

## Die Turnierkunst des Huon de Méry

*Le Tournoiement de l'Antéchrist*, Resümee des Inhalts: Huon berichtet, wie er nach Beendigung der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem französischen König und Pierre Mauclerc, conte de Bretagne, Lust verspürte, die 'Wahrheit' über die gefährliche Quelle im Wald von Broceliande zu erkunden. Nach einem viertägigen Ritt findet er am Ende des fünften Tages in einer mond hellen Nacht die Quelle genauso ausgestattet, «Comme l'a décrit Crestiens»; er löst mit seinem Wasserguß auf den Beckenrand das bekannte Unwetter aus und probiert es trotz der schrecklichen Folgen gleich noch einmal: Der Himmel reißt auf. Als er wieder zugenäht ist und sich alles beruhigt hat, bricht ein herrlicher neuer Tag an, und die schreckliche Nacht scheint überstanden. Doch da zeigen sich erst die richtigen Folgen des übermütigen Wasserspiels: Ein Mohr, Bras-de-Fer mit Namen, der sich als Notar der Hölle und Kammerherr des Antichrist vorstellt, macht den sich feige ergebenden Huon zu seinem Vasallen und nimmt ihn mit in die Stadt Desesperance, wo sich dann auch das Heer des Antichrist einfindet und in Erwartung des Kampfes gegen Gottes Heerscharen lagert, die in der Stadt Esperance gegenüber Quartier bezogen haben. Am nächsten Morgen stellen sich die Heere der Tugenden und Laster auf; das Turnier sieht fast immer die Helden des göttlichen Heeres siegreich; lediglich Largesse verliert die rechte Hand durch einen Schwerthieb von Avarice, und Huon, der dem Geschehen nur zugeschaut hatte, wird durch den Pfeil der Venus verwundet, der eigentlich Virginité gegolten hatte. Nachdem schließlich St. Michael auch den Antichrist besiegt hat und das Turnier damit beendet ist, werden am Nachmittag die Verletzten geheilt, so auch Huon durch Penitance. Bei seiner Ankunft in der Stadt Esperance wird er begeistert empfangen und nimmt am Festessen der Sieger auf dem Ehrenplatz neben Courtoisie und Largesse teil. Am nächsten Tag – es ist Himmelfahrt – zeigt sich, daß der Antichrist sein Versprechen gebrochen hat und aus der Gefangenschaft in die uneinnehmbare Höllenstadt Foi-Mentie geflohen ist. Nach einer Beratung mit seinen Baronen läßt Gott den Gedanken an eine Verfolgung fallen und fährt mit seinen Heerscharen in sein himmlisches Reich auf. Huon hinterläßt er in der Obhut von Religion, die ihn ins Kloster von St. Germain des Prés führt. Von hier aus hofft er, eines Tages auch den Weg ins Paradies finden zu können.

*tornoier*: 1° Tourner souvent, de tout côté. – 2° Tourner, faire tourner. – 3° Faire des détours, louvoyer, contourner. – 4° Retourner. – 5° Tordre, enrouler. – 6° Agiter, secouer. – 7° Participer à un tournoi, combattre.

Huon de Méry stellt sein Werk *Le Tournoiement de l'Antéchrist* unter das typische Motto des Nachklassikers: «tot est dit» – nach Chrétien de Troyes und Raoul de Houdenc sei die Situation für einen Autor sehr schwierig geworden<sup>1</sup>. Diese offene Bewunderung der großen Vorgänger

<sup>1</sup> Ed. G. Wimmer, *Li Tornoiemenz Antecrit von Huon de Mery*, Marburg 1888 (AuA 76), v.8, ferner vv. 22–26 u. vv. 3526–3544. Der Text von Huon wird im

hat Huon von den Anfängen der französischen Literaturgeschichtsschreibung im 16. Jh. (Claude Fauchet; Estienne Pasquier) frühe Erwähnung gesichert<sup>2</sup>, mit der allerdings zugleich auch immer seine Rolle als Imitator unterstrichen wurde.

Scharfe Ablehnung des «long et bizarre poëme»<sup>3</sup> und Ehrenrettung eines «ästhetisch nicht zu verteidigenden Textes» aus literarhistorischer Sicht provozierten sich im 19. Jh. gegenseitig und festigten den Platz des *Tournoiement* innerhalb der wenig interessierenden Gattung allegorischer Literatur. Erst in den späten 60er Jahren dieses Jahrhunderts wurde aufgrund der Reflexion auf die Historizität unserer Mittelalterrezeption ein neuer Blick auf die allegorische Manier möglich, wie die Arbeiten von Jauß<sup>4</sup> und Jung<sup>5</sup> eindrucksvoll belegten. Jung nahm hierbei als erster die Gelegenheit wahr, Huons Werk intensiver zu lesen, und kam so zu zahlreichen wichtigen Erkenntnissen. Allerdings blieb er der Tradition der bisherigen Forschung darin treu, daß er vorab die «mérites littéraires» als «plutôt modestes» einstuft (269): die Gesamtanlage des Werks sei einfach, aber im Detail konfus, und «une correspondance parfaite entre la matière et la forme», «une cohérence complète» zwischen allgemeiner und besonderer Allegorie sei nicht gelungen (289); innerhalb der Gattungsgeschichte der allegorischen Dichtung komme dem Text allerdings eine sehr große Bedeutung zu.

Mangelnde literarische Qualitäten stimulieren nicht eben die genaue Lektüre. Wie sehr es an ihr bis heute mangelt, läßt sich bereits daran erkennen, daß man übersehen hat, daß im Text, der bisher auf die Jahre 1234–1238 (Jung: 1235–1237)<sup>6</sup> datiert wurde, das genaue Datum für das berichtete Geschehen – nur leicht verschlüsselt – angegeben ist: Die Handlung beginnt «la quinte nuit de mai» (v. 94) und endet drei Tage später an Himmelfahrt: Auf den 8. Mai fiel dieses Kirchenfest aber genau im Jahre 1236.

---

folgenden stets nach dieser Ausgabe zitiert. Zu der neueren Edition von M.O. Bender, *Le Torneiment Anticrist*, University Mississippi, Romance Monographs, 1976, cf. die vernichtenden Urteile von K. Busby, *Plagiarism and Poetry in the Tournoiement Antéchrist of Huon de Méry*, *Neuphilologische Mitteilungen* 84, 1983, 505–521, bes. 505 und die dort n. 2 genannten Rezensionen.

<sup>2</sup> Cf. die entsprechenden Quellenzitate bei M. Grebel, *Le Tornoiment Antéchrist par Huon de Mery in seiner literarhistorischen Bedeutung*, Diss. Leipzig 1883, 7, und Wimmer 1888 (n. 1), 4 (Geoffroy de Tory, *Champ fleury*, Paris 1529; Henry Estienne *Traité de la précellence du langage français*, Paris 1579).

<sup>3</sup> A. Duval, in: *Histoire littéraire de la France*, t. 18, zit. nach Grebel 1883 (n. 2), p. 7.

<sup>4</sup> H. R. Jauß, *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in: *GRLMA VI 1*, Heidelberg 1968, 146 ss., bes. 219–220.

<sup>5</sup> M. R. Jung, *Etudes sur le poëme allégorique en France au moyen âge*, Bern 1971, 268–289.

<sup>6</sup> Jung 1971 (n. 5), 272.

Genug der Freuden des Positivismus. Sie lassen uns immerhin ahnen, welchen Gewinn wir aus einem intensiven Eindringen in das *Tournoiment* ziehen können. Gustav Gröber ist hierbei – wie in so vielem anderem auch – ein Stück vorausgegangen: Er schätzte Huons Werk gerade wegen seiner literarischen Qualitäten und lobte es als «geistreich angelegt», farbig in seinen Bildern, «sehr reich» im allegorischen Detail und «an schönen und tiefen Gedanken»<sup>7</sup>. 85 Jahre später sind für dieses weitsichtige Urteil hier eigentlich nur noch die Begründungen nachzuliefern.

Die entscheidende Neuerung des *Tournoiment* wird in der neueren Forschung einhellig in der Tatsache gesehen, daß «Pour la première fois, le poète choisit le cadre du poème allégorique pour raconter une aventure personnelle» (Jung 1971, 290). Wie Jauß und ebenso jüngst Zink<sup>8</sup> betonen, ist damit ein erster Schritt in die Richtung getan, «in der Guillaume de Lorris weitergehen wird: im Konflikt zwischen höfischen Tugenden und Lastern ein inneres, seelisches Geschehen – die Geschichte von *amant* und Dame – zu repräsentieren» (Jauß, 1968, 220); zwischen beiden Autoren bleibe hierbei «une distance considérable» bestehen, denn während im *Roman de la Rose* alles Geschehen durch die Liebe des Dichters in Gang gesetzt werde, bleibe dieser im *Tournoiment* «le spectateur de la représentation allégorique» (Zink 1985, 147). Ein Fazit, das wieder auf Jungs oben zitierten Vorwurf der Inkohärenz, der schlichten Juxtaposition von persönlichem und allegorischem Geschehen zurückverweist.

Diese Feststellungen gehen vom äußeren Augenschein aus. Wie der Titel andeute und der Prolog bestätige, sei der Kampf mit dem Antichrist offensichtlich «aux yeux de l'auteur . . . le sujet principal du poème» (Jung 1971, 269). In diesem Turnier wird dann in der Tat ein offensichtliches Mißverhältnis zu konstatieren sein zwischen den langen Passagen, in denen die Tugenden und Laster beschrieben und im Kampf geschildert werden, und den wenigen, in denen das Ich einbezogen ist.

Mit dieser Isolierung eines Teils des Werks wird aber der Zugang zu den zahlreichen Bezügen verstellt, die der Text zwischen persönlichem Schicksal und allegorischem Turnier in raffiniert beiläufiger, aber doch immer eindeutiger Form unterhält. Sie werden erst sichtbar, wenn man die Gesamtstruktur des Textes erarbeitet.

Das Werk ist symmetrisch gebaut. In der Mitte stehen die Ereignisse des Turniertages (Mittwoch, 7. Mai 1236), der aus den drei Teilen der Aufstellung der Heere des Antichrist und Gottes, die in jeweils absteigender hierarchischer Ordnung parallel strukturiert sind (vv. 498–1223;

<sup>7</sup> G. Gröber, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. II 1, Straßburg 1901, 695–696.

<sup>8</sup> M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris 1985, bes. 145.

1248–2030), und dem Kampf zwischen den Gegnern gebildet wird (vv. 2031–2990); als Einleitung dienen die Schilderungen der Stadt Desesperance, die das Ich am Vortag erreicht (vv. 313–497), und das höllische Mahl, das dort am Abend serviert wird; parallel hierzu schließt am nächsten Tag die Schilderung der Stadt Esperance und das Siegesmahl in ihr diesen Tag und das gesamte zentrale Geschehen ab (vv. 3102–3391).

Diese Handlung ist eingebettet in einen ersten Rahmen, in dem sie in der allgemeinen französischen und der persönlichen Geschichte Huons verankert wird: Die Teilnahme Huons am Kriegszug in die Bretagne schafft die Voraussetzungen für die Handlung (vv. 27–52), der Eintritt des Autors ins Kloster von St. Germain des Prés markiert ihren Endpunkt (vv. 3504–3325). Um diese beiden Strukturkreise ist dann noch einmal ein letzter Rahmen mit dem Prolog und Epilog gelegt, von dem später zu reden sein wird.

Untersucht man den ersten Rahmen genauer, so läßt sich folgendes feststellen:

1) Huon bekennt zu Beginn, daß er, als Pierre Mauclerc sich weiter gegen den König auflehnte, seine «peresce» überwand und auch zum Heer des Königs gestoßen sei (vv. 46–47). Als er später an der «perilleuse fontaine» das Wasser ausgießt und die Folgen sieht, bereut er seine «folie» und sein «fol cuidier» (vv. 132, 144, 146). Als schließlich der Mohr auf ihn zu reitet und er den zu Boden Gestürzten leicht aufspießen könnte, hat er «paor», ist «Couarz» (vv. 152, 156) und gibt freiwillig seine Waffe ab.

Beiläufig erscheinende Angaben, die aber entscheidendes Gewicht bekommen, wenn man in der späteren Beschreibung des Antichrist-Heeres liest, daß genau diese Laster Folie, Peresce und Couardie die Schlußgruppe bilden (vv. 1148–1217). Daß diese persönlichen Schwächen Huon als Kämpfer untauglich machen, hatte er bereits bewiesen. Es ist daher nur konsequent, wenn ihm Bras-de-Fer die aktive Beteiligung am Turnier verbietet und ihn als Zuschauer hinter die Schranken des Turnierplatzes verbannt (vv. 524–532).

2) Ebenfalls zu Beginn der Handlung hatte Huon berichtet, daß er sich bei Beendigung des Krieges nicht weit vom Wald von Broceliande befand; deshalb gab ihm sein Herz «qui sovent me commande Fere autre chose que mon preu» (vv. 56–57) die Idee ein, einen Abstecher zu der berühmten Quelle zu machen.

Im Getümmel des Turniers wird Huon als Zuschauer vom Pfeil der Venus durch das Auge ins Herz getroffen; der Verletzte begibt sich zu Justice und bittet um das Urteil darüber, wer von den dreien am meisten Schuld an dem Unglück trägt, «Mes cuers, la déesse, ou mi oil» (v. 2717). Die «desputoison» (v. 2747) wird schließlich durch Rai-

son entschieden, die das Herz verurteilt: Es habe das Fenster der Augen «comme fous» offengelassen (v. 2751).

- 3) Daß das unzuverlässige Herz, im Bunde mit den Lastern Folie, Peresce, Paor und Couardise, Huon zur leichten Beute von Liebesversuchungen machen könnte, hatte sich bereits in der Begegnung mit Bras-de-Fer angedeutet: Unter den verschiedenen Funktionen, die der Mohr in der Hölle versieht, nennt er als erste: «Je sui de Fornicacion En cest monde principotaires» (vv. 290–291). In der folgenden Handlung des Turniers wird das Geschehen denn auch folgerichtig auf dieses Thema zusteuern: Nachdem Prouesse die – wie oben gezeigt – Ich-spezifischen Laster der Peresce, Paor und Couardie besiegt hat, wird Fornicacion von Virginité und Chasteté angegriffen und zunächst vom Pferd in einen stinkenden Morast gestürzt. Aber Cupido und Venus helfen der schmäählich Unterlegenen nicht nur sofort wieder aufs Pferd, sondern greifen selbst an: Amor zwingt Chasteté zur Flucht; Venus, «La mere fornicacion» (v. 2565), zielt mit dem Liebespfeil auf Virginité, und als diese in letzter Not sich nur durch die Flucht in eine «abaie» retten kann, «Por son pucelage garder» (vv. 2580–2581), trifft der Pfeil Huon ins Herz.

Daß mit diesem Sündenfall die spezifische Schuld Huons gegeben ist, wird auf der strukturellen Ebene unterstrichen: Die Szene des Kampfes der Laster des Ich und seiner Folgen ist die längste und bildet dem symmetrischen Strukturprinzip entsprechend genau die Mitte der gesamten Turnierszene; ebenso wird in der Schilderung der Tugenden und Laster die längste Beschreibung Amor gewidmet, und diese descriptio ist genau in die Mitte des gesamten Werks gerückt (vv. 1713–1822; Gesamtumfang 3544 vv.).

- 4) Nimmt man die Rolle hinzu, die dem Ich nach dem Kampf zufällt, als es zusammen mit dem einzigen anderen Verletzten, Largesse, geheilt wird, alle ihm einen begeisterten Empfang beim Einzug in die Stadt Esperance bereiten und ihm beim Siegesmahl der Ehrenplatz zwischen Largesse und Courtoisie eingeräumt wird, so ist vollends klar, wie zentral die Ich-Ebene für den Gesamttext ist.
- 5) Einen letzten Beweis liefert der Vergleich mit der *Psychomachia* von Prudentius, die Huon als erster in der französischen Literatur adaptiert. Er übernimmt dabei sämtliche sieben Schlachtszenen seines Vorbildes, wenn er sie auch in anderer Reihenfolge anordnet, die eigenen textimmanenten Prinzipien folgt, und ergänzt sie mit den Kämpfen zwischen Coardie, Paor und Peresce gegen Prouesse und Folie gegen Sapience und Providence genau um die Episoden, in denen die persönlichen Laster Huons in Szene gesetzt werden.

Die bisherige Interpretation ist also umzukehren: Nicht das Ich ist Zuschauer eines allegorischen Geschehens, das auch ohne sein Zutun abgelaufen wäre, sondern das allegorische Geschehen ist ganz, sowohl

inhaltlich wie auch strukturell, auf das Ich zentriert: Die allegorische Handlung wird von ihm ausgelöst, und sie findet mit seiner Heilung von 'folie' und anderen Lastern ihr Ende.

Zwischen persönlichem Schicksal und allgemeiner allegorischer Szenerie bestehen so viele Bezüge, wie besondere Eigenschaften des Ich angesprochen werden. So entsteht insgesamt in Umrissen das Bild des Menschen Huon de Méry mit den Schwächen der Faulheit, der Feigheit und Ängstlichkeit; er ist seinem Herzen und dessen unvernünftigen Einflüsterungen ausgeliefert, ein Freund und Kenner des Weins und ein leichtes Opfer für die Verführung der Liebe, die ihn heftig ergreift.

Diese menschlich-allzumenschlichen Schwächen schützen ihn zugleich vor Schlimmerem: Seine Feigheit schließt ihn von Anfang an von einer Beteiligung am Kampf, d. h. von einer noch stärkeren Verstrickung in die Sünde, aus. Ebenso schützt ihn andererseits sein offensichtlich geringer sozialer Stand vor größeren Lastern: Beim Höllenmahl setzt er sich am untersten Rand der Hierarchie neben einen Jongleur, ein Stand, dem er – wie vor allem auch den menestrel – viel Sympathie entgegenbringt; bevor der «vin de honte» an diesem Platz ankommt, ist er längst ausgetrunken (vv. 449–467). Und auch von der anderen großen Spezialität, die nicht einmal Raoul de Houdenc kannte, bekommt er nichts mehr mit: «D'une merveilleuse friture De pechiez feiz contre nature, Flatiz en la sause chartaine» (vv. 415–417); aber – so fügt er an – er hätte davon auch auf jeden Fall nichts gegessen, denn diesem Laster frönen nur die höheren Stände: «Car ce n'est pas mes a pauvre home» (v. 471), ein Hinweis auf seine Armut, der in den ausführlich geschilderten Wehklagen der «menestrel» (vv. 2410–2421) und «pauvre chevalier de pris» (vv. 2422–2429) über die abgehauene rechte Hand von Largesse seine Bestätigung findet.

Als der kleine Sünder Huon von seinem Sündenfall ins Laster der Fornication geheilt ist und in die Stadt Esperance einzieht, wird er von allen umarmt und freudig begrüßt: An dieser Stelle scheint zugleich mit dem offensichtlichen biblischen Hintergrund die Grundidee deutlich durch: Huon de Méry hat in seinem Werk den Vers aus Luk 15,7 («Also wird auch Freude im Himmel sein über einen Sünder, der Buße tut, vor neunundneunzig Gerechten, die der Buße nicht bedürfen») in Szene gesetzt, indem er ihn mit seinem eigenen Fall illustrierte.

Mit dieser Deutung des *Tournoiement Antechrist* fände der Titel des Werks seine Erklärung, der in der Forschung Verwunderung hervorgerufen hat. Denn im Gegensatz zu den Aussagen der Offenbarung des Johannes über den Endkampf gegen den Antichrist und der entsprechenden Darstellung bei Prudentius ist diese Schlacht bei Huon stets als Turnier bezeichnet und wird dann auch als ein den Regeln entsprechendes *tournoi* durchgeführt, an dessen Ende der besiegte Erzfeind mit seinem nur momentan unterlegenen Heer der Laster, die fast alle nur in

den Morast gestürzt und allenfalls verletzt wurden, unbehelligt in seine höllische Heimat entfliehen kann.

In der Konzentrierung des ursprünglich eschatologischen Motivs auf das Schicksal eines individuellen Sünders findet diese Modifikation ihre Erklärung: Das Individuum Huon hat durch seine Laster die Mächte des Guten auf den Plan gerufen; er fiel durch diesen Angriff dem Laster Fornicacion anheim, konnte aber gerettet werden und hat durch die Buße erste Schritte auf dem Weg des Heils unternommen. So wie um ihn, ist um jeden einzelnen Sünder ein je eigener Kampf auszufechten. Das *Tournoiement Antechrist* muß insofern immer wieder beginnen und wird – je nach den individuellen Gegebenheiten des jeweiligen Sünders – andere Laster ins Zentrum rücken.

persona, ae, f.: 1. Maske, bes. der Schauspieler. – 2. Charakter, Rolle, Person in einem Schauspiel. – 3. die Person, Persönlichkeit.

*Persona oder die Masken des Ich.* – Von diesen Ergebnissen aus ist ein erneuter Blick auf die anfangs zitierte Forschung sinnvoll, die das Werk zu einseitig aus evolutionärer Perspektive innerhalb der Geschichte des allegorischen Verfahrens betrachtet hat und Huon als Imitator (der *Psychomachia*) und als Vorläufer (von Guillaume de Lorris) sah, als wichtiges Zwischenglied zwar, aber eben doch nur als Vermittler zwischen anderen, die die Pole der Vollendung markierten.

Da der Text immer nur innerhalb einer festen Tradition und nie um seiner selbst willen analysiert wurde, mußten so die besonderen literarischen Qualitäten und damit zugleich das eigentlich Innovative des *Tournoiement* verborgen bleiben.

Für die Entwicklung der Allegorie ist die Originalität Huons nach den obigen Ergebnissen jetzt genauer faßbar: Das Ich, die Person des Autors, ist im *Tournoiement* nicht marginal, nur Zuschauer, sondern so zentral, wie es in dem Kampf, den die Mächte des Bösen gegen die des Guten um das Heil des einen Sünders Huon führen, nur sein kann. Sein Werk steht insofern nicht hinter dem zeitgenössischen *Roman de la Rose* zurück, für den es bislang immer nur als Vorstufe der Entwicklung angesehen wurde.

Im Gegenteil: Guillaumes Werk schöpft in gleicher Weise die Möglichkeiten des Ich aus wie Huon und setzt Autor, Erzähler und Erlebenden identisch. Wo aber bei Guillaume die damit entworfene Person keinerlei Konturen erfährt und sogar ihr Name nicht preisgegeben wird (erst Jean de Meung wird ihn später verraten), lüftet Huon wenigstens ein Stück die Maske seines Ich und liefert einige Steinchen zu dem Mosaik seines Porträts.

Daß dies keine zufälligen Informationen sind, sondern sich dahinter eine ästhetische Konzeption verbirgt, ergibt eine Analyse des Anfangs.

Die Handlung setzt ein mit den Worten: «Il avint apres cele enprise Que li François orent enprise Contre le conte des Champaigne ...» (vv. 27–29). «Il avint» – ein genau datiertes Geschehen mit genau benannten Protagonisten beginnt. Das einleitende Verb könnte harmlos erscheinen, es erhält aber sein volles Gewicht durch den direkt vorangehenden Prolog: Huon klagt hier darüber, daß er zwar gut dichten könne, daß aber alle Themen schon behandelt seien: «tot est dit, Fors – so fügt er an – ce qui de novel avient» (vv. 9–10). Die großen Vorgänger Chrétien de Troyes und Raoul de Houdenc, so wird er im folgenden betonen, sind unerreichbar. Huon sieht also für den Autor in der Post-Chrétien-Ära nur die Chance, Neues zu gestalten, wenn er neu Geschehenes zum Thema wählt. Eine solche «aventure novele» (v. 11) wird er dann auch erzählen und dabei erstmals Autobiographie und Allegorie zusammenführen: Die traditionsreiche Allegorie wird in den Dienst der Geschichte des eigenen Ich gestellt, das historisch genau situiert ist.

In der Konzeption der Literatur als der Erzählung von wirklich Geschehenem liegt der tiefere Grund dafür, warum Huon nicht zu der üblichen Traumeinkleidung der allegorischen Dichtung greift, wie sie sich auch bei Guillaume de Lorris findet. Daß er das Verfahren auch beherrscht, zeigt er beiläufig, als das Ich nach dem Pfeilschuß der Venus in Ohnmacht fällt und in einer «avision» einen schönen Liebestraum träumt, in dem Venus selbst ihn zärtlich umsorgt (vv. 2642–2712).

Abgesehen von dieser kurzen Einlage bleibt aber im *Tournoiement* das gesamte Geschehen auf der realen Ebene des «Il avint» angesiedelt. Die jenseitige Welt liegt deshalb außerhalb von Huons Schauplätzen: In die diesseitige Welt können ihre Repräsentanten nur in dem Moment eindringen, als Huon auf das heikle Ereignis seiner Existenz, seinen Fall in die Hände von Fornicacion, zu sprechen kommt und zur Darstellung dieses peinlichen Geschehens die verdeckende Darstellungsform der Allegorie vorzieht. Das Ich verdoppelt sich dementsprechend im zentralen Turnier: Huon schaut vom Rand, von außen zu, wie in seiner Innenwelt die Krise ausbricht und bewältigt wird. Die Einheit des «Il avint», von Beobachterposition und Kampfplatz, bleibt hier stets gewahrt. Das zeigt sich in dem Moment, als Venus und Cupido angreifen: Der Zuschauer wird getroffen, ihm gilt das ganze Kampfgetümmel.

Wenn es sinnvoll ist, einen wertenden Vergleich zwischen Huon und Guillaume de Lorris innerhalb der Gattungsgeschichte der Allegorie zu ziehen, so ist Huons Vorgehen letztlich origineller und zukunftsweisender: Sein Interesse an der eigenen Subjektivität ist ein bedeutender Schritt, der ihm in der an Dokumenten eher karg ausgestatteten Geschichte der mittelalterlichen Autobiographie einen Platz sichern sollte<sup>9</sup>. Huon bietet schließlich auch ein kleines Stück psychischer Kausalitäts-

<sup>9</sup> G. Misch. *Geschichte der Autobiographie*, t. II–IV 1, Frankfurt 1955–1967.

analyse und sieht den eigenen Sündenfall selbstkritisch nicht als punktuelles Versagen, sondern als Konsequenz von in sich wenig auffälligen Anlagen wie der Neigung zur Faulheit und Feigheit, die aber Gefährlicherem den Boden bereiten sollten.

Angesichts dieser sehr unterschiedlichen Form, mit der Maske des Ich zu spielen, kann der diametral entgegengesetzte Erfolg beider Werke, das jahrhundertelange Echo auf den Rosenroman und das nur geringe auf Huons Text, nicht verwundern. Huon teilt dieses Schicksal mit anderen Werken, die sich in den Bereich des Autobiographischen wagen. Die Autoren, die von ihm das *Psychomachia*-Thema übernahmen, bieten eine weitere Bestätigung hierfür: Sie tilgen stets seine innovative Ich-Perspektivierung des Stoffes.

*Die Wachs-nase des Herrn Chrétien.* – Huons Spiel mit der Maske des Ich nimmt mit diesen Ergebnissen, die die Analyse von allegorischer Mitte und erstem, persönlich-historischem Rahmen des Textes eröffnet, erst ihren Anfang. Es wird sich als noch wesentlich komplexer und raffinierter erweisen, wenn man den zweiten Rahmen hinzunimmt, der aus Prolog und Epilog gebildet wird. Denn Huon läßt seinen Text nicht erbaulich mit dem Eintritt ins Kloster enden, sondern tritt im Epilog – wie schon im Prolog – in seiner Rolle als Autor vor und äußert sich, wie oben bereits angedeutet, zu den ästhetischen Problemen, die sich für den Nachklassiker stellen.

Chrétien de Troyes und Raoul de Houdenc sind die großen Vorbilder, die dem später Geborenen nur die Chance des Ährenlesens lassen. Zu dieser Bewunderung will gut passen, daß Huon – wie zuletzt K. Busby detailliert gezeigt hat<sup>10</sup> – Szenarios dieser Vorbilder imitiert, zu ihrer Formulierung viele wörtliche Zitate aus ihren Werken in seinen Text einmontiert und immer wieder durch den ganzen Text hindurch namentlich auf Chrétien und Raoul verweist.

Der im Mittelalter übliche Respekt vor der Autorität? So könnte man meinen. Aber einige dieser Zitate lassen aufhorchen: Calogrenant und Yvain hatten mit je einem Wasserguß auf die Quelle das Gewitter ausgelöst, Huon verdoppelt die Dosis und damit auch die Folgen (v. 132ss.). – Am Morgen nach dem nächtlichen Abenteuer am Brunnen kommen alle Vögel aus dem Wald von Broceliande angefliegen: «... N'en vit mes nus tant amassez: Souz le pin en ot plus assez, Que n'en i vit Calogrinans, ...» (vv. 193–195). – Beim Höllenmahl verzichtet Huon auf eine eigene Beschreibung der aufgetragenen Speisen und beläßt es bei dem summarischen Hinweis auf Raoul, fügt dann allerdings an: «Touz les mes Raol de Hodenc Eümes, sanz fere riot Fors tant, c'un entremes i ot ...» (vv. 412–414).

<sup>10</sup> Busby 1983 (n. 1).

Huon will über die Einzelheiten nichts schreiben und macht dann doch eine Ausnahme. Wie er schon Calogrenant an der Quelle weniger erleben läßt, so überbietet er auch hier Raoul. An späterer Stelle wendet er die Auseinandersetzung sogar ins Persönliche: Raoul war im Trink-Wettstreit mit Versez, dem Sohn von Yvresse, nach wackerer Gegenwehr schließlich doch betrunken unterlegen; bei dem offensichtlich nicht so trinkfreudigen Huon trägt Abstinence einen sofortigen Sieg über Versez und Yvresse davon: «Ne josta pas par tel essoi, Com Raol de Hodenc josta, Car Raoul a li s'ajosta Et escremi et fu veincuz» (vv. 2238–2241).

«Sanz fere riot» – entgegen seiner ausdrücklichen Behauptung ist Huon keineswegs nur der schlichte Bewunderer und Imitator, sondern tritt zum Wettstreit mit seinen Autoren-Kollegen an. Quintilian bezeichnete das Ringen mit der Vorlage als «certamen atque aemulatio» (*Inst.* 10, 5, 5); bei Huon ist der erste Begriff, der im übrigen auch «riot» entspricht, wörtlich genommen: Hinter dem *Tournoiement Antechrist* wird ein zweites Kampfspiel sichtbar, das 'Turnier der Autoren', das den Text als metatextuelle Ebene explizit und implizit durchzieht.

Im einen wie im anderen Fall verläuft die Auseinandersetzung nach festen Regeln: Die Rivalen werden zu Beginn vorgestellt, der Zuschauer/Leser weiß, wer wen im folgenden Lanzen-/Verse-Stecken zu besiegen versuchen wird. Auf der Ebene der Antichrist-Handlung werden ihm die wichtigen Details der Kämpfe und die Ergebnisse der einzelnen Etappen des Turniers bis zum Endsieg einer Partei jeweils mitgeteilt. Im Bereich des literarischen Turniers wird nur gelegentlich explizit an den Wettkampf erinnert; implizit ist aber dem Kenner der Vorlagen – und auf einen solchen Rezipienten spekuliert Huon – überall durch Zitate, Anspielungen und thematische Übernahmen bedeutet, daß sich Huon Stück für Stück mit seinen Modellen mißt.

Am Ende weist Huon noch einmal auf die Mühen hin, die ihn die Auseinandersetzung gekostet hat, und läßt im Bild des «eschiver» die Parallele zwischen allegorischem und literarischem Turnier direkt durchscheinen: «Molt mis grant peine a eschiver Les diz Raol et Chrestien, ...» (vv. 3534–3535). Gilt es im Zweikampf der Ritter, die Schläge des anderen «eschiver», um dann die eigenen führen zu können, so trifft dies umso mehr auch auf Huons Ringen mit den Vorbildern zu: Ihre alles überragende Größe läßt ihm sowieso keine Siegeschance in der direkten Auseinandersetzung, sondern nur die Möglichkeit eines Nachhutgefechtes («... apres eus n'ont rien guerpi ... Je l'ai glané molt volentiers», vv. 3540; 3544).

Diese große Bescheidenheit, mit der er das literarische Turnier von vornherein als zu seinen Ungunsten entschieden ausgibt, entpuppt sich als rhetorischer Trick, wenn man sie mit dem Prolog vergleicht. Benutzt Huon im Epilog den Reim auf «Crestien», um das Lob der Vorgänger zu

singen («Les diz Raol et Crestien C'onques bouche de crestien Ne dist si bien com il disoient», vv. 3535–3537), so dient er ihm im Prolog zur Hervorhebung der eigenen Leistung, d. h. des neuen, von ihm gefundenen Stoffes, von dem er dichten will: «Car tel matire ai porpensée, C'onques mes n'ot en sa pensée Ne Sarrasins ne Crestiens. Pour ce que mors est Crestiens ...» (vv. 19–22).

Hinter Huons Bescheidenheit scheint ein gehöriges Maß an Selbstbewußtsein durch, das sich im Text des *Tournoiement* immer wieder in Ironie und Parodie ausdrückt. Die Anfangsszene macht den Artus-Roman und speziell Chrétiens *Yvain* lächerlich: Der gewaltige Theaterdonner an der Quelle bringt das vom Leser erwartete Ergebnis, den Angriff des Mohren und Höllenboten, der Esclados le Roux ersetzt. Aber wo danach bei Chrétien alles nach Ritterroman-Manier perfekt abläuft und zum verbissenen Zweikampf führt, steht bei Huon diese Tradition z. T. buchstäblich Kopf: Der Mohr stürzt, da sein Pferd stolpert, kopfüber zu Boden; Huon brauchte nur zuzustechen, um den furchterregenden Gegner auf den Boden zu heften, aber er läßt sich, aus Angst handlungsunfähig gemacht, den Spieß abnehmen und reicht sein Schwert gleich noch freiwillig hinterdrein (vv. 240–259).

Die ironische Umkehrung des Chrétienschen Musters gilt der Artuswelt insgesamt, wie an späterer Stelle deutlich wird: Ganz am Ende des Heeres der Tugenden ziehen die Helden der Table Ronde ins Feld. Sie kommen als letzte, berichtet Huon amüsiert, nicht weil sie noch ihren Helm zubinden mußten, sondern weil sie sich «pour soulacier Selonc lour ancien deduit» die ganze Nacht herumgetrieben hatten und durch dunkle Wälder «Querant depors et aventures» in Cornwall, Irland und schließlich im Wald von Broceliande geritten waren; da wären sie beinahe alle ums Leben gekommen, denn Perceval hatte «par deport» dem Brunnenspiel nicht widerstehen können und es, wie schon zu Beginn des Textes Huon, so unmäßig betrieben («par tel desreson»), daß der Blitz mehr als hundert der Begleiter tötete (vv. 2016–2030).

Nach Alain de Lilles Worten hat «die Autorität eine Nase aus Wachs, die man nach Belieben verformen kann». Huon demonstriert in vielfältiger Weise an Chrétien de Troyes und Raoul de Houdenc, in wie viele Richtungen sich eine solche Nase drehen läßt.

*Le Tournoiement Anti-Chrétien.* – 'Scherz, Satire, Ironie' sind im Spiel, wenn Huon – wie schon bei seinem Ich – so auch bei seinen Vorgängern wiederum ein bißchen die Maske lüftet und ihre Überlegenheit in Frage stellt. Verbirgt sich dahinter vielleicht auch 'tiefere Bedeutung'?

Huon löst das gesamte Geschehen aus, indem er als literarischer Tourist seinen Reiseführer mit dem Titel *Yvain* an der Quelle nachspielt. Diese erweist sich in einem ganz anderen Sinne als «perilleuse», denn

statt schlichter Ritterabenteuer provoziert der Wasserguß die Begegnung mit den höllischen Mächten.

Sieht man diese Szene im Zusammenhang mit der zentralen Turnier-Szene, in der der Liebespfeil Huon ins Herz trifft, so wird ein ernster Hintergrund sichtbar: Bras-de-Fer schlägt einen Kreis um den Verletzten, «com pour moi enchanter», und hängt ihm ein Amulett um den Hals, in dem er die Namen des Antichrist in Griechisch und Latein aufgeschrieben hat. Dieses Briefchen, so fügt Huon an, sei zwar sehr gut gegen Wahnsinn, aber gegen seine Liebesschmerzen habe es nicht geholfen, sondern sie nur verschlimmert (vv. 2630–2639). Besser wirkt dann schon im anschließenden Liebestraum der «merveillos charme», den Esperance heimlich über ihn spricht, die ihm dazu mit Balsam den Namen «Diane» auf die Stirn schreibt (vv. 2704–2707), also den Namen der Dämonin, die die Beichttraktate der Zeit im Kapitel zu den Zauberpraktiken so nachdrücklich verdammen<sup>11</sup>.

Nimmt man die Stelle hinzu, an der Huon die «Mesnie Hellequin» zitiert (vv. 686–689), so wird deutlich, daß er über eine auffällig gute Kenntnis in Sachen Aberglauben verfügt. Die Anfangsszene an der «perilleuse fontaine» suggeriert, daß auf diesem Gebiet ein weiteres Laster des Autors lag und seine Neugier auf abergläubische Praktiken seinen Sündenfall mit vorbereiten half. Er will die «verté» über die gefährliche Quelle erfahren und setzt bewußt den Wetterzauber in Gang. Lange vor ihm hatte ihn bereits Wace überprüft und als Einbildung, als «folie», verworfen<sup>12</sup>. Calogrenant bezichtigte sich dann später zwar ebenfalls, «fol» gewesen zu sein, weil er das Quellenabenteuer versuchte, aber nur deshalb, weil er den Zweikampf gegen den angreifenden Ritter so schmachlich verloren hatte (*Yvain*, vv. 560–580).

Huons Interesse an der Quelle hat ebenfalls mit Waces Skepsis nichts gemein<sup>13</sup>: Er will wissen, ob «La mervoille ... De la tanpeste et de

<sup>11</sup> Cf. die Stelle zu Diana im sog. *Canon Episcopi* des Regino von Prüm, die über Burckard von Worms in die Gratianischen Dekrete eingegangen ist. Jung 1971 (n. 5), 277, n. 95, zitiert als Beleg aus einem Beichtspiegel eine entsprechende Passage aus einem späteren Rezeptionsdokument, der *Summa collectionum* des Durand de Champagne (Ende 13./Anf. 14. Jh.).

<sup>12</sup> *Le Roman de Rou*, ed A. J. Holden, Paris 1971, vv. 6377–6398. Cf. die Diskussion sämtlicher Erwähnungen der «fontaine de Barenton» vor 1247 in dem Aufsatz von C. Connochie-Bourgne, *La fontaine de Barenton dans 'L'Image du Monde' de Gossuin de Metz*, in: *Mélanges offerts à Charles Foulon*, Rennes 1980, 37–48; 44–45 ist auf die wörtlichen Entsprechungen zwischen dem Text von Wace und dem Chrétiens hingewiesen.

<sup>13</sup> Cf. *Le Roman de Rou*, v. 6384 ss.: «Issi soleit jadis ploveir/en la forest e environ,/ mais jo ne sai par quel raison./ La seut l'en les fees veoir,/ se li Breton nos dient veir,/ e altres merveilles plusors; ... La alai jo merveilles querre,/ vi la forest e vi la terre,/ merveilles qui, mais nes trovai,/ fol m'en revinc, fol i alai; ... folie quis, por fol me tinc».

l'orage» funktioniert (*Yvain*, vv. 432–433), auf die schon Calogrenant so gespannt war, und wird Chrétiens Beschreibung nur zu sehr in einer Art und Weise bestätigt finden, die auch ihn seine «folie» bereuen lassen wird.

Hinter dem expliziten Lob der großen Vorgänger wird so eine ambivalente Stellungnahme zu Chrétien sichtbar: Seine unterhaltsamen Romane kaschieren gefährliche Aspekte. Wenn man die «fontaine» in dieser 'Quelle' nur kräftig genug begießt, wird mit der so entstandenen neuen Version des *Yvain*-Romans zugleich der Spielwelt der höfischen Literatur die Maske der Harmlosigkeit abgenommen.

*Ce vice puni, la lecture*<sup>14</sup>. – Literatur ist gefährlich, das erfährt Huon an sich selbst. Aber er weiß auch ein Heilmittel dagegen: Literatur. Es gilt nur, die schlechten Autoren durch die guten zu ersetzen. So wird er im weiteren Verlauf seines *Tournoiement* zunehmend sein Wissen aus dem unverfänglichsten aller Bücher, der Bibel, in der gleichen Form wie zuvor das aus Chrétien de Troyes und Raoul de Houdenc einbringen, z. B. also auch auf eine ausführliche descriptio der Stadt Esperance verzichten, weil sie, wie er sagt, bei Ezechiel bereits enthalten ist (v. 3108 ss.). Der Kampf der Tugenden und Laster wiederholt sich so auf der Meta-Ebene als Wechsel zwischen guten und schlechten literarischen Quellen.

Das Leben in der Literatur verdreht Huon soweit den Kopf, daß er zwischen Fiktion und Realität nicht mehr unterscheidet und sein Leben als «peregrinatio ad loca litteraturae» anlegt: «Mes cuers . . . Me fist fere aussi comme veu Que j'en Brouceliande iroie» (vv. 56–59). Da die Literatur für ihn Realität ist, findet er auf der Suche nach der «verte» Chrétiens auch tatsächlich alles so, «Comme l'a descrit Chrestiens» (v. 103). Er will es noch besser machen als Calogrenant und Yvain. Seine «folie» wird bestraft, und er sieht sich plötzlich einem gefährlichen Geschehen ausgesetzt, das er aus seiner literarischen Quelle nicht kennt und entsprechend hilflos durchleidet. Auch in den Schmerzen der Verliebtheit hilft es ihm nicht, daß er weiß, wie diese schon von Chrétien beschrieben worden sind (v. 2600 ss.). Heilung von der «folie» und ihren Folgen bringt nicht das in der Realität versagende, literarische Wissen, sondern erst die Gnade Gottes, die ihn zu Reue, Buße und Beichte führt.

Huon de Méry durchlebt damit in den Grundzügen das Schicksal, das vier Jahrhunderte später Don Quijote de la Mancha (1605/1615) durchlei-

<sup>14</sup> Anspielung auf den Titel «Ce vice impuni, la lecture», den Valéry Larbaud in Anlehnung an das Gedicht 101 der *Trivium* von Logan Pearsall Smith den beiden Bänden seiner gesammelten Aufsätze zur englischsprachigen und zur französischen Literatur gab (*Ce vice impuni, la lecture: Domaine anglais*, Paris 1925; *Ce vice impuni, la lecture: Domaine français*, Paris 1941).

den sollte. Der Weg dieses großen Toren, den die Ritterromane zur «folie» (locura) geführt haben und der die reale Welt anachronistisch mit der fiktionalen Welt dieser Bücher identifiziert, endet erst durch die Barmherzigkeit Gottes, der ihn im Angesicht des Todes von seiner Verblendung heilt und ihn nach der Beichte in Frieden entschlafen läßt. Was Don Quijote bedauert, wegen des nahen Todes nun nicht mehr tun zu können, ist bei Huon bereits unternommen, wie seine Kenntnis erbaulicher Literatur und der Bibel zeigen, «es wieder gutzumachen und andere [Bücher] zu lesen, welche das Licht der Seele sind»<sup>15</sup>. Abschließend läßt der Sterbende noch den Autor seiner Lebensgeschichte grüßen, dem er bedauerlicherweise «Gelegenheiten gegeben, so viele und so große Dummheiten zu schreiben, wie er getan hat, ...» (485). Mit dieser Äußerung wird am Schluß erneut die Meta-Ebene angesprochen, die den ganzen Roman von Cervantes in Form von Literaturgesprächen (vor allem über Ritter- und Schäferliteratur) durchzieht. Bei Huon war diese Problematik, wie wir gesehen haben, ebenfalls im ganzen Text präsent und wird auch gerade im Epilog noch einmal deutlich angesprochen. Die «Spannung zwischen der ästhetischen Intention der älteren und der vom Autor konzipierten neuen Literatur», die nach der soeben erschienenen, umfassenden Untersuchung zum Motiv der «Gelebten Literatur in der Literatur», die die Göttinger Akademie der Wissenschaften vorgelegt hat<sup>16</sup>, erst für das Werk von Cervantes und seine Nachfolger charakteristisch sein sollte, ist also auch schon bei Huon gegeben.

Diese frappierenden Ähnlichkeiten in Struktur und Inhalt dürfen natürlich nicht die Unterschiede vergessen machen, die sich aus der Distanz von vier, für die abendländische Kulturgeschichte so entscheidenden Jahrhunderten erklären. Das Mittelalter kannte noch nicht das «problematische Individuum», «das in einen fundamentalen Gegensatz zur Umwelt – und zu sich selbst – gerät»<sup>17</sup>, wie es im Zentrum des *Don Quijote* stehen und für den Roman der Moderne so typisch sein wird, daß H. Levin geradezu vom 'Quixotic Principle' sprechen konnte<sup>18</sup>. Sobald Huon seelische Vorgänge schildern will, greift er zu dem in seiner Zeit hierfür üblichen Verfahren der Allegorie, mit der die Subjektivität des Ich sich zwar nicht völlig verflüchtigen muß, wie oben gezeigt wurde,

<sup>15</sup> Zit. nach der Übersetzung von Ludwig Tieck, textkritisch bearbeitet und herausgegeben von H. Rheinfelder, Bad Salzig/Düsseldorf 1951, t. II, 482.

<sup>16</sup> T. Wolpers (ed.), *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*, Göttingen 1986 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philol.-hist. Klasse, Dritte Folge, Nr. 152), 18.

<sup>17</sup> Wolpers 1986 (n. 16), 8.

<sup>18</sup> H. Levin, *The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists*, in: M.W. Bloomfield (ed.), *The Interpretation of Narrative*, Cambridge/Mass. 1970, 45–66.

aber doch hinter dem Schleier der Allgemeinheiten, im Kampfgetümmel der nur individuell gruppierten und akzentuierten Laster und Tugenden wesentlich von ihrer Individualität verliert. Damit fehlt Huon als Helden des Geschehens die Mischung von Naivität, Komik und Tragik, die Don Quijote auszeichnet.

Das *Tournoiement Antechrist* soll aber mit dieser Differenzierung nicht nur als ein Noch-Nicht innerhalb der Entwicklungsgeschichte eines Motivs gelesen werden, das in der Literatur des 17.–20. Jh. eine überaus fruchtbare Rezeption finden sollte. Denn wenn auch bei Huon die Konzeption des Ich weniger komplex ist, so bietet er doch auf der anderen Seite das Thema der gelebten Literatur in einer Kompliziertheit dar, die sich bei Cervantes nicht findet. Der spanische Autor läßt seinen Protagonisten Don Quijote in die Haut seiner fiktionalen Helden schlüpfen und deren papierne Existenz in der Realität nachleben. Huon dagegen ist Erlebender, Erzähler und Autor in einer Person. Literaturkenner und Literatur-Durchlebender sind nicht als Cervantes und Don Quijote getrennt, sondern identisch. Huon steht insofern zugleich immer in und über dem Geschehen, er hat eine Distanz, die Don Quijote prinzipiell fehlt und deren Fehlen den besonderen Reiz seines Lebens in der 'locura' ausmacht.

Wesentlich geringere Problematisierung des Ich – dafür aber höhere Kompliziertheit der Darstellung, wobei die wesentlichen Aspekte des Quijote-Motivs sämtlich versammelt sind: Es dürfte unabweisbar sein, daß Huons *Tournoiement Antechrist* in die (Vor-)Geschichte des 'Quixotic Principle' gehört. Sein Werk belegt, daß die Schlußfolgerung der Göttinger Untersuchung zu absolut formuliert ist, die das erste Auftreten des Motivs erst mit Cervantes ansetzt. So führt Wolpers in der Einleitung des Bandes aus, daß, da das Motiv zu seinem vollen Verständnis «ein bestimmtes Kulturwissen» voraussetze und daher nur «in der Kunstliteratur» vorkommen könne, es auch «erst seit Einführung des Buchdrucks und der Ausbreitung der Lektüre von schöner Literatur seine volle Bedeutung hat entfalten können. Es setzt, wo es in zentraler Position erscheint, Buchkultur und literarische Sensibilität voraus und ist daher in der Volksliteratur nicht denkbar» (11 s.). Für eine Buchkultur bedürfte es aber nicht erst des Buchdrucks; die mechanische Reproduktion der Texte erhöhte zwar erheblich Verbreitung und Rezeption der literarischen Produktion, aber die Gruppe derer, die über breites literarisches Wissen verfügten, ohne die raffinierte Werke wie z.B. Huons *Tournoiement* nicht adäquat zu goutieren waren, wurde damit nicht erst geschaffen, sondern gehört zur literarischen Kultur aller Zeiten. Es sind nicht so sehr die Literatur und ihre Verfahren, die in den Jahrhunderten zwischen 1236 und 1605/1615 raffinierter geworden sind, sondern es ist vor allem die Konzeption der Individualität, die sich wandelt und unter anderem auch die Literatur verändert.

*Le Tournoiement Antechrist* akzentuiert so weniger die problematischen Aspekte eines literaturbegeisterten Ich als die poetologische Problematik des Lebens mit, in und für die Literatur. Huon konzipiert seine Biographie als gelebte Intertextualität. Sie führt von der Ästhetik zur Ethik und mündet abschließend wieder in die Probleme der Ästhetik ein, die sie praktisch auch zwischendurch nirgends verließ. *Le Tournoiement Antichrist* präsentiert sich so als ein artistisches Spiel der Wendigkeit, als ein Turnier, in dem alle (literarischen) Kunstgriffe erlaubt sind und immer zur Literatur zurückführen.

Der 'poeta ludens' Huon, der an sich erfährt, daß Spielen ambivalent ist und den plötzlichen Wechsel von Subjekt und Objekt, von 'ludimus et ludimur', implizieren kann, vergißt nicht, nachdem er über andere gespottet hat, dieses 'illudere' auch an sich selbst abschließend zu betreiben. Am Anfang hatte ihm Chrétiens *Yvain* den Kopf verdreht, am Ende wird nach der Heilung durch Penitance und Confession seine «folie» doch nicht völlig beseitigt sein: Da alle Helden des Gottesheeres im «palès la sus amont» bei Gott den Sieg feiern, will er auch dorthin, aber Petrus weist ihn barsch an der Tür ab:

... Estez sus!  
 Beau sire, cëanz n'entre nus  
 S'il n'est molt justes et loiaus.  
 Vos n'estes mie des roiaus,  
 Ne n'avez mie robe oneste;  
 Quant vos n'avez robe de feste,  
 Comment entrastes vos cëanz? (vv. 3377–3383).

Huon versucht erneut einen «rite de passage», der ihm aber auch diesmal nicht zusteht. Er will in der Euphorie des frisch Bekehrten direkt ins Paradies; Petrus zeigt ihm, daß er die Bibel nicht genau genug gelesen hat (cf. Matth. 22, 12). «Molt vergondeus» zieht Huon wieder ab. Ein blamables Ereignis zu Beginn, ein blamables am Ende. Huon weiß, wie er abschließend betont, daß auch der Weg ins Kloster nicht vor Rückschlägen schützt («Se de li servir ne recroi ... se bien faz ...», vv. 3523, 3525). Nichts ist sicher – außer der Literatur, die er, wie er im Epilog betonen wird, «a grant peine», mit viel Einsatz, um ein neues Werk bereichert hat (v. 3527).

Der Leser wird zugeben, daß diese «grant peine» nicht vergeudet war, und an den Ambivalenzen, am Schillern des Textes zwischen Ästhetik und Ethik seine Freude haben. Huon freut sich vorab über die Reaktion seiner Rezipienten und antizipiert sie in einer bemerkenswerten Szene: Als er nach dem Siegesmahl von Courtoisie gebeten wird, entsprechend dem höfischen Brauch die Gesellschaft mit der Erzählung seiner «aventure» zu unterhalten, erzählt er alles wahrheitsgemäß. Als Reaktion bricht eines der lautesten Gelächter der altfranzösischen Literatur aus:

Molt s'en rist bonement  
 Courtoisie et grand joie en fist.  
 Largesce si forment s'en rist  
 Et tuit et totes firent joie,  
 Si que par tote la monjoie  
 Fu oie cele risée (vv. 3306–3311).

Wenn man weiß, wie distanziert die Kirche im Mittelalter zu lautem Lachen gestanden hat – Umberto Eco hat hierüber jüngst die Helden seines Romans *Il nome della rosa* noch einmal ausführlich anhand der einschlägigen Quellenbelege diskutieren lassen<sup>19</sup> –, so ist deutlich, daß hier mehr vorliegt als die Umsetzung des biblischen 'gaudium' über die Bekehrung eines Sünders<sup>20</sup>; die ganze Stelle ist im übrigen aus mehrfachen Höllenlachen zusammenmontiert, d. h. aus verschiedenen, wörtlichen Zitaten aus dem *Songe d'enfer* von Raoul de Houdenc<sup>21</sup>. Sollen wir also in das ausgelassene Lachen einstimmen und über Huons schriftlichen Bericht von seiner «aventure» so lachen, wie das himmlische Montjoie schon vorab über die mündliche Darstellung gelacht hat? Und was für ein Lachen soll es sein, das der Freude über den guten Ausgang seiner Geschichte oder das der Freude darüber, daß man die Raffinesse seines literarischen Spiels durchschaut? Oder lacht hier Huon mit allen Bewohnern von Montjoie über uns, weil wir dieses Spiel doch nie ganz durchschauen werden?

Literatur und Leben, Fiktion und Realität, Biographie und Allegorie, Weltliches und Religiöses – wollte Huon de Méry z. B. vielleicht in der Überarbeitung seiner großen Vorbilder bereits das schaffen, was Margot Kruse als letztes Ziel des Cervantes vermutet, ein gattung- und stoffmischendes Werk zu schreiben, ebenbürtig dem bewunderten Vorbild des *Orlando Furioso* von Ariost, «in dem die ganze Vielseitigkeit der Dichtkunst und der Redekunst enthalten ist»<sup>22</sup>? Läge hierin der «*novel pensé*», die neue «*matiere*» begründet, von der Huon zu Beginn nicht ohne Stolz spricht (v. 18)?

Der Text hinterläßt so viele Fragen, wie er beantwortet. So auch die, ob das Werk Huon auf dem Weg zum Paradies weitergeholfen hat; angesichts der Anziehungskraft der Literatur im allgemeinen und der höfischen im besonderen, die von ihm so nachhaltig z. B. an der zentralen Figur des höfischen Liebesgottes Amor demonstriert wird, kann das durchaus bezweifelt werden. Sicher ist, daß Huon de Méry uns ein in vieler Hinsicht reizvolles, ja irritierendes literarisches Werk über sein

<sup>19</sup> Cf. in der deutschsprachigen Ausgabe *Der Name der Rose*, München/Wien 1982, 167 ss.

<sup>20</sup> Cf. Lk 15, 7 u. 10 («Ita, dico vobis, gaudium erit coram angelis Dei super uno peccatore paenitentiam agente»).

<sup>21</sup> Cf. Grebel 1883 (n. 2), 97–98.

<sup>22</sup> In Wolpers 1986 (n. 16), 60.

mannigfach der Literatur verpflichtetes Leben hinterlassen hat, das zu verfassen ihm offensichtlich nicht weniger Freude machte als dem Verfasser dieser Zeilen seine Analyse. Beide, der «grand tournoyeur» Huon de Méry und der aktuelle Leser seines «texte retors», können ihre «grant peine» nicht zutreffender resümieren als mit den Versen Apollinaires:

Mes tournoiements exprimaient les béatitudes  
Qui toutes ne sont rien qu'un pur effet de l'Art<sup>23</sup>.

Würzburg

ERNSTPETER RUHE

---

<sup>23</sup> *Merlin et la vieille femme*, in: *Œuvres poétiques*, Ed. de la Pléiade, Paris 1965, 89.