demonstrating the value which comes from not defining the *chanson de geste* too narrowly, here including an Occitan text which deals with contemporary rather than historic and mythical narrative. Here we see both the transformation of a genre and the exploitation of its conventions for political ends. Chapter 4, "Charlemagne", connects the *chanson de geste* material and the chronicle tradition.

There are a few minor quibbles: strictly speaking BL MS Royal 15 is not Anglo-Norman [102]; Charles is anachronistically called a "Holy Roman emperor" [102]; p. 128 the 'biblical Latin' – should probably read liturgical Latin (*in inferno nulla est redemption*).

Sunderland's monograph is an important contribution to our understanding of the *chanson de geste*. It also feeds into a growing development in the critical discourse surrounding the genre, a move away from a nationalistic narrative of the genre and from an exclusion from the corpus those texts which do not conform to a paradigm based on the earliest exemplars. The bringing together of Latin and vernacular material is also to be lauded. This is a most welcome addition to our libraries.

Marie-José Heijkant, *Tristano multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia* (Biblioteca di «Lettere Italiane», Studi e Testi, 78), Firenze, Olschki, 2018, 276 p.

Besprochen von Prof. Dr. Friedrich Wolfzettel: E-Mail: Wolfzettel@em.uni-frankfurt.de

https://doi.org/10.1515/zrp-2019-0076

Selten ist eine Thematik so eng mit dem Namen einer Forscherin verbunden gewesen wie im Fall der italienischen Tristanadaptationen, deren Originalität Marie-José Heijkant über Jahre auf internationalen Artuskongressen vertreten und durch die Neuausgaben der kritischen Editionen des *Tristano Riccardiano* von Parodi (Parma, Pratiche, 1991) und der *Tavola Ritonda* von Polidori (Milano/Trento, Luni, 1997) wieder ins Bewusstsein gerückt hat. Die Leitlinien sind auch in diesem, den Beiträgen seit 1984 gewidmeten Sammelband deutlich erkennbar: die Überlegenheit Tristans über Lancelot und selbst über den durch den Graal geadelten Galaad und das Bemühen der Adaptoren, «di rimettere Tristano al centro della storia» [95], die dem Ideal des norditalienischen Stadtadels entsprechende Vorstellung des geselligen, auf Castiglione vorausweisenden Helden, «un netto contrasto con la solitudine dell'eroe nei testi francesi» [97], das den merkantilen Stadtstaaten entgegenkommende Ideal des Friedensfürsten auf der Grund-

lage einer «cavalleria errante, diretta a tutelare la giustizia e a mantenere la pace» [78], endlich auch die Vorliebe des norditalienischen Publikums für die «caratteristiche tipiche dell'eroe, cioè la creatività artistica e l'astuzia» [91], was offensichtlich auch – unter franziskanischen Vorzeichen (?) – den Herrschaftsverzicht einschließt [cf. 194], während die negative Zeichnung von König Marke zugleich «la polemica implicita dell'anonimo toscano per ciò que la cavalleria era diventata nelle mani dei mercanti e dei bancheri» [116] verrät. Der «Tristano multiforme» vermittelt so ein auf rekurrenten Elementen aufbauendes Bild der aktiven Umgestaltung der arthurisch-tristanischen Tradition durch die italienischen Bearbeiter, die weniger die Artussage selbst als den Tristan für sich sprechen ließen.

Auch grundsätzlich erweisen sich die z.T. überarbeiteten und in vierzehn Kapitel gegliederten Beiträge als willkommenes Instrument der wieder aktuellen Adaptationsdiskussion und rücken diesen eher vernachlässigten Bereich der Kulturrezeption nicht zuletzt dank der immer kenntnisreichen und ausführlich skizzierten französischen Vorlagen und Motive in ein neues Licht. So gesehen gelten die für den dritten Teil betonten «nuovi accenti stilistici e narrativi» auch für die beiden ersten Teile, die sich mit dem Tristano Riccardiano bzw. Panciatichiano und der Tavola Ritonda beschäftigen. Die Spannweite der besprochenen Beispiele reicht von der schon genannten ideologischen Neuakzentuierung bis zur Erfindung neuer, in der Vorlage nicht belegbarer Episoden. Die Originalität der «cantastorie» wird z.B. in der schönen Interpretation des venezianischen Cantare Ponzela Gaia und seiner Verschmelzung melusinischer und arthurischer Elemente im letzten Kapitel sichtbar, wo auch die Eigenständigkeit der italienischen «cantastorie»-Tradition gegenüber der französischen und selbst noch der Tavola Ritonda-Tradition im «immagine positiva di Galvano» [218] zum Ausdruck kommt. Dass dem «genere popolare dei cantari» [192] die schriftliche Überlieferung durchaus vertraut gewesen sein musste, zeigt Kapitel XIII über die Rolle des Liebesbriefes, der in der Artusliteratur kaum eine Rolle spielt und erst im Prosa-Tristan Bedeutung bekommt. Die italienischen Bearbeiter zögern dennoch nicht, die vorhandenen Elemente spielerisch neu zusammenzusetzen und zu interpretieren. Unikate sind nach Heijkant (Kap. XI) z.B. die magische Zaubergartenepisode in der Tavola Ritonda, in der die Dama del Lago – mit Zügen der Morgana – Tristano und Lancillotto mit Isotta und Ginevra vereint, oder – ebenfalls in der Tavola Ritonda – die Episode einer missglückten Vergewaltigung der Pulcella Gaia (Kap. X), wo Tristan als Retter fungiert, oder aber die Doppelrolle Tristans als Erlöser im Kampf mit dem Cavaliere Fellone und als weinender reuiger Sünder in der Palatinusversion der Tavola Ritonda (Kap. XII). Das Bemühen um Originalität und auch Überbietung der Vorlage wird z.B. in einer relativ sekundären Episode der Tavola Ritonda, dem gab von Ferragunze, deutlich (Kap. IX): Vor einem breiten motiv- und forschungsgeschichtlichen Hintergrund zeigt die Vf.

hier die neuartige kritische Funktion des Motivs in der moralistischen Selbstaufwertung des kleinen, beinahe lächerlichen Ritters. Wie im Fall des von Liebeswahn überwältigten und gleichsam zum Tier gewordenen Helden im Tristano Panciatichiano (Kap. VI), der bei den Zeugen «no suscita disprezzo, ma pietà, stupore, ammirazione e timore» [81], oder auch in der neuen, tragischen Rolle der Isotta dalle Bianche Mani im Tristano Riccardiano (Kap. IV) möchte man von einem über den altfranzösischen Prosaroman hinausgehenden Menschenbild sprechen, das in das noch traditionelle Königsbild der Tavola Ritonda (siehe Kap, VII und VIII) kontrastiv eingebaut ist. Der schöne kleine Beitrag (Kap, III), in dem der Held des Tristano Riccardiano in der Belagerung von Agippi das Ideal eines «saggio «condottiero»» [47] in der Vereinigung von fortitudo und sapientia spielt, scheint die neue Suche nach dem Exemplarischen auf den Punkt zu bringen. Vielleicht wären die interessanten Anmerkungen zu Erzählstil, das Bemühen um eine in sich geschlossene «biografia cortese-cavalleresca di Tristano» [24] (Kap. I), das Zurücktreten der traditionellen «entrelacement»-Technik zugunsten einer bereits auf das Novellino vorausweisenden episch-novellesken Gliederung im Tristano Riccardiano (Kap. II) oder die neue Rolle des Leitmotivs im Tristano Panciatichiano (Kap. V), mit diesem mentalitätsgeschichtlichen Wandel in Verbindung zu bringen.

Dankbar für eine Fülle fundierter Anregungen und wohl auch mit dem leisen Bedauern, diesem nur auf den ersten Blick marginalen Bereich nicht größere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben, wird man diesen mustergültigen, mit Index und reicher Bibliographie ausgestatteten Sammelband aus der Hand legen. Die «lettura di Tristano come figura esemplare» [49] bedeutet offenbar mehr als nur die Ergänzung der großen Forschungslinien aus regionaler Sicht.