

Bernd Bastert

Helden als Heilige

Chanson de geste-Rezeption
im deutschsprachigen Raum

Bibliotheca Germanica
A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Bibliotheca Germanica

HANDBÜCHER, TEXTE UND MONOGRAPHIEN
AUS DEM GEBIETE DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON

WALTER HAUG, HUBERT HERKOMMER,
SUSANNE KÖBELE UND URSULA PETERS

Bernd Bastert

Helden als Heilige

Chanson de geste-Rezeption
im deutschsprachigen Raum

A. FRANCKE VERLAG TÜBINGEN
UND BASEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

© 2010 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Satz: CompArt satz+edition, Mössingen
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 0067-7477
ISBN 978-3-7720-8356-3

Vorwort

Die vorliegende Studie entstand über einen längeren Zeitraum, während dessen ich von zahlreichen Personen und Institutionen Unterstützung erfuhr. Mein besonderer Dank gilt Ursula Peters, die mir in allen Phasen stets eine ebenso hilfreiche wie hartnäckige Diskussionspartnerin war. Andreas Kablitz, Udo Kindermann und Hans-Joachim Ziegeler gaben in ihren Gutachten wertvolle Hinweise, die meisten von ihnen sind berücksichtigt. Für die Aufnahme in ›Bibliotheca Germanica‹ habe ich mich, neben Ursula Peters, ebenfalls bei dem leider mittlerweile verstorbenen Walter Haug, bei Hubert Herkommer und Susanne Köbele zu bedanken. In einer wichtigen und kritischen Arbeitsphase gewährte mir die DFG ein Habilitandenstipendium, ebenso wurde die Drucklegung durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss der DFG unterstützt. Die Überarbeitung des Manuskripts profitierte sehr von dem Freiraum, den ich während meines anregenden Aufenthalts am Utrecht Center for Medieval Studies genießen konnte, ermöglicht wurde dies durch die Vermittlung von Bart Besamusca – bedankt Bart.

Die bis 2009 erschienene einschlägige germanistische Fachliteratur ist möglichst umfassend berücksichtigt, nach 2002 erschienene romanistische Literatur konnte hingegen nicht immer systematisch eingearbeitet werden. Bei den teilweise aufwendigen Literaturrecherchen und den Korrekturen halfen Rabea Bockwyt, Bianca Häberlein und Lina Herz. Ihnen allen und all denjenigen, die nicht namentlich genannt sind, deren Anregungen und Beiträge jedoch ebenfalls hilfreich waren, sei herzlich gedankt. Der größte Dank gebührt jedoch meiner Frau, denn sie unterstützte mich nicht nur wissenschaftlich, sondern erinnerte und erinnert mich immer wieder daran, dass Leben auch außerhalb der Wissenschaft existiert.

Gewidmet sei das Buch dem Andenken meiner Eltern.

Köln/Bochum, im Februar 2010

Bernd Bastert

Inhalt

Einleitung	1
A Grundlagen deutscher Chanson de geste-Rezeption	11
A.1 Aufstieg einer Gattung – Französische Heldenepik zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert	11
Entstehungstheorien 12 – Oralität 17 – Unterschiedliche <Ges- ten> 31 – Überlieferung 43 – Sagengedächtnis und episches Sub- strat 49	
A.2 Zur Rezeption französischer Heldenepik im deutschen Sprachraum	59
A.2.1 Besetzt! – oder: keine höfische Kultur. Zur unterbliebenen Chanson de geste-Rezeption in Deutschland	64
A.2.2 Die Textgruppe deutscher Chanson de geste-Bearbeitungen	70
A.2.3 Datierung und Lokalisierung	78
<i>Rolandslied</i> 78 – <i>Karl</i> 85 – <i>Willehalm, Arabel, Rennewart</i> 87 – <i>Schlacht von Alischanz</i> 91 – <i>Karl und Galie</i> 92 – <i>Morant und</i> <i>Galie</i> 93 – <i>Ospinel</i> 95 – <i>Karlmeinet</i> -Kompilation 98 – <i>Günser</i> <i>Reinolt</i> 104 – <i>Historie van Sent Reynolt</i> 103 – <i>Gerart van Rossi-</i> <i>liun</i> 104 – <i>Karl und Ellegast</i> 106 – <i>Herpin, Sibille, Loher und</i> <i>Maller, Hüge Scheppel</i> 108 – <i>Malagis, Reinolt von Montelban,</i> <i>Ogier</i> 112 – <i>Buch vom heiligen Karl, Buch vom heiligen Wil-</i> <i>helm</i> 113	
A.2.4 Kategorisierung und typologische Einordnung	115
A.3 Die Überlieferung deutscher Chanson de geste-Adaptationen	121
A.3.1 Regionale Distribution	121
<i>Rolandslied</i> 121 – <i>Karl</i> 124 – <i>Willehalm</i> -Trilogie 127 – <i>Schlacht</i> <i>von Alischanz</i> 130 – Nieder- und mitteldeutsche Chanson de geste-Bearbeitungen 132 – Saarbrücker Prosa-Chansons 134 – Heidelberger Chanson de geste-Übersetzungen 136	
A.3.2 Kontextualisierungen	140
Oberdeutsche Überlieferungssymbiosen 140 – Nieder- und mit- teldeutsche Kontextualisierungen 150 – Mitüberlieferung im außerdeutschen Bereich 153 – Deutschsprachige Großepik 157	

A.4	Erzählen im Zusammenhang: Zyklische Potenziale der deutschen Chanson de geste-Adaptationen	162
A.4.1	<i>Chanson de Roland</i> und <i>Rolandslied</i> – Unterschiedliche zyklische Keimzellen der <i>matière de France</i> in Romania und Germania	175
A.4.2	Die Genese eines eigenständigen Zyklus im oberdeutschen Raum <i>Willehalm</i> 180 – <i>Karl</i> 184 – <i>Karl-Willehalm-Zyklus</i> 189 – <i>Willehalm-Trilogie</i> 191 – <i>Karl-Arabel-Zyklus</i> (cpg 395) 214 – <i>Buch vom heiligen Wilhelm/Buch vom heiligen Karl</i> 220	180
A.4.3	Zyklizität in den deutschsprachigen <i>Nideren Landen</i> <i>Karlmeinet</i> -Kompilation 234	233
A.4.4	Zyklizität in den Chanson de geste-Bearbeitungen des 15. Jahrhunderts Saarbrücker Prosa-Chansons 242 – Heidelberger Chanson de geste-Übersetzungen 251	242
B	Typen deutscher Chanson de geste-Rezeption	259
B.1	<i>Gesta principum et vitas sanctorum</i> – Chanson de geste und Legende in der Romania	259
B.2	Französische Heldenepik in Oberdeutschland – Die Hagiographisierung des Epischen	269
B.2.1	<i>der Cristenheyt als nücz ... als kein czwelffbott</i> – Karl in oberdeutschen Chanson de geste-Adaptationen Karls Sünde 280	272
B.2.2	<i>diz sî mîn hellebrennen</i> – Die Leiden des heiligen Willehalm	293
B.2.3	Rennewart als ‚Armer im Geiste‘ und Willehalm als keuscher Eroberer – Hagiographische Schreibmuster in den <i>Willehalm</i> -Ergänzungen	300
B.2.4	‚Episches Substrat‘, ‚Sagengedächtnis‘ und hagiographisches Superstrat – Französische Heroik in Oberdeutschland	313
B.3	Französische Heldenepik in Nieder- und Mitteldeutschland – Heroen des Glaubens und ihre Räume	333
B.3.1	<i>Karlle is in der heiligen orden in deme schonen hemelrich</i> – Karl als Heiliger und Gründerheros <i>Saxonum apostolus</i> 340 – Karlsverehrung in weiteren deutschen und europäischen Räumen 345 – Zur Kanonisation Karls des Großen 349	336

B.3.2	<i>got enwil nicht die ding, er hat zu liebe den konig – Die Empörer in den Nideren Landen</i>	356
	<i>Karl und Galie 357 – Karel ende Elegast/Karl und Ellegast 358 – Gerart van Rossiliun 358 – Günser Reinolt 360 – Historie van sent Reynolt 365</i>	
B.4	Die späte Chanson de geste-Rezeption im rheinfränkischen Raum	368
B.4.1	Die Heidelberger Chanson de geste-Übersetzungen als Sonderfall	373
B.4.2	Die Saarbrücker Prosa-Chansons de geste zwischen Mittelalter und Neuzeit	384
	Zusammenfassung und Ausblick	400
	Abkürzungen	406
	Literaturverzeichnis	408
Anhang:	Handschriften und Fragmente deutscher Chanson de geste-Bearbeitungen	458
	Register	484

Einleitung

Um die *Chanson de geste*, das in der Romania während des gesamten Mittelalters und der Frühen Neuzeit ebenso sehr beliebte wie in der älteren und jüngeren romanistischen Forschung viel beachtete Genre der französischen Heldenepik, ist es in der germanistischen Mediävistik lange Zeit sehr ruhig geblieben, obschon einige Texte aus diesem Genre zwischen dem 12. und 15./16. Jahrhundert auch jenseits des Rheins auf Interesse stießen und dort teilweise zu regelrechten «Bestsellern» avancierten. Natürlich wusste man schon seit der Anfangsphase des Fachs, dass altfranzösische Texte existieren, in denen geschildert wird, wie christliche Streiter gegen eine feindliche heidnische Übermacht antreten, und dass dieser Stoff als Vorlage für das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad und Wolframs *Willehalm* diene. Allerdings sind das keineswegs die einzigen Werke in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die direkt oder indirekt auf Quellen aus dem Stoffbereich der französischen Heldenepik zurückgreifen. Aber welche französischen *Chansons de geste* neben jenen beiden für die deutsche Literaturgeschichte so wichtigen Texten ansonsten überliefert sind, was und wie in ihnen erzählt wird, ob und wenn ja welche Bedeutung sie für die deutschsprachige Literatur des Mittelalters hatten, war – und ist teilweise noch immer – weitaus weniger unter Germanisten bekannt. Nicht selten wird in germanistischen Handbüchern und einschlägigen Literaturgeschichten nur summarisch darauf verwiesen, dass die französische Heroik drei Stoffkreise umfasse (Karlsepiik, Wilhelms-epik, Empörerepiik), und dass die französischen Vorlagen des *Rolandslieds* und des *Willehalm* zu den ersten beiden zählten. Ähnlich generalisierend wird meist auf die, in jenen französischen Epen mitunter auf drastische Weise geschilderte, in brutalen Schlachten kumulierende kriegerische Auseinandersetzung zwischen Christen und Heiden als charakteristische Thematik rekurriert. Dass daneben durchaus weitere genretypische Themen auszumachen sind, die freilich eher in anderen *Chansons* verhandelt werden, findet nur selten Erwähnung. Aus manchen Arbeiten kann man den Eindruck gewinnen, dass die französische Heldenepik kaum Spuren in der deutschen Literatur des Mittelalters hinterlassen habe.¹ Selbst in jüngeren Studien wird teilweise noch die

¹ Es erscheint symptomatisch, dass selbst ein so guter Kenner der Materie wie Alois WOLF, der in seinen zahlreichen Arbeiten zur Heldenepik einen dezidiert interdisziplinären Ansatz verfolgt und infolgedessen stets auch die französische *Chanson de geste* in seine Überlegungen mit einbezieht, sich dabei ganz überwiegend auf die *Chanson de*

Ansicht vertreten, die französische Heldenepik habe, zumindest im Hochmittelalter, keine Wurzeln in der deutschen Literatur schlagen können: «Eine eigene Gattung der deutschen Chansons de geste hat sich im 13. Jahrhundert nicht etablieren können.»²

Der hier – zugegebenermaßen etwas grobkörnig – präsentierte Blick der Germanistik auf die Chanson de geste hat im vergangenen Jahrzehnt ein wenig an Schärfe gewonnen. Zum einen beruht dies darauf, dass gerade die bislang vernachlässigten deutschen Texte des späteren und des ausgehenden Mittelalters, die den Stoff der französischen Heroik mittelbar oder unmittelbar aufnehmen und verarbeiten, stärker in das Blickfeld der Forschung rückten, was zu eingehenden interpretatorischen und/oder editorischen Aktivitäten geführt hat.³ Zum anderen ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den

Roland, die *Chanson de Guillaume* sowie deren zyklische Fassung, *Aliscans*, konzentriert; vgl. etwa die entsprechenden Kapitel in Alois WOLFS großangelegter, auf zahlreiche frühere Arbeiten zurückgreifenden Untersuchung: Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1995 (ScriptOralia 68).

² Thordis HENNINGS: Französische Heldenepik im deutschen Sprachraum. Die Rezeption der Chanson de geste im 12. und 13. Jahrhundert. Überblick und Fallstudien. Heidelberg 2008, S. 550; vgl. ebenfalls Jürgen WOLF: Traditionslinien und Traditionsbrüche. Kulturelle Grenzen bei der Chanson de geste-Adaptation. In: Chanson de geste im europäischen Kontext. Ergebnisse der Tagung der Deutschen Sektion der ICLS am 23. und 24.4.2004 in Köln. Hg. von Hans-Joachim Ziegeler. Göttingen 2008 (Encomia Deutsch 1), S. 59–72, hier S. 72, Anm. 48.

³ Erwähnung verdient insbesondere eine verstärkte Beschäftigung mit den in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Umfeld der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken entstandenen Chanson de geste-Bearbeitungen; vgl. dazu etwa Wolfgang Haubrichs u. a. (Hg.): Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. St. Ingbert 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung e.V. 34) sowie die zahlreichen Arbeiten Ute von Blohs, die in ihrer Habilitationsschrift gipfeln: Ute von BLOH: Ausgerenkte Ordnung. Vier Prosaepen aus dem Umkreis der Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: ›Herzog Herpin‹, ›Loher und Maller‹, ›Huge Scheppel‹, ›Königin Sibille‹. Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 119); vgl. ebenfalls Ulrike GAEBEL: Chansons de geste in Deutschland. Tradition und Destruktion in Elisabeths von Nassau-Saarbrücken Prosaadaptionen. Diss. FU Berlin 2002 (Internetressource, verfügbar unter: www.diss.fu-berlin.de/2002/8/index.html). Vgl. auch die Arbeit von H. DEIFUß, der sich mit einer im späteren 15. Jahrhundert entstandenen Prosaauflösung der Willehalm-Trilogie auseinandersetzte und sie neu herausgab: Hystoria von dem wirtigen ritter sant Wilhelm. Kritische Edition und Untersuchung einer frühneuhochdeutschen Prosaauflösung. Hg. von Holger Deifuß. Frankfurt/M. 2005 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 45). Und schließlich liegen ebenfalls die beiden lange nur in handschriftlicher Form greifbaren, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Umfeld des Heidelberger Hofes nach niederländischen Vorlagen entstandenen Chanson de geste-Übersetzungen nun erstmals in kritischen Ausgaben vor: Der deutsche Malagis nach den Heidelberger Handschriften cpg 340 und cpg 315 unter Benutzung der Vorarbeiten von Gabriele Schieb und Sabine

«klassischen» mhd. Chanson de geste-Bearbeitungen (*Rolandslied* und *Willehalm*) in den letzten Jahren ständig weiter voran getrieben worden, wobei dieses Untersuchungsfeld zuletzt auch immer mehr ausgeweitet worden ist auf die früher als «Sprossdichtungen» des *Willehalm* bezeichneten Texte, also auf die *Arabel* Ulrichs von dem Türlin und, wenn auch in geringerem Maße, auf Ulrichs von Türheim *Rennewart*.⁴ Und schließlich entstanden in letzter Zeit ebenfalls Untersuchungen, die nicht auf einzelne Werke aus der Textgruppe der deutschen Chanson de geste-Adaptationen fokussieren, sondern unterschiedliche Fragestellungen an einen mehr oder weniger umfassenden Ausschnitt aus jener Gruppe herantragen.⁵

Seelbach hg. von Annegret Haase u. a. Berlin 2000 (DTM 82); Ogier von Dänemark. Nach der Heidelberger Handschrift cpg 363 hg. von Hilbert Weddige in Verbindung mit Theo J. A. Broers und Hans van Dijk. Berlin 2002 (DTM 83).

- ⁴ Verdienstvoll ist vor allem die Neuauflage der *Arabel*, da sie erstmals die Überlieferungssituation im Druckbild verdeutlicht: Ulrich von dem Türlin, *Arabel*. Die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung kritisch herausgegeben von Werner Schröder. Stuttgart, Leipzig 1999. Neben Werner SCHRÖDERS umfangreichen «Arabel»-Studien I–VI (Mainz 1982–1993) liegen umfassende neuere Arbeiten zur *Arabel* vor von: Holger HÖCKE: *Willehalm-Rezeption in der Arabel* Ulrichs von dem Türlin. Frankfurt/M. usw. 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 1586) sowie Melanie URBAN: *Kulturkontakt im Zeichen der Minne. Die Arabel Ulrichs von dem Türlin*. Frankfurt 2007 (Mikrokosmos 77); lediglich Teilaspekte beider Ergänzungsdichtungen des *Willehalm* behandeln Susanne ADERHOLD: *mins hertzen wunne. Aspekte der Liebe im «Willehalm» Wolframs von Eschenbach*, in der «Arabel» Ulrichs von dem Türlin und im «Rennewart» Ulrichs von Türheim. Diss. Osnabrück 1997 und Barbara SABEL: *Toleranzdenken in der mittelhochdeutschen Literatur*. Wiesbaden 2003 (Imagines medii aevi 14). Die wichtige, aber leider unveröffentlichte Untersuchung von Peter STROHSCHNEIDER: *Alternatives Erzählen. Interpretationen zu Tristan- und Willehalm-Fortsetzungen als Untersuchungen zur Geschichte und Theorie des höfischen Romans*. Habilitationsschrift München 1991, in der u. a. die beiden *Willehalm*-Ergänzungen ausführlich analysiert werden, wird in der vorliegenden Arbeit nur insofern berücksichtigt, als deren Ergebnisse publiziert sind.
- ⁵ Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die quellengeschichtlich orientierte Arbeit von HENNINGS, *Französische Heldenepik*, die alle im 12. und 13. Jahrhundert entstandenen deutschen Chanson de geste-Bearbeitungen auf deren Abhängigkeiten bzw. Unabhängigkeiten von französischen Vorlagen sichtet. Weiter ausgreifende Fragestellungen am Corpus der französischen Heldenepik und ihrer deutschen Derivate verfolgen gleichfalls Ines HENSLER: *Ritter und Sarrazin. Zur Beziehung von Fremd und Eigen in der hochmittelalterlichen Tradition der «Chanson de geste»*. Köln usw. 2006 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 62), die die relationalen Entwürfe des Eigenen und des Fremden am Beispiel einer Gruppe hochmittelalterlicher französischer Chansons de geste sowie der deutschen Chanson de geste-Bearbeitungen *Rolandslied*, *Willehalm* und *Rennewart* diskutiert, und Verena BARTHEL: *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs*. Berlin, New York 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 50), der der Willehalm-Stoff von *Aliscans* über Wolframs *Willehalm* bis zum spätmittelalterlichen *Buch vom heiligen Wilhelm* als Grundlage narratologischer Überlegungen dient.

In seiner Gesamtheit ist das Ensemble der deutschen Bearbeitungen französischer Heldenepik freilich noch niemals analysiert und beschrieben worden, was nicht zuletzt damit zusammenhängen dürfte, dass bislang keine trennscharfen Kategorien entwickelt wurden, aus denen sich ableiten ließe, was überhaupt unter einer deutschen Bearbeitung französischer Heldenepik verstanden werden kann. Daraus resultierend ist ebenfalls ungeklärt, aus welchen Texten sich eine entsprechende deutsche Gruppe zusammensetzt und welche Werke möglicherweise nicht hierunter zu rechnen sind. Während in den meisten germanistischen Arbeiten die aus *Rolandslied*, *Karl* und *Willehalm* (samt Ergänzungen) bestehende Gruppe als grundlegender Typus der deutschen Chanson de geste-Bearbeitung verstanden wird und somit der Heidenkampf in den Mittelpunkt rückt, gilt in anderen – neben dem Heidenkampf – ebenfalls der Aufbruch des Protagonisten in den Orient und die dabei erlebten Abenteuer als charakteristisches Merkmal deutschsprachiger Derivate französischer Heroik.⁶ Ein, teilweise durch feudale Konflikte ausgelöst, mehr oder weniger langer Orientaufenthalt der Protagonisten scheint gleichfalls ein Klassifikationsmerkmal gewesen zu sein für die zuweilen anzutreffende Bezeichnung von *Herzog Ernst*, *König Rother* oder *Graf Rudolf* als «deutsche Chansons de geste».⁷ Ganz so scharf ist der Blick auf das Ensemble der deutschen Chanson de geste-Adaptationen und ihrer französischen Ausgangstexte offenkundig also auch derzeit noch nicht.

Angesichts jener manchmal etwas diffusen, teilweise sogar widersprüchlichen germanistischen Ansichten über jene Textgruppe erscheint es nötig, zunächst einmal die narrativen Potenziale und Spezifika der französischen Heroik vorzustellen, bevor die deutsche Rezeption und Adaptation der französischen Chanson de geste eingehender untersucht werden kann. Im Kontext einer germanistischen Arbeit ist es allerdings unmöglich, eine erschöpfende Darstellung und Einschätzung des gesamten französischen Genres zwischen dem 12. und dem 15./16. Jahrhundert zu bieten. Für diesen Zweck muss vielmehr auf die reiche romanistische Forschung verwiesen werden, in der überblicksartige Studien zum gesamten Genre der französischen Heldenepik, zu bestimmten thematischen Aspekten innerhalb des Genres, zu einzelnen Chansons oder auch zu wichtigen Figuren wie etwa Charlemagne, gerade in den letzten Jahren beinahe ins Uferlose gewachsen sind, so dass ein Einzelner sie praktisch nicht mehr überschauen kann.⁸

⁶ In diesem Sinne Armin SCHULZ: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: *Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone*. Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161), der, S. 137, ganz zu Recht im *Wilhelm von Österreich* Chanson de geste-Motive beim Aufbruch Wilhelms in den Orient erkennt.

⁷ Als «deutsche Chansons de geste» bezeichnet werden diese Texte zum Beispiel von Horst BRUNNER: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*. Stuttgart 1997, S. 141–147.

⁸ Ein sehr instruktives Resümee der wichtigsten romanistischen Forschungstendenzen bis ca. 1988 findet sich bei Friedrich WOLFZETTEL: *Traditionalismus innovativ: Zu neueren*

Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der französischen Heldenepik und ihrer wissenschaftlichen Erforschung erscheint es unverzichtbar, die mittelalterlichen Texte sowie die über sie verfasste wissenschaftliche Literatur in den größeren Zusammenhang der europäischen Heroik einzuordnen, deren Erforschung in den letzten beiden Jahrzehnten einen gewaltigen Aufschwung genommen hat. Hinterfragt und zunehmend problematisiert worden sind dabei insbesondere die lange dominierenden, sagengeschichtlich argumentierenden Ansätze, die, analog zur Lachmannschen Methode der Herstellung eines kritischen Textes, Textschicht um Textschicht abzuschälen versuchten, um so zum eigentlichen, ‹ursprünglichen› Kern vorzudringen und ihn zu (re)konstruieren. Eine der Konsequenzen dieses älteren Ansatzes war dabei die Konzentration auf die (vermeintlich) ältesten erhaltenen Texte, die dem ‹Original› oder dem Archetyp, dem alles Bestreben galt, besonders nahezustehen versprochen. Die im späteren 13., 14. oder gar 15. Jahrhundert entstandenen Überarbeitungen einer *Chanson de geste* oder gar völlig neu verfasste *Chansons* mussten aus dieser Perspektive beinahe zwangsläufig als minderwertig, als dekadent und durch störende Einflüsse beeinträchtigt gelten. Im Hinblick auf die Verwendung von Liebesmotivik in heldenepischer Literatur wurde beispielsweise der seit dem späteren 12. und 13. Jahrhundert immer stärker sich etablierende Roman als ‹Störfaktor› ausgemacht. Ein ‹Kult des Originals› verbindet sich bei dieser Herangehensweise mit jenem bekannten organologischen Literaturmodell, das nach einer klassischen ‹Blütezeit› um 1200 einen unaufhaltsamen Niedergang der mittelalterlichen Literatur in späteren Jahrhunderten konstatieren will. Sowohl das organologische Deutungsschema von ‹Aufstieg, Blüte und Verfall› einer Gattung als auch das Paradigma einer

Tendenzen der romanistischen *Chanson de geste*-Forschung. In: WS 11 (1989), S. 9–31. Ausgezeichnete Überblicke zu zentralen Fragen und Problemen, die das Genre der französischen Heldenepik in seiner Gesamtheit betreffen, bieten die Studien von François SUARD: *La chanson de geste*. Paris 2003 (Que sais-je? 2808) und Dominique BOUTET: *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age*. Paris 1993. Um die neuesten Entwicklungen und Tendenzen der *Chanson de geste*-Forschung zu verfolgen, sind bibliographische Hilfsmittel unerlässlich. Alle relevanten Beiträge zur französischen Heldenepik, deren mittelalterlichen Bearbeitungen in den verschiedensten Sprachen sowie zur modernen Rezeption verzeichnet das jährlich erscheinende *Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals*. Liège 1958ff. Da in vielen *Chansons de geste* Karl der Große eine mehr oder weniger bedeutsame Rolle spielt, ist ebenfalls die Arbeit von Susan E. FARRIER: *The Medieval Charlemagne Legend. An Annotated Bibliography*. Dutch materials treated by Geert H. M. Claassens. New York, London 1993 (Garland Medieval Bibliographies 15), die die Primär- und Sekundärliteratur zu sämtlichen europäischen Texten verzeichnet, in denen der Frankenkönig als Akteur auftritt, als bibliographisches Nachschlagewerk für (fast) das gesamte Genre und dessen außerfranzösische Rezeption von großem Nutzen. Für den französischen Erzählzyklus um Guillaume d'Orange existiert eine vergleichbare Bibliographie (allerdings ohne Berücksichtigung der außerfranzösischen Rezeption) von Philip E. BENNETT: *The Cycle of Guillaume d'Orange or Garin de Monglane. A critical bibliography*. Woodbridge 2004 (Research Bibliographies and Checklists, New Series 6).

Suche nach dem ‹Originaltext› sind von der Literaturwissenschaft jedoch mittlerweile verabschiedet worden. Das hatte Auswirkungen auch auf den Umgang mit heldenepischen Texten. Denn inzwischen betrachtet man später entstandene Epen nicht mehr als eine Art Steinbruch zur Rekonstruktion verlorener Urfassungen, vielmehr wird jede Fassung – gerade eines traditionell eher unfesten Genres wie der Heroik – als jeweils anders akzentuierende und unterschiedlich mit der Tradition umgehende verstanden. Kaum noch bestritten wird mittlerweile auch, dass die uns schriftlich überlieferten Heldenepen artifizielle Gebilde sind, die einer spezifischen, sich von der konzeptiv schriftliterarischen Poetik des Romans unterscheidenden Narrativik gehorchen, die die vorgängige Mündlichkeit mit einkalkuliert, ohne sie indes genau abzubilden. Medien- und kommunikationstheoretisch gehorcht Buchepik bekanntlich anderen Dispositiven als ein mündlicher Vortrag, der mit den Mitteln der Zeit ohnehin nicht exakt zu speichern und auf Dauer zu stellen war: ‹Wenn man Vortragsdichtung verschriftet, ändert sich ihre Existenzweise fundamental.›⁹

Dass man lange kaum bereit war, buchepischer Literatur überhaupt einen ausgeprägten Kunstcharakter zuzugestehen, sondern sie für eine, verglichen etwa mit dem Roman, primitive und archaische Literaturform hielt, hängt zweifelsohne mit dem Faktum zusammen, dass die verschriftlichte Kunstepik eine eigene Narrativik entwickelte, die mit den Regeln der in der Romanliteratur gebräuchlichen gelehrt-lateinischen Poetik und Rhetorik nicht kompatibel ist, ja deren Kunstform teilweise sogar dezidiert verweigert, weil die Buchepik ihre Authentizität eben aus der gezielt hergestellten Nähe zu einer anderen, nicht gelehrt-lateinischen Literaturform gewinnt. Das implizierte für ein mittelalterliches Publikum volkssprachiger Literatur aber wohl noch keine Aussage über die künstlerischen Qualitäten der beiden unterschiedlichen Erzählregister. Eine poetologische Suprematie des einen über das andere Erzählregister wäre daraus nur dann abzuleiten, wenn man eine der beiden narrativen Formen a priori als die bessere verstehen würde. Eben dies tat aber lange Zeit die Literaturwissenschaft, in deren epistemologischem Grundwissen eine unhinterfragt gültige Präpotenz des ‹modernen› Romans gegenüber allen anderen Erzählregistern, insbesondere gegenüber dem ‹archaischen› Epos, von Anfang an fest verankert zu sein scheint. Doch ist eine solche Auffassung keineswegs, wie zuweilen suggeriert, eine überzeitliche Kategorie, sondern muss in ihrer historischen Bedingtheit reflektiert werden. Neuere Untersuchungen haben wahrscheinlich machen können, dass die Abwertung des epischen Erzählregisters mit dem Aufstieg des Romans als führender literarischer Gattung der Moderne einhergeht und dass die Epik etwa seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konsequent zum antiquierten Gegenpol der als modern

⁹ Walter HAUG: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt/M. 1994, S. 376–397, hier S. 385.

und innovativ reklamierten <neuen> Gattung stilisiert wurde.¹⁰ Bereits Hegel folgt in seinen <Vorlesungen über die Ästhetik> (1818–1828) jenem Grundkonsens der neuzeitlichen Literaturwissenschaften, wenn er das Epos wie folgt charakterisiert:

Indem nun im eigentlichen Epos das naive Bewußtsein einer Nation zum ersten Mal in poetischer Weise sich ausspricht, so fällt das echte epische Gedicht wesentlich in die Mittelzeit, in welcher ein Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht und der Geist soweit schon in sich erstarkt ist, seine eigene Welt zu produzieren und sich in ihr heimisch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was später festes religiöses Dogma oder bürgerliches oder moralisches Gesetz wird, *noch* ganz lebendige, von dem einzelnen Individuum als solchem unabgetrennte Gesinnung bleibt, und auch Wille und Empfindung sich *noch nicht* voneinander geschieden haben.¹¹

Nicht wesentlich anders liest sich die Beschreibung des Epischen ein Jahrhundert später in Lukács' <Theorie des Romans> (1916):

[...] Dann gibt es *noch keine* Innerlichkeit, denn es gibt *noch kein* Außen, kein Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiß *noch nicht*, daß sie sich verlieren kann und denkt nie daran, daß sie sich suchen muß. Es ist das Weltzeitalter des Epos.¹²

Das zentrale Denkmuster in den beiden berühmten Charakterisierungen des Epischen ist das, in den Zitaten zur Verdeutlichung jeweils kursivierte, <noch nicht> oder <noch kein>, also jenes ontologisch verstandene Unfertige, Unreife, Naive des Epos, das diese frühe Literaturform vom vermeintlich höher entwickelten und moderneren Roman unterscheidet. Lukács bringt die Differenz auf die griffige Formel: «Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe [...]»¹³ Deutlich spielt

¹⁰ Vgl. etwa Daniel MADELÉNAT: *L'épopée*. Paris 1986; vgl. auch Heiko CHRISTIANS: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000)*. Freiburg 2004 (Rombach Wissenschaften 118).

¹¹ G. W. F. HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Ludwig Michel. Frankfurt/M. 1970 (Theorie Werkausgabe), S. 332.

¹² Georg LUKÁCS: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit dem Vorwort von 1962. München 1994, S. 22.

¹³ Ebd., S. 61. Bereits HEGEL legte ein ähnlich organologisches Modell zugrunde, wenn er den Roman als «moderne[...] bürgerliche[...] Epopöe» bezeichnete und ihn vom Epos kategorisch unterschieden wissen wollte durch das Überwinden des «ursprünglich[en] poetische[n] Weltzustand[s], aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinn setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus [...]»; G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: *Werke*, Bd. 15, S. 392.

hier wieder das bereits erwähnte organologische Modell einer literarischen Entwicklung mit hinein, das anscheinend einem hermeneutischen Grundschema zu entsprechen scheint: Wie eigene und fremde Biographien werden gleichfalls Geschichte und Literaturgeschichte, meist wohl unbewusst, in den Kategorien von Kindheit, Erwachsenen- und Greisenalter perzipiert. Eng mit dieser epistemologischen Prämisse ist eine zweite, eine ideologische Annahme verknüpft: Mit seiner narrativen Grundkonstellation eines (männlichen) Protagonisten, der sich gegen alle ihm entgegentretenden Widerstände schließlich durchzusetzen vermag, kommt der mittelalterliche wie neuzeitliche Roman dem Idealentwurf einer bürgerlichen Lebensführung, wie er seit der Aufklärung propagiert wird, recht nahe. Verglichen damit wirken die insbesondere älteren Epen zugrunde liegenden Erzählmuster, die nicht selten den aussichtslosen, in Untergang und Tod führenden Kampf eines Helden, seiner Sippe und/oder eines Heersverbandes schildern, weitaus fremder und archaischer.

Die verbreitete Vorstellung von einer Ablösung des <archaischen> Epos durch den <modernen> Roman beschränkt sich allerdings nicht allein auf ältere literaturtheoretische Ansätze wie die Arbeiten von Hegel und Lukács, sie begegnet auch in jüngeren theoretischen Abhandlungen, die derzeit in den Text- und Kulturwissenschaften intensiver diskutiert und auf den verschiedensten Feldern angewendet werden. So dient etwa in Bachtins Studie über <Formen der Zeit im Roman> (1975, deutsche Übersetzung 1986) das Epos, das Bachtin «als ein bereits hochbetagtes Genre» bezeichnet, als Folie, vor der sich der innovative, <dialogische> Typus des Romans – «das einzige Genre, das von der neuen Epoche der Weltgeschichte hervorgebracht und gespeist wurde und ihr deshalb zutiefst verwandt ist» – um so heller abhebt.¹⁴ Um nicht vorschnell zu (ver)urteilen, muss man freilich betonen, dass nicht einer der erwähnten Theoretiker als Mediävist besonders ausgewiesen war. Um so deutlicher zeichnet sich dann allerdings das Muster ab, nach dem bei der Bewertung des Epos verfahren wird: Die aus der Durchsetzung des Erzählmodells <Roman> seit dem 18. Jahrhundert resultierende ästhetische Hochschätzung projiziert man auf die mittelalterliche Literatur zurück, wodurch das Epos zu einem <archaischen>, <monologischen> Genre wird, dessen Reputation sich auf seinen Zeugniswert für eine, zuweilen fälschlich als national verstandene, Vorzeit beschränkt, während der, verglichen mit der Heldenepik, <modernere> mittelalterliche Roman als direkter Vorläufer des führenden literarischen Typus der Neuzeit erscheint.

Nach dem gleichen Deutungsmuster wurde bekanntlich aber auch in den mediävistischen Philologien lange Zeit verfahren. Symptomatisch dafür ist die

¹⁴ Michail M. BACHTIN: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: DERS.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt/M. 1989, S. 210–251, hier S. 210f.

Forschungsgeschichte des *Nibelungenlieds*, dessen Narrativik, die für einen an der Romanpoetik des späten 18. und 19. Jahrhunderts geschulten Geschmack fremd wirken muss, vor allem durch ihre <Archaik> und <Alterität> faszinierte und solcherart zum Dokument der nationalen Vergangenheit verklärt werden konnte. Interpretationen und Übersetzungen des *Nibelungenlieds*, die dieser Auslegung huldigten, waren konsequenterweise bis zum Höhepunkt des nationalen Taumels in der Nazizeit Legion. Nach dem völligen Scheitern des nationalistischen Modells in den Gräueln des Zweiten Weltkriegs stand man dem Text dann jedoch eher ratlos gegenüber, die Zahl der ihm gewidmeten Studien ging signifikant zurück. Erst die Erkenntnis, dass das *Nibelungenlied* ein eigenständiges Kunstprodukt der Zeit um 1200 darstellt, das nicht etwa zwangsläufig aufgrund einer bis zur Völkerwanderungszeit zurückreichenden Vorgeschichte eine genuin <archaische> Ästhetik besitzt, sondern einer anderen Narrativik gehorcht als der aus der Romanliteratur bekannten, führte in den letzten Jahren zu einem neuen Aufschwung. Ähnliches gilt für die Dietrichepik, deren Erforschung gleichfalls bedeutende Fortschritte gemacht hat, seit man sich von älteren Methoden des Umgangs mit der deutschen Heldenepik verabschiedete.

Auf dem hier beschriebenen Verständnis eines Kunstcharakters der (französischen) Heldenepik beruhen die Ausführungen der vorliegenden Untersuchung. Dabei präsentiert der erste Teil der Arbeit (Teil A), ausgehend von einer Beschreibung der französischen Chanson de geste und ihrer Narrativik (A.1), Rezeptionsgrundlagen der französischen Heroik im deutschen Sprachraum. Da diese Stoffgruppe, abgesehen von *Rolandslied* und *Willehalm*, die als einsame Höhepunkte deutscher Chanson de geste-Bearbeitungen gelten, von der Forschung noch kaum im Zusammenhang behandelt wurde und auch die meisten Einzelwerke nicht eben im Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit stehen, fehlen für manche Texte selbst basale Daten. In einem einleitenden Kapitel zu den Grundlagen der deutschen Chanson de geste-Bearbeitungen werden diese Daten bereit gestellt und bisherige, z. T. sehr alte Forschungsbefunde einer kritischen Revision unterzogen. Darüber hinaus wird nach einer Diskussion der Kriterien, unter denen die deutsche Chanson de geste-Rezeption erfasst werden kann, erstmals ein nach Vollständigkeit strebender Katalog deutschsprachiger Bearbeitungen französischer Heldenepen erstellt sowie hermeneutische Kategorien zu deren typusspezifischer Beschreibung entwickelt (A.2). Ein nächstes Kapitel behandelt die Überlieferungssituation der deutschen Chanson de geste-Adaptationen, aus der sich wichtige Ergebnisse für deren Rezeptionsgeschichte sowie für die geographische Verbreitung des Erzählregisters im deutschen Literatur- und Kulturraum zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert ergeben (A.3). Eines der dabei erzielten Ergebnisse, das beinahe von Anfang an erkennbare zyklische Potenzial der Texte, analysiert in einem weiteren Untersuchungsschritt Kapitel A.4, in dem das gesamte Textensemble der deutschen Bearbeitungen französischer Heldenepik abgeschritten wird mit Blick auf die in den letzten Jahren intensiv unter

narratologischen Fragestellungen geführte Diskussion um die Kohärenz von Codices kompilatorischen Charakters.

Der analytisch-interpretatorisch angelegte zweite Teil der Studie (Teil B) baut auf den Beobachtungen des ersten Teils auf, indem die dort entwickelte Diversifizierung der deutschen Chanson de geste-Rezeption in drei Phasen oder Wellen, die geographisch und chronologisch differieren, sich partiell allerdings auch überschneiden, zum Ausgangspunkt der weiteren Untersuchung des deutschen Textensembles gemacht wird. Beschrieben werden in diesem Teil, wiederum ausgehend von charakteristischen Eigenheiten des Genres in der Romania (B.1), die jeweils unterschiedlichen Adaptationsverfahren, durch die die Aufnahme des im deutschen Literatur- und Kulturraum ungewohnten Stoffes der französischen Heldenepik überhaupt erst ermöglicht wurde (B.2–B.4).

A Grundlagen deutscher Chanson de geste-Rezeption

Die, wie sich zeigen wird, gar nicht so seltenen und marginalen deutschsprachigen Bearbeitungen französischer Heldenepik, die zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert entstanden, gerieten, wenn überhaupt, immer nur in einzelnen Ausschnitten in das Blickfeld der Forschung. Daher muss es zuvorderst darum gehen, die Rezeptionsgrundlagen und den ›Sitz im Leben‹ der gesamten Textgruppe herauszuarbeiten, um sie zureichend beschreiben, systematisieren, analysieren und gegeneinander sowie gegen andere Textreihen oder -gruppen abgrenzen zu können. In mehreren Schritten soll in Abschnitt A der Studie diese Arbeit – stets vor der Kontrastfolie der französischen Gattung – am Gesamtbestand der Textdenkmäler deutscher Chanson de geste-Adaptationen geleistet werden. Im Hintergrund schwingt dabei die, indes erst am Ende der Untersuchung wirklich zu beantwortende, Frage mit, ob die Chanson de geste im deutschsprachigen Raum ein eigenes Erzählregister ausbildete oder zumindest als solches wahrgenommen wurde.

A.1 Aufstieg einer Gattung –

Französische Heldenepik zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der französischen Heldenepik ist der skizzierte forschungsgeschichtliche Paradigmenwechsel erst relativ spät rezipiert und fruchtbar gemacht worden.¹ So vollzog sich, und vollzieht sich teilweise noch, die Erforschung der französischen Heldenepik unter epistemologischen Prämissen, die sehr häufig auf dem hohen Alter und einer daraus abgeleiteten ›Ursprünglichkeit‹ jenes narrativen Registers basieren. Die frühen Chansons, allen voran natürlich die *Chanson de Roland*, galten und

¹ Neue Wege beschreiten insbesondere François SUARD und einige jüngere französische Romanisten. Vgl. etwa François SUARD: L'épopée française tardive (XIV^e–XV^e s.). In: *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire, offertes à J. Horrent*, hg. von J.-M. d'Heur und N. Cherubini. Liège 1980, S. 449–460; vgl. etwa auch das von SUARD verantwortete Heft der *Cahiers de Recherches Médiévales* 12 (2005): La postérité de l'épopée française à partir du XIV^e siècle; vgl. ebenfalls Emmanuelle POULAIN-GAUTRET: La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval. Paris 2005 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 72); Sarah BAUDELLE-MICHELIS: Les Avatars d'une Chanson de Geste. De Renaud de Montauban aux Quatre Fils Aymon. Paris 2006 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 76).

gelten einem Teil der Forschung dann auch oft noch als Höhepunkte, als ›Blüte‹ der französischen Heldenepik, während die späteren Texte, da sie vermeintlich zu sehr unter dem Einfluss des Romans stehen, als depravierte, nicht mehr authentische Heroik angesehen werden. Die Geschichte der Chanson de geste erschien folgerichtig oft als Verfallsgeschichte, der die Erfolgsgeschichte des Romans entgegen gesetzt wurde. In Chanson de geste und Roman spiegeln sich diesem Erklärungsansatz zufolge paradigmatisch unterschiedliche Mentalitäten in der Umbruchzeit des 12. Jahrhunderts: Einer altertümlichen Kriegergesellschaft auf der einen Seite steht auf der anderen Seite eine höfische, weitaus zivilisiertere Gesellschaft gegenüber.² Probleme haben die Vertreter dieser These allerdings damit zu erläutern, weshalb die Chanson de geste auch nach dem 12. und frühen 13. Jahrhundert, also in der Epoche des scheinbar unaufhaltsamen, sich bis in die Moderne fortsetzenden Aufstiegs des Romans, weiter existierte und, wie zahlreiche Rezeptionszeugnisse belegen (s. S. 42ff.), bis ins 15. und 16. Jahrhundert hinein ihr Publikum fand. Ein Erklärungsversuch geht dabei von einer Aufspaltung des Publikums aus.³

² Sichtbar werden diese Prämissen in den älteren Theorien zur Genese der Chanson de geste (vgl. etwa Gaston PARIS: *Histoire poétique de Charlemagne*. Reproduction de l'édition de 1865 augmentée de notes nouvelles par l'auteur et par M. Paul Meyer et une table alphabétique des matières. Paris 1905 oder Joseph BÉDIER: *Les légendes épiques*. Recherches sur la formation des chansons de geste, 4 Bde. Troisième édition. Paris 1926–1929) ebenso wie in den sozio-historischen Ansätzen verpflichteten Arbeiten von Karl-Heinz BENDER: *König und Vasall*. Untersuchungen zur Chanson de geste des XII. Jahrhunderts. Heidelberg 1967 (*Studia Romanica* 13), wenn es ebd., S. 184, heißt: «Als am Ausgang des XII. Jahrhunderts die historische Feudalgesellschaft, in der König und Fürsten machtpolitisch gleichrangige Partner waren, zerfällt, zerbricht auch die Feudalgesellschaft der Karlsepik und wird die mythische Idealität des Karlskönigtums in ihr Gegenteil verkehrt. In denjenigen Chansons de geste, die diesen Zerfallsprozeß darstellen, wandelt sich die traditionelle epische Struktur: Mit dem Ende der alten Feudalgesellschaft entsteht eine neue poetische Ausdrucksform: das nicht mehr auf zyklische Fortsetzung angelegte Epos, das in sich selbst geschlossen sein kann, weil es nicht mehr um eine epische Begebenheit, sondern um die Person des einzelnen Helden zentriert ist»; ähnlich auch Hildegard BARTELS: *Epos – die Gattung in der Geschichte*. Eine Begriffsbestimmung vor dem Hintergrund der Hegelschen «Ästhetik» anhand von «Nibelungenlied» und «Chanson de Roland». Heidelberg 1982 (*Frankfurter Beiträge zur Germanistik* 22), S. 309: «Die Herausbildung neuer wirtschaftlicher und politischer Strukturen zieht das nach sich, was Marc Bloch «une véritable révision des valeurs sociales» nennt. Im Zuge der damit verbundenen «prise de conscience» entstehen neue poetische Gattungen, z. B. die höfische Dichtung.» Selbst die neuerer gattungsgeschichtlicher Methodik verpflichteten Studien wie die von Karlheinz STIERLE: *Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit*. In: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg 1980 (*Begleitreihe zum GRLMA* 1), S. 253–313 oder die gendertheoretisch argumentierende Arbeit von Simon GAUNT: *Gender and genre in Medieval French Literature*. Cambridge 1995 (*Cambridge Studies in French* 53), die der älteren Forschung prinzipiell kritisch gegenübersteht, sind nicht völlig frei davon.

³ Typisch hier etwa die Ausführungen von Ernst SCHNEIDER: *Die formale Annäherung der Chansons de geste an den Roman*. München 1938, S. 85: «Einstweilen verharret noch eine

Demnach wären die für einen mündlichen Vortrag konzipierten Chansons de geste nach dem 13. Jahrhundert weiterhin, als gleichsam «gesunkenes Kulturgut», auf Marktplätzen sowie vor Kirchen und Klöstern durch Jongleurs vor einem breiten Publikum öffentlich gesungen worden; der schriftliterarisch konzipierte höfische Roman habe sich dagegen von Anfang an ausschließlich an ein adeliges, exklusives Publikum gewandt. Abgeleitet wird diese These einer möglichen Aufspaltung des Publikums also vor allem aus der unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionssituation der beiden Genres, wobei der Vortragscharakter der Epik selbst wiederum aus den Texten erschlossen wurde.

Wie sehr bereits die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Chanson de geste-Forschung unter jener romantischen Erwartungshaltung öffentlich vorgetragener Lieder/Chansons epischen Charakters stand, hat vor einigen Jahren A. Taylor gezeigt.⁴ Das wissenschaftliche Interesse an den später als französische Heroik bekannt gewordenen Texten begann mit der intensiven Suche nach Zeugnissen eines Liedes, das, einer Nachricht des anglonormannischen Chronisten Wace im *Roman de Rou* (um 1155) zufolge, ein Künstler namens Taillefer vor und während der Schlacht von Hastings vorgetragen habe, der dabei, wie es bei Wace heißt, sehr schön singend vor den Reihen des normannischen Heeres einhergeritten sei. Dieses Lied soll über Karl den Großen und den Tod Rolands, Oliviers und anderer Krieger bei Ronceval berichtet haben (*de Karlemaine e de Rollant, / e d'Oliver e des vassals / qui morurent en Rencesvals*⁵). Als man im Jahr 1835 in Oxford dann eine noch aus dem 12. Jahrhundert stammende, wohl um 1150/70 im anglonormannischen Schriftldialekt (dem sog. Inselfranzösisch) aufgezeichnete, Handschrift (wieder-)entdeckte, in der Taten und Schicksal der bei Wace erwähnten Personen während der Roncevalschlacht behandelt wurden, war man sogleich überzeugt, eine Niederschrift des seinerzeit von Taillefer während des Kampfes gesungenen Liedes gefunden zu haben und bezeichnete den Text folgerichtig – die (vermeintliche) tragische Hauptperson und den (vermeintlich) genuin mündlichen Charakter des Aufgezeichneten in gleicher Weise herausstellend – als «Lied von Roland»: *Chanson de Roland*.⁶ Taylor hat jedoch völlig zu Recht darauf hingewiesen,

einfache Volksschicht, von der die höfische Gesellschaft sich losgesagt hat, bei den alten Formen, den Chansons de geste, die nun nicht mehr archaisch-einfach, sondern zurückgeblieben in der Entwicklung, konservativ, sind: nicht einfach, sondern gewöhnlich oder künstlich aufgebauscht. Der Verfall liegt teils im Absinken des dichterischen Wertes, teils in der Trennung von Dichtform und Dichtgattung.»

⁴ Vgl. Andrew TAYLOR: Was There a Song of Roland? In: *Speculum* 76 (2001), S. 28–65; vgl. auch DERS.: Textual situations. Three medieval manuscripts and their readers. Philadelphia 2002, S. 26–70.

⁵ Zitiert nach TAYLOR, Song, S. 29.

⁶ Dem Mittelalter war eine solche Titulierung, der W. GRIMM die deutsche Bezeichnung *Rolandslied* nachbildete, nicht geläufig. Im Kolophon der franko-italienischen *Chanson de Roland*-Fassung V₄ heißt es: *Explicit liber tocius Romani Ro[n]cisvalis*; die Fassung Châteauroux endet mit den Worten: *Explicit Roncisvali e de R.[oland] e d'Oliver e de*

dass es sich hierbei eher um ein Konstrukt («this poem's modern invention») als um die tatsächliche Entdeckung eines «Liedes» handelte, in dem Roland und andere Ronceval-Kämpfer besungen wurden.

Die von der neuzeitlichen Literaturwissenschaft der Heldenepik unterstellte Schlichtheit und Archaik, die man in der von Taillefer gesungenen *Chanson de Roland* gefunden zu haben glaubte, dominiert in vergleichbarer Weise auch das Theoriegebäude der, später so bezeichneten, «Traditionalisten» um Gaston Paris, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ebenfalls deutlich von romantischen Vorstellungen geprägte Ansicht vertraten, die Chansons de geste verdankten ihre Genese der Tatsache, dass «im Volk» die Erinnerungen an Karl den Großen nie verblasst und in mündlichen Erzählungen von Generation zu Generation weitergetragen und dabei variiert worden seien. Folglich galten ihnen als «authentische» Chansons nur jene Texte, die noch im 11. und 12. Jahrhundert entstanden seien (allen voran selbstverständlich die *Chanson de Roland*), da diese Texte sich durch eine anscheinend unverstellte Natürlichkeit und Ungekünsteltheit positiv von den poetisch überformten und somit «dekadent» gewordenen Chansons des 13. bis 15. Jahrhunderts absetzen würden:

Le style de l'épopée ancienne est roide et sobre comme sa conception. La phrase, comme dans toutes les œuvres primitives, est très-simple [...]. L'épopée n'est pas une œuvre de l'art; c'est un produit presque naturel, qui a sa loi de croissance, de développement et aussi de dépérissement.⁷

Gegen diese romantische Ursprungstheorie der Traditionalisten wandte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Reihe von Arbeiten Joseph Bédier.⁸ Er versuchte zu belegen, dass die ab dem 13. Jahrhundert aufgezeichnete französische Heldenepik nicht das mehr oder weniger zufällig in dieser Form erhaltene Endprodukt einer bereits Jahrhunderte alten mündlichen Überlieferung sei, sondern einer sehr konkret auf das 11. und frühe 12. Jahrhundert datierbaren Zusammenarbeit von Jongleurs und Mönchen entsprungen wäre. Die Mönche der an den großen Pilgerstraßen bzw. direkt in den Pilgerzentren liegenden Klöster hätten demnach professionelle Epenproduzenten mit, teilweise aus lateinischen Quellen stammenden, teilweise fingierten, Informationen über Leben und Taten der in ihren Mauern (angeblich) begrabenen oder verehrten «Helden» versorgt, woraufhin diese volkssprachige Texte über deren Schicksale verfasst, sie den Pilgern vorgetragen und dadurch für eine Verbreitung des Kults gesorgt hätten, an der den Klöstern natürlich hochgradig gelegen

Aude; der Kolophon der Cambridger Fassung lautet: *Le livre des XII pairs est cy finé, / don loenge soit a la sainte Trinité!*; vgl. die entsprechenden Angaben in: La Chanson de Roland. The Song of Roland. The French Corpus. Joseph J. Duggan, General Editor. Karen Akiyama, Ian Short, Robert F. Cook, Joseph J. Duggan, Annalee C. Rejhon, Wolfgang van Emden, William W. Kibler, Editors, 7 parts in 3 volumes. Turnhout 2005.

⁷ Vgl. PARIS, *Histoire poétique*, S. 23; S. 25f.

⁸ Zusammengefasst sind die Ergebnisse BÉDIERS in: *Les légendes épiques*, Bd. 1–4.

sein musste. Bédier, der offensichtlich davon ausging, dass – mindestens einige – Chansons de geste von versierten Autoren am Schreibpult konzipiert und bewusst literarisch überformt worden seien,⁹ hätte theoretisch vom geläufigen Konzept der naiven, künstlerisch noch wenig entwickelten Helden- bzw. Volkssage explizit Abstand nehmen und die Chansons de geste zu artifiziellen Produkten erklären können, die sich in ihrer spezifischen Poetik zwar von derjenigen der Romane unterschieden, prinzipiell jedoch mit ihnen vergleichbar seien. Er deutet eine solche Möglichkeit jedoch nur sehr vage an, wenn er, freilich ohne eine Antwort zu formulieren, nach über 1800 Seiten akribischer Epenstudien zum Schluss des vierten und letzten Bandes seiner Untersuchungen Fragen aufwirft wie:

Quel est le rapport des chansons de geste aux romans presque contemporains du cycle de l'Antiquité et du cycle de Bretagne? [...] Pourquoi, dans les chansons de geste, le surnaturel chrétien a-t-il si vite fait place au merveilleux de féerie, pourquoi l'épique a-t-il si vite évolué vers le romanesque?¹⁰

Im Grunde versteht aber auch Bédier die französische Heroik, ganz traditionell, als volkstümlichen, von fahrenden Spielleuten vorgetragenen ›Jahrmarktsartikel‹, der sich im künstlerischen Niveau deutlich von hochliterarischen Texten, die den Regeln gelehrter Rhetorik und Poetik gehorchen, unterscheidet.¹¹ Die Beschränkung von Bédiers Studien auf die ›klassischen‹, d.h. die (vermeintlich) ältesten, den epischen ›Normalvorstellungen‹ entsprechenden Chansons und die konsequente Nichtbehandlung der jüngeren, die, wie etwa *Huon de Bordeaux* und dessen Fortsetzungen, diesen ›Normen‹ offensichtlich nicht mehr so einfach entsprechen, ist daher kein Zufall, sondern liegt in der Logik seines Epikverständnisses.

⁹ Vgl. etwa BÉDIERS berühmte Schilderung der von ihm vermuteten Genese der *Chanson de Roland* von der entscheidenden Idee des Autors bis zur mühevollen Erarbeitung des eigenen Textes, *Les légendes épiques*, Bd. 3, S. 448f.: «Une minute a suffi, la minute sacrée où le poète, exploitant peut-être quelque fruste roman, ébauche grossière du sujet, a conçu l'idée du conflit de Roland et d'Olivier. Seulement, ayant conçu cette idée, pour la mettre en œuvre, et, je ne crains pas le mot, pour l'exploiter, il ne s'est pas contenté de ›chanter‹; il lui a fallu se mettre à sa table de travail, chercher des combinaisons, des effets, des rimes, calculer, combiner, raturer, peiner.»

¹⁰ Ebd., Bd. 4, S. 476.

¹¹ Vgl. ebd., Bd. 4, S. 429: «Ils [die Autoren der Chansons de geste] n'ont pas pris la peine de se renseigner auprès des clercs instruits: ils se sont contentés de ce que disaient le frère hôtelier, le sacristain, les gens du pays. Ainsi le rôle des clercs dans la constitution de nos légendes fut à la fois primordial et médiocre: primordial, puisque c'est d'eux en dernière analyse que procèdent les données historiques des chansons de geste; médiocre, en ce sens que les poètes leur ont peu demandé. Ces poètes sont restés ›peuple‹: ils se sont intéressés aux traditions des églises dans la mesure où s'y intéressaient autour d'eux les marchands, les chevaliers, les bourgeois, les pèlerins qui venaient vers ces églises»; S. 432f.: «Les auteurs des chansons de geste ou leurs propagateurs étaient des nomades; leurs publics étaient souvent forains; ces forains et ces nomades se rencontraient autour des abbayes et sur des champs de foire [...]»

Die durch Bédiers Entstehungstheorie wenigstens theoretisch eröffnete Sicht auf die Chansons de geste als von versierten Autoren mit klerikalem Hintergrund schriftlich konzipierte, artifizielle Produkte wurde allerdings bald überschattet durch den weiteren Verlauf der Chanson de geste-Forschung. Denn um 1950 war in einer auf ca. 1065/75 datierten lateinischen Handschrift aus dem nordspanischen Kloster San Millán da la Cogolla die, später so genannte, «Nota Emilianense» entdeckt worden.¹² Diese nur wenige Zeilen umfassende lateinische Notiz gibt eine gedrängte Zusammenfassung der Ereignisse der Ronceval-Schlacht, wie sie ähnlich, aber in entscheidenden Details doch unterschiedlich, gleichfalls die *Chanson de Roland* erzählt.¹³ Die «Nota Emilianense» galt fortan als Beleg dafür, dass, anders als Bédier wahrscheinlich zu machen versucht hatte, der Stoff der französischen Heldendichtung zuvor eben doch in mündlichen Erzählungen kursiert habe. In der Folgezeit entwickelte sich dann die vermittelnde und heute weitgehend anerkannte Auffassung des Neotraditionalismus, derzufolge einzelne Erzählkerne und Motive der französischen Heldenepik bereits seit langem in mündlich tradierten Liedern existiert hätten, ab dem späteren 11. und im 12. Jahrhundert dann allerdings teilweise tiefgreifende Überarbeitungen und Erweiterungen durch professionelle Epenautoren bzw. Jongleurs erfahren hätten. In dieser Form

¹² Vgl. dazu DÁMASO ALONSO: La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense. In: *Revista de Filología Española* 37 (1953), S. 1–94. D. Alonsos Datierungsansatz der «Nota Emilianense» auf 1065/75 wurde, mit durchaus bedenkenwerten Argumenten, kritisiert von RONALD WALPOLE: The Nota Emilianense. New Light (but how much?) on the Origins of Old French Epic. In: *Romance Philology* 10 (1956/57), S. 1–18. Sein späterer Datierungsansatz (um 1100) konnte sich in der Forschung jedoch nicht durchsetzen.

¹³ Von der *Chanson de Roland* unterscheidet sich diese Notiz durch eine exakte, an Historiographie erinnernde Zeitangabe («im Jahre 778»), während die Chansons de geste gerade jede genaue Zeitangabe vermeiden (vgl. S. 47f.); weiter durch die Aufnahme Wilhelms, des Helden der Wilhelmsgeste, unter die bei Ronceval Kämpfenden sowie die Nichterwähnung Ganelons und des von ihm begangenen Verrats, der in der *Chanson de Roland* die Niederlage der Nachhut erst möglich macht, und schließlich durch die Nichterwähnung der siegreichen Racheschlacht gegen das heidnische Entsatzheer unter Baligant; vgl. die Übersetzung der «Nota» bei D. KARTSCHOK: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1993 (RUB 2745), Nachwort, S. 785f.: «Im Jahre 778 kam König Karl nach Saragossa. Er führte damals zwölf Neffen an, und von diesen jeder dreitausend gepanzerte Ritter. Die Namen einiger von ihnen lauten Roland, Bertran, Ogier mit dem kurzen Schwert, Wilhelm mit der krummen Nase, Olivier und Turpin, der Bischof des Herrn. Und jeder von ihnen diente dem König mit seinen Gefolgsleuten je einen Monat. Es geschah nun, daß der Feind in Saragossa den König und die Seinen aufhielt. Nachdem einige Zeit vergangen war, rieten die Seinen, er möge die vielen Geschenke annehmen, damit das Heer nicht vor Hunger umkomme, sondern in die Heimat zurückkehren könne. So geschah es. Dann ordnete der König zum Schutz des Heeresgolfes an, daß Roland, der tapfere Krieger, mit den Seinen die Nachhut bilden solle. Als aber das Heer den Paß von Sizer überquert hatte, wurde Roland in Ronceval von den sarazenischen Haufen erschlagen.»

seien sie dann weiterhin mündlich vorgetragen und erst ab dem späten 12., frühen 13. Jahrhundert schließlich schriftlich fixiert worden.¹⁴ Auch diese Forschungsrichtung ist offenkundig primär an Fragen der Genese der französischen Heldenepik interessiert und konzentriert sich infolgedessen auf die als älter geltenden Chansons, insbesondere natürlich die *Chanson de Roland*.

Bis zu diesem Punkt verlief die romanistische Epenforschung in etwa parallel zur wissenschaftlichen Diskussion um die deutsche Heldenepik. Auch dort war man bis in die 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, von Ausnahmen abgesehen, eher an einer (Re)Konstruktion der Vorgeschichte der schriftlich überlieferten Epen als an einer Auseinandersetzung mit diesen Texten selbst interessiert.¹⁵ Mit den Versuchen einer Anwendung der Ergebnisse und Theorien der an slawischen Epen des früheren 20. Jahrhunderts entwickelten Oral-Poetry-Forschung auf die mittelalterliche Heldenepik gingen die Forschungswege der Romanistik und der Germanistik dann allerdings eine Zeit lang auseinander. Während sich die Bemühungen, den von Parry und Lord beschriebenen und als typisches Kennzeichen genuiner Oralität geltenden formelhaft-repetitiven Stil mündlich vorgetragener Epen etwa auch im *Nibelungenlied* zu belegen, als wenig fruchtbar erwiesen, und die Germanistik bald zu anderen Beschreibungsmodellen für das komplizierte Verhältnis von mündlichen Dichtungstraditionen und deren buchepischen Umsetzungen fand,¹⁶ schien J. Rychner ein entsprechender Nachweis für die *Chanson de geste* gelungen zu sein, indem er unter anderem auf die auffällige Formelhaftigkeit der frühen französischen Heldenepik verwies sowie auf deren anscheinend einer Vortragssituation geschuldeten extremen Neigung zu Wiederholungen.¹⁷

¹⁴ Vgl. etwa Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. Orígenes de la épica romanica*. Madrid 1959 (französ. Übers. unter dem Titel: *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*. Paris 1960).

¹⁵ Zur weitgehend vergleichbaren Forschungsgeschichte der französischen und der deutschen Heldenepik bis etwa in die 1960er Jahre vgl. Ursula PETERS: *Geschichte der Interpretation*. In: *Epische Stoffe des Mittelalters*, hg. von Volker Mertens, Ulrich Müller. Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 475–490, bes. S. 477–484.

¹⁶ Vgl. dazu etwa Michael CURSCHMANN: *Dichter alter maere*. Zur Prologstrophe des ‚Nibelungenliedes‘ im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, hg. von Gerhard Hahn, Hedda Ragotzky. Stuttgart 1992 (Kröners Studienbibliothek 663), S. 55–71; Franz H. BÄUML: *Autorität und Performanz. Gesehene Leser, gehörte Bilder, geschriebener Text*. In: *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*, hg. von Christine Ehler, Ursula Schaefer. Tübingen 1998 (ScriptOralia 94), S. 248–273; vgl. auch den Forschungsüberblick bei Jan-Dirk MÜLLER: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 25–38.

¹⁷ Vgl. Jean RYCHNER: *La Chanson de geste. Essai sur l’art épique des jongleurs*. Genf 1955 (Société de Publications Romanes et Françaises 53); Kritik an Rychner übt z. B. Harald HAFERLAND: *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*. Göttingen 2004, S. 165–172.

In der Folge galt ebenfalls die französische Heldenepik den meisten Romanisten als ein originär mündliches Genre, das – wie die traditionalistische und neotraditionalistische Forschung seit jeher behauptet hatte – von Jongleuren nach überkommenen Mustern produziert und von einem entsprechenden Publikum auf Marktplätzen und Jahrmärkten rezipiert worden sei. Sogenannte Jongleurmanuskripte, kleinformatige und schmucklose Handschriften, in denen fast immer nur ein Text überliefert ist, sollen dieser Theorie zufolge dabei als Gedächtnisstütze, als eine Art «Souffleurbuch» gedient haben.¹⁸ Zusätzliche Unterstützung erwuchs der von Rychner vertretenen Auffassung einer originären Mündlichkeit der französischen Heldenepik scheinbar aus bestimmten Passagen in den Chansons selbst. Mehrfach begegnen dort nämlich Szenen, in denen ein Erzähler sich an seine Zuhörer wendet, indem er z. B. an einer besonders spannenden Stelle den Erzählfluss unterbricht und für den nächsten Tag die Fortsetzung seiner Chanson ankündigt, oder auch zunächst einmal Entlohnung fordert, bevor er seine Erzählung fortsetzen werde. In vielen Untersuchungen über die französische Heldenepik wurde und wird teilweise noch, zuweilen mit einem Verweis auf Rychners Ergebnisse, aus solchen und anderen Passagen unmittelbar auf einen mündlichen Vortrag der Chansons geschlossen. Als exemplarisch für die aus den Epen selbst abgeleiteten

¹⁸ Vgl. etwa Henning KRAUSS: Romanische Heldenepik. In: DERS. (Hg.): Europäisches Hochmittelalter. Wiesbaden 1986 (Handbuch der Literaturwissenschaft 7), S. 145–180, hier S. 147: «Keine andere Gattung besitzt einen so engen Publikumsbezug wie die Chanson de geste: Sie ist ein ›Jahrmarktsartikel, der bei Festen und Prozessionen gegen Bezahlung dargeboten wird wie andere Gauklerstücke auch. Der *jongleur* hat also bei Form und Inhalt des Vortrags seine und seines Publikums Interessen zu berücksichtigen. [...] Der Gebrauch von Topoi und formelhaften Klischees bei der Schilderung ähnlich gelagerter Sachverhalte sowie redundante Formulierungen bis hin zur Repetition halber oder ganzer Laissen dienen einerseits dazu, das Gedächtnis des *jongleurs* nicht zu überfordern, haben andererseits aber auch die Aufgabe, die vorgetragene Botschaft nicht zu komplex und damit für das Publikum überwältigend und nicht mehr adäquat verständlich werden zu lassen.» Ganz ähnlich Frank-Rutger HAUSMANN: Französisches Mittelalter. Lehrbuch Romanistik. Stuttgart, Weimar 1996, S. 255f.: «Die altfranzösische Literatur ist also zunächst mündlich. Auch wenn die Sänger nicht improvisierten, waren sie nicht an den genauen Text gebunden. Für 2000 Verse, die kürzesten Epen (*Charroi de Nîmes*, 1486 Verse; *Chanson de Guillaume*, 1980 Verse), benötigten die Jongleure etwa zwei Stunden. Bei längeren Texten, wohl schon beim *Rolandlied* (4002 Verse), wählten sie aus und trugen vor, was dem recht kunstverständigen Publikum besonders gefiel. Ihre Gebrauchsexemplare, die eine Gedächtnisstütze bildeten und zum Ausgangspunkt individueller Improvisation dienten, wurden viel benutzt, abgenutzt und dann weggeworfen. Die Zahl der Spielleute war geringer als die des höfischen Publikums, der Kundschaft, für die sie arbeiteten, so daß der gesamte Umfang der für den Bedarf der Sängerkorporationen benötigten Handschriften eher klein war. Sobald ein Text aus der Mode kam, verloren die Manuskripte ihren Wert. Sie mußten anderen Werken weichen oder wurden gar überarbeitet. Dies erklärt die Existenz mehrerer Fassungen unterschiedlicher Länge ein und desselben Werks bzw. von Sammelhandschriften mit mehreren Gesten, Romanen oder Romanstücken.»

Rückschlüsse über eine genuine Mündlichkeit der Chanson de geste können die Ausführungen von J. J. Duggan gelten:

In einer berühmt gewordenen Stelle nach etwa 4900 Zeilen des aus Tours stammenden Manuskripts von «Huon de Bordeaux» erwähnt der Erzähler, daß die Nacht herannaht und er müde wird. Er lädt seine Hörer ein, am nächsten Tag nach dem Abendessen wiederzukommen und Geld mitzubringen, wenn sie die Fortsetzung der Geschichte über Huon und Oberon den Elf nicht versäumen wollen. Fürs erste fordert er sein Publikum auf, mit ihm zu trinken. Fünfhundert Zeilen später stellt der Erzähler in einer ganz offensichtlich am folgenden Tag vorgetragenen Passage verärgert fest, daß er kaum Geld bekommen hat, und er droht – wohl nicht ganz ernsthaft –, all jene Hörer, in Oberons Namen, auszuschließen, die seiner durch das Publikum gehenden Frau keine Münzen geben würden. Da es für einen *schreibenden* Autor der Geschichte von Huon und Oberon wohl sehr schwierig wäre, vorab zu wissen, daß der Erzähler an dieser Stelle seines Vortrags müde und durstig würde, daß es ihm möglich wäre, sein Publikum auf ein Glas einzuladen, daß seine Frau ihn stets begleiten würde, und daß sein Publikum sich am nächsten Tag als geizig erwies, muß man wohl die Annahme einer schriftlichen Vorlage für diese Version von «Huon de Bordeaux» ebenso wie für die Turiner Version, die ebenfalls all diese Stellen enthält, zugunsten der viel wahrscheinlicheren These verwerfen, daß dieser Text tatsächlich während des Vortrags des Gedichts niedergeschrieben wurde, und daß der Jongleur die beiden erwähnten Passagen ad hoc in bezug auf die gegenseitige Kommunikationssituation erfand.¹⁹

Gegen solche Vorstellungen hatten sich schon früh die Lütticher Forscher Delbouille und Tyssens gewandt, die nicht zuletzt mit Blick auf kunstvoll konstruierte Epenzyklen in den voluminösen und teilweise prächtig illustrierten Manuskripten des Wilhelmszyklus die These einer unmittelbaren Oralität zumindest für diese Textgruppe ablehnten.²⁰ Die neuere Oralitätsforschung ist

¹⁹ Joseph J. DUGGAN: Die zwei »Epochen« der Chansons de geste. In: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer. Frankfurt/M. 1985, S. 389–408, hier S. 393; ähnlich z. B. auch STIERLE, Verwilderung, der S. 267 mit Bezug auf die gleiche Passage in *Huon de Bordeaux* konstatiert: «Die Kommunikationssituation der chanson de geste darf hier als unmittelbar gültig angesetzt werden. [...] Die Aufforderung zu Beginn, der chanson zuzuhören und das Reden zu lassen, ist keine Stilisierung, sondern eine unmittelbare Anweisung an das vorausgesetzte Publikum. [...] Ebenso direkt gemeint ist das Hervortreten des Jongleurs, wo er an spannender Stelle unterbricht, um die Fortsetzung der Geschichte für den nächsten Tag anzukündigen, denn er sei jetzt müde und wolle jetzt etwas trinken.» Selbst für die späten, mitunter sehr umfangreichen, Chansons de geste behauptet einen mündlichen Vortrag etwa Nico H. VAN DEN BOOGAARD: Le caractère oral de la chanson de geste tardive. In: Langue et Littérature Françaises du Moyen Age. Études réunies par R. E. V. Stuij. Assen, Amsterdam 1978, S. 25–38.

²⁰ Vgl. Maurice DELBOUILLE: Les chansons de geste et le livre. In: La technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège septembre 1957. Paris 1959 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 150), S. 295–407;