestinierten Gattungen der *Chanson de geste* und der Chronik im späten Mittelalter ohnehin kaum. Hatten sich die drei Faszinationkategorien in Katalonien erst in die drei distinkten Subdiskurse von Allegorie, Schwank, Chronik und *Chanson de Geste* ausdifferenziert, mußte Martorell bei ihrer Reintegration in der narrativen Maschinerie des Ritterromans notwendigerweise das herrschende diskursive System berücksichtigen. Dieser nachträglichen Reintegration der Teildiskurse in den neuen Spielraum ist es denn auch zu verdanken, daß *Tirant lo Blanc* in der uns heute vorliegenden Gestalt ein überaus «brüchiger» Text ist, der immer wieder die «Verwerfungslinien» zwischen den heterogenen diskursiven Blöcken zu erkennen gibt. Roman, Chronik, Epos, allegorische Literatur und volkstümliche Schwankdichtung gehen nämlich in *Tirant* keine genuine Verbindung ein.⁴⁰ Als hieratische Blöcke weisen denn auch

⁴⁰ Ein Blick nach Italien zeigt, daß die Zusammenführung so heterogener Muster wie des Schwanks, des hohen Epos, der Chronik und der Allegorie stets nur unter Preisgabe einer der Komponenten möglich war. Während die Ritterepen Ariosts, Boiardos, Pulcis und Folengos die epische Totalität über das Phantastische nur über das Komische integrieren, kann Tasso es allein über den Rückgriff auf die christliche Allegorie funktionalisieren. Eine Engführung dieser Tendenzen wird erst Cervantes im *Don Quijote* verwirklichen. Vgl. dazu Albert Gier: «Ariosts Orlando Furioso - die Dichtung des Sowohl-Als auch», in: *Italienische Studien* 7 (1984; Wien), 5-21, sowie Karlheinz Stierle: «Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit», in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und Christoph Cormeau, Heidelberg: Winter, 1980, 253-313, derselbe: «Die Komik des Objekts in Ariosts 'Orlando Furioso'», in: *Spätmittelalterliche Artusliteratur*, herausgegeben von Karl Heinz Göller, München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh, 1984, 105-117, und derselbe: «Erschütterte und bewahrte Identität - Zur Neubegründung der epischen Form in Tassos 'Gerasalemme liberata'», in: *Das Epos in der Romania: Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen: Gunther Narr, 1986, 382-414; vgl.

Textpartien wie die Geschichte des Guillem de Varoic, die Rittertaten des Titelhelden, die Artusszene und nicht minder deutlich die Übernahmen aus Ramon Llulls *Llibre de l'orde de cavalleria* auf ihre generische Provenienz zu eindeutig zurück, als daß sie in der Makrostruktur des heroischen Lebens aufgehoben werden könnten. Im Sinne Bachtins wird damit *Tirant lo Blanc* zum Roman als dem Ort der zentripetalen Kräfte des Sprachuniversums.⁴¹ Die drei Faszinationsbereiche, die im hochmittelalterlichen Roman, wenn auch nur für geringe Zeit, als unauflösbare Einheit einander wechselseitig bedingender Komponenten vorlagen, können im *Tirant lo Blanc* nur noch getrennt zur Wirkung gelangen.⁴² Vielleicht können diese diskursiven Verwerfungen im *Tirant lo Blanc* seine späte Rezeption begünstigen, weist er doch in noch stärkerem Maße als die früheren Experimente einer Katalanisierung der Artusmaterie in seiner Brüchigkeit auf sein eigenes Gemachtsein und auf jenes bedeutungslose und zweckfreie Spiel mit dem Vergangenen voraus, das die aktuelle Diskussion um den Begriff der Postmoderne ausmacht. Letztlich antizipiert nämlich Martorells Text auf der historischen Stufe des 15. Jahrhunderts analoge Charakteristika, so daß man versucht sein kann, von einem «postmediävalen» Roman zu sprechen.⁴³ Anders bei als Cervantes erscheint Martorells Held nie lächerlich, selbst dann nicht, wenn er nach einem nächtlichen Rendezvous aus dem Fenster stürzt. Das Komische dieses

auch Klaus W. Hempfer: «Textkonstitution und Rezeption: Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis Morgante, Boiardos Orlando innamorato und Ariosts Orlando furioso», in: *Romanisches Jahrbuch* 27 (1976), 77-99.

⁴¹ Vgl. Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben von Rainer Grubel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, insbesondere den Essay »Das Wort im Roman«, 154-300.

⁴² In diesem Sinne wäre auch die Beobachtung Vargas Llosas zu überdenken, der zu Recht bemerkt, daß die Liebe in dem Text erst relativ spät hervortritt. Vgl. Mario Vargas Llosa: *Lletra de batalla per a Tirant lo Blanc*, Barcelona: Edicions 62, 1969, deutsch in: *Der Roman des Weißen Ritter Tirant lo Blanc: Materialien und Leseproben anlässlich des Erscheinens der ersten von Fritz Vogelsgang aus der alkatalanischen Sprache des Königreichs València übertragenen Edition von 1490*, Frankfurt am Main: Fischer, 1990, 98-148.

⁴³ Grundlage der folgenden Überlegungen bildet die der Essay von Frederic Jameson: »Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, herausgegeben von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe, Reinbek: Rowohlt, 1986, 45-102.

ritterlichen Heldenlebens entbehrt jeglicher satirischer Intention, wird zum ausdruckslosen Pastiche. Die Differenzierung der Funktions- und Faszinationskategorien wird nicht in eine integrationsstiftende Einheit transponiert. So präsentiert sich der postmedievale Romantext als «Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme»⁴⁴ ohne konkrete Wirkungsabsicht: Die ehemals leitenden Ideen des Ritterromans werden in *Tirant lo Blanc* gleichsam im freien Spiel «abgearbeitet», ohne eine systembildende Kraft entfalten zu können. Vielleicht war es gerade jene postmediävale Unverbindlichkeit gegenüber den leitenden Ideen, die freie Verfügbarkeit und damit auch die vorübergehende Bedeutungslosigkeit der ritterlichen Kategorien,⁴⁵ die Cervantes an dem Text faszinierte, während die kastilischen Leser im 16. Jahrhundert, die im Banne der *Amadís*-Romane offenbar einen der Wunschbildlichkeit stärker verhafteten, «verwerfungsfreien» Romanotyp bevorzugten, mit der Modernität von Martorells Versuch über die wahre Art, einen Roman zu schreiben, wenig anzufangen wußten.⁴⁶

Zusammenfassend sei vermerkt, daß die Übernahme arthurischer Themen in der katalanischen Literatur durch ein Paradox gekennzeichnet ist: Zum einen besteht offenbar keine Bereitschaft, die Phan-

⁴⁴ Jameson (vgl. die vorherige Anmerkung), S. 75.

⁴⁵ Vargas Llosa (wie Anmerkung 42) hebt die neuartige Unverbindlichkeit des Erzählers ebenfalls hervor: »Der totale Romancier ist wie Gott. Martorell ergreift nicht Partei, weder für die 'scheue' und sentimentale Liebe, die Tirant für die bessere hält, noch für die 'lasterhafte' Liebe, die Stephanía anpreist und das keusche Mädchen Wonnemeineslebens verpönt: Er stellt beide dar und überläßt es dem Leser, sich ein Urteil zu bilden.«

⁴⁶ Die oben vertretenen Hypothese einer postmediävalen Phase in der katalanischen Literatur, die mit den Merkmalen der nachindustriellen Postmoderne konvergiert, läßt sich von der Seite der Sozialgeschichte illustrieren: Martorells Schaffen fällt mit der ersten Revolution der Informationstechnologie, der Ausbreitung des Buchdrucks, auf der iberischen Halbinsel zusammen. Insofern verweisen die »Verwerfungen« des Tirant auf das Problem der Zerstörung der Aura des Werkes selbst durch die nahezu unendliche Reproduzierbarkeit des Textes oder seiner Fragmente. Die Verwerfungen zwischen Textschichten des Tirant lo Blanc deuten auf jenes neue »Netzwerk des Reproduktionsprozesses« hin, das im literarischen Text nur mehr die zufällige Anordnung der Signifikanten erkennen läßt. Vgl. dazu auch Jameson (wie Anmerkung 43), 80, und Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band 1/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 435-508.

tastik des Artusromans als autonome Fiktion zu akzeptieren; zum anderen aber führen gerade die Versuche, sich auf das Märchenhafte der *matière de Bretagne* einzulassen, zur Dekonstruktion der Fiktion selbst und ihrer wesentlichen Funktion, der erzählten Geschichte: Gerade hier erweist sich die Modernität der katalanischen Literatur. Um das Arthurische als das *per se* Phantastische integrieren zu können, bedarf es stets rhetorischer Feinheiten, die es erlauben, die Tafelrunde im Schein des Traumes, als allegorische Widerspiegelung von Ideen oder als sprachlichen Ornat der historischen Wirklichkeit zu erkennen. Dabei ist die besondere Funktion der Allegorie hervorzuheben, die zum «intertextuellen» Stilmittel wird, das die Transposition von arthurischen Texten erlaubt.

So kommt den katalanischen «Experimenten» mit der Gattung Artusroman, namentlich in Werken wie *Blandín*, *Tirant lo Blanc* und *La Faula*, gerade im Zuge der Postmoderne-Diskussion eine herausragende Stellung zu. Cervantes hat somit in seinem vielzitierten Lob auf den Realismus von *Tirant lo Blanc* nur einen Teil von dessen Modernität erfaßt; denn in der Verarbeitung der vorgefundenen (nicht nur arthurischen) literarischen Modelle, in seinem reflektiert-distanzierten Umgang mit den arthurischen Faszinationskategorien Rittertum, Liebe und Phantastik, entwickelt Martorell autoreferentielle Qualitäten.⁴⁷ Freilich mußte dessen Versuch, die arthurischen Faszinationsbereiche, die in getrennten Funktionstypen vorlagen, unter Ausschluß des Phantastischen wiederum zu einer Revolte des Textes gegen das Abenteuer führen, wie sie in der Rezeption des Artusromans in der katalanischen Literatur bereits vorgezeichnet war.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. zum Begriff Autoreferentialität die Ausführungen von Klaus W. Hempfer: »Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses in Ariosts *Orlando Furioso*«, in: *Erzählforschung*, herausgegeben von Eberhard Lämmert, Stuttgart: Metzler, 1982, 130-156.

⁴⁸ Als bislang anspruchsvollsten Versuch, die bei der intertextuellen Sinnanhäufung des Tirant entstehende Revolte des neuen Textes gegen die literarische Tradition zu deuten, vgl. Rafael Beltran Llavador: *Tirant lo Blanc: Evolució i revolta en la novel·la de cavalleries*, València: Institució Alfons el Magnànim, 1983.