

Karl Heinz Göller

Der Bankrott der Utopie?

Zukunftsängste und Erwartungen
im modernen Artus-Mythos

I.

Wer heute vom Bankrott der Utopie spricht, denkt dabei im Sinne der *Utopia* des Thomas Morus (1516)¹ an Werke, die negative zeitgenössische Erscheinungen mit positiven Möglichkeiten in der Zukunft konfrontieren, wobei oft aus dem positiven Bild erst der gesellschaftskritische Impetus erschlossen werden muß².

Daß solche positiven Utopien vom literarischen Markt verschwunden sind, ist heute ein Gemeinplatz der Literaturwissenschaft. Der Begriff der Utopie ist in Mißkredit geraten. Selbst im nicht-literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch überwiegen die negativen Konnotationen von „Utopie“ und „utopisch“. Wer heute sagt: „Das halte ich für schiere Utopie!“ oder: „Es ist utopisch, so etwas anzunehmen!“, der verbindet mit beiden Begriffen Assoziationen des Phantastischen, Unmöglichen, Nicht-Realisierbaren. Zumindest semantisch hat sich der Begriff vom politisch Wünschbaren und Machbaren zum Hirngespinnst beziehungsweise zur weltfremden Tagträumerei hin verschoben³.

Verantwortlich dafür sind nicht nur die Marxisten, etwa Friedrich Engels, der ein Werk über *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (1882)⁴ geschrieben hat, sondern die Utopie selbst. Schon mit dem allerersten utopischen Werk, Morus' *Utopia*, entstand, für zeitgenössische Rezipienten erkennbar, eine Kluft zwischen theoretisch prinzipieller Idealität des Modells und den pragmatischen Ansprüchen des Individuums. Die größte Schwäche fast aller Utopias besteht nach J. Meckier in ihrer „unattractiveness as possible places to live in“⁵. Utopien bringen zwar angebliche Wunschträume der Menschheit zum Ausdruck, schildern aber die utopischen Staaten so wenig anziehend, daß kaum jemand in ihnen leben

möchte. Nahezu alle Utopien weisen Merkmale auf, die den Individualisten das Fürchten lehren können. Utopisches Denken gerät aufgrund immanenter kategorischer Prämissen und Ideale mit menschlichen Urbedürfnissen in Konflikt und führt sich dadurch selbst *ad absurdum*. Wenn aber die Auswirkung utopischen Denkens die Utopie selbst in Frage stellt, so ist es nicht zu verwundern, daß kaum noch positive Utopien geschrieben werden.

Es gibt weitere Gründe. Das Vertrauen in die menschliche Perfektibilität ist nicht mehr so ungebrochen wie im 19. Jahrhundert, und die meisten Menschen glauben auch nicht mehr unkritisch an die Segnungen des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts, der Industrialisierung, Mechanisierung und Rationalisierung. Immer deutlicher wird die Frage gestellt: „Fortschritt wohin?“ Kann man überhaupt von Fortschritt sprechen, wenn dadurch fundamentale Bedingungen menschlichen Lebens zerstört werden⁶?

Wesentlichstes Manko der politisch brisanten Utopien ist aber, daß sie aufgrund ihrer Bindung an zeitgenössische Verhältnisse und Probleme schnell veralten und dann nicht mehr als aktuell empfunden werden. Generell kann man sagen, daß die Wirkungsmächtigkeit der Utopie wächst, je stärker sie sich imaginativ-dichterisch vom Zeitgeschichtlichen löst und allgemein-menschliche Bedürfnisse, Ängste, Nöte, aber auch Hoffnungen und Wünsche ausdrückt. Dies scheint mir einer der wichtigsten Gründe für die Rückkehr beziehungsweise die Wiedergeburt der arthurischen Mythologie, die im vergangenen Jahrhundert nach einer fast 200 Jahre dauernden Phase sublitterarischer Bedeutungslosigkeit in nahezu alle literarischen Gattungen, von der populären Volkserzählung bis zum Versepos, aber auch in alle Medien zurückgekehrt ist und die Gemüter der Menschen beschäftigt. Daß sich hier Archetypisches vorstellt und realisiert, ist schon oft dargelegt worden⁷. Wieso aber gerade Arthur, die Ritter der Tafelrunde und neuerdings auch Merlin solche überraschende Renaissance erleben, ist keineswegs klar.

Meine These, die ich mit aller Zurückhaltung vortragen möchte, läuft also darauf hinaus, daß die Artusliteratur an die Stelle der Utopie im eben geschilderten Wortverstand getreten ist. Sie teilt deren Schicksal hinsichtlich des schnellen Veraltens, wenn sie sich zu stark zeitgeschichtlich und historisch bindet, erlangt aber größeren Anspruch, wenn sie den Leser zur Auseinandersetzung mit allgemeinmenschlichen Problemen: Krieg und Frieden, Humanität, Macht und Machtausübung, Liebe, Ehe, Treue,

vor allem aber mit der Situation des Menschen in der Welt anleitet. Fragen dieser Art sind zeitlos und entsprechen anthropologischen Konstanten.

II.

Arthurische literarische Tradition ist gleichzeitig utopische Tradition, wobei das Utopische im eben geschilderten Sinn seine eigene Negierung in sich schließt, in diesem Sinne also zur Dystopie oder zur Anti-Utopie wird. Beide Elemente sind von den allerersten Anfängen an im Stoff vorangelegt. Klassische Ausprägung des Artusstoffes ist Sir Thomas Malorys *Morte Darthur* (vor 1471)⁸, eine enzyklopädische *summa* arthurischer Literatur und Ausgangspunkt zahlloser moderner Bearbeitungen im 19. und 20. Jahrhundert.

Die größte Schwierigkeit bei meiner Untersuchung bestand darin, repräsentative Texte aus diesem gewaltigen Corpus von Artusliteratur auszusuchen, die größte Versuchung: Entwicklungslinien darzustellen, die auf der Prämisse linearer, gesetzmäßiger Evolution immanenter literarischer Kriterien und Züge beruhen, die es natürlich nicht gibt. Ich muß daher in zwei Punkten um Nachsicht bitten. Auswahl und Bewertung der Texte beruhen natürlich auf meinen Präferenzen, und die sind anders als etwa die der jetzigen Studenten, die stärker von Romanen angezogen werden, denen ich reserviert gegenüberstehe, und die Werke als unerträglich und überholt ansehen, die ich schätze. Zur Illustration nur die Anmerkung, daß zwei Studenten von sich aus darum baten, über den feministischen Artusroman von Marion Zimmer Bradley arbeiten zu dürfen, während C. S. Lewis' arthurische Trilogie in wenig literaturwissenschaftlichem Jargon als „kalter Kaffee“ bezeichnet wurde.

Um Nachsicht bitte ich ferner dafür, daß ich den Stoff aus logischen, aber auch forensischen Gründen in zwei Gruppen beziehungsweise Stränge aufgeteilt habe, eine abwärtsführende Linie immer stärkerer dystopischer Entfremdung und eine dem Stoff von Nennius an inhärente optimistische, zukunftsfreudige Komponente. Ich hoffe zeigen zu können, daß letztere eine der bedeutendsten Konstanten des Artusstoffes ist.

Mit Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* beginne ich deshalb, weil in diesem Werk beide Aspekte angelegt sind: der satirisch-kritische und der positive. Außerdem sollte dieses Werk im 20. Jahrhundert (zumindest in Amerika) eine Art Vademecum der Arthurianer wer-

den. Es hat die leichte Muse des öfteren zu Adaptationen angeregt, so zum Beispiel zu drei Musicals⁹.

Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889)¹⁰ setzt sich offensichtlich gutmütig-ironisch, aber auch polemisch-satirisch mit politischen und sozialen Mängeln des Mittelalters auseinander, wobei Twain nahezu sämtliche Mißstände auf die autokratische katholische Kirche sowie die englische Aristokratie zurückführt. Die Artusgesellschaft ist für Twain Abbild des modernen Totalitarismus, eine Leitvorstellung, die durch Historiker des späten 19. Jahrhunderts vorgezeichnet worden war¹¹. Mark Twain verallgemeinert und vergrößert die bei den Historikern angelegten Tendenzen bis hin zur Burleske. Dabei ist unschwer zu erkennen, daß er seine eigene Zeit dem Mittelalter in allen Punkten vorzieht. Dem Zauberer Merlin als dem Repräsentanten der alten Ordnung wird Hank Morgan gegenübergestellt, ein Vertreter des modernen naturwissenschaftlichen Weltbildes. Natürlich wird die Nekromantie Merlins durch die „more splendid necromancy of the nineteenth century“¹², wie Twain sich selbst ausdrückte, *ad absurdum* geführt. Twains Präferenzen scheinen klar.

Aber die Bedeutung von Twains brillanter Satire erschöpft sich keineswegs in selbstgefällig posierender Darstellung moderner Errungenschaften. Das Werk als Ganzes könnte eher als Anti-Utopie bezeichnet werden, als *inverted utopian fantasy*, wie J. M. Cox gesagt hat.¹³

Der Yankee zeigt eine unreflektierte, naive Haltung dem technischen Fortschritt und der Naturwissenschaft gegenüber. Die Einführung der „man factories“ – Schulen zur Befreiung des Menschen aus den Fesseln der Sklaverei – wie auch die mittels naturwissenschaftlicher Kenntnisse herbeigeführte Schlußkatastrophe haben deutliche Ähnlichkeit mit den dystopischen Schreckensbildern von Wells und Orwell. *Science* und *progress* werden implizite *ad absurdum* geführt, die neue, utopisch-ideale Gesellschaft kommt nicht zustande, da sich Hank gegen die übermächtige Tradition, hier *training* genannt, nicht durchsetzen kann¹⁴. „It is in their blood and bones“, wie Clarence sich ausdrückt¹⁵. Zweifel und Skepsis gegenüber der Möglichkeit emanzipatorischer Erziehung münden in einen umfassenden Skeptizismus hinsichtlich der Natur des Menschen: „He will never change, never improve.“

Für mich ist keine Frage, daß Twain unter dem Einfluß Bellamys (*Looking Backward*)¹⁶ sowie der weiteren Utopisten steht, die damals den amerikanischen Büchermarkt überschwemmten. Allerdings ist der *Connecticut Yankee* eine Umkehrung dieser Utopien. Twain hat das Vertrauen in die Mög-

lichkeit menschlichen Fortschritts verloren, sein Glaube an die Naturwissenschaft ist erschüttert.

Typisch für sein zwischen Bewunderung und Abscheu oszillierendes Verhältnis zum Artusreich scheint mir die Tatsache zu sein, daß er den König selbst nicht antastete. Hank Morgan ist zwar gegen die Monarchie, aber er versucht an keiner Stelle, Arthur abzusetzen. Eine demokratische Republik will er erst nach dessen Tod begründen.

Wie wichtig gerade dieser Zug ist, ergibt sich aus modernen und modernsten Bearbeitungen des Artusstoffes, wie zum Beispiel Walker Percys *Lancelot* (1977).¹⁷ Der Vater des Erzählers, Lancelot Lamar, nimmt seinen Sohn eines Tages bei der Hand, schaut mit ihm zum nächtlichen Himmel empor und zeigt ihm, wie weit entfernt Arcturus ist – dreißig Lichtjahre trennen das moderne „waste land“ Amerika von Arthur und seiner Welt. Das Artusreich muß ohne Arthur auskommen. An seine Stelle ist Lancelot getreten, der nun seinerseits zum Hahnrei gemacht wird, und zwar von Merlin, der den ersten arthurischen Ehebruch arrangierte, später auch noch von dessen Assistenten.

Die Gestalt des Königs ist somit eine Art Erkennungszeichen. Er ist immer wieder mit Fragen der politischen Gerechtigkeit und der sozialen Verantwortung in Verbindung gebracht worden und ist für uns somit eine Art Shiboloth: Sage mir, wie du zu Arthur stehst, und ich sage dir, wer du bist. Auch dies ist keineswegs ein neues Phänomen. Jeder Anglist weiß, warum Milton kein arthurisches Epos schreiben wollte, warum die Royalisten im 17. Jahrhundert Befürworter der Artusliteratur waren, die Parlamentarier aber sie ablehnten¹⁸. Arthur als Messias – wenn auch nur, wie bei T. H. White, ein Messias, der versagt, Arthur als Heiliger, wie er heute noch in den Kirchen der Bretagne verehrt wird, Arthur als Schwächling und Bösewicht in der Ballade und im Kinderreim: sie alle bezeichnen gleichzeitig eine ideologische Position des jeweiligen Autors.

Hatte Mark Twain den Menschen im tiefsten Kern als schlecht und böse angesehen – selbst der idealistisch eingestellte Hank Morgan wird zum Unterdrücker der Freiheit und zum Tyrannen –, so betont T. H. White in *The Once and Future King*¹⁹ eher die positiven Seiten des Menschen. Arthurs Tragödie besteht bei ihm vor allem darin, daß er ein vollkommener Mensch sein will in einer unvollkommenen Welt. Ihm fehlten all die „nützlichen“ Eigenschaften, so sagt T. H. White ironisch, die dem Menschen in dieser Welt zum Erfolg verhelfen: Bösartigkeit, Eitelkeit, Mißtrauen, Egoismus und Eifersucht. Arthurs Herz war voll von Liebe und Vertrauen, deswegen

war er für die Politik ungeeignet. Denn jeder Herrscher, der die wesentlichen Aspekte der menschlichen Psyche ignoriert, erleidet Schiffbruch.

White verlegt die Handlung seines Romans in das normannische England. Dabei führt er ein zweifaches Zeitschema ein. Die etwa sechzig Jahre währende Lebensspanne König Arthurs ist eine Art Mikroraster, das Mittelalter vom Beginn des 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts sein eigentlicher Gegenstand. 1216, so sagt er, starb Uter der Eroberer, ein eindeutiger Hinweis darauf, daß die ethnischen Prämissen des Artusstoffes für White keine Rolle mehr spielen. Ihm geht es auch nicht um die Normannische Eroberung oder um die Funktion der Normannen im Spannungsverhältnis zwischen Kelten und Germanen. Sein Problem ist vielmehr das Verhältnis von Macht und Recht, „might and right“. Noch deutlicher als bei Malory ist T. H. Whites Artuswelt durchsetzt von tragischer Notwendigkeit. Symbol der Nacht- und Schattenseite menschlicher Existenz ist Mordred, illegitimer Sohn Arthurs, den der König in einem dunklen Augenblick mit Morgause gezeugt hat. Arthur bereute die sündige Affäre und versuchte, Mordred zusammen mit zahlreichen anderen unschuldigen Kindern zu ertränken. Mordred überlebte jedoch und war forthin eine Art böses Omen für Arthur, der in dem ständig schwarz gekleideten jungen Mann immer stärker die Verkörperung des metaphysisch Bösen sieht. Auch die Verführerin Arthurs, Morgause, ist Verkörperung einer universal wirksamen Kraft, die sich im Verlaufe des Zyklus immer stärker in den Vordergrund schiebt. Parallel dazu verändert sich die Gestalt Arthurs. Rein äußerlich wandelt er sich vom jugendlichen Erobererkönig zur greisen Gallionsfigur. Wichtiger aber ist seine seelische Entwicklung. Vertraute er zunächst in die Fähigkeit des Menschen zum Guten, so überwiegen mit zunehmendem Alter immer stärker Skepsis, Mißtrauen und Pessimismus.

Hauptziel Arthurs war die Gerechtigkeit gewesen. Gerechtigkeit aber, und das ist die bitterste Erkenntnis des Königs, ist weder durch bloßen Pazifismus noch durch Gewaltanwendung zu erreichen. Arthur hat versagt – seine Welt bricht zusammen.

Aber T. H. Whites Werk endet nicht in dieser pessimistischen Tonart. Im Gegensatz zu Malory nennt er sein Werk *The Once and Future King*: der einstige und zukünftige König. Am Vorabend der Schlacht befiehlt König Arthur einen jungen Pagen zu sich, macht ihn zum Ritter und gibt ihm den Auftrag, die Idee des Artusreiches als lebendiges Gefäß zu bewahren und der Nachwelt zu übermitteln. Eines Tages, so sagt White, würde Arthur zurückkehren und eine neue Tafelrunde gründen, eine Gemeinschaft ohne

Grenzen zwischen den Nationen und zwischen den Menschen. Damit schließt das Werk.

Whites Artusreich ist eine Angelegenheit der Vergangenheit. Daß Arthur eines Tages wiederkehren wird, ist nur eine vage Hoffnung, konturenlos und schemenhaft. Es lag daher nahe, sich zu fragen, wie es aussehen würde, wenn Arthur eines Tages tatsächlich zurückkehrte. Diese Frage stellte sich Martyn Skinner in dem Epos *The Return of Arthur: A Poem of the Future*²⁰. König Arthur ist von Avalon als Befreier in sein Reich zurückgekehrt, in ein England nach Wells und Orwell, etwa im Jahre 2000 A. D. Der dritte Weltkrieg hat verheerende Folgen für das Land gehabt; dennoch aber fahren Techniker und Naturwissenschaftler fort, zu forschen und zu erfinden. Der naturwissenschaftliche Fortschritt aber führt zu paradoxen Auswirkungen. Er kommt nur noch einer winzig kleinen Oberschicht zugute, die bei Skinner „Priority“ oder einfach „Pri“ heißt. König Arthur kehrt in ein Land zurück, das er nicht mehr wiedererkennt. Den Familiensitz der Pendragons, *The Grange* genannt, macht er zum Hauptquartier seiner Widerstandsbewegung. Hier gründet er eine neue Tafelrunde, und mit Hilfe von Merlin will er England ein neues Millenium schenken – Gegenwart zu der technokratischen Hölle, in die sich England verwandelt hat. Arthur begründet also ein neues Logres, dem, ähnlich wie bei C. S. Lewis, ein von Naturwissenschaft und Technik bestimmtes Britannien, hier Lichen genannt, gegenübersteht. Morgana, Scient und Keir Hanker behalten zunächst die Oberhand, und Arthur und seine Bewegung müssen in den Untergrund gehen. Am Marxtag des Jahres 2000 aber erfolgt eine unvorhergesehene Eruption – die Sabotage einer Marsrakete durch Merlin führt zur Explosion geheimer Waffenlager –, und Arthurs Gruppe gelingt der Sieg über alle Feinde. Der König begründet eine neue, auf Anerkennung von Recht und Menschenwürde beruhende Gesellschaft, und als sein Werk getan ist, entschwindet er ein zweites Mal den Blicken der Menschen – nach Avalon.

Das Reich, das Arthur nach seiner Wiederkehr in Britannien aufbaut, wird nur in vagen Andeutungen geschildert. Daß es dem marxistischen Spuk ein Ende macht und einer neuen, auf die Bedürfnisse des Menschen ausgerichteten Naturwissenschaft den Weg ebnet, wirkt eher wie eine poetische Pflichtübung. Was dem Leser in Erinnerung bleibt, ist die Schreckensvision eines Britannien nach dem dritten Weltkrieg: eine freud- und hoffnungslose Welt, die selbst Orwells Phantasmagorie in den Schatten stellt. Der Titel des Werkes signalisiert Hoffnung, aber sie bleibt unbestimmt.

In einer noch desolateren Welt sind wir mit Tankred Dorsts *Merlin oder das wüste Land*²¹ angekommen. Wie bei Sir Thomas Malory steht König Arthur mit seiner Tafelrunde für eine sittlich-moralische Weltordnung, die als Idee überzeugt, sich in den Niederungen der alltäglichen Wirklichkeit aber als fraglich erweist. Arthur selbst bezeichnet die Tafelrunde als Utopie, die an der Wirklichkeit des Krieges wie eine Seifenblase zerschellen wird.

Wiederum verkörpert Sir Mordred die negativen, destruktiven Seiten der menschlichen Natur. Anders als Malory aber baut Dorst das gesamte Stück auf der Dichotomie zwischen Vater und Sohn auf. Während Charles Williams' Mordred noch sagen konnte: „Like son, like father“²², setzt sich Dorsts Mordred ganz bewußt von dem Vater ab. Natürlich weiß Arthur selbst, daß er nicht vollkommen ist. Aber er hat Ideale, richtet sein Tun an einem moralischen Kodex aus, und er leidet an seinen Verfehlungen. Ganz anders Mordred. Er ist weder an der Etikette, am Stil, an den Lebensformen noch an der Moral der Tafelrunde interessiert, und er hat nur blanke Verachtung für die Utopie des Vaters. Natürlich hat er der Weltanschauung der älteren Generation nichts Positives, ja nicht einmal etwas Negatives entgegenzusetzen. Seine Weltsicht ist bestimmt durch amoralischen Nihilismus, durch die Überzeugung von der Sinnlosigkeit dieser Welt, durch Bekenntnis zur Negation.

Ginevra stirbt im Kloster, Lanzelot steht an ihrer Leiche, zusammen mit dem Fräulein Ohnelüge und zahlreichen Nonnen; da teilt ein Sprecher mit dürren und lakonischen Worten das Ende des Zwergplaneten Erde mit. Die Bewohner des Planeten, so heißt es, hatten bereits eine gewisse Kultur mit primitiven Religions- und Gesellschaftsformen und auch ein schwaches Bewußtsein ihrer Vergänglichkeit. Man weiß aber nicht, ob sie das Ende ihres Planeten voraussahen oder gar herbeiführten. Die Spuren ihrer Existenz bleiben rätselhaft.

Arthur aber sitzt derweil noch auf dem Stein und wartet auf Sir Kay, der Excalibur in das Meer schleudern soll. Drei Königinnen erscheinen in einer schwarzen venezianischen Gondel und holen König Arthur nach Avalon ab. Die heidnischen Götter kehren zurück, und Merlin singt im Weißdornbusch.

Man sollte meinen, daß wir damit am tiefsten Punkt der Entwicklung des Artusstoffes angekommen sind, aber Angst, Zweifel und Hoffnungslosigkeit des modernen Menschen äußern sich vielleicht noch deutlicher in einer Art schwarzer Melancholie, die keine *relieving touches* mehr zuläßt. Auf einen solchen Grundton gestimmt ist das Hörspiel *Einst und in alle*

*Zukunft König*²³ von Heinz von Cramer, das vom Süddeutschen Rundfunk gesendet wurde. Die grundlegenden Daten und Fakten des Artusstoffes sind hier noch heillosler durcheinandergeraten. Uter Pendragon, der nach Cramer von 1166 bis 1216 regierte, ist ein normannischer Erobererkönig, der die sächsischen Einwohner überwunden hat. Die Sachsen werden als Ureinwohner der britischen Insel bezeichnet, eine völlige Umkehrung des Gesetzes, nach dem König Arthur einst angetreten war. Begriffe wie „Vaterland“ und „Heimat“ werden nur noch ironisch erwähnt. Grammore sieht das Land von „Gammlern“ und „Kommunisten“ bedroht, und ähnlich peinlich sind nahezu alle anderen Aktualisierungen des Stoffes. In Arthurs offenbar ungerechten Kämpfen um die Macht im Lande fallen 700 Fußsoldaten, aber kein einziger Ritter. Merlin bezeichnet alle Adligen des Landes als Marodeure, deren Lieblingsbeschäftigung darin besteht, Menschen von hinten zu erschlagen.

Das gesamte Hörspiel ist untergliedert durch skandierende Kanonenschläge, ein anachronistischer Gag, der wie eine Art stotterndes Totengeläut den Todesmarsch der arthurischen Welt begleitet. Kurz vor seinem Ende wird vor König Arthur von bejahrten Schauspielern ein *pageant* aufgeführt, und zwar die Tötung des Einhorns. Diese Episode stammt aus White, hat dort aber nur periphere Funktion und Bedeutung, während sie bei Cramer zur interpretierenden Hauptmetapher des ganzen Werkes wird. Wie im modernsten amerikanischen *action drama* wird in archaisierender Wortmusik die makabre Schlachtung eines lebenden Symbols vorgeführt: des Einhorns, das im Mittelalter für Reinheit, Ehre und Königtum steht. Fast blasphemisch wirkt Merlins Ankündigung, der König werde nach Hunderten von Jahren wiederkehren. Und Arthur fragt, immer noch unter dem Eindruck der Tötung des Einhorns, „was werden das dann wohl für Menschen sein?“ In England und Amerika gibt es Ähnliches. Mehrere Autoren verlegen die Handlung in das England des 5. Jahrhunderts, angeblich, um das arthurische Ambiente authentischer schildern zu können. In Wirklichkeit geht es ihnen vor allem darum, Brutalität, Sex, Perversion, niedrigste Instinkte und die weniger erfreulichen Züge der menschlichen Psyche darzustellen. Elisabeth Brewer hat daher völlig zu Recht festgestellt, daß diese Romane uns mehr über Geschmack [und Geschmacksverirrungen!] des späten 20. Jahrhunderts sagen als über Verhältnisse des 5. Jahrhunderts²⁴. Peter Vansittart stellt Arthur in seinem Roman *Lancelot* (1978)²⁵ als einen bestialisch brutalen Gladiatoren-Typ dar, mit Narben am Körper und eingeschlagenen Zähnen, Guinevere als ehemalige Hure, ebenso sadistisch und geil wie ihr

Mann. Richard Monacos Arthur [in *Parsival: Or a Knight's Tale*, (1977)²⁶ wird zwar als Kämpfer gegen Clinchors SS-Truppen dargestellt, aber er ist ein Mann ohne Ideale, interessenlos, müde, ohne Ethos. Wie in dem *Grail War* (1979)²⁷ ist der Autor vor allem an Niedergang, Dreck und Fäkalien interessiert. Robert Nyes *Merlin* (1978)²⁸ schließlich gibt vor, das angeblich vom Bewußtsein geknebelte Unterbewußte aus den Klauen der *ratio* befreien zu wollen. In Wirklichkeit geht es ihm um Pornographie. Arthur ist ein von Drogen abhängiger Sadist, wegen seiner inzestuösen Neigungen impotent und daher nichts anderes als ein Kretin. Nye muß selbst ein etwas schlechtes Gewissen gehabt haben, denn er kommentiert sein eigenes Buch mit den Worten: „Arthur can take it“ – Arthur verdaut auch das.

III.

Daß in Stücken dieser Art das Welt- und Lebensgefühl des letzten Jahrzehnts ausgedrückt wird, steht außer Zweifel. Diese These könnte mit weiteren arthurischen Werken belegt werden. Nur kurz erwähnen möchte ich die *King Trilogy*²⁹ von Alexander Francis Horn und Sharon Gans, eine Art Mysterienspiel über die Familiengeschichte des Kennedy Clans von Joseph bis John Junior. Stücke dieser Art sind düster bis zur völligen Hoffnungslosigkeit. Doch zeichnen sie nicht das ganze Bild. Mir will sogar scheinen, daß sie den Tendenzen des Stoffes zuwiderlaufen, mit der in Jahrhunderten gewachsenen Verweiskraft Arthurs und seiner Tradition in hoffnungslosem Widerspruch stehen.

Die im Gefolge der industriellen Revolution in allen europäischen Kulturstaaten zu beobachtende Abwendung von der Geschichte, die bis zur völligen Geschichtslosigkeit ging, wurde in England vor allem seit den zwanziger Jahren als Verlust, Entwurzelung, geistiges Absterben empfunden. Immer deutlicher wird von Dichtern die Frage gestellt: „Wie können wir uns selbst verstehen, wie können wir entscheiden, wie und wohin es weitergehen soll?“ Die prototypische Antwort kam von T. S. Eliot. Nur der historische Sensus, *historical sense*, befähigt uns, das Zeitliche und das Zeitlose sowie die Wechselbeziehungen zwischen beiden zu erfassen: „it is . . . what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity³⁰.“

Noch deutlicher sagt David Jones, daß der Mensch aus Traditionen, Symbolen und Mythen lebt, daß nur durch sie Individuen und Gemeinschaften zu einem Identitätsbewußtsein finden. Immer wieder legte er sich die Frage

vor: „Was ist Dichtung? Wie kann man sie definieren? Was ist ihr Material?“ Und seine Antwort war immer dieselbe: Mythos. Die Aufgabe der Dichtung beschreibt Jones ganz im Sinne Eliots: „to conserve, to develop, to bring together, to make significant for the present what the past holds, without dilution or any deleting, but rather by understanding and transubstantiating the material, this is the function of genuine myth . . .“³¹

Kein anderer Stoff ist dafür so gut geeignet wie der Artusmythos, denn er zwingt uns zum literarischen Vergleich der Gegenwart mit der Vergangenheit. Arthur symbolisiert für Jones das immer wiederkehrende Muster des menschlichen Lebens, ein Ensemble von Kriterien und Eigenschaften, aus dem auch wir bestehen. Artusdichtung schafft, perpetuiert und analysiert somit Kriterien des Menschseins. Der König selbst ist bei Jones weniger Symbol des regierenden Herrschers als *Sleeping Lord*³² – so der Titel eines seiner Romane –, der nicht stirbt und eines Tages wiederkehren wird, Verkörperung von *ordo*, Einheit und Größe und damit inkarnierte Hoffnung.

Wie eine Anwendung der theoretischen Prinzipien Jones' auf historische Verhältnisse im 20. Jahrhundert liest sich John Cowper Powys' *Glastonbury Romance*³³; das riesige, kompliziert und unübersichtlich strukturierte Werk erschien aber schon fünf Jahre vor den einschlägigen Werken Jones': 1932. Powys verlegt die arthurische Gralsgeschichte in das England seiner Tage. Die Einwohner Glastonburys spielen auf der Bühne ihrer Welt die wesentlichen Stationen und Ereignisse des Artusstoffes mit dem Gral als zentralem, einheitstiftendem Mittelpunkt. Der Autor wollte zeigen, welche Bedeutung ein uralter Mythos, eine ganz bestimmte literarische Tradition, für einen kleinen Fleck Erde dieses Planeten hat, für die dort lebenden Menschen jeden Alters, Charakters und Glaubens. Powys war davon überzeugt, daß die von ihm geschaffene mythisch-übernatürliche Welt kein bloßes Phantastikon, kein Hirngespinnst war, sondern Darstellung real präsenter guter und böser Kräfte, die heute wie einst menschliches Leben bestimmen – und natürlich auch alle weiteren Stufen und Schichten des Seins über Tiere und Pflanzen bis zu den unbelebten Mineralien.

A Glastonbury Romance ist bei geradezu panoramischer Komplexität auf einen positiven Ton gestimmt. Geistiges Zentrum ist der Gral, der nach Powys seit Jahrhunderten in die Geschichte hineinwirkt und daher Teil unseres kulturellen Erbes ist. Er wird aber nur dem sich geistig Mühenden offenbar. Durch die Macht des Gedankens gewinnen wir Zugang zum Göttlichen und damit zu einer neuen Stufe des Seins.

Powys zweiter arthurischer Roman, *Porius* (1951)³⁴, macht einen etwas dunkleren Eindruck. Deutlich erkennbar sind die Analogien zwischen dem 5. Jahrhundert und der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ganz ähnlich wie damals, sagt Powys, sind auch wir mit der Möglichkeit katastrophaler Entwicklungen konfrontiert, ja sogar mit einer Tragödie, im Vergleich zu der die Arthurs „a very little thing“ war³⁵.

Verkörperung des Bösen ist Mordred, der eine recht pessimistische Lebensphilosophie vorträgt. Er sieht in der Welt mehr Leid als Freude, mehr Häßlichkeit als Schönheit, mehr Lügen als Wahrheit, mehr Elend als Glück, mehr Illusion als Wirklichkeit. Daher verurteilt er das Leben zum Tode, und der Krieg soll sein Henker sein.

Aber Mordred ist nur eine verlorene Seele; er empfängt seine Bedeutung aus der Gegenposition zu Arthur. Der aber ist auch in *Porius* noch der unbestrittene Protagonist, gleichzeitig Kriegsherr und Friedensfürst, Mittelpunkt vor allem aber durch seine Menschlichkeit und Güte. Noch steht er als Fürst und Krieger des späten 5. Jahrhunderts am Anfang seiner Laufbahn; aber vorangelegt sind all die Eigenschaften, die ihn zum Nationalhelden und damit zum Mythos sublimieren sollten.

Bekannter, vielleicht aber auch repräsentativer für die Haltung des 20. Jahrhunderts dem Artusstoff gegenüber sind Charles Williams und C. S. Lewis, Autoren, die in höchst verschiedenartigen literarischen Werken dieselbe Grundidee vertreten: daß es eine fundamentale Opposition zwischen dem heidnisch-materialistischen Britannien und dem christlich-spirituellen Logres gibt, einerseits Abbild des universalen Kampfes zwischen Gut und Böse, andererseits aber auch ein historischer Prozeß. Dr. Dimble in *That Hideous Strength* erklärt die Auseinandersetzung auf folgende Weise: „Wir entdeckten – und damit fing alles an –, daß die Artusgeschichte zum guten Teil historisch ist. Irgendwann im sechsten Jahrhundert gab es etwas in diesem Land, das aufbrechen wollte und dabei nahezu Erfolg hatte. Logres war unser Name dafür – und er ist so gut wie irgendein anderer. Und dann sahen wir allmählich die englische Geschichte in einem ganz neuen Licht. Wir entdeckten nämlich, daß immer wieder etwas, was wir Britannien nennen, etwas anderes heimsucht, das wir als Logres bezeichnen. Ist Ihnen noch nicht aufgefallen, daß wir in Wirklichkeit zwei Länder sind? Hinter jedem Arthur steht ein Mordred, hinter jedem Milton ein Cromwell. Wir sind eine Nation von Dichtern, gleichzeitig aber eine Nation von Krämern, die Heimat Sidneys und Cecil Rhodes'. Nimmt es jemand wunder, daß man uns Heuchler nennt? Aber was sie irrtümlischerweise für

Heuchelei halten, ist in Wirklichkeit der Kampf zwischen Logres und Britannien³⁶.“

Während Charles Williams seine Botschaft in esoterischen, schwer zugänglichen Gedichten übermittelt, schreibt C. S. Lewis mit *That Hideous Strength* eine Art Science-fiction-Roman. Die Handlung spielt im modernen England. In der kleinen Universität Edgestow ist ein nationales Forschungsinstitut gegründet worden (National Institute of Coordinated Experiments, NICE), und zwar von einer Ansammlung transplanetarischer böser Mächte, die eine neue Art von Mensch erschaffen möchten. Die Gegenbewegung wird angeführt von Mr. Fisher-King, manchmal auch Ransom genannt. Er ist gleichzeitig der Pendragon von Britannien und in dieser Eigenschaft mit der Errichtung von Logres betraut. Mit der Hilfe von Merlin wird das NICE-Institut zerstört.

C. S. Lewis kommt es vor allem darauf an, dem Reich der Wissenschaft eine Gegenposition in Form des Grals oder Logres gegenüberzustellen. Die Naturwissenschaftler sind Materialisten. Sie glauben, daß in dieser Welt alles machbar und manipulierbar ist, daß Wissenschaft alle natürlichen Prozesse beeinflussen kann. Sie ist daher eine satanische Macht, eine *hideous strength*. Lewis will belehren und warnen. Er benutzt Science-fiction-Materialien für seine eigene christliche Mythologie, es geht ihm um Wiederbelebung des Glaubens und um die Darstellung des christlichen Ideals der Liebe und der Demut.

Die Trilogie von Lewis hat einen tiefen Eindruck auf seine Freunde gemacht, die sogenannte *Inklings*-Gruppe, insbesondere auf Charles Williams und J. R. R. Tolkien. Durch sie wirkte er auf einen guten Teil der mythologischen Literatur dieses Jahrhunderts ein, nicht zuletzt auch auf *Lord of the Rings*, ein Werk, das augenblicklich eine Art Renaissance erlebt. Sämtliche Werke von C. S. Lewis und Charles Williams gehen von der Bedrohung dieser unserer Welt durch Kräfte des Bösen aus. Beide Autoren sind aber von der Zuversicht erfüllt, daß sich das Gute durchsetzen wird. Dieser manchmal belächelte und als naiv abqualifizierte Optimismus ist in den letzten Jahren häufiger zu beobachten, oft an unerwarteter Stelle. Genannt sei als Beispiel der amerikanische Film *Excalibur*³⁷, der Arthur als Friedens- und Glücksbringer darstellt. Der Regisseur John Boorman wollte in farbenfrohen und überzeugenden Bildern zeigen, daß der Mensch eins sein kann mit der Natur wie auch mit dem Übernatürlichen. Amerikanische Psychologen erklärten den überwältigenden Erfolg des Films bei der amerikanischen Jugend durch eine erneute Hinwendung zu den positiven

Werten, die alle unbewußt ersehnen: Ehre, Treue, Aufopferung, Selbsthingabe.

Auch der aus feministischer Sicht geschriebene Artusroman *The Mists of Avalon* von Marion Zimmer Bradley³⁸, ein ebenso faszinierendes wie abstoßendes Werk (abstoßend vielleicht aber nur aus der Perspektive des Mannes), endet auf versöhnliche, hoffnungsfreudige, im eigentlichen Sinn utopische Weise: Zwar hat Arthur, angestiftet von der bigotten und frömmelnden Guinevere, die druidisch-keltische Muttergöttin verraten und ist somit in das christlich-römische Lager übergegangen, aber er erhält dafür auch seine Strafe: Sein Reich geht unter, die Gemeinschaft der Tafelrunde zerfällt. In der Todesstunde fürchtet Arthur, versagt zu haben. Seiner Schwester Morgaine, der Priesterin der Muttergöttin, flüstert er sterbend zu: „Morgaine, war alles umsonst, was wir taten und was wir zu tun versuchten? Warum haben wir versagt?“

Und Morgaine antwortet: „Du hast nicht versagt, mein Bruder, vielmehr hast du dem Land für viele Jahre den Frieden geschenkt, so daß die Sachsen es nicht zerstören konnten. Du hast die Dunkelheit eine ganze Generation zurückgehalten, bis diese Menschen zivilisiert waren, ihnen Gelehrsamkeit, Musik und Glauben an Gott geschenkt, und nun werden sie kämpfen, um etwas von der Schönheit der vergangenen Zeit in die Gegenwart hinüberzuretten. Wäre dieses Land nach Uter an die Sachsen gefallen, dann wäre alles Schöne und Gute für immer aus Britannien entschwunden.“ Durch Arthur ist also der Wille der Muttergöttin geschehen.

Das Bild vom *Waste Land* unserer Tage ist, sicherlich unter dem Einfluß von T. S. Eliots einflußreichem Gedicht³⁹, zu einem literarischen Topos geworden. Fast ebenso topisch aber ist das Bild des Fischerkönigs, der, wenn seine Wunde einmal geheilt sein wird, dem Land die Fruchtbarkeit zurückgibt. Arthurische Motive, Symbole und Figurenkonstellationen sind allgegenwärtig in der modernen Literatur. Besonders beliebt sind sie als Schlüssel zum Verständnis unterbewußter Haltungen, Probleme und Konstellationen. John Steinbecks *Cup of Gold* (1929), *Tortilla Flat* (1935) und *Of Mice and Men* (1937)⁴⁰ sind durchsetzt mit arthurischen Motiven und Anspielungen, strukturell zudem an Malory ausgerichtet⁴¹. Hätte John Steinbeck uns nicht auch eine Nacherzählung des *Morte Darthur* geschenkt – nach Vinaver übrigens eine der besten dieses Jahrhunderts – würde Arthurisches in seinen anderen Werken sicherlich nicht so deutlich in die Augen fallen.

Überhaupt ist es manchmal so, daß arthurische Gestalten unter anderen

Namen auftauchen, ihre alten Merkmale aber beibehalten. Captain Kirk auf der Enterprise ist eindeutig an Arthur ausgerichtet, und Spock ist natürlich Merlin⁴². In dem Film *Star Wars*⁴³ heißt Merlins *Double* Obi-wan Kenobi, Lancelot ist Han Solo, Guinevere Laya. Mit König Arthur hatten die Produzenten offenbar Schwierigkeiten. Sie spalteten ihn in zwei Personen auf, das Prinzip des Bösen: Darth Vader – und das Prinzip des Guten: Luke Skywalker. Beliebt und erfolgreich sind arthurische Kriminalromane, wie zum Beispiel *Our Man in Camelot* von Anthony Price⁴⁴, und arthurische Gedichte sind Legion. Ich nenne nur Eckardt Kleßmanns *Botschaften für Viviane*⁴⁵. Oper, Ballett, Musical – nahezu alle Gattungen müßte heranziehen, wer wirklich erschöpfend über „King Arthur Today“ berichten wollte. Der Grund dafür liegt natürlich nicht darin, daß Arthurs Reich untergegangen ist, sondern daß es Verkörperung einer archetypischen Hoffnung ist. Was die Menschen auch heute noch unterschwellig fasziniert, ist die Vorstellung, daß König Arthur eines Tages wiederkehren wird. Diese erhoffte Wiederkehr, oft „second coming“ genannt, macht Arthur zu einer typologischen Entsprechung des Messias oder Jesu Christi, eine Relation, die schon in Martyn Skinners *The Return of Arthur* deutlich erkennbar ist: Immer wenn England, Britannien oder Logres in größter Not ist, wird ein Arthur dem Lande zu Hilfe kommen.

Ähnlich stellt Mary Stewart in *The Crystal Cave*⁴⁶ die „*matière de Bretagne*“ als historischen Prozeß von den vielen Königen zu dem einen dar: Arthur. Die vielen autonomen Königreiche werden zu einem einzigen vereinigt, ein Prozeß, den Merlin prophezeit und einleitet: „... all the kings shall be one king, and all the gods one God. And you shall live again in Britain, and for ever, for we will make between us a King whose name will stand as long as the Dance stands, and who will be more than a living sword“ (p. 309).

IV.

Mircea Eliade hat einmal festgestellt, daß kulturelle Moden (wie etwa die Renaissance des Artusstoffes) von der Wahrhaftigkeit der Fakten und ihrer richtigen oder falschen Interpretation so gut wie völlig unabhängig sind. Logisch-rationale Kritik kann eine Mode nicht *ad absurdum* führen. Eliade sieht in der hermetischen Abgeschlossenheit gegenüber Kritik ein quasi religiöses Element, wenn auch nur in enger, sektiererisch begrenzter Form. Daher sind kulturelle Moden für den Religionshistoriker von Bedeutung: „Their popularity, especially among the intelligentsia, reveals something of

Western Man's dissatisfactions, drives and nostalgias⁴⁷." Vielleicht sollte man daher nicht über den alten Mann lachen, der zu Anfang dieses Jahrhunderts in der Nähe von Cadbury, das nur einen Steinwurf von Glastonbury entfernt liegt, die Archäologen fragte: „Have you come to take the King out?“

Der dies sagte, gehörte sicherlich nicht zur Intelligentsia, von der Mircea Eliade spricht. Aber in leicht metaphorisch verfremdeter Form glauben auch heute noch Intellektuelle an Arthurs Wiederkehr. Nach meinem Vortrag auf dem Mediävistenkongreß in Kalamazoo im Mai 1983 sprach mich eine Professorin der Western Michigan University namens Maureen Mills an. Sie hatte die ersten Jahre des Zweiten Weltkrieges in Shrophshire verbracht, dicht an der walisischen Grenze. Mills ist englischer Herkunft und war zu dieser Zeit bei ihrer Tante zu Besuch. 1940 ist ihr immer wieder gesagt worden, die gesamte Bevölkerung sei froh darüber, daß die Amerikaner ihnen einen Arthur, McArthur, zu Hilfe senden würden, um das Land zu retten. Es wurde dann ja leider kein Arthur, sondern nur ein Eisenhower, aber die Verbindung zum legendären König Arthur war Mills und deren Angehörigen völlig klar. Auch in dieser Beziehung hat sich also Layamons Weissagung erfüllt, daß ein Arthur den Engländern zu Hilfe kommen würde.

Im November 1940 schrieb Clemens Dane in der *Radio Times* (London): „... if ever an Arthur were needed he is now.“ Dane fährt fort: „Wenn wir die Eigenschaften recht bedenken, für die Arthur steht, Stärke, Macht, Wagemut, Vision, Zuverlässigkeit, dann wird es uns um so klarer, daß Arthur schon zurückgekehrt ist – und immer zurückkehren wird, wo junge Briten aufstehen und für die Rechte des Volkes kämpfen, für größere Gerechtigkeit und für ein stärkeres, freies Land.“ „Merlin's saying is sooth“, so schließt Dane: „an Arthur will always come to help the English⁴⁸.“

Aus der Feder desselben Autors stammt eine Serie von Hörspielen, *The Saviours* genannt, die 1940 von der BBC gesendet wurde. Arthur ist Mittelpunkt und Protagonist des zweiten und weiterer Spiele der Serie. Auch hier ist der König, der als *persona* spricht, eine Art Inkarnation der Jugend Britanniens, „the spirit which renews and orders and saves our race“⁴⁹. Der Epilog der ganzen Serie legt dar, daß sich Merlins Prophezeiungen ewig erfüllen werden: „The prophecy of Merlin will be fulfilled eternally⁵⁰.“

Bankrott der Utopie, Bankrott utopischen Denkens? Vielleicht gibt es immer wieder Phasen in der Menschheitsgeschichte, in denen die Zukunft zur alptraumartigen Phantasmagorie des Schreckens wird, in der alle Wege

in den Abgrund zu führen scheinen. Genauso richtig ist aber, daß immer wieder Hoffnung aufkeimt, weil Menschen ohne Hoffnung nicht leben können. Arthur selbst ist eine Art Verkörperung dieses Prinzips Hoffnung.

Anmerkungen

- ¹ Sir Thomas More, *Utopia*, ed. by Victor Michels and Theobald Ziegler (Berlin 1895).
J. H. Lupton, ed., *The Utopia of Sir Thomas More: In Latin from the First Edition of Ralph Robynson's Translation in 1551* (Oxford, 1895).
E. Surtz and J. H. Hexter, eds., *Utopia*, vol. 4 of *The Complete Works of Sir Thomas More* (Yale, 1965).
Besonderen Dank schulde ich Maureen Fries für die Überlassung der Manuskripte ihrer Merlin-Sektion (Kalamazoo, 1983), und zwar: Jeanie Watson, „Merlin: Word of Power in the Crystal Cave, The Hollow Hills and The Last Enchantment“;
D. Thomas Hanks, Jr., „T. H. White's Merlyn: More Than Malory Made Him“;
Roma A. King, Jr., „Merlin: Worker in Time of the Images of Eternity“;
Linda K. Hughes, „Source and Resource: Tennyson's Merlin and The Visual Arts“;
John Bugge, „Merlin and the Movies in Walker Percy's Lancelot“;
Allison R. Ensor, „The Magic of Fol-de Rol: Mark Twain's Merlin“;
Peter H. Goodrich, „Contemporary Transformations of Merlin: Towards an Iconology of the Wizard“.
- ² Zu definitivischen Fragen vgl. Willi Erzgräber, *Utopie und Antiutopie in der englischen Literatur* (München, 1980), I–VII, pp. 9–22.
- ³ Vgl. dazu Erzgräber, *Utopie und Antiutopie*, p. 13.
- ⁴ Friedrich Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (Berlin, 161971).
- ⁵ Jerome Meckier, *Aldous Huxley: Satire and Structure* (London, 1969), p. 188.
- ⁶ Vgl. dazu: Willi Oelmüller, Hrsg., *Fortschritt wohin? Zum Problem der Normenfindung in der pluralen Gesellschaft* (Düsseldorf, 1972), insbesondere: Wolfgang Gebhardt, „Fortschritt ohne Ziel?“, pp. 11–22.
Wenn imaginative Literatur diese Fragen beantworten soll, muß sie vom Status quo aus extrapolierend darstellen, welche Auswirkungen augenblickliche Trends in der Zukunft haben könnten. Damit aber wird eine Art Quadratur des Kreises verlangt, denn Veränderungen entstehen nicht nur aufgrund von Trends, sondern von spontanen Innovationen.
- ⁷ Vgl. vor allem: Nathan Comfort Starr, *King Arthur Today. The Arthurian Legend in English and American Literature 1901–1953* (Garnesville, Fa., 1954).
- ⁸ Sir Thomas Malory, *The Works*, ed. by Eugène Vinaver, 3 Bde. (Oxford, 21967).
- ⁹ Richard Rogers, *A Connecticut Yankee*, Book by Herbert Fields, Lyrics by Lorenz Hart (New York, 1927).
Richard Rogers, *A Connecticut Yankee Act 2*, Book by Herbert Fields, Music by Richard Rogers, Lyrics by Lorenz Hart. Typescript (New York, 1943?).
- ¹⁰ Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, ed. by Bernard L. Stein (Berkeley/Calif., 1979), *The Works of Mark Twain*, ed. by John C. Gerber, vol. IX.
Vgl. Allison R. Ensor, ed., *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources; Composition and Publication; Criticism* (New York, London, 1982).

- ¹¹ Vgl. insbesondere W. H. Lecky, *History of European Morals from Augustus to Charlemagne* (New York, 1869).
- ¹² A Connecticut Yankee, p. 542.
- ¹³ Vgl. James M. Cox, „A Connecticut Yankee in King Arthur's Court: The Machinery of Self-preservation“, *The Yale Review*, 50/1 (1960), 89–102.
- ¹⁴ Zu Twain vgl. die Doktordissertation meines Schülers Dieter Herms, *Die humoristische Behandlung des Arthurstoffes in der Neuen Englisch-Amerikanischen Erzählliteratur* (Diss. Regensburg, 1968), vor allem pp. 11–16.
- ¹⁵ Twain, A Connecticut Yankee, p. 466.
- ¹⁶ Edward Bellamy, *Looking Backward. 2000–1887*, ed. by Robert C. Elliott (Boston, 1966).
- ¹⁷ Walker Percy, *Lancelot* (New York, 1977).
- ¹⁸ Vgl. Anke Janssen und Karl Heinz Göller, „König Arthur in der Populären Unterhaltungsliteratur des 17. Jahrhunderts“, in: *Festgabe für Hans Pinsker zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Richild Acobian (Wien, 1979), pp. 78–108.
- ¹⁹ Terence Hanbury White, *The Once and Future King* (London, 1959). Vgl. zu diesem Werk: John K. Crane, T.H. White (New York, 1974), vor allem chapter 4, pp. 75–122.
- ²⁰ Martyn Skinner, *The Return of Arthur: A Poem of the Future* (London, 1966).
- ²¹ Tankred Dorst mit Ursula Ehler, *Merlin. Oder das wüste Land* (Frankfurt a.M., 1981).
- ²² Charles Williams, „The Meditation of Mordred“, in: *The Region of the Summer Stars*, in: *The Arthurian Poems of Charles Williams* (Cambridge, 1982), p. 48.
- ²³ Heinz von Cramer, *Einst und in alle Zukunft König. Ein Spiel von Herrn Artus nach Terence Hanbury White und Thomas Malory*; 1. Teil: *Der Morgen*; 2. Teil: *Der Abend* (Süddeutscher Rundfunk, 1983).
- ²⁴ Beverly Taylor and Elisabeth Brewer, *The Return of Arthur* (Cambridge, 1983), p. 310.
- ²⁵ Peter Vansittart, *Lancelot: A Novel* (London, 1978).
- ²⁶ Richard Monaco, *Parsival: Or a Knight's Tale* (New York, 1977).
- ²⁷ Richard Monaco, *The Grail War* (New York, 1979).
- ²⁸ Robert Nye, *Merlin* (London, 1978).
- ²⁹ Die *King Trilogy* von Horn und Gans war Juni 1983 noch nicht gedruckt beziehbar.
Vgl. C. Bernd Sucher, „Erlöst den Verführer. *The King Trilogy* – Ein modernes Mysterienspiel, uraufgeführt im New Yorker Westbeth Theatre“, *Süddeutsche Zeitung*, 39/86 (15. April 1983), 12.
Vgl. Vincent L. Toscano, *Since Dallas: Images of John F. Kennedy in Popular and Scholarly Literature 1963–1973* (San Francisco, California, 1978), p. 4 und 5 (unten) und Anmerkungen p. 65.
- ³⁰ T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, in: *Selected Essays: 1917–1932* (1932; 5th rpt. New York, 1942), p. 4.
- ³¹ „The Myth of Arthur“, in *Epoch and Artist*, ed. Harman Grisewood (London, 1959) p. 243.
- ³² David Jones, *The Sleeping Lord and other Fragments* (London, 1974).
- ³³ John Cowper Powys, *A Glastonbury Romance* (London, 1932).
- ³⁴ John Cowper Powys, *Porius* (London, 1951).
- ³⁵ Ebd., p. XI.
- ³⁶ C. S. Lewis, *That Hideous Strength: A Modern Fairy-Tale for Grown-Ups*, (1945; 5th rpt. London, 1965), pp. 458–459.
- ³⁷ John Jakes, *Excalibur!* (New York, 1980). Zum Film vgl. z. B. „Excalibur“, *Cinema*, 42 (1981), 102–106.
- ³⁸ Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon* (New York, 1982).
- ³⁹ Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land. And Other Poems* (London, 1940).
- ⁴⁰ John Steinbeck, *Cup of Gold. A Life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with Occasional*

- Reference to History (Cleveland, 1944).
- , *Tortilla Flat* (New York, 1935).
- , *Of Mice and Men* (Harmondsworth, 1967).
- , *The Acts of King Arthur and his Knights*. From the Winchester Manuscripts of Thomas Malory and Other Sources (Toronto, 1977).
- ⁴¹ Warren French, „Steinbeck's Use of Malory“, in: Tetsumaro Hayashi, ed., *Steinbeck and The Arthurian Theme* (Muncie/Indiana, 1975), pp. 4-11, Steinbeck Monograph Series, Nr. V.
- ⁴² *Star Trek* (Sacramento/Calif., 1979). James Blish, *Star Trek Nos. 1-* (New York, 1970); Vonda McIntyre, *Star Trek II: The Wrath of Khan* (New York, 1982); Gene Roddenberry, *Star Trek, The Motion Picture* (New York, 1979) und *Star Trek, The Motion Picture: A Photo-novel* (New York, 1980); Alan Dean Foster, *Star Trek Log 1-* (Mattituck/NY, 1974).
- ⁴³ George Lucás, *Star Wars*. From the Adventures of Luke Skywalker (New York, 1976); James A. Lely, *Star Wars* (Sacramento/Calif., 1979); *Star Wars Storybook*, adapted by Geraldine Richelson (New York, 1976); *Star Wars: The Empire Strikes Back Storybook*, adapted by Shep Steneman (New York, o.J.).
- ⁴⁴ Anthony Price, *Our Man in Camelot* (London, 1975).
- ⁴⁵ Eckart Kleßmann, *Botschaften für Viviane. Gedichte*. (Hamburg, 1980).
- ⁴⁶ Mary Stewart, *The Crystal Cave* (London, 1970);
- , *The Hollow Hills* (London, 1973) und
- , *The Last Enchantment* (London, 1979).
- ⁴⁷ Mircea Eliade, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions* (Chicago, 1976), p. 3.
- ⁴⁸ Clemens Dane, „The Men Who Saved Our Land“, *Radio Times* (November 1940).
- ⁴⁹ Ebd.
- ⁵⁰ Ebd.