



Myriam Bittner

Komplizen des Erzählers

Auctoriale Figuren in der mittelhochdeutschen Epik

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe Germanistik

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Germanistik
Band 12

Myriam Bittner

Komplizen des Erzählers
Auctoriale Figuren in der
mittelhochdeutschen Epik

Tectum Verlag

Myriam Bittner
Komplizen des Erzählers
Auctoriale Figuren in der mittelhochdeutschen Epik
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Germanistik; Bd. 12
Zugl. Diss. Eberhard Karls Universität Tübingen 2017

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
ePDF 978-3-8288-7252-3
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4313-4 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Nibelungenlied Manuscript C, Folio 1r, ca. 1220-1250

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Danksagung

*laz, herre, mich niht übersehen
swaz mir sælden ist geschehen
und endeloser wünne*

(Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, V. 13–15)

Diese Arbeit wäre ohne die wertvolle Unterstützung vieler Menschen nicht möglich gewesen.

Zuerst einmal gilt mein Dank dem Cusanuswerk, ohne dessen Förderung diese Arbeit nur ein unerfüllter Traum geblieben wäre. Die ideelle Begleitung und die besonderen Menschen des Cusanus-Netztes haben mit dazu beigetragen, dass ich meine Promotionszeit als schönste Zeit meiner wissenschaftlichen Laufbahn in Erinnerung behalten werde.

Herzlichen Dank auch an meine Betreuerin, Prof. Dr. Annette Gerok-Reiter, die mich ermutigt hat, meinen in der Masterarbeit entwickelten Ansatz auf ein breiteres Fundament zu stellen, und ohne deren inspirierenden Input diese Dissertation nicht das geworden wäre, was sie ist.

Die Mediävistische Abteilung der Universität Tübingen war für mich seit Studiumsbeginn ein Ort des Lernens und Wachsens, danke an alle Mitarbeiter für die vielen anregenden Diskussionen und das konstruktive Feedback an diversen Tagungen und Kolloquien – oder auch zwischen Tür und Angel auf, unserem Flur im Brechtbau.

Doch auch außerhalb des wissenschaftlichen Kontexts schulde ich unzähligen Menschen Dank, die hier leider nicht alle Erwähnung finden können.

Zuallererst meinen Eltern und meiner Schwester, die immer an mich geglaubt haben und mir immer zur rechten Zeit mit dem rechten Rat zur Seite standen.

Weihbischof Dr. Johannes Kreidler für sein türöffnendes, warmes Empfehlungsschreiben.

Und natürlich Christian. Für alles.

Meinen Eltern gewidmet

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Theoretische Vorüberlegungen	7
1. Forschungsüberblick	7
1.1 Mediävistische Forschung zur Figur	7
1.1.1 Typus vs. Person	9
1.1.2 Motivation ‚von vorne‘ vs. Motivation ‚von hinten‘	16
1.1.3 Discours vs. Histoire	26
1.2 Spezielle Figuren	31
1.2.1 Clemens Lugowski zu Friderich im <i>Ritter Galmy</i>	31
1.2.2 Elke Brüggen zur ‚Schattenfigur‘ Ampflise	33
2. Erzähltheoretische Kriterien	36
2.1 Das Spannungsfeld Autor – Erzähler – Figur	36
2.1.1 Zwischen Autor und Erzähler	40
2.1.2 Das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren	45
2.2 Handlungssteuerung und die Grenzen der Diegese	56
2.2.1 Friktionen in der Handlungslogik	58
2.2.2 Die Lizenz zur Transgression	59
2.3 Wissen als Voraussetzung zur Handlungssteuerung	63
2.3.1 Zum Begriff des Wissens	63
2.3.2 Auctoriales Wissen?	65
2.3.3 Auctoriales Handeln?	69
2.3.4 Abgrenzung von weiteren wissenden Figuren	73
3. Konzept der Figur mit Angebot an Kriterien	76
3.1 Die Erzählsituation	77
3.2 Die Mittlerfunktion	78
3.3 Friktionen im Rollenentwurf	80
3.4 Die Lizenz zur Transgression	81

3.5 Auctoriales Wissen	82
3.6 Auctoriales Handeln	83
3.7 Besondere ‚Vorliebe‘ des Erzählers für die Figur	85

III. Interpretationsansätze 89

1. Lunete im <i>Iwein</i> Hartmanns von Aue	89
1.1 Die Figur Lunete	89
1.2 Erzählsituation im <i>Iwein</i>	95
1.3 Lunetes Mittlerfunktion	105
1.3.1 Aktualisierung durch Nacherzählung	106
1.3.2 Anderweitige Entlastung des Erzählers (Provokation von Informationen, Reflektionen)	112
1.4 Friktionen im Rollenentwurf	115
1.4.1 Lunete – Frau mit ritterlichen Zügen?	116
1.4.2 Auf der Seite des ‚Feindes‘: Loyalität und ihre Folgen	118
1.5 Lizenz zur Transgression	123
1.5.1 Die Überschreitung topographischer Raumbegrenzen	123
1.5.2 Die Überschreitung semantischer Raumbegrenzen	127
1.6 Auctoriales Wissen	129
1.6.1 Lunetes Wissen um Iweins Identitäten	130
1.6.2 Weiterer Wissensvorsprung vor anderen Figuren	133
1.6.3 Die Herkunft von Lunetes Wissen – logisch privilegiert?	136
1.7 Auctoriales Handeln	140
1.7.1 Lunetes Ratschläge	140
1.7.2 Alternativenausschaltung	143
1.7.3 Manipulation anderer Figuren	145
1.7.4 Überbrückung von Pattsituationen	150
1.8 Vorliebe des Erzählers für Lunete	152
1.9 Zusammenfassung	155
2. <i>und ist ouch reht ergangen als ich mir het gedaht</i> – Hagen im Nibelungenlied	158
2.1 Die Figur Hagen	158
2.1.1 Charakteristika	158
2.1.2 Das Interesse der Forschung	160
2.2 Erzählsituation	165
2.3 Erzählen und Erleben – Hagens Mittlerfunktion	167

2.4	Zweimal Hagen – Friktionen im Rollenentwurf	173
2.5	Hagen, Herr der Grenzen – Lizenz zur Transgression	179
2.5.1	Der Zug zum Hunnenhof	180
2.5.2	Normübertretungen	182
2.6	Auctoriales Wissen	184
2.6.1	Das Erkennen Fremder	185
2.6.2	Wissensakquirierung und Introspektion	186
2.7	Auctoriales Handeln	193
2.7.1	Hagens Ratschläge	193
2.7.2	Hagens Taten im Figurengefüge	199
2.7.2.1	Hagen und Siegfried: Eine Wechselbeziehung	199
2.7.2.2	Hagen und Kriemhild: Alternativenausschaltung	205
2.8	<i>ein helfelicher tröst</i> – Vorliebe des Erzählers	212
2.9	Hagens Handeln – konzipiert oder tradiert?	214
3.	Ein Experiment? Gawan in Wolframs <i>Parzival</i>	220
3.1	Die Figur Gawan	220
3.1.1	Charakteristika	220
3.1.2	Das Interesse der Forschung	223
3.2	Erzählsituation im <i>Parzival</i>	227
3.2.1	Die Erzählinstanz in den <i>Parzival</i> -Büchern	229
3.2.2	Die Erzählinstanz in den Gawan-Büchern (VII–VIII, X–XIV)	231
3.2.3	Konkurrierende Erzählangebote oder Binnenerzähler Gawan?	233
3.3	Gawan als Mittler	236
3.3.1	Gawans Wahrnehmung als Schlüssel zur erzählten Welt	236
3.3.2	Gawan als Nacherzähler	240
3.4	Friktionen im Rollenentwurf	242
3.5	Die Lizenz zur Transgression	251
3.5.1	Geographisch-semantische Grenzüberschreitungen	251
3.5.2	Der Furtsprung als transgressiver Wendepunkt	253
3.5.3	Joflanze: Ent-Grenzendes ‚Happy End‘	256
3.6	Gawans Auctoriales Wissen	257
3.6.1	Wissensakquirierung durch Beobachtung	257
3.6.2	Wissensakquirierung durch Fragen	260
3.6.3	Unerklärliches Wissen	262
3.7	Gawans Auctoriales Handeln	266
3.7.1	Auctoriales Handeln in der Gawan-Handlung	267
3.7.2	Auctoriales Handeln im Bezug auf <i>Parzival</i>	275

3.8	<i>mîn her Gawân</i> – greifbare Vorliebe des Erzählers für Gawan?	277
3.8.1	Lob und Hilfe	277
3.8.2	Kritik	279
3.9	Resümee: Gawan und Orgeluse – Schüler und Lehrerin?	281
4.	Gottes Werk und Wetzels Beitrag – Graf Wetzel im <i>Herzog Ernst B.</i>	283
4.1	Die Figur Wetzel	283
4.1.1	Charakteristika	283
4.1.2	Das Interesse der Forschung	285
4.2	Erzählsituation	289
4.3	Mittlerfunktion	294
4.4	<i>âne schulde?</i> – Fiktionen in Wetzels Rollenentwurf	298
4.5	Fahnenträger und Wegebereiter – Lizenz zur Transgression	303
4.5.1	Das Reich, die Heterotopie Grippia und Arimaspi	303
4.5.2	Wetzels Transgressionen im Orientteil	305
4.5.3	Der Anschlag im Reichsteil – Normtransgression?	309
4.6	Auctoriales Wissen	311
4.6.1	Einsicht und dunkle Vorahnung – Grippia	311
4.6.2	Die Greifen und der Fluss – Überlebenswissen	313
4.6.3	Die Herkunft von Wetzels Wissen	315
4.7	Auctoriales Handeln	316
4.7.1	Wetzel und Ernst (Ernsts Eigeninitiative in Arimaspi und im Reich) ...	317
4.7.2	Wetzel und Gott (Handeln nur auf Gottes Geheiß und mit Gottes Hilfe)	319
4.7.3	Wetzel und Heinrich (Werkzeug Gottes – Werkzeug des Teufels)	320
4.8	Vorliebe der Erzählinstanz	323
4.9	Auctorialität in den Kinderschuhen – Zusammenfassendes Fazit	325
5.	Die (un)eingeschränkte Macht des Protagonisten? – Tristan und Brangäne in Gottfrieds <i>Tristan</i>	327
5.1	Tristan	328
5.1.1	Die Figur Tristan	328
5.1.1.1	Charakteristika	328
5.1.1.2	Das Interesse der Forschung	329
5.1.2	Erzählsituation	332
5.1.2.1	Die Struktur	337
5.1.3	Mittlerfunktion	344
5.1.4	Fiktionen im Rollenentwurf	353

5.1.5	Lizenz zur Transgression	360
5.1.5.1	Der lantlose Tristan	361
5.1.6	Auctoriales Wissen	370
5.1.6.1	Herkunft von Tristans Wissen	370
5.1.6.2	Was Tristan nicht weiß	374
5.1.7	Auctoriales Handeln	377
5.1.7.1	Auctoriales Handeln aus Auctoriallem Wissen heraus	379
5.1.7.2	Alternativenausschaltung	384
5.1.7.3	Geschickte Manipulation	387
5.1.8	Vorliebe für Tristan?	389
5.1.8.1	Sympathie durch ausbleibende Schelte?	389
5.1.8.2	Perspektivenübernahme als ultimative Raumgabe	392
5.1.9	Fazit für Tristan	393
5.2	Brangäne	396
5.2.1	Die Figur Brangäne	396
5.2.2	Mittlerfunktion	399
5.2.3	Friktionen	402
5.2.4	Die Hüterin der Grenzen – Brangänes Transgressionen	405
5.2.5	Brangänes Auctoriales Wissen	408
5.2.6	Die Dienerin zweier Herren – Brangänes Auctoriales Handeln	411
5.2.7	Vorliebe der Erzählinstanz für Brangäne?	414
5.3	Konkurrierende Polarität – Zusammenfassendes Fazit	416
IV.	Theorie und Text: Resultate	419
1.	Das Verhältnis zwischen Auctorialer Figur und Erzählinstanz	419
2.	Die Position im Gefüge der Diegese	425
3.	Die Auctoriale Figur zwischen histoire und discours	429
4.	Ausblick	432
V.	Literaturverzeichnis	437

I. Einleitung

„Die Geschichten fiktionaler Erzählungen sind immer Geschichten von jemandem, ihre Handlung setzt Handelnde voraus.“¹ Dementsprechend sind Figuren, die Handelnden der Geschichten, hermeneutische Dreh- und Angelpunkte. So sehr stehen sie im Mittelpunkt nicht nur der Rezeption durch den Rezipienten, sondern auch der Forschung selbst, dass man annehmen könnte, es sei bereits alles über Figuren gesagt, es gäbe trotz vieler unterschiedlicher Ansätze wenig Neuland zu entdecken. Dennoch sieht sich die vorliegende Arbeit als einen Vorstoß in als bekannt wahrgenommenes Gebiet, welches durch einen anderen Blickwinkel durchaus in neuem Licht erscheinen kann.

Dazu zuerst einige **Prolegomena**:

Figur vom Lateinischen *figura* bedeutet etwas Gebildetes, Gemachtes, Künstliches, ausgehend vom Verb *figere*², das sich noch heute im deutschen Sprachgebrauch als ‚fingiert‘, ‚vorgetäuscht und erdichtet, niederschlägt. Umso überraschender, dass besonders in der neueren Literaturwissenschaft die spezifische Künstlichkeit der Figuren immer weiter aus dem Fokus der Forschung gerät – ja sogar moniert wird, dass Figuren „abgehandelt“ würden, man sie „auf ihre Handlungsfunktion reduzier[e]“.“³

Demgegenüber stehen Positionen, in denen auf die Handlungsfunktion der Figur gepocht wird. „Funktionen der Handlung erscheinen [...] oft anthropomorphisiert, in Menschengestalt“⁴, so Armin Schulz. Über diese Anthropomorphisierung dürfe jedoch nicht aus den Augen verloren werden, dass die Funktion der Figur für die Hand-

1 Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg ²2014, S. 13.

2 Vgl. PONS-Wörterbuch für Schule und Studium Latein – Deutsch, bearbeitet von Rita Hau. Neubearb. unter Mitw. von Adolf W. Fromm und Gregor Vetter, 1. Aufl. [Nachdruck] 2010, S. 583.

3 Eder: Figur im Film, S. 14.

4 Schulz, S. 181.

lung an erster Stelle stehe. Vor allem für die Mediävistik hat sich diese funktionsorientierte Herangehensweise als fruchtbar erwiesen. ‚Psychologisierung‘ in dem Sinne, dass das Handeln von Figuren aus emotionalen Reaktionen heraus erklärbar ist, wird mit dem Hinweis auf Typenhaftigkeit mittelalterlicher Figuren zurückgewiesen. Besonders, aber nicht nur

„für (mittelhochdeutsche) Heldenepik sind bekanntlich Widersprüche und Lücken bei den Zuschreibungen gerade auch an die Figuren in besonderem Maße charakteristisch: ausgesparte Motive, stark begrenzte Innenweltdarstellung, widersprüchliche Wertungen, fehlende Stimmigkeit und »gebrochene Linie[n]« in der Darstellung von Figurenhandeln.“⁵

Diesen Widersprüchen und Lücken widmet sich die vorliegende Arbeit. Sie sollen, im Einklang mit Armin Schulz Ansatz, eben nicht psychologisch aufgefüllt werden, sondern handlungsfunktional: Wo Figurenhandeln unerklärlich bleibt, sollte nach der Auswirkung des Handelns für den weiteren Verlauf der Handlung geforscht werden.

Diese Prämisse zum Grundsatz nehmend, versteht sich die folgende Arbeit als Versuch, einer Beobachtung theoretisch fundierte Grundierung zu verleihen – der Beobachtung, dass für den Fortlauf der Handlung wichtige Aktionen nicht gleichwertig auf eine Anzahl verschiedener Nebenfiguren verteilt sondern im Gegenteil auf eine einzelne Figur kumuliert werden können. Diese Figuren lenken die Handlung auf das vom Autor intendierte Ende hin und bekommen somit einen Mitanteil an der Organisation des Werkes zugesprochen.

Die These lautet also zusammengefasst: Es gibt innerhalb eines Werkes meist eine Figur neben dem Protagonisten, die mit ihren Aktionen die Handlung des Werkes auf das vom Autor intendierte Ende hinlenkt. Dabei ergeben sich in der Wahrnehmung ihres Gesamtbildes durch den Rezipienten Widersprüche und Reibungspunkte, welche nur beseitigt werden können, wenn man sie nicht psychologisch sondern handlungsfunktional auflöst.

5 Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Helde-
nepik, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 138.1
(2016), S. 51–75, hier: S. 52f.

Für diese Steuerung und Lenkung der Handlung⁶ ist die Informationsvergabe innerhalb der Diegese von besonderer Bedeutung:

„Eine Figur kann einer anderen Figur insbesondere Informationen vorenthalten, über die der Rezipient bereits informiert ist“⁷ Es kommt somit zu einer vom Rezipienten als solche auch wahrgenommene Verschiebung in den Machtverhältnissen zwischen den Figuren.

Diesem Ansatz folgt die in der vorliegenden Arbeit vorgestellte Theorie. Sie nimmt die Überlegung zum Ausgang, dass unterschiedliche Wissensstände innerhalb des Figurenkosmos die Funktion spezieller, mit einem Wissensvorsprung ausgestatteter Figuren, maßgeblich beeinflusst. Die Figur, die mehr weiß als die andere, ist in der Lage, das Handeln der unwissenden Figur zu beeinflussen. „Enthält eine Figur einer andere Figur Informationen vor über die der Rezipient bereits verfügt, wird damit in der Regel ebenfalls signalisiert, daß die Figur bestimmte Intentionen verfolgt.“⁸ Doch welcher Art ist diese Intention? In welchem Zusammenhang stehen Handlungslenkung und Wissen einer Figur? Ebenfalls stellt sich die Frage, woher der Wissensvorsprung der Figur originiert.

Beobachtungen, dass einigen Figuren, auch wenn es sich nicht um Protagonisten handelt, mehr Handlungsmacht zu besitzen scheinen als andere, sind nicht vollständig neu. Jedoch wurde bisher nie der Versuch unternommen, hinter der Bemächtigung dieser Figuren ein erzählerisches Prinzip zu erkennen und dieses Prinzip durch eine werkübergreifendes Erzählprinzip zu untermauern. Im besten Fall kann dieses Prinzip zu weiterführenden Erkenntnissen über die Konzeption von Erzählwerken beitragen.

6 Die Begriffe Steuerung und Lenkung der Handlung werden in dieser Arbeit synonym gebraucht. Handlungslenkende und handlungssteuernde Figuren beschreiben dasselbe Prinzip.

7 Dimpel, Michael Friedrich: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011, S. 47.

8 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 48.

Vorgehen:

Die Dissertation gliedert sich in drei Hauptbereiche. Forschung und Theorie, Interpretationsansätze und die abschließende Überprüfung des Prinzips

In einem Überblick der Forschung zur mittelalterlichen Figur werden zuerst die Spannungsfelder bereits erfolgter Aussagen zu Figuren vorgestellt, zwischen denen sich Ansätze für das Erzählprinzip einer handlungslenkenden Figur notwendig bewegen müssen.

Den Forschungsüberblick schließt eine exemplarische Betrachtung zweier Figuren, die bereits in der Forschung den Nimbus diesen erhalten haben, mit einer besonderen Handlungsfunktion ausgestattet worden zu sein. Aus dieser Betrachtung lassen sich im besten Falle bereits Beobachtungen extrahieren, die für die Konzeption solcher handlungslenkender Figuren von entscheidender Bedeutung sind. Ebenfalls können diese Beobachtung in die Suche nach Kriterien zur Existenz solcher wissenden, handlungslenkenden Figuren miteinfließen.

Es folgt eine genaue Definition und Abgrenzung der verwendeten narratologischen Begriffe, um die Grundlagen festzulegen, auf denen sich die Theorie stützen wird. Dabei erscheint es zentral, den schon im Titel erwähnten Arbeitsbegriff ‚Auctoriale Figur‘ für eine handlungssteuernden Figur mitsamt der narratologischen Problemgeschichte näher zu erläutern.

Ausgehend von den theoretischen narratologischen Voraussetzung wird dann ein Katalog entwickelt, der Kriterien für die Existenz einer solchen handlungslenkenden Figur im Text beinhaltet. Je mehr Kriterien erfüllt sind, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei der untersuchten Figur um eine Funktion zur Lenkung der Handlung handelt, die Figur also als Werkzeug zur Handlungssteuerung eingesetzt wird.

„Das Erstellen von Prognosen über die Wirksamkeit einzelner Verfahren ist kaum möglich, ohne dabei einen konkreten Fall in einem konkreten Text heranzuziehen.“⁹ Aus diesem Grund werden die im ersten Teil dieser Arbeit aufgestellten Hypothesen anhand von fünf Werken der mittelhochdeutschen Epik durchgespielt und einer Prü-

9 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 116.

fung unterzogen. Um eine größtmögliche Aussagekraft und Varianz zu erhalten, spannt sich der Textcorpus vom späten 12. Jh. bis Mitte des 13. Jahrhunderts und beinhaltet sowohl als heldenepisch als auch als höfisch klassifizierte Erzählungen sowie Texte, deren genrespezifische Einordnung ständiger Gegenstand der Forschungsdiskussion ist. Dabei wird jedoch keine historisch lineare Reihenfolge eingehalten. Stattdessen wird sich in der Figurenkonstellation der Werke graduell dem Protagonisten angenähert, dem Zentrum der Diegese. Begonnen wird mit Herr-Diener/Vasall Konstellationen, beispielhaft die Figuren Lunete im *Iwein* und Hagen im *Nibelungenlied*, hernach folgt die Untersuchung eines Nebenprotagonisten, Gawan in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Auch bei der viertens erfolgenden Untersuchung zum Graf Wetzlar im *Herzog Ernst* handelt es sich auf den ersten Blick um eine Herr-Vasall Konstellation, jedoch unter Vorzeichen, die Vasall und Protagonist enger miteinander in Beziehung setzen als dies bei den vorigen Konstellationen der Fall ist. Das abschließende Interpretationskapitel behandelt Gottfrieds von Straßburg *Tristan* und weicht insofern von den vorigen ab, als dass zwei Figuren anstatt nur einer untersucht werden. Auf der einen Seite wird Tristan selbst unter der Fragestellung untersucht, ob er als Protagonist ebenfalls eine im Sinne der Theorie handlungssteuernde Figur sein kann. Auf der anderen Seite erfolgt, in Anlehnung an die ersten beiden Kapitel, eine ergänzende Untersuchung der Dienerin Brangäne.

Das Ziel ist es, durch die praktische Erprobung der Theorie sowohl Licht in bisher ungeklärte Fragestellungen der jeweiligen Texte zu bringen, als auch herauszufinden, ob die herausgearbeiteten Kriterien aussagekräftig sind.

Nach der abschließenden Überprüfung der Theorie, die auch den Versuch einer Gewichtung der Kriterien mit einschließt, folgt ein Ausblick auf offene Fragen und angrenzende Themengebiete, welche die Beschäftigung mit der Theorie einer handlungssteuernden Figur weiterführen könnten.

II. Theoretische Vorüberlegungen

1. Forschungsüberblick

1.1 Mediävistische Forschung zur Figur

Die mediävistische Forschung zur Narratologie sieht sich oftmals mit der Herausforderung konfrontiert, in den meist von der Neueren Literaturwissenschaft anhand von neuzeitlichen Werken entwickelten Theorien zwischen Alteritätsdebatte¹⁰ und epochenübergreifenden Grundannahmen ihren eigenen fundierten Standpunkt zu finden.

Das Alteritätsparadigma ist ein Ansatz der Siebziger Jahre, geprägt durch Hans Robert Jauß und entwickelt aus der Notwendigkeit, das Interesse an mittelalterlichen Stoffen zu validieren. „Als alteritär wird Fremdes bezeichnet, das vom eigenen sozio-kulturellen bzw. historischen Standpunkt weit entfernt scheint.“¹¹ Jauß und viele nach ihm gehen damit also von einer grundsätzlichen Verschiedenheit der Horizonte und Werte von Mittelalter und Neuzeit aus, was sich natürlich auch auf die Interpretation und das Verständnis der Konzeption eines mittelalterlichen Werkes auswirkt. Als Indikatoren der Alterität gelten „die Brüchigkeit der Logik, die Typenhaftigkeit der Figuren oder Schematik von Handlungsmustern“¹². Eine logische Folge daraus ist, dass sich aufgrund des differierenden Horizonts wenn überhaupt nur wenige Literaturtheorien, die anhand neuzeitlicher Werke entwickelt wur-

10 Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik, in: Klaus Ridder, Steffen Patzold (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne: Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin 2013, S. 185–206, hier: S. 189f.; Anja Becker, Jan Moor: Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung, in: Anja Becker (Hg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012, S. 1–60.

11 Baisch, S. 187.

12 Ebd. S. 189.

den, auf mittelalterliche Werke anwenden lassen. Diese Annahme bleibt aber durchaus nicht ohne Kritik. Der Literaturepoche ‚Mittelalter‘ werde durch den Denkansatz der grundsätzlichen Andersartigkeit eine Homogenität zugeschrieben, die sich für sie jedoch nur bedingt feststellen lasse.¹³ Martin Baisch plädiert für einen kritischen, reflektierten Umgang mit dieser „Dichotomie eines Gegensatzes von Mittelalter und Moderne“¹⁴, also dafür, weder Kontinuitäten zwischen den beiden Epochen auszublenken oder die Zäsuren zu verabsolutieren noch das Alteritätsparadigma zu marginalisieren.

Da die „Typenhaftigkeit der Figuren“ Teil der Diskussion über Alterität und Anwendung von neuzeitlichen Theorien auf die Mediävistik ist, gilt die Herausforderung der fundierten Standpunktfindung auch und vielleicht im besonderen Maße für die Forschung auf dem Gebiet der Figuren. Erschwerend kommt hinzu, dass sich hierbei auch die neuere Literaturtheorie mit einem Mangel an Forschungskonsens konfrontiert sieht, was das Verständnis der Figuren angeht. Auch in der Forschung zur neueren Literatur stellt eine einheitliche Definition des Begriffs ‚Figur‘ ein Forschungsdesiderat dar.

Die Figurenforschung mittelalterlicher wie neuerer Literatur bewegt sich in einem Fadenkreuz aus oft gegensätzlichen Annahmen zur Figur, in welchem sich die einzelnen Meinungen mehr oder minder klar positionieren. Diese Gegensätze lassen sich grob zu drei Paaren zusammenfassen, die den Bestimmungsraum der Figurenanalyse abstecken: Figur vs. Person, Funktion vs. Motivation und Verortung auf der discours-Ebene vs. auf der histoire-Ebene. Die mediävistische Forschung unterscheidet sich gegenüber der neueren dabei in einigen der Streitfragen stark aufgrund der spezifischen Eigenheiten ihres literarischen Forschungsgegenstands. Diese Unterschiede gilt es immer im Blick zu behalten.

13 Paul Zumthor verwendet hier den Begriff ‚monolithisch‘, vgl. Paul Zumthor: Comments on H. R. Jauss's Article, in: New Literary History 10 (Bd. 2), 1979, S. 367–376, hier: S. 373.

14 Baisch, S. 204f.

1.1.1 Typus vs. Person

Bei dem Spannungsfeld Typus vs. Person handelt es sich um die Konkurrenz zwischen einem mimetischen Figurenverständnis, d. h. die Figur ist als sich an reale Personen angleichend aufzufassen und dementsprechend zu interpretieren, und einem strukturellen, welches den textuellen und nicht ‚realen‘ Ursprung einer Figur propagiert. Dass dieses Spannungsfeld ein durchaus problematisches ist, zeigt Armin Schulz treffender Kommentar:

„Als Dozent hat man einige Mühen, den Blick der Studierenden auf die spezifische ‚Künstlichkeit‘ bzw. ‚Gemachtheit‘ der Erzählungen zu lenken. [...] Zugespitzt formuliert stellen uns Texte keine Personen vor, sondern Ensembles von Zeichen, aus denen unsere Einbildungskraft die Vorstellung von Menschen erzeugt.“¹⁵

Eine intuitive interpretierende Lektüre geht also erst einmal davon aus, dass Maßstäbe, die wir an unsere reale Welt und reale Personen anlegen, auch für fiktive Figuren eines Textes gelten. Peter Wenzel bezeichnet dieses spekulative Herangehen zwar als „methodisch anfechtbar“, jedoch auch als eine „Grundvoraussetzung des Lesens“.¹⁶ Unterstützt wird dieses mimetische Figurenverständnis in der neueren Literaturwissenschaft besonders dadurch, dass die Figuren spätestens seit dem 18. Jh. selbst lebensecht und in psychologischer Hinsicht klar definiert dargestellt werden, was als *round characters* bezeichnet wird. Im Gegensatz dazu herrschen in mittelalterlichen Texten eher sogenannte *flat characters* vor, denen nicht viel psychologische Tiefenstruktur beigemessen wird. In der mittelalterlichen Epik erscheinen sie „kaum je als komplexe Charaktere [...] sondern in erster Linie als Handlungsträger.“¹⁷ Sie definieren sich in erster Linie „durch das, was sie tun; nicht durch das, was sie ‚im Innersten sind‘“¹⁸ Diese von Schulz aufgerufene mangelnde charakterliche Komplexität der mittelalterlichen Figuren bedeutet je-

15 Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, Berlin / New York 2015², S. 10f.

16 Vgl. Wenzel, Peter: Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 53.

17 Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, Berlin / New York 2015², S. 12 Die Theorie der flat and round characters wurde zuerst durch Forster 1927 geprägt. Vgl dazu: Edward M. Forster: Aspects of the novel, San Diego 1927, S. 67.

18 Ebd.

doch nicht, dass damit keine komplexen Interpretationsergebnisse dieser Figuren möglich wären. Vielmehr erweist sich die durchaus vorhandene Komplexität der mittelalterlichen Figuren gerade in Ermangelung klar zugewiesener ‚Charaktereigenschaften‘, die ihr Handeln motiviert.

Der Versuchung zu erliegen, die Frage nach Typus oder Person für das Mittelalter als beantwortet zu erklären, greift also als Pauschalisierung bei weitem zu kurz. Zwar scheint die Konzeption als flache Handlungsträger der Ansicht von Figuren als nur typenhaft ausgestaltete Konstrukte zuzuarbeiten¹⁹, eine eindeutige Klärung dieses Konflikts wird allerdings durch das im Vergleich zur Neuzeit quantitativ abfallende Textcorpus erschwert.

Maßgebliche Probleme bei der Kategorisierung von ‚flachen‘ und ‚runden‘ Figuren ergeben sich ebenfalls durch die Tatsache, dass alles, was über Figuren erfahren werden kann, ergo was sie zu flachen oder runden Figuren macht, aus dem Text selbst erfahren wird.²⁰ Dabei besteht die Gefahr, dass nicht zwischen Eigenschaft und Darstellung unterschieden wird. Eine Figur mag durchaus als ‚abgerundeter Charakter‘ konzipiert sein, wird aber aus Gründen des narrativen Stils bzw. der historischen Bedingungen des Erzählens nicht als solcher dargestellt. Darüber hinaus wohnt der Typisierung ‚flach‘ versus ‚rund‘ immer eine wertende Note bei, ohne dabei genrespezifische Anforderungen im Blick zu haben.²¹

Laut Markus Stock gibt es Basisannahmen zu Figuren, die sich auf fast alle Figuren egal zu welcher Zeit übertragen lassen. Unterschiede in der Konzeption gehen darauf zurück, dass die Figuren „auf ein dem jeweiligen historischen Verständnisrahmen angepasstes anthropomor-

19 So Stock, der davor warnt, Figuren als „statische Handlungsträger“ und „bloße Handlungserzeuger“ zu sehen, Vgl. Stock, Markus: Figur – Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven*, ed. Harald Haferland and Matthias Meyer, Berlin and New York: de Gruyter, 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 187–203, hier: S. 203.

20 Stephanie Bachorz wendet hier ein, dass Charakterzüge zwar nur auf der Textbasis bestehen, durch den Rezipienten allerdings ein Vorwissen eingebracht wird, das aus einem Konglomerat an Eigenschaften erst eine Figur ‚formt‘. Vgl. Stephanie Bachorz: Zur Analyse der Figuren, in: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 51–67, hier: S. 59.

21 Vgl. Jannidis, Fotis: Character, in: Peter Hühn (u. a) (Hgg.): Handbook of Narratology, Berlin / New York 2009, S. 14–29, hier: S. 26.

phes bestes Exemplar hin entworfen“²² werden. Das Problem bei der Verifizierung dieser Annahme für mittelalterliche Werke ist, dass ebenjene kulturellen Figurenkonzepte, von deren Warte aus historisch scharf umrissene Kategorien der Figurenkonzeption entwickelbar wären, für mittelalterliche Literatur nicht ausreichend untersucht sind.

Wie eine Figur oder als welche Art von Konstrukt sie also in dieser Literatur-Epoche²³ gesehen werden sollte, bleibt weithin unklar. Der Grund für die Zurückhaltung der Forschung in dieser Hinsicht liegt für Walter Haug auf der Hand: Eine mittelalterliche Literaturtheorie bezogen auf volkssprachliche Texte ist uns nicht in Poetiken und paratextuellen Abhandlungen überliefert, sondern poetologische Überlegungen finden sich vor allem in den Prolog- und Epilogversen der Epen sowie Exkursen.²⁴ Distinkt als Poetiken ausgelegte Texte – sofern sie überliefert sind – sind in lateinischer Sprache verfasst und beschäftigen sich mit anderen Gattungen als beispielsweise dem des volkssprachlichen höfischen Romans. „Der gedachte Anwender ist weniger der Dichter der Volkssprache als der Rhetor, der seine Texte nach lateinischen Vorbildern (Cicero, Horaz, Ovid, Vergil) konzipiert.“²⁵ Auch wenn die Grundsätze der antiken Poetik und Rhetorik den mittelalterlichen Autoren für ihre Arbeiten als Grundlage dienen konnten, wurden sie dennoch nicht als einziges Vorbild unreflektiert übernommen. Laut Haug lässt sich zwar eine durchaus vorhandene Tradition der antiken Rhetorik in den Werken der volkssprachlichen Dichter des Mittelalters nachweisen, dennoch handelt es sich nur selten um reine Nachahmung antiker poetischer Mittel. Vielmehr werden Versatzstücke durch Kombination neu geordnet, wobei eine ganz eigene Art der Ausformulierung entsteht.²⁶

22 Stock, S. 193.

23 Dieser Begriff wird nur unter Vorbehalt verwendet, ohne dabei von einer klaren Epochengrenze auszugehen.

24 Vgl. Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 2009, S. 7.

25 Frey, Johannes: Spielräume des Erzählens. Zur Rolle der Figuren in den Erzählkonzeptionen von *Yvain*, *Iwein*, *Yvain* und *Ivains saga*, Stuttgart 2008, S. 21.

26 Dem zugrunde liegt ein alterierendes Verständnis von Individualität. Nicht Neuschöpfung ist das Ziel, sondern gelungene variierende Tradierung des bereits bekannten. Vgl. ebd., S. 12.

Da die angesprochenen Prologe und Epiloge jedoch nicht konkret auf die konzeptuelle Gestaltung der *Figuren* ihrer Werke eingehen, lassen sich genauere Aussagen zum *Figurenverständnis* des Mittelalters von hier aus schwerlich ableiten.

Zudem gestaltet sich die *Figurenzeichnung* des Mittelalters alles andere als einheitlich. Gerade um die Zeit, als der höfische Roman, ausgehend von Frankreich, den deutschen Sprachraum erobert, vollzieht sich in der Literatur ein Wandel in der Figurendarstellung, den Jan-Dirk Müller als „neue Kultur der Innerlichkeit“ bezeichnet.²⁷ Um 1200 rückt vermehrt eine durch Fokalisierungstechniken²⁸ unterstützte Innensicht auf die Figuren ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Wurden Gedanken und Intentionen von Figuren in der Zeit vor 1200 vornehmlich durch vereinzelte Erzählerkommentare in Szene gesetzt, insgesamt jedoch zugunsten einer handlungsorientierten Erzählweise vernachlässigt (vgl. einzelne Kommentare wie *daz wart durch liste getan*, NL 1479), so erhält der Rezipient immer mehr Einblicke in das Innenleben²⁹ der handelnden Figuren, besonders der Protagonisten. Markus Stock nimmt als Beispiel für einen beginnenden Fokus auf innere Figureneigenschaften die Darstellung der Enite in Hartmanns *Erec*. Während Erec durch eine fehlende Innensicht als schematisch und flach erscheine, bekomme der Rezipient einen größeren Einblick in

27 Vgl. Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenliedes, S. 221.

28 Zur Debatte über Fokalisierungstechniken vgl. Hübner: Erzählform im höfischen Roman bzw. Dimpel: Zofe im Fokus.

29 Auch wenn dieser Begriff mit äußerster Vorsicht zu behandeln ist, so folge ich doch Friedrich Dimpels Aussage: „Haben Figuren ein Inneres, das zumindest partiell beschrieben werden kann? Ich plädiere dafür, diese Frage mit Ja zu beantworten.“ Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011, S. 128. Almut Suerbaum bezeichnet die „Erfindung des inneren Menschen“, „dass es so etwas wie eine Innendimensionierung literarische Figuren in Texten gibt [...] als eine wesentliche Paradigmenverschiebung des zwölften Jahrhunderts.“ Suerbaum, Almut: Wissen als Macht. Figurendarstellung in Thürings von Ringoltingen *Melusine*, in: *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*, ed. Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart, Berlin / New York 2012, 54–74, hier S. 54. Ausführlicher in der Einleitung zu: Hasebrink, Burkhard/Schiewer, Hans-Jochen/Suebaum, Almut/Volfing, Annette (Hrsg.), Innenräume in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 2008, S. XI–XXI.

Enites Gefühls- und Gedankenwelt. Dies trägt in erheblichem Maße zur Sympathiesteuerung³⁰ zugunsten Enites bei und wirft im Spannungsfeld der beiden Protagonisten die Frage nach Motivationen für Erecs Handlungen auf.

Innenräume differenzierende Gedankengänge und Gefühle treten also bereits um 1200 verstärkt in den Fokus der Erzählung, was eine klare Klassifizierung Person: Neuzeit – Typus: Mittelalter, problematisch erscheinen lässt.

Da auf mittelalterlich-zeitgenössische Theorien nicht zurückgegriffen werden kann, muss mit aller Vorsicht der Blick auf die neuzeitliche Narratologie gerichtet werden, um Hinweisen zur Gemachtheit von Figuren nachzugehen.

Fotis Jannidis hat dem Spannungsfeld ‚Figur und Person‘ im Jahr 2004 eine Monographie gewidmet, die versucht, die bis dato sehr verstreuten und wenig einheitlichen Ansätze der Figurenforschung zusammenzutragen und sie „auf ihre Adäquatheit und ihre Tauglichkeit für weitere Operationen“ zu prüfen.³¹ Sein Ansatz richtet sich, wie es der Titel bereits verrät, weniger auf die Frage, ob Figuren als Typen oder als dem Menschen nachgebildet interpretiert werden, sondern darauf, ob Figuren als *Textkonstrukte*, als Bündel von Signalen oder als anthropomorphisiert zu sehen sind. Somit wird eine weitere Achse eröffnet, die Ansicht dessen, was eine Figur sein könnte, differenziert sich von einem zweidimensionalen zu einem dreidimensionalen Spannungsfeld: Typus (schematisch), Konstrukt (ein Bündel von Zeichen) und Person (anthropomorphisieren).

Der Untertitel ‚Beitrag zu einer historischen Narratologie‘ macht seine Untersuchung auch für die mediävistische Figurenforschung fruchtbar. Jannidis postuliert, dass „die Alternative zwischen einer Auffassung von Figur als Netzwerk von Signifikanten und der Figur als reale Person [...] viel zu einfach“³² ist. Weder die Reduktion auf die sprachliche Benennung noch die mimetische Herangehensweise führen zu einem befriedigenden Ergebnis. Der fruchtbarste Weg liegt, wie so häufig, dazwischen. Einen Kompromiss findet Jannidis in den mentalen

30 Zur Sympathiesteuerung mittels Fokalisierungstechniken vgl. Dimpel, S. 64–75.

31 Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin / New York 2004, S. 151.

32 Vgl. Jannidis, S. 170.

Figurenmodellen der Kognitionswissenschaften und besonders im von Ralf Schneider entwickelten mentalen Modell zur Analyse der Rezeption von Figuren.³³ „Schneider unterscheidet auf der Grundlage der Forschungen zum Fremdverstehen zwischen drei idealtypischen Formen des mentalen Modells: kategorisiert, individualisiert und personalisiert“, wobei er die Kategorisierung als dem *flat character* zugehörig beschreibt und als Grundannahme einer jeglichen Interpretation. Erst wenn die Erwartungen an eine solchermaßen kategorisierte Figur durch eine von ihr vollzogene Handlung oder Charakterzuschreibung enttäuscht werden, kommt es zum Prozess der Individualisierung. Bei einer personalisierten Figur werden von vorneherein solch differierende und individuelle Charakterisierungen gegeben, dass eine Kategorisierung nicht möglich scheint.³⁴

Figuren der mittelalterlichen Werke könnten dementsprechend als Knotenpunkte zwischen der kategorisierten und der individualisierten Figur gelten. Ein zentraler Kritikpunkt an Schneiders Modell, der die Verwendung in Hinblick auf eine historische Narratologie erschwert, ist, dass Schneider sich auf den Bereich der *Rezeption* (der zeitgenössischen wie der heutigen) bezieht und weniger auf die Struktur der Texte und ihrer intendierten Wirkung.³⁵ Für die Frage, wie sich mittelalterliche Figuren von modernen unterscheiden, muss also das Instrumentarium verfeinert werden.

Jannidis kommt nach der Zusammenschau der Figurenmodelle zu dem Ergebnis, dass es einen ‚Basistypus‘ der Figur geben muss³⁶, der für alle Epochen Gültigkeit hat, da er auf einer universalen *folk psychology* aufbaut.³⁷ Dieser Basistypus wird nun je nach Figurenverständnis und -anforderung des Genres und der Epoche mit ‚typischen‘ oder in-

33 Vgl. Jannidis, S. 181.

34 Vgl. Jannidis, S. 181f. Ausführlich in: Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000.

35 Vgl. Jannidis, S. 184.

36 Ähnlich Stocks ‚Basisannahmen‘ (s.o.) ist auch dieser Basistypus nur dann sinnvoll einzusetzen, wenn die für die Epoche geläufigen ‚Kulturmuster‘ scharf konturiert sind. Das sind sie jedoch für das Mittelalter keineswegs.

37 *Folk psychology* bezeichnet nach Martin Davies und Tony Stone einen universalen mentalen Vorgang, nach dem Menschen im Alltag das Verhalten anderer durch psychische Zustände erklären und Vorhersagen treffen – auch wenn sie diese viel-

dividuellen Elementen bestückt. Eine solche Annahme eines Basistypus und die Verwendung als analytisches Werkzeug erleichtert die historisch-narratologische Analyse von Figuren erheblich, da von einer gemeinsamen Grundlage in der Figurenkonzeption ausgegangen wird, trotz aller merklichen Unterschiede sowohl in Konzeption als auch Rezeption der Figuren.

Eine weitere Monographie, die trotz ihrer Verankerung in der modernen Literaturtheorie und eines differierenden Mediums (dem des Films) der Mediävistik wichtige Anstöße für die Frage nach ‚Typus oder Person‘ bieten kann, ist Jens Eders *Die Figur im Film*. Denn Eder zieht zwar als Beispiele Filmfiguren heran, stellt aber seinen Ausführungen ein ausführliches Kapitel zur Figurenforschung von Aristoteles bis ins 20. Jahrhundert voran, sowie ein weiteres, das sich mit theoretischen Grundlagen zur ‚Definition‘, ‚Ontologie‘ und ‚Funktion‘ von Figuren beschäftigt.

Eder bricht die Fragestellung, als welche ‚Entitäten‘ Figuren untersucht werden können, auf vier Dimensionen herunter. 1. Figuren als Artefakte, 2. Figuren als fiktive Personen 3. Figuren als Symbole und 4. Figuren als Symptome.

Als fiktive Wesen untersucht man Figuren dann, wenn man ihnen bestimmte Wesenszüge und Aussehensmerkmale zuschreibt, die sie unter mimetischen Gesichtspunkten als ‚real‘ erscheinen lassen, wodurch sich eine Interpretation oftmals erleichtert. Eder nennt dies ein „mentales Figurenmodell“.³⁸ Die Symbol-Dimension schreibt Figuren eine über dieses basale Modell hinausgehende indirekte Bedeutung zu, die sie im Text symbolisieren. Beispiele hierfür wären Figuren als Allegorien, also als Personifikationen von Eigenschaften. Die mittelalterliche Literatur kennt diese Art der Figurendarstellung und -analyse im besonderen Maße, meist bezogen auf das mittelalterliche Theater.³⁹ Mit den kommunikativen Kontexten und Möglichkeiten der Kommunikation

leicht (noch) nicht selbst als ‚psychisch‘ bezeichnen –, die sie mit Annahmen über psychische Zustände verifizieren. Vgl. Martin Davies / Tony Stone: *Folk Psychology and Mental Simulation*, in: *Contemporary Issues in the Philosophy of Mind*, hg. von: Anthony O’Hear, Cambridge 1998. Vgl. ebenfalls: Jannidis, S. 185–195, bes. S. 192f.

38 Vgl. Eder S. 135f.

39 Vgl. Meier, Christel: *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte im vormodernen Theater. Eine Einführung*, in: Christel Meier, Heinz Meyer und Claudia

durch Figurendarstellung beschäftigt sich das Kriterium der Figur als Symptom, also damit, welche Bedeutung in eine Figur hineingelesen werden kann. Hier ergibt sich mehr als bei den anderen Kategorien zuvor eine Schnittmenge mit der Kategorie der Figur als Artefakt. Die Unterscheidung der beiden Kriterien erfolgt bei Eder nicht ganz trennscharf.⁴⁰ Sie beschäftigen sich beide mit der Frage nach dem ‚warum‘ der dergestalteten Zeichnung einer Figur, mit der Funktion ihres ‚Gemachtseins‘. Die Figur als Artefakt legt den Fokus allerdings mehr auf die Mittel der Figurengestaltung, die außerhalb des direkten kommunikativen Kontextes liegen. Eder selbst beschreibt die Artefakt-Eigenschaft einer Figur mit dem folgenden Beispielsatz: „Rick treibt als Protagonist die Handlung voran“.⁴¹ Aus welcher (psychologischen) Motivation heraus die Figur Rick ihre Handlungen vollzieht, wird in dieser Sichtweise also ausgeklammert. Entscheidend ist das *Ergebnis* der Aktion: Die Handlung wird vorangetrieben. Rick als Figur wird nicht als anthropomorphes Wesen wahrgenommen, sondern als Mittel, um die Handlung voranzutreiben.

Eders Versuch einer Kategorisierung der Auffassungen, als welche Entitäten Figuren gesehen werden können, zeigt, dass eine eindeutige Zuordnung zu einer der vier Kategorien nicht zielführend ist. Figuren sind nie nur fiktives Wesen, nie nur Artefakt oder Symbol. Den Blick auf eine dieser Dimension einzuengen, hieße dem Spannungsfeld auszuweichen und dadurch die Interpretation zu beschränken. Gerade diese ‚Zwischenposition‘ dessen, was eine Figur sein kann und als was sie für den Text genutzt wird, soll in dieser Arbeit eine Aufwertung erfahren.

1.1.2 Motivation ‚von vorne‘ vs. Motivation ‚von hinten‘⁴²

Eng verknüpft mit der Frage, ob eine Figur als Typus oder als anthropomorphisierte Entität zu sehen ist, ist auch der Themenkomplex kau-

Spanily (Hgg.): Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation, Münster 2004, S. 7–23.

⁴⁰ Vgl. Eder S. 137.

⁴¹ Vgl. Eder, S. 138.

⁴² Begriff geprägt durch Clemens Lugowski in: ders.: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Frankfurt a. M. 1994.

sale Motivation und finale Motivation. Nach Martinez bedeutet kausale Motivation eine „Ursache-Wirkungs-Kette“ im Figurenverhalten, d. h. was die Figur tut ist entweder durch eine Charaktereigenschaft (psychologische Motivation) oder ein zuvor auf der *histoire*-Ebene geschildertes Ereignis motiviert.⁴³ Armin Schulz versteht im Gegenzug „die finale Motivation als einen Wirkmechanismus der erzählten Welt, der nicht gleichgerichtet zur kausalen Motivation, sondern ihr entgegen gerichtet zu begreifen ist, nicht vom Anfang zu einem Ende, sondern vom Ende zum Anfang.“⁴⁴ Das bedeutet, das Ergebnis des Handlungsstrangs ist die maßgebliche Motivation, wie es durch Umstände zum Ergebnis kommt, nur im Nachhinein hinzugefügtes Beiwerk. Welche Art von Motivation in einer Figur vorliegt, wird oft als Ausgangspunkt für weitere Annahmen zur Figur herangezogen. So werden bspw. Argumente für oder gegen Figuren als mimetische Konstrukte damit untermauert, dass man den Figuren entweder einen konsekutiv kausal motivierten Antrieb bescheinigt, der sich aus ihren ‚Charaktereigenschaften‘ ergibt, oder eine rein für das Ziel des Plot ausgelegte Funktion. Wie auch beim vorhergehenden Spannungsfeld wird auch hier der Mittelweg selten beschritten.

Der älteste bekannte Vertreter der Meinung, dass eine Figur nur dann richtig zu interpretieren sei, wenn man ihre Funktion in der Handlung kennt, ist Aristoteles. In seiner *Poetik* schreibt er: „[...] denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung [...] Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere.“⁴⁵ Ausgehend von dieser Annahme, so Jannidis, entwickelte sich eine Schule, die von dem Grundgedanken ausging, dass man, wenn man eine Figur richtig verstehen wolle, sich allein auf ihre Rolle in der Handlung konzentrieren könne. Motivationen, die aus einem an reale menschliche Charaktereigenschaften ange-

43 Martinez, Matias: Motivierung, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2 (2000), S. 643–646, hier: S. 643.

44 Schulz, S. 328.

45 Aristoteles: *Poetik*. Übersetzung und Kommentar von Arbogast Schmitt, Berlin 2011², S. 10.

legten Kausalzusammenhang entsprängen (‚weil X impulsiv ist, tut er Y‘), könnten getrost vernachlässigt werden.⁴⁶

Diese Beschränkung auf die Handlungsfunktion einer Figur gilt besonders in der neueren Literaturtheorie als überholt und wenig zielführend,⁴⁷ da sie dieser Richtung der Wissenschaft unterstellt, einen Großteil zu interpretierender Merkmale, wie Gedanken und Beziehungen zwischen Figuren unter den Tisch fallen zu lassen. Auch in der Mediävistik wird das pro und contra einer reinen Fokussierung auf die Handlungsfunktion von Figuren kontrovers diskutiert.

Oft und gerne wird dabei Algirdas Greimas' Aktantenmodell zu Rate gezogen, ein Modell entwickelt in den 1960ern, welches allen Figuren Aktanten zuschreibt. Aktanten sind Handlungs- und Interaktionsprinzipien, die in der Tiefenstruktur des Textes verankert sind. Auf der Textoberfläche erscheinen Aktanten als Figuren, die diese Interaktionen ausführen. Greimas hat diese Aktanten paarweise angeordnet und aufeinander bezogen: Der Held und das Objekt, das er begehrt; der Sender und Empfänger; der Helfer des Helden und sein Gegenspieler. Auf der Basis dieser drei binären Oppositionen lasse sich eine Geschichte aufschlüsseln.⁴⁸ Dabei wird nicht jeder Figur jeweils ein Aktant zugeordnet, sondern ein Aktant kann auf mehrere Figuren aufgespalten werden (mehrere Figuren erfüllen die selbe Handlungsfunktion). Andererseits „kann eine komplexe Figur unterschiedliche thematische Rollen in sich vereinen und entsprechend als Bündelung von verschiedenen Aktanten verstanden werden.“⁴⁹ Auch wenn Greimas sein Modell ursprünglich nicht anhand mediävistischer Texte entwickelt hat, erweist es sich für die Analyse als dankbar, da Greimas von der Struktur russischer Märchen ausgeht, die in ihrer schematischen Versatzstück-Struktur der Helden- und höfischen Epik recht ähnlich ist. Es gibt in der mittelalterlichen Literatur viele schematische Figurenentwürfe und Motive, zu den Motiven gehören auch bestimmte Typen, die immer wiederkehren. (Beispiel: tapferer Held, edle Dame, böser Ritter – diese sind leicht mit Aktanten ‚aufzuladen‘, da sie in einer

46 Vgl. Jannidis, Fotis: *Character*, in: Peter Hühn (u.a.) (Hgg.): *Handbook of Narratology*, Berlin / New York 2009, S. 14–29, hier: S. 19.

47 Vgl. XYZ, mindestens mal Eder.

48 Vgl. Schulz, Armin: S. 16. sowie Jannidis, *Character*, S. 20.

49 Schulz, S. 16f.

nur lose umrissenen Figurenzeichnung wie eine leere Leinwand funktionieren, auf die die benötigte Rolle projiziert werden kann).⁵⁰

Armin Schulz sieht jedoch das Problem, dass diese Tiefenstruktur des Textes, von der Greimas wie selbstverständlich ausgeht, im eigentlichen Sinne nicht vorhanden ist, da das Geschehen der Handlung durch den Wortlaut erst entsteht.⁵¹ Er verwirft deshalb jedoch nicht das gesamte Modell, sondern versucht für die Mediävistik eine eigene Herleitung des Aktantenprinzips. Er findet diese Herleitung in der mittelalterlichen Anthropologie und Identitätsdebatte.⁵² Identität besteht in der mittelalterlichen Welt nicht durch die eigene Individualität, sondern durch die Teilhabe an Kräften und kollektiven Eigenschaften. Einzelne Personen und Faktoren arbeiten gemeinsam auf ein Ziel hin, teilen sich bestimmte Rollen oder nehmen mehrere zugleich wahr. Dieses Zusammenspiel vergleicht er mit dem Bild von Körper und Gliedern. Körper und Glieder haben unterschiedliche Funktionen, bilden aber einen funktionierenden und zusammenarbeitenden Leib.⁵³

Folgt man dieser Herangehensweise, rückt die genaue Benennung des ‚gemeinsamen Ziels‘ der Figuren in den Vordergrund. Weshalb agieren die Figuren, wie sie agieren, und was wollen sie erreichen? Es geht also um ihre Motivation. Motivation bedeutet laut Lugowski „zunächst Zusammenhang, und zwar den Zusammenhang zwischen Motivierendem und Motiviertem.“⁵⁴ Dabei wird intuitiv, wie Armin Schulz’ Zitat⁵⁵ zuvor gezeigt hat, zuerst von einer psychologischen Motivation ausgegangen, von Gefühlen und Gedanken, die Handlungen auslösen. Besonders in der Interpretation neuerer Erzählwerke scheint die Annahme, Figuren hätten ein Inneres wie reale Personen und agierten dementsprechend aus einer bestimmten Motivation heraus,

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 154.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 17.

⁵² Vgl. dazu auch Annette Gerok-Reiter: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik,

⁵³ Wobei hier die christliche Komponente wieder zum Vorschein kommt. Die Vorstellung von Christus als Leib und der Gläubigen als Glieder hat die Vorstellung von Individualität sicher mitgeprägt. Vgl. dazu: Colin Morris: *The Discovery of the Individual*, Toronto 1972, S. 11.

⁵⁴ Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin 1932, S. S. 73.

⁵⁵ Vgl. Kap. I 2.1.1.

allgegenwärtig. Finden sich keine expliziten Erklärungen im Text, werden die vorhandenen Leerstellen in der Interpretation automatisch vom interpretierenden Leser gefüllt und somit nachvollziehbar gemacht. Kritisch wird eine solche ergänzende Interpretation dann, wenn sie sich zu weit vom Textkorpus wegbewegt.

Psychologische Motivation ist allerdings für mittelalterliche Werke, wie bereits erwähnt, ein problematischer Ansatz. Erklärende Kommentare zur Motivation einzelner Figuren im Text bleiben oft aus. Häufig erhalten wir für die Protagonisten gestreute Kommentare des Erzählers, der uns einen Einblick in die Gedankenwelt der Helden gibt. Das reicht jedoch meist nicht aus, um Lücken in der kausalen Motivation mittelalterlicher Figuren zu eliminieren. Eine Motivation ‚von vorne‘ – oder wie Schulz formuliert „vom Anfang zu einem Ende“⁵⁶ – scheint für die Interpretation nicht vollständig zielführend. Daher soll nun eine Motivation, die den intendierten Ausgang des Werkes zum Antrieb des Figurenhandelns erklärt, detaillierter in den Blick genommen werden.

Ähnlich dem Aktantenmodell erarbeitet Jens Eder eine Theorie, die die Funktion einer Figur in den Vordergrund rückt: Die Figur als Artefakt.

Wie oben bereits kurz dargelegt wurde, untersucht die Dimension der Figur als Artefakt Figuren als Werkzeuge der Handlung, um bestimmte Ergebnisse im Fortlauf der Handlung zu erzielen. Die im Text gegebene Motivation, weshalb sie diese Handlung vollziehen (z.B. Rächung einer erfahrenen Schmach) wird in dieser Sichtweise ausgeklammert, es zählt nur das Ergebnis der Aktion.

Auch Uri Margolin greift das Konzept ‚Figur als Artefakt‘ auf. „[...] it can be a means to fulfilling an organizational function (retard the action, impart information, highlight a scene, set the stage for something) [...]“⁵⁷ Figuren wären demnach also gleich zu behandeln wie Symbole und andere ästhetische Effekte: Sie werden, diesem Ansatz folgend, nach ihrer Funktion für die Handlung bewertet. Dabei ist jedoch zu beachten, dass man Figuren niemals auf diese Funktion für die Handlung reduzieren sollte. Neben dieser wichtigen Funktion er-

⁵⁶ Schulz, S. 328.

⁵⁷ Margolin, Uri: Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art, in: *Semiotica* 75–1/2 (1989), S. 1–24, hier: S. 3.

füllen sie immer auch noch Rollen *in* der Handlung, sie bleiben mit einer mehr oder minder ausführlichen Biographie versehene Figuren, wie Ritter, Zofen, Vasallen. Diesen Aspekt ganz auszuklammern ist für die Interpretation ebensowenig zielführend wie die Ausklammerung ihrer Artefakt-Eigenschaft.⁵⁸

Wenn man also eine Figur dahingehend untersucht, wie sie im Text gestaltet ist und welche Auswirkungen diese Gestaltung auf das gesamte Werk und insbesondere die Handlung hat, so geht man von der Figur als Artefakt aus: Der Autor verfolgt eine bestimmte Absicht mit der Ausgestaltung ihrer Eigenschaften und auch die Erzählinstanz lässt diese Figur an ganz bestimmten Stellen Dinge tun oder sagen, weil das dem erfolgreichen Fortlauf der Handlung dient.

Anhänger der Theorie, dass Figuren – und aufgrund ihrer häufig marginaler beschriebenen ‚Eigenschaften‘ besonders Nebenfiguren – vorgeblich Funktionen erfüllen und nicht innerlich motiviert sind, greifen gern auf Clemens Lugowskis Monographie ‚Die Form der Individualität im Roman‘ von 1932 zurück. Darin vertritt er die Meinung, dass Motivation „um des Motivierten willen da“ ist, also nicht der Fehler begangen werden darf, die Motivation, wie in der realen Welt, vor die Handlung zu stellen, denn „hier ist daran zu erinnern, daß nicht von einer Motivenlehre des realen Menschen gesprochen wird, sondern von Motivation als einem *technischen* Mittel zur Schaffung einer eigenen dichterisch-künstlerischen Wirklichkeit“.⁵⁹ Ziel ist, ein bereits feststehendes Ende durch die Handlung von Figuren mehr oder weniger plausibel zu erklären. Gerade mittelalterliche Werke zeichnen sich oftmals durch eine finale Motivation aus, Lugowski nennt dies „Motivation von hinten“⁶⁰: Alle Handlungen der Figuren arbeiten allein auf das bereits feststehende Ende hin und so sind die Aktionen und Worte zu erklären, auch wenn sie für das Empfinden des heutigen Rezipien-

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 6.

⁵⁹ Lugowski, S. S. 74.

⁶⁰ Ebd. S. 75. Ich werde mich aus Gründen der einheitlichen Begriffsverwendung im folgenden hauptsächlich auf Lugowskis Terminologie berufen, gehe jedoch mit Schulz konform, dass Motivation ‚von vorne‘ und ‚von hinten‘ synonym mit kausaler bzw. finaler Motivation verwendbar ist. Vgl. Schulz, S. 328f.

ten nur dürftig psychologisch nachvollziehbar motiviert scheinen.⁶¹ Wer Leerstellen in Figurendarstellungen, die durch eine solchermaßen geartete Motivation entstehen, durch psychologische Erklärungen ‚aufzufüllen‘ sucht – wie etwa, dass Hagen Siegfried im *Nibelungenlied* ermordet, weil er sich von ihm in seinem Rang als ersten Vasall bedroht sieht⁶² – stellt eben das Motivierende vor das Motivierte, wie es in der Regel in der realen Welt geschieht, aber nicht in einer konstruierten Geschichte. Vormoderne Texte haben zudem die Eigenart, dass die Leerstelle zwischen der Handlung und dem Motiv größer ist als in modernen Werken. Die genaue psychologische Nachvollziehbarkeit des Geschehens steht nicht so sehr im Vordergrund wie das Geschehen in seinem Ablauf selbst. Es ist eben, wie Lugowski aufzeigt, vom Ergebnis her motiviert.

Bedeutet das allerdings, dass dem personalen Motivationsgedanken, der Motivation von vorne also, für Figuren in mittelalterlichen Werken eine klare Absage erteilt werden muss? Dimpel widerspricht:

„Da Leser dazu neigen, im Sinne von *post hoc ergo propter hoc temporae* Zusammenhänge als kausale Zusammenhänge zu verstehen, scheint es mir problematisch zu sein, zu postulieren, die Handlung in einem höfischen Raum sei stets final motiviert [...] die Frage nach der Intention der Nebenfigur wäre dann kaum noch relevant.“⁶³

Diese Intention, sowohl der Haupt- als auch der Nebenfiguren, ist laut Almut Suerbaum durchaus ein nicht zu übergehendes Paradigma der Interpretation auch der mittelalterlichen Texte. Zwar sei vor 1170 eine Frage nach dem Innenleben der Figuren „kaum vorstellbar“, schon ab 1180 könne man allerdings „mit ziemlicher Selbstverständlichkeit davon ausgehen, dass es so etwas wie eine Innendimensionen literarischer Figuren in Texten gibt, und diese „Erfindung des inneren Menschen“ gilt als eine wesentliche Paradigmenverschiebung des zwölften Jahrhunderts.“⁶⁴

61 Über die Sichtweise damaliger Rezipienten sind aufgrund fehlender Nachweise keine verbindlichen Aussagen zu treffen. Allenfalls kann sich dem damaligen Rezipienten und seinen Ansichten versuchsweise angenähert werden.

62 Vgl. Müller: Das Nibelungenlied, S. 86.

63 Dimpel, S. 171.

64 Suerbaum, Almut: Wissen als Macht. Figurendarstellung in Thürings von Ringoltingen *Melusine*, in: *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figu-*

Auch Seymour Chatman plädiert in *Story and Discours* dafür, die Figur nicht nur als Funktion der Handlung zu sehen. Es sei durchaus nicht falsch, die Nähe von Figuren zu wahren Menschen zu betonen und sich deshalb auch psychologischen Denkweisen wie Eigenschaften und Motivationen nicht zu verschließen.⁶⁵ Schließlich ziehe man aus dem Verhalten der Figuren automatisch Schlüsse, so wie man es bei real existierenden Personen tue. Unser ganzes Verständnis von Figuren basiere somit auf dem Verständnis realer Personen.⁶⁶ Er vernachlässigt dabei allerdings den „historischen Wandel von anthropologischen und psychologischen Konzepten“⁶⁷, ein wichtiges Paradigma in der Beschäftigung mit mittelalterlichen Texten.

Weniger ausgeprägt zwar als für die neuere Literatur scheint auch für die Mediävistik eine Mischung aus Motivation ‚von vorne‘ und ‚von hinten‘ sinnvoll. Denn die alleinige Berufung auf Lugowskis Motivation ‚von hinten‘ greift nach der Meinung Friedrich Dimpels auch für mittelalterliche Werke zu kurz. Dimpel exemplifiziert dies anhand einer Art ‚Ehrenrettung‘ der Bedeutung von Nebenfiguren, indem er einwendet:

„Wäre ein Roman (auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung) ausschließlich final auf einen bestimmten Ausgang für den Protagonisten hin organisiert, so wäre eine Nebenfigur nur eine Funktion, die dazu dient, einen solchen Ausgang zu ermöglichen. Nebenfiguren wären dann nur Schachfiguren in einem übergeordneten Erzählkonzept, so daß (auf der Ebene der erzählten Welt) die Frage nach Ursachen von Nebenfigur-Handeln oder nach ihren Intentionen irrelevant wäre.“⁶⁸

renderstellung, ed. Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart, Berlin / New York 2012, 54–74, hier S. 54.

65 Eine ähnliche Argumentation bringt Gert Hübner, allerdings auf den Dichter bezogen: „Eine zu erzählende Geschichte mag zum Beispiel infolge einer entsprechenden Stofftradition noch so massiv durch Finalmotivierung konstituiert sein – einen gelehrten Dichter, der die rhetorischen *narratio*-Techniken erlernt hat, wird gleichwohl die habituell mehr oder weniger stark verfestigte Neigung geleitet haben, das Handeln seiner Figuren durch Affekte und Kalküle, Gründe und Intentionen kausal zu motivieren.“ Vgl. Hübner, Gert: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektiven. S. 119–148, hier: S. 143.

66 Vgl. Chatman, Seymour: *Story and Discours*. Narrative Structure in fiction and film, New York 1978, S. 125f. Vgl. ebenfalls Jannidis, S. 161.

67 Ebd.

68 Dimpel, S. 148.

Auch Markus Stock plädiert für einen Mittelweg zwischen der Gebundenheit an ein Schema, welches das Aktantenmodell und die ‚Motivation von hinten‘ begünstigt, und der Annäherung an moderne Erklärungsmuster, die oft psychologische Motivation ‚von vorne‘ bevorzugen.

„Figuren erscheinen so nicht als statische Handlungsträger (*existents*) deren Rolle vor allem darin besteht, das nächste Strukturereignis (*event*) zu ermöglichen. Vielmehr werden Struktur, Raum und Figur in einer Weise dynamisiert, dass die Durchlässigkeit zu einem Innern [...] und die hermetische Abschließung desselben [...] selbst zum entscheidenden Ereignis werden.“⁶⁹

Ein Kompromiss, in welchem man für die Hauptfiguren Motivation ‚von vorne‘ zuließe, für die Nebenfiguren jedoch nicht, ist seiner Meinung nach wenig zielführend, da sie „in der fiktionalen Welt keinen ontologisch verschiedenen Status“⁷⁰ hätten. Was für eine Hauptfigur gilt, müsse auch für eine Nebenfigur gelten.

Ebenfalls in die Kompromissrichtung zielend, warnen sowohl Friedrich Dimpel als auch Katharina Philipowski davor, Figuren personale Intentionen in ihrem Handeln beizumessen, die sich nicht aus dem Textkorpus erschließen lassen, also *zu viel* Motivation ‚von vorne‘ anzunehmen, wo diese im Text nicht kommuniziert wird: „Literarische Figuren sind Menschen aus Schrift und Sprache [...] Jenseits dieser Definition gibt es schlechterdings nichts über sie zu wissen. [...] Weil Ficta allein aus den Eigenschaften bestehen, die ihnen zugeordnet werden, lassen sich Fragen, die über diese Eigenschaften hinausgehen, nicht beantworten.“⁷¹

Anzitierten Intentionen zu viel Bedeutung beizumessen ist also ebensowenig zielführend, wie Textbelege zu ignorieren und Figuren Intentionen komplett abzusprechen. Der richtige Weg scheint, wie häufig in der Mediävistik, durch die Mitte zu führen.

„Intentionalität ist eine der wesentlichen Triebkräfte für das Handeln von Figuren. Dort, wo es Signale gibt, die Thesen über die Intentionalität und

⁶⁹ Stock, S. 201f.

⁷⁰ Dimpel, S. 150.

⁷¹ Dimpel, S. 153; Vgl. auch Philipowski, Katharina: Wer hat Herzeloyses Traum geträumt? *trüren, zorn, haz, scham* und *nit* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie, in: PBB 128 (2006), S. 254–271, hier: S. 263.

über die Motive von Figuren ermöglichen: in solchen Fällen möchte ich für Mut zur Thesenbildung plädieren“⁷²

Dimpel ist damit einer der wenigen Forscher auf diesem Gebiet, der sich der Spannung zwischen Motivation ‚von vorne‘ und ‚von hinten‘ offen aussetzt, anstatt strikt in die eine oder andere Richtung zu plädieren. Er eröffnet damit ein methodisches Spektrum, dem sich die vorliegende Arbeit anschließen möchte.

Eine Einschränkung sollte meiner Meinung nach in jedem Fall dennoch unternommen werden: Nur wenn das Herausarbeiten einer Figuren-Motivation ‚von vorne‘ für das Verständnis und die Interpretation des Textes einen wirklichen Mehrwert auf einer begründeten Textbasis erbringen kann, sollte über personal motivierte Intention nachgedacht werden. Was wäre beispielsweise gewonnen, wenn man wie Dimpel Lunete das Motiv unterstellt, aufgrund einer bestehenden Konkurrenzsituation zwischen dem Truchseß und ihr ihre Einflussnahme am Hofe Laudines ausbauen zu wollen?⁷³ Diese Annahme zeichnet das Bild einer aus Eigennutz handelnden Figur, deren Interessen dementsprechend nur rein zufällig mit denen Iweins zusammenfallen. Damit würde unterstellt, sie helfe Iwein nur aus eigennützigen Motiven. Eine solche Interpretation des Textbefundes kommt jedoch *psychologisierenden* Deutungsmustern gefährlich nahe und überschreitet damit die Notwendigkeit der Kompromissbereitschaft zwischen Motivation ‚von vorne‘ und ‚von hinten‘.

Was bleibt also festzuhalten? Es scheint ein vorsichtiger Konsens darin zu bestehen, dass die für die neuzeitliche Narratologie als zu kurz greifend und einschränkend wahrgenommene Funktion der Figur als Aktant und Handlungsträger für die Mediävistik durchaus eine herausragende Stellung einnimmt. Gerade durch ein nur latent konturiertes Innenleben, das sich oftmals nur in der Aktion offenbart, wird der Fokus auf das Agieren der Figur zum eigentlichen Hauptkriterium der Interpretation.⁷⁴

Auffällig ist ebenfalls, dass sich der Streit Motivation ‚von vorne‘ oder ‚von hinten‘ besonders häufig an Nebenfiguren entzündet. Sie

72 Dimpel, S. 157.

73 Vgl. Dimpel, S. 152.

74 Vgl. Schulz, S. 16.

werden von mittelalterlichen Autoren mit deutlich weniger Signalen ausgestattet, die auf ein von Emotionen und persönlichen Zielen geleitetes Innenleben schließen lassen und geben somit einerseits mehr Anlass zu Spekulationen, die in eine psychologisierende Richtung führen. Andererseits fällt es bei ihnen leichter, ihre Rolle für die Handlung auf eine für das Ende hin ausgelegte Funktion zu beschränken, da ihre Rolle *in* der Handlung kleiner ausfällt als die eines Protagonisten. Nebenfiguren sind nicht Dreh- und Angelpunkt des gesamten Geschehensverlaufs wie Protagonisten. Gerade durch ihre Position im ‚Schatten‘ der Protagonisten sind Nebenfiguren jedoch geradezu ideal geeignet, um die angewendeten Mechanismen des *discours*, des *wie* des Erzählens, aufzudecken: Nebenfiguren stehen weit weniger im Fokus der Aufmerksamkeit des Rezipienten und müssen daher weit weniger ‚kohärent‘ gestaltet sein, um noch als Identifikationsfigur zu gelten. Ihre Motivation ‚von hinten‘ darf Präferenz vor der Motivation ‚von vorne‘ erhalten. Aus diesem genannten Grund legt die vorliegende Arbeit ein besonderes Augenmerk auf Nebenfiguren, um Mechanismen der Handlungslenkung herauszuarbeiten. Wie von Dimpel gefordert, spielt das Spannungsverhältnis zwischen Motivation ‚von vorne‘ und ‚von hinten‘ der untersuchten Nebenfiguren dabei jedoch ebenfalls eine Rolle. Auch wenn der Fokus stärker auf der Motivation ‚von hinten‘ liegen wird, verspricht gerade das Wechselspiel zwischen die beiden Motivationen interessante Erkenntnisse für die Interpretation.

1.1.3 Discours vs. Histoire

Spezielle mediävistische Lesarten des Spannungsfeldes der Erzählebenen *discours* und *histoire*, zwischen denen die Figur verortet wird, sind selten. Wenn die Erzählebenen angesprochen werden, dann in einer überwiegend erläuternden Weise, um die Wichtigkeit der Verwendung von Erzählebenen herauszustreichen, ohne dabei auf eine etwaige Abweichung für die Mediävistik einzugehen:

„Die Unterscheidung zwischen *discours* und *histoire* gehört zu den wichtigsten und fruchtbarsten der gesamten Erzähltheorie. Sie basiert auf dem Phänomen, daß die Ereignisse, die in einer Erzählung berichtet werden, auf unterschiedliche Weise berichtet werden können [...] Die Konfronta-

tion von *histoire* und *discours* erlaubt einen klaren Blick auf die Art und Weise, wie der Text gemacht ist, seine künstlerische Gestaltungsweise.“⁷⁵

Geprägt hat diese Begriffe der binären Erzählebenen Tzvetan Todorov,⁷⁶ für die breitere Narratologie-Forschung populär gemacht hat sie jedoch Gérard Genette.⁷⁷ *Histoire* meint hier die ‚erzählte Welt‘, sie umfasst „alle Figuren und Objekte sowie die Handlung, also alle Ereignisse, von denen der Text spricht“⁷⁸, während der *discours* die Darstellungsebene der erzählten Welt zeigt, die gestalterischen Mittel, zu denen ein Autor greift, und die Art der Vermittlung eines Textes. Vereinfacht gesagt: Die *histoire* meint das ‚Was‘ der Erzählung, der *discours* das ‚Wie‘.

Nach Jannidis’ Aussage, die sich u. a. auf Chatman beruft, scheint die Frage der Verortung der Figur auf eine bestimmte der beiden Ebenen klar zu sein: „Auf jeden Fall bleibt es ein Verdienst Chatmans, darauf hingewiesen zu haben, daß es ökonomischer für eine narratologische Theorie ist, die Figur als wesentlichen Teil der *histoire* aufzufassen.“⁷⁹

Die meisten Literaturtheoretiker folgen Chatman und Jannidis darin, die Figuren als Bestandteil der *histoire* anzusehen, Greimas begründet mit dieser Verortung sein Aktantenmodell.⁸⁰ Auf der *discours*-Ebene befindet sich die Erzählinstanz, die der Geschichte eine innere Ordnung verleiht. Sie weiß um Vergangenheit und Zukunft der erzählten Welt, während die Figuren ‚zukunftsblind‘ sind.⁸¹ Ein weiteres Kriterium, um die Prozesse auf den zwei unterschiedlichen Ebenen zu un-

75 Jannidis, S. 164.

76 Vgl. Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa, Frankfurt a. M. 1972.

77 Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, Stuttgart ³2010.

78 Jannidis, S. 163. Vgl. auch die ähnlich lautende Definition bei Armin Schulz: „Die *histoire* ist dasjenige, was wir als dargestellte Welt („Diegese“, s.u.) einer Erzählung rekonstruieren können: Zur *histoire* gehören die Handlungen und die daran beteiligten Figuren, Handlungsgesetze, Personenbeziehungen und Interaktionsregeln, Handlungsräume und Handlungszeiten, die Abfolge bzw. Chronologie der Handlungen.“ S. 160. Damit verschiebt auch Schulz eine ganze Palette unterschiedlicher Funktionen, die, wie im Fall der Abfolge eindeutig von der *discours*-Ebene bestimmt werden, auf die ungenaue schwarz-weiß Binarität von *histoire* und *discours*.

79 Ebd., S. 165.

80 Vgl. Armin Schulz, S. 16.

81 Ursula Schulze prägt diesen Begriff in Bezug auf das Nibelungenlied: Diejenigen, die von der Handlung speziell betroffen sind, also alle Figuren der *histoire*, dürfen

terscheiden ist die Fähigkeit der Redewiedergabe. Laut Nine Miedema wird nur dem Erzähler auf der *discours*-Ebene die *inquit*-Formel zugeschrieben, nur er dürfe den Figuren ihre Rolle und den Zeitpunkt im Dialog zuweisen.⁸²

Was bedeutet das allerdings für Figuren, die selbst zum Erzähler einer intradiegetischen Geschichte werden? Dabei wird die Erzählerfunktion für einen kurzen Moment an eine Figur abgegeben, die für diesen Teil die volle Macht über das Sujet, also den Inhalt des erzählten Werkes, erhält.⁸³ Befindet sich diese Figur nun auf der *discours*- oder auf der *histoire*-Ebene? Die Klärung dieser Frage bleibt bis dato ein Forschungsdesiderat.

Dass die Funktion einer intradiegetisch erzählenden Figur nicht bei der Verortung auf den Ebenen berücksichtigt wird, geschieht bereits bei Genette. Genette unterscheidet in seinem *discours du récit* nicht zwischen Narration und Drama, also auch nicht zwischen Erzählung und Dialog.

„Genette’s problem arises only when drama and narrative are mixed – when the actor becomes a narrator or when the narrator becomes an actor – as is the case when Odysseus becomes narrator himself in chapters IX to XII of the *Odyssey*, or with Defoe’s *Robinson*, but above all in ‘1001 nights’, where an increasing number of narrators are staged in a telescopic construction.”⁸⁴

Aufgrund der fehlenden Trennschärfe werden erzählende und handelnde Figuren trotz ihrer unterschiedlichen Funktionen gleich behandelt und auf einer Ebene angesiedelt, was dazu führt, dass Genette eine eigene Kategorie ‚Stimme‘ einführen muss, um dem Problem des Unterschieds zwischen erzählender und handelnder Figur zu begegnen.

sich der Konsequenzen ihres Sagens und Tuns nicht bewusst sein, damit die Handlung funktioniert, da sie ansonsten anders handeln würden. Vgl. Schulze: *Das Nibelungenlied*, S. 126.

82 Vgl. Schulz, S. 160. Zur Funktion der *inquit*-Formel vgl. auch: Hundsnurscher, Franz: Das literarisch-stilistische Potenzial der *inquit*-Formel, in: ebd. *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Berlin / New York 2007, S. 103–116.

83 Vgl. Miedema, Nine: Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse“, in: Harald Haferland / Matthias Meyer (Hgg.), *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, S. 35–67, hier: S. 38f.

84 Beyst, Stefan: Review of GENETTE, Gérard: *discours du récit, essai de méthode*, Editions du Seuil, Paris, 1972, 2003.

Beyst ist der Meinung, dass diese Verkomplizierung vollständig vermeidbar wäre, wenn narratives und dramatisches Erzählen separat untersucht würde, auch bezüglich der Rolle der Figuren im Erzählvorgang. Genette lässt alle ordnenden Funktionen einer Figur, die für die Gestaltung des Textganzen wichtig sind, „wohin eine Figur blickt, welche Aspekte sie etwa in einer direkten Rede ins Zentrum rückt und welche sie beiseite lässt“, auf der *histoire*-Ebene und bezeichnet sie als nicht relevant für die *discours*-Ebene. Somit spricht er, gegen Miedema, Jannidis oder Stock, den Figuren jeglichen Anteil an der direkten Sujet-Gestaltung ab.⁸⁵

Fotis Jannidis argumentiert, stellvertretend ausgeführt für die oben genannten, dass Figuren eine wichtige Rolle in der Kommunikation des Textes spielen und man sie deshalb als Mitspieler in der narrativen Gestaltung ansehen müsse. Die Gestaltung, das ‚wie‘ des Werkes, wird aber per Genettes Definition der *discours*-Ebene zugesprochen.⁸⁶

Selbst wenn man den erzählenden Figuren eine vom Autor bzw. Erzähler inszenierte Gestaltungsmacht für das Sujet zubilligt, bleibt das Problem: Da sie nur für eine kurze Zeit das Heft in die Hand bekommen und nur über den Teil der Geschichte, den sie selbst erzählen, die volle Macht besitzen, scheint es auch nicht angebracht, sie vollständig auf der *discours*-Ebene zu verankern, sie also auf eine Stufe mit der Erzählinstanz zu stellen.

Ist eventuell die Binarität der Ebenen das eigentliche Problem? Dass es per Definition nur zwei Erzählebenen gibt, auf die sich alle Phänomene des Textes verorten müssen, dessen ungeachtet, welche unterschiedlichen Nuancen des Erzählens sie ausreizen? Es zeigen sich jedoch in der Forschung keine Ansätze, diese Binarität von *discours* und *histoire* zugunsten einer breiter gefächerten Auswahl an Ebenen aufzubrechen, denn wie Dimpel treffend formuliert: „Genettes Unterscheidungen sind etabliert, an ihnen führt kein Weg vorbei.“⁸⁷ Stattdessen wird versucht, für die Figuren eine eindeutige Verortung zu finden.

85 Vgl. Dimpel, S. 19.

86 Vgl. Jannidis: Characters, S. 15.

87 Vgl. Dimpel, S. 19. Er merkt dies im Bezug auf die Gegenüberstellung von Fokalisierung und Perspektive an, für die Binarität der Erzählebenen gilt diese Aussage jedoch gleichermaßen.

Es scheint sich hier wie in den vorigen Spannungsfeldern eine Tendenz zu unbedingten eindeutigen Antworten zu zeigen, eines Willens, die Figur entweder der einen oder der anderen Ebene zuzuweisen, um der unbequemen Zwischenposition auszuweichen.

Markus Stock geht allerdings andere Wege. Er schlägt vor, Figuren von vorneherein auf *beiden* Ebenen anzusetzen, da sie nicht nur bloße Handlungsträger auf der *histoire*-Ebene, sondern „als signifikant beschriebene und erzählerisch spezifisch ausgestattete Figuren“ auch auf der *discours*-Ebene vorhanden sind. „Figuren und Ort sind Grundkonstituenten, die allererst Handlung ermöglichen.“⁸⁸ Dabei macht er jedoch keinen Unterschied zwischen einzelnen Figuren, obwohl sich in ihrer Rolle für den Text signifikante Unterschiede zeigen. Nicht jede Figur hat gleichermaßen Anteil an der Organisation ihrer Geschichte, bei vielen stellt sich die Frage nach ihrer eindeutigen Verortung gar nicht. Sie fügen sich als Elemente der *histoire*, ohne Erzählfunktion zu übernehmen, ohne über ihre Zukunft eine Ahnung zu erhalten.

Wiederum zeigt sich, dass eine eindeutige Zuordnung der Figuren nicht ohne Schwierigkeiten gegeben ist. Beide Ansätze, sowohl die Verfechter der *discours*- als auch der *histoire*-Ebene haben wichtige Argumente auf ihrer Seite. Doch auch der von Markus Stock vorgeschlagene Kompromiss, alle Figuren einfach als Elemente beider Ebenen anzusehen, greift nicht. Durch eine solche ‚Freiheit‘ der Ebenensituierung entsteht der Eindruck, als hätten alle Figuren denselben Anteil an der Mit-Gestaltung eines Werks.

So kommt die Frage auf, ob eine reine Binarität der Ebenen überhaupt ausreicht, die Nuancen der verschiedenen Figurenkonstrukte in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Die Forschung hat in einigen mittelalterlichen Texten bereits Figuren entdeckt, die sich nicht eindeutig einer Ebene zuzuweisen lassen scheinen, da sie über die Beschränkungen dieser Ebenen hinaus agieren. Eine Auswahl dieser Figuren möchte ich im Folgenden vorstellen.

88 Vgl. Stock, S. 191.

1.2 Spezielle Figuren

1.2.1 Clemens Lugowski zu Friderich im *Ritter Galmy*

Wie in 1.1.2 aufgezeigt, versucht Lugowski in seiner Monographie ‚Die Form der Individualität im Roman‘ die finale Motivation, die sogenannte Motivation ‚von hinten‘ als Paradigma älteren Erzählens zu etablieren. Als Beispiel dient ihm dafür der Roman *Ritter Galmy* von Georg Wickram aus dem Jahr 1539. Der Prosaroman handelt von einem jungen Ritter, der aus Liebe zu einer Herzogin so erkrankt, dass er nicht zum Hofe reiten kann. Als er sich seinem Vertrauten und Freund anvertraut, arrangiert dieser ein Treffen mit der Herzogin, welches Galmy sogleich gesunden lässt. Im Folgenden wird ausführlich über die Irrungen und Wirrungen dieser Liebe berichtet, am Ende kommt es jedoch, wie es kommen muss: Galmy erringt die Herzogin und erobert noch ganz Britannien. Die Arrangierung des *Ritter Galmy* folgt in vielerlei Hinsicht der Motivation von hinten. Es scheint in diesem Werk jedoch eine Figur zu geben, die sich Lugowskis Interpretation sperrt: Friderich, der ‚Gesell‘ Galmys, der in der Handlung die Funktion eines Beraters und helfenden Freundes innehat. „Immer ist er der Besonnene und Weitblickende. Dankbar befolgen Galmy und die Herzogin seine Ratschläge. Im Raten und Helfen besteht all seine Aktivität.“⁸⁹ Nach ausführlicher Lektüre steht für Lugowski fest, „[...] dass seine Ratschläge es sind, die immer dann zum Guten weiterhelfen, wenn die anderen ratlos sind.“⁹⁰

Als solcher sollte Friderich für Lugowski ein Paradebeispiel für einen Funktionsträger der Motivation ‚von hinten‘ sein, da er derjenige ist, der die Handlung zu ihrem vorbestimmten Ziel, der Vereinigung von Galmy mit seiner Herzensdame, führt.⁹¹ Dennoch ergeben sich einige Friktionen in diesem klaren Rollenentwurf: Einerseits bescheinigt Lugowski dem ‚typischen‘ Funktionsträger der finalen Motivation die Eigenschaft, dergestalt in seiner Funktion aufzugehen, dass er aus der Handlung verschwindet, sobald diese erfüllt ist. Er existiert nur für

⁸⁹ Lugowski, S. 98.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 105.

diese Funktion.⁹² Andererseits aber hebt Lugowski hervor, dass Friderich aber viel mehr sei als ein bloßer Funktionsträger. Es scheint, so Lugowski, beinahe so, als existiere er gleichsam *neben* der linearen Handlung her ebenfalls. Wickram gebe dem Rezipienten Einblicke in Friderichs Leben, die für den Handlungsverlauf nicht nötig wären. Er scheine in einer Art Zwischenposition zu stehen, nicht ganz auf der Ebene der anderen Figuren, aber eben auch nicht auf einer Höhe mit den Elementen der *discours*-Ebene, wie beispielsweise dem Erzähler.

„Wenn es nun auch sicher übertrieben wäre zu behaupten, die Figur Friderichs habe im Anfang des Romans den Autor gleichsam neben und außer der Handlung besonders interessiert, so darf man doch der Meinung sein [...] die Figur Friderichs ist am Anfang nicht streng in die lineare Handlung eingeordnet.“⁹³

Motivation von hinten ist nach Lugowski jedoch auf eine strikte Linearität der Ereignisse angewiesen. Die Figur Friderich fällt, wie das Zitat zeigt, aus dem ‚Raster‘ des Erzählens heraus. Lugowski belässt es jedoch bei der Konstatierung dieses Phänomens und versucht nicht, eine Erklärung zu finden, wie man die Figur Friderich dennoch in das für *Ritter Galmy* ansonsten stimmige Konzept der finalen Motivation integrieren könnte. Den einzigen Hinweis zur Lösung dieses Paradoxes gibt Lugowski mit der Aussage, dass Friderich „der Handlung den entscheidenden Stoß“⁹⁴ gibt, in dem er die Liebeserklärung zwischen Galmy und der Herzogin erst möglich macht. ‚Von hinten‘ gesehen, zielt das gesamte Werk auf dieses Happy End. Wenn also Friderichs Aufgabe es ist, dieses Ende herbeizuführen, kann er natürlich erst dann verschwinden, wenn das Ende des Werkes erreicht ist und nicht sofort, wie andere Funktionsträger, aus der Handlung entfernt werden. Als solcher wäre Friderich der Funktionsträger des Werkes schlechthin, dies scheint Lugowski nicht bedacht zu haben.

Interessant bleibt dennoch das offenkundige Interesse, das der Erzähler selbst an Friderich zu haben scheint. Der Geselle Galmys ist gleichsam der ‚dritte Protagonist‘, neben Galmy und der Herzogin. Ihm werden alle Handlungen, die für das Gelingen der Handlung nö-

92 Vgl. ebd., S. 99.

93 Ebd., S. 102.

94 Ebd., S. 105.

tig sind, zugeschoben: Er ist Bote, Vertrauter, Vermittler und Ratgeber in einem und wird am Ende von Galmy für seine Dienste dankend entlohnt, indem er eine gehobene Stellung und eine reiche, schöne Frau erhält. Lugowski zeigt hier mit seinen Beobachtungen wichtige Ansätze zur textnahen Untersuchung von Figuren, die sich nicht vollständig dem für sie vorgesehenen Schema fügen, geht aber in der Konsequenz nicht weit genug. Auch die Frage nach dem ‚warum‘, dem Sinn einer solchen Figurenzeichnung Friderichs bleibt weitgehend ungeklärt.

1.2.2 Elke Brügger zur ‚Schattenfigur‘ Ampflise

Elke Brügger widmet sich in ihrer Untersuchung Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Die von ihr in den Blick genommene Figur Ampflise ist die Königin von Frankreich, Lehnsherrin und Minnedame von Gahmuret, Parzivals Vater. Sie taucht in Briefen, durch ihre Gesandtschaft und in den Erinnerungen Gahmurets immer wieder auf, und zwar, wie Elke Brügger herausarbeitet, an exponierten Stellen. „Der Figur und ihrer Geschichte eignen retardierende und spannungssteigernde Momente und solche, die die Situation in Kanvoles zum Dilemma potenzieren.“⁹⁵

Auf den ersten Blick könnte die Figur der Königin Ampflise nicht unterschiedlicher von der des Friderich im *Ritter Galmy* sein. Während Friderich fast omnipräsent scheint, tritt Ampflise als Figur selbst nie in Erscheinung. Und dennoch ist sie präsent, wenn auch nur auf einen kleinen Abschnitt des Werkes beschränkt: Der Kanvoles-Episode, als Herzeloide, die Mutter Parzivals, ein Turnier abhält, um einen Ehemann zu finden. Denn immer dann, wenn Herzeloide einen Schritt in Richtung Gewinnung Gahmurets als Ehemann tut, schaltet sich Ampflise dazwischen und wird in der Gegenwart als Konkurrentin Herzeloides um Gahmuret evident. Für Brügger besteht kein Zweifel, dass ohne Ampflises implizite Gegenwart die Erzählung Wolframs an Spannung verlieren würde.⁹⁶ Hat Christoph März Wolframs Verhältnis zur Figur

95 Brügger, Elke: Schattenspiele. Beobachtungen zur Erzählkunst in Wolframs ‚Parzival‘, in: Wolframstudien XVIII (2004), S. 171–188, hier: S. 184.

96 Vgl. ebd., S. 185.

Ampflise noch als ‚Mésalliance‘, also Missheirat, bezeichnet⁹⁷, so widerspricht Brüggens ihm vehement und verweist auf die Ebene der narrativen Struktur, für die die französische Königin eine große Rolle spielt. Wie bereits kurz erwähnt, ‚stört‘ Ampflise den linearen Handlungsstrang und nimmt auf diesen Einfluss, und dies besonders in einer Weise, die das Ziel der Vorgeschichte, Gahmurets Vereinigung mit Herzloyde und der daraus resultierenden Existenz Parzivals, zu hintertreiben versucht. Somit erscheint Ampflise als das genaue Gegenteil Friderichs im Ritter Galmy, da sie den Verlauf der Handlung retardiert, anstatt forciert. Wieso agiert sie dennoch im Dienst der Handlung?

Die Retardierung und Hintertreibung eines erstrebten Handlungsziels erzeugt Spannung für den Rezipienten. Dessen ungeachtet, dass für die Existenz Parzivals eine Vereinigung der Eltern vonnöten ist, spielt das Agieren Ampflises mit einer möglichen, wenn auch nicht wahrscheinlichen Alternative: Dass Parzivals Existenz herausgezögert oder sogar verhindert werden könnte.

Anstatt Gahmurets Vergangenheit und seine Bindung an die Königin von Frankreich in einer vorgelagerten Episode zu erklären und damit als bereits *abgewiesene* Alternative im kollektiven Gedächtnis der Erzählung präsent zu halten, tritt das Schattenwesen Ampflise *aktiv* über die ganze Kanvoleis-Episode verteilt immer wieder durch die bereits benannten Medien in den Vordergrund – so als ob sie sich tatsächlich physisch zwischen das zukünftige Paar stellte. Dies wird genau durch ihr nicht physisches Vorhandensein ermöglicht.⁹⁸

Parallelen zur Figur Friderichs lassen sich dadurch ziehen, dass Ampflise wohl in der Vergangenheit für Gahmuret eine ähnliche Funktion erfüllte wie Friderich für Galmy: *rät, helfe und stüere*⁹⁹ werden erwähnt, die Gahmuret zu dem Ritter machten, der er in der vorliegenden Situation ist. Dergestalt wirkt sie aus seiner Vergangenheit noch in die Gegenwart hinein und beeinflusst das Geschehen zugunsten des Konflikts. Gerade weil sie physisch nicht an einen Ort des Erzählens gebunden ist, kann sie vom Erzähler dort eingesetzt werden, wo sie gebraucht wird; sie befindet sich jenseits aller Linearität, ihr

97 Vgl. März, Christoph: Anplise und Wolfram: Eine Mésalliance?, in: ZfdA 121 (1992), S. 20–36, hier: S. 21. Vgl. auch Brüggens Kommentar hierzu, S. 173.

98 Vgl. Brüggens, S. 178.

99 Vgl. 94,21–95,4, sowie Brüggens, S. 179.

‚Schatten‘ reicht weiter als die Kanvoleis-Episode.¹⁰⁰ Sie ist eine Figur in einer Zwischenwelt, mit einem Eigenleben zwischen Vorder- und Hintergrund des Erzählens, zwischen Erzähler und anderen Figuren. Nach Wehrli lässt sich im *Parzival*, und dabei besonders in der Kanvoleis-Episode, eine „scheinbare Tendenz zur Dekomposition der Erzählung“¹⁰¹ nachweisen, Ampflise hilft durch das Retardieren und Verkomplizieren der Vereinigung von Gahmuret und Herzloyde dieser Dekomposition: Ampflises immer wieder aufscheinende Präsenz hintertreibt den Handlungsplan der Vereinigung von Gahmuret und Herzloyde, lässt ihn als eine mögliche Alternative und nicht als ein unumstößliches Faktum erscheinen.

Ampflise ist jedoch nicht die einzige Schattenfigur, Brüggen spricht von einer regelrechten Häufung im *Parzival* und nennt Namen wie Alize, Castis und Cidegast, die als Figuren der Vergangenheit durch ihr Lebendighalten im Erinnerungshorizont der Figuren und des Erzählers Auswirkungen auf die Linearität der Erzählgegenwart haben.¹⁰²

Elke Brüggen gibt also einen wegweisenden Fingerzeig auf die ‚Spezies‘ der Schattenfiguren und stellt anhand von Ampflise ihre Wichtigkeit für die Handlung heraus.

Die Erkenntnis, dass es Figuren gibt, die sich nicht harmonisch in den Kosmos ihrer Erzählwelt einfügen lassen, die irgendwo ‚dazwischen‘ stehen – ohne dass dieses ‚Zwischen‘ genauer benannt würde – und gleichzeitig einen großen Einfluss auf den Verlauf der Handlung selbst ausüben, ist also durchaus bereits vorhanden. Ein klares Forschungsdesiderat ist die Frage, ob sich hinter diesen exponierten einzelnen Figuren ein Erzählprinzip verbirgt, welches Figuren aus einem klar umrissenen Platz in der Diegese herauslöst (Ampflise erscheint in Briefen omnipräsent und physisch ungebunden, Friderich reist beinahe so viel wie der Protagonist), um sie für eine übergeordnete Funkti-

100 Vgl. Brüggen S. 180f.: Ampflise taucht implizit auch nochmals im 6. Buch des *Parzival* auf, als über Parzivals Vergangenheit und die Ritterschaft seines Vaters ein Bezug auf Parzivals Gegenwart hergestellt wird.

101 Wehrli, M.: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze, Zürich 1969, S. 195–222, hier: S. 204.

102 Vgl. Brüggen, S. 172.

on für den Erzählverlauf nutzbar zu machen und sie damit gleichzeitig stark in die Handlung einzubinden.

2. Erzähltheoretische Kriterien

Die Analysekriterien für das Erzählprinzip einer solchen Figur, die einem Zustand von Bewegungsfreiheit zwischen den Ebenen bei gleichzeitiger starker Einbindung ausgesetzt ist, sollen die folgenden Kapitel erarbeiten. Es werden dabei verschiedene Problem- und Spannungsfelder aufgezeigt, in denen sich die Figur erzähltheoretisch zu behaupten hat. Aus der spezifischen Weise, wie diese Art von Figur darin verankert ist, kristallisieren sich im Idealfall Kriterien heraus. Diese Kriterien können dann anhand von Primärtexten exploriert und ausdifferenziert werden, um zu klären, welche Kriterien sich applizieren lassen, welche weniger und wie tragfähig die Kriterien sich im Gesamten erweisen. Zu Beginn widme ich mich der für die Erzähltheorie wichtigen und kontrovers untersuchten Relation Autor – Erzähler – Figur, wobei gerade die Übergänge zwischen den einzelnen ‚Instanzen‘ interessant sind, denn oftmals sind die Instanzen nicht klar voneinander zu unterscheiden. Statt klarer Schnittstellen und klarer Aufgabenverteilung begegnen dem Rezipienten schwer fassbare Übergangsräume, ein diffuses ‚Zwischen‘, das von vielen Theorien nicht greifbar zu machen ist. In diesem ‚Zwischen‘ jedoch ist Raum für Erzählprinzipien, bei denen das Fehlen einer klaren Aufgabenverteilung (Der Erzähler erzählt und koordiniert, die Figuren handeln) die Chance für die Konstitution einer Figur als ‚Komplize des Erzählers‘ lässt.

2.1 Das Spannungsfeld Autor – Erzähler – Figur

Jeder, der in der Literaturwissenschaft die Entwicklung einer Theorie mit der Frage nach der Rolle des Autors beginnen will, muss sich mit der teils heftig geführten Diskussion um den ‚Tod‘ und die ‚Rückkehr‘

des Autors auseinandersetzen.¹⁰³ Spätestens seit dem Strukturalismus und der 60er Jahre gilt es als zu kurz greifend, in Interpretationshypothesen nach dem Plan eines Autors zu fragen, da, so die verbreitete Annahme, ein Text auch ohne den Rückbezug auf den Autor für sich stehen kann.

Auch von Rezeptionsseite hat der Autor als Instanz scheinbar ausgedient. Es sei „ein gut etablierter Gemeinplatz der Literaturwissenschaft, davon auszugehen, erst der Leser erschaffe die Textbedeutung“¹⁰⁴, so Gerhard Lauer. Was der Autor mit der genauen Anordnung von Ereignissen oder spezifischen Figurenhandlungen bezwecke, sei nicht relevant. Das mag als ein wichtiger Befreiungsschlag gegenüber zu starken Biographismus-Strömungen in der Wissenschaft, die jede Textäußerung auf Ereignisse im Leben eines gut dokumentierten Autors rückbinden wollen¹⁰⁵, zielführend sein, schießt jedoch, so die nachfolgende Forschung, über das Ziel hinaus.¹⁰⁶ Seit den 1990er Jahren ist deshalb die vorsichtige Gegenströmung aktiv, die für eine Rückkehr des Autors in die Interpretationspraxis plädiert. Wer nicht ganz auf eine Autorinstanz verzichten will, sie jedoch vom historisch fassbaren Autor appkoppelt, behilft sich mit dem von Booth geprägten Begriff des ‚impliziten Autors‘. Wayne Booth entwickelte diesen Begriff bereits in den 1960er Jahren als einen Kompromiss, der einerseits der Forderung nach Abkopplung des Autorwillens vom Willen des Textes an sich Rechnung tragen sollte, andererseits immer noch darauf hinweist, dass ein Text durchaus wertende Annahmen enthält, die er dem Rezipienten vermitteln will.¹⁰⁷ Diese Annahmen müssen aber auf irgendeine Weise in diesen Text gekommen sein, weshalb der Verdacht naheliegt, dass sich durch die

103 Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193; Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (u. a.) (Hgg): Die Rückkehr des Autors, Tübingen 1999.

104 Lauer, Gerhard: Einführung. Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (u. a.) (Hgg): Die Rückkehr des Autors, Tübingen 1999, S. 99–106, hier: S. 103.

105 Vgl. Hoffmann, Torsten / Langer, Daniela: Autor, in: Handbuch Literaturwissenschaft, Stuttgart / Weimar 2007, S. 131–168, hier: S. 131f.

106 Sonja Glauch spricht sogar von einer regelrechten ‚Übertreibung‘, vgl. Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 S. 78.

107 Vgl. Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago ²1983, S. 431f.

„Hintertür“ des impliziten Autors die Autorintention wieder zurück in die Literaturwissenschaft schleicht.¹⁰⁸

Was bedeutet dies nun für Annahmen über mittelalterliche Literatur? Auch wenn an einer grundsätzlichen Alterität mittelalterlicher Literatur nicht ohne Weiteres festzuhalten ist¹⁰⁹, so ist sie zumindest in der Frage nach dem Autorverständnis nicht von der Hand zu weisen. „The author (real or empirical) can be defined in a narrow sense as the intellectual creator of a text written for communicative purposes. In written texts in particular, the real author is distinguished from the mediating instances internal to the text“¹¹⁰, so die neuzeitliche Auffassung davon, was einen Autor ausmacht. Dieses Autorverständnis setzte sich jedoch erst im 18. und 19. Jahrhundert durch, als der Schöpfergedanke und die Aufwertung des Genies, das aus sich selbst erschafft und keine Vorlage benötigt, in den Vordergrund traten.¹¹¹

Ein mittelalterlicher ‚Autor‘ ist deutlich von der obigen Definition unterschieden: „Little distinction was made between the creators, copyists, editors, commentators and compilers of texts in favor of ‘original’ creatorship of protection“¹¹². Sie alle sind an der Produktion der Texte beteiligt und haben daher Anteil an ihrer Gestaltung. Diese weitgefasste Definition korrespondiert mit der umfangreichen Wortbedeutung des lateinischen Begriffs *auctor*: Er kann sowohl Urheber und Schöpfer, aber genauso Bürge, Zeuge, Vermittler oder Kompilator bedeuten. Die Spannweite reicht also von der Erfindung bis zur Wiedergabe. Um dieser Spannweite gerechtzuwerden, wird im Folgenden im Bezug auf mittelalterliche Texte nicht mit dem neuzeitlich aufgeladenen Begriff ‚Autor‘ operiert, sondern mit dem lateinischen Begriff *auctor*.

Auch im Gegensatz zu neuzeitlichen Autoren ist besonders in den Anfängen der mittelalterlichen Literaturproduktion der *auctor* als Per-

108 Vgl. Lauer, S. 100.

109 Vgl. Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit.

110 Jörg Schöner: Author, in: Handbook of Narratology, hg. v. Hühn, Peter / Pier, John / Schmid, Wolf / Schöner, Jörg, Berlin/New York 2009S. 1–13, hier: S. 10.

111 Vgl. Hoffmann / Langer, S. 131, sowie: Tobias Bulang: Literarische Produktivität – Probleme ihrer Begründung am Beispiel Johann Fischarts, in: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, hg. v. Corina Laude u. Gilbert Hess, Berlin 2008 S. 89–118, hier: S. 89f.

112 Schöner, S. 3.

son nicht fassbar, da er wenig bis nichts von sich selbst preisgibt, oft nicht einmal seinen Namen. „Der vermittelte Stoff, nicht der Vermittler, hat augenscheinlich das Primat.“¹¹³

Die Nicht-Fassbarkeit mittelalterlicher *auctores* als Personendurch ihre Anonymität oder durch nur autorfiktionale Hinweise auf die konkreten Personen hinter den Namen macht es naturgemäß schwierig, mit der Intention eines solchen nur schwach konturierten *auctors* zu argumentieren. Zu behaupten, er habe sich dies und jenes bei der Entwicklung seiner Figuren gedacht und verfolge ein bestimmtes Ziel mit der Ballung von handlungsfördernden Aktionen und Aussagen auf eine einzelne Figur – eine Annahme wie sie bei der vorliegenden These grundlegend ist – bleibt riskant, da kaum beweisbar.¹¹⁴ Trotz aller gebotenen Skepsis bietet jedoch gerade das freiere Konzept eines *auctor* des Mittelalters einen Nährboden für die These einer handlungssteuernden Figur. Ein mittelalterlicher *auctor* war oftmals ein Wiedererzähler bereits bekannter Geschichten, der Fokus seiner Arbeit lag also nicht auf der Erfindung neuer Erzählungen, sondern darauf, alten Geschichten ein neues Kleid zu geben. Das bedeutet, das ‚wie‘ des Erzählens – in der neuzeitlichen Narratologie *discours* genannt – steht im Vordergrund der literarischen *Produktion*. Das Einsetzen einer handlungssteuernden Figur wäre dann auf der Ebene des *discours* ein Hilfsmittel, um mit einer eigenen Variation zum bereits feststehenden Ende der Handlung zu kommen, ohne dabei die ordnende Hand des *auctors* selbst sichtbar zu machen, da ja der *auctor* hinter dem Werk zurückzustehen hat.

Damit lassen sich Parallelen zu einer anderen Entität im Textkorpus ziehen, die noch in viel größerem Maße den Willen des Autors im Text vertritt: Dem Erzähler.

113 Bein, Thomas: Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hgg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, 303–320, hier: S. 304. Vgl. ebenfalls: Glauch, An der Schwelle zur Literatur, S. 89.

114 Sonja Glauch spricht dabei vom Unterschied zwischen lern- und lehrbarem, also Strukturen und Techniken, die bewusst angewendet wurden, und Techniken, die nur im Unterbewusstsein des *auctors* vorhanden sind, jedoch trotzdem sinnstiftend sein können. Vgl. Glauch, ebd., S. 17f.

2.1.1 Zwischen Autor und Erzähler

„Der Erzähler ist nicht der Autor – der Autor ist nicht der Erzähler“ – dieser Chiasmus der Literaturtheorie ist eine der ersten Dogmen, die ein Literaturwissenschaftler im Studium lernt. Diese Unterscheidung ist dann am substantiellsten, wenn es um das Interpretieren von Erzähleraussagen geht, die als Hinweise auf einen Autor hinter dem Erzähler angesehen werden könnten. Die Maxime wendet sich auch hier gegen übermäßigen Biographismus in der Interpretationspraxis und hat sich seit mehr als 60 Jahren gefestigt: „Die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler [...] wurde in den 1950er Jahren als Standard für die Erzähltextanalyse etabliert.“

Eine grundsätzliche Begriffsklärung trennt Erzähler und Autor wie folgt:

„Der *Erzähler* ist eine Kategorie innerhalb des Textes, er steht als Vermittler zwischen Autor und Publikum und übernimmt im Medium der Schriftlichkeit die Erzählfunktion [...] Der *Autor* ist eine reale historische Person [...] Er kann aus medialen Gründen nicht im Text anwesend sein, sondern steht außerhalb, hat aber den Erzähler als sein Pendant im Text geschaffen.“¹¹⁵

Wiederum stellt sich die Frage, ob dieser ‚Standard‘ für mittelalterliches Erzählen ohne Weiteres gültig ist, wenn doch schon die Entität des *auctors* so wenig fassbar ist. Sonja Glauch vertritt jedenfalls die Auffassung, eine Dissoziierung von Autor und Erzähler sei im Verständnis mittelalterlichen Erzählens nicht angelegt.¹¹⁶

Wer oder was ist also der Erzähler in mittelhochdeutschen Texten? Ein Schattenriss des *auctors*, durch den er sich im Textcorpus bemerk-

¹¹⁵ Linden, Sandra: Erzählung und Reflexion, S. 53f.

¹¹⁶ Vgl. Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektiven hg. v. Harald Haferland/Matthias Meyer, Berlin/New York 2010, S. 149–185, hier bes. S. 161. u. 184f. Vgl. auch Ursula Schaefer: „Was uns bei Hartmann wie bei Layamon Anfang des 13. Jahrhunderts entgegentritt, ist der ‚Autor-Erzähler‘, der sich stolz auf geschriebene Quellen berufen kann. Er ist gleichzeitig Schöpfer wie Vermittlungsinstanz.“ vgl. Ursula Schaefer: Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002* (Wolfram-Studien XVIII). Hg. v. Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz und Klaus Ridder. Berlin 2004, 83–97, hier: S. 91.

bar macht? Eine vom Autor in den Text projizierte Figur, die aber nichts mit ihm selbst als Person zu tun hat, sondern in seinem Auftrag handelt?¹¹⁷ Wo beginnt der Erzähler, wo hört der Autor auf, um die fließende Grauzone bildlich zu fassen?¹¹⁸ Jede der Begriffsbestimmungen des ‚Erzählers‘, ob er als textuelle Instanz, Stimme, Mittler oder fiktive Figur angesehen wird, ist auf einer anderen Ebene angesiedelt. Einmal wird er dem textexternen *auctor* angenähert, dann wieder in Richtung der *histoire* gerückt, auf der sich auch die Figuren befinden. Dass dabei oft die Frage nach der Erzählinstanz eng mit der Debatte um Fiktionalität verbunden ist, zeigt Glauch anhand der von Kayser in den 1950er Jahren gegebenen Definition: Der Erzähler sei einer, für den „die dichterische Welt mit ihren Wunderbarkeiten Wirklichkeit ist“, er befinde sich also auf einer niederen ‚Erkenntnisebene‘ als der *auctor* selbst.¹¹⁹

Es stellt sich also auch die Frage: Was leistet der Erzähler, was spricht man ihm zu? Wenn er nur der Mittler ist, dann hat er selbst keinen Anteil an der Entstehung des Textes und an seiner Organisation.¹²⁰ Dennoch ist er es, der Figuren auf- und abtreten lässt, ihnen Sprechakte und Handlungen zuweist. Tut er das a) aus ‚eigenen Antrieb‘ heraus, als festgefügte Erzählinstanz, b) im *Auftrag* des Autors als Mittler des Autorwillens oder c) als bloße Stimme des *auctors* selbst? Die neuzeitliche Literaturwissenschaft, für die fiktive Autorschaft durch Ich-Erzählungen längst mit dem Phänomen einer vom Autor abgekoppelten Erzählerstimme vertraut, würde sich wohl für a) entscheiden¹²¹, in der Mediävistik liegt der Fall jedoch nicht eindeutig. Die Schwelle zwischen Autor und Erzähler ist

117 Vgl. Glauch, *An der Schwelle zur Literatur*, S. 82. sowie die Ausführungen bei Hübner, *Erzählformen*, S. 93–99.

118 Sonja Glauch fasst diese Unschärfe und das ‚Dilemma‘ der Mediävistik mit folgenden Worten zusammen: „Es existiert in der mittelalterlichen Erzählkultur weder ein autobiographisches ‚echtes‘ Ich noch ein vom Verfasser verschiedenes und als solches bezeichnetes, fiktionales Sprechersubjekt.“ Vgl. Glauch, *An der Schwelle zur Literatur*, S. 23.

119 Vgl. ebd., S. 97.

120 Glauch spricht gar von einem fatalen Missverständnis, das durch die Agensbedeutung des Begriffs ‚Erzähler‘ ausgelöst wird. Vgl. ebd. S. 100.

121 Wolf Schmid plädiert für eine Position zwischen a) und b): „Die Auswahl der Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften nimmt im fiktionalen Werk – nach den Gesetzen der Fiktion – der Erzähler vor. Der Autor überantwortet ihm gleichsam das narrative Material in Form von Geschehnissen, die das Produkt seiner aukto-

hier eher eine nicht klar umrissene Zone denn ein definierbarer Schwellenraum, erst mit der der Frühen Neuzeit eigenen flächendeckenden Ausformung literarischer Schriftlichkeit rückt der Autor stärker in den Vordergrund. Anstatt dass der mittelalterliche *auctor* selbst eine klare Trennung zwischen seinem ‚Ich‘ und der Erzählerstimme zieht, lässt er diese Stimme oft darauf bestehen, diejenige Person zu sein, der die Geschichte in ihrer vorliegenden Fassung zugeschrieben wird.¹²²

Dies hängt mit der besonderen Ausformung der mittelalterlichen Literaturtradition auf dem Weg in die Schriftlichkeit zusammen. In den frühmittelalterlichen Epen, die meist erst nach einer langen Tradition der mündlichen Weitergabe verschriftet¹²³ wurden, war der Erzähler noch mehr ein ‚Rhapsode‘, ein Mittler, der im kollektiven Gedächtnis das wachruft, was bereits allen bekannt ist, aber gerne noch einmal wiedererzählt wird. Er war also weder eine ausgestaltete Erzählerfigur, noch behauptete er, der Urheber der erzählten Geschichte zu sein. Als Mittler brauchte er nichts weiter zu tun, als durch seine Stimme das Geschehen zum Leben zu erwecken.¹²⁴ Anders gestaltet sich der Fall, sobald durch die Verschriftung der gemeinsame Erinnerungshorizont verschwindet. „Wenn die Schriftlichkeit einerseits die folgenreiche Möglichkeit eröffnet, Wissen vom Wissenden zu trennen, so muß, wenn die ‚Nähe‘ des gemeinsamen Erinnerns entfällt, der wissende Erzähler neu mit der

rialen Erfindung sind, aber der Autor erscheint in der dargestellten Welt nicht als auswählende Instanz.“ Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin / New York 2008, S. 257.

- 122 Dies führt natürlich zu Rückbezügen vom Erzähler auf den Autor, zu Versuchen, den historischen Autor aus Selbstaussagen des Erzählers zu rekonstruieren – eine Strömung der Forschung die nicht unproblematisch ist. Diese Gefahr muss bei der Betonung von Identität von Autor und Erzähler immer im Auge behalten werden.
- 123 Man beachte hierbei auch die von Wulf Oesterreicher etablierte und von Ursula Schaefer aufgegriffene Unterscheidung von ‚Verschriftung‘ und ‚Verschriftlichung‘. Verschriftung meint den reinen Prozess des Aufschreibens einer mündlich tradierten Erzählung, Verschriftlichung den dabei mit einhergehenden Prozess der sukzessiven Anpassung an das Medium der Schrift, durch Ausführungen, komplexere Strukturierungen etc. Vgl. Oesterreicher, Wulf: ‚Verschriftung‘ und ‚Verschriftlichung‘ im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, in: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, hg. v. Ursula Schaefer, Tübingen 1993, S. 267–292; Schaefer, S. 87.
- 124 Vgl. Schaefer, S. 91. Noch das Nibelungenlied beruft sich mit der – zwar später aber doch zeitnah entstandenen – Prologstrophe auf diese Tradition des kollektiven Wissens: *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit [...], muget ir nun wunder h*

„gewußten“ Erzählung verklammert werden.“¹²⁵ Der Erzähler ist nun viel stärker als zuvor das Bindeglied zwischen der Erzählung und dem Publikum, um „der asymmetrischen Kommunikationssituation schriftlich Rechnung zu tragen.“¹²⁶ Curschmann führt die Kommunikation zwischen Autor und Publikum als Grund für die starke Exponierung einer Erzähler-Figur an. Die „neue Mündlichkeit“, besonders in den Werken Wolframs von Eschenbach propagiert, inszeniert eine fingierte Unmittelbarkeit des Geschehens, die durch die schriftliche Fixierung und den Vortrag aus einem solchen Schriftstück eigentlich bereits nicht mehr gegeben ist.¹²⁷ Der Autor selbst ist der ‚Spielleiter‘ dieses ‚Gesellschaftsspiels‘, er agiert hinter den Kulissen, versucht durch den Erzähler den direkten Kontakt mit dem Publikum zu halten. Hier zeigt sich trotz aller fingierten ‚Eigenständigkeit‘ des Erzählers sein Status als Vermittlungskategorie des Textes.¹²⁸

„Der ‚fiktive Erzähler‘ agiert nicht in derselben Gewichtsklasse und nicht als Konkurrent zum eigentlichen Erzähler, dem Autor. Der eine setzt die Worte, die wir hören können, der andere ist nur die textlich vermittelte Evokation einer fremden Stimme. Wenn der Autor die erzählte Geschichte ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und es nicht darauf anlegt, eine Erzählerfigurencharakteristik zu entwerfen, wirkt diese fremde Stimme allenfalls als Modulation seiner eigenen.“¹²⁹

Dem Erzähler-Ich die gesamte ‚Macht‘ über das Erzählte zuzuschreiben, wie es in der Forschung zur neueren Literatur gerne getan wird, ist also für mittelalterliche Texte nicht zielführend.

So lässt es sich nicht leugnen, dass die Vermittlung eines Geschehens zwar *über* den Erzähler führt, sich aber „aus weitschauender Planung“ und „einem übergreifenden Plan“ des *auctors* ergibt, der eine

125 Schaefer, S. 93.

126 Ebd. S. 95.

127 Vgl. Curschmann, Michael: Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur, in: Wolfram-Studien VIII, S. 11–32, hier: S. 28.

128 Besonders für die Werke Chrétien de Troyes, an denen sich die mediävistischen Autoren wie Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach orientieren, bleibt die Erzählerrolle immer an den Autor rückgebunden, eine begriffliche Dissoziierung von Autor und Erzähler sei also logisch nicht nachvollziehbar. Vgl. Unzeitig-Herzog, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: Wolfram-Studien XVIII (2004), S. 59–81, hier: S. 73.

129 Vgl. Glauch, S. 88.

„höhere Verfügungsgewalt“ für sich beansprucht.¹³⁰ Den *auctor* deswegen in interpretatorischen Überlegungen, die sich auf die Konzeption seines Werkes beziehen, ganz außer Acht zu lassen und sich nur mit dem Erzähler zu beschäftigen, halte ich deshalb für wenig zielführend.

Es ist also die Balance zu halten, einerseits präzise vorzugehen und Erzähler und *auctor* nicht zu verquicken, andererseits anzuerkennen, dass für mittelalterliche Literatur zwar ein Unterschied zwischen den beiden Instanzen besteht, jedoch in einem flexiblen Ausmaß, das für jedes Werk neu diskutiert werden muss.

Um diesem flexiblen Schwellenraum zwischen *auctor* und Erzähler Rechnung zu tragen, wird im Folgenden aus Gründen der notwendigen sprachlichen Eindeutigkeit und einer möglichst einheitlichen Formulierungsweise für den Erzähler der Begriff *Erzählinstanz* verwendet. Dieser Begriff kann sowohl eine vermittelnde Stimme als auch eine stark ausgestaltete Erzähler-Figur, die sich selbst zum *auctor* des Werkes stilisiert, bedeuten. Nur in der konkreten Analyse der Erzählinstanz in den zu untersuchenden Werken werden die respektiven Begriffe ‚Erzähler-Figur‘, ‚Reflektor‘ etc. Verwendung finden.

Für die Idee einer handlungssteuernden Figur ergibt sich aus der gradualisierten Trennung zwischen *auctor* und Erzählinstanz folgende Frage: Wer gibt der Figur die ‚Macht‘ zur Handlungssteuerung, der den Text konzipierende *auctor* oder die die Handlung präsentierende Erzählinstanz?

Mit der Erkenntnis, dass der *auctor* die Konzeption des Werkes vollzieht – ob er nun den Stoff selbst ganz neu erfindet oder für seine eigene Darstellung anpasst –, lässt sich die ‚Machtvergabe‘ in der grundsätzlichen Anlegung handlungssteuernder Eigenschaften beim *auctor* verorten. Im Moment des Erzählvorgangs jedoch ist es die Erzählinstanz, die der Figur den Raum in der Erzählung verleiht. In ähnlicher Art, so meine These, wie die Erzählinstanz zwischen dem *auctor* und den Figuren des Werks steht, rücken handlungssteuernde Figuren in eine Zwischenposition und kommen daher in eine Art Parallele zur Funktion der Erzählinstanz.

¹³⁰ Vgl. Curschmann, S. 22.

2.1.2 Das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren

Aus diesem Grund ist als Kriterium für die Existenz einer handlungssteuernden Figur das Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und der Figur sehr wesentlich, da es meist offener im Text zutage tritt als die kaum auslotbare Grenze zwischen Autor und Erzählinstanz. Es stellen sich im Folgenden nun mehrere Fragen:

1. Welche ‚Art‘ von Erzählinstanz begünstigt das Auftreten einer handlungssteuernden Figur? Wie wirkt sich etwa eine stark ausgeprägte Handlungs- oder Wissensmacht der Erzählinstanz auf die Möglichkeit oder Notwendigkeit einer handlungssteuernden Figur aus?
2. Wozu braucht eine Erzählinstanz eine handlungssteuernde Figur?
3. Ist eventuell eine besondere ‚Vorliebe‘ der Erzählinstanz für die Figur erkennbar?
4. Auf welcher Ebene befindet sich die handlungssteuernde Figur im Vergleich zu den anderen Figuren des Werks?

1. Welche ‚Art‘ Erzählinstanz begünstigt eine handlungssteuernde Figur?

Zuerst einmal ist in Erinnerung zu rufen, dass ein Konsens der Forschung besteht, dass in mittelalterlichen Erzählwerken die Erzählinstanz nicht Teil der erzählten Welt selbst ist, auch wenn sie sich als ihr zugehörig stilisiert.¹³¹ Anderweitige Ausformungen der Erzählperspektive, wie personales Erzählen oder besonders die Ich-Erzählform, sind in der Zeit um 1200 kaum denkbar.¹³²

¹³¹ Vgl. Linden, *Erzählung und Reflexion*, S. 55. Linden unterscheidet mit Wolf Schmid zwischen der erzählten Welt der Handlung und der dargestellten Welt, in der sich auch die Erzählinstanz gemeinsam mit den Rezipienten inszenieren kann.

¹³² Dies gilt bezogen auf den Text als Ganzen. Wenn es personale Erzählsituationen gibt, der Erzählfokus also auf die Wahrnehmung einer bestimmten Figur beschränkt bleibt, so handelt es sich nur um vorübergehende Erzählexperimente und Stilmittel des Erzählens, die die auktoriale Stellung des Erzählers jedoch nie wirklich in Frage stellen. Ein Beispiel wäre Hartmanns Fokus auf Enites Gefühlswelt im *Erec*, während uns Erecs Innenleben über weite Teile des zweiten Aventure-Zyklus verschlossen bleibt. Vgl. dazu: Hübner, Gert: *Erzählformen im höfischen Roman: Studien zur Fokalisierung im "Eneas", im "Iwein" und im "Tristan"*, Tübingen (u.a.) 2003, S. 62, diskutierend: Dimpel: *Zofe im Fokus*, S. 61. Ähnlich verhält es sich mit Ich-

Erzählformen im höfischen Roman können „als Mittel der Rezeptionslenkung“ verstanden werden. Der „Textproduzent [will] mit bestimmten Formen bestimmte Wirkungen auf das Urteil der Rezipienten [...] erzielen.“ Das geht nun aber am besten durch die Autorität einer Erzählinstanz, deshalb wird das Erzählen vom Standpunkt einer Figur aus nicht durchweg eingesetzt.¹³³ Die Erzählinstanz tritt auf als Regisseur, der einem wie auch immer gearteten Publikum eine Geschichte präsentiert. Er sorgt dafür, dass die Figuren an der richtigen Stelle auf- und abtreten, er gibt Einblick in ihr Innenleben oder unterlässt es, gibt Vorausdeutungen oder ruft Vergangenes in Erinnerung.¹³⁴ Andererseits verortet er die erzählten Ereignisse selbst nicht unbedingt in einer abgeschlossenen Vergangenheit. Er erweckt die Illusion, dass die Geschichte während des Erzählakts veränderlich bleibe, ein endgültiges Abschließen ist nicht möglich.¹³⁵ Die einzige Art, eine Erzählung für beendet zu erklären, besteht in der Behauptung, über die Figuren und ihr Handeln nun nichts mehr zu wissen. Die Erzählung ist also immer auch an das propagierte Wissen des Erzählers gebunden. Endet das Wissen, endet die Geschichte.

Ein solches Wissen, das die Handlung von Anfang bis Ende umschließt, ist auch die Grundvoraussetzung, um Figuren aus dem Gros der Handelnden herauszuheben. Nur eine Erzählinstanz, die selbst zuverlässig über Wissen verfügt, kann einen Teil davon an die Figur abgeben, ohne die eigene Souveränität in Abrede zu stellen.

2. Wozu braucht ein Erzähler eine handlungssteuernde Figur?

Die Frage nach dem ‚wozu‘ ist bei einer Untersuchung von Figurenfunktionen immer die zentrale. Wozu dient ihre so geartete Funktion, warum ist sie dergestalt ausgearbeitet? Worin besteht der Mehrwert

Erzählungen, sie sind, wenn überhaupt als intradiegetische Erzählungen denkbar, die einen Rahmen benötigen. Vgl. Schaefer, S. 94 sowie Sonja Glauch: Ich-Erzähler ohne Stimme, S. 161f.

133 Vg. Hübner, *evidentia*, S. 138.

134 Gerade die Fähigkeit, in der ‚Zeitleiste‘ der Erzählung beliebig vor- oder zurückzuspringen macht die Auktorialität eines Erzählers aus.

135 Vgl. Unzeitig-Herzog, S. 77. Monika Unzeitig-Herzog gibt als Beispiel dafür Hartmanns Spiel mit fiktiven Publikumseinwürfen oder dem Auftreten von Frau Minne, weist aber darauf hin, dass diese Konstruktionen einzigartig und nur bei Hartmann zu finden seien.

gegenüber der handlungssteuernden Funktion der Erzählinstanz selbst? Weshalb sollte ein Teil dieser Ordnungs- und Steuerungsfunktion vom Erzähler auf die Figur übertragen werden? Welchen gewünschten Effekt erzielt dies?

Grundsätzlich sind bei der Beantwortung dieser Frage folgende Aspekte zu berücksichtigen:

Zum einen ist eine Figur, wenn sie Funktionen des Erzählers übernimmt, mehr als alle anderen Figuren an der Organisation des Werkes beteiligt. Laut Wolf Schmid stehen sich deskriptive und narrative Elemente einer Erzählung konträr gegenüber und sind dennoch komplementär: Deskriptive Elemente beinhalten politische oder gesellschaftliche Zustände der erzählten Welt, übergeordnete Zusammenhänge – wie beispielsweise Ereignisse der Vergangenheit, die noch in die narrative Gegenwart hineinwirken – sowie Beschreibungen von Figuren oder Orten. Zwar können deskriptive Elemente durchaus Teil der Narration sein, sie befinden sich jedoch auf einer anderen, übergeordneten Ebene als die narrativen Elemente selbst, unterbrechen häufig den stringenten Fortlauf der Erzählung.¹³⁶ Wenn der Erzähler etwas erklären muss, weil seinem Publikum andernfalls wichtige Informationen zum Verständnis fehlten, muss notgedrungen ein Exkurs eingeschoben, die Handlung unterbrochen werden. Erst wenn die notwendigen Informationen aktualisiert sind, kann mit der Handlung fortgefahren werden.¹³⁷ Was passiert allerdings, wenn eine Figur in der Handlung selbst die notwendigen Informationen gibt?

„Der Emanzipierung von der Spontaneität mündlichen Erzählens entspricht die Forderung, daß der Fluß der Handlung nicht durch weitläufige Ad-hoc-Erläuterungen oder Beschreibungen aufgehalten werden soll. Positiv ausgedrückt, die Vermittlung des Geschehens führt über Strukturen, die sich aus weitschauender Planung auf das Ganze hin ergeben.“¹³⁸

Aus diesem Zitat von Curschmann lassen sich zwei wichtige Punkte für die obige Frage ableiten.

1. Durch die Verschriftung und Verschriftlichung der Erzählstoffe konnte eine größere Komplexität des Handlungsaufbaus garantiert

¹³⁶ Vgl. Schmid, S. 7.

¹³⁷ Curschmann, S. 21.

¹³⁸ Curschmann, S. 22.

werden, ohne dass dabei der Rezipient den Faden verlöre, der Erzähler selbst entfernt sich jedoch von der Unmittelbarkeit der Handlung. Allerdings gibt es dabei einen neuen Weg, deskriptive Elemente in einer Erzählung zu vermitteln: Durch Figuren. Dieselbe Information von einer Figurenrede dargelegt, braucht den Erzählfluss nicht zu durchbrechen, zerstört auch nicht die Illusion der Fiktion. Der Erzähler braucht nicht selbst in Erscheinung zu treten, wenn die Figuren die Informationsvergabe für ihn übernehmen. Manches Mal erzielen Informationen, die von Figuren gegeben werden, bereits größere Effekte bei den Rezipienten als eine gleichlautende Information des Erzählers. Hübner begründet dies mit bereits von Platon vertretenen Mechanismen der Mimesis:

„Da Figurenreden selbst schon Nachahmung sind, evozieren sie Platons Analogieschluss zufolge auch mehr Nachahmung als Erzählerrede.“¹³⁹ Noch größeren Effekt erzielen Aussagen, wenn sie in Dialogform präsentiert werden, wenn also eine Figur einer anderen Figur über etwas Bericht erstattet. Die so gegebenen Informationen bleiben besser im Gedächtnis der Rezipienten.¹⁴⁰ In diesem Fall kann es sogar so weit kommen, dass für den Rezipienten die Erzählerstimme mit der Figurenstimme assimiliert wird. Die Figur bekommt für diesen Abschnitt, in dem sie etwa einen Teil der Geschichte aus der Vergangenheit für eine Gruppe von anderen Figuren aktualisiert, die volle Erzählautorität, benutzt vielleicht sogar ähnliche Rhetorik-Topoi wie die Erzählerstimme. Nur durch gelegentlich eingeworfene *inquit*-Formeln

139 Hübner, *evidentia*, S. 120.

140 Dabei handelt es sich um eine Ableitung der Prinzipien eines Platonischen Dialogs. Platon hat fast alle seine Lehrschriften in Dialogform abgefasst, da die Interaktion zu erfahrenden Inhalt mit Kommunikation verbindet, die zum Nachdenken anregt und deshalb im Gedächtnis besser haften bleibt. Des Weiteren können bei der Dialogform besser Stilmittel wie Ironie oder Scherz eingesetzt werden Vgl. Rolf Geiger: *Dialektische Tugenden. Untersuchungen zur Gesprächsform in den Platonischen Dialogen*. Paderborn 2006, S. 22–28, hier: S. 27. Es ist immer wieder diskutiert worden, welches Bildungsniveau man den Autoren mittelalterlicher Werke zusprechen kann und darf, damit man davon ausgehen kann, dass die Übernahme solcher rhetorischen Kunstgriffe aktiv und nicht unterbewusst erfolgte. Vgl. u. a. Sonja Glauch: „Letztlich gibt es den Weg nicht, der festzustellen erlaubt, wann Bauprinzipien und literarische Techniken ‚gewußt‘ und ‚beherrscht‘ werden und wann man sie aus Imitation, Tradition und Praxis einfach ‚hat‘.“ in: *An der Schwelle zur Literatur*, S. 17.

der Erzählinstanz wird dem Rezipienten wieder in Erinnerung gerufen, dass es noch eine übergeordnete Erzählautorität gibt.¹⁴¹ Der Effekt dieses erzähltechnischen Kniffs ist eine größtmögliche Verlagerung einer *Descriptio* in die *Narratio*, sodass die Linie des Erzählens nicht nur nicht unterbrochen, sondern sogar ein höherer Grad an fiktionaler Unmittelbarkeit erreicht wird.

2. Des Weiteren impliziert Curschmanns Ausführung, dass diese Effekte aus ‚weitschauender Planung‘ heraus entstehen, also nicht zufällig eine Figur der Erzählinstanz unter die Arme greift, um den roten Faden der Geschichte ohne Unterbrechungen und weitreichende Wendungen zu halten. Je mehr eine Figur an ordnenden oder narrativen Elementen teilhat, desto mehr kann sich die Erzählinstanz zurücknehmen – oder sich an anderer Stelle inszenieren. Wenn die Erzählinstanz an gewissen Stellen die Erzählung nicht mehr unterbrechen *muss*, um ihr Publikum auf den erwünschten Stand zu bringen, bekommen die Szenen besondere Qualität, in denen sie es denn doch einmal *tut*. Es entsteht eine völlig neue Kultur der inszenierten Handlungsunterbrechung, wie man sie beispielsweise bei Hartmanns von Aue *Erec* findet, in dem Erzähler und Publikum in den Wettstreit treten, wer denn nun die Geschichte korrekt erzählen kann.¹⁴²

Diese ausgeprägte Form der Selbstinszenierung durch Exkurse ist nicht bei allen Erzählinstanzen so stark vertreten wie bei Hartmann. Eine genauere Untersuchung der Textcorpora, wie sie im Interpretationsteil dieser Arbeit vorgenommen werden wird, kann jedoch noch weiteren Hinweisen auf Entlastungen der Erzählinstanz und deren Auswirkungen auf die Inszenierung der Erzählsituation (und umkehrt) nachgehen.

Zuletzt sei noch auf einen weitere Grund hingewiesen, weshalb die Erzählinstanz eine dergestalt autorisierte Figur brauchen kann: Da sich die Figur innerhalb der erzählten Welt befindet, kann sie direkt mit

141 Vgl. Miedema, S. 38.

142 Vgl. etwa den über 200 Verse umfassenden Exkurs zu Enites Sattel und seine poetologische Bedeutung. Er ist für den Fortlauf der Handlung selbst nicht relevant, wird aber als Exkurs über das Erzählen selbst unszeniert, inklusive eines fiktiven Wettstreits zwischen der Erzähler-Figur und einem besserwisserischen Zuhörer. Das Erzählen selbst wird dabei in den Mittelpunkt gerückt, der Wahrheitsgehalt und die Frage der absoluten Erzählautorität. Kommentierend dazu: Linden: Erzählung un Reflexion, S. 47ff.

den anderen Figuren kommunizieren, was dem Erzählinstanz auf der *discours*-Ebene verwehrt bleibt. Dies erübrigt nicht nur oben angesprochene Digressionen zur Klärung von Hintergründen durch die Erzählinstanz, sondern ermöglicht es auch auf allzu mirakelhafte *deus-ex-machina* Wendungen zu verzichten.¹⁴³ Denn wenn eine Figur einerseits Hintergründe sowohl für den Rezipienten als auch für andere Figuren vermittelt, andererseits zu einem bestimmten Handeln rät oder die Situation selbst herbeiführt, bleibt die Lenkung der Handlung ‚unsichtbar‘, ohne dass der Rezipient eine deutliche Lenkung des Geschehens (‚es fügte sich‘, ‚Gott fügte es, dass ...‘) wahrnimmt.

3. Ist eine ‚Vorliebe‘ für eine bestimmte Figur erkennbar?

Die Ausführungen von Punkt 2 können für jede beliebige Figur gelten, die irgendwann einmal im Verlauf der Handlung eine Funktion übernimmt, die den Erzähler entlastet, indem beispielsweise Erklärungen als Figurenrede in die Handlung integriert werden.

Es fällt dennoch auf, dass, wie bereits in den Ausführungen 2.2 und in der Einleitung anklingt, solche Momente der Entlastung der Erzählinstanz auf eine bestimmte Figur im Text kumuliert werden. Ist das als Zufall zu werten oder bedeutet dies, dass der Erzählinstanz (und hinter ihr stehend natürlich dem planenden Autor) eine Vorliebe für diese Figur nachzuweisen ist?

Doch was versteht man unter der Frage, ob eine Erzählinstanz eine ‚Vorliebe‘ für eine bestimmte Figur zeigt? Wie ist diese ‚Vorliebe‘ gear- tet, wie kann sie sich überhaupt manifestieren? Und was sagt ein mehr oder minder hoher Grad an ‚Vorliebe‘ aus? Dies alles sind wichtige Punkte, die geklärt werden müssen, bevor man diesen Begriff zu einem Kriterium für die Existenz einer handlungssteuernden Figur macht.

Vorliebe kann zum einen durch Sympathielenkung zum Ausdruck kommen, das heißt, die Erzählinstanz versucht durch positive Attribu- tion und ein ‚ins rechte Licht rücken‘, den Rezipienten positiv gegen- über der Figur einzustellen. Friedrich Dimpel widmet der Sympathie-

143 Zur Unterscheidung zwischen *deus-ex-machina* Figuren und der handlungssteu- ernden Figur, siehe Kap. I 3.3.4. Alles was der Erzähler seinen Figuren mitteilen möchte, – beispielsweise Hinweise, die dem Protagonisten weiterhelfen – es aber nicht direkt kann, kann durch solch eine Figur vermittelt werden.

steuerung ein Unterkapitel von rund 60 Seiten seiner theoretischen Vorüberlegungen, beschäftigt sich aber nach eigener Aussage nicht mit der Frage der Wirksamkeit dieser Verfahren, sondern damit, auf welcher Ebene diese Steuerungen verortet sind.¹⁴⁴ Er konstatiert ebenfalls, dass es bisher recht wenige konkrete Analysemodelle zur Sympathie lenkung gibt, nur vereinzelte Bausteine.

„Gründe für diesen Befund können mit der leichten Durchschaubarkeit einiger Phänomene zusammenhängen [...] Ein weiterer Grund kann darin liegen, daß Aspekte wie Mißgunst, Neid und Heimtücke in den Bereichen des Inhaltlichen, auf die *histoire*-Ebene führen.“¹⁴⁵ Will heißen: Das Interesse an den Auswirkungen von Sympathie lenkung ist relativ gering, da ihre Wirkung meist nur von Fall zu Fall, im Hinblick auf den konkreten Text und nicht textübergreifend untersucht wird, da sich mit dieser Beschränkung auf den einen zu untersuchenden Text bereits die gewünschten Interpretationserfolge einstellen. Dass damit eine Wirkung erzielt werden könnte, die über den konkreten Effekt *in* der Handlung hinausgeht, wird nicht beachtet. So wird beispielsweise nicht die Frage geklärt, welche Wirkung der Rat einer Figur sowohl auf andere Figuren des Werks als auch auf die Rezipienten haben kann, wenn diese Figur vom Erzähler als klug und vorausschauend inszeniert wird und deshalb als vertrauenswürdig.¹⁴⁶ Die Untersuchung von Sympathie lenkungseffekten kann demnach nicht auf die *histoire*-Ebene der jeweiligen Texte beschränkt sein, sondern muss immer auch die Erzählinstanz und damit das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figur in den Blick nehmen.¹⁴⁷

Das Zitat aus Dimpels Monographie rückt einen weiteren wichtigen Aspekt in den Vordergrund: Dimpel spricht von Missgunst, Neid und Heimtücke – Begriffe die negativ konnotiert sind und auch negativ auf eine Figur zurückfallen können. Dies macht deutlich: Eine ‚Vorliebe‘ für eine Figur zu zeigen ist nicht an die Wertung von positiv und negativ gebunden, wie der Begriff Sympathie suggeriert. Auch wenn eine Figur Antipathie in den Rezipienten hervorrufen soll, kann die Erzählinstanz ganz wertneutral eine Vorliebe für diese Figur zeigen, in

144 Vgl. Dimpel, S. 65–126, hier besonders S. 68.

145 Ebd., S. 64.

146 Dies spielt in den Bereich des zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählens mit ein.

147 Vgl. Dimpel, S. 65.

dem sie ihr gesonderte Aufmerksamkeit schenkt. Dies wird auf der *discours*-Ebene meist mit Fokussierungs- bzw. Fokalisierungstechniken¹⁴⁸ gelöst: Von der betreffenden Figur erfahren wir mehr als von anderen, über ihre Gedankenwelt oder ihre Vergangenheit und Zukunft. Dass dieses Verfahren als ‚Vorliebe des Autors für eine Figur‘ so selten als bewusst angewandte Technik reflektiert wird – und deshalb als ein interessantes zu untersuchendes Phänomen – liegt Dimpel zufolge an der geringen Offensichtlichkeit der Steuerung. „So ist eine [...] Steuerung, die durch Normverstöße realisiert wird, viel leichter zu erkennen als eine, die aus einem Verzicht auf eine Fokalisierung der betreffenden Figur resultiert.“¹⁴⁹ Auch die Steuerung *durch* Fokalisierung der betreffenden Figur ist einfacher zu verschleiern als eine durch Normverstöße. Denn Normverstöße oder das Agieren innerhalb der Norm sprechen Rezipienten durch eine emotional-moralische Komponente an, die unmittelbaren Einfluss auf Sympathie oder Antipathie gegenüber der Figur hat. Starke oder schwache Ausprägung des Fokus auf eine Figur hingegen ist nicht mit Emotion gekoppelt und evoziert deshalb wenn überhaupt nur unbewusste Reaktionen zugunsten oder gegen das Interesse an einer Figur.

Wieviel Raum die Erzählinstanz einer Figur widmet – besonders wenn es sich dabei nicht um den Protagonisten handelt – spielt also, auch wenn für den Rezipienten nicht prioritär erkennbar, eine große Rolle im Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figur.

148 Hier ist die von Dimpel entfachte Diskussion der Begriffe ‚Fokussierung‘ und ‚Fokalisation‘ zu beachten, die seiner Meinung nach nicht trennscharf von der Forschung benutzt werden, bzw. im Fall der Fokussierung wenig bis überhaupt nicht. „Während sich Fokalisierung auf die Art und Weise des Erzählens bezieht, handelt es sich bei Fokussierung in höherem Maße um ein figurenbezogenes Konzept.“ (Vgl. Dimpel, S. 163f.) Das Problem mit Dimpels Definition von ‚Fokussierung‘ besteht darin, dass er Elemente der *histoire* und des *discours* vermischt, indem er bei seinen fünf Fokussierungstypen Elemente der Kontextanordnung (wie wird eine Figur in einem Raum eingeführt, mit welchen Attributen in Kontext gesetzt) mit Elementen der Innenwelt von Figuren (welchen Standpunkt vertritt eine Figur zu einem Thema hat) auf eine Stufe stellt. Somit widerspricht er seiner Aussage, in der er das ‚wie‘ des Erzählens der Fokalisation und nicht der Fokussierung zuschreibt.

149 Dimpel, S. 73.

4. Auf welcher Erzählebene befindet sich eine handlungssteuernde Figur?

Mit der Frage, auf welcher narratologischen Ebene sich Figuren im allgemeinen befinden, hat sich bereits der Forschungsabriss beschäftigt und dabei aufgezeigt, wie wenig Konsens zwischen den einzelnen Positionen herrscht. Nun soll herausgearbeitet werden, ob die in der Forschung grundlegende Annahme, dass sich alle Figuren der *histoire* zuordnen ließen auch für die Theorie einer handlungssteuernden Figur trägt.

Wenn man in der Mediävistik von narratologischen Ebenen spricht, agiert man notgedrungen mit modernem Vokabular, was aber nicht bedeutet, dass diese Ebenen grundsätzlich erst ab der modernen Literatur existieren. Hübner dazu:

„Auch wenn Chrétien de Troyes oder Gottfried von Straßburg nicht zwischen *histoire* und *discours* zu unterscheiden vermochten, hätten sie wahrscheinlich etliche erzählerischen Praktiken, die die moderne Narratologie auf der *discours*-Ebene ansiedelt, mit der von rhetorischen Verfahrensweisen beherrschten *tractatio materiae* in Verbindung gebracht, die dem Selbstverständnis der Dichter nach einen beträchtlichen Teil ihrer Arbeit ausgemacht haben dürfte.“¹⁵⁰

Und dass Erzähler und Figuren nicht denselben Grad an ‚Gewalt‘ über die Handlungsordnung haben, dürfte den mittelalterlichen Autoren ebenfalls klar gewesen sein. Der Erzähler wird gemeinhin auf der *discours*-Ebene verortet, – die Ebene der erzählerischen Praktiken – die Figuren auf einer Ebene mit weniger Gestaltungsmacht.¹⁵¹

Eine Figur allerdings, die die Erzählinstanz entlastet, hebt sich nicht nur vom *dieser* ab, in dem Sinne, dass sie weniger Handlungsmacht über die Erzählung hat als die Erzählinstanz, sondern auch von den anderen *Figuren*, da sie *mehr* Macht besitzt als diese. Das mag auf den ersten Blick kein Skandalon darstellen, ist aber eine wichtige Erkenntnis im Bezug auf die Verortung dieser Figur. Sie befindet sich *zwischen* der Erzählinstanz und anderen Figuren, nicht nur im konkre-

¹⁵⁰ Hübner, *evidentia*, S. 121.

¹⁵¹ Siehe oben, Anm. Nr. 79. Stock, der Figuren grundsätzlich auf *discours* und *histoire* gleichzeitig verortet, macht den Unterschied zwischen Erzählern und Figuren damit nicht klar. Deswegen wurde bereits darauf hingewiesen, dass es mehr als bloß zwei narratologische Ebenen in der Literaturtheorie geben sollte.

ten kommunikativen Sinn ihrer Aufgabe, sondern auch im narratologischen Sinn. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, ist eine solche Zwischenebene als Grauzone zwischen der allgemein bekannten *discours* und *histoire* allerdings bisher nicht systematisch angedacht worden.

Wie definiert man also solch eine Ebene und welchen Namen gibt man ihr, um ihre Funktion ausreichend zu beschreiben?

Von der *discours*-Ebene bekommt sie diejenigen sonst für die Erzählinstanz charakteristischen Elemente, die es einer Figur ermöglichen, für kurze Zeit die Rolle der Erzählinstanz (als oberste ordnende Instanz) zu übernehmen: Wissen um die Vergangenheit, Wissen um die Zukunft – soweit die ordnende Instanz dies zulässt –, vages Wissen um die Motivation einzelner Figuren¹⁵² sowie die Möglichkeit der Handlungssteuerung durch dieses Wissen.¹⁵³ Eine Figur auf dieser Zwischenebene kann bestimmen, welche Aufgabe welcher Figur zufällt, wann sie auftritt und abgeht – sie steckt somit den Rahmen der räumlichen und zeitlichen Szenerie eines Handlungsmoments im Plot ab, indem die Figur sich entweder in einer Position befindet, die ihr Befehlsgewalt gibt, oder indem ihren Ratschlägen auch außerhalb einer solchen Autoritätsposition Folge geleistet wird.¹⁵⁴ Diese Handlungsmacht ist ihr allerdings nicht immer gegeben, sondern wird von der Erzählinstanz durch den Erzählakt gesteuert. Deshalb befindet sich eine solche Figur immer auch auf einer mit weniger Kompetenzen ausgestatteten Ebene als die Erzählinstanz, sie spielt die ihr von der Erzählinstanz zugeordnete Rolle im Gefüge mit allen anderen Figuren. Auch sie ist auf das Ende der Handlung hin determiniert und darf dieses Ende nicht ändern.¹⁵⁵

152 Soweit man von einem Innenleben bei mittelalterlichen Figuren sprechen kann, vgl. Jan-Dirk Müllers Ausführungen zu einer „neuen Kultur der Innerlichkeit“, Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998, S. 221.

153 Weitere Ausführungen zum Thema ‚Wissen‘ werden im Kapitel 3.3 abgehandelt.

154 Da ihr all diese Handlungsmacht aber nicht ‚von selbst‘ zukommt, sondern vom Erzähler gegeben ist, stehen ihr nicht alle Elemente der *discours*-Ebene offen.

155 Vgl. beispielsweise Hagen von Tronje, der zwar der letzte der Nibelungen ist, der stirbt, dennoch sich nicht aus der ihm von den Wasserfrauen offenbarten Prophezeiung herausnehmen kann, dass ALLE die gemeinsam den Fluss überquerten sterben werden. Sein trotziges Verhalten dem Schicksal gegenüber, die Wahrpro-

Sandra Linden hat in ihrer Untersuchung zur Gawan-Figur¹⁵⁶ den Ort, an der die ordnende und dirigierende Funktion des Erzählers zum Tragen kommt, als ‚Ebene narrativer Regie‘ bezeichnet. Sie spezifiziert nicht, wo genau sich diese Ebene verortet, gibt aber an, dass Gawan selbst auch auf dieser Ebene agiert. Denn er sei, wie der Erzähler, ein Spielleiter, nur nicht so offensichtlich wie die narrative Hauptinstanz.¹⁵⁷ Dieser von Linden eingeführte Name passt sehr gut zu der zuvor beschriebenen Zwischenebene, auf die sowohl Erzählinstanz als auch eine handlungssteuernde Figur zugreifen können. Da sie aber gerade nicht mit der *discours*-Ebene identisch ist, sind auf ihr nur jene Informationen ‚vorhanden‘, die es der Figur ermöglichen, bei der ‚narrativen Regie‘ mitzuwirken, sie kurzzeitig zu übernehmen, aber nie so viel, dass sich die Figur über den auktorialen Erzähler erheben könnte und über mehr Informationen verfüge, als der Erzähler zuzuweisen bereit ist.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich dementsprechend den narratologischen Ort, an dem sich diese herausgehobenen Figuren immer dann befinden, wenn sie ihre handlungssteuernde Funktion ausüben, als ‚Ebene der narrativen Regie‘ bezeichnen. Damit soll der von Linden nicht systematisch verwendete Begriff eine Systematisierung und Einbettung in die Theorie einer handlungssteuernden Figur erfahren. Diese Erweiterung der Ebenen – und ihre Abgrenzung von den Ebenen *histoire* und *discours* – soll helfen, Handlungen von Figuren differenziert zu interpretieren, da manche ihrer Aussagen oder Taten erst auf dieser Ebene näher am Erzähler ihren vollen Sinn ergeben.

Die vier unter diesem Kapitel aufgestellten Fragen lassen sich demnach folgendermaßen zusammenfassend beantworten: Eine hand-

be durch die versuchte Ertränkung des Kaplans sowie das Zerschlagen des Fährbootes am Ende der Überquerung werden gemeinhin als Anklang an die Heldenepik und das darin verankerte ‚heroische Dennoch‘ gesehen. Vgl. u. a. Otfrid Ehrismann: *Das Nibelungenlied*, München 2005, S. 170.

156 Vgl. Linden, Sandra: Spielleiter hinter den Kulissen? Die Gawanfigur in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘. In: *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge* zum 80. Geburtstag von Walter Haug. Hg. v. Gisela Vollmann-Profe. Tübingen 2007, S. 151–166, hier besonders: S. 154. Auf diese von Frau Linden geleistete Vorarbeit zur Rolle der Gawanfigur werde ich mich in meinem Kapitel II. 3 maßgeblich stützen.

157 Vgl. ebd., S. 165.

lungssteuernde Figur benötigt eine souveräne Erzählinstanz, die selbst über mehr Wissen als die Figuren des Werkes verfügt. Dennoch braucht diese Erzählinstanz einen Komplizen auf der *histoire*-Ebene, um in direkten Kontakt mit den Figuren des Werkes treten zu können, Erklärungen zu geben, ohne die Handlung zu unterbrechen, sowie um die Handlung subtiler lenken zu können als durch eingestreute Zufälle oder göttliches Eingreifen. Dazu ist es vonnöten, dass dieser handlungssteuernden Figur ein größerer Handlungsraum eingeräumt wird als anderen Figuren des Werks. Diese Raumgabe kann von Rezipientenseite her als Vorliebe der Erzählinstanz für die Figur interpretiert werden. Schließlich folgt aus der Konsequenz der Handlungssteuerung, dass die respektiven Figuren sich nicht auf derselben narratologischen Ebene wie die übrigen Figuren des Werks befinden, aber auch nicht auf derselben Ebene wie die Erzählinstanz. Daher muss eine Zwischenebene, die Ebene narrativer Regie, angenommen werden.

2.2 Handlungssteuerung und die Grenzen der Diegese

Der Forschungsüberblick hat gezeigt, dass besonders bei der Frage nach der Figurenmotivation Probleme für die Interpretation entstehen können. Warum eine Figur handelt, wie sie handelt, sollte aus den Umständen, dem unmittelbaren Zusammenhang der Handlung also, klar ersichtlich werden, so zumindest die Auffassung der neuzeitlicher Literaturforschung bis in die 1980er.¹⁵⁸ *Round characters*, also Figuren mit ‚Tiefgang‘,¹⁵⁹ zeichnen sich seit dem 18. Jahrhundert durch psychologische Motivationen aus, die in inneren Monologen oder detaillierten Erzählerkommentaren offenbart werden. Konsistenz im Figurenentwurf ist das oberste Gebot und das hat sich auch im Erwartungshorizont des modernen Rezipienten so dominant festgesetzt, dass mittelalterliche Werke, in denen diese Konsistenz fehlt, befremdlich wirken. Deshalb aber von minderer Qualität oder von Unvermögen der Autoren zu sprechen, ist der falsche Weg, wie die neuere Forschung beson-

158 Vgl. Eder, Jens: Die Figur im Film, S. 449.

159 Vgl. Anm. Nr. 16.

ders seit Uri Margolin zeigt.¹⁶⁰ Es müssen einerseits die Paradigmen überdacht werden, mit denen an die Erzählungen herangegangen wird, andererseits darf den Friktionen, die durch solche veränderte Paradigmen sichtbar werden, nicht ausgewichen werden, sondern sie sollten im Gegenteil verstärkt in den Fokus der Forschung rücken.

Da die meisten Figuren im klar abgesteckten Rahmen der *histoire* agieren, sind sie auch Teil ihres räumlich-zeitlichen Kosmos. Gérard Genette hat für diesen Kosmos den Begriff ‚intradiegetisch‘ geprägt. ‚Diegese‘ bezeichnet die Welt der Charaktere selbst, nicht nur die Handlung als eine Verknüpfung von Ereignissen. Auch die Wertvorstellungen der Figuren die hinter ihren Handlungen stehen, ob nun explizit gemacht oder nicht, gehören der Diegese an.¹⁶¹ Alles was also innerhalb dieser Welt der Erzählung geschieht, handelt notgedrungen nach den dort vorherrschenden Prämissen. Die Ebene der *histoire* ist also Bestandteil der Diegese.

Nun kann allerdings eine Figur, die sich narratologisch auf einer Ebene *über* der *histoire* befindet, auch durchaus über den Beschränkungen der Diegese stehen, sowohl in handlungslogischer als auch in räumlicher Sicht. Welche Auswirkungen dies auf die kohärente Darstellung einer handlungssteuernden Figur hat, umreißen die folgenden Kapitel.

160 Forschungsbeiträge, besonders bis zu den 90er Jahren halten mit Kritik am Unvermögen von Autoren nicht hinter dem Berg. Ein prominentes Beispiel ist Joachim Heinze, der dem anonymen Autor des Nibelungenlieds ein schlechtes Zeugnis ausstellt. Er sei nicht in der Lage, die verschiedenen Sagentraditionen sinnvoll zu verknüpfen und macht das besonders an der Figur Hagens von Tronje fest. Vgl. dazu Heinze, Joachim: Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung, in: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutsches Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Joachim Heinze u. Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a. M. 1991. Auch in der neueren Literaturforschung wurde darauf hingewiesen, dass Figurenkonzeption keineswegs konsistent sein muss. Vgl. Margolin, Uri: Character, in: David Herman (Hg.): The Cambridge Companion to Narrative, Cambridge u.a. 2007, S. 68.

161 Vgl. Genette, S. 201f. sowie Anton, Heinz: Diegese. In: Nünning, Ansgar (Hsg.). Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2. Auflage Stuttgart / Weimar 2001.

2.2.1 Friktionen in der Handlungslogik

Clemens Lugowski hat den Begriff des ‚mythischen Analogon‘ für die mittelalterliche Literatur geprägt, den „Entwurf einer Welt, deren Ereignisse vorab determiniert sind und folglich auch in der Abfolge des Erzählens jederzeit präsent gehalten werden, als erzählte Welt, in der die Rolle des einzelnen sich in ihrer Bedeutung für das Ganze erschöpft.“¹⁶² Der Prozess einer Handlung und damit auch deren Motivation steht hinter dem Ergebnis zurück. Diese literarische Ordnung speist sich im christlichen Kontext aus der Annahme, „über‘ oder ‚hinter‘ allem stehe letztlich eine verantwortliche Instanz – Gott selbst.“¹⁶³ Die göttliche Providenz, das Vorhandensein eines endgültigen Plans im realen Leben, macht es auch in der Literatur undenkbar, dass der Weg eines gottesfürchtigen Helden ihn nicht zum angestrebten Ziel führen könnte. Darauf aufbauend muss eine Figur, deren „Bedeutung für das Ganze“ sich in der Handlungssteuerung zeigt, nicht unbedingt überall ‚nachvollziehbar‘ im modernen Sinn handeln. *Dass* sie etwas tut, ist wichtig, nicht ob ersichtlich wird, aus welcher Motivation heraus sie es tut. Grundsätzlich können Figurenhandlungen von zwei Ebenen aus betrachtet werden: Der Zweck, welcher diese Aktion *in* der erzählten Welt hat, ist den festgelegten Bestimmungen der Diegese unterworfen, sie wird also auch nach diesen Maßstäben bewertet, entweder von der Erzählinstanz selbst oder von anderen Figuren. Gleichzeitig existiert aber noch die Bewertungsebene der narrativen Regie.¹⁶⁴ Sie bewertet, welche Auswirkung die Figurenhandlung für den festgeschriebenen Fortlauf des Plots hat und ist aufgrund der oben beschriebenen Eigenheit mittelalterlichen Erzählens als wichtiger Faktor einzustufen. Eine Kongruenz dieser beiden Ebenen im Bezug auf die Nachvollziehbarkeit der Handlung ist vom Standpunkt des Rezipienten aus anzustreben. Wenn eine Figur beispielsweise ihrer Rolle in der Welt der Erzählung nach ein treuer Gefolgsmann ist und den Befehlen ihres Herren unbedingt Folge leistet, im Verlauf der Handlung plötzlich allerdings eigenständig handelt, den Dienstherrn vielleicht

162 Schulz, S. 297.

163 Ebd., S. 298.

164 Vgl. Linden, Spielleiter, S. 165f.

sogar anliegt, wird das als Friktion im Rollenentwurfs empfunden.¹⁶⁵ Dies besonders, wenn auch von Erzählerseite kein erklärender Kommentar zur Seite gestellt wird. Die Ebene der Diegese (ein Vasall hat seinem Herrn die Treue zu halten) und die extradiegetische Struktur der Handlung (Die Handlung des Vasalls ist für den Fortlauf des Plots wichtig) sind also nicht kongruent.

Wenn also Aktionen von Figuren nicht immer deckungsgleich mit ihrer Figurenzeichnung in der Diegese erscheinen, kann es weiterführend für die Interpretation sein nachzuforschen, welcher Gewinn für die Handlung daraus gezogen werden kann; anzuvisieren wäre etwa die Ebene der narrativen Regie, um hier nach einer extradiegetischen Relevanz der problematischen Handlung zu suchen. Wenn sich herausstellt, dass diese Relevanz durch daran anschließende Änderungen im Plotverlauf (zB. die Eigenmächtigkeit des Gefolgsmannes führt zum gewünschten Ergebnis) gegeben ist, kann die Nicht-Plausibilität der Handlung auf der intradiegetischen Ebene als ein Signal dafür genommen werden, die extradiegetische Ebene der Handlung genauer in den Blick zu nehmen.

2.2.2 Die Lizenz zur Transgression

Die Raumtheorie¹⁶⁶ hat besonders in den letzten 10 Jahren vermehrt Einzug in die mediävistische Literaturtheorie gehalten¹⁶⁷. Damit folgt

165 So geschehen beispielsweise im Nibelungenlied. Hagen von Tronje zeigt eine Vielzahl solcher Friktionen. Vgl. Heinzle, Joachim: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des Nibelungenliedes und das Dilemma der Interpreten“, in: Fritz Peter Knapp (Hg.), Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung, Passauer Nibelungengespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 257–276.

166 Dabei ist mit Eckhard Lobsien zwischen Raumsemantik und Raumsemiotik zu unterscheiden. Raumsemantik beschäftigt sich mit der Darstellung von Raum in Texten. „Raum als Teil der Textsemantik ist ein literarisches Motiv, ein Thema, ein Moment der literarisch entworfenen Welt. Eine explizite Untersuchung dieses Raumaspekts wird von den Texten mehr oder weniger zwingend motiviert.“ Raumsemiotik indessen untersucht „die fundamentale Fähigkeit literarischer Texte zur Verräumlichung“, also die prinzipielle Räumlichkeit von Sprache und Texten als Zeichenkonglomerat. Mediävistische Raumtheorie ist im überwiegenden Fall der Raumsemantik zuzuordnen. Vgl. Eckhard Lobsien: Literatur und Raum-begriff, in: Philosophische Rundschau 60 (2013), S. 157–174, hier: S. 158f.

167 Zu nennen wären vor allem die grundlegenden Arbeiten von Uta Störmer-Caysa sowie Armin Schulz.

die Literaturwissenschaft und mit ihr die Mediävistik dem allgemeinen *spatial turn*¹⁶⁸, der schon Ende der 1980er Jahre in der allgemeinen Kulturtheorie sich abzeichnete. Spätestens seit den frühen 2000er Jahren ist die „räumliche Brille“¹⁶⁹ aus den Köpfen der Literaturwissenschaftler nicht mehr wegzudenken. Weshalb zeigen sich gerade Erzählmuster aus einer Zeit mehr als 800 Jahre vor diesem *turn* so ergiebig für diese ‚Brille‘?

Der Kosmos – die Diegese nach Genettes Definition – der Artusritter mit seinen klar umrissenen Grenzen von Artushof und Aventurewelt lässt sich erfolgreich durch die von Jurij Lotman entwickelte These des semantischen Raums und der Sujetbildung analysieren.¹⁷⁰ So postuliert auch Armin Schulz:

„Die zentralen Handlungsschemata, die für mittelalterliches Erzählen prägend sind, sind grundsätzlich auch an ein je spezifisches Sujet im Sinne Lotmans gebunden, an eine je besondere Ereignisstruktur, die sich nur auf der Grundlage einer entsprechenden Weltaufteilung entfalten kann: einer Weltaufteilung, die zwischen einem Diesseits und einem Jenseits unterscheidet, wobei das Diesseits zumeist christlich und kultiviert-höfisch, das Jenseits hingegen nicht-christlich und/oder nicht kultiviert und/oder nicht-höfisch ist.“¹⁷¹

168 So genannt nach der sich in den Kulturwissenschaften durchsetzenden Trend, eine radikale Wende von einer alten Forschungsrichtung und Hinwendung/Fokussierung auf ein neues Gebiet ‚turn‘ zu nennen und das jeweilige Gebiet voranzustellen. Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Spatial Turn*. In: Ebd.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 284–328. Vgl. auch: Gerok-Reiter, Annette / Hammer, Franziska: *Spatial turn / Raumforschung*, in: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik – ein Handbuch*, hrsg. von Christiane Ackermann u. Michael Egerding, Berlin [u.a.] 2015, S. 481–516.

169 Zitiert nach Frank, Michael C.: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. a., Bielefeld 2009, S. 53–80, hier: S. 53. Zuerst in: Geppert, Alexander (u. a.): *Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive 1840–1930*, in: ebd. (u. a.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2005, S. 15–49, hier: S. 20.

170 Vgl. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, sowie: Lotman, Jurij: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., 2006, S. 529 – 543.

171 Schulz, S. 292.

Lotmann sieht als Grundpunkt jeder Erzählung das ‚Sujet‘, das aus drei Elementen besteht: Zuerst gibt es ein semantisches Feld, in der übergeordneten Welt der gesamten Handlung meist ein abgegrenzter Teilraum, der „mit einer bestimmten Bedeutung“ versehen wird. Die Grenze zwischen diesem Teilraum und einem anderen konstituiert das zweite Element, eine diese Grenze überschreitende Figur das dritte. Die Grenzüberschreitung ermöglicht allererst Handlung. „Nur durch den räumlichen Wechsel kommt die Dynamik des Plots, eine Handlung – oder wie Lotman sagt, ein Sujet – zustande. Mit der Bewegung endet auch das Sujet.“¹⁷²

Die meisten Figuren bleiben nach Lotman allerdings statisch in den ihnen zugewiesenen Teilräumen, nur wenige erhalten die ‚Erlaubnis‘ zur Überschreitung der Grenzen, meist die Helden der Geschichte. Sie sind die treibenden Faktoren hinter der Handlung, ihre Aktionen ermöglichen sie durch die Transgression der Grenzen. Besonders in der mittelalterlichen Literatur fallen die semantischen Grenzen – Grenzen zwischen Norm- und Wertekosmen – oft mit topologischen zusammen: Artushof und Wildnis außerhalb des Schlosses.¹⁷³ Beide Welten sind allerdings nicht mimetisch dargestellt, müssen demnach auch nicht an einem bestimmten Ort gebunden sein.¹⁷⁴ So wird der Artushof gern als Wanderhof beschrieben, was zur Entstehungszeit der arturischen Epen auch durchaus der politischen Realität entsprach.

Sind es bei näherer Betrachtung aber nur die Protagonisten, die semantische Raumgrenzen überschreiten dürfen? Der Sinn und Zweck von Transgression ist das Ermöglichen und Vorantreiben von Handlung. Sollte also eine Figur, die die Handlung vorantreiben *soll*, im Umkehrschluss nicht ebenfalls die ‚Lizenz zur Transgression‘ besitzen, auch wenn sie nicht der Protagonist der gesamten Handlung ist?

In späteren Publikationen über die Semiosphäre und ihre Grenzen erweitert Lotman nicht nur das Spektrum an Figuren, die seiner Darstellung nach Grenzen überschreiten, sondern er spricht diesen Figuren auch eine Existenz innerhalb von *Grenzbereichen* zu. „Die Folge ist

¹⁷² Frank, S. 67.

¹⁷³ Lotman geht zwar von einer grundsätzlichen Binarität der semantischen Oppositionen aus, es gibt aber durchaus mehrere semantische Räume, die durchschritten werden können. Vgl. Frank, S. 67.

¹⁷⁴ Vgl. Schulz, S. 304.

eine konzeptuelle Aufwertung der beweglichen Figur, die eine neue Funktion erhält.¹⁷⁵ Bewegliche Figuren, oder „Grenzgänger“, wie Lotman sie nennt, sind „Personen, die aufgrund einer besonderen Gabe [...] oder eines besonderen Tätigkeitsmerkmals [...] zu beiden Welten gehören und gleichsam Übersetzer sind.“¹⁷⁶ Sie ‚übersetzen‘ wichtige Konventionen der einen Sphäre für andere, dieser Sphäre fremden Figuren, damit diese keine folgenschweren Normverstöße begehen, die sich zu Ungunsten der Handlung entwickeln könnten.

Dieses Merkmal kann auch für handlungssteuernde Figuren genutzt werden. Indem sie – vielleicht in Begleitung der ebenfalls transgressiven Hauptfigur – zwischen verschiedenen semantischen Räumen hin- und herwechseln, erlangen sie Kenntnis über die Mechanismen, die in den jeweiligen semantischen Räumen als konstituierend gelten. Diese Kenntnis können Sie im Folgenden nutzen, um die Handlung zu beeinflussen, je nachdem, wie sie dieses Wissen einsetzen.

Lotman spricht allerdings von zwei unterschiedliche Figurenkonzepten, die ähnliche Kompetenzen zur Transgression besitzen. Diese erwähnt er im obigen Zitat: Entweder sie besitzen eine besondere ‚Gabe‘, die sie zur Grenzüberschreitung befähigt, obwohl sie keine Protagonisten sind, oder sie besitzen ein ‚Tätigkeitsmerkmal‘. Figuren mit besonderer Gabe sind meist nicht ganz Teil der erzählten Welt und der Semiosphäre, da ihre übernatürlichen Kräfte sie als Mitglied einer äußeren, mythischen Sphäre kennzeichnen.¹⁷⁷ Durch diese Verortung in einer mythischen Sphäre kann man sie von handlungssteuernden Figuren unterscheiden. Zwar können auch Figuren mit diesen mythischen Elementen Mittlerfunktion übernehmen, doch sie tun dies gleichsam von ‚außen‘, nicht von ‚innen‘. Handlungssteuernde Figuren sind in jedem Fall Teil eines in der Semiosphäre vorhandenen semantischen Raums und ihre Fähigkeit zur Übersetzung ist eine *Aufgabe*, keine von einer mythischen Instanz verliehene Gabe.

Mit Hilfe der Raumtheorie kann also ein Aspekt der handlungssteuernden Figur beleuchtet werden, der zu ihrer schärferen Konturierung

¹⁷⁵ Frank, S. 69.

¹⁷⁶ Lotman: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12–4/1990, S. 287–305, hier: S. 292.

¹⁷⁷ Vgl. Martinez/Scheffels Beitrag zu ‚logisch privilegierten Figuren‘ und ihren Aussagen, die sich aus einer höheren Ebene speisen. Martinez/Scheffel, S. 97.

rung beiträgt. Eine räumliche Varianz, die als ‚Lizenz zur Transgression‘ bezeichnet werden kann, ist eine Grundvoraussetzung für die Steuerung einer Handlung, die überhaupt erst durch Grenzüberschreitungen zustande kommt. Dabei ist sicherlich von Vorteil, dass die mittelalterliche höfische Literatur mit meist stark abgegrenzten Räumen arbeitet, die sich auf ein binäres Weltbild beziehen: Christlich-heidnisch, höfisch-nichthöfisch, Diesseits-Jenseits. Dass dieses Weltbild allerdings nicht konfliktlos und statisch bleibt, zeigt allein die Tatsache, dass es Figuren erlaubt ist, diese Grenzen zu überschreiten, sodass die semantischen Räume in Dialog treten.¹⁷⁸

2.3 Wissen als Voraussetzung zur Handlungssteuerung

Bei den Kompetenzen, die eine handlungssteuernde Figur durch ihre Verortung auf einer Zwischenebene und der damit verbundenen Konsequenz wie Raumvariabilität erwirbt, fällt ein Begriff häufig im Zusammenhang: *Wissen*. Was und wie viel eine Figur weiß, ist für den Verlauf einer Handlung von großer Bedeutung. Deshalb ist es angebracht, sich zunächst einmal genauer mit diesem Begriff zu beschäftigen.

2.3.1 Zum Begriff des Wissens

Auf der Figurenanalyse aufbauend ist in den letzten Jahrzehnten auch die Kategorie des Figurenwissens stärker in den Vordergrund gerückt.¹⁷⁹ Doch auch hier ist die Grunddefinition erst einmal nicht einheitlich. Was genau versteht man unter Wissen, das mit Figuren in Verbindung gebracht wird? Laut Daniel Fulda ist „Figurenwissen [...] bislang kein terminologisch besetzter Begriff.“¹⁸⁰

178 Vgl. Schulz, S. 151f. und S. 315, sowie Frank, S. 71ff.

179 Vgl. Jappe, Lilith u. a. (Hgg.): Figurenwissen. Funktionen von narrativen Figurendarstellungen. Berlin / Boston 2012; Schulz, S. 21f., S. 37, S. 370–378;

180 Fulda, Daniel: „Sçavoir l'Histoire; c'est connoitre les hommes“. Figurenwissen und Historiographie vom späten 17. Jahrhundert bis Schiller, in: Jappe, Lilith u. a. (Hgg.): Figurenwissen. Funktionen von narrativen Figurendarstellungen. Berlin / Boston 2012, S. 75–114, hier: S. 75.

Hauptsächlich wird Figurenwissen im gleichnamigen Sammelband Lilith Jappe et al. als das Wissen definiert, das durch Figuren selbst vermittelt wird, „Auffassungen etwa über Moral, Gesellschaft oder Geschichte“. ¹⁸¹ Somit ist also genau jenes kulturelle Wissen gemeint, welches laut Schulz in der Figurenanalyse bisher wenig bis gar nicht in Betracht gezogen wurde. „Wissen‘ fungiert also als Sammelbezeichnung für Annahmen sowie Konzepte und Typisierungen, die in einer Kultur oder in Teilen einer Kultur akzeptiert werden beziehungsweise geläufig sind.“ ¹⁸² ‚Wissen‘ wird als eine Art Kultur-Code gesehen, als dessen ‚Übersetzer‘ die Figuren fungieren, da sie dieses Wissen in sich tragen und durch ihre Handlung und Dialoge dem Rezipienten implizit oder explizit vermitteln. Laut Jappe et al. war dieser Fokus auf die ‚Codes‘ des kulturellen Umfelds, an welchem die Figuren in ihrer Gemachtheit partizipieren, bisher der Hauptuntersuchungsgegenstand bezüglich der Beziehung zwischen Figur und Wissen und auch der für die Narratologie ergiebigste. ¹⁸³ Jappe et al. gehen davon aus, dass eine der hauptsächlichen Funktionen von Figuren darin besteht, Probleme ihres zeitlichen und kulturellen Kontextes darzustellen und anhand ihrer Zeichnung zu verarbeiten. ¹⁸⁴

Die Aufgabe einer Figur in puncto Wissensvermittlung wird in ihrer Übersetzertätigkeit der Codes als die eines Mittlers zwischen Autor und Rezipient festgelegt. In ihrer Darstellung, angefangen bei den Dialogen über ihre Physiognomik bis hin zu ihren innersten Gedanken, wird dem Rezipient ein Weltbild vermittelt, das dem seinigen entweder ganz oder in Teilen entspricht oder zuwiderläuft, in jedem Fall somit die Wahrnehmung und Interpretation des Werks durch den Rezipienten maßgeblich beeinflusst. ¹⁸⁵

Einen anderen Ansatz, der mehr auf ein Wissen *in* der Handlung, also auf das Wissen der handelnden Figuren selbst abzielt, verfolgt Almut Suerbaum. Die Anwendbarkeit von Suerbaums Erkenntnisse aus dem Aufsatz „Wissen als Macht“ auf die vorliegende Arbeit ist vielversprechend, da sie ihre Theorie anhand eines vormodernen Werks ent-

¹⁸¹ Jappe u. a., S. 1.

¹⁸² Ebd., S. 2.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 22; S. 30.

wickelt: Thürings von Ringoltingen *Melusine*.¹⁸⁶ Laut Suerbaum ist eine Differenz des Wissens der beiden Hauptfiguren Reymund und Melusine die treibende Dynamik in dieser Figurenkonstellation. Melusine besitzt einen entscheidenden Wissensvorsprung gegenüber Reymund und setzt diesen ein, um die Geschicke ihrer Familie zu lenken. Melusines „Wissen und die Fähigkeit, solches Wissen strategisch einzusetzen, sind hier also ganz buchstäblich Macht“¹⁸⁷, während Reymund sich einerseits ihren Ratschlägen fügt, andererseits aber nicht einmal das Ausmaß dieses Wissensunterschieds ermessen kann.

Diese unterschiedlichen Ansätze und Annahmen über das, was das Wissen einer Figur sei, zeigen, dass, bevor der Begriff ‚Figurenwissen‘ eindeutig verwendet werden kann, erst einmal eine genaue Definition der Verwendung des Wissensbegriffes vonnöten ist, wie er in dieser Arbeit Geltung haben soll.¹⁸⁸

2.3.2 Auctoriales Wissen?

Das Kriterium ‚Wissen‘, auf das sich das Erzählprinzip der handlungssteuernden Figur stützen wird, ist primär nicht ein Wissen im Sinne Jappes et. al, welches ein Rezipient an die Figur heranträgt oder durch einen kulturellen Kontext bereits bei der Entstehung in ihr verankert wird, sondern es handelt sich dabei um eben jenes von Suerbaum oben beschriebene Wissen der Figur in der Handlung selbst. Daniel Fulda formuliert es als „das Wissen, über das die Figuren in einem Erzähltext verfügen [...] man kann prüfen, wie unterschiedliche Informationsstände bei interagierenden Figuren und der Handlungsverlauf voneinander abhängen.“ Dabei ist es eben jener „Informationsvorsprun[g] oder -nachteil einer Figur“¹⁸⁹, der die handlungsbestimmende Interaktion zwischen Figuren definiert.

Woher kommt dieser Informationsvorsprung? Dadurch, dass handlungssteuernde Figuren Teilhabe an mehreren Handlungsräumen haben, erweitert sich gewissermaßen ihr Horizont. Allerdings scheinen handlungssteuernde Figuren dieses Wissen oft nicht erst in der Hand-

186 Vgl. Suerbaum, S. 54–75.

187 Ebd., S. 63.

188 Vgl. Schmid, S. 117.

189 Fulda, S. 75.

lung zu erwerben, sie besitzen es bereits, aus im Text nicht genannter Quelle. Wenn sich das Wissen aus den Gegebenheiten der Handlung nicht erklären lässt, außer mit einer bereits in der Figurenzeichnung erfolgenden Zuschreibung als ‚wissende Person‘¹⁹⁰, wird es durch eine ‚höhere Instanz‘ extradiegetisch bereits vorab verliehen. Im Kapitel zur Verortung der handlungssteuernden Figur¹⁹¹ wurde bereits erwähnt, dass auf der Ebene narrativer Regie eine Art ‚Wissensaustausch‘ zwischen der Erzählinstanz und der Figur stattfinden kann, der die Figur im Folgenden dann dazu befähigt, ihre steuernde Funktion auszuüben. Wissen ist also die Grundvoraussetzung für jegliche Steuerung, was sich besonders in der Entität der Erzählinstanz zeigt.

Franz Karl Stanzels in den 1950er Jahren entwickeltes typologisches Modell Erzählsituationen und die darin beinhaltete ‚auktoriale Erzählsituation‘¹⁹² gilt inzwischen als überholt und wurde vielfach durch das Modell Gérard Génettes ersetzt.¹⁹³ Stanzels Trias der Erzählsituationen greift zu kurz, um die Komplexität der in Erzählungen verwendeten Erzählsituationen klar konturiert zu beschreiben. Wenn im Folgenden mit einzelnen Elementen der von Stanzel herausgearbeiteten Methoden zur Beschreibung von Erzählsituationen gearbeitet wird, so stellt dies keineswegs eine unreflektierte Übernahme der Theorie Stanzels dar. Vielmehr wird versucht, bei aller Kritik Bausteine der Theorie und vor allem einen Teil der Terminologie für das zu entwickelnde Erzählprinzip einer handlungssteuernden Figur in puncto Wissensvorsprung fruchtbar zu machen, da Stanzel diesen Aspekt in singulärer Weise in den Fokus stellt.

Aus welchem Grund einzelne Bausteine der Theorie Stanzels durchaus für den Ansatz der Arbeit Verwendung finden können, sollen folgende Ausführungen zur mittelalterlichen Erzählinstanz zeigen:

Der Erzähler des Mittelalters kennt die Vergangenheit und die Zukunft der dargestellten Welt, er besitzt die „Fähigkeit zur Introspekti-

190 Vgl. beispielsweise im Nibelungenlied die erste Charakterisierung Hagens durch die Wormser: *Dem sint kunt diu riche und ouch diu vremden lant / sint im die herren künde, daz tuot er uns bekannt.* N 82. Eine ausführlichere Interpretation dieser Stelle folgt im Kapitel II 2.

191 Vgl. Kap. I 3.1.2.

192 Vgl. Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 6. unveränderte Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995.

193 Vgl. Martínez/Scheffel, S. 89–95.

on“¹⁹⁴ in die Figuren, d. h. er ist in der Lage, die Handlungen der erzählten Figuren zu analysieren und zu kommentieren, „er ist zuverlässig, er hat die Kontrolle (hält die Fäden des Puppenspiels in der Hand), und er ‚managet‘ die Zeit-, Ort- und Figurenabfolge.“¹⁹⁵ Darüber hinaus befinden sich Erzählinstanz und Figuren nicht in derselben Sphäre, die Erzählinstanz ist nicht selbst Teil der Diegese. Dieses Phänomen wird von Stanzel als „Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren“¹⁹⁶ bezeichnet. Darauf aufbauend besitzt die Erzählinstanz oft „ein[e] Allwissenheit suggerierenden Außenperspektive“.¹⁹⁷ Wichtig dabei ist, dass ebenjene Allwissenheit nur *suggeriert* wird. In der Regel ist die Erzählinstanz nicht *allwissend*, sie weiß nur *mehr* als die Figuren innerhalb der Handlung. Dennoch stilisiert sich die Erzählinstanz als durch ihr Wissen und ihre Handlungsmacht dem konzipierenden, alle Fäden in der Hand haltenden Schöpfer-Autor gleichkommend, weshalb Stanzel für diese Erzählsituation den Begriff ‚auktorial‘ prägte.

Lässt sich mit Teilen dieser von Stanzel entwickelten Kriterien für einen souveränen Erzähler eine Figur näher beschreiben, die mehr als andere Figuren Souveränität über die Handlung zu besitzen scheint?

Eine handlungssteuernde Figur ist, ähnlich (aber nicht analog zu!) einem auktorialen Erzähler, mit mehr Wissen ausgestattet als die übrigen Figuren des Werks. Das Merkmal der Nichtidentität der Seinsbereiche lässt sich teilweise ebenfalls auf sie anwenden, da die Figur zwar Teil der Diegese ist, dennoch aber Zugang zu einer dem Erzähler näheren Ebene erhält: der Ebene narrativer Regie. Damit suggeriert die handlungssteuernde Figur zwar keine Nähe zu einem Schöpfer-Autor wie es Stanzels auktorialer Erzähler tut, doch durchaus eine Nähe zum weitgefassten *auctor* wie ihn die mittelalterliche Literatur kennt: Zu

194 Schmid, Wolf: Perspektive, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Matias Martinez, Stuttgart / Weimar 2011, S. 138–145, hier: S. 142.

195 Fludernik, Monika: Erzähltheorie – Eine Einführung, Darmstadt 2010, S. 107.

196 Korrespondierend zur Trias der Erzählsituationen hat Stanzel ebenfalls 3 Oppositionen entworfen, die die Grundlage der drei Situationen bilden. Person, Perspektive und Modus. Im Bezug auf die Person handelt es sich entweder um eine „Identität“ oder „Nicht-Identität der Seinsbereiche“ von Erzähler und Charaktere, d. h. Entweder ist der Erzähler eine der handelnden Figuren oder ein eigenständiger Beobachter. Vgl. Schmid, S. 114.

197 Martinez / Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 92.

dem Konstrukt, dass sowohl Kompilator, Wiedererzähler als auch Vermittler sein kann. Als „Mittelsmann der Geschichte“ hat die handlungssteuernde Figur „einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des *auctors* und des Lesers.“¹⁹⁸ Gleich der Erzählinstanz nimmt eine handlungssteuernde Figur eine Schwellenposition zwischen zwei Ebenen ein. Während die Erzählinstanz jedoch zwischen Rezipient in der Realität und der Diegese vermittelt, dem Rezipienten also in die Gegebenheiten der erzählten Welt einführt und sie ihm nahebringt, leistet dagegen die Figur Unterstützung in der Vermittlungsarbeit zwischen der Erzählinstanz und den anderen Figuren. Die handlungssteuernde Figur bringt den übrigen Figuren implizit den Steuerungswillen des *auctors* nahe, indem sie sein übergeordnetes Wissen in die Welt der Handlung integriert. Damit wird sie zum verlängerten Arm der Erzählinstanz, die diese Vermittlung ebenfalls versucht, sie aber nicht bis innerhalb der Diegese leisten kann, da die Erzählinstanz vollständig von der Diegese getrennt ist und nicht direkt mit den Figuren in Kontakt treten kann.

Um so zum verlängerten Arm der Erzählinstanz, zu deren ‚Komplizen‘ zu werden, wird ein Teil des Wissens, über das die Erzählinstanz verfügt, an die handlungssteuernde Figur abgegeben. Damit erhält sie sozusagen die Lizenz zur Transgression, wird aber nie auf einer Wissensebene mit der Erzählinstanz stehen, da sie dennoch Teil der erzählten Welt bleibt. Um den Fortlauf der Handlung zu sichern, muss auch sie zu einem gewissen Grad zukunftsblind bleiben.¹⁹⁹

Kann aus diesen Parallelen der Vermittlung und des Mehrwissens gegenüber anderen Figuren die Konsequenz gezogen werden, dass einer handlungssteuernden Figur ‚auctoriales Wissen‘ zugesprochen werden kann? Die Untersuchung spricht sich dafür aus, dass ‚auktorial‘ dabei nicht im Sinne Stanzels verstanden wird, da dies auf eine Erzählsituation rekurriert, welche weit mehr beinhaltet als eine am Wissen des *auctors* lediglich partizipierende handlungssteuernde Figur. Hier soll somit keineswegs die handlungssteuernde Figur auf eine Ebene mit einem souverän ordnenden, sich als Urheber stilisierenden Erzäh-

198 Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen ¹²1993, S. 16.

199 Vgl. Fußnote 63.

ler gestellt werden.²⁰⁰ Stattdessen soll bei der Verwendung des Begriffs ‚auctoriales Wissen‘ in differenzierender Absetzung zu Stanzels Begriff des auktorialen Wissens der Rückbezug auf den für diese Arbeit verwendete Begriff des *auctors* anzeigen, dass hier der schwer fassbaren Zwischenwelt in der Frage Rechnung getragen werden soll, welche handlungssteuernden Kompetenzen welcher Entität – ob Autor, Erzähler oder Figur – zugesprochen werden können. Eben jenes mehr an Wissen, über das eine handlungssteuernde Figur verfügt, befähigt diese Figur dazu, *mehr* als eine blind gelenkte Figur zu werden. Sie wird nicht vollständig zur Erzählinstanz mit all ihren Kompetenzen und erst recht nicht selbst zum Urheber der Geschichte, doch sie erhält als verlängerter Arm der Erzählinstanz Zugang zur Ebene narrativer Regie. Das ‚auctoriale Wissen‘, zu dem die Figur Zugang erhält, befähigt sie zur Handlungssteuerung. Wie dies genau vonstatten gehen kann, zeigt das folgende Kapitel auf.

2.3.3 Auctoriales Handeln?

Alles Wissen, das eine Figur akkumulieren kann oder verliehen bekommt, wäre nutzlos, wenn es nicht in eine Handlung umgesetzt werden würde. Deshalb müssen sich Figuren, die aktiv an der narrativen Regie beteiligt sein sollen, durch eine praktische Anwendung dieses Wissens auszeichnen. Erst durch die Anwendung werden sie zu offensichtlichen oder heimlichen Handlungssteuernden. Dies kann in zwei Arten erfolgen:

1. Durch Ratschläge an den Helden oder heldennahe Figuren
2. Durch Taten, heimlich oder offen, die den Handlungsverlauf beeinflussen

Im Extremfall kann den Figuren ein ‚auctoriales Handeln‘ zugesprochen werden, d.h. ein Handeln, das der Ebene der narrativen Regie korreliert ist.

Die einfachste und deshalb wohl auch häufig verwendete Art Wissen weiterzugeben ist ein an eine andere Figur gerichteter Ratschlag in

200 Zur Diskussion über Stanzel und Génette vgl.: Fludernik, S. 112f; Martinez/Schefel, S. 92f; Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, München 2006⁸, S. 41–94.

einer Redeszene.²⁰¹ Ratgeberfiguren begegnen uns in der mittelalterlichen Literatur sehr häufig, sie gehören gewissermaßen zu einem Urtypus der Figurenkonzeption, zusammen mit Protagonist und Antagonist. Desgleichen sind Ratszenen ein fester Bestandteil mittelalterlicher Literatur. Die Bedeutung dieser Szenen geht auf Mechanismen der Feudalgesellschaft zurück. *rât* und *helfe*, *consilium et auxilium*, sind die Leistungen „die der *man* gegenüber seinem Herrn zu erbringen hat. Rat und Hilfe sind Inbegriff von Gemeinschaftshandeln im Personenverband“, sie stehen „an den Gelenkpunkten des epischen Geschehens.“²⁰²

Aber Rat kann auch außerhalb politisch inszenierter Gruppenszenen erfolgen. Steht der Held an einem Scheideweg in seiner Geschichte, d.h. muss er zwischen einer oder mehreren Alternativen wählen, holt er sich Rat oder der Rat wird ihm unaufgefordert zuteil. Genau aus diesem Grund sind Ratschläge exzellente Modi zur Handlungssteuerung. Natürlich ist nicht jeder Ratschlag eine *auctoriale* Handlung. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass häufig befolgte Ratschläge eine Kursänderung der Handlung (oder eine Beibehaltung des Kurses, wenn dies das gewünschte Ergebnis ist) nach sich ziehen. Im Kapitel 2.2 zu „speziellen Figuren“²⁰³ ließ sich dieses Phänomen bereits beobachten.

Jan-Dirk Müller fällt im Bezug auf die Dynamik von Ratszenen auf, dass selbst in großen Versammlungen es meist nur eine Figur gibt, die spricht. „Ein Ergebnis ist nicht Ergebnis einer argumentatierenden

201 Die narrative Funktion von Redeszenen war bis zur Herausgabe des Sammelbandes von Nine Miedema und Franz Hundsnurscher in ihrer Gesamtheit ein klares Forschungsdesiderat. Ausgehend von den verschiedenen Beiträgen fassen die Herausgeber folgende Funktionen zusammen: 1. Die Weitergabe von extra- oder intradiegetischem Wissen, 2. Manipulation des Gegenübers durch verbale Handlungszüge, 3. Charakterisierung der sprechenden Figur durch ihre Art des Sprechens, 4. Charakterisierung des Erzählers selbst, da hinter jeder Figurenrede Erzählerrede steckt. Vgl. Nine Miedema / Franz Hundsnurscher: Einleitung, in: ebd. Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin / New York 2007, S. 1–17; hier: S. 13f. Sowie Monika Unzeitig / Nine Miedema / Franz Hundsnurscher: Einleitung, in: ebd.: Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin 2011, S. 12f.

202 Müller, Jan-Dirk: Ratgeber und Wissende in heroischer Epik, in: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 124–146, hier: S. 124.

203 Siehe Kapitel 2.2.

Auseinandersetzung. Alternativen zu dem, was einer – der Maßgebliche – rät, werden selten erzählt, niemals aber diskursiv erörtert.²⁰⁴ Im Gegenteil – meist wird sogar ein Ratlosigkeitstopos in Bezug auf die übrigen am Rat teilnehmenden Figuren inszeniert. Diese Beobachtung lässt Müller allerdings stehen, ohne näher zu untersuchen, wer derjenige ist, den er ‚den Maßgeblichen‘ nennt.

Weshalb ist es häufig eine bestimmte Figur, die oft sogar erst herbeigeholt werden muss, damit eine Lösung gefunden werden kann?²⁰⁵ Der Fokus der Überlegungen verschiebt sich damit von der Aktion des traditionell einzuberufenden Rates auf genau jene Figur, ohne die ein solcher Rat nicht zu dem erwünschten Ergebnis führen kann. Die narrative Dimension der Ratszene kommt dann zum Ausdruck, wenn in ihr die Rolle des Ratgebers *in* der Handlung mit der *für* die Handlung zusammenfällt: Es ist die Aufgabe eines Vasallen, *rât* zu geben, deshalb entsteht keine Friktion im Rollenentwurf. Die Figur darf, was sie in diesem Moment soll: Durch einen Ratschlag die Handlung lenken. Eben deshalb macht die Figur als *Ratgeber* dem zu Beratenden (meist dem Protagonisten) seinen Status als *Movens* der Handlung hier nicht explizit streitig: Ein Rat in diesem Sinn ist eine protegierende Aktion mit rein supportivem Charakter und lässt sich deshalb gut Nebenrollen zusprechen.²⁰⁶ Die dem Ratschlag folgende Handlung obliegt immer noch dem Helden selbst, sein Protagonistenstatus wird ihm nicht streitig gemacht.

Worin der Unterschied zwischen handlungssteuernden Figuren und anderen Ratgeber-Figuren besteht, sollte sich in der genaueren Interpretation von dementsprechenden Szenen erweisen. Wird dem Rat

204 Müller, Ratgeber und Wissende, S. 126.

205 Vgl. Müller, Ratgeber und Wissende, S. 129.

206 Vgl. die Helferrolle bei Eder, S. 486f.; Martin Schuhmann führt im Zuge seines Vergleichs von Redeszenen bei Chrétien und Wolfram aus, dass Nebenfiguren besonders erfolgreich in Dialogszenen eine manipulative Wirkung auf die Protagonisten erzeugen können. Vgl. Schuhmann, Martin: *Li Orgueilleus de la Lande* und das Fräulein im Zelt, Orilus und Jeschute. Figurenrede bei Chrétien und Wolfram im Vergleich, in: Nine Miedema / Franz Hundsnerscher (Hgg.): *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Berlin / New York 2007, S. 247–261.

handlungssteuernder Figuren häufiger Folge geleistet als anderen?²⁰⁷ Wird dieses Folgeleisten begründet oder als evident angesehen? Hilft der Rollenstatus, der der Figur *in* der Handlung zugewiesen wird (enger Vertrauter, Familienmitglied oder Gefolgsmann des Helden) dabei, den Ratschlag durchzusetzen?

Wenn subtilere Mittel zur Handlungssteuerung vonnöten sind, sind offene Ratschläge nicht immer zielführend, da sie das Wissen der respektiven Figur offenlegen, sie als Herr der Situation offenbaren. Wissen wird insbesondere dann zu Macht, wenn der Informationsvorsprung bestehen bleibt und nicht in Form von Ratschlägen den übrigen Figuren zugänglich gemacht wird. In diesem Fall wird *auctoriales* Handeln von wissenden Figuren für den Rezipienten ganz offensichtlich zum Motor der Narration, der Protagonist wird für eine Weile als Haupthandelnder abgelöst, bis das entsprechende Ziel erreicht ist. Solche Gelegenheiten können eine Friktion im Rollenentwurf nach sich ziehen, da das gewählte Handlungsverhalten dem Rollenstatus der Figur eventuell nicht zusteht oder im Moment der Aktion keine Erklärung für das Verhalten, weder von der Figur selbst noch von Seiten des Erzählers, gegeben wird.²⁰⁸

Eine *auctoriale* Handlung ist eine Aktion also dann, wenn sie sich aus über das normale Figurenmaß hinausgehendem Wissen speist und wenn dieses Wissen von der Figur aktiv für den Fortgang der Handlung in die vom *auctor* intendierte Richtung eingesetzt wird.

Von hier aus stellt sich die Frage, ob handlungssteuernde Figuren als *Auctoriale Figuren* bezeichnet werden sollten. Für jedes neu eingeführte Textphänomen ist eine griffige Terminologie, eine Bezeichnung die sowohl einprägsam als auch praktikabel ist, wünschenswert. Der Gedanke liegt nahe, für eine Figur, die sich durch *auctoriales* Wissen und daraus resultierende *auctoriales* Handeln auszeichnet, den Begriff *Auctoriale Figur* zu prägen. Die vorliegende Untersuchung folgt diesem Vorschlag. Allerdings ist hervorzuheben, dass diese Begriffsprä-

207 Dies wäre ein nötiges Kriterium zur Handlungssteuerung, denn nur wenn einem Ratschlag Folge geleistet wird, hat die Ratgeber-Figur ‚ihre Finger im Spiel‘ beim Handlungsverlauf.

208 Vgl. Kapitel 3.2.1. Auf die Kombination dieser beiden Kriterien „Friktion im Rollenentwurf“ und „Auctoriales Handeln“ wird in der Interpretation der zu untersuchenden Werke genauer geachtet werden.

gung lediglich eine Art ‚Suchmaske‘ darstellt, kein Faktum. Das heißt, die handlungssteuernde Figur kann eine *Auctoriale Figur* sein, ist dies aber keineswegs immer. Der Begriff ist somit als heuristischer Suchbegriff für ein Textphänomen zu verstehen, dessen Erscheinungsformen und konzeptuelle Konsequenzen erst herauszuarbeiten sind. Nicht jede handlungssteuernde Figur wird sich als *Auctoriale Figur* erweisen. Es handelt sich um einen hoch angesetzten Begriff, der auf gradualisierende Realisationen in der narrativen Praxis stoßen wird. Diese gradualisierenden Realisationen sind im Folgenden zu untersuchen.

2.3.4 Abgrenzung von weiteren wissenden Figuren

Nicht jede Figur, die Wissen vermittelt, ist gleichzeitig eine handlungssteuernde Figur. Welches sind also die Unterschiede zwischen ihr und anderen Figuren, deren Aufgabe darin besteht, bestimmte Informationen in den Wissenspool der Diegese einzuspeisen, um damit die Handlung zu beeinflussen? Matias Martinez und Michael Scheffel haben in ihrer ‚Einführung in die Erzähltheorie‘ einen Begriff geprägt, der auf den ersten Blick viel mit dem einer *Auctorialen Figur* gemein zu haben scheint:

„Allerdings gibt es auch Texte, in denen das logische Privileg des Erzählers, die unbedingte Gültigkeit seiner Behauptungen, auch auf einige der Figuren ausgedehnt ist – Texte, bei denen es grundsätzlich sinnlos wäre, den Geltungsanspruch einer Figurenrede anzuzweifeln.“²⁰⁹

Martinez/Scheffel sprechen hier von *logisch privilegierten Figuren*. Sie wird vom Erzähler eingeführt als eine Figur, die für die Handlung wichtiges Wissen vermittelt, meist in Form einer Prophezeiung und eines darauffolgenden Ratschlags, dessen Befolgung dazu führt, ein Ziel zu erreichen oder Unheil abzuwenden. Darin offenbart sich jedoch bereits ein wichtiger Unterschied zwischen *Auctorialer* und logisch privilegierter Figur: Meist lässt sich die Herkunft des Mehrwissens einer logisch privilegierten Figur damit erklären, dass sie „gegenüber anderen Figuren mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet“²¹⁰ sind, sie gehören also von vornherein einer anderen Sphäre als die übrigen Figu-

209 Martinez/Scheffel, S. 101.

210 Vgl. ebd., S. 102.

ren an. Sie sind Feen, Zauberer, oder Boten einer höheren übernatürlichen Instanz.²¹¹ Aus dieser auch *in* der Handlung präsenten höheren Ebene originiert ihr Wissen und das ist sowohl den Rezipienten als auch den übrigen Figuren bewusst. Sie sind, wie der Name sagt, *logisch* privilegiert, d. h. ihre Überlegenheit speist sich aus der Logik, dass Übernatürliches mehr kann und weiß als Irdisches. Woher das Wissen der *Auctorialen* Figur stammt, wird logisch nicht immer ersichtlich und auch ihr Handeln wird nicht durch ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Sphäre nachvollziehbar. Die logisch privilegierten Figuren beziehen ihr Wissen somit aus einer selbstverständlich akzeptierten anderen Sphäre und sie gehen zudem ganz in ihrer Rolle als Wissensvermittler auf, die *Auctorialen* Figuren haben daneben noch mehr Funktionen zu erfüllen.

Ein weiteres Figurenkonstrukt, von dem sich die Theorie der *Auctorialen* Figur distanzieren muss, ist das des *Deus ex machina*.²¹² Dieser erzählerische ‚Kniff‘ stammt aus dem antiken Drama. Am Ende der Handlung, gemäß der letzten Stufe der Dramentheorie, der *katastrophé*²¹³, muss eine Lösung des Konflikts von einer höheren Ebene erfolgen, da diese Lösung mit menschlichen Mitteln nicht mehr möglich zu sein scheint. Deshalb manifestiert sich die Rettung dann oftmals in der Gestalt eines Gottes, der mit einer Theatermaschine von oben herabgelassen wird und die Lösung präsentiert. Die Verbindung von technischer Art des Auftretens und Rolle für die Handlung hat sich über die Zeit zu einem feststehenden Terminus entwickelt, der noch in der heutigen Literaturtheorie vergleichend für eine Figur verwendet wird, die überraschend am Ende eines Erzählstrangs auftaucht und die Lösung des bestehenden Konflikts präsentiert, ohne dass sie selbst davor schon

211 Martinez und Scheffel beziehen sich dabei auf den Kosmos der Märchen. Im christlichen Kontext, der den meisten höfischen Romanen sinnstiftend zugrunde liegt sind es beispielsweise Engel oder Eremiten, denen die Abwendung von der weltlichen Sphäre Anteil am Wissen um den göttlichen Heilsplan gibt.

212 Lat.: „Gott aus der Maschine“, eine Lehnübersetzung des Altgriechischen *apò mēchanēs theós*.

213 Vgl. die Fünf Stufen des Regeldramas, welche Dramatheorie der Renaissance und Klassik aus den Schriften altgriechischer und römischer Dichter ableiteten. Vgl. Langemeyer, Peter: Dramentheorie: Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 2011.

einmal in Erscheinung getreten wäre.²¹⁴ Der *Deus ex machina* bzw. die ihm entsprechende Figur handelt in dem Sinne *auctorial*, dass er die vom Autor intendierte Lösung beinahe wie ‚auf dem Silbertablett‘ präsentiert, genau dort, wo sich die Handlung in eine Sackgasse manövriert hat. Aus diesem Grund wird besonders in der modernen Literatur dieser Kunstgriff sehr negativ bewertet, da er als Bruch der intradiegetischen Logik angesehen wird, als ein Notbehelf des Autors, der sich nicht mehr anders zu helfen weiß.²¹⁵

Für die mittelalterliche Literatur, deren andere Vorstellung von konsekutiver Handlungslogik eine derartige Lösung eher erlaubt, ist dieser Begriff ebenso wie der der logisch privilegierten Figur weniger negativ besetzt. Beide Konstrukte zeigen Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede. Logisch privilegierte Figuren können aber *müssen* nicht die Lösung eines Problems parat haben. Ihre Aufgabe kann es ebenso ‚nur‘ sein, als Propheten vor einer unangenehmen Wendung des Schicksals zu warnen und damit am Anfang, nicht am Ende der Handlungssequenz aufzutauchen.²¹⁶ Eine Gemeinsamkeit zwischen *Deus ex machina* und logisch privilegierten Figuren ist ihre Existenz auf einer höheren Ebene. Ein *Deus ex machina* hat die Macht, eine Handlung zu verändern und sein Eingreifen ist final motiviert und unumgänglich. Was er sagt, hat uneingeschränkte Gültigkeit. Seine Rolle ist, wie die der logisch privilegierten Figur, nur auf diesen einen Moment des Eingreifens festgelegt. Insofern könnte man definieren, dass der *Deus ex machina*-Effekt die Endstufe einer logisch privilegierten Figur darstellt.

Aus dieser Rollenverteilung ergibt sich noch ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den beiden Figurenkonstrukten und der *Auctorialen Figur*: Während logisch privilegierte Figuren und der *Deus ex machina* nur punktuell an neuralgischen Stellen der Handlung auftauchen, sind *Auctoriale Figuren* wiederholte Bestandteile von ihr. Sie können an fast allen Szenen beteiligt sein und den oder die Helden

214 Vgl. Wilpert, Gero von: *Deus ex machina*. In: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart⁸ 2001, S. 161f.

215 Vgl. ebd. Sowie Eder, S. 486.

216 Zu denken wäre beispielsweise an die Wasserfrauen im Nibelungenlied, die vor dem Untergang der Burgunden warnen.

beinahe auf Schritt und Tritt begleiten.²¹⁷ Selbst wenn sie den Helden nicht ständig begleiten, können sie immer wieder auch in anderen räumlichen Sphären als denen, worin sie ursprünglich verortet sind, auftauchen. Erst die Kumulation der *auctorialen* Ratschläge bzw. Taten auf eine einzelne Figur in Situationen, in denen auch andere Figuren diese Funktionen hätten übernehmen können (beispielsweise die Beratung einer ganzen Gruppe, aus der nur der Ratschlag der einen Figur befolgt wird, die anderen Vorschläge aber verworfen werden), machen aus einer üblichen Erzähltechnik eine *Auctoriale Figur*.

3. Konzept der Figur mit Angebot an Kriterien

Nachdem die vorangegangenen Kapitel theoretische Ansatzpunkte in der Narratologie herausgearbeitet haben, die die Grundlage für die Konturrierung einer handlungssteuernden Figur bilden können, sollen diese Ansätze nun zusammengefasst und in einen Kriterienkatalog überführt werden, der sich auf Figuren in mittelalterlichen Texten anwenden lässt. Diese Kriterien werden im Hauptteil der Arbeit dann auf ihre Anwendbarkeit und Bedeutung überprüft. Dabei sind einige Kriterien relevanter und notwendiger als andere für den Nachweis des Vorhandenseins einer handlungssteuernden Figur im Text; es bleibt zu überprüfen, ob jedes einzelne Kriterium erfüllt sein muss, damit von der Existenz einer handlungssteuernden Figur ausgegangen werden kann. Ebenfalls wird sich weisen, ob mehrere Kriterien entweder einander bedingen oder dasselbe untersuchte Phänomen auf mehrere Kriterien in diesem Katalog rekuriert. Deshalb versteht sich diese theoretische Zusammenfassung vor der Interpretation als vorläufiges Angebot, welches durch die Interpretationen erst verifiziert oder gegebenenfalls falsifiziert werden wird.

217 Vgl. die Ausführungen über Friderich in der Forschungsdiskussion dieser Arbeit (Kapitel 2.2.1). Friderich mit seiner Omnipräsenz und seinen Ratschlägen zeigt, basierend auf den bis dargestellten Kriterien, einen eindeutigen Hang zur Handlungssteuerung. Eine genauere, textnähere Interpretation, die erweisen könnte, ob es sich bei Friderich tatsächlich um eine *Auctoriale Figur* handelt, kann aufgrund der begrenzten Textauswahl leider nicht erfolgen.

3.1 Die Erzählsituation

Als Grundvoraussetzung für die Existenz einer handlungssteuernden bzw. *Auctorialen Figur* sind drei Aspekte der Erzählsituation relevant: Nur wenn die Erzählinstanz mehr weiß als die Figuren des Werks (oder mehr Wissen *preisgibt* als alle Figuren wissen können), kann ein Teil dieses Wissens an eine herausgehobene Figur weitergegeben werden.

Gleichzeitig besteht auch nur bei einer Erzählinstanz, deren Hauptmerkmal die Nicht-Identität der Seinsbereiche von Figuren und Erzähler ist, die also nicht selbst Teil der Diegese ist (ob nun zeitlich oder örtlich), überhaupt die Notwendigkeit einer handlungssteuernden Figur: Denn nur wenn Erzählinstanz und Figuren nicht direkt miteinander kommunizieren können²¹⁸, braucht es eine handlungssteuernde Figur als verlängerten Arm der Erzählinstanz, die jene Kommunikation übernimmt. Eine von der Diegese getrennte Erzählinstanz berichtet eine Geschichte neutral, ihre Wahrnehmung ist nicht auf den Standpunkt einer oder weniger Figuren beschränkt. Deshalb kann die Erzählinstanz als vordergründige Lenkungsmacht des großen Ganzen auftreten, welche die ‚Fäden‘ zieht. Da ihr auch die Kontrolle der Sprechakte²¹⁹ obliegt, ist es der Verdienst der Erzählinstanz, welcher Figur sie eine Aussage zuspricht²²⁰, ob sie handlungslenkende Ratschläge oder Aktionen

-
- 218 Fotis Jannidis beschreibt drei Ebenen, auf denen sich Kommunikation in narrativen Texten ereignet: „Auf der ersten Ebene kommuniziert ein realer Autor mittels seines Erzählwerks mit einem ebenso realen Leser., Auf der zweiten Ebene kommuniziert ein Erzähler mit der Leserrolle im Text und auf der dritten Ebene kommunizieren die Figuren der Erzählung miteinander.“ Jannidis: *Figur und Person*, S. 16. Eine direkte Kommunikation zwischen der Erzählinstanz und den Figuren kann also aufgrund der unterschiedlichen Positionierung nicht stattfinden.
- 219 Zu den Redeszenen in der mittelhochdeutschen Epik vgl. Unzeitig, Monika (u.a) (Hg.): *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik: Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011; Nine Miedema / Franz Hundsnerscher (Hgg.): *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*, Berlin / New York 2007.
- 220 Natürlich basierend auf dem Plan des dahinterstehenden Autors, deshalb ‚vordergründige Lenkungsmacht‘. Allerdings spielt in der Mittelalterlichen Literatur das Wiedererzählen eines bekannten Stoffes eine große Rolle. Gerade das Neuarrangement durch die Erzählerstimme macht also den Reiz der Handlung für den Rezipienten aus. Vgl. Hübner: *evidentia*, S. 138.

gleichmäßig auf verschiedene Figuren verteilt, oder auffällig auf eine bestimmte Figur kumuliert. Da mittelalterliche Epik grundsätzlich eine solchermaßen neutrale Erzählinstanz fordert, ob sie sich nun als Autor stilisiert oder als „leeres Ich“ ohne Stimme bleibt²²¹, bildet die Frage nach der Distanz des Erzählers zum Geschehen eher ein Kriterium, das in der Regel von vorneherein erfüllt ist.²²²

Im Blick gehalten werden muss darüber hinaus der Spielraum, die der Souveränität der Erzählinstanz in jedem zu untersuchenden Werk zukommt, wie stark sich die erzählende Stimme und Instanz markiert und welche Auswirkungen dies auf die Markiertheit und Präsenz einer *Auctorialen Figur* haben kann.

3.2 Die Mittlerfunktion

Figuren allgemein sind Mittler zwischen dem Stoff der erzählten Welt und den Rezipienten²²³, sie machen die Normen und Werte für sie verständlich, indem sie sie mit Leben füllen und eine Möglichkeit der Identifikation bieten. Wenn sich handlungssteuernde Figuren auf einer Zwischenebene über den anderen Figuren befinden und an einem Teil des Erzählerwissens partizipieren, dann können sie – gleichsam parallel, aber in umgekehrter Richtung dazu – diese Fähigkeit auch dazu nutzen, den übrigen Figuren Informationen weiterzugeben, die für das Verständnis der Handlung wichtig sind.²²⁴ ‚Signale‘ einer solchen handlungssteuernden ‚Mittlerfunktion‘ können sein:

221 Vgl. Hübner, *evidentia*, S. 133, sowie Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme, S. 167.

222 Sollte jedoch das Bestreben bestehen, die Theorie der Auctorialen Figur auch auf neuzeitliche Werke anzuwenden, wird die Frage nach der Erzählsituation sicherlich relevant sein.

223 Schulz bezeichnet die Erzählinstanz in erster Linie als eine solche Vermittlungsinstanz, doch trifft dies ebenso auf Figuren zu, vgl. Eder, S. 15f.

224 Nine Miedema und Franz Hundsnurscher haben bereits darauf hingewiesen, dass nicht nur der Erzähler, sondern auch Figuren entscheidende Informationen mitteilen dürfen, die generelle Erkenntnis dessen ist also keineswegs neu, wurde aber noch nicht im Bezug auf eine bestimmte Figur untersucht. Vgl. Miedema / Hundsnurscher: Einleitung, S. 14.

- Die Figur übernimmt die Funktion des Erzählers, trägt also eine intradiegetische Erzählung bei, die benötigte Informationen über eine Figur oder einen Sachverhalt ergänzt
- Die Figur antwortet (gehäuft) auf in der Handlung gestellte Fragen oder stellt eine Frage, die dazu führt, dass eine wichtige Information gegeben wird
- Die Figur gibt richtungsweisende Ratschläge, denn Ratschläge vermitteln wie keine andere Form des Figurensprechaktes die Handlungsbeeinflussung durch die Erzählinstanz, die den Plan der Erzählung in der Hand hält, ihn aber nie direkt an die Figuren vermitteln kann.²²⁵
- Diese intradiegetischen Sprechakte führen dazu, dass die Erzählinstanz den Fluss der Handlung nicht mit extradiegetischen Erläuterungen unterbrechen muss.²²⁶

Die Übernahme solcher Mittlerfunktionen führt somit zur Entlastung der Erzählinstanz selbst, die sich weiter aus der Geschichte zurückziehen kann, da ihr ‚Wille‘ über die handlungssteuernde Figur in die Handlung miteinfließt.

Geht man davon aus, dass eine Figur die Funktion der Handlungssteuerung ausübt, sollte die Vermittlung zwischen Erzählinstanz und anderen Figuren also an zumindest einigen der obengenannten Signale sichtbar werden. Gleichzeitig wäre eine Zurücknahme der Erzählinstanz immer dann, wenn die handlungssteuernden Momente der Figur zum Tragen kommen, ein Hinweis darauf, dass sich der *auctor* im Arrangement des Textganzen dieser Figur bedient, um die Erzählinstanz zu entlasten.

225 Die direkte Kommunikation zwischen Erzähler und Figuren ist definitiv eine ‚Erfindung‘ der modernen Literatur. Vor dem 20. Jahrhundert wurde diese Kommunikationsgrenze, die gleichzeitig auch Fiktionsgrenze ist, nur sehr selten durchbrochen und gilt selbst heutzutage noch als gewagt. Erzähler, selbst personale Ich-Erzähler, haben so gut wie immer eine notwendige Distanz zu den Figuren, die sie erzählen. Vgl. Anm. Nr. 33 zu Jannidis Drei-Ebenen-Modell.

226 Vgl. Kapitel I 3.1.2.

3.3 Friktionen im Rollenentwurf

Wie gezeigt wurde, bleibt es nicht ohne Folgen, eine der *histoire* übergeordneten Regie-Ebene als konstituierend und wichtig für eine handlungssteuernde Figur anzusehen. Wenn deren Aktionen darauf abzielen, die Handlung voranzutreiben, kann es durchaus zu Unstimmigkeiten zwischen dieser Aufgabe und der den Figuren zugedachten Rolle *in* der Handlung kommen. Zwar besteht in einer literarischen Tradition, in der Sinnstiftung in der Figurenmotivation im Sinne von ‚*post hoc, ergo propter hoc*‘²²⁷ eine eher untergeordnete Rolle spielt wie in den mittelhochdeutschen Epen, durchaus Raum für ein nicht konsekutives Rollenverhalten von Figuren. Es ist allerdings nicht damit getan, diese Unstimmigkeiten im Sinne der Alteritätsdebatte mittelalterlicher Literatur als ‚Hintergrundrauschen‘ abzutun, welches keiner weiteren Interpretation bedarf.²²⁸ Vielmehr sollte am Einzelfall geprüft werden, ob die Friktionen im Rollenentwurf als Signal dafür gesehen werden können, dass die Aufgaben der respektiven Figur auf zwei unterschiedlichen Ebenen miteinander in Konflikt stehen.²²⁹ Das bedeutet, dass die Figur neben ihrer Rolle *in* der Handlung (die meist ihrem Status entspricht, also Zofe, Vasall etc.) noch eine weitere Aufgabe zu erfüllen hat, die sich nicht ohne weiteres auf der *histoire*-Ebene finden lässt²³⁰, sondern aus dem Aufbau des Textganzen hervorgeht. Diese weitere

227 Lat.: ‚Nach diesem [Ereignis], also deswegen, bezeichnet eine Kausaltheorie der Scheinkorrelation aus der Psychologie und Philosophie. Der Trugschluss besteht darin, zwei Ereignisse nur deshalb miteinander kausal in Verbindung zu setzen, weil sie zeitlich aufeinander folgen. Vgl. Bräuer, Holm: *post hoc ergo propter hoc*, in: Handwörterbuch Philosophie hg. v. Wulff D. Rehfus. Göttingen 2003.

228 Oder als Unfähigkeit des Autors anzuprangern, wie es durchaus ebenfalls in der Forschung geschehen ist, vgl. Heinzle: *Zweimal Hagen*, S. 24f.

229 Jan-Dirk Müller bringt als Beispiel Lutger im ‚König Rother‘, der zwar die Rolle des Werbers übernimmt, jedoch um die Gefahr weiß. Müller ist jedoch der Überzeugung, dass dies kein Widerspruch darstellt. „denn häufig muß der, der am meisten weiß, auch der sein, der am meisten kann“, so sein Urteil, ohne dabei die wichtige Verbindung herzustellen, dass das Wissen selbst der Grund ist, weshalb Lutger solche Verfügungsgewalt besitzt. Vgl. Müller: *Ratgeber und Wissende*, S. 131.

230 Wie beispielsweise durch psychologisierende Erklärungsansätze, die in unerschwelligen Konflikten zwischen Figuren, die aber so nicht mit Textstellen zu belegen sind. Vgl. Gephart, Ingrid: *Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“*, Kön/Weimar 2008, S. 84; Vgl. Dimpel, S. 154.

Aufgabe besteht in der dezidierten Lenkung der Handlung oder des Handlungsabschnitts auf das dafür vom *auctor* vorgesehene Ende hin. Verortet ist diese Rolle *für* die Handlung nicht auf der Ebene des *discours*, an der nur die Erzählinstanz Anteil hat, sondern auf der sich zwischen der *histoire*-Ebene und der *discours*-Ebene befindenden Ebene narrativer Regie.

Im Umkehrschluss muss also nach ‚logischen Brüchen‘ innerhalb der vorherrschenden Figurenmotivationen gesucht werden, nach Irritationen im normativ vorgegebenen Figurenverhalten, wenn herausgefunden werden soll, ob eine Figur handlungssteuernde Tendenzen zeigt. Je nachdem, wie viel Wert im gesamten Werk auf die Verschleierung der Motivation ‚von hinten‘ gelegt wird, werden diese Friktionen einmal mehr und einmal weniger offen zu Tage treten.

3.4 Die Lizenz zur Transgression

Eine Voraussetzung für Handlungssteuerung ist die gegenüber anderen Figuren stärker ausgeprägte Freiheit gegenüber den Beschränkungen der Diegese, auch im räumlichen Sinn. Nicht-Hauptfiguren gehören nach Lotman meist nur einer der vorhandenen ‚Welten‘ an, zwischen denen sich der Held bewegt. Dadurch erhalten sie aber auch nur Handlungsmacht über diesen Bereich und sind den dort herrschenden Restriktionen unterworfen (höfische Welt fordert höfisches Handeln, etc.). Der Protagonist einer Geschichte besitzt die Lizenz zur Transgression über die Grenzen, die sich zwischen den ‚Welten‘ befinden, er muss sich den dadurch entstehenden Konflikten aussetzen, ermöglicht durch seine Grenzüberschreitung aber auch allererst Handlung, denn Handlung besteht aus Zustandsveränderungen. Ohne Grenzüberschreitung berühren sich die unterschiedlichen Welten nie, es können vom Erzähler nur Zustände beschrieben werden.²³¹

Daraus folgt: Eine Figur, die Handlung nicht nur ermöglichen, sondern im Sinne der Erzählinstanz auch steuern soll, muss ebenfalls die Lizenz zur Transgression besitzen. Sie sollte entweder an der Seite

²³¹ Vgl. Lotman: Über die Semiosphäre, S. 304.

des Helden zwischen verschiedenen Welten wechseln oder bereits durch ihre Charakterisierung ein ‚Kind mehrerer Welten‘ sein.

Um sie dabei von logisch privilegierten Figuren im Sinne von Martinez/Scheffel zu unterscheiden, die durch Verbindung zu übernatürlichen Welten auch Grenzgänger in diesem Sinne sind, ist es zudem wichtig, die Häufigkeit ihres Auftretens in der Handlung in den Blick zu nehmen. Handlungssteuernde Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sich ihr Auftreten nicht nur auf Knotenpunkte der Handlung beschränkt.

Lotmans Theorie bezieht sich nicht nur auf topographische Grenzen, sondern nimmt auch jegliche anderen semantischen Felder, wie geltende Normen und Werte, zwischen denen Grenzen bestehen können, in den Blick.²³² Dementsprechend können auch akkumulierte Normübertretungen von Figuren, die nach dem Lotmannschen Prinzip Handlungsänderungen zur Folge haben, als Kriterium für die Existenz einer *Auctorialen Figur* herangezogen werden.²³³ In der höfischen und heroischen Epik fallen räumliche Transgression häufig mit Übergängen in andere Normhorizonte zusammen²³⁴, dieses Phänomen wird die Interpretation der von der respektiven Figur verübten Transgressionen maßgeblich beeinflussen.

3.5 Auctoriales Wissen

Schon der Vorschlag des Namens für eine handlungssteuernde Figur deutet an, dass das Kriterium des *auctorialen* Wissens eines der maßgeblichsten für die Theorie ist.

Definiert wurde Auctoriales Wissen als der nachprüfbare Informationsvorsprung der Figur gegenüber allen anderen ‚Mitspielern‘ ihres Kosmos, ein Wissen, das beinahe dem des Erzählers gleichkommt. Es beinhaltet die Fähigkeit zur Voraussicht, zur Vorausplanung und ggf.

²³² Vgl. ebd. S. 298.

²³³ Wenn diese Normübertretungen nicht erklärt werden, können sie ebenfalls auf das Kriterium ‚Friktionen im Rollenentwurf‘ rekurrieren.

²³⁴ Gerade das Element des ‚Sich Beweisens‘ des Helden findet im Überschreiten von räumlichen Grenzen seinen Anfang: Von der höfischen Welt in die *aventure*-Welt, von einem Königreich in ein anderes, von der ‚realen‘ Welt in ein Feenreich, etc.

zur Introspektion in die zu erwartenden Handlungsnormen einer anderen Figur.²³⁵

Besonders dann, wenn der Wissensvorsprung gegenüber anderen Figuren im Text keine explizite Erklärung findet – wenn die Figur es also nicht im Handlungsverlauf von Dritten zugespielt bekommt oder sie von vorneherein als logisch privilegiert gilt²³⁶ – muss von einer vorherigen Intialisierung des Wissens durch eine übergeordnete Instanz ausgegangen werden. Ausgehend von der Konzeption des Werkes ist dies der *auctor*, der einen Plan verfolgt, wie die Erzählung verlaufen soll. Im konkreten Fall der Wissensvergabe speist sich das Wissen der Figur jedoch von der Erzählinstanz, die einen Teil ihrer Kompetenz an die Figur abtritt. Für den Ort dieser im Text nicht explizit gemachten Kompetenz- und Wissensvergabe wird eine Zwischenebene der narrativen Regie angesetzt, so genannt, weil sie sich zwischen Erzählinstanz und Figur befindet und denen zugänglich ist, die sich auf weite Strecken an der aktiven ‚Regie‘ des Handlungsverlaufs beteiligen.

Nicht jede Figur, die über für die Handlung relevantes Wissen verfügt somit eine Figur mit *auctoralem* Wissen. Das Kriterium *auctoriales* Wissen greift nur dann, wenn eine für das Werk signifikante Häufung von Situationen auftritt, in denen die Figur die Antwort auf entscheidende Fragen bereithält oder sich vorausschauend zeigt. Des Weiteren ist darauf zu achten, ob andere Figuren das Wissen der Figur aktiv anerkennen, sie als Wissende kennzeichnen oder sie aktiv um ihren Rat bitten. Dies kann als Steuerung der Erzählinstanz verstanden werden, die den Blick des Rezipienten aktiv auf diese Figur lenken will.

3.6 Auctoriales Handeln

Damit wäre bereits eine Überleitung zum daran anknüpfenden Kriterium geschaffen. Ob eine Figur *auctoriales* Wissen überhaupt besitzt, wird meist erst dann ersichtlich, wenn sie in irgendeiner Weise darüber aktiv verfügt. Einige Aktionen, die bereits unter Kriterien wie

235 Aufgrund der allerdings immer noch bestehenden Restriktion von Figuren als Elemente der Diegese (Stichwort Zukunftsblindheit), ist sowohl Voraussicht als auch Introspektion nie so weit ausgebildet wie die des Erzählers.

236 vgl. Kapitel 3.3.4.

‚Mittlerfunktion‘ oder ‚Lizenz zur Transgression‘ erwähnt wurden, sind auch hier wieder relevant. *Auctoriales* Handeln ist als Überbegriff für alle Figurenhandlungen zu verstehen, die sich aus dem Informationsvorsprung gegenüber anderen Figuren speisen und auf der Ebene narrativer Regie zur Handlungssteuerung in eine Richtung dienen, die zum vom *auctor* beabsichtigten Ende des Handlungsstranges oder der Gesamthandlung führen.

Folgende Figurenmerkmale können als Signale für *auctoriales* Handeln gelesen werden:

- Die Figur gibt einen oder mehrere für den Verlauf der Handlung richtungsweisende Ratschläge an den oder die Protagonisten, entweder in einer großen Beratungsrunde oder persönlich²³⁷
- Die Figur hält ihr Wissen zurück und behält den Informationsvorsprung bei, agiert aber gemäß des ihr vorliegenden Wissens so, dass sie auf das vom *auctor* intendierte Ziel hinarbeitet²³⁸
- Die Figur begeht ‚Alleingänge‘, d.h. der Fokus der Erzählung verschiebt sich für eine gewisse Zeit vom Protagonisten auf sie. Darunter zu fassen sind ebenso unauthorisierte Alleingänge wie authorisierte, also Aufträge, die die Figur bekommt oder auf der anderen Seite heimliches Agieren.²³⁹
- Die Figur taucht an neuralgischen Stellen der Handlung unvermittelt auf und hilft dem oder den Protagonisten, was sie in die Nähe einer *Deus ex machina* Figur rückt, aber nicht mit dieser assimiliert

Besonders dem Zurückhalten von Wissen ist aus folgendem Grund gesteigerte Aufmerksamkeit zu schenken: Im Moment eines Ratschlags

237 Besonders ist auf Signale zu achten, bei denen klar wird, dass diesen Ratschlag keine der anderen Figuren hätte geben können, wenn sie beispielsweise erst zur Szene hinzugeholt werden muss, oder explizit verlautet wird: ‚Das kann nur XY wissen‘. Vgl. Müller: Ratgeber und Wissende, S. 129ff.

238 Dabei kommt es einerseits zu Situationen, die der Figur ‚manipulatives‘ oder puppenspielerhaftes Verhalten seitens der Forschung bescheinigen, andererseits entstehen dadurch häufig die angesprochenen Friktionen und logischen Brüche im Rollenentwurf. Vgl. Suerbaum, S. 61; S. 69f.

239 Wiederum könnte als Beispiel Lupolt im ‚König Rother‘ dienen, der mit Handlungsprivilegien ausgestattet, den Grundstein für das Ende legt, in dem er als Brautwerber zur auserkorenen Gemahlin reist und dort im Namen König Rother um ihre Hand anhält. Vgl. Müller: Ratgeber und Wissende, S. 130.

aktualisiert die Figur gleichsam den Wissenshorizont aller anderen Anwesenden, indem sie ihr eigenes Wissen über einen Sachverhalt preisgibt. Da Wissen auch Macht zur Handlungsbeeinflussung beinhaltet, gibt sie mit der Preisgabe ihres Wissens einen wichtigen Trumpf aus der Hand. Auch wenn es zur Charakterisierung einer *Auctorialen Figur* gehört, dass ihren Ratschlägen Folge geleistet wird, verliert sie in diesem Moment die ‚Kontrolle‘ der Handlung. Der Beratene kann selbst entscheiden, wie genau er dem Ratschlag folgt, die genaue Ausführung obliegt ihm und die Steuerung der Handlung ist nach einem Anstoß in die richtige Richtung wieder in Protagonistenhand. Hält eine *Auctoriale Figur* allerdings Wissen zurück, behält sie die damit verbundene Handlungsmacht. Erst dann erweist sie sich als wahrer ‚Spielleiter hinter den Kulissen‘, wenn sie andere Figuren ohne deren Wissen lenkt und in die intendierten Positionen schiebt, fast wie der Erzähler selbst. Aus diesem Grund genügt das Kriterium ‚Wissen‘ niemals allein. Vielen Figuren wird ermöglicht, nach Gutdünken des Erzählers etwas zu wissen, aber nur wenige sind funktional auserwählt *Auctoriale Figuren* zu sein.

3.7 Besondere ‚Vorliebe‘ des Erzählers für die Figur

Bei all den vorangegangenen Merkmalen bleibt es nicht aus, dass einer handlungssteuernden Figur in einer Erzählung viel Raum eingeräumt wird, obwohl es sich tendenziell nicht um den Protagonisten selbst handelt. Durch eine solche Präsenz lässt sich eventuell auch eine etwaige ‚Vorliebe‘ des Erzählers für diese Figur nicht verstecken. Mit Vorliebe kann, wie oben bereits ausgeführt²⁴⁰, eine Sympathienlenkung im dem Sinn gemeint sein, dass die Figur überwiegend positiv durch den Erzähler dargestellt wird, auf der *discours*-Ebene also beispielsweise mit positiv belegten Attributen (der edle, der vortreffliche etc) oder mit Adverbien, die ihre Handlungen als gut kennzeichnen. Auch auf der *histoire*-Ebene kann Sympathienlenkung stattfinden, indem die *Auctoriale Figur* durch andere Figuren wertgeschätzt wird, entweder

240 Vgl. Kap. 3.1.2.

explizit oder implizit.²⁴¹ Derselbe Sympathienlenkungs-Effekt kann allerdings auch durch Aktionen ausgelöst werden, die die Handlungen der Figur retrospektiv in einem wohlwollenden Licht erscheinen lassen. So kann sie beispielsweise für ihre treuen Dienste im Sinne der Sache belohnt werden (Vasallen meist mit einem Lehen, weibliche Figuren oft durch eine vorteilhafte Heirat, die ihren Status steigert). Wie angedeutet bedeutet Sympathienlenkung allerdings nicht nur das Verknüpfen von positiven Gefühlen mit einer Figur. ‚Neutrale‘ Sympathienlenkung in dem Sinn kann auch dadurch erfolgen, dass der Rezipient unbewusst den Standpunkt der Figur einnimmt²⁴², da eine Begebenheit durch die Augen und den Bewertungshorizont der Figur betrachtet wird, der Standpunkt der Figur wird als kurzzeitiger Filter genutzt.²⁴³ Um es mit Dimpel auszudrücken: Die Figur steht für diesen Moment im Fokus des Erzählens. Ein Signal hierfür können berichtete Reaktionen der Figur auf ein Ereignis sein, wobei ihre Reaktion kollektiv für die nicht dargestellte Reaktion aller anderen anwesenden Figuren genutzt wird.²⁴⁴

Zu achten ist also, wie auch schon die vorherigen Kriterien gezeigt haben, besonders auf die relative Häufigkeit des Auftauchens der Figur und eine etwaige ‚Bevorzugung‘ durch den Erzähler. Denn nur wenn eine Figur einerseits den Spielraum bekommt, den sie braucht, um die Spielregeln zu beherrschen, kann sie ihre Aufgabe überhaupt erfüllen: Die Lenkung der Handlung auf das vom *auctor* geplante und von der Erzählinstanz zu inszenierende Ende hin. Und andererseits wird der Erzähler seine Sympathie gegenüber einer Figur, die ihm als ‚Kompli-

241 Dies kann eventuell sogar Rang- und Gruppengrenzen überschreiten, wenn ein der Rolle nach ranghöherer, wie etwa ein König, einer rangniederen *Auktorialen Figur* Respekt zollt oder sogar die Feinde des Lobes voll sind über die Eigenschaften der Figur.

242 Die Standpunktübernahme ist bei Dimpel eine Form der Sympathiesteuerung, allerdings führt er dies als ein intradiegetisches Phänomen zwischen zwei Figuren der Handlung aus (eine Figur übernimmt den Standpunkt einer anderen), nicht zwischen Figur und Rezipienten. Vgl. Dimpel, S. 54.

243 Das ändert allerdings nichts an der grundsätzlich auktorialen Erzählsituation, da die Wahrnehmung des Erzählers im nächsten Moment wieder uneingeschränkt auf alle Figuren ausgeweitet wird.

244 Zu vergleichen u. U. mit der Kollektivität und dem Konsens der Meinung, wie Jan-Dirk Müller sie beim Erkennen des heroischen Helden postuliert. Siehe dazu Müller: Spielregeln, S. 239.

ze‘ zur Seite steht, nicht völlig verhehlen können. Muss er als moralische Instanz gegenüber den Rezipienten auch etwaiges Fehlverhalten der Figur streng tadeln, so wird er in Form von intradiegetischen Reaktionen doch Mittel und Wege finden, um auszudrücken: Das, was diese Figur durch diese ganze Geschichte hindurch geleistet hat, war gut so und richtig, denn ohne sie wäre alles anders gekommen.

III. Interpretationsansätze

Die entwickelten Kriterien werden nun anhand folgender Figuren einer kritischen Prüfung unterzogen: Lunete in Hartmanns von Aue *Iwein*, Hagen im *Nibelungenlied*, Gawain in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Graf Wetzlar im *Herzog Ernst B* sowie Tristan im gleichnamigen Werk Gottfrieds von Straßburg. So verschieden diese Werke von ihrem Aufbau, ihrer Handlung und ihrer Figurenkonstellation her sind, so hoffe ich dennoch, im Bezug auf die narrative Regie der Werke Aussagen treffen zu können, die zur näheren Definition einer Theorie der *Auctorialen Figur* führen.

1. Lunete im *Iwein* Hartmanns von Aue

1.1 Die Figur Lunete

Wer ist Lunete? Auf den ersten Blick ließe sich diese Frage in wenigen Sätzen beantworten:

Lunete ist die Vertraute und Dienerin von Laudine, der Herrin des Brunnenreichs. Lunete rettet Iwein das Leben, als er sich auf der Flucht vor der Burgbesatzung des Brunnenreichs in eine ausweglose Situation gebracht hat, und sie überredet Laudine, Iwein zu heiraten. Sie überbringt Iwein auch Laudines Botschaft der Trennung, nachdem er sich nach Ablauf der Jahresfrist nicht wieder im Brunnenreich erscheint.²⁴⁵ Im folgenden Handlungsverlauf wird Lunete für ihren schlechten Rat angeklagt und zum Tode verurteilt, doch Iwein rettet sie durch einen

245 Diese Funktion übernimmt Lunete nur bei Hartmann von Aue. Chrétien de Troyes benennt nur eine anonyme Botin. S. Kapitel II 1.3, Y V. 2705, für Chrétiens ‚Yvain‘ wird im folgenden zitiert aus: Chrétien de Troyes: *Le chevalier au lion*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne Pierreville, Paris 2016.

Gerichtskampf. Als Iwein seine Verpflichtungen erledigt hat und inkognito an Laudines Hof zurückkehrt, ermöglicht Lunete es durch eine geschickt eingefädelte Täuschung, dass Laudine ihm vergibt und ihn wieder in Gnaden aufnimmt. Dafür wird sie am Ende belohnt, in einer divergierenden Version sogar konkret mit sozialem Aufstieg durch die Heirat mit einem Herzog.

Diese Zusammenfassung von Lunetes Handlungen war auch bis in die späten 60er Jahre das Gros an Informationen, welches in der *Iwein*-Forschung über sie vermittelt wurde.

„Despite her attraction, critics have not focused on Lunete in their analyses of Yvain. She is viewed as an interesting character, but tends to be dismissed in a paragraph or two“²⁴⁶ Diese Aussage von Ellen Germaine im Jahr 1991 trifft im Großen und Ganzen auch noch zwanzig Jahre später zu, sowohl für Chretiens als auch für Hartmanns Lunete. Wenige Studien beschäftigen sich explizit mit ihr²⁴⁷, die Suche nach wissenschaftlichen Aussagen über die Figur Lunete gleichen einer Schnitzeljagd quer durch die weitläufige *Yvain/Iwein* Forschungslandschaft. Noch dazu sind die getroffenen Aussagen in ihrer Diversität kaum zu überbieten. Der hauptsächliche Anknüpfungspunkt für das Interesse an Lunete ist ihre Stellung am Hof Laudines: Als Beraterin und *confidante* hat sie massiven Anteil am Fortlauf der Handlung. Besonders die Gender-Studies haben sich eingehend mit Lunetes Wirken beschäftigt, sind sich in den Ergebnissen ihrer Untersuchungen jedoch keinesfalls einig: Während die einen darauf pochen, dass Lunetes Manipulationen ihrer Herrin zum misogynen Tenor des gesamten Werkes beitragen²⁴⁸, sehen andere in ihr eine beinahe männliche Figur, da sie die Rolle eines Ritters und männlichen Ratgebers ausfülle; aktiv wo Frauen in mittelalterlicher

²⁴⁶ Germain, Ellen: Lunete, Women and Power in Chretien's Yvain. In: Romance Quarterly. Vol. 38 1991, Issue 1, S. 15–25, hier S. 15.

²⁴⁷ Vgl. Schusky, Renate: Die „kupplerische Dienerin“. Eine Studie zu Hartmanns „Iwein“, Wuppertal 1976; Carne, Eva-Maria: Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue: ihre Bedeutung im Aufbau und Gehalt der Epen, Marburg 1970; Allen, Renée: The Roles of Women and Their Homosocial Context in the Chevalier au Lion, in: Romance Quarterly 46 (1999), Band 3, S. 141–151.

²⁴⁸ Vgl. u. a. Krueger, Roberta: Love, Honor, and the Exchange of Women in Yvain: Some Remarks on the Female Reader, in: Romance Notes 25 (1985), S. 302–317, hier: S. 308; Allen, S. 149.

Literatur sonst nur passiv seien.²⁴⁹ Renée Allen geht sogar noch einen Schritt weiter, indem sie die Frage stellt: „Who is the heroine in this romance?“ Nicht Laudine, die wenig Initiative ergreift, sondern die aktive Lunete stehe im Fokus der Erzählung, sei demnach die Heldin der Geschichte.²⁵⁰ Allen beruft sich auch auf die Namensähnlichkeit der beiden weiblichen Figuren und sieht in ihnen zwei Teile eines Ganzen, zwei Aspekte der selben Figur. Lunete sei damit verkörperte Stimme der Vernunft Laudines. „Hence, Lunete-Laudine could be viewed as one heroine with two faces.“²⁵¹ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Armin Schulz, allerdings von einem anderen Ansatz her. Er rückt die gesamte *Iwein*-Handlung in die Nähe der ‚Erzählung von der gestörten Martenehe‘, einer Erzähltradition, in der sich der Held in ein Wesen einer Anderwelt verliebt, sich der Andersartigkeit seiner Geliebten jedoch nicht bewusst ist. Erkennt er diese, Andersartigkeit, zerbricht meist die Verbindung der Liebenden.²⁵² Im Brunnenreich, das nur durch das Auslösen des Sturms an der Quelle zu erreichen ist, und in der Figur Laudine sieht Schulz Rudimente dieser Sagentradition noch vorhanden. Allerdings kann und darf Laudine als höfische Dame, deren Gunst es zu erringen gilt, in der höfischen Romantradition nur wenige dieser andersweltlichen Merkmale besitzen. Die Lösung besteht für Armin Schulz darin, dass die Feenfigur der Martenehe-Erzählung gleichsam auf zwei weibliche Figuren ‚aufgespalten‘ wird: Laudine und Lunete. Auf Lunete werden nun all diejenigen Merkmale ‚ausgelagert‘, die als Fremdkörper aufgefasst werden könnten, Laudine wird dadurch zur rein höfischen Dame.²⁵³

Bis zu den 2000er Jahren bleiben die Interpretationsansätze zu Lunete demnach eindeutig auf der *histoire*-Ebene, der oftmals gender-geprägtem Blickwinkel konzentriert sich häufig darauf, was Lunete

249 Vgl. Germain, S. 18.

250 Allen, S. 142.

251 Ebd.

252 Schulz, S. 218.

253 Vgl. Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der „gestörten Martenehe“, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 233–262, hier: S. 248. Grundlegend zur gestörten Martenehe auch: ders.: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: Willeham von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone, Berlin 2000.

nun ist, Mann oder Frau²⁵⁴, emanzipierte Heldin oder Werkzeug einer misogynistischen Literaturwelt und Zeit. Ihre Bedeutung für die Organisation des Gesamtwerkes wird dabei zwar immer wieder aniziert, aber nicht in ihrer Konsequenz durchdacht.²⁵⁵

Einen weniger gender-basierten Ansatz der Lunete-Forschung verfolgt Herta Zutt. Sie bietet einen guten Überblick über die bisherigen Ansätze und wertet sie kritisch, indem sie die Blickwinkel der Charakterisierungen isoliert:

„Wenn zur Beurteilung Lunetes vor allem Dialogszenen mit Laudine herangezogen werden, wird ihre Redegewandtheit, ihre Klugheit, ihre Diplomatie, ihr ‚herzhafter, praktischer Realismus‘ hervorgehoben [...] Steht ihre Hilfe für Iwein bei der Charakterisierung Lunetes im Mittelpunkt, wird von ihrer Dankbarkeit, Selbstlosigkeit und *triuwe* gesprochen.“²⁵⁶

Daher wird Lunete entweder als „Trägerin weiblicher Werte“²⁵⁷ oder als intrigante Dienerin gesehen, je nachdem, welche Beziehung (Iwein-Lunete oder Laudine-Lunete) für den Interpretierenden im Vordergrund steht.

Für Zutt selbst liegt der Hauptspannungspunkt der Lunete-Figur darin, dass sie vom Autor, sowohl von Chrétien als auch von Hartmann, als unhöfisch und damit nicht der höfischen Welt zugehörig ge-

254 „Lunetes true singularity resides in her playing traditionally male roles“, Sullivan, J. M.: The Lady Lunete: Literary Conventions of Counsel and the Criticism of Counsel in Chrétien's Yvain and Hartmann's Iwein, in: Neophilologus, Volume 83, Bd 3 (2004), S. 335–354., hier: S. 342.

255 „The verbal manipulations of Lunete and the damsel of Noroison persuade many critics to see them as surrogate narrators, but this can lead either to the conclusion that these women are powerful, as women, or that they are co-opted into perpetuating a misogynistic system.“ (Allen, S. 152).

Folglich sieht Allen in ihrer Aussage nicht als wichtig an, dass Lunete als ‚Stimme des Erzählers‘ gesehen werden könnte, sondern nur, dass sie dadurch entweder stark sind oder einem misogynistischen System das Wort reden. Dabei ist für den Fortlauf der Handlung nicht wichtig, ob Laudine unterdrückt wird, sondern dass Lunete den Willen des Erzählers ausführt, dass Iwein und Laudine zusammenkommen. Das Happy End auf ‚Biegen und Brechen‘ unterstreicht die finalorientierte Erzählform des Mittelalters, nicht ihr misogynistisches Weltbild.

256 Zutt, Herta: Die unhöfische Lunete, in: Trude Ehlert (Hg.): Chevaliers errants, demoiselles et l'autre. Höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag, Göttingen 1998, S. 103–120, hier: S. 105.

257 Carne, S. 38.

kennzeichnet wird und dennoch das Verhalten der höfischen Figuren wie Iwein und Laudine lenkt. Während sich die höfische Welt an Idealen orientiere, handele Lunete nach realistischen Maßstäben. Dieses Aufeinanderprallen von höfischer Idealität und Wunschdenken auf der einen Seite und pragmatischem Opportunismus auf der anderen erzeuge Komik. Diese Komik sei sowohl von Chretien als auch von Hartmann klar intendiert.²⁵⁸ Neben dem Herausstreichen der Komik als treibender Kraft des Werks, betont Zutt auch den Zusammenhang von Wissen und Macht im Bezug auf Lunetes Handlungen. Nur dadurch, dass Lunete das Wissen um Iweins Identität, oder wie zu Beginn des Werkes um Iweins Anwesenheit in der Burg, für sich behält und Laudine nicht über das aufklärt, was sie weiß, ist sie in der Lage, ihre Entscheidungen dahingehend zu lenken, dass Iwein Laudine erst heiratet und dann am Ende des Werkes wieder in Gnaden aufgenommen wird. Lunetes zentrale Rolle im *Yvain/Iwein* sei demnach die einer Lenkerin weg von den starren höfischen Verhaltensmustern.²⁵⁹

Eine starke Lenkungsmacht in der Beziehung zwischen Iwein und Laudine bescheinigt der Figur Lunete auch Renate Schusky. Es sei die explizite Funktion Lunetes Iwein und Laudine zusammenzu bringen, sie agiere dabei als der Typus der ‚kupplerischen Dienerin‘ – ein Typus, den Schusky auf die antike Komödie rückbezieht.²⁶⁰

Den Versuch durch einen narratologisch-strukturalistischen Ansatz etwas Ordnung in die Vielfalt der Lunete-Interpretationen zu bringen, wagt Friedrich Michael Dimpel in seiner Dissertation „Die Zofe im Fokus.“ Minutiös analysiert er Textstelle um Textstelle und geht dabei zwar immer wieder auf die bereits benannten Gender-Aspekte ein, misst ihnen aber weit weniger Bedeutung für die Aussage des Werkes zu.

Ebenfalls eine eher strukturellere Analyse von Lunetes Handlungen ergeht bei Caroline Krüger. Sie sieht in allen Handlungen Lunetes ein übergeordnetes Prinzip, eine Rolle, die sie schematisch ausfüllt – ähnlich der kupplerischen Dienerin bei Renate Schusky, jedoch nicht allein auf die Erfüllung der Paarbeziehung Laudine/Iwein ausgelegt – und ver-

258 Vgl. Zutt, S. 107f.

259 Vgl. ebd., S. 119f.

260 Vgl. Schusky: Kupplerische Dienerin S. 94f. Erweitert und differenziert in: dies.: Lunete – eine ›kupplerische Dienerin‹?, in: Euphorion 71 (1977), S. 18 –47.

gleichet diese Rolle mit der antiken Tradition der weiblichen Ratgeberin. Rosemarie Deist zufolge hat die mittelalterliche Literatur viel von der antiken Paarbeziehungsmechanismen zwischen weiblichen Figuren übernommen.²⁶¹ Krüger nun führt den Gedanken Deists weiter und ergänzt antike Tradition durch einen modernen soziologischen Begriff: Den Broker. Lunete erfülle mit ihren Handlungen, die auf Laudines Herrschaftssicherung und Glück ausgelegt sind, ebenjene Rolle, die für den Broker typisch seien:

„Der Broker besetzt eine strategische Schlüsselposition in einem Netz sozialer Beziehungen [...]. Drei wichtige Voraussetzungen sind zu nennen, die bestimmte Personen für andere, für ganze Netzwerke zu Brokern macht: Zentralität, Zeit, Macht. Das bedeutet, er muß an wichtigen Positionen innerhalb eines Kommunikationsnetzwerkes situiert sein [...], er muß die zeitlichen Freiräume haben, seine Beziehungen zu nutzen und entsprechend seiner Pläne zu manipulieren; und er muß Einfluss auf die Personen haben, die die Ressourcen erster Ordnung verwalten.“²⁶²

All diese Kriterien träfen auf Lunetes Handeln zu, was sie nach Krügers Auffassung zu einer typischen Broker-Figur macht. Somit gibt es in der neueren Lunete-Forschung durchaus Ansätze, die ihrer Rolle im Beziehungsgeflecht größere Beachtung auch im Hinblick auf das Gesamtwerk schenken, die *histoire*-Ebene wird dabei jedoch selten verlassen: Von Interesse ist bei diesen Studien die Auswirkung, die Lunetes Handeln auf die inter-figuralen Beziehungen hat, auch im emotionalen Sinn. Die *discours*-Ebene, also wie Lunetes Handeln komponiert ist und welchen Zweck sie dabei für die narrative Regie des Gesamtwerkes, vor allem in Hinblick auf das intendierte Ende, bedient, wird nur vereinzelt hingewiesen: „Es gilt aber auch: was ohne Lunete als ‚Tragödie‘ enden müßte, wird durch sie zur ‚Kömödie‘, so daß alle – Romanfiguren und Publikum – am Ende zufriedenen sind“²⁶³, so Herta Zutt.

261 Vgl. Krüger, Caroline: Freundschaft in der höfischen Epik um 1200. Diskurse von Nahbeziehungen, Berlin/New York 2011, S. 258; vgl. ebenso: Deist, Rosemarie: Gender and power. Counsellors and their masters in antiquity and medieval courtly romance, Heidelberg 2003, S. 51f.

262 Krüger, S. 259, nach Boissevan, Jeremy: Friends of Friends. Networks, Manipulators and Coalitions, Oxford 1974, S. 155–158.

263 Zutt, S. 120.

Ellen Germaine postuliert: „Without Lunete, the peace would not have come about; indeed there would be no story at all without her.“²⁶⁴

Die weitreichende Bedeutung von Lunetes Agieren wird trotz dieser vereinzelter Kommentare kaum in letzter Konsequenz zusammengeführt und explizit gemacht. Diese Zusammenführung aller Aspekte von Lunetes Agieren und die Reflexion auf die dahinter stehende Figurenkonzeption soll in den folgenden Kapiteln geleistet werden.

1.2 Erzählsituation im *Iwein*

„Im höfischen Roman zeigt sich der Erzähler als souveräner Mittler zwischen dem Stoff – der das gesamte relevante Wissen umfaßt – und dem Publikum. Die Kategorie der Stimme wird hier von einem extradiegetischen Erzähler erfüllt, wobei hinsichtlich des Modus im großen und ganzen eine Nullfokalisierung vorliegt.“²⁶⁵

Welche Art von Erzählinstanz begegnet uns in Hartmanns *Iwein*? Sie pauschal mit Genette als heterodiegetisch und nullfokalisiert²⁶⁶ zu bezeichnen, wird ihrer komplexen Ausgestaltung durch das gesamte Werk hindurch nur in Ansätzen gerecht, es lohnt eine differenzierter Blick. Ist die Erzählinstanz in allen Phasen der Handlung gleich stark markiert? Lassen sich Rückschlüsse ziehen auf das Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und einzelnen Figuren oder von Sinnabschnitten der Handlung und der Austariertheit der Erzählsituation?

Auffallend ist zuerst einmal die relative ‚Zurückhaltung‘ der Erzählinstanz zu Beginn des Werkes. Nach einem kurzen Prolog mit der Einführung in die Artusliteratur als Vorbild rechten und guten Lebens wird der *auctor* der Geschichte vorgestellt und eingeführt als gebildeter Mann, der *swenner sine stunde / niht baz bewenden kunde*²⁶⁷, also zum Zeitvertreib, auch noch dichtet. Dieser *auctor* wird aber nicht dezidiert

264 Germain, S. 25.

265 Schulz, S. 375.

266 Wie im Kapitel I 3.1 bereits klargestellt, wird die Genettesche Erzähl-Typologie nur im Falle der Erzählinstanz selbst gebraucht. Die trennscharfe Unterscheidung und Diskussion zwischen Stanzel und Genette spielt für diese Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Vgl. hierzu: Schulz: Erzähltheorie, S. 367–383.

267 I 23f.

mit dem Erzähler-Ich gleichgesetzt²⁶⁸, was die spätere Vermittlung der Geschichte durch andere Vortragende erleichtert. Außer ganz zu Beginn, als der Erzähler auf die Überlegenheit der Dichtung gegenüber der Realität hinweist, bleibt er in der folgenden Wiedergabe des Geschehens zum Pfingstfest auffallend ‚still‘. Die Geschehnisse werden unmittelbar wiedergegeben, mit sehr viel wörtlicher Rede und ohne Meinungsäußerung der Erzählinstanz zum Geschehen. Sie dient als lediglich Reflektor und Wiedergeber in diesen Szenen, tritt nur durch ‚inquit‘-Formeln und kurze Angaben zu Handlungen der Figuren (setzen, aufstehen, hinzukommen, weggehen) überhaupt in Erscheinung. Wenn die Erzählinstanz eine Meinung zu den Charaktereigenschaften der Figuren hat, so werden sie durch wörtliche Rede anderer Figuren unmittelbar vermittelt. Obwohl die Erzählinstanz vor Beginn der Handlung dezidiert auf die Fiktion und lang Vergangenheit der Geschichte hingewiesen hat, unterläuft sie durch diese Unmittelbarkeit des Erlebens der Vorgänge ihre eigene Ansage.

Des Weiteren gibt die Erzählinstanz mit der am Artushof geschaffenen Situation ihre eigene Rolle des Vermittlers gleich wieder an Kalgrenant ab. Nicht der von der Diegese getrennte Erzähler berichtet über die gescheiterte Aventure, die zum Auslöser der jetzigen Geschichte werden soll, sondern durch den gelebten Erzählbericht Kalgrenants stellt sich eine Unmittelbarkeit ein, die im starken Kontrast zum lang vergangenen Geschehen steht. Kalgrenants Stimme ist stellenweise nicht von der der Erzählinstanz zu unterscheiden²⁶⁹, er benutzt ähnliche Wendungen, um seine Zuhörer zur Aufmerksamkeit anzuhalten:

268 Ausnahme ist das fiktive Streitgespräch zwischen dem Erzähler und Frau Minne, auf welches weiter unten genauer verwiesen wird. Frau Minne spricht den Erzähler als ‚Hartman‘ an, da aber diese Sequenz vom Erzähler selbst wiedergegeben wird, ist dies eine nicht verlässliche Zuschreibung. Zur generellen Paradoxie dieser Textstelle im Bezug auf den Erzähler vgl. Kalkhofen, Rupert: Von der Notwendigkeit des Überblicks. Die schriftliche Mündlichkeit des self-conscious narrator in *Iwein*, *Lalebuch* und *Tristram Shandy*, in: Daphnis 24 (1995), S. 571–601, hier: S. 585–588.

269 Dagegen Joseph M. Sullivan, Matilda Bruckner folgend: „In having the character speak for himself, Chrétien ‘allows the narrator to put a greater distance between himself and Calogrenant’s tale’ (Bruckner 93).“ Vgl. Sullivan, Joseph M.: Kalgrenant/Calogrenant, Space and Communication in Hartmann’s *Iwein* and Chrétien’s *Yvain*, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 42,1 (2006): 1–14; Bruckner,

*so vernemet ez mit guotem site,
unde mietet mich dâ mite:
ob manz ze rehte merken wil.*²⁷⁰

Die zwölf Verse der Einleitung, die Kalogrenant für seine Geschichte vornimmt, muten wie eine Fortsetzung des Prologes des eigentlichen Erzählers an. Über fünfhundert Verse erzählt allein Kalogrenant, ohne dass ihn der Erzähler des Gesamtwerkes auch nur ein einziges Mal durch eine inquit-Formel unterbrechen würde, um somit die Distanz zum Geschehen wiederherzustellen.²⁷¹ Erst nach der Beendigung der intradiegetischen Erzählung setzt die eigentliche Erzählinstanz wieder ein, allerdings ebenfalls ohne das zuvor Gesagte in irgendeiner Weise zu werten. Die Erzählinstanz bleibt Reflektor bis sie Iwein als Verwandter Kalogrenants in die Szenerie einführt. Dann plötzlich vermag sie sowohl in Keies als auch in Iweins Innere zu blicken und wird erst ab dieser Stelle wirklich nullfokalisiert in dem Sinne, dass sie mehr zeigt, als die Figuren selbst wahrnehmen können. Die Innensicht der Erzählinstanz folgt dabei häufig Iwein, seine Gedanken werden uns weit häufiger geschildert als die übrigen Figuren. Von Iwein erfahren wir Absichten, innere Gedanken und vorsätzliche Falschaussagen²⁷², während die inneren Vorgänge beispielsweise seiner Verfolger nur angedeutet werden.²⁷³ Weit häufiger aber erfährt der Rezipient die Gemütszustände von ‚Hauptfiguren‘ wie Laudine nur durch ihre verbalen Äußerungen, unkommentiert von der Erzählinstanz und unreflektiert durch Laudines Gedankenwelt. Selbst der Kommentar über die Wan-

Matilda Tomaryn: Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance: The Convention of Hospitality (1160–1200), Lexington 1980, S. 93.

270 I V. 245–248. Es wird zitiert aus: Hartmann von Aue: *Iwein*. Mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch, hrsg. u. übers. von Rüdiger Krohn. Kommentiert von Mireille Schnyder, Stuttgart 2011.

271 Zur Bedeutung der Kalogrenant-Binnenerzählung vgl. desw.: Wenzel, Franziska: Keie und Kalogrenant. Zur kommunikativen Logik höfischen Erzählens in Hartmanns *Iwein*, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. von Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 89–109; Ludger Lieb: Essen und Erzählen. Zum Verhältnis zweier höfischer Interaktionsformen, in: Situationen des Erzählens: Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter, hg. v. Ludger Lieb (u.a.), Berlin 2002, S. 41–69, hier: S. 64f.

272 I V. 1422–1431.

273 I V. 1263ff.

kelmütigkeit und den Trotz Laudines, als Lunete ihr die rasche Neu-Vermählung zum Schutz des Landes vorschlägt, bleibt auf einer allgemeinen moralischen Ebene, die Frauen generalisiert und nicht unbedingt einen inneren Wesenszug Laudines hervorhebt:

*swie sî ir die wârheit
ze rehte hete underseit
und sî sich des wol verstuont,
doch tete sî sam diu wîp tuont:
sî widerredent durch ir muot
daz sî doch ofte dunket guot.*²⁷⁴

Nicht die innere Emotions- und Gedankenwelt Laudines darzustellen steht also in diesem Moment im Vordergrund, sondern das Treffen einer allgemein erklärenden Aussage, warum Laudine nicht sofort zustimmt und sich der Dialog noch weiter entwickelt. Wie auch in der Nach-Prolog Szene um Kalogrenants Erzählung ist auch weiterhin zu beobachten, dass sich die Erzählinstanz zugunsten der unmittelbaren Dialogdarstellung häufig ganz zurücknimmt und nicht einmal inquit-Formeln einstreut, sondern Aussage auf Aussage folgen lässt, was einen hohen Grad an Performanz suggeriert.²⁷⁵ Kommentare, die der Erzähler-Reflektor über Figuren wie Keie trifft, bleiben ebenfalls eher an der Oberfläche, treffen allgemeine Aussagen zum Charakter, ohne dabei in seine Beweggründe und Gedankenwelt einzusteigen. Iwein als Protagonist auf der anderen Seite wird in einer beinahe personal anmutenden Erzählperspektive genauestens durchleuchtet, ihm werden viele innere Monologe zugestanden, der Rezipient sieht oft durch seine Augen.

Wie lässt sich diese Erzählinstanz somit beschreiben? Einerseits begegnet uns eine Erzählinstanz, die im Anklang an eine für die höfischen Romane typischen sekundären Mündlichkeit²⁷⁶ noch sehr zurückhaltend agiert und die Figuren selbst als Träger von Sympathien-

²⁷⁴ I V. 1863–1868.

²⁷⁵ Zur Performanz im Iwein vgl. u.a.: Wenzel, Franziska, S. 94.

²⁷⁶ Das ‚Sekundäre‘ der Mündlichkeit ergibt sich nach Schulz daraus, dass suggeriert wird „daß das Werk von einem anwesenden Erzähler im Prozeß öffentlicher Performanz, zugleich im Rückbezug auf eine oder mehrere vorhandene Quellen allererst konzipiert, elaboriert und verschriftet wird, obwohl es bereits schriftlich existiert und nur vorgetragen oder gar nur still gelesen wird.“; Schulz: Erzähltheorie, S. 377.

kung nutzt. Dieser Erzähler lässt den Figuren viel Freiraum zur Handlung, ohne sie durch viele Exkurse zu unterbrechen. Gleichzeitig äußert er Zweifel an seiner Fähigkeit, Dinge im Detail wiedergeben zu können, denen er nicht selbst beigewohnt hat:

*ich machte des strîtes harte vil
mit worten, wan daz ich enwil,
als ich iu bescheide.
sî wâren dâ beide,
unde ouch nieman bî in mê
der mir der rede gestê.
spræche ich, sît ez nieman sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach [...]²⁷⁷*

Hinter dieser Aussage steckt andererseits aber eine humoristisch-ironische Reflexion des Erzählvorgangs überhaupt, die diese Erzählinstanz über einen bloßen Wiedererzähler und Reflektor hinausführt. Immer wieder blitzen diese Momente der Reflexion der ‚Erzählung des Erzählten‘ auf, so etwa, wenn Frau Minne selbst zu Wort kommt und den Erzähler, dem sie den Namen ‚Hartmann‘ zuspricht, zurechtweist, dass er lüge:

*sî sprach, und sach mich twerhes an,
,dune hâst niht wâr, Hartman.‘
,vrouwe, ich hân entriuwen.‘ sî sprach ,nein.‘
der strît was lanc under uns zwein²⁷⁸*

An dieser markanten Stelle des Fiktionsbruchs fordert Frau Minne ‚Hartmann‘ auf, den Tausch der Herzen, den Iwein und Laudine bei ihrem Abschied vollziehen, nicht zu vergessen. Der Erzähler weigert sich zuerst und beruft sich auf seine Unkenntnis des Vorgangs.

Dass eine Erzählinstanz in der mittelalterlichen Epik ihre Unwissenheit zu einem bestimmten Sachverhalt betont und sich dabei jedoch als durchaus kompetent und wissend inszeniert, ist keine Seltenheit und Erbe antiker Rhetorik.²⁷⁹ Ein derart komplexes Spiel mit verschiedenen Ebenen von zeitlicher Unmittelbarkeit auf der einen Seite – denn wann findet diese Diskussion zwischen ‚Hartmann‘ und Frau

277 I V. 1029–1036.

278 I V. 2981–2984.

279 Vgl. Mertens, Volker: Stellenkommentar, in: Hartmann von Aue, Iwein. Text und Kommentar, hg. v. Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004, S. 1040f.

Minne eigentlich statt?²⁸⁰ – und Erzähler und erzählter Figuren auf der anderen birgt jedoch gewaltigen Zündstoff. Denn wenn die Erzählinstanz von Frau Minne angewiesen wird, wie sie zu erzählen hat, ist sie dann noch ordnende Instanz oder greift in genau dieser ironischen Verwirrung der Figurenebenen der *auctor* selbst ein, als „der Ironiker“ der „nur auf diese Weise, also indirekt oder stumm“²⁸¹ überhaupt in seinen Werken in Erscheinung tritt?

Eine solche Komplexität der Erzählsituation darf auch in der mittelalterlichen Literatur nicht überraschen. Schon in der Forschung der 1970er Jahre wird der Erzähler im *Iwein* als ‚self-conscious narrator‘ als ein sich seiner selbst bewusster Erzähler bezeichnet. „Gemeint ist eine Erzählerfigur, die ihr eigenes Tun, das Erzählen, während des Erzählens kommentiert [...] Eine solche Erzählerfigur liegt immer dann vor, wenn sie die Wahrheit des von ihr Erzählten diskutiert, unabhängig davon, ob sie sie ernst oder unernst, also ironisch thematisiert.“²⁸²

Einerseits begegnen dem Rezipienten im *Iwein* also sehr artifizell ausgestaltete metanarrative Passagen, in denen die Erzählinstanz sowohl sich als Figur als auch die zu erzählende Geschichte in Szene setzt. Andererseits wechseln diese Passagen mit sehr zurückhaltenden und unmittelbaren Erzählmomenten, in denen keinerlei Brechung des Erzählten sondern nur bloße Wiedergabe stattfindet. Die Erzählinstanz ist also keinesfalls überall gleich stark markiert. Auffallend ist, dass ihre Zurückhaltung besonderen Fokus auf Dialoge erlaubt, die zwischen Figuren stattfinden. Damit wertet die Erzählinstanz Figurenaussagen auf. Die Figuren sprechen demnach ‚für‘ den Erzähler, vertreten die Weltanschauung, die er gemeinsam mit dem Autor darstellen will.²⁸³

Eine solcherart auftretende Erzählinstanz unterstützt damit gerade durch ihre Polarität den Gedanken, dass eine *Auctoriale Figur* in dem von ihm dargelegten Werk denkbar wäre. Hinter der Ironie des ‚self-

280 Vgl. Kalkofen, S. 591f.

281 Vgl. ebd., S. 590.

282 Kalkofen, S. 575. Nach: Wayne C. Booth: The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before ‚Tristram Shandy‘, in: Publications of the Modern Language Association 67 (1952), S. 163–185.

283 Ein anzuführendes Beispiel wären Aussagen Lunetes, die entweder allgemeine Weisheiten enthalten oder wie gängige Sprichwörter klingen (I V. 1499; V. 1956ff; V. 2153–2158; V. 2262–2266).

conscious narrator‘ steckt der planende *auctor*, der zwar der Erzählinstanz die Gestaltung weitgehend überlässt, durchaus aber nicht das Feld räumt. Es wäre denkbar, dass ein solch versierter *auctor* dem Erzähler eine Helferfigur zur Seite stellt, um eine Erzähltradition der Unmittelbarkeit, der direkten Immersion in die Handlung, zu bewahren, die erklärende Exkurse überflüssig macht. Dieser Versuch der Unmittelbarkeit, verbunden mit der hoch bewerteten Kompetenz der handelnden Figuren ist im *Iwein* noch deutlich sichtbar. Ob Lunete dabei besondere Rolle zukommt, oder ob sie nur eine von vielen *auctorial* handelnden Figuren in diesem Werk ist, werden die folgenden Kapitel zeigen.

Zunächst gilt es jedoch, einen weiteren Vergleich anzustellen. Hartmann erfindet den *Iwein* bekanntermaßen nicht neu, sondern hat Chrétien de Troyes *Yvain* zur Vorlage. Um verlässliche Aussagen über den Erzählstil Hartmanns treffen zu können, um klar abzugrenzen, welchen ‚Spin‘ er der Erzählsituation gegeben hat, müssen die Parallelstellen bei Chrétien ebenfalls untersucht werden.

Dazu zunächst zum Prolog. Hartmanns Erzählinstanz beginnt mit einleitenden Worten und der Sentenz zur *rehten güete*, von der aus er zum allgemeinen Artuslob übergeht, jedoch über die bereits Verblichenheit des Gelobten die Distanz stets gewahrt hält. Dieser distanzierte Ansatz zur Geschichte ermöglicht es ihm, durch das Erzähler-Ich die bereits angesprochene Hartmann-Signatur zu platzieren und alles Folgende als Fiktion zu markieren.²⁸⁴ Nichts davon geschieht zu Anfang bei Chrétien. Chrétien's Erzählinstanz begibt sich gleich *in medias res* mit der Schilderung des Pfingstfestes, welche jedoch für eine Zeiten- und Minneklage wieder unterbrochen wird. Daraus könnte gefolgert werden, dass Chrétien sich noch mehr der Unmittelbarkeit verschrieben hat als Hartmann, indem er seine Erzählinstanz mehr hinter der Geschichte zurücknimmt und Gedanken an den *auctor* gar nicht erst aufkommen lässt, diese Annahme wird jedoch durch die sich anschließende intradiegetische Erzählung Kalogrenants widerlegt. Inhaltlich folgt Hartmann im Großen und Ganzen der intradiegetischen Erzählung des

284 Vgl.: Mohr, Wolfgang: *Iwein: mit Beobachtungen zum Vergleich des Yvain von Chrestien von Troyes mit dem Iwein Hartmann von Aue*, Göttingen 1985, S. 188.

Ritters bei Chrétien, nimmt nur kleine Akzentverschiebungen vor.²⁸⁵ Die Einführung und Platzierung der Szene unterscheidet sich jedoch deutlich. Während bei Chrétien der Dialogpart erst mit dem Erscheinen der Königin und Keies Spott beginnt, erzeugt Hartmann mit der von Anfang an von Kalogrenants Stimme bestimmten Szene die bereits angesprochene Eigenständigkeit und Unmittelbarkeit.²⁸⁶ Die schon bei Hartmann gestellte Vermutung, dass der Prolog Kalogrenants, der um das rechte Zuhören kreist, auf die extradiegetischen Erzählinstanz übertragen werden kann, ist bei Chrétien viel stärker angelegt, da Chrétiens Werk der Prolog ganz fehlt. Hier wie dort besteht also eine syntaktische Verbindung zwischen Erzählinstanz und erzählender Figur, die sich bei Chrétien auch noch darin niederschlägt, dass Chrétiens Calogrenant sich retrospektiv sehr reflexiv gibt: Er steuert Erklärungen und Erläuterungen bei, die teils seiner Rechtfertigung dienen, teils beinahe psychologisch anmutende Überlegungen zum Verhalten der agierenden Figuren sind.²⁸⁷ Durch diese Reflexionen wird, deutlicher als bei Hartmann, die Unmittelbarkeit der Nacherzählung zugunsten einer größeren Distanz zum Geschehen gebrochen. Calogrenant ist mehr Vermittler einer *aventure* denn immer noch persönlich Betroffener.²⁸⁸

285 Vgl.: Sullivan: Kalogrenant, S. 4f. Dabei handelt es sich hauptsächlich um die Änderung von Distanz und Zeit während der Brunnen-*aventure*. Diese Verschiebungen haben Auswirkungen auf die Rezeption des Inhaltes, weniger jedoch auf die metanarrative Rezeption oder zögen gar eine Veränderung der Erzählperspektive nach sich, um die es in diesem Abschnitt vorrangig gehen soll. Vgl. ebenso Brunner, Horst: Hartmann von Aue: *Erec und Iwein*, in: ders.: *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, Stuttgart 2009, S. 97–128, hier: S. 122.

286 Bei Chrétien führt der Erzähler aus, dass Calogrenant eine Geschichte von Schande und nicht von Ehre erzählt, Hartmann lässt Kalogrenant von Anfang an selbst sprechen. Vgl. YV. 56–60.

287 YV. 266; V. 282–285; V. 314f.; V. 429, vgl. Mohr, S. 186.

288 Dafür kann auch die Omission des Kampfes durch Hartmanns Kalogrenant angeführt werden, der bei Chrétien detailtreuer beschrieben wird, bei Hartmann jedoch mit einem beschämten Überspringen Kalogrenants verkürzt wird: *dô tete ich daz ich mohte / daz mir doch lützel tohte*. Ebenso rechtfertigt Calogrenant sich durch die Aussage des Burgherrn, dass kein Herausforderer zuvor je den Brunnenkampf gewonnen hätte, was seine Niederlage relativiert. Dieser Hinweis fehlt bei Hartmann völlig. (Y V. 518–545; V. 570–576). Mohr sieht in diesem unterschiedlichen Erzählstilen die besser ausgebildete Fähigkeit Hartmanns, sich in Kalogrenant hineinzuversetzen, er geht also, wie häufig, nicht von einem narratologischen Sinn der Umgestaltung aus, sondern schiebt die Änderungen auf eine mehr oder weniger ausgebildete Meisterschaft der Autoren. Vgl. Mohr, S. 193.

Das Spiel mit Nähe und Distanz wird bei Chrétien und Hartmann also an unterschiedlicher Stelle und mit unterschiedlicher Intensität eingesetzt. Chrétien's Calogrenant erscheint weniger als eigenständige Figur, denn als Schablone des Erzählers, das den Grund für *Yvains* Aufbruch liefert. Andererseits zeigt sich Hartmanns Erzählinstanz reflexiver und distanzierter seiner eigenen Aufgabe, dem Erzählen, gegenüber. Besonders deutlich wird das an jenen bei Hartmann bereits besprochenen Stellen:

Als der Brunnenritter auf Yvain losstürzt, beschreibt Chrétien deren Kampf ausführlich in allen Einzelheiten: Zuerst den Lanzenkampf, dann den Schwertkampf, er erwähnt sogar, dass die Ritter die Pferde schonen und elegant kämpfen, da sie auf den Pferderücken bleiben.²⁸⁹ Damit erfüllt Chrétien jene Rezipienten-Erwartung, die Hartmann ironisch bricht, indem er die Kampfbeschreibungen mit den oben genannten Versen 6977/6980 ersetzt. Die Erzählinstanz bei Hartmann greift nicht nur die Zeugen-Problematik auf, mit der Iwein selbst zu kämpfen hat²⁹⁰, sie thematisiert damit auch die des Nacherzählens selbst. Wie kann etwas verlässlich wiedergegeben werden, wenn niemand außer den Kämpfenden zugegen war? Hartmanns Erzähler beruft sich nie direkt auf Chrétien als Quelle, sondern gibt an, Hartmann hätte diese *mære* selbst gedichtet. Wenn er sonst Chrétien's Worten so genau folgt, an solchen Stellen jedoch nicht, wo es um das Erzählen von in Heimlichkeit geschehenen Dingen geht, zeigt das eine Selbstreflexion, die sowohl mit Rezipienten-Erwartung an ihn als auch mit der Nachvollziehbarkeit des Erzählten spielt. Eine solche Selbstreflexion kann nur dann aufkommen, wenn als Nacherzähler die Distanz zur *histoire* ohnehin größer ist als für den ursprünglichen Schöpfer des Plots.²⁹¹ Die Erzählinstanz inszeniert sich in diesen Szenen also weniger als *auctor* im Sinne des Urhebers, sondern als Wiedererzähler und Zeuge, als Mittler zwischen Stoff und Publikum.²⁹² Vollzieht sich bei Hartmann also sukzessive die von Monika Unzeitig für Chrétien's Wer-

289 Y V. 853–856.

290 I V. 1058–1071.

291 Dabei ist natürlich zu beachten, dass auch Chrétien die arturischen Stoffe nicht im eigentlichen Sinne ‚erfunden‘ hat, doch er gilt in jedem Fall als sinnstiftender Vorreiter. Vgl. Brunner, S. 98.

292 Vgl. Kapitel 3.1.1.

ke noch negierte Trennung zwischen *auctor* und Erzähler²⁹³, gerade durch jene ironischen, selbst-bewussten Brüche mit dem verbürgten Vorbild?

Ein weiterer Vergleich scheint dies zu bestätigen. Der oben erwähnte Streit zwischen der an dieser Stelle profilierten und mit dem Namen des *auctors* versehene Erzähler-Figur und Frau Minne, der eine eindruckliche metanarrative Reflexion über den Wahrheitsgehalt einer Erzählung enthält und auch darüber spekulieren lässt, wer die Macht über die *histoire* hat, erweist sich erst im Vergleich mit Chrétien auch als eine Diskussion über das rechte Nacherzählen. Denn es ist Chrétien, der allererst davon spricht, dass *Yvain* sein Herz bei Laudine lässt. Hartmann kokettiert also mit der Legitimation eines Nacherzählers, aus einer Vorlage etwas wegzulassen, das er nicht nachvollziehen kann. Er macht nicht nur einen beiderseitigen Herzenstausch daraus, sondern lässt seine Erzähler-Figur auch darüber streiten, ob eine solche Geschichte überhaupt wahr sein könne.²⁹⁴ Der Erzähler beharrt noch stärker als beim Kampf zwischen Iwein und dem Brunnenritter darauf, nicht erzählen zu können, wovon er nichts wisse und was er vor allem nicht mit eigenen Augen gesehen hätte.²⁹⁵

Der Erzähler verwendet hier ein klassisches Stilmittel, das seine Überlegenheit als reflektierter Erzähler betonen soll: Er weigert sich zu erzählen und tut es doch, indem er sich öffentlich weigert und von einer anderen Instanz darauf hingewiesen wird.²⁹⁶

All dies fehlt bei Chrétien, er erzählt davon, dass *Yvain* sein Herz bei Laudine lasse ohne jegliches Aufbrechen der Narration durch einen metanarrativen Kommentar durch zwei nicht auf der *histoire* verankerte Figuren. Er verweist zwar darauf, dass es einem Wunder gleichkomme, dass jemand ohne Herz überleben könne, genau dieses Wunder sei jedoch geschehen, ohne jeden Zweifel.²⁹⁷

293 Vgl. Unzeitig: Von der Schwierigkeit, S. 73.

294 I V. 2995–3010; V. 3020–3025.

295 I V. 3023–3025.

296 Ähnliches begegnet bei Hartmann im Sattel-Exkurs im *Erec*, wo er mit einem fiktiven Einwand aus dem Publikum abrechnet.

297 Y V. 2648–2654.

Es zeigt sich also, dass die metanarrative Reflexion in weiten Teilen ganz eigenständiges Werk Hartmanns ist.²⁹⁸ Einem solchermaßen reflektierten *auctor*, der nicht nur nacherzählen lässt, sondern mit dem ‚Wie‘, dem *discours*, kokettiert, ist die Einbindung einer selbstbestimmten Figur, die dem Erzähler zuarbeitet, in jedem Fall zuzutrauen. Ein dergestalt vielschichtige ‚Erzählsituation‘ erscheint als ein durchaus mögliches ‚Einsatzgebiet‘ für eine *Auctoriale Figur*.

1.3 Lunetes Mittlerfunktion

„Nicht nur der Erzähler, sondern auch die Figuren können entscheidende Informationen mitteilen“, schreiben Nine Miedema und Franz Hundsnuerscher in Berufung auf Schuhmann, Krusenbaum und Seebald.²⁹⁹ Hartmanns Erzähler gibt viel an seine Figuren ab, lässt sie Informationen vermitteln, die für das Verständnis des Werkes notwendig sind. Kalogrenant als Binnenerzähler wurde schon behandelt, nun soll es jedoch um Lunete gehen, die Hauptperson dieser Untersuchung. Inwieweit handelt sie als Mittler zwischen Erzähler und Figuren? Ist sie nur eine unter vielen ‚selbstständigen‘ Figuren, oder gibt es bereits hier erste Anzeichen dafür, dass sie nicht rein auf der *histoire*-Ebene verortet, sondern Produkt jener Zwischenebene der narrativen Regie ist? Da die Mittlerfunktion eng mit der Kategorie ‚Wissen‘ verflochten ist, werden sich bei den folgenden Untersuchungen bereits Relationen zum dem Kapitel „Auctoriales Wissen und Handeln“ ergeben.

298 Ein weiteres Beispiel für Hartmanns Reflexion nicht nur über das Erzählen, sondern auch über die Stoffgeschichte an sich, ist seine distinktive Erwähnung der Erec-Handlung im Dialog zwischen Gawain und Iwein. Bei Chrétien findet sich diese Verklammerung der zwei Werke aus demselben Hintergrund nicht. I V. 2783–2799. Horst Brunner sieht diese Tatsache programmatisch: „Meiner Ansicht nach versuchte Hartmann, die höchst problematische Liebe und Ehe von Yvain und Laudine im Sinne der ‚regelrechten‘, ihm ja bestens vertrauten Ehebeziehung zwischen Erec und Enite zu verstehen und damit die beiden strukturell nahe verwandten Romane einander weiter anzunähern. Letztlich wurde der *Iwein* auf diese Weise zu einer Art Dublette des *Erec*.“ Brunner, S. 123.

299 Miedema/Hundsnuerscher: Einleitung, S. 12.

1.3.1 Aktualisierung durch Nacherzählung

Die Trennung von Wissen und Wissendem ist nach Armin Schulz ein Merkmal der höfischen Epik. Informationen, die in der Handlung gegeben werden, sind nicht mehr jeder Figur von vorneherein zugänglich, sondern müssen durch andere aktualisiert werden.³⁰⁰

Lunete leistet bereits bei ihrem ersten Auftritt eine solcher Aktualisierung von wichtigen Informationen für die Geschichte. Als sie Iwein ihre Hilfe anbietet erklärt sie unaufgefordert, weshalb sie ihm, obwohl Iwein ihren Herrn getötet hat, nicht *gehaiz* ist: Als Botin Laudines an den Artushof geschickt, erfährt sie eine unhöfische Behandlung durch die Mitglieder des Hofes, die sie nicht grüßen. Kontrastierend dazu jedoch Iweins Verhalten:

*herre, dô gruozt ir mich
und ouch dâ nieman mêre.*³⁰¹

Für die Forschung war diese Stelle bisher vor allem als Figurenmotivation Lunetes interessant. Wer danach fragt, weshalb die ansonsten loyale Dienerin Laudines hier auf der Seite Iweins zu finden ist, wird in der oberflächlichen Textlektüre fündig: schlichte Dankbarkeit für eine erwiesene Höflichkeit. Um es mit Wolfgang Mohr auszudrücken: „Von nichts kommt nichts, alles was geschieht hat seine Vorgeschichte, die erklärt, warum die Personen so und nicht anders handeln. Gut, wenn man sich einmal Freunde gemacht hat.“³⁰²

Wenn man Lunetes Motivation ‚von vorne‘ jedoch weniger als sinnstiftend und ursächlich für die Handlung denn als nachträgliche Einfügung zur Erklärung sieht, wird der Fokus stärker auf die *Funktion* ihres Handelns in dieser Situation gelegt, die bisher in der Forschung wenig berücksichtigt wurden. Klar ist, Iwein muss in diesem Augenblick gerettet werden, sonst hätte die Brunnen-*aventure* und die gesamte Handlung ein ebenso unrühmliches Ende gefunden wie die Geschichte Kalogrenants. Anstatt die Erklärung ihrer Motivation mit der Erzählerstimme nachzuliefern und damit den Erzählfluss zu unterbre-

300 Vgl. Schulz, S. 374f. Schulz postuliert die allgemeine Verfügbarkeit des Wissens auch noch für das Nibelungenlied. Dass dem nicht ohne Weiteres zuzustimmen ist, wird im Kapitel II 2 gezeigt.

301 I V. 1194f.

302 Mohr, S. 196f.

chen, lässt der Erzähler Lunete selbst sprechen. Dies sorgt für einen größeren Fluss in der Handlung.³⁰³

Dass gerade Lunete es ist, die ihn rettet, führt sie bereits als Verbindungsglied auf der *histoire*-Ebene ein, zwischen Iwein und ihrer Herrin Laudine, zwischen deren Aufenthaltsorten sie im folgenden hin und her wechselt. Darüber hinaus lassen sich anhand diese Aktualisierung der Ereignisse weitere Charakteristika Lunetes zeigen: Sie dient Laudine ebenfalls als Mittlerin zwischen zwei Welten, dem Brunennreich und dem Artushof.³⁰⁴ Von der Artuswelt wurde sie als nicht-höfisch deklariert, also als nicht zur Artuswelt gehörig, deshalb fand keine Kommunikation zwischen ihr und der höfischen Welt statt, die über ihr Botendasein hinausging. Ihr ‚Unhöfischsein‘ kann sich jedoch als programmatisch für ihr folgendes Verhalten erweisen: Sie gehört der eng abgeschlossenen Welt des Artushofes nicht an, wird sich deshalb auch nicht an höfische Konventionen halten müssen.³⁰⁵

Hintergründig erweist sich die scheinbare bloße Vergeltung einer guten Tat³⁰⁶ also als programmatische Einführung einer Figur, die in mehr als einer Hinsicht Mittlerfunktion ausübt und den Erzähler damit entlasten kann.

Ebenfalls als nicht unproblematisch erweist sich eine weitere Aktualisierungsszene Lunetes. In der folgenden Szene wird die Confidante Laudines abermals eine Figur auf den ‚neusten‘ Stand bringen, sie diesmal jedoch über etwas informieren, wovon der Rezipient bereits in Kenntnis gesetzt ist. Daher gilt die Signalwirkung der Szene weniger der Vermittlung zwischen Erzähler und Rezipient, sondern der Sichtbarmachung des Plans der Erzählung.

303 Vgl. Kapitel 1.4.2.

304 Näheres dazu im Kapitel II 1.5 ‚Lizenz zur Transgression‘.

305 Vgl. Zutt, S. 109/114.

306 Welche ohnehin übervergolten wäre, Eine Anerkennung gegen die Rettung des Lebens. Vgl. Dimpel, S. 206; Zutt, S. 109. Dimpel wie Zutt anerkennen die geringe Tragfähigkeit der Erklärung, suchen einen Ausweg allerdings in ‚persönlicher Motivation‘ der Figur Lunete für ihre Tat, welche Vorteile für sie selbst daraus erwachsen. („Lunetes Konzept, ihre Bindung an Laudine zu stärken, scheint aufzugehen. Kann eine Zofe mehr Einfluß auf ihre Herrin haben als eine Zofe, die ihrer Herrin den nächsten Ehemann aussucht“, Dimpel, S. 208.) Damit bleiben sie nur auf der *histoire*-Ebene, lassen die übergeordnete narrative Funktion der Szene außer Acht.

In der in folgenden Kapiteln noch ausführlicher zu untersuchenden Dialogszene³⁰⁷ zwischen Laudine und Lunete, in der Lunete ihre Herrin von der raschen Wiederverheiratung überzeugen will, schlägt sie nach der ersten Weigerung Laudines einen neuen Ton an:

*und ein dinch ist iu unchunt:
[...]
daz nâch disen zwelf tagen
und in vil churzem zil
der kunech Artûs chomen will
zuo dem brunnen mit her.*³⁰⁸

Was dem Rezipienten, dem Artushof und Iwein bereits seit geraumer Zeit ein Begriff ist, davon weiß man im Brunnenreich nichts: Dass König Artus bereits auf dem Weg dorthin ist, um den Sturm am Brunnen auszulösen. Der Zeitdruck, unter dem sich Iwein zeit seines Aufbruchs bewusst befand, ist mit dieser Mitteilung nun auch bei Laudine angekommen. Vor dem Ablauf dieser Frist muss sie einen neuen Verteidiger für das Brunnenreich finden, der sonst edle und erstrebenswerte Artushof erscheint plötzlich als Bedrohung, nicht als gern erwarteter Gast.

Auffällig ist nun, wie bereits bei der vorhergehenden Textstelle, die Platzierung der Neuigkeit und ihr Überbringer. Gerade zur rechten Zeit, so scheint es, bringt Lunete ein ‚Totschlagargument‘, weshalb sich Laudine nicht gegen eine rasche Wiedervermählung sträuben kann. Woher aber weiß sie von Artus baldiger Ankunft? Iwein hat ihr davon nicht berichtet. Stattdessen erfolgt eine Erklärung, die, wie die obige zum Grund ihrer Hilfsbereitschaft, etwas unzuverlässig³⁰⁹ klingt, da nicht vom Erzähler selbst in irgendeiner Weise bestätigt:

*ez wart ein bot an dirre stunt
mînem herren gesant.
Dô er in dô tôten vant
und iuch in selher swære*

307 Vgl. auch.: Zimmermann, Tobias: Den Mörder des Gatten heiraten? Wie ein unmöglicher Vorschlag, zur einzig möglichen Lösung wird: der Argumentationsverlauf im Dialog zwischen Lunete und Laudine in Hartmanns Iwein, in: Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007, S. 203–222.

308 I V. 1831; V. 1838–1841.

309 Zu Lunete als unzuverlässige Erzählerin vgl. Dimpel, S. 206ff.

*dô versweic er iuch dez mære
und bat aber michz iu sagen.*³¹⁰

Weder hat Artus davon gesprochen, einen Boten zu senden, um seine Ankunft anzukündigen – das erscheint auch aufgrund der Natur seines Besuchs wenig wahrscheinlich –, noch hat der Erzähler zuvor von einem solchen Boten berichtet. Ob Lunete allerdings die Wahrheit über die angebliche Quelle ihres Wissens sagt, ist für die Handlung nicht von Bedeutung. Entscheidend ist, dass sie von Artus nahender Ankunft weiß und dieses Wissen dazu nutzt, um Laudine zu überzeugen.³¹¹ Auch bei Chrétien bleibt der Ursprung von Lunetes Wissen zweifelhaft: „Ob die Zofe es von Yvain weiß und die Nachricht von der Dameisele Sauvage erfunden hat, oder ob sie den Boten tatsächlich abgefangen hat, wie Hartmann V. 1831-41 erzählt, bleibe dahingestellt.“³¹² Hartmann oder Chrétien hätten den gleichen Effekt der Dringlichkeit erzielt, wenn der Bote tatsächlich in persona seine Botschaft überbracht hätte. Dass er aber nur über Lunete anzitiert wird, macht Lunete selbst wieder zur Mittlerfigur. Sie aktualisiert für Laudine das benötigte Wissen, damit die Handlung im vorgegebenen Maße voranschreiten kann: Iwein als Bezwingen des alten Brunnenritters erscheint als die konsequente Nachfolge, wenn es darum geht, das Brunnenreich erneut vor äußeren Angriffen zu schützen.

Dass besonders Hartmann Wert darauf legt, Lunete als ‚Mittlerfigur‘ einzusetzen, zeigt die vergleichende Analyse eines weiteren Botenauftrags. Nachdem Iwein sich über das von Laudine gesetzte Zeitlimit hinweggesetzt hat, schickt die Herrin des Brunnenreiches die Nachricht an Iwein, dass er in Ungnade gefallen ist.

*in dûhte der schaden niht genuoc
daz er ir den man sluoc,
ern tæte ir leides mere
unt benæme ir lîp und ère.
[...]*

³¹⁰ IV. 1832–1837.

³¹¹ Vgl. Kapitel II 1.6 „Auctoriales Wissen“.

³¹² Mohr, S. 205. Mohr verpflichtet hier Figurenaussage mit zuverlässiger Erzähleraussage. Es ist Lunete, die von einem Boten berichtet, nicht Hartmanns Erzähler. Mohr nimmt Lunetes Behauptung, dass es einen Boten gegeben habe, leicht für bare Münze, während er Lunete bei Chrétien der ‚Erfindung‘ bezichtigt – eine Inkonsistenz der Interpretation.

*ouch sulent ir von dirre vrist
mīner vrouwen entwesen:
sî wil ouch ân iuch genesen.
unt sendet ir wider ir vingerlîn.*³¹³

Iwein und der Rezipient gleichermaßen erfahren nur durch diese in langer wörtlicher Rede vermittelte³¹⁴ Botschaft, dass Laudine die Konsequenzen aus seiner Verspätung gezogen hat und er nicht mehr ins Brunnenreich zurückkehren darf, es erfolgt keine vorausdeutende Bemerkung der Erzählinstanz. Die Erzählinstanz bei Hartmann zieht sich sehr aus dieser Szene zurück, sie wird durch Lunetes Prädomination entlastet.

Bei Hartmann steht Iweins fehlende *triuwe* im Vordergrund und der Ehrverlust, den er Laudine dadurch ausgesetzt hat, Chrétiens Botschaft nimmt vor allem den Topos des vom Körper entfernten Herzens wieder auf und kehrt diesen um: Yvain hat das Herz seiner Liebsten nicht nur behalten, wie es jeder Verliebte tut, sondern er hat es ihr gestohlen.³¹⁵ Da Hartmann zuvor von einem Herzenstausch sprach – und das Motiv der Liebenden nur durch die extradiegetische Intervention von Frau Minne quasi ‚durch die Hintertür‘ überhaupt erwähnt – kann er das Motiv des Herzensdiebes nicht verwenden. Stattdessen nimmt er zwei andere zuvor auftauchende Motive wieder auf und verkehrt sie. Dies erreicht er dadurch, dass er im Vergleich zu Chrétiens Vorlage eine Konkretisierung vornimmt. Chrétien spricht nur von *une damoiselle*, die als Botin auftritt, es ist also eine beliebige Botin, deren Bedeutung sich in ihrer Aufgabe erschöpft, Überbringerin der schlechten Nachricht zu sein. Hartmanns Erzählinstanz jedoch überantwortet den Botenauftrag Lunete. Dadurch kann er zwei Momente, die speziell auf Lunetes Figur zugeschnitten sind, wiederholen und ironisch brechen: Zum einen grüßt Lunete, die bei ihrem vormaligen Erscheinen dort von niemandem am Artushof begrüßt wurde außer von Iwein, nun alle *außer ihm*, markiert ihn also als unhöfisch und nicht dem Artushof zugehörig.

³¹³ I V. 3133–3136; 3190–3193.

³¹⁴ Bei Hartmann sogar noch unmittelbarer als bei Chrétien, wo der Erzähler selbst einen Teil der Botschaft paraphrasiert.

³¹⁵ Y V. 2728.

daz ich iuch gruozte von ir
unde iwer gesellen über al,
wan einen, der ist uz der zal³¹⁶

Zum anderen wird Lunetes Funktion als Mittlerin selbst zur Diskussion gestellt: Lunetes Ratschlag, derjenige Ratschlag, der die Handlung so beeinflusst hat, dass Iwein der Herr des Brunnenreiches werden konnte, wird von ihr selbst in Frage gestellt.³¹⁷

Lunetes Funktion in dieser Szene erweist sich folglich als zwiefach: Sie dient als Mittel zur Aktualisierung der Informationen, die die Figuren für den Fortlauf der Erzählung erhalten. Damit wird der Erzählinstanz ein narrativer Exkurs sowie ein Szenenwechsel ins Brunnenreich erspart. Lunete gibt alle nötigen Informationen, die jene Ereignisse in Gang setzen können, die vorgesehen sind: Iweins Wahnsinn und seine ‚Verwandlung‘ in den Löwenritter. Darin besteht auch die Funktion der namenlosen Botin bei Chrétien.

Noch dazu benutzt Hartmann als *auctor* Lunete als Werkzeug, um seine Umakzentuierung der Vorlage plausibel und interessant zu machen. Nur weil die Botin eben nicht namenlos, sondern Lunete selbst ist, kann auf der *histoire*-Ebene der Faktor der Beziehung zwischen Botin und Angeklagtem eingebracht werden, auf der *discours*-Ebene durch diesen Faktor ein Motiv (Herzensdiebstahl) durch ein anderes (Raisonnierung über den ‚richtigen‘ Verlauf einer Geschichte bzw. ironische Reminiszenz an die Grußverweigerung) ersetzt werden. Die Lunete-Figur tritt demnach als ‚Kitt‘ zwischen Vorlage und Bearbeitung in Erscheinung, sie assistiert auch auf der *discours*-Ebene, auf der entschieden wird, wie eine Erzählung vermittelt wird, dem Erzähler des Werkes. Daraus folgt, dass sie ebenfalls ‚Anteil‘ an einer narrativen Regieebene zugewiesen bekommt, und als Hilfsmittel dieser Ebene fungiert.³¹⁸

³¹⁶ I V. 3114–3116.

³¹⁷ *Ez vuote mîn rât und mîn bete* (I V. 3151).

³¹⁸ Dasselbe gilt für Lunetes Nachreichung der Ereignisse im Brunnenreich während Iweins Abwesenheit. Dadurch, dass sie selbst von ihrem eigenen Unglück berichtet, ‚Opfer‘ (Lunete) und ‚Täter‘ (Iwein) direkt in Kommunikation treten, erhält die Nacherzählung trotz ihrer zeitlichen Entfernung eine starke Unmittelbarkeit.

1.3.2 Anderweitige Entlastung des Erzählers (Provokation von Informationen, Reflektionen)

Mithilfe von Nachlieferung geschehener Ereignisse wird ein narratives Programm aufgerufen, das die Funktion der Wissensaktualisierung weit übersteigt, wie die obige Analyse der Szenen beim Heirats-Rat und Botengang an den Artushof zeigt. Der Erzählvorgang per se wird durch die gezielte Einsetzung einer bestimmten Figur vereinfacht, auch im Bezug auf die Aktualisierung und Umakzentuierung des Stoffes durch einen Wiedererzähler. Aber auch in der Handlung an sich kann die Erzählerstimme ‚entlastet‘ werden, indem Ereignisse, die für den ‚richtigen‘ Fortlauf der Handlung geschehen müssen, nicht durch Zufall oder göttliche Fügung, sondern durch konkretes Handeln einer bestimmten Figur initiiert werden. Diejenige Figur erscheint dabei einerseits als Reflektor des Erzählerwillens und andererseits als pars pro toto eines Figurenkollektivs. Hierzu ein Beispiel:

Nach der erfolgreichen Absolvierung des Gerichtskampfes reitet Iwein wieder von dannen, um in einem erneuten Aventureweg die Rekonzilierung mit Laudine zu ermöglichen. Niemand begleitet ihn, wie der Erzähler betont. Niemand, außer Lunete.

*im envolgete von dan
weder wip noch man,
niuwan eine vrou Lunete,
diu im geselleschaft tete
einen guoten wec hin.*³¹⁹

Diese Szene wird einerseits dazu genutzt, dass Lunete in einer Art Prolepse versprechen kann, alles für eine Versöhnung von Laudine und Iwein zu tun, andererseits wird Lunete damit zur alleinigen Hüterin des Weges, den Iwein genommen hat. Folgerichtig wird die Botin, die im Auftrag der jüngeren Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn durch das Land reitet, um Iwein zu suchen, an Lunete verwiesen:

*dar ritet unde vräget si
swes iu diu niht gesagen kan,
des bewiset iuch hie nieman*³²⁰

³¹⁹ IV. 5549–5553.

³²⁰ IV. 5888–5890.

Rückwirkend erweist sich die Tatsache, dass Lunete Iwein begleitet hat, demnach als geschickte Vorausplanung sowohl Chrétien's als auch Hartmann's. So muss an dieser Stelle nicht der Zufall oder göttliche Fügung entscheiden, dass Iwein gefunden wird und für die jüngere Tochter kämpfen kann. Stattdessen übernimmt Lunete die Funktion der Mittlerin, indem sie handlungswichtige Informationen weitergibt (die Richtung, in die Iwein geritten ist).

Friedrich Dimpel hat auf die besondere Rolle Lunetes in dieser Szene bereits hingewiesen:

„Lunete ist also auch dort wirkungsmächtig präsent, wo es auf den ersten Blick nicht zentral wirkt. Sie hilft ausschlaggebend bei der Wiederholung der Suche nach Iwein. Erst damit wird es möglich, daß Iwein auf Gawein trifft, am Artushof rehabilitiert wird und es in der Folge wagt, erneut zum Brunnenguss zu schreiten.“³²¹

Bisher haben die Vergleiche der Textstellen bei Chrétien und Hartmann Akzentverschiebungen zutage treten lassen, die auf einen bewussteren Umgang von Lunetes Lenkungsmacht bei Hartmann schließen lassen. Wie stellen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der obigen Szene dar? Chrétien und Hartmann folgen im Großen und Ganzen einer ähnlichen Linie in dieser Szene: In beiden Werken gibt Lunete nicht nur die gewünschte Information, sondern führt die Botin auf den richtigen Pfad³²² und trennt sich an derselben Stelle von ihr, an der Yvain/Iwein sie verlassen hat. Bei Hartmann erscheint Lunete allerdings als zuverlässigere und souveränere Mittlerin des Erzählerwillens als bei Chrétien: Im *Yvain* gibt sich Lunete unsicherer, ob die angesteuerte Stelle wirklich die richtige ist und betont mehrmals ihr Unwissen, wohin Yvain geritten und was ihm seitdem widerfahren sein könnte. Nur Gott und der Heilige Geist könne der Botin wahrlich helfen.³²³ Hartmann's Lunete merkt ihr Unwissen nur kurz an, mit der Begründung, Iwein habe sie nicht informiert. Anstatt die Botin Gott anzuempfehlen und darauf hinzuweisen, dass andere Figuren mehr Informationen über Iweins Verbleib geben könnten, erscheint sie zuver-

321 Dimpel, S. 226.

322 S. Kapitel II 1.5 „Lizenz zur Transgression“.

323 Y V. 4981–4987: *Si li dist: „Cest chemin tanroiz / Tant que en aucun leu vanroiz / Ou novele vos en iert dite / Se Deu plect et Saint Esperite, / Plus voire que je ne l'en sai. / Bien m'an sovient que jel lessai / Bien pres de ci ou ci meismes.“*

sichtlich, dass ihre Angaben genügen sollten, Iwein ausfindig zu machen. Ihre einzige Sorge besteht im Gesundheitszustand des Ritters. Aus dem Wissen um seine Verwundung zieht sie ebenfalls einen wegweisenden Schluss:

*er und sîn lewe wâren wunt
sô sêre daz er zuo der stunt
mohte gevarn unverte*³²⁴

Da Lunete bei dem Kampf zugegen war, weiß sie welche Wunden beide Kämpfer davongetragen haben, darin erschöpft sich ihr Wissen allerdings nicht. Sie kann dieses Wissen mit der Ahnung verbinden, dass Iwein nicht weit gekommen sein kann, dadurch rät sie der Botin implizit, ihren Suchradius einzuschränken und macht ihr gleichzeitig Hoffnung, dass ihre Suche ein rasches Ende finden könnte. In der Forschung hat diese Lesart bereits Beachtung gefunden. So schreibt Ute Siewerts: „Lunetes besonderes Wissen über den Löwenritter spielt dabei eine wichtige Rolle [...] Lunete, am besten informiert, ist gleichzeitig Wegweiserin zu Iwein und Führerin durch den Roman.“³²⁵ Lunetes Wissensvorsprung und seine Nutzung im Roman wird im Kapitel 1.6. noch intensiver ausgeführt werden.

Mit der untersuchten Szene erweist sich Lunete als Antwortgeberin auf eine handlungsrelevante Frage (‚Wo ist Iwein‘) und erfüllt somit ein weiteres Kriterium der Mittlerfunktion. Es erscheint plausibel, dass die Figur Lunete von der Erzählinstanz an diesen strategischen Stellen der Handlung, an dem über das Gelingen oder Nicht-Gelingen von Figurenplänen entschieden wird, eingesetzt wird, damit die Erzählinstanz sich selbst zurücknehmen kann. Erst mit dem Wissen um Iweins Aufenthaltsort kann die Handlung weiter fortschreiten, dank der Einsetzung von Lunete als Informationsquelle kann die Erzählinstanz auf ein zufälliges oder von Gott gelenktes Aufeinandertreffen Iweins und der Botin verzichten.

Es wurde gezeigt, dass Lunete als Figur häufig Figuren Wissen vermittelt, das sie für das Zurechtfinden in ihrer eigenen Welt brauchen.

³²⁴ I V. 5906ff.

³²⁵ Siewerts, Ute: *Sam daz holz under der rinden, alsam sit ir verborgen*. Verborgenheit und Erkenntnis in Hartmanns von Aue ‚Iwein‘. In: Petra Hörner (Hg.): *Hartmann von Aue. Mit einer Bibliographie 1976–1997*. Frankfurt am Main 1998, S. 91–122, hier: S. 116.

Dies geschieht sowohl in der Nachreichung von Episoden, die außerhalb des Blickwinkels sowohl der Figuren als auch des Rezipienten geschehen sind als auch in der Antwort auf handlungsrelevante Fragen, wie etwa Iweins Aufenthaltsort. Hartmanns Erzähler, mehr noch als Chrétien, überantwortet diese Funktion distinktiv Lunete, nicht einer namenlosen oder weniger präsenten Figur. Als „Führerin durch den Roman“³²⁶ übernimmt Lunete ab und an die Funktion eines Nacherzählers und partizipiert am Wissen der Erzählinstanz, womit sie diese entlastet. Ist sie selbst einmal die Fragende und Suchende, fällt ihr die Antwort gleichermaßen in den Schoß, sie kommt also nie selbst in die Situation, sich von anderen Figuren Rat geben lassen zu müssen.³²⁷

1.4 Fiktionen im Rollenentwurf

In den vorangegangenen Kapiteln haben sich bereits einige Schwierigkeiten in der Interpretation von Lunetes Motivation ‚von vorne‘ herauskristallisiert. Nicht nur der Rezipient stellt sich die Frage, weshalb sie handelt, wie sie es tut, und ob diese Handlungen mit ihrer Figurenzeichnung als Zofe und Vertraute der weiblichen Hauptfigur Laudine in Einklang zu bringen sind.

Nimmt man an, dass die Motivation ‚von hinten‘ darin besteht, Iwein und Laudine zusammenzuführen, *daz er herre wurde dâ*³²⁸, dann wird es im Text Signale dafür geben, dass Lunete dieses Ziel konsequent verfolgt. Aufgrund ihrer Platzierung in der Geschichte, sollte sie jedoch dem Brunnenreich zugehören und als Vertraute Laudines allein die Interessen ihrer Herrin verfolgen, daraus ihre Handlungsmotivation gewinnen. Wie genau es durch diese beiden ‚Aufgabengebiete‘ zu Fiktionen in Lunetes Rollenentwurf, also zu Unstimmigkeiten, kommt, soll die folgende Analyse zeigen.

³²⁶ S. Anm. 63.

³²⁷ Dies kann als Signal dafür gelesen werden, dass Lunete *a priori* darauf vertrauen kann, dass sie zu gegebener Zeit das wissen wird, was sie wissen muss. Gottvertrauen auf der *histoire*-Ebene, oder eine Komplizenschaft mit dem Erzähler auf der Ebene narrativer Regie.

³²⁸ IV. 1787.

1.4.1 Lunete – Frau mit ritterlichen Zügen?

Die Genderforschung der Mediävistik hat sich intensiv mit Lunete und ihrer Rolle im *Iwein/Yvain* auseinandergesetzt.³²⁹ Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Lunetes Verhalten, das als ‚unhöfisch‘ oder gar als ‚männlich‘ ausgelegt wird. Sie scheint einzigartig in ihrer Darstellung als weibliche Figur. „All of these characterizations of Lunete recognize that she is an unusual female character. In a world in which women are defined by their marriages, or lack thereof, Lunete is unique“³³⁰, schreibt Ellen Germaine. Lunetes Einzigartigkeit und die Macht, die sie ausüben kann, speisten sich aus der Tatsache, dass sie eine männliche Rolle übernehme. Germaine geht sogar so weit, Lunete als „equal of men such as Yvain or Gawain“³³¹ zu bezeichnen. Lunete sei dementsprechend eher männlich als weiblich.³³²

Worauf aber stützen sich diese Annahmen, dass Lunete, eine weibliche Figur, wie ein Mann handle? Bei Hartmann finden sich dementsprechende Signale gleich mit der ersten Charakterisierung Lunetes durch den Erzähler:

*dâ sach er zuo im üz gân
eine rîterliche maget,
enhete sî sich niht verclaget.*³³³

Dass der Erzähler die beiden Worte *rîterlich* und *maget* nebeneinander stellt, ist bereits ungewöhnlich. Lunete zeigt sich im Folgenden als selbstbewusst und klug, betätigt sich sowohl für Laudine als auch für Iwein als „Beraterin in Notsituationen“³³⁴ und stellt allgemeine Stellungnahmen über Frauen an, aus denen sie sich selbst ausnimmt.³³⁵ Es scheint fast so, als sehe sich Lunete selbst nicht als dem weiblichen Geschlecht zugehörig, wenn man es pointiert formulieren möchte.

329 Zu nennen wären hierbei vor allem Allen, Germain und Zutt. Vgl. die respektiven Angaben der Anm. 256 u. 259.

330 Germain, S. 15.

331 Germain, S. 16.

332 Dagegen spricht Eva-Maria Carne, die Lunete als „eigentliche Trägerin weiblicher Werte“ wie *güete* und *triuwe* sieht. Vgl. Carne, S. 3.

333 I V. 1152–1154.

334 Zutt, S. 115.

335 Vgl. Y V. 1653–1656; I V. 1921ff. Vgl. Germain, S. 19.

Allerdings ist bei allen Textbeispielen, die Germaines und Allens Aussagen zu bestätigen scheinen, eines nicht aus den Augen zu verlieren: Lunetes Verhalten in ‚männlicher‘ Position als Ratgeber und Freund des Protagonisten darf nicht als Selbstzweck ausgelegt werden: Es geht der Erzählinstanz nicht darum, Lunete als Gegenentwurf zum ‚misogynen‘ Weltbild der mittelalterlichen Literatur zu präsentieren, um mit dem ‚Makel‘ aufzuräumen, den die Genderforschung in der mittelalterlichen Literatur sieht: „Frauen sind in der mittelalterlichen Dichtung wie in der Realität Randgruppen.“³³⁶ Dies wäre allzu neuzeitlich aus der Sicht eines heutigen Rezipienten gedacht.

Lunete erfüllt ihre Rolle als starke Lenkerin nicht deswegen, weil sie als ritterliches Fräulein dargestellt werden soll, die Motivation ‚von hinten‘, das Erreichen des Ziels des Romans, erfordert Aktionen und Verhaltensmuster, die bisher von männlichen Figuren besetzt waren. Es mag durchaus eine Neuerung Chrétiens wie Hartmanns sein, diese Lenkungsmacht über andere Figuren einer weiblichen Figur in die Hände zu geben, doch Lunetes Position zwischen Laudine und Iwein erweist sich ganz abgesehen von der genderspezifischen Konnotation als ideal für eine *Auctoriale Figur*: Als Vertraute Laudines hat sie hohen Einfluss auf ihre Herrin:

*der war sie heimlich genuoc,
sô daz si gar mit ir truoc
swaz si tougens weste,
ir diu næhest und diu beste.
ir râtes und ir lère
gevolgete si mêre
dan aller ir vrouwen.*³³⁷

Nun ist es jedoch Iwein, der als Protagonist am meisten ihrer Lenkung bedarf und dessen Erfolg und Glück das Endziel des Romans ist. Deshalb wird die Beziehung zwischen Protagonist und Helferfigur auf eine Ebene gehoben, die es ihr ermöglicht, diese Helferfunktion auszuüben. Würde Iwein Lunete nicht als in gewisser Hinsicht ‚ebenbürtig‘ anerkennen, würde er ihrem Rat nicht folgen und Lunete könnte ihre

³³⁶ Zutt, S. 103.

³³⁷ *IV*. 1789–1795.

Funktion nicht in dem Maße ausüben, wie sie es tut.³³⁸ Auch Gawein erkennt Lunete in dem Sinn als würdig an, da er ihr anbietet, sein Leben für sie zu geben und *geselleschaft under in zwein* entsteht.³³⁹

Dennoch, die Unstimmigkeiten und Reibungspunkte bleiben bestehen: Lunete als Zofe nimmt sich Freiheiten gegenüber ihrer Herrin heraus, manipuliert sie dergestalt, dass sie sich ohne ihr Wissen wieder mit ihrem verstoßenen Ehemann versöhnt und verhält sich im „Kontrast zur höfischen Dame“³⁴⁰ Laudine. Verstöße dieser Art bleiben einerseits kurzfristig nicht ungeahndet (Laudine wirft Lunete für ihr unangemessenes Verhalten hinaus), sie werden aber andererseits von der Erzählinstanz selbst nicht thematisiert, geschweige denn verurteilt. Im Gegenteil: Bei Hartmann noch stärker als bei Chrétien bereut Laudine ihren Zorn offen.³⁴¹ Der Zweck von Lunetes Handlungen und Verhaltensweisen hat Vorrang vor der nachvollziehbaren und ‚realistischen‘ Darstellung einer höfischen Vertrauten und Zofe.

1.4.2 Auf der Seite des ‚Feindes‘. Loyalität und ihre Folgen

Ein anderer ‚Normverstoß‘ Lunetes wird im Gegensatz zu dem vorherig behandelten durchaus im Text durch die Figuren thematisiert und geahndet: Iwein hat sich durch sein langes Ausbleiben auf Aventiurefahrt als geeigneter Herrscher über das Brunnenreich in Frage gestellt.

338 Sullivan sieht die Ratgeberfunktion Lunetes bei Hartmann rein auf Laudine beschränkt, dem kann ich allerdings nicht folgen. Sullivans Aussage stützt sich darauf, dass er gezieht auf das Wort *consoil* bzw. *rât* setzt, welches Hartmann bei der Lunete-Iwein Interaktion nicht benutzt. Dennoch gibt Lunete Iwein Ratschläge, wie er sich zu verhalten habe, so beispielsweise als sie ihm den Ring gibt, der ihn unsichtbar macht. Das ‚Zeremoniell‘ eines offiziellen Ratschlags durch die offizielle Formel und das Wort *rât* mögen fehlen, es handelt sich hierbei jedoch durchaus um einen Rat. Vgl. Sullivan, S. 344.

339 Eine durchweg ironische und nicht ehrliche Lesart dieses Angebots, wie Nicola Kaminski es vornimmt, ist nicht zwingend, vor dem Hintergrund des gegenläufigen Agierens der beiden Figuren jedoch durchaus interessant. Vgl. Kaminiski, Nicola: Männerliebe contra weibliche Autorschaft? Geteilte Spiele im „Iwein“ Hartmanns von Aue, in: Oxford German Studies, Bd 30 (2001), S. 16–52, hier: S. 38.

340 Zutt, S. 120.

341 I V. 2073–2075: *Daz si ir maget ie leit gesprach, / daz was ir alsô ungemach / daz siz vi sêre clagete.*

„In doing so, moreover, he raises the question of whether Lunete's advice that her lady marry the hero was in fact good advice. More specifically, the apparent failure of the marriage raises the question: To what extent is an individual counselor responsible, or guilty, for the negative outcome of his or her counsel?“³⁴²

Dass Lunete überhaupt die Partei Iweins ergreift, obwohl ihre Loyalität in erster Linie Laudine und deren verstorbenem Mann gelten sollte, wurde bereits als Friktion in Lunetes Rollenentwurf als Dienerin ihrer Herrin festgestellt. Lunetes Plan, dass sie Iwein zum neuen Herrscher über das Brunnenreich machen will, offenbart sich dem Rezipienten erst, nachdem sie ihn bereits durch den Zauberring vor dem Tod durch die Verfolger bewahrt hat. Die Forschung hat immer wieder auf das schwache Argument der Grußerwiderung am Artushof für Lunetes Sympathie gegenüber Iwein hingewiesen.³⁴³ Daher wird ihre unbedingte Hilfe für Iwein von Rezipientenseite als Unstimmigkeit und Reibungspunkt wahrgenommen, vielleicht sogar besonders in historischer Perspektive, wo normkonformes Verhalten und Loyalität in Dienstverhältnissen noch stärker in den Köpfen der Rezipienten verankert war als in der heutigen Zeit anzunehmen ist.³⁴⁴

Der Erzähler, als zuverlässig wertende Instanz, verliert kein Wort über diese Ungereintheit, doch er lässt die Figuren für ihn sprechen. Der Loyalitätskonflikt und seine Folgen werden nicht verschwiegen, sie werden im Gegenteil zu einem zentralen Gegenstand des Romans.³⁴⁵ In Iweins Abwesenheit wird Lunete, so erfahren wir von ihr

342 Sullivan, S. 348.

343 Vgl. u. a. Zutt, S. 109; Dimpel, S. 206f.; Germain, S. 17.

344 Dementsprechend argumentiert auch Friedrich Dimpel, S. 206: „Die von Lunete gegenüber Iwein benannten Gründe stehen somit im Widerspruch zu ihren Loyalitätspflichten, es bestehen Diskrepanzen zwischen intratextuellen Informationen und dem textexternen Wissen des Rezipienten um angemessenes und loyales Verhalten von nachrangigen Akteuren am Hof.“ Vgl. ebenfalls Zutt, S. 112: „Urteile, die in Lunetes Handeln nur Dankbarkeit sehen, vernachlässigen den Bruch der Loyalität [...] Das mittelalterliche Publikum, dem die Konventionen des Rittertums, im höfischen Roman idealisiert dargestellt, viel vertrauter als dem modernen Literaturwissenschaftler waren, kann nicht übersehen haben, daß mit Lunete eine Figur eingeführt ist, die nicht auf die Ethik des hohen Stils verpflichtet ist.“

345 Dagegen Herta Zutt, die davon ausgeht, dass „der Bruch der *triuwe* auch nicht später im Roman diskutiert [wird], weder von den Figuren des Romans, noch durch einen Autorkommentar.“ Zutt, S. 114. Diese Ausklammerung der gesamten Scheiterhaufenszene ist wenig nachvollziehbar.

selbst, des Verrats beschuldigt, da sie Laudine zum untreuen Iwein geraten habe:

*daz lantvolc hât ûf mich geseit
eine schult so swære:
[...]
ez nam in dem jâre vert
des landes vrouwe einen man:
dâ missegie ir leider an:
die schulde legent si ûf mich.*³⁴⁶

Zuerst ist es das gesamte Volk, das sie beschuldigt, doch dann konkretisiert Lunete: Es sind drei Männer, die sie anklagen, der Truchsess des Landes und seine zwei Brüder. Lunete selbst hält sich nicht für schuldig, räumt aber ein: *sône lougen ich des niht / ezn vuocte mîn rât und mîn bete.*³⁴⁷

Ihre starke Loyalität gegenüber Iwein und ihr Bestreben, ihn zum Landesherrn zu machen stehen plötzlich zur Disposition, mit fatalem Ausgang für Lunete selbst: Für ihren vermeintlichen Verrat soll sie hingerichtet werden, es sei denn, sie fände einen Kämpfer in ihrem Namen, der es gegen die drei Ankläger aufnimmt.³⁴⁸

Durch die Anklage wird nicht nur Lunetes Loyalität gegenüber Laudine in Frage gestellt, sondern ihre gesamte bisherige Rolle in der Handlung. Nur durch ihr Zutun ist Iwein in der gegenwärtigen Position, an seiner Unzuverlässigkeit trägt sie zwar keine Schuld, doch sie hat Iwein gegenüber Laudine als *tiurer*, als besser beschrieben als der nun tote Landesherr.³⁴⁹

War ihr Rat also wirklich falsch? Ist sie nicht nur eine schlechte Dienerin, manipulativ, vorlaut und mit dem Feind verbrüdet³⁵⁰, sondern auch noch eine Fehlbesetzung in der sonst männlich besetzten Position des Ratgebers? Das Unverständnis, das zeitgenössische Rezipienten Lunetes Handeln entgegengebracht haben könnten, findet sich in den Bewohnern des Brunnenreichs gespiegelt.

346 I V. 4050–4057.

347 I V. 3152.

348 I V. 4186–4889; V. 4146–4150.

349 I V. 1971.

350 Vgl. Zutt, S. 111.

Dennoch: „Despite the fact, however, that the narrative presents Lunete as contributing actions that lead to the downfall of the marriage, the narrative finds Frau Lunete innocent.“³⁵¹ Ein genauerer Blick auf den Text offenbart, dass Lunete zwar den ursprünglichen Anstoß zu Heirat gegeben hat, Laudine sich aber – auch auf einen Rat Lunetes hin – Iwein als neuer Landesherr von ihrer Ratsversammlung abgesegnen lässt:

*ouch sult ir ein dinc niht lân
besendet iuwer liute
morgen unde hiute.
ir næmet übele einen man,
dâne wæret ir rât an.*³⁵²

Laudine folgt dem Vorschlag Lunetes und stellt Iwein öffentlich vor. Der Text statuiert eindeutig: *Sî sprâchen, ez wær âne ir haz / und in ge-viele nie dinc baz.*³⁵³ Iwein ist von offizieller Seite bestätigt, der geheime Rat wird zum öffentlichen Beschluss.³⁵⁴

Noch dazu ist es der Truchsess selbst, derselbe Mann der Lunete später anklagt, den Laudine bittet, im Namen des gesamten Rates zu sprechen. Die Handhabe, Lunete anzuklagen, ist also im eigentlichen Sinn nicht gegeben, da ansonsten die gesamte Ratsversammlung, einschließlich des Truchsesses desselben Hochverrats schuldig wäre.³⁵⁵ Wozu also die Diskussion um Lunetes Schuld, wozu der Gerichtskampf? Auf der *histoire*-Ebene gibt Lunete eine Erklärung für die Anklage: Der Truchsess und seine Brüder misgönnten ihr ihre herausragende Stellung und Laudines Gunst, deshalb hätten sie sie des Verrats bezichtigt, aber nicht angeklagt. Die Anklage und den daraus resultie-

351 Sullivan: The Lady Lunete, S. 349.

352 *IV.* 2148–2152.

353 *IV.* 2393f.

354 Sullivan merkt die Akzentverschiebung zwischen Chrétien und Hartmann an dieser Stelle an. Bei Chrétien schlägt Lunete die Einbindung des Rates vor, weil sie diesen für leicht manipulierbar hält. Sie würden sich nicht gegen Laudine stellen. Lunete in Hartmanns Version setze größeres Vertrauen in den Rat. Meiner Meinung nach ist bei Hartmann die Ironie und der Gedanke der Manipulation nur subtiler versteckt als bei Chrétien, aber doch vorhanden. Vgl. Sullivan: The Lady Lunete, S. 347.

355 Vgl. Dimpel, S. 211.

renden Gerichtskampf habe sie selbst *mit zorne* provoziert und sich damit noch weiter ins Verderben gestürzt.³⁵⁶

Aus diesem Sachverhalt besteht die Motivation ‚von vorne‘; die Motivation ‚von hinten‘, der Einfluss, den Lunetes Anklage auf den Verlauf des Gesamtwerkes hat, darf aber nicht außer Acht gelassen werden. Wenn man die Ebene der narrativen Regie sowohl des vermeintlichen Loyalitätsbruchs als auch dessen Ahndung genauer betrachtet, erkennt man, dass beide auf dasselbe Ziel hinarbeiten: Die Institution bzw. Re-Institution Iweins als Landesherrn des Brunnenreichs. Insoweit kann man Dimpel folgen, dass Lunete den Gerichtskampf nicht aus Unüberlegtheit, sondern im Gegenteil wohlüberlegt provoziert hat.³⁵⁷ Sie selbst gibt an, sie wisse nur zwei Männer, denen es zuzutrauen sei, einen Kampf gegen drei Männer zu bestehen: Gawein und Iwein. Die Loyalität beider Männer ist ihr gewiss, doch nur Iwein zieht selbst Nutzen aus dem Sieg: Indem Iwein für sie streitet und mit einem Sieg ihre Loyalität durch ein Gottesurteil beweist, beweist er ebenfalls, dass Lunetes Rat von Anfang an richtig war: Er ist *tiurer* als Laudines verstorbener Mann und Gottes Wohlgefallen besitzt er ebenfalls, da er zum Werkzeug in einem Gottesurteil erkoren wurde und siegt. Er selbst ‚rettet seine Retterin‘ und löst die Friktion in Lunetes Rollentwurf auf, indem er den Loyalitätsbruch als nichtig erweist. Deshalb kann es auch nur Iwein sein, der ihr zur Hilfe eilt, die Alternative, die mit Gawains möglicher Beteiligung aufgebaut wird, ist nur eine hypothetische und praktischerweise wird Gawein für die Handlung eine andere Aufgabe zugeteilt, die Rettung Ginovers.

Damit wäre mein Ergebnis zur Friktion in Lunetes Loyalitätskonzept das folgende: Was auf der *histoire*-Ebene bis zu einem gewissen Grad persönlich motiviert scheint, sowohl Lunetes Sympathie für Iwein als auch die Antipathie des Truchsesses, welche zur Anklage führt, entpuppt sich auf der Ebene narrativer Regie als Schritte näher

³⁵⁶ Dabei darf nicht übersehen werden, dass es sich bei dieser Aussage um eine Figuren-Rede Lunetes handelt, der Erzähler bestätigt diesen Hergang der Dinge in keinster Weise. Lunete hat bereits in früheren Aktionen bewiesen, dass hinter ihrem Tun sorgfältige Überlegung steckt. Dass sie jedoch den Gerichtskampf inszeniert, um den Truchsess aus dem Weg zu räumen und ihre eigene Stellung am Hof zu verbessern, wie Friedrich Dimpel interpretiert, halte ich für etwas zu weit hergeholt, da nicht durch den Text zu belegen. Vgl. Dimpel, S. 212f.

³⁵⁷ Vgl. ebd.

an das Ziel der Handlung: Iweins Rehabilitation. Die Unstimmigkeit in Lunetes Verhalten, ihre Parteinahme mehr für Iwein als für Laudine, ließe sich ebenfalls damit erklären, dass all ihr Wirken sich auf ein Ziel konzentriert, welches auch der Erzähler verfolgt: *daz er herre wurde dâ*³⁵⁸, manchmal auch ohne Rücksicht auf Lunetes eigenes Wohlergehen, da sie in erster Linie eine Komplizin des Erzählers ist, erst in zweiter Linie Dienerin Laudines.

1.5 Lizenz zur Transgression

Die bisherige Untersuchung von Lunetes Figuren-Aktionen zeigt ihre dauerhafte Präsenz³⁵⁹ beinahe durch das gesamte Werk hindurch. Vom Moment an, da Iwein in Kontakt mit dem Brunnenreich tritt und die eigentliche Handlung des Romans beginnt, ist sie aus dem Gefüge der Handlung nicht mehr wegzudenken. Wenn sie Iweins Geschick über einen größeren Spielraum hinweg lenken soll, muss sie sich jedoch, auch als Nebenfigur, über Raumgrenzen hinaus bewegen können. Gleichzeitig können in der Iwein-Handlung mehrere semantische Räume ausgemacht werden, in denen spezifische Normen und Wertvorstellungen als Merkmale vorherrschen. Nicht immer fallen die topographischen mit den semantischen Raumgrenzen zusammen, so werden sowohl das Brunnenreich als auch der Artushof als höfische Welt klassifiziert. Wie sich Lunete sowohl in den semantischen als auch topographischen Raumgrenzen situiert und ob sie die benötigte „Lizenz zur Transgression“ besitzt, klärt die folgende Textanalyse.

1.5.1 Die Überschreitung topographischer Raumgrenzen

Die Iwein-Handlung beinhaltet grob zusammengefasst drei topographische Räume³⁶⁰: Die Artuswelt (mobil und nicht an einen festen topo-

³⁵⁸ IV. 1788.

³⁵⁹ Stärker fast noch bei Hartmann als bei Chrétien, da Hartmann auch beim Botengang am Artushof Lunete eindeutig als die Botin benennt, die Iwein anklagt.

³⁶⁰ Definition der semantischen und topographischen Räume nach Lotman, siehe Kap. I 3.2.2 und Anm. Nr. 170.

gischen Ort gebunden), das Brunnenreich und die *aventiure*-Welt.³⁶¹ Iwein ist als Protagonist mit der eingeschriebenen Lizenz zur Transgression der Raumgrenzen naturgemäß in allen dreien dieser Räume zu finden: Als Artusritter gehört er der Artuswelt an, er erhält Einlass ins Brunnenreich und wird dessen vorübergehender Herrscher, und er muss sich in der *aventiure*-Welt sowohl als Turnierritter als auch als verantwortungsvoller Helfer in Not bewähren.

Lunete hat allerdings, als Nebenfigur erstaunlich, ebenfalls Zutritt zu allen dreien dieser Räume. Ihr Ursprungsort ist das Brunnenreich als Laudines Vertraute und Hofdame, doch ihr Agens-Radius ist erweitert. Bereits bei ihrer ersten Begegnung mit Iwein erzählt sie selbst, dass sie bereits am Artushof gewesen ist, dort jedoch als Fremdkörper aufgefasst wurde:

*herre, daz geloubet mir,
ich schiet alsô von dan
daz mir dâ nie dehein man
ein wort zuo gesprach.*³⁶²

Diese Tatsache weisen Artushof und Brunnenreich nicht nur als topographisch sondern auch als semantisch getrennte Räume aus. Ihren nächsten Kontakt hat Lunete mit dem Artushof, als sie wieder eine Botschaft von Laudine überbringt, diesmal jedoch betrifft diese Botschaft Iwein zentral: Sie enthält eine förmliche Anklage der Vernachlässigung seiner Verpflichtungen und seine Verbannung aus dem Brunnenreich.³⁶³ Lunete handelt damit als offizielle Vermittlerin zwischen zwei getrennten Welten und in dieser Eigenschaft hat sie per se die Erlaubnis zur Grenzüberschreitung zwischen diesen Welten, sie ist eine ‚bewegliche Figur‘.³⁶⁴ Dass es insbesondere Hartmann aber wich-

361 Denkbar wäre auch, die Isolation in der Wildnis als 4. semantisch-topologischen Raum zu definieren, als Heterotopie nach Foucault oder gar als Utopie, Nicht-Ort, da dort Iwein seine Identität verliert. Zur allgemeinen Raumkonstruktion im ‚Iwein‘ vgl. Glaser, Andrea: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. [u.a.] 2004, S. 197–211.

362 I V. 1183–1187.

363 Vgl. I V. 3102–3201.

364 Vgl. Lotman, S. 338, sowie Merceron, Jaques: Le message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles, Berkeley/ Los Angeles / London 1998, S. 75.

tig ist, dass Lunete die Funktion der Vermittlerin zwischen Artushof und Brunnenreich übernimmt, wurde bereits im Kapitel II 1.3.1 angesprochen. Lunetes Möglichkeit zur Grenzüberschreitung ist also nicht allein an ihre Botenaufgabe gebunden und erschöpft sich nicht in dieser.

Ihre Zwischenstellung als jene Mittlerin zwischen zwei topographisch und semantisch getrennten Räumen wird verbildlicht am ersten Ort ihres Auftauchens: Sie erscheint zwischen den beiden Toren, in einem Raum, der weder ganz zur Burg und damit zum Herrschaftszentrum des Brunnenreichs gehört, noch ganz der Aventiure-Welt außerhalb dieser Burg. Iwein ist in diesem Zwischenraum gefangen und findet keinen Ausweg.

*dô suochter wide unde vür
und envant venster noch tür
dâ er ûz möhte.*³⁶⁵

In diesem geschlossenen Raum, in dem vorher kein Ausweg war, erscheint Lunete und eröffnet Iwein dadurch allererst eine Möglichkeit zur weiteren Handlung. Lunete wird zur Herrscherin dieses Grenzraumes, alles was dort geschieht hängt von ihr ab. Sie führt Iwein aus der Gefahrenzone hinüber in einen anderen Raum, schafft eine Durchlässigkeit der klaren Grenzen.

Auch den Grenzraum zwischen Iwein und Laudine überbrückt Lunete, indem sie einerseits zwischen den beiden Schauplätzen hin- und her wechselt, andererseits Iwein hilft, Laudine erstmals zu Gesicht zu bekommen:

*ouch enwas diu nôt niht cleine
daz er sî hôte und niene sach
nû buozte si im den ungemach,
wande si nâch sîner bete,
ein venster ob im ûf tete
und liez si in wol beschouwen.*³⁶⁶

Wieder erweist sich Lunete geradezu als Beherrscherin des Raumes. Nicht Iwein kann das Fenster öffnen, um damit einen Durchlass zwischen den beiden Räumen draußen und drinnen erschaffen, nur Lune-

³⁶⁵ IV. 1145–1147.

³⁶⁶ IV. 1446–1451.

te wird dies zugestanden. Der Text weist darauf hin, dass auch dieser Akt der Grenzüberbrückung nur mit Lunetes Erlaubnis vonstatten geht: Lunete *liez* ihn Laudine betrachten, sie lässt es zu. Durch ihre Macht über den Raum erscheint es beinahe so, als erschaffe Lunete diesen Raum nach Iweins Bedürfnissen selbst: Türen erscheinen ‚aus dem Nichts‘, Fenster werden durch Lunete geöffnet. So wie Lunete zur „Führerin durch den Roman“³⁶⁷ wird, führt sie Iwein als den Protagonisten über Grenzen, die er aus eigener Kraft nicht überwinden kann. In topographischer Hinsicht hat Lunete also die Lizenz zur Transgression, was sie durch wiederholtes Auftauchen an verschiedenen Stellen im Handlungsraum unter Beweis stellt. Bereits in Kapitel „Mittlerfunktion“ wurde angesprochen, dass sie auch anderen Figuren hilft, Grenzen zu überwinden. So zeigt sie der nach Iwein suchenden Zofe den Weg, den Iwein genommen hat und hilft ihr somit, die Grenze zwischen der bewohnten, ‚zivilisierten‘ Welt und der unbekannten Größe *aventure*-Welt zu überschreiten.

Nicht außer Acht gelassen werden darf allerdings, dass Lunete sich nur selten außerhalb der direkten Grenzen des Brunnenreichs bewegt, sie bleibt an den Schwellen.³⁶⁸ Diese Schwellenräume³⁶⁹ beherrscht sie, sie werden durch Lunetes Anwesenheit gefüllt, nicht durch die Anwesenheit des ‚Helden‘.³⁷⁰ Ihre Interaktion mit Iwein, die außerhalb der Burg im Brunnenreich stattfindet, sind bevorzugt in solchen Schwellenräumen verortet: Zuerst das Torhaus als eigener Ort zwischen ‚draußen‘ und ‚drinnen‘, dann später die Kapelle an der Gewitterquelle, wo Lunete *durch eine schründen an der tür*³⁷¹ hinaussehen kann, Iwein aber nicht hinein. Die Grenze ist also nur von Lunetes Seite aus durchlässig.

Für Iweins letzte Grenzüberschreitung zurück ins Brunnenreich ist es wiederum Lunete, die ihm die Transgression ermöglicht und erleichtert. Iwein begießt die Quelle immer wieder und beschwört damit ein langanhaltendes Unwetter herauf. Da die Quelle ohne Verteidiger

367 Siewerts, S. 116.

368 Ihre direkten Grenzüberschreitungen hin zum Artushof beispielsweise werden nur in einer persönlichen Rückschau erzählt (vgl. IV. 1181–1197; 4164–4168).

369 Vgl. Schulz: Erzähltheorie, S. 301f.

370 Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007, S. 65.

371 IV. 4020.

ist, wird Lunete ausgesandt, den Ritter mit dem Löwen zu finden, damit er das Brunnenreich schützt. Ohne Lunetes Anwesenheit und Hilfe kann Iwein die Grenze nicht selbst überschreiten, obwohl ihn kein kämpfender Gegner daran hindert. Beide Figuren treffen an der Quelle aufeinander, erst dann kann Iwein *ze huse* reiten. Die topographische Grenze offenbart sich somit auch als semantische: Iwein ist den Regeln der Brunnenreich-Aventiure dermaßen untergeordnet, dass er sich nicht darüber hinwegsetzen kann: Nur wer die Quelle begießt und dem *kumber*, der ihm daraus erwächst, standhält, erhält Einlass ins Brunnenreich. Lunete allerdings setzt diese Regeln zum wiederholten Mal außer Kraft, kann dies allerdings nur in Heimlichkeit tun. Die Erzählung fügt es so, dass nie ein Zeuge zugegen ist, wenn Iwein unter Lunetes Führung das Brunnenreich betritt oder verlässt, darauf legt die Erzählinstanz wert.³⁷²

1.5.2 Die Überschreitung semantischer Raumgrenzen

Die Spielregeln und Konventionen der erzählten Welt sind Beschränkungen der Diegese, denen sich die handelnden Figuren zu unterwerfen haben, da sie Elemente der Diegese sind. Dass Lunete über diesen Beschränkungen stehen kann, hat das Kapitel „Friktionen im Rollenentwurf“ gezeigt. Friktionen im Rollenentwurf, wie Lunetes Loyalität gegenüber Iwein, können eine Verbindung zu Transgressionen aufweisen, indem sie diese ursächlich bedingen oder eine Folge davon sind: Laudine und Iwein sind nicht nur im topographisch-räumlichen Sinn voneinander getrennt, dadurch dass sie verschiedenen Handlungsräumen angehören. Iwein als Mörder ihres Gatten und später als unzuverlässiger Ehemann und Beschützer des Brunnenreichs befindet sich auch auf einer anderen Wert- und Normebene als Laudine, er steht ‚tiefer‘ als die trauernde Witwe und betrogene, schutzbedürftige Landesherrin. Diese vorherrschende Kluft scheint unüberbrückbar und doch wird sie von einer Figur überbrückt: Lunete. Nicht nur, dass Lunete Laudine diejenigen Informationen verschafft, die es ihr ermöglichen, Iwein als Gleichgestellten anzuerkennen:

³⁷² Vgl. Anm. Nr. 323.

*ir sît mit im gêret
und endurfet iuchs niemer geschamen.‘
si sprach ‚nu sage mir sînen namen.‘
‚vrouwe, er heizet Îwein.‘
zehant gehullen si in ein.³⁷³*

Auch als Iwein und Laudine sich gegenüber stehen und Iwein nicht weiß, wie er sich ihr gegenüber verhalten soll, greift Lunete ein und beendet das peinliche Schweigen:

*ir möhtent sitzen nâher baz:
ich geheize iu wol daz,
mîn vrouwe enbizet iuwer niht.³⁷⁴*

Erst durch diese Ermutigung kommt überhaupt erst eine Kommunikation zwischen den beiden zustande und sie sprechen sich von nun an direkt an, während Lunete in den Hintergrund rückt.

Durch Iweins Fristversäumnis wird die Kluft zwischen den beiden Protagonisten wieder vertieft, und wieder greift Lunete ein, um die Grenzen zu überwinden. Sie macht sich das Wissen um Iweins Identität als Löwenritter zunutze und überbrückt so die Grenze zwischen dem Löwenritter und seiner Herrin. Lunete verpflichtet Laudine durch den Eid, alles für die Versöhnung von Löwenritter und Minnedame zu tun und leistet somit „Hilfe zur Selbsthilfe“³⁷⁵ für Laudine ohne deren Wissen. „Lunete kann sich sicher sein, daß sich die Königin an ihren Eid halten wird, und baut auf Laudines Bindung an Normen – nur so kann ihre Intrige funktionieren.“³⁷⁶

Hier bedingt also Lunetes Freiheit, auch über Normgrenzen hinweg agieren zu können, die erfolgreiche Manipulation ihrer Herrin auf das vom Erzähler intendierte Ende hin: Auch wenn eine Versöhnung von Laudine und Iwein nach den geltenden Regeln und Normen kaum möglich scheint, wird sie durch die Überschreitung höfischer Grenzen durch Lunete möglich gemacht. Lunete agiert dergestalt, dass sie „die Lizenzen höfischer Normen am weitesten ausnutzt, aber nicht sprengt.

³⁷³ I V. 2104–2108.

³⁷⁴ I V. 2267–2269.

³⁷⁵ Lauer, Claudia: Die Kunst der Intrige. Spielarten strategischer Täuschung in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Aktuelle Tendenzen der Artusforschung, hg. v. Brigitte Burrichter, Berlin 2013, S. 17–38, hier: S. 34.

³⁷⁶ Zutt, S. 119.

Im Gegenteil: Lunetes Tat vereint im besten arturischer Absicht Eigen-, Fremd- und Gemeinnutz, führt zu allgemeiner Freude und erfährt auch die Anerkennung des Musterritters Gawein.“³⁷⁷

Der Zweck, die Motivation ‚von hinten‘ heiligt hier die Mittel. Aus heutiger Rezipientensicht mag die Versöhnung zwischen Iwein und Laudine erzwungen und übereilt erscheinen.³⁷⁸ Besonders die Instrumentalisierung und Manipulation Laudines wurde in der Genderforschung zum *Yvain/Iwein* immer wieder hervorgehoben und als negativ dargestellt.³⁷⁹ Es sei ein Testimonium der misogynen Literaturtradition, dass sogar Frauen dazu herangezogen würden, anderen Frauen eine unerwünschte Heirat aufzudrücken.³⁸⁰

Diese genderspezifische Lesart verkennt jedoch die differierende Rezipientenerwartung des höfischen Publikums. Lunetes Handlungen sind als Werkzeuge im Dienst der Narration zu verstehen, Lunete ermöglicht durch ihre Lizenz zur Transgression sowohl in topographischer als auch in semantischer Hinsicht den gattungsspezifischen guten Ausgang im arthurischen Roman. Entscheidend ist: Lunete führt durch ihre Fähigkeit zur Transgression unterschiedliche Räume erfolgreich zusammen. Sie ist in erster Linie flexibel einsetzbares Werkzeug der Narration, erst in zweiter Linie Intrigantin oder ‚kupplerische Dienerin‘.

1.6 Auctoriales Wissen

In den vorausgehenden Kapiteln wurde gezeigt, dass Lunete in vielen Situationen eine handlungssteuernde Funktion ausübt. Aber ist sie auch eine *Auctoriale Figur*? Woher speist sich Lunetes Fähigkeit zur Handlungssteuerung? Um Lunete wirklich als *Auctoriale Figur* zu bezeichnen, muss sie über ein den anderen Figuren übergeordnetes Wis-

³⁷⁷ Lauer, S. 34.

³⁷⁸ Vgl. Haug, Walter: Das Spiel mit der arthurischen Struktur in der Komödie von *Yvain/Iwein*, in: Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1999, S. 98–118, hier: S. 116f.

³⁷⁹ Vgl. insbesondere Allen, S. 147ff.

³⁸⁰ Vgl. Armstrong, Grace M.: Women of Power: Chrétien de Troyes' Female Clerks, in: Women in French Literature: A Collection of Essays, hg. v. Michael Guggenheim, Stanford 1988, S. 37–47, hier S. 37f.

sen verfügen, ein Wissen, welches dem der Erzählinstanz sehr nahekommt. Im Anschluss an die Untersuchung einiger repräsentativer Textstellen wird ebenfalls der Frage nachgegangen, woher Lunete dieses etwaige auctoriale Wissen bezieht und ob es sich bei ihr auch um eine logisch privilegierte Figur handeln könnte.

1.6.1 Lunetes Wissen um Iweins Identitäten

Lunete ist diejenige Figur, die Iweins Transgression in das Brunnenreich erst ermöglicht und ihn mit Laudine zusammenbringt. Dieses Ziel erreicht sie nur dadurch, dass sie ihn sofort als geeigneten Kandidaten erkennt und dieses Wissen gegenüber ihrer Herrin anbringen kann:

*herre, ich erkenn iuch wol
iuwer vater was, deist mir erkant,
der künece Urjèn genant.
[...]
sî sprach ‚nû sage mir sînem namen.‘
‚vrouwe, er heizet her Îwein.‘
zehant gehullen sî in ein.
sî sprach ‚deiswâr, jâ ist mir kunt
sîn name nû vor maneger stunt:³⁸¹*

Bereits auf den ersten Blick erweist sich Iwein als geeigneter Ehemann für Laudine und Herrscher über das Brunnenreich, da er ein Königssohn ist. Laudine genügt nur die Nennung des Namens, der eine ganze Fülle an Zuschreibungen wachruft: Einerseits ist er der Sohn von König Urien, das bedeutet, ihm ist bestimmt zu herrschen und er wurde darauf vorbereitet. Andererseits ist er ein Artusritter, höfisch aber auch Kämpfen nicht abgeneigt und willig, sich zu beweisen, er hat *umbevart*, ritterliche Streifzüge, hinter sich, die bereits zum *mære* geworden sind.³⁸² Dies sind jene Qualifikationen, die ihn zum geeigneten Kandidaten als neuer Ehemann und Landesherr machen.³⁸³ Dass die Nennung des Namens genügt, um den Helden zu identifizieren, führt Jan-Dirk Müller auf ein kollektives Wissen der sich in der Diegese befindli-

³⁸¹ I V. 1198ff; V. 2106–2110.

³⁸² Vgl. I V. 3566f.

³⁸³ Dieselben Qualifikationen hat Laudine explizit zur Bedingung gemacht: *hât er die geburt und jugent / und dâ zuo ander tugent / daz er mir ze herre zimt.* I V. 2089ff.

chen Figuren zurück: Der Held hat eine eigene Identität, die von den ihm begegnenden Figuren immer erkannt wird.³⁸⁴ Somit wäre Lunetes Wissen um Iweins Identität auf zweierlei Weise nicht auctorial: Sie gibt an, ihn durch den Gruß am Artushof zu kennen und andererseits ist er als Held der Geschichte von sich aus identifizierbar.

Anders sieht es jedoch mit Iweins Identität als Löwenritter aus. Dieses Wissen steht Lunete exklusiv zur Verfügung, nachdem sie die Klage des Löwenritters an der Sturmquelle mitangehört hat.³⁸⁵ Der Löwe ist sein einziges Identifikationsmerkmal, da Iwein darauf Acht gibt, stets den Helm zu tragen. Noch hat er jedoch weder den Riesen Harpin erschlagen noch den Truchsess und seine Brüder besiegt; dass man den Löwenritter mit Heldentaten in Verbindung bringt, ist zu diesem Zeitpunkt also noch nicht gegeben. Erst nachdem Harpin besiegt ist, gibt Iwein selbst an:

*vrâger iuch wiech sîn genant,
sô tuot im daz erkant
daz ein lewe mit mir sî:
dâ erkennet er mich bî.*³⁸⁶

Für alle anderen Figuren des Romans handelt es sich bei Iwein und dem Löwenritter um zwei unterschiedliche Männer.³⁸⁷ Der eine ist gekennzeichnet durch mangelnde *triuwe* und *stæte*, der andere scheint ebenjene Merkmale im Überfluss zu besitzen, indem er den Schwachen rechtzeitig hilft, aber trotz mehrfacher Angebote zur Heirat an seiner Herrin festhält, obschon sie ihn verstoßen hat. Den einzigen Berührungspunkt haben die beiden Ritter in der Tatsache des Verstoßenseins, doch nur Lunete wird dieser Zusammenhang offenbart, da zweimal in der Unterhaltung an der Quelle die Aussage fällt:

*nû wie hastû verlorn
dîner vrouwen hulde!*

384 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 235.

385 Vgl. I V. 3960–4020; 4212–4217.

386 I V. 5123–5126.

387 Die edlen Damen, die ihn nach seinem Zusammenbruch finden, erkennen ihn zwar als Iwein (vom Erzähler motiviert einerseits durch die Geschichten, die man sich über ihn erzählt und durch eine Narbe, von der bisher nie die Rede war), doch seine Identität als Löwenritter ist noch nicht ausgeformt. Vgl. I V. 3372–3382.

[...]
nû wie han ich verlorn
*mîner vrouwen hulde!*³⁸⁸

Einmal spricht der Löwenritter, das andere Mal Iwein, nachdem er selbst sein inkognito gelüftet hat. Die wörtliche Übereinstimmung der beiden Aussagen ist frappant, doch Iwein stellt den Bezug zwischen den beiden Rittern nicht explizit her, indem er sich als Iwein, der Löwenritter bezeichnet. Es ist der Fügung der Erzählinstanz zu verdanken, dass Lunete die erste Aussage bereits mitbekommen hat, als sich Iwein noch allein wähnte.

Die Disparität Iweins zweier Identitäten bleibt auch nach Lunetes Rettung für die anderen Figuren bestehen:

noch erkand in dâ wîp noch man
und schiet ouch alsô lihte dan;
*niuwan eine vrou Lunete,*³⁸⁹

Wieder wird Lunete als Wissende in den Vordergrund gestellt, ihr Wissensvorsprung bleibt intakt³⁹⁰ und kann im Folgenden zu einer auctorialen Handlung genutzt werden, nämlich der Manipulation Laudines zur Versöhnung mit Iwein.³⁹¹

Wer Iwein ist, diese Frage entpuppt sich als zentral für das gesamte Werk. Iwein verliert durch die Huld Laudines und den Verlust der Herrschaft im Brunnenreich seine gesamte Identität, bis er sogar seinen Namen für eine Weile vergisst und sein bisheriges Leben ihm wie ein ferner Traum erscheint.³⁹² Die einzigen, die sich damit durch das gesamte Werk hindurch sicher sind, wer Iwein ist, sind die Erzählinstanz, da ihr alles Wissen in Absolutheit zur Verfügung steht – und Lunete. Sie partizipiert, durch die Erzählinstanz gelenkt, an einem Wissensvorsprung, der sie über alle anderen Figuren hinaushebt.³⁹³

388 IV. 3964f; 4216f.

389 IV. 5451ff.

390 Auch wenn der Erzähler selbst seine Verwunderung darüber äußert, dass Laudine Iwein trotz des Herzenstausches nicht erkennt. Vgl. IV. 546f.

391 Vgl. die ausführliche Beschreibung der Szene im Kapitel II.1.7.

392 Zu Iweins Identitätsverlust vgl. u. a. Corneau, Christoph/Störmer, Wilhelm/Bein, Thomas (Hgg): Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung, Beck 2007, S. 210.

393 Nicht zu vergessen ist allerdings, dass auch der Artushof nach dem Gerichtskampf um das Erbe des Grafen vom Schwarzen Dorn um Iweins Identität als Löwenritter

1.6.2 Weiterer Wissensvorsprung vor anderen Figuren

*Swes iu diu niht gesagen kan, / des bewiset iuch hie nieman*³⁹⁴ – so wird Lunete von nicht näher beschriebenen *liuten* fremdcharakterisiert. In der Tat scheint es wenig zu geben, worauf Lunete keine Antwort weiß, sie ist immer dann zur Stelle, wenn es einen Sachverhalt zu klären oder eine Frage zu beantworten gilt. Sie besitzt ebenso eine gute Innensicht in Iweins Verhalten, sodass sie sofort erkennt, dass er Laudine liebt:

*dô ez ir halbez wart gesaget
do erkande wol diu wise maget
daz er ir vrouwen meinde,*³⁹⁵

Das Wissen um Iweins Liebe zu Laudine kann sie im Folgenden an Laudine selbst weitergeben:

*weist aber dû, geselle,
rehte ob er mich welle?³⁹⁶
,er wolde wærez nû geschehen.*³⁹⁶

Ebenso kann Lunete das Verhalten von Laudine vorhersehen. Tobias Zimmermann zeigt in seiner Dialoganalyse des Gesprächs zwischen Lunete und Laudine, wie exakt Lunete Laudine auf den Punkt hinführen kann, der es ihr ermöglicht, Iwein als einzig mögliche Wahl für den neuen Gatten darzustellen. Sie begegnet Laudines persönlichen Motiven für eine Weigerung mit rein „pragmatischen“³⁹⁷ Argumenten. Als Herrin des Brunnenreiches muss Laudine persönliche Gefühle hintanstellen, auch wenn es *diu werlt* ihr nachtragen könnte.³⁹⁸

weiß. Für das Brunnenreich und seine Reinstitution als Herr des Brunnenreichs ist diese Identitätslüftung jedoch nicht von Belang. Vgl. Brunner, S. 120.

394 I V. 5889f.

395 I V. 1757ff.

396 I V. 2115ff.

397 Vgl. Krüger, S. 121.

398 Vgl. I V. 1899–1906. Zimmermann weist darauf hin, dass die Betonung von Laudines persönlichen Motiven dazu genutzt wird, um sie in einem tugendhaften Licht erscheinen zu lassen. Würde sie zu schnell auf Lunetes Forderungen eingehen, könnte man ihr ihrerseits mangelnde *triuwe* vorwerfen. Vgl. Zimmermann, S. 220.

*swâ zwene vehtent umbe den lip
weder tiurre si der dâ gesige
od der dâ sigelôs gelige.³⁹⁹
,der dâ gesiget, sô wæn ich.³⁹⁹*

Diesem logischen Argument, so weiß Lunete, kann Laudine sich nicht verschließen. Noch dazu ist sie es, die von Artus nahender Ankunft an der Quelle weiß. In dieser drohenden Lage begibt sich Laudine ganz in die Rolle der zu Beratenden, überlässt Lunete die Regie:

*nû rât mir, liebe, waz ich tuo,
hæret dehein rât dâ zuo.⁴⁰⁰*

Danach kann die Dienerin die Herrin Schritt für Schritt an das Ziel des Dialoges heranzuführen. Ihre Argumentationsführung ist von Anfang an final darauf ausgelegt, dass Laudine Iwein annimmt, obwohl es vom höfischen Standpunkt aus vollkommen absurd erscheint:

„Durch den Verlauf des Dialoges, der sich durch Lunetes Syllogismus gänzlich auf Iwein konzentriert, gerät außer Acht, dass dieser ja durchaus nicht der einzige taugliche Ritter wäre. Vielmehr ist er einfach der Einzige, an dem sich der Syllogismus erfolgreich durchführen lässt.“⁴⁰¹

Das Wissen um Artus' Ankunft kann durch die Exklusivität und durch die Bedeutung für die Handlung als auctoriales Wissen gewertet werden, das dem des Erzählers sehr nahekommt und die Figur Lunete dazu befähigt, die Handlungsregie zu übernehmen.

Bereits erwähnt wurde Lunetes Wissen um den Weg, den Iwein nach dem Gerichtskampf genommen hat. Das Wissen ist zwar im Text durch ihre Begleitung Iweins klar nachvollziehbar, das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Lunete damit gegenüber jeder anderen Figur außer Iwein und den Burgherrn, der ihn bei sich aufgenommen hat, einen Wissensvorsprung besitzt. Nur sie allein kann damit der Botin den richtigen Weg weisen.

Wie steht es um Lunetes Voraussicht? Inwieweit lassen sich ‚Denkmuster‘ der Figur Lunete ausmachen, die darauf hinweisen, dass sie die Fähigkeit besitzt, Effekte von Handlungen vorauszusehen und dementsprechen darauf zu reagieren?

399 I V. 1956–1959.

400 I V. 1907f.

401 Zimmermann, S. 222.

Als Beispiel hierfür kann die gesamte Gerichtskampfszene herangezogen werden. Auch wenn Lunete dezidiert angibt, dass sie nicht vorausgesehen haben könnte, dass Iwein sich als treuelos herausstellen würde,⁴⁰² wird es der Figurenzeichnung nicht gerecht, Lunete als reines Opfer der Umstände darzustellen. „Eine Reihe von direkten Figureninformationen ergibt ein Gesamtbild, das Lunete als eine Figur ausweist, die dazu neigt, die Fäden in der Hand zu halten und den Lauf der Dinge aktiv steuern zu wollen, auch wenn dies ein erhebliches Risiko mit sich bringt.“⁴⁰³

Kann ein genauerer Blick auf die Scheiterhaufen-Episode plausibilisieren, dass Lunete durchaus vorausberechnen kann, wozu eine offene Anklage des Landesverrats führen wird? Die gesamte Vorgeschichte der Anklage wird dem Rezipienten nur durch Lunetes Blickwinkel nahegebracht, weshalb Aussagen zu ihrer Motivation ‚von vorne‘ und Intention mit Vorsicht zu genießen sind, da sie nicht durch einen zuverlässigen Erzählerkommentar untermauert werden. Lunete gibt an, dass sie impulsiv gehandelt habe, als sie das Gottesurteil durch Zweikampf vorschlug:

*unde ich armiu verlorne
vergâhte mich mit zorne
[...]
ich sprach durch minen zorn,
swelhe dri die tiursten man
sich von dem hove næmen an
daz siz bereden wider mich,
einen riter vund ich
der mit in allen drîn strîte*⁴⁰⁴

Zwei Mal betont sie, dass die Provokation *mit zorne* zustande gekommen wäre, doch allein schon die Aussage, dass es drei Männer sein sollten, die sie anklagen, zeigt ein gewisses Maß an Berechnung. Drei Männer, der Truchsess und seine Brüder, spielen ihr durch üble Nachrede mit, also zielt ihre so impulsiv erscheinende Herausforderung auch auf eben diese drei Männer ab. Lunete scheint zu wissen, dass sie die Herausforderung

402 I V. 3182ff.

403 Dimpel, S. 210.

404 I V. 4139f; 4146–4151.

annehmen werden.⁴⁰⁵ Gleichzeitig weiß sie aber auch, dass zwei der besten Ritter der gesamten Artuswelt, ihr die Unterstützung zugesagt haben: Gawein und Iwein.⁴⁰⁶ Beiden ist es durchaus zuzutrauen, dass sie es gegen drei Männer gleichzeitig aufnehmen können. Von diesen Arrangements wissen der Truchsess und seine Brüder nichts, weshalb für sie das Risiko geringer erscheint, als es eigentlich ist.⁴⁰⁷

Auf der *histoire*-Ebene erscheint Lunetes Lage im Moment ihrer Klage durchaus aussichtslos. Sie hat weder Gawein noch Iwein auf ihrer Suche angetroffen und nur noch einen Tag Zeit, einen Ersatz zu finden. Noch dazu ist sie in der Kapelle eingesperrt, also nicht in der Lage, weiter aktiv für ihre Rettung zu sorgen. Es erscheint unmöglich, dass Lunete gewusst haben kann, dass Iwein im genau richtigen Moment wieder an der Quelle auftauchen wird⁴⁰⁸, um ihre Klage zu hören und seine Hilfe anzubieten – und dennoch bereitet sie alles dafür vor. Mit welchen Ansätzen die Forschung Lunetes Wissensvorsprung zu erklären versucht, zeigt das folgende Unterkapitel.

1.6.3 Die Herkunft von Lunetes Wissen – logisch privilegiert?

„Während der Erzähler aufgrund narrativer Grundregeln zunächst einmal dazu legitimiert ist, alles zu wissen, und seine Aussagen zunächst einmal als wahr gelten dürfen, trifft dies auf Figuren nicht zu. Sie benötigen eine Erklärung für ihr Wissen.“⁴⁰⁹ Lunetes souveräner Wissensvorsprung in mehreren entscheidenden Szenen ist, wie die Analyse gezeigt hat, nicht vollständig durch Erzählerkommentare und Fügung durch vorausgehende Handlungen erklärbar.⁴¹⁰ Die Konsequenz, die

405 Hier ändert Hartmann die Vorlage Chrétiens erheblich. Nicht nur, dass er das Wiedererkennen zwischen Lunete und Iwein lange hinauszögert, er verschiebt auch den Akzent von Lunetes Aktionen vom passiven, unüberlegten Reagieren auf eine offene Anklage wegen Verrats zur aktiven Provokation des Gerichtskampfes ohne vorausgehende offene Anklage. Vgl. Dimpel, S. 213f; Mohr, S. 235f.

406 Vgl. IV. 2752f.: *Ich hân niht liebers danne den lîp: den gæbe ich iu ze lône.*

407 Vgl. Dimpel, S. 215.

408 Vgl. Störmer-Caysa, S. 121–127.

409 Frey, S. 129.

410 Auch Johannes Freys Lösung für das Problem unerklärbaren Wissens, dass Figuren, wenn sie nicht selbst momentan Teil der Geschichte sind, Teil des Publikums werden, kann die Abstufung des Wissens bei verschiedenen Figuren und vor allem Lunetes eklatanten Wissensvorsprung nicht abschließend klären. Vgl. ebd., S. 128f.

Mohr in den Handlungen des *Iwein* sieht, dass jede Fügung sich durch das vorausgehende Verhalten der Figuren erklären lässt, scheint für Lunete nicht zu gelten.⁴¹¹

Woher stammt dann Lunetes Wissen? Armin Schulz beschreibt in seinem Aufsatz „Spaltungsphantasmen“ das Phänomen, dass die Anderweltlichen Merkmale einer Feenfigur auf mehrere Figuren aufgespalten werden, um sie so in den christlich-höfischen Kontext eingliedern zu können.⁴¹² „Die ‚thematische‘ Rolle der Fee wird aufgespalten, im Sinne eines Wegdelegierens ihres ambivalenten bzw. negativen Potenzials auf Wesen in ihrem unmittelbaren Umkreis.“⁴¹³ Die Feenfigur, die höfisch eingegliedert werden muss, ist in diesem Fall Laudine als Herrin des Brunnenreiches, dem noch mythische Elemente durch die Quelle und den Gewittersturm anhaften. Doch das Feenhafte des Brunnenreiches ist durch das höfische und christliche Umfeld gezähmt, die Quelle selbst ein *locus amoenus* mit einer Kapelle.⁴¹⁴ Folgt man Schulz' Theorie, wäre die Figur, auf die einige von Laudines Feenelementen ausgegliedert wurden, Lunete. Dass es sich bei Lunete und Laudine um zwei Seiten einer Medaille handeln könnte, überlegt nicht nur Schulz.⁴¹⁵ Wie manifestieren sich nun diese Spuren von der ‚Feenhaftigkeit‘ Lunetes im Text?

Zu erwähnen wäre der Besitz eines unsichtbar machenden Rings. „[...]es werden mythische Motive, die ursprünglich zum magischen Pakt zwischen Held und Fee gehören, in neue Funktionsszusammenhänge außerhalb der Liebeshandlung transplantiert, während die Liebesbeziehung selbst den Regeln gewöhnlicher Minnekasuistik unterliegt.“⁴¹⁶ Der neue Funktionszusammenhang wäre in diesem Fall die Errettung Iweins vor dem sicheren Tod durch Unsichtbarwerden. Zwar sind übernatürliche ‚Gadgets‘ auch in höfischen Romanen gern eingesetzt, doch werden sie meistens auch von übernatürlichen Wesen verwendet. Beispiele hierfür wären das Pflaster der Feimorgan im *Erec*, oder die Salbe derselben ‚berühmten‘ Fee im *Iwein*, welche den ver-

411 Vgl. Mohr, S. 196f.

412 Vgl. Schulz: Spaltungsphantasmen, S. 244.

413 Ebd.

414 Vgl. Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen ¹¹1993, S. 202.

415 Vgl. Dimpel, S. 221; Bertau, Karl: Der Ritter auf dem halben Pferd oder die Wahrheit der Hyperbel, in: PBB 116 (1994), S. 285–301, hier: S. 291.

416 Vgl. Schulz: Spaltungsphantasmen, S. 236.

wundeten Helden wieder auf die Beine bringen. Die höfischen Damen dürfen sie zwar benutzen, doch ihre zauberkräftige Wirkung erhalten sie von den unhöfischen, anderweltlichen Händen der Feenfigur, die nur durch ihre Salben und Pflaster überhaupt in Erscheinung tritt und ansonsten aus der höfischen Welt verbannt wurde.

Lunete benutzt den Ring, der Iwein unsichtbar macht, jedoch ohne Angabe, woher sie ihn habe, was den Gegenstand näher zu ihr in Beziehung rückt, als es für eine höfische Dame der Fall sein sollte. Es scheint so, als müsse nicht erklärt werden, warum Lunete im Besitz eines zauberkräftigen Rings ist. Bei Chrétien ist die Besitzangabe sogar noch dezidiert als bei Hartmann. Hartmanns Lunete spricht nur von *diz vingerlîn*, welches Iwein nehmen soll. Bei Chrétien spricht sie von *chest mien*, ihrem Ring, und betont, dass Iwein ihn ihr wiedergeben soll, wovon bei Hartmann nicht die Rede ist.⁴¹⁷

Lunete betont auch mehrere Male, dass sie nicht höfisch genug ist, um am Artushof anerkannt zu werden, es wird dementsprechend ein Kontrast zwischen ihr und der höfischen Artuswelt aufgebaut. Ein weiterer Hinweis für Lunetes Nichtzugehörigkeit zum höfisch-christlichen Kosmos der arthurischen Welt des *Iwein* könnte ebenso die Art der Bestrafung darstellen, der sie sich nach dem angeblichen Landesverrat ausgesetzt sieht. Der Scheiterhaufen als Todesstrafe war Häretikern und Ketzern vorbehalten, also denjenigen, die sich nicht in das christliche Weltbild einfügen wollten.⁴¹⁸ Verrat an der Landesherrin und falscher Ratschlag sind keine üblichen Vergehen für diese Art von Strafe. Die Bedrohung Lunetes, auf diese Art hingerichtet zu werden, könnte demnach als Indiz dafür gewertet werden, dass ihre zauberkräftigen, feenhaften Charakteristika aus ihrer Figurenzeichnung entfernt werden sollen. Folgerichtig wird es im weiteren Verlauf des Romans dem Erzähler wichtig zu zeigen, dass Lunete sehr fromm ist. Ihren nächsten Auftritt nach der Scheiterhaufen-Episode hat sie in einer Kapelle:

417 Y V. 1021ff: *Mais chest mien anel prenderés / Et, s'i vous plaist, si'l me rendrés / Quant je vous arai delivré.*

418 Vgl. Schild, Wolfgang: Folter, Pranger, Scheiterhaufen: Rechtsprechung im Mittelalter, München 2010, S. 176f.

*sî sprachen, si ist hie nâhen bi
 ein juncvrouwe, heizt Lunete:
 diu stât an ir gebete
 in der kapellen hie bî:⁴¹⁹*

Diese Mechanismen korrelieren mit jenen, die Schulz beschreibt:

„Aber die bloße Spaltung genügt offenbar nicht: Daß die abgespaltenen Figuren und Wesen zusätzlich ‚entschärft‘ werden, deutet darauf hin, daß man sich des mythischen Zusammenhangs [...] durchaus bewußt war – und daß man deshalb zusätzliche Entlastungsstrategien aufbieten mußte, um die mythische Übermacht der Fee einzudämmen.“⁴²⁰

Mit der Beinahe-Verbrennung Lunetes auf dem Scheiterhaufen und Iweins aktiver Rolle in der Verhinderung dieser Bestrafung wäre Lunete also auch in der Handlung vollständig durch die Kraft des Helden entmythisiert, die Feenelemente abschließend entschärft.

Ist Lunete also eher eine logisch privilegierte denn eine *Auctoriale Figur*? Lässt sich ihr Wissensvorsprung abschließend durch die Tatsache erklären, dass sie als Abspaltung einer Feenfigur Anteil an einer übernatürlichen Sphäre hat, von der sie ihre ‚Macht‘ bezieht? Dagegen spricht vor allem die Häufigkeit ihres Auftretens und die Verwendung ihres Wissens, das sich nicht auf prophetische Aussagen zur Vorwegnahme der Zukunft beschränkt. Lunete ist weder eine wirkliche Fee wie die nur latent, schattenhaft vorhandene Feimorgan, noch ist sie eine von Gott inspirierte Einsiedlerin, sondern eine Dienerin, die nicht nur mahnt, sondern auch aktiv zum Gelingen des Geschehens beiträgt. Wie genau ihr Wissen und ihr Handeln korrelieren, zeigt die Untersuchung zum Kriterium „Auctoriales Handeln“.

419 I V. 5884–5888.

420 Schulz, Spaltungsphantasmen, S. 244. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Löwe als Iweins Begleiter interpretieren, der weniger als Raubtier denn als beinahe komischer Helfer des Helden anzusehen ist. Der Unterschied zwischen ‚üblichen‘ Martenerzählungen und dem *Iwein* wäre dementsprechend, dass die Abspaltungen der Feengestalt ihm nicht als Hindernisse in den Weg gestellt werden, sondern ihm im Gegenteil helfend zur Seite stehen.

1.7 Auctoriales Handeln

Auctorial ist ein Handeln dann, wenn es einerseits die Konsequenz von auctoralem Wissen darstellt, also den Wissensvorsprung als Motivation und Voraussetzung hat, andererseits wenn es – auch gegen Beschränkungen von Diegese und Figurenzeichnung – auf das von der Stoffgeschichte intendierte Ende hinarbeitet. Das kann auch bedeuten, dass Alternativen, die der Held sonst noch ergreifen könnte, durch dieses auctoriale Handeln ausgeschaltet werden, entweder durch gegenläufige Ratschläge oder durch aktives Eingreifen der Figur. Ratschläge, die auf ein bestimmtes Handeln des Helden oder vergleichbarer Figuren abzielen, damit die Handlung fortschreitet, bilden eine eigene Kategorie des auctorialen Handelns.

Dass Lunete die besten Voraussetzungen erfüllt, um Handlung zu steuern, haben die bisherigen Kategorien erwiesen. Auch die Forschung hat dies bereits gesehen. Sie ist die „Zofe, die die Fäden in der Hand hat“⁴²¹, schreibt Alois Wolf und Judith Rice Rothschild bescheiden ihr „„power to direct and control other characters, and ultimately, events“⁴²².

1.7.1 Lunetes Ratschläge

Als Dienerin und Vertraute Laudines ist es ein Teil Lunetes Figurencharakterisierung, dass sie Laudine berät. Von Seiten der Herrin des Brunnenreiches wird dieser Rat mehrere Male dezidiert eingefordert, was Lunete die Möglichkeit gibt, Laudines Handlungen in eine bestimmte Richtung zu lenken.

*ir râtes unde ir lère
gevolgete si mère
dan aller ir vrouwen*⁴²³

421 Wolf, Alois: Erzählkunst und verborgener Schriftsinn. Zur Diskussion um Chrétien's *Yvain* und Hartmanns *Iwein*, in: Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd 2 (1971), S. 1–42, hier: 35.

422 Rothschild, Judith Rice: Empowered Women and Manipulative Behaviours in Chrétien's *Le Chevalier au lion* and *Le Chevalier de la Charrete*, in: Medieval Perspectives 7 (1992), S. 171–185, hier: S. 171.

423 I V. 1793ff.

Als Lunete Laudine überzeugen will, dass Iwein neuer Landesherr werden soll, mahnt sie eingangs unaufgefordert:

*und muget ouch ze vil clagen
[...]
welt ir den brunnen und daz lant
niht verliesen âne strît,
sô warnet iuch der wer enzît,
und lât iuwern swæren muot.*⁴²⁴

Damit positioniert sie sich bereits implizit in der Rolle der Ratgeberin, die einen besseren Vorschlag hat, sie fordert Laudine geradezu heraus, weitere Informationen zu verlangen, was sie denn auch folgerichtig tut: *nû rât mir, liebe, waz ich tuo.*⁴²⁵ Davon ausgehend kann Lunete nun den Ratschlag geben, der die Handlung in die sowohl von ihr als auch vom *auctor* intendierte Richtung steuert: Derjenige, der den alten Brunnenritter besiegt hat, soll der neue werden. Wie sehr Lunete selbst von ihrer Position als Ratgeberin überzeugt ist, zeigt ihre Aussage, nachdem sie die Weichen für die öffentlichen Ratsversammlung gestellt hat: *swer volget guotem râte, / dem misselinget spâte.*⁴²⁶ Was Lunete also rät, kann nur dem Guten dienen.⁴²⁷ Da ihr Rat jedoch an solch exponierter Stelle erscheint und solche politische Tragweite hat, bleiben Risiken nicht aus. Lunete ist sich dessen vollends bewusst, wie sie in ihrer Klage in der Kapelle formuliert:

*mîn rât vuoget ime daz
daz sichs mîn vrouwe underwant
und gap im lîp unde lant.*⁴²⁸

Für die Dauer von Iweins Absenz aus dem Brunnenreich und dem schwebenden Status Quo des Landes ohne Verteidiger enthält sich auch Lunete der Ratschläge. Erst als Iwein wieder in die Nähe der

424 I V. 1801; 1858–1861.

425 Vgl. Zimmermann, S. 213.

426 I V. 2153f. Hier legt Hartmanns Erzählinstanz Lunete eine allgemeine Sentenz in den Mund, ein Verfahren, welches bereits im Kapitel II 1.2 angesprochen wurde.

427 Nicola Kaminiski bescheinigt Lunete in der Präsentation dieses Ratschlags zu Recht auktoriale Macht im Sinne ‚Ursupation göttlicher *auctoritas*‘. Damit setzt Lunete ihre Handlungen mit dem eines göttlichen Werkzeugs gleich und der Erzähler bestätigt so implizit: Dass Iwein und Laudine sich in der Ehe verbinden ist Gottes Wille und Teil der göttlichen *ordo*. Vgl. Kaminski, S. 40f.

428 I V. 4196–4198.

Quelle kommt und den dauerhaften Sturm entfacht, wird sie aktiv. Wiederum erscheint sie unaufgefordert vor Laudine und mahnt:

*„vrouwe, kumt vil drâte
der dinge ze râte
wâ ir den man vindet
mit tem ir überwindet
disen schaden und diz leit.“*⁴²⁹

Die Ausgangslage spiegelt die der ersten Ratszene. Wieder ist das Brunnenreich in Gefahr, wieder ist es Iwein, der zugleich Ursache als auch Lösung des Problems darstellt, wieder ergreift Lunete zuerst die Initiative⁴³⁰ und versetzt sich damit in eine Position, die sie aktiv am längeren Hebel platziert. So kann Laudine wiederum nur passiv reagieren und fragen: *mahtû mir nû rât gegeben?*⁴³¹

Aufgrund der Konsequenzen, die ihr der letzte politische Ratsschlag eingebracht haben, verweist Lunete ironisch auf ihr Unvermögen, einen weisen Rat zu geben, da sie nur *ein wîp* sei. Damit stärkt sie allerdings ihre herausgehobene Position als Ratgeberin⁴³², da Laudine sie zum zweiten Mal bittet: *und rât dar nâch daz beste.*⁴³³

Solchermaßen aufgefordert rät Lunete zum selben Mann wie bereits zuvor, diese wichtige Tatsache ist jedoch nur ihr bekannt. Sie hat sich zweifach abgesichert, dass ihr Rat Gehör findet, dabei ist die Brisanz ihres Ratsschlags Laudine nicht einmal bewusst. Für die Herrin des Brunnenreichs besteht das einzige Hindernis darin, nach erhaltener Hilfe ebenfalls Hilfe zu leisten, nämlich den Löwenritter wieder mit seiner Herrin zu versöhnen. Da sie nicht weiß, dass sie selbst diese Herrin ist, leistet sie den Eid gerne.

Vordergründig enthält der zweite Rat weniger Sprengkraft und Handlungslenkung als der erste, da Laudine ihr Leben nicht massiv miteinbezogen sieht. Sie soll den Löwenritter nicht heiraten, sondern ihm nur im Gegenzug einen Gefallen erweisen.⁴³⁴

⁴²⁹ I V. 7827–7831.

⁴³⁰ Dies scheint Dimpel nicht gesehen zu haben, er schreibt: „Als Iwein am Romanende erneut den Brunnenguß vornimmt, sucht Laudine das Gespräch mit Lunete“. Es ist Lunete, die zuerst zu Laudine kommt. Vgl. 7823–7831.

⁴³¹ I V. 7844.

⁴³² Vgl. Dimpel, S. 244.

⁴³³ I V. 7867.

⁴³⁴ Vgl. I V. 5471–5479.

Hintergründig allerdings, dem Rezipienten, Lunete und der Erzählinstanz bekannt, wird dieser Rat die Handlung sogar noch stärker beeinflussen als der erste, da er direkt auf den Zielpunkt der Handlung hinweist: Iwein wird wieder mit Laudine versöhnt und als alter und neuer Herrscher des Brunnenreiches eingesetzt.

Es zeigt sich auch: Obwohl Lunete nur Laudine rät und nicht Iwein⁴³⁵, beeinflussen Lunetes Ratschläge Iweins Handlungen ebenso sehr wie die Handlungen Laudines, da diese Ratschläge immer ihn zum Ziel haben. Lunete besetzt die Position des Brokers⁴³⁶ nicht nur zwischen Laudine und dem Brunnenreich, sondern auch zwischen Iwein und Laudine. Was sie rät, dient als Motor der Narration hin zum intendierten Ende und sie bedient sich für diese Ratschläge eines auctorialen Wissens. Daher sind ihre Ratschläge als auctoriale Ratschläge einzustufen.

1.7.2 Alternativenaussschaltung

Indem Lunete Laudine bezüglich Iwein berät, stellt sie viele wichtige Weichen für den Verlauf von Iweins Handlungsstrang. Manchmal genügt diese indirekte Lenkung jedoch nicht und Lunete greift direkt ein, um Iwein von einer Handlung abzubringen, die ihm schaden und den guten Ausgang der Erzählung verhindern könnte. Sie verhindert mit ihrer gesamten Rettungsaktion im Torbogen, dass Iwein entdeckt wird und er als offizieller Gefangener sich für den Tod des Burgherren verantworten muss. Danach muss sie noch einmal eingreifen, als Iwein Anstalten macht, ungeachtet der Gefahrensituation auf Laudine zuzueilen: *dô daz her Iwein ersach / dô lief er gegen der tür*.⁴³⁷ Lunete reagiert heftig auf sein Vorhaben und stellt klar heraus, dass ihr Eingreifen das einzige war, was ihn in diesem Moment gerettet hat, auch wenn sie seine Kooperation benötigt:

*irn wellent mir volgen
sô habt ir den lip verlorn.*

435 Im Unterschied zu Chrétien. Vgl. Y V. 6690–6706.

436 Vgl. Krüger, S. 259.

437 I V. 1478f.

[...]

*ichn trûwe iu den lip niht bewarn,
ezn sî dan iuwer wille.*⁴³⁸

Bei Chrétien gestaltet sich die Szene ähnlich, wenn auch mit kleinen Akzentverschiebungen. So erscheint Lunete im französischen Original weniger zornig, Chrétien betont, dass sie *come gentix et deboinaire*⁴³⁹ agiert, also höfisch, freundlich und liebenswürdig. Die allgemeine Sentenz zum rechten Verhalten eines *wisen man* in solchen Gefahrensituationen wird bei Hartmann nicht aus Lunetes Sicht geschildert, während Chrétiens Lunete den persönlichen Aspekt *Je l'appel plus mauvais que preu*⁴⁴⁰ einbringt. Dadurch entsteht der Eindruck, als spräche in Hartmanns Szene die Erzählinstanz selbst durch Lunete. „Hartmann spricht Normurteile hauptsächlich dem Erzähler zu“⁴⁴¹, stellt Johannes Frey fest. Das kann bedeuten, dass Lunete in diesem Fall zu einem Werkzeug der Erzählinstanz gemacht wird. Ihrem Kommentar verleiht das die Autorität der Erzählinstanz.

Auch die Möglichkeit, dass Iwein Laudine zwar hilft, das Brunnenreich zu verteidigen, sie jedoch nicht heiratet und somit auch nicht permanenter Herrscher über das Brunnenreich wird, wird von Lunete zurückgewiesen.

*sî sprach ,daz sî iu widerseit
wer wær der, der sich sô grôz arbeit
iemer genæme durch iuch an,
erne wære iuwer man?*⁴⁴²

So harsch sich das anhören mag und so viel Kritik diese Aussage bei in der interpretierenden Forschung hervorgerufen hat⁴⁴³ –, die persönliche Beziehung zwischen Herrin und Dienerin und wie Lunetes Unverblümtheit sich darauf auswirken mag ist nicht das primär wichtige Ergebnis dieser Textstelle. Entscheidend ist, dass Lunete mit dem Einwand Erfolg hat und so die Alternative von einer reinen politischen

438 I V. 1490f; 1497.

439 Y V. 1305.

440 Y V. 1324: „Den nenne ich sehr unklug“.

441 Frey, S. 39.

442 I V. 1917–1920.

443 Vgl. insbes. Germain, S. 20, Allen, S. 146.

Beziehung ausgeschaltet wird. Iwein wird *herre dâ*, wie sich Lunete es vorgenommen hat.

Gegenläufige Kräfte zu Lunetes Bemühungen, retardierende Momente, gefährden die Endgültigkeit dieses Plans in der Figur des Ritters Gawein, der Iwein dazu verführt, auf *aventiure* auszureiten, obwohl er als Ritter, der die Quelle zu verteidigen hat, sicher nicht auf *aventiure* lange warten würde.⁴⁴⁴ Der Alternativweg, dass Iwein also trotz Herrscherpflichten ein fahrender Aventiureritter werden könnte, der sich auf Turnieren Ehre erwirbt, wird somit für eine kurze Weile präsent gehalten⁴⁴⁵, jedoch durch Iweins Terminüberschreitung als gescheitert sanktioniert. Mit der Gestalt des Löwen gewinnt Iwein eine neue Identität und ein weiteres Alternativ-Leben: Den Löwenritter. Dass er dieses Inkognito nicht für immer behalten wird, dafür sorgt wiederum niemand anderes als Lunete: Indem sie ihn für sich kämpfen lässt, bringt sie ihn wieder mit dem Brunnenreich und mit Laudine in Kontakt, was später dazu führt, dass Laudine ihm, durch Lunete angeleitet, verzeiht. Genau so hatte Lunete es Iwein versprochen:

*mit ir triuwen si im gehiez
daz si sîn wol gedæhte
und ez ze rede bræhte
umbe sîne swære.*⁴⁴⁶

Keine andere Alternative als die, die sich Lunete im Auftrag des *auktors* und als Komplizin der Erzählinstanz für Iwein gedacht hat, hat lange Bestand – dafür sorgt Lunetes häufiges Eingreifen genau an den neuralgischen Punkten der Handlung.

1.7.3 Manipulation anderer Figuren

Damit die Figur Lunete überhaupt in der Lage ist, solchermaßen Alternativen auszuschalten, muss sie andere Figuren dazu bringen, das zu tun was sie tun sollen, damit ihr Plan funktioniert. Lunete unterscheidet sich von anderen weiblichen Figuren im *Yvain/Iwein* besonders da-

⁴⁴⁴ Vgl. Kaminski, S. 28.

⁴⁴⁵ Vor diesem Hintergrund ist auch Kaminskis Überlegung interessant, dass die Figuren Lunete und Gawein und ihre Intentionen auf der discours-Ebene durch den erzählenden Ritter des Prologs und Frau Minne gespiegelt sind. Vgl. ebd., S. 43.

⁴⁴⁶ *I V.* 5556–5559.

durch, dass sie nicht manipuliert wird, sondern im Gegenteil die Manipulierende ist.⁴⁴⁷

Auf ihre Lenkung ihrer Herrin wurde bereits in Anklängen hingewiesen, nun werden die beiden hauptsächlich diesbezüglichen Szenen, der Heiratsrat und der ‚Versöhnungsrat‘ nochmals genauer aufgeschlüsselt.

Tobias Zimmermanns Dialoganalyse zeigt, welche treffenden Argumente Lunete in den Mund gelegt werden, sodass Laudine ihr wenig entgegenzusetzen hat.⁴⁴⁸ Indem Lunete im genau passenden Moment von Artus drohender Ankunft berichtet, entkräftet sie Laudines Behauptung, dass es keinen trefflicheren Herrn als Askalon gebe, nicht direkt, sondern schickt ein weiteres, dringliches politisches Argument ins Feld. Sie macht damit deutlich: Laudines persönliche Befindlichkeiten haben mit der Entscheidung nicht viel zu tun, sind nicht zielführend. Die Argumente der Herrin laufen ins Leere.⁴⁴⁹ Daraufhin sieht sich Laudine entwaffnet und begibt sich in Lunetes Führung für einen konkreten Vorschlag. Anstatt jedoch selbst etwas vorzuschlagen, führt die Dienerin die Herrin zur Antwort durch eine rhetorische Frage:

*swâ zwêne vehtent umbe den lîp
weder tiurre sî der dâ gesige
od der dâ sigelôs gelige.*⁴⁵⁰

Damit ist der ‚Ball‘ sozusagen in Laudines Feld. Sie gibt die Antwort, dass der Sieger stärker ist als der Besiegte und muss damit gleichzeitig zugeben, dass es eben doch bessere Männer gibt als Askalon. Sie entkräftet ihre Aussage zwar durch ein ‚sô wæn ich‘, doch Lunete lässt ihr keinen Interpretationsspielraum: *vrouwe, ez ist niht wænlîch*. Argumentatorisch ist Laudine damit ausmanövriert und kann nur noch dadurch die Oberhand gewinnen, dass sie die Szene unterbricht. Ihre sprachliche Unterlegenheit kommt darin zum Ausdruck, dass nur die Erzählinstanz ihre Reaktion wiedergibt, Laudine aber nicht mehr mit Worten antwortet. Die Manipulation ist durch die Unterbrechung nicht gescheitert, im Gegenteil. Lunete behält das letzte Wort und in

447 Vgl. Allen, S. 142.

448 Vgl. Zimmermann, besonders die Grafiken S. 212 u. 218.

449 Vgl. ebd. S. 213.

450 I V. 1956.

einer für die Figur Laudine seltene Innenschau zeigt die Erzählinstanz, wie Lunetes Manipulation Früchte trägt. Laudine übernimmt sowohl Lunetes Perspektive⁴⁵¹ als auch die der Erzählinstanz, die besagt, dass Lunete einerseits treu ergeben ist und andererseits nur zum Guten rät.⁴⁵² Daraus ergibt sich: Wenn Lunete gut rät, dann muss das, was sie vorschlägt, der einzig richtige Weg sein.

Folgerichtig fragt Laudine ohne Präambel nach der Identität des Siegers und wann sie ihn sehen könne, nachdem Lunete am nächsten Tag wieder erscheint. Lunete sorgt dafür, dass Iwein und Laudine sich nicht nur widerwillig begegnen, sondern geradezu darauf drängen, einander zu sehen.⁴⁵³ Sie nennt Laudine einen übersteigerten Zeitrahmen und lässt sie dadurch scheinbar selbst die raschere Gangart der Zusammenführung bestimmen, wobei Lunete geschickt weiterhin geheimhält, dass Iwein sich ja bereits in der Burg befindet. Nach außen hin bleibt die Hierarchie Herrin-Dienerin gewahrt, da es Laudine ist, die bestimmt, und Lunete, die ausführt, aber durch Lunetes angewandtes auctoriales Wissen wird Laudine genau in diese für Lunete günstige Position gelenkt, ohne es zu merken.

Ähnliches geschieht bei der zweiten Ratszene am Ende des Romans. Wie oben bereits ausgeführt, besitzt Lunete eines Wissensvorsprung gegenüber Laudine in Bezug auf Iweins Identität als Löwenritter. Da sie dieses Wissen weiter für sich behält, manövriert sie Laudine ohne ihr Zutun in eine Zwickmühle. Sie spricht ihr einen Eid vor, der vordergründig nur auf den Löwenritter abzielt, aber in jedem Wort auch für Iwein gelten kann:

*ob der rîter her kumt
und mir ze mîner nôt gevrumt
mit tem der lewe varend ist,
daz ich ân allen argen list
mîne maht und mînen sin
dar an kêrende bin
daz ich im wider gewinne
sîner vrouwen minne.*⁴⁵⁴

451 Vgl. Dimpels ‚Perspektivübernahme‘ als eine Form der Sympathienlenkung. S. 53.

452 I V. 1862.

453 I V. 1761–1765; V. 2120–2123.

454 I V. 7925–7932.

Auch die Erzählinstanz merkt an, wie treffend Lunete ihre Worte wählt und betitelt sie kurz darauf mit der Charakterisierung ‚*die guote*‘, um Wertschätzung auszudrücken. Somit findet keine Verurteilung von Lunetes Verhalten durch die höchste wertende Instanz statt⁴⁵⁵ und Lunetes Manipulation wird gebilligt. Dieses Vorsprechen des Eides ist eine Paradestelle für auctoriales Handeln, welches aus auctoralem Wissen resultiert. Wohlgemerkt bedient sich Lunete bei ihrem Coup keiner einzigen Lüge, sie unterlässt es nur, ihr Wissen mit Laudine zu teilen. Denn nur durch einen gut ausgenutzten Wissensvorsprung kann Handlungsmacht entstehen.

Lunete ist allerdings nicht die einzige Figur, die ein ‚Happy End‘ zwischen Laudine und Iwein forciert. Iwein selbst versucht es mit Gewalt, als er die Quelle wieder und wieder begießt und sich sozusagen Laudine geradezu aufdrängt, damit sie ihn wahrnimmt. Er ist davon überzeugt, dass er auf diese Weise ihre Liebe erzwingen kann: *daz ich doch ir minne / mit gewalt gewinne*. Doch nur Lunete obliegt die Hilfe der Erzählinstanz, die an dieser Stelle auf eine miraculöse Wendung im Sinne einer *deus ex machina* verzichten kann. „Because Lunete’s verbal artistry replaces Yvain’s force at the end of the book and permits the possibility of a happy ending, Hanning labels her a ‘surrogate of Chrétien.’“⁴⁵⁶

Auch in ihrer Anklage und drohenden Hinrichtung ist Hartmanns Lunete alles andere als passiv. Bei Chrétien wird Lunete von der öffentlichen Anklage des Truchsesses überrascht und kann nur reagieren statt aktiv lenken.⁴⁵⁷ Anders bei Hartmann. „Lunete [...] wartet bei Hartmann nicht, bis ihr Ruf ruiniert ist, sie nimmt das Heft des Handelns selbst in die Hand, sie wehrt sich hier gegen den schleichenden Rufmord, indem sie selbst den Gerichtskampf vorschlägt.“⁴⁵⁸ Wozu allerdings der Gerichtskampf, mag man sich fragen? Weshalb beruft sich Lunete nicht darauf, dass auch der öffentliche Rat, dessen Sprecher sogar der Truchsess war, der sie nun anklagt, Iwein als Landesherrn an-

455 Chrétiens Erzähler lobt sie nach der gelungenen Manipulation sogar noch mehr als Hartmann, indem er den wertenden Satz *Or a bien Lunete exploitié* (YV. 6648; Lunete hat ihre Aufgabe sehr gut gemeistert), bevor er sie nach Iwein ausreiten lässt.

456 Allen, S. 142.

457 Y V.3667f.: *En plaine court et voiant tous / Me mist sus pour vous l’oy traïe*,

458 Vgl. Dimpel, S. 213.

erkannt und für gut befunden hat?⁴⁵⁹ Für den Fortlauf der Handlung, die auf Iweins Reinstitution als Landesherr abzielt, ist mit dem Rückverweis auf ein Eigenverschulden des Truchsesses nichts gewonnen. Ebenso wenig gewinnt die Handlung signifikant durch das Leben oder Sterben des Truchsess' und seiner Brüder. Natürlich muss sich Lunete, wenn sie weiterhin ihre Freiheit zur Handlungslenkung haben will, wieder der Huld ihrer Herrin sicher sein, deshalb müssen ihre Ankläger diskreditiert werden. Doch Lunete schlägt nicht irgendein Gottesurteil vor, kein einseitiges Abwehr-Ordal⁴⁶⁰, sondern den gerichtlichen Zweikampf, für den sie einen Kämpfer benötigt. Lunete „kann nicht lassen von der Versuchung auktorialer Inszenierung und Konfigurierung, formuliert [...] sich als ‚Autorin‘ selbst die fatale Rechtsbedingung für den nachfolgenden Gerichtskampf.“⁴⁶¹ Dabei handelt sich allerdings nicht um Selbstüberschätzung, wie Kaminski postuliert. Aus rechtlicher Sicht obliegt dem Angeklagten die Wahl des Ordals⁴⁶², weshalb der Figur Lunete durchaus in diesem Fall Berechnung unterstellt werden kann. Durch die Provokation der Anklage wird ihr ein strategischer Vorteil gewährt: Lunete kann, für den damaligen Rezipienten rechtlich nachvollziehbar, das Geschehen in die richtige Richtung lenken: Sie bereitet die Szenerie für Iwein, damit er sich selbst incognito von der Anklage als schlechter Landesherr vor Gott und den Menschen exkulpieren kann.⁴⁶³

In dieser Szene zeigt sich ebenfalls besonders, wie Lunete und die Erzählinstanz quasi Hand in Hand arbeiten: Lunete bereitet auf der Ebene narrativer Regie alles für den erneuten Kontakt Iweins mit dem Brunnenreich vor, während die Erzählinstanz auf der *discours*-Ebene dafür sorgt, dass Iwein trotz anderweitiger Verpflichtungen auch noch

459 Vgl. Dimpel, S. 214, Fußnote Nr. 500.

460 Darunter fielen beispielsweise ein Reliquieneid, sowie eine Feuerprobe durch das Anfassen glühender Eisen etc. Vgl. Dinzelsbacher, Peter: Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozeß, Essen 2006, S. 31–40.

461 Kaminski, S. 41f.

462 Vgl. ebd., S. 33.

463 Auch wenn es der Erzähler dabei nicht versäumt, zu betonen, dass Iwein es niemals aus eigener Kraft geschafft hätte, wenn nicht Gott auf seiner Seite gewesen wäre. Nicht nur, dass er Gott und die Wahrheit auf seiner Seite hat (*I* V.5275), Gott kann sich auch der inbrünstigen Gebete der Hofdamen nicht verschließen (*I* V. 5355–5361).

gerade rechtzeitig eintrifft und Gawein, der andere mögliche Kandidat, mit der Rettung der Königin beschäftigt ist.⁴⁶⁴

Rein auf der *histoire*-Ebene kann Lunete sich nicht sicher sein, dass Iwein rechtzeitig eintreffen wird und sie hätte nach Iweins bewiesener Unzuverlässigkeit auch keinen Anlass, ihm nochmals eine Tür zu öffnen, die ihm die erneute Landesherrschaft einbringen kann. Doch Lunete befindet sich eben nicht nur auf der *histoire*-Ebene, sondern ihr obliegt die intradiegetische Steuerung der Iwein-Handlung. Als solches ist sie in der Lage, Figuren dergestalt zu beeinflussen, dass sie ebenfalls unwissentlich auf den Zielpunkt der Handlung hinarbeiten.⁴⁶⁵ So sagt sie auch selbstbewusst zu Iwein bevor sie ihn wieder mit Laudine vereint:

*sô hân ich iuch verendet
die rede also verre
daz ir aber mîn herre
werden sult in kurzer vrist.*⁴⁶⁶

Es scheint, als könne nichts der „binnenfiktionalen Regisseurin“⁴⁶⁷ Lunete auf lange Sicht widerstehen.

1.7.4 Überbrückung von Pattsituationen

Zu auctorialen Handeln gehört es ebenfalls, die Handlung wieder voranzutreiben, sobald sie ins Stocken zu geraten droht oder sich eine Situation einstellt, in der ein Kräftegleichgewicht in die eine oder andere Richtung verschoben werden muss, damit eine Seite die Oberhand gewinnt. Diese Momente können mit einer Transgression, einer Grenzüberschreitung der handelnden Figur zusammenfallen.

Lunete, als Bindeglied zwischen Iwein und Laudine, überbrückt gleich zu Beginn eine solche Pattsituation zwischen den zu Vermählenden. Obwohl beide das Treffen, gestützt durch Frau Minne, herbeigesehnt haben, steht die Tatsache, dass Iwein der Mörder ihres Gatten ist, noch immer merkbar zwischen ihnen. Beide scheinen unfähig, den

464 Vgl. Haug: Spiel mit der arthurischen Struktur, S. 116.

465 Vgl. Rothschild, S. 171.

466 I V. 7986–7971.

467 Kaminski, S. 46.

ersten Schritt aufeinander zuzugehen. Es ist Lunete, die eingreift und das Schweigen bricht:

*do si beidiu swigen, dô sprach diu maget
,her Iwein, wie sît ir sô verzaget?
lebet ir ode habt ir munt?⁴⁶⁸*

Erst nach dieser Aufforderung kommt es zu einer direkten Interaktion zwischen Iwein und Laudine.⁴⁶⁹ Es scheint zuerst so, als würde Lunete sich auf Iweins Seite schlagen, indem sie ihn zum Sprechen animiert, doch macht ihn dieser erste Schritt nicht zum Überlegenen, im Gegenteil: Nach Lunetes Worten muss die Entschuldigung und Unterwerfung vom Schuldigen ausgehen: *ir habet vil grôze schulde: / nû suochet ouch ir hulde.*⁴⁷⁰ Lunete stärkt damit Laudines Position in dieser Angelegenheit und spielt ihr gleichzeitig den Ball zu. Es obliegt nun Laudine, ob sie Iwein verzeiht oder nicht, aber Lunete wirft noch ihr eigenes ‚Gewicht‘ in die Waagschale, indem sie sich in die Bitte um Vergebung miteinschließt:

*nû bite wir sie beide
daz si ir leide
geruoche vergezzen.⁴⁷¹*

Bei Chrétien verlässt sich Lunete nicht allein auf die Macht ihrer Worte, die die Grenze zwischen Yvain und Laudine überbrücken, sondern sie wird körperlich aktiv und schiebt Yvain geradezu gewaltsam zu Laudine hin.⁴⁷² Hartmann entschärft dieses starke Bild und lässt Lunete wiederum eher subtil-manipulativ agieren. Wie sich Lunete hier verhält, hat einen Einfluss auf das Verhalten der beiden Protagonisten zueinander: Chrétians Erzählinstanz lässt Laudine und Yvain noch eine Weile über die Schuld oder Unschuld des Ritters debattieren, während die subtiler agierende Lunete im *Iwein* es schafft, dass beide die gegenseitigen Perspektiven schneller übernehmen. Iwein begibt sich als *schuldiger man* ganz in Laudines Gewalt⁴⁷³, und Laudine gibt zu:

468 I V. 2255ff.

469 Vgl. Mohr, S. 207.

470 I V. 2277f.

471 I V. 2279ff.

472 Y V. 1964: *A cest mot, par le poing le sache.*

473 Im Gegensatz zu Yvain, der darauf besteht: *La mort dont je n'ai rien meffait* (V. 1993).

swie selten wîp mannes bite,
ich bæte iuwer è.
ichn nætliche iu niht mē:
ich wil iuch gerne: welt ir mich?⁴⁷⁴

Eine ungleich freundlichere und stärkere Aussage als die der Laudine in Chrétien's *Yvain: Touz torz et touz meffaiz vous cuit*.⁴⁷⁵

1.8 Vorliebe des Erzählers für Lunete

Eines sollte angesichts der vorausgehenden Analysen evident geworden sein: Die Figur Lunete bekommt von der Erzählinstanz sehr viel Raum zugestanden, um in eigener Regie das Scheitern des Erzählens, welches Frau Minne der Erzähler-Figur Hartmann angedroht hat, zu verhindern.⁴⁷⁶ Lunete wird zur Komplizin des Erzählers, indem sie lenkt, wo er nicht direkt lenken kann, ohne alles mit göttlicher Fügung zu begründen und damit vor seiner eigenen Erzählkunst zu kapitulieren. Aufgrund dessen sollte es Signale im Text dafür geben, dass die Erzählinstanz der Figur Lunete gewogen ist, entweder durch direktes Lob oder durch die Art und Weise, wie er andere Figuren sich über sie äußern lässt.

Positive Zuschreibungen zur Figur lassen sich durchaus finden. Trotz ihrer selbst behaupteten *unhövescheit* nennt sie die Erzählinstanz *ein hövesch maget* und betitelt sie mehrmals mit den Attributen *guot*⁴⁷⁷, *süez* und *wîse*.

Laudine nennt sie *liebe*⁴⁷⁸, *geselle*⁴⁷⁹ und bezeichnet sie als *getriuwe unde guot*.⁴⁸⁰

Für Iwein schließlich, der am meisten von ihrer handlungssteuernden Funktion profitiert, ist sie die *liebe vrou Lunete*, der er seine Zuneigung wenn schon nicht in Worten dann doch in Taten beweist.

474 I V. 2330–2333.

475 Y V. 2014: ‚Ich vergebe Euch alle Eure Schuld.‘

476 Vgl. Kaminski, S. 44f.

477 I V. 1739; 1785.

478 I V. 1907.

479 I V. 2115.

480 I V. 2024.

Starke Zuneigung bekommt Lunete jedoch bereits früh in der Geschichte von anderer signifikanter Stelle. Niemand anders als Gawein, *an dem niht tes enschein / ez n wære hövesch unde guot*, das Paradeexemplar eines Artusritters, erweist ihr die Ehre:

*her Gâwein sprach ,mîn vrou Lûnete,
hât mir liebes vil getân
an dem besten vriunde den ich hân
[...]
wær ich sô biderbe und sô wert
daz mîn gêret wære ein wîp,
ich hân niht liebers danne den lîp:
den gæbe ich iu ze lône⁴⁸¹*

Doch nicht genug, dass er ihr sein Leben anbietet und zwischen ihnen ein Band der Freundschaft geknüpft wird; Gawein, der oft der höfischste aller Ritter genannt wird, spricht Lunete ebenjenes Attribut zu, welches ihr in der Vergangenheit vom Artushof verweigert wurde: *hövescheit*.⁴⁸² Höher kann eine Figur in einem höfischen Roman, die nicht der Artuswelt angehört, kaum geehrt werden.

Abseits der *histoire*-Ebene und dem Verhalten anderer Figuren Lunete gegenüber sprechen auch die Formen der Sympathiesteuerungen und Fokalisierung für eine Vorliebe des Erzählers für Lunete.⁴⁸³ Als Bindeglied zwischen Iwein und Laudine folgt die Erzählperspektive häufig Lunete, der Rezipient betritt mit ihr Laudines und Iweins Aufenthaltsorte, sie erschafft die Blickwinkel, aus denen gesehen wird⁴⁸⁴ und durch ihren Innensichtfilter wird das Geschehen kommentiert und andere Figuren bewertet.⁴⁸⁵ Die lehrhaften Sentenzen in ihren Aussagen rücken sie in die Nähe der Autorität der Erzählinstanz, sie vertritt deren Ansichten und die Erzählinstanz kann durch sie zur Sprache kommen, ohne dass sie die Handlung mit einem Exkurs unterbrechen müsste.

481 I V. 2739ff; 2750–2753.

482 I V. 2744.

483 Zur Sympathiesteuerung vgl. Dimpel, S. 64–121.

484 Vgl. Die Öffnung des Fensters in I V. 1450 und das Loch in der Kapellentür in I V. 4020.

485 Besonders die restlichen Figuren des Brunnenreiches außer Laudine werden durch Lunetes ‚Brille‘ von den Rezipienten bewertet, ohne dass die Erzählinstanz eine abschließende Wertung durch seine Autorität als oberste moralische Instanz gibt.

Am deutlichsten zeigt sich die Vorliebe der Erzählinstanz für ihre Figur Lunete in der Schlusszene des Romans. Iwein und Laudine sind wieder vereint und das Endziel der Handlung ist somit erreicht. Anstatt die Geschichte jedoch mit dem Vers *sus wart versüenet der zorn* zu beenden, fügt die Erzählinstanz noch etwas an. Lunete wird zur Reflektionsfigur des erlebten Endes, durch ihre Augen wird das Geschehene nochmals bewertet:

*hie gesach vrou Lûnete
die suone diu ir sanfte tete.
swâ man unde wîp
habent guot unde lîp
[...]
diu gewinnen manege sîeze zît
daz was hie allez wænlîch sît*⁴⁸⁶

Auch hiermit könnte der Roman beendet sein, mit einer letzten Wahrnehmung der Figur, der die Sympathien der Rezipienten sicher sind. Doch es folgt ein zweiter Anhang, der nochmals betont, welchen großen Anteil Lunete am Ausgang der Geschichte gehabt hat.

*hie was vrou Lûnete mite
nâch ir dienesthaften site.
diu hete mit ir sinne
ir beider unminne
brâht zallem guote.*⁴⁸⁷

Und zum Dank für diese *dienesthafte site*, für die Hilfe die sie geleistet hat, um genau dieses Ende herbeizuführen, wird sie nun belohnt. Hartmanns Erzählinstanz bleibt dabei in ihrer ersten Fassung des Endes vage: *ouch wæn ich sîs alsô genôz / daz sî des kumbers niht verdroz.*⁴⁸⁸

Wie genau Lunete belohnt wird, scheint nicht wichtig, aber es wird erwähnt, dass sie Lohn verdient, für das, was sie getan hat. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Hartmann von Chrétien. Chrétiens Erzählinstanz berichtet ebenfalls von keiner bestimmten Belohnung, nur dass

⁴⁸⁶ I V. 8137–8140; 8147ff.

⁴⁸⁷ I V. 8149–8153.

⁴⁸⁸ I V. 8157f.

es ihr an nichts fehle. *Et Lunete tient il mout aise / Ne li faut chose qu'il li plaise*.⁴⁸⁹

Im auf ein späteres Datum datierten *Iwein*-Schluss der Handschrift B fügt die Erzählinstanz im Gegensatz zum ‚ersten‘ Schluss konkreter aus: *nach frovn Saelden bet* wird Lunete belohnt, also mit einem glücklichen Schicksal, welches sie selbst zuvor beeinflusst hat. Sie bekommt nicht nur Reichtum durch Länderereien geschenkt, sondern steigt auch sozial auf, indem sie einen Herzog heiraten darf, der alle ritterlichen Tugenden besitzt. Besser kann es einer Nebenfigur im Kontext des höfischen Romans nicht ergehen.⁴⁹⁰

Noch mehr als Chrétiens honoriert also Hartmanns Erzählinstanz die Dienste der Figur Lunete und zeigt damit eine Vorliebe für ihre Komplizin. Auch wenn der B Schluss nicht von Hartmann selbst stammen sollte, so führt er doch konsequent das aus, was durch den gesamten Text hindurchscheint und ist somit eventuell sogar ein Zeugnis dafür, dass zeitgenössische Rezipienten Lunetes herausragende Rolle für die Konstruktion des Werks verstanden haben und noch weiter honoriert sehen wollten.⁴⁹¹

1.9 Zusammenfassung

Handelt es sich bei Lunete um eine *Auctoriale Figur*? Ausgehend von den untersuchten Kriterien kommt sie diesem Phänomen zumindest sehr nahe. Lunete bekommt von der Erzählinstanz ausreichend Raum zugestanden, um im Laufe der Handlung immer wieder die entscheidenden Anstöße zu geben, welche die Handlung in die intendierte Richtung lenken. Sie ist, anders als andere Nebenfiguren des Romans, in der Lage, topographische und semantische Grenzen zu überschreiten und diese Fähigkeit ebenfalls zur auctorialen Handlungssteuerung einzusetzen. Die Grundlage dieser Fähigkeiten besteht in ihrem durchaus als auctorial zu bezeichnendem Wissen, welches ihr teils schon vorab in die Figurenzeichnung mitgegeben wird, teils vom Erzähler im

489 YV. 6796f.: Und Lunete hat sehr viel Annehmlichkeit, ihr fehlt nichts, das ihr gefällt.

490 Vgl. Krüger, S. 124.

491 Vgl. Gerhardt, Christoph: *Iwein*-Schlüsse, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 13 (1972), S. 13–39, hier: S. 14f.

richtigen Moment zugespielt wird. Mithilfe des enormen Wissensvorsprungs ist sie in der Lage, einerseits richtungsweisende Ratschläge zu geben, andererseits Figuren wie Laudine so zu beeinflussen, dass sie das tun, was dem Lauf der Handlung förderlich erscheint, ohne dass Laudine selbst im Besitz aller Informationen ist.

Bei der vergleichenden Untersuchung von der Figurenzeichnung Lunetes bei Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue fielen einige Unterschiede auf. Einerseits gesteht Hartmann der Figur Lunete eine größere Rolle zu, indem er beispielsweise den Botenritt an den Artushof von Lunete und nicht von einer namenlosen Botin ausführen lässt, andererseits erscheinen bei Chrétien Lunetes manipulative Charakterzüge noch ausgeprägter.

Obwohl Chrétiens Lunete stärker in ihrer Helferrolle konturiert ist, betont Hartmann öfter als die französische Vorlage ihre „diskursive Dimension, einen Stellenwert auf der Ebene des Erzählens“⁴⁹², baut ihn sogar aus.

Für wen Lunete letztendlich arbeitet, darüber ließ und lässt sich treffend streiten.⁴⁹³ Die Lösung des Problems liegt meines Erachtens in einem Wechsel von der *histoire*-Ebene zur Ebene narrativer Regie. Lunetes Aktionen zielen auf denselben Endpunkt ab, den auch die Erzählinstanz verfolgt: Die Geschichte von *Yvain/Iwein* endet mit der endgültigen Erringung der Landesherrschaft im Brunnenreich. Ob sie in ihrer Rolle als Zofe eigentlich mehr zu Laudine stehen sollte als zu Iwein⁴⁹⁴, ist aus der Sicht ihrer Plotfunktion irrelevant. Sie erhält ihre Position als Vertraute Laudines vom *auctor* deshalb, weil sie nur aus dieser Position heraus, an der Schnittstelle zwischen Iwein und Laudine, dem Artushof und dem Brunnenreich, ihre Funktion als Handlungssteuerin, am besten ausführen kann. Die Präzedenz, die die Handlungssteuerung vor einer kohärenten Figurenzeichnung hat, führt zu Friktionen in ihrem Rollenentwurf, die den Blick besonders darauf lenken, dass es Chrétien wie Hartmann nicht darum geht, Lunete als treue Dienerin darzustellen, sondern der Erzählinstanz unter die Arme zu greifen und auf der *histoire*-Ebene die Kompetenzen der Erzählinstanz zu erweitern. „As if to emphasize the parallel between

492 Vgl. Kaminski, S. 42.

493 Vgl. ebd. S. 144.

494 Vgl. Allen, S. 145.

their spheres of activity [...] the narrator even shares a rhyme word with her as he plays on the 'fin'amor' that she has restored 'sanz fin' to the couple whose romance Chrétien now 'fine'.⁴⁹⁵ Vor diesem Hintergrund ließe sich auch das Rätsel lösen, auf das Friedrich Dimpel hinweist: Die späte Nennung von Lunetes Namen, obwohl sie solch eine prominente Rolle im *Iwein* spielt, „da nach Ralf Schneider eine Referenz auf eine Figur mit Rollenbezeichnung statt mit Namen eine Figurenverarbeitung nach dem ‚top-down-processing‘ durch den Rezipienten begünstige und eine Figurenwarnehmung unter Individualitätsgesichtspunkten eher entgegenstehe.“⁴⁹⁶ Vereinfacht ausgedrückt: Dass Lunetes Namen erst spät genannt wird, weist sie mehr Funktionsträger denn als individualisierte Figur aus. Wenn man Lunetes Funktion als die einer *Auctorialen Figur* wahrnimmt, schließen sich Abweichungen im Dienerin-Konzept (Frikion) und das Mandat als Funktionsträger nicht aus, sie unterstützen sich im Gegenteil sogar.

Somit trägt das Aufbrechen in und Untersuchen auf spezifische Kriterien der Handlungen Lunetes dazu bei, die ‚diskursive Dimension‘ der Figur Lunete und ihre Bedeutung für den gesamten Text näher herauszustreichen. Dies wird umso bedeutender, wenn man mit Greulich und Mertens davon ausgeht, dass in Hartmanns Adaption „wie und was erzählt wird [...] verhandelbar geworden“⁴⁹⁷ ist, dass in diesem Roman „das Erzählen selbst thematisiert“⁴⁹⁸ wird. Dabei dürfen natürlich die Dynamiken auf der *histoire*-Ebene nicht aus den Augen verloren werden. Doch dort wo Erklärungen, die rein auf der *histoire*-Ebene argumentieren an ihre Grenzen stoßen und Friktionen bemerkt werden, kann die Ebene narrativer Regie zeigen, welchen herausragenden Dienst die Figur Lunete für die Handlung leistet und wie sie in Hartmanns Adaption der Erzählinstanz als Komplize unter die Arme greift. Das tut sie insbesondere dort, die Erzählinstanz selbst nicht eingreifen kann. Wenn Hartmanns *Iwein* durch seine immer wiederkehrende Themati-

495 Armstrong, S. 46.

496 Dimpel, S. 223.

497 Greulich, Markus: *Imitatio Arthuri und mære(n) sagen*. Zum Verhältnis von Prolog, *histoire* und *discours* in Hartmanns *Iwein*, in: Costard, Monika (u.a.) (Hgg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüre für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Mainz 2012, S. 107–127, hier: S. 115.

498 Greulich, S. 121.

sierung der Abhängigkeit der *histoire* vom *discours* als „Schule der Narration“⁴⁹⁹ bezeichnet wird, so kann man dem *auctor* durchaus vertrauen, dass er der Erzählinstanz eine Komplizenfigur zur Seite stellt, die als Vermittlerin zwischen eben diesen beiden Ebenen *histoire* und *discours* fungiert.

2. und ist ouch reht ergangen als ich mir het gedaht – Hagen im Nibelungenlied⁵⁰⁰

„Hagen ‚weiß alles, was man wissen kann‘ [...] Der Mächtigste und Stärkste weiß am meisten“⁵⁰¹, so schreibt Jan-Dirk Müller in seinem Buch „Spielregeln für den Untergang“, und spricht damit bereits zwei Aspekte an, die in diesem ersten Interpretationskapitel näher beleuchtet werden sollen: Einerseits wird genau dieser Befund des ‚Allwissens‘ am Kriterium ‚Auctoriales Wissen‘ dargestellt und näher erläutert, andererseits wird der Versuch unternommen, eventuellen Alternativen zu Müllers These nachzuspüren, dass sich Hagens Mehrwissen allein aus der heroischen Tradition erklären lässt. Darüber hinaus wird in der Anwendung von Hagens etwaigem Auctorialem Wissen auch die Figur der Kriemhild im zweiten Teil des *Nibelungenlieds* näher zu Hagen in Bezug gesetzt werden.

2.1 Die Figur Hagen

2.1.1 Charakteristika

Hagen von Tronje ist neben Kriemhild und Siegfried die bekannteste Figur des *Nibelungenlieds*. Nicht nur ist er der Vasall der Burgunden-

499 Greulich, S. 122, nach Corinna Laude: Maskierungen. Erzählinstanzen in der mittelalterlichen Epik, in: Schlesier, Renate / Trinca, Beatrice: Inspiration und Adaption. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008, S. 111–138, hier: S. 127.

500 Im folgenden wird zitiert aus: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Bor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 32007.

501 Müller, Spielregeln, S. 197.

Könige, sondern auch der Mörder Siegfrieds und im zweiten Teil des *Nibelungenlieds* der hauptsächliche Antagonist Kriemhilds. Bevor Hagen selbst am Burgundenhof in Erscheinung tritt, wird Siegfried bereits in Xanten eine Warnung vor Hagen mit auf den Weg gegeben:

*ob ez ander niemen wære wan Hagene der degen
der kan mit übermüete der höhverte pflegen,
daz ich des sere fürhte ez müg' uns werden leit,
ob wir werben wellen die vil hêrliche meit.*⁵⁰²

Es sind also nicht die Burgunden-Könige selbst oder Kriemhild, die durch die Worte Siegemunds charakterisiert werden und somit den diffizilen Weg der Brautwerbung antizipieren, sondern allein Hagen findet als *pars pro toto* der Situation am Hof zu Worms Erwähnung. Er bekommt überdies die für die heroische Erzähltradition verbrieften Charakteristika *hōhverte* und *übermüete* zugesprochen, die ebenfalls Siegfried zugemessen werden. „Hagen trägt die üblichen Attribute: *degen*, *herre*, *recke ritter* und die Epitheta *edel*, *küen*, *snel*, *starc*, aber auch die Negativa *grimme*, *leide mortgrimme*, *übele*, *übermüete*, *ungetriuwe*.“⁵⁰³ Auf diese Weise wird bereits eine Parallelisierung bei gleichzeitiger Antagonisierung der beiden Figuren Hagen und Siegfried vorweggenommen, die in der Ermordung Siegfrieds durch Hagen ihren Höhe- und Endpunkt findet.⁵⁰⁴

Signifikant für Hagens Darstellung im *Nibelungenlied* sind darüber hinaus seine beinahe Omnipräsenz durch das gesamte Werk hindurch und seine daraus folgende Involvierung in beinahe jede dargestellte Szene. Seine Ratschläge und Handlungen scheinen den Verlauf der Handlung bereits auf den ersten Blick stark zu definieren, seine angedeutete verwandschaftlichen Beziehung mit dem Herrscherhaus der Burgunden⁵⁰⁵ bei gleichzeitiger Verbindung zum Hunnen-

502 N 54.

503 Grosse, Siegfried: Nachwort, in: *Das Nibelungenlied. Mhd. / Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. und komm.* von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002, S. 974–1031, hier: S. 1001.

504 Vgl. zur Wechselbeziehung Hagen-Siegfried auch Kap. II 2.7.2.

505 Kriemhild und ihre Brüder nennen ihn *mâc* (NL 898; 1133), an anderer Stelle ist auch von *hōheim* die Rede, was Hagen als Mutterbruder ausweist.

hof⁵⁰⁶, prädestinieren ihn für die Übernahme einer Schaltstellung zwischen all diesen Handlungsräumen.

2.1.2 Das Interesse der Forschung

Die Hagen-Figur ist in Übereinstimmung mit ihrer Bekanntheit eine der oder vielleicht sogar die meistdiskutierte Figur des *Nibelungenlieds*, und die Forschungsmeinungen zu ihr gehen sehr auseinander. Hagen scheint Vasall, Mörder, Stratege, Individualist und Egoist, um nur einige prägnante Schlagwörter zu nennen. Allerdings bewegen sich die meisten Untersuchungen zu Hagen von Tronje hauptsächlich auf der *histoire*-Ebene, wobei es oft zu einer Psychologisierung seiner Motive und Handlungen kommt, um die logischen Brüche, die sich auf der *histoire*-Ebene in seinem Verhalten präsentieren, zu überbrücken.⁵⁰⁷

Hagen – ein Held mit vielen Gesichtern! – so lautet der Titel eines Aufsatzes von Claudia Brinker-von der Heyde⁵⁰⁸, in dem sie sich an einer Zusammenfassung des ‚Phänomens Hagen‘ versucht. Und wirklich hat wohl keine Figur des Nibelungenliedes eine so schillernde und kontroverse Interpretation über die Jahrzehnte erfahren wie Hagen von Tronje. Die meisten Autoren wissenschaftlicher Abhandlungen über Hagen stellen ihren Darstellungen und Interpretationen einen eigenen Forschungsüberblick voraus⁵⁰⁹, deshalb sollen hier nur in aller Kürze ein paar herausragende Positionen und Kontroversen in der Hagen-Forschung schlaglichtartig beleuchtet werden, um von diesem Grundstock aus auf meinen eigenen Ansatz hinzuleiten.

506 Diese Verbindung wird erst spät im Verlauf der Handlung angesprochen, erst dann als der Kontakt mit dem Hunnenhof hergestellt wird. NL 1180 deutet bereits an, dass Hagen Rüdiger von Bechelaern vom Hunnenhof her kennt, Etzels Erinnerung bei der Ankunft der Burgunden am Hunnenhof konkretisiert Hagens Vergangenheit dort: *‘Wol erkande ich Hagenen: der was min man.’* (N 1715).

507 Zum Kriterium ‚Friktionen im Rollenentwurf‘ vgl. Kap. II 2.4.

508 Brinker-von der Heyde, Claudia: *Hagen – ein Held mit vielen Gesichtern!*, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik*, Amsterdam/Atlanta 1999 (51), S. 105–124.

509 Vgl. dazu die differenzierten Darstellungen bei u. a. Ehrismann, Otfried: *Strategie und Schicksal – Hagen*, in: *Literarische Symbolfiguren*, hg. v. Werner Wunderlich, Bern/Stuttgart 1989, S. 89–115, hier v. a. S. 93–97; Brinker-von der Heyde, S. 105–107; Gerok-Reiter, Annette: *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*, Tübingen 2006, S. 56–58.

Joachim Heinzle nimmt Hagen als Beispiel für seine These, dass das Nibelungenlied in zwei heterogene Teile zerfällt, die aus unterschiedlichen Stofftraditionen stammen, und trotz aller Mühe des *auctors* nicht ohne frapierende logische Brüche und Strukturschwächen zusammengebracht werden können. „Zweimal Hagen also“⁵¹⁰, einmal der Vasall und Mörder Siegfrieds, im zweiten Teil der furchtlose Heros, folgert er, doch die neuere Forschung hat dieses Ergebnis immer wieder kritisiert.⁵¹¹

Brinker-von der Heyde verfolgt den Ansatz eines Mittelweges: Sie sieht Hagen als Herr zweier Welten, der Welt des Höfischen und des Heroischen. Da diese zwei Welten aber im Nibelungenlied nicht in Einklang zu bringen sind, passt Hagen in keine der beiden Welten vollständig hinein, er ist „Einzelgänger“, „zelebrierter Außenseiter“, „Fremdkörper“, darin bestünde allerdings nicht die Schwäche der Nibelungenlied-Struktur, sondern im Gegenteil gerade deren Stärke, da diese Ambivalenz Hagen zum Handlungsträger und Hauptfigur neben Kriemhild mache.⁵¹²

Hagen als Handlungsträger und Motor der Handlung zu zeigen ist ein Trend der neueren Forschung, dem ich in meinem Ansatz auch versuchen werde zu folgen. Einig sind sich die meisten Forschungsmeinungen in Hagens herausragender Stellung, die er im Nibelungenlied innehat. Während die ältere Forschung ihn allerdings mit charakteristischen, teilweise sehr polemischen Epitheta betitelt, als „Starrkopf“, „Egozentriker“ und „Gewaltmensch“, versucht sich die neuere Forschung eher an der Beschreibung seiner Funktion: Hagen, heißt es da: „hält die Fäden in der Hand“⁵¹³, die Reise zum Etzelshof finde „un-

510 Vgl. Heinzle, Joachim: Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung, in: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Joachim Heinzle u. Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a. M. 1991, S. 21–40, hier: S. 24ff. Zitat: S. 26.

511 Vgl. z.B. Otfried Ehrismann, der davor warnt, nur in Strukturmustern zu denken (s. Anm. Nr. 544) oder Jan-Dirk Müller, der dem Nibelungenlied durchaus eine kohärente Interpretierbarkeit zuspricht. Vgl. Müller: Spielregeln, S. 4.

512 Vgl. Ehrismann, S. 111–114.

513 Ehrismann, S. 91.

ter der Regie Hagens⁵¹⁴ statt, er ist der Warner, der Ratgeber und der furchtlose Kämpfer – ein „Musterbild des Helden“⁵¹⁵

Hagen polarisiert auch in der Interpretation seiner Handlungen, vor allem derer des zweiten Teils des Nibelungenliedes. War er im ersten Teil eher der wissende Ratgeber, agiert er nun manches Mal auf eigene Faust und stößt dabei nicht nur bei seinem Mit-Protagonisten auf Unverständnis. Besonders die Szene, in der Hagen den Kaplan über Bord wirft, hat für einige, teils gewagte Spekulationen gesorgt. Während manche diese Tat als reinen „Falsifikationsversuch“ oder Auflehnung gegen das Schicksal sehen, in dem anhand des Kaplans, der ja als einziger die Reise überleben soll, der Wahrheitsgehalt der Prophezeiung überprüft oder verneint werden soll, beschäftigen sich beispielsweise Jan-Dirk Müller und Irmgard Gephart mit der Frage, warum es gerade der Kaplan, der Vertreter des Christentums ist, der von Hagen beinahe getötet wird. Müller sieht in der Person des *pfaffen* einen Vertreter des ängstlichen Zauderns und der Prophetie⁵¹⁶; Hagen werfe also die Prophezeiung selbst über Bord, und trete damit an die Stelle des Seelsorgers.

Gephart führt diese Ansicht noch einen gewagten Schritt weiter, in dem sie Hagen zum Vertreter einer neuen Religion stilisiert, einer heroischen Religion, die das ‚minderwertige Christentum‘ ablöst.⁵¹⁷ Diese Theorien werde ich im Laufe meiner Interpretationen noch genauer kritisch reflektieren.

Des weiteren stellt sich die Forschung immer wieder die Frage, welchen Einfluss ‚das Schicksal‘, eine Komponente die im Nibelungenlied durch Träume, Prophezeiungen und vom Autor gegebene Voraussetzungen auf das unglückliche Ende omnipräsent scheint, auf das Werk und die darin beschriebenen und handelnden Figuren hat. Auch hier wird im besonderen Maße wieder auf Hagen von Tronje Bezug genommen und darauf, wie er zu diesem ‚Schicksal‘ steht. Die Forschung

514 Gephart, S. 118.

515 Brinker-von der Heyde, S. 108.

516 Wobei die Verbindung eines christlichen Pfarrers zur Orakeltradition in Griechenland und den Unglückspropheten im ‚Liet von Troye‘ mir etwas gewagt erscheint, da Prophezeiung sicherlich nicht zum Aufgabenbereich eines Priesters gehören, vgl. Müller: Spielregeln, S. 195f.

517 Vgl. Gephart, S. 122f.

des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sieht Hagen eng mit dem germanischen Schicksalsglauben verbunden; er wird als eine Figur dargestellt, die sich als Held unter den widrigen Umständen, die das Schicksal für sie ausersehen hat, bewährt, aber am Ende notgedrungen scheitern muss.⁵¹⁸ Trotz seines notwendigen Scheiterns wurde Hagen aber auch als „Parole zum Durchhalten“ gesehen, eine starke Figur, der es sich nachzueifern lohnt.⁵¹⁹ Für Ehrismann gibt es zwei bedenkliche Strömungen, die Hagen und das Schicksal aneinander knüpfen: Entweder „man hat die aus dem Stoff stammende Tragik in seine Seele hineingearbeitet, oder man hat ihn zum Spielball der Verhältnisse gemacht.“⁵²⁰

Gephart hingegen sieht in Hagen eine Figur, die sich den Zwängen des Schicksals geradezu willig unterwirft, da Hagen durch seine Vasallentreue an die Burgunden und ihr Schicksal gebunden ist. Er ziehe daraus einen „masochistischen Triumph“, da er es ist, der dafür sorgt, dass alle gemeinsam untergehen.⁵²¹ Laut Gephart ist Hagen der Grund für den Untergang der Burgunden, da er obwohl er die Prophezeiung kennt und selbst Warnungen ausgesprochen hat, die Führung des Zuges übernimmt: „Wenn aber der Wissende die Rolle der Heerführung übernimmt, so kann dies nur eine Führung in den Tod sein.“⁵²² ‚Hagen UND das Schicksal‘ also anstatt ‚Hagen GEGEN das Schicksal‘? Wie viele von Gepharts Thesen, ist auch diese in ihrer Radikalität nicht unproblematisch.

Nicht nur erst seit Ehrismann gibt es eine Tendenz, dem ‚Schicksal‘ und Hagens Beteiligung daran weniger Bedeutung für die Handlung des Nibelungenlieds zuzuweisen. Im Zuge eines „Mythenabbaus“ wird der Fokus eher auf die ‚menschliche‘ Seite der Figuren gelegt und man versucht, den Untergang der Burgunden und alle Ereignisse, die

518 Vgl. Ehrismann, S. 91f. Ehrismann geht im Folgenden besonders auf die Rezeptionsgeschichte Hagens im 19. und 20. Jahrhundert ein und bringt Beispiele von Dichtungen und Texten, die der Figur Hagens von Tronje nachempfunden sind. Wenn auch darauf im Folgenden nicht näher eingegangen werden kann, so soll diese interessante Komponente in der Hagen-Rezeption doch hier kurz Erwähnung finden.

519 Vgl. ebd., S. 97.

520 Ebd., S. 99.

521 Vgl. Gephart, S. 124f.

522 Ebd., S. 118.

vorher programmatisch als ‚schicksalhaft vorbestimmt‘ proklamiert worden waren, von den Handlungen der Figuren aus zu bestimmen und zu verstehen.⁵²³ Bei anderen neueren Interpretationen, wie beispielsweise der von Brinker-von der Heyde, findet die Schicksals-Komponente nicht einmal mehr Erwähnung. Das mehr oder minder souveräne Handeln der Figuren scheint den ‚germanischen Schicksalsglauben‘ abgelöst zu haben.

Schlussendlich steht eine weitere Entwicklung in der Hagen-Forschung im Fokus: Die Frage der Kohärenz von Hagens Handlungen im Spiegel der Diskussion um Handlungsbrüche. Hat Heinzle Hagens Figur eine Kohärenz mit Berufung auf Stofftradition noch vollkommen abgesprochen, geht die Entwicklung in neueren Forschungsansätzen entweder dahin, die logischen Brüche nicht mehr zu verneinen sondern geradezu als Geniestreich des *Nibelungenlied-auctors* zu bejahen⁵²⁴, oder es wird die Ansicht vertreten, dass Hagens Handeln nur aus dem situativen Kontext heraus überhaupt nachzuvollziehen ist und ein Versuch, Hagens Handeln von Beginn bis zum Ende einen kohärenten Sinn unterstellen zu wollen, am Sinn der Konzipierung des Epos vorbeilaufe. Nur eine Untersuchung jeder einzelnen Tat in ihrer respektiven Szene sei zielführend.⁵²⁵

Dies sind nur einige wenige Aspekte der äußerst kontroversen Hagen-Forschung. Die meisten Ansätze beschäftigen sich mit Hagen auf der Ebene der Handlung. Deshalb soll er einmal nicht von der Handlungsebene, sondern von der Ebene narrativer Regie her betrachtet werden.

Das Ziel dieser Untersuchung ist nicht, der Hagen-Figur ihre Funktion auf der Handlungsebene, als Vasall der Burgunden, abzusprechen, sondern im Gegenteil diese Funktion durch die Interpretation der Ebene narrativer Regie zu ergänzen. So können vielleicht neue Erkenntnisse zum Verständnis der Hagen-Figur gerade dort gewonnen

523 Vgl. dazu u. a. Gerok-Reiter, S. 80.

524 So schreibt z. B. Brinker-von der Heyde, der Autor setze die Leerstellen bewusst ein und das Argument kompilatorischen Unvermögens sei „hilflos“ (S. 116), so wie der Gegensatz von heroischen und höfischen Handlungsmustern in der Person Hagens sei eine Stärke und keine logische Leerstelle (S. 112).

525 Vgl. dazu u. a. Müller: Spielregeln, S. 137, darauf aufbauend: Gerok-Reiter, S. 87; Brinker-von der Heyde, S. 116.

werden, wo die bisherige Forschung an Grenzen gelangt ist, die den Friktionen in der Handlung geschuldet waren.

2.2 Erzählsituation

Welche Erzählsituation begegnet uns im *Nibelungenlied* und wie wirkt sich diese Erzählsituation auf die Frage aus, inwieweit Hagen als *Auctoriale Figur* gelten kann?

Schon von der ersten Strophe an zeigen sich einige Merkmale, die für eine Erzählinstanz sprechen, die zwar Distanz zum Erzählstoff wahrt, jedoch nicht unbedingt als Erzähler-Figur in Erscheinung tritt: Die Erzählinstanz wendet sich an ein etwaiges Publikum, dem sie darlegt, was das Publikum von der folgenden Erzählung zu erwarten hat.⁵²⁶ Gleichzeitig aber schließt die Erzählinstanz sich selbst in ein Kollektiv ein, das an Wissen um *alte mæren* teilhat: *uns ist in alten mæren wunders vil geseit*. Da allerdings diese Strophe erst nachträglich hinzugefügt wurde, kann sie nicht in erster Linie als repräsentativ für den Erzählmodus gelten. Die zweite Strophe allerdings lässt ebenfalls wenig Zweifel am souveränen Überblick der Erzählinstanz:

*Ez wuohs in Búrgónden ein vil édel magedin
daz in allen landen niht schœners mohte sin,
Kriemhilt geheizen: sie wart ein scœne wîp
dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp.*⁵²⁷

Die Erzählinstanz ist nicht nur in der Lage, den Ort der Handlung klar zu benennen, sie kennt auch den Namen der Figur, von der er berichtet, und ist imstande, nicht nur in deren persönliche, sondern auch in eine allgemeine Zukunft zu blicken, eine Prolepse, eine Vorausdeutung auf Künftiges einzuflechten. Allerdings wahrt die Erzählinstanz diese Distanz nicht durchgehend. Ursula Schulze weist auf ein bewusstes Spiel der Erzählinstanz mit Nichtwissen und Wissen hin, in dem diese sich manches Mal als Außenstehender charakterisiert (*daz ist mir niht*

526 Vgl. Linke, Hansjürgen: Über den Erzähler im Nibelungenlied und seine künstlerische Funktion, in: Germanistisch-Romanistische Monatsschrift 10 (1960), S. 370–385, hier S. 380.

527 N 2.

bekant⁵²⁸), kurz zuvor aber noch Dinge erwähnt, die sie als reiner Beobachter der Szene nicht hätte wissen können.⁵²⁹ Schulzes Urteil über die Erzählsituation im Nibelungenlied lautet folgendermaßen: „Abgesehen von wenigen Ausnahmen, erscheint der Erzähler des *Nibelungenliedes* ‚allwissend‘. Er überschaut das Geschehen insgesamt und verfügt souverän über die Zeit, indem er Perspektiven in die Zukunft auszieht und fernliegende Wirkungen am Ausgangspunkt der Handlung vorwegnehmend benennt.“⁵³⁰

Hansjürgen Linke macht darauf aufmerksam, dass der Erzählinstanz ein wichtiges Merkmal an Souveränität über die Diegese fehlt: die wirkliche Einsicht in die Gefühls- und Gedankenwelt seiner Figuren. Als Beweis dafür dient Linke die häufige Verwendung des Wortes *wæne*, das eine gewisse unsichere Distanz zum Behaupteten hervorruft.⁵³¹

Auch Ursula Schulze geht auf dieses Wort ein, merkt allerdings an, dass es sich hierbei ebenso um eine „topische Unkenntnisbehauptung“ handeln könne, die „Authentisierung des sonst Erzählten“ dient. Des weiteren warnt sie davor, solche wiederkehrenden Ausdrucksweisen mit zu viel Bedeutung aufzuladen, und resümiert beinahe lapidar: „auch ein Text wie das Nibelungenlied [...] kommt in seinen über 2300 Strophen nicht ohne schemabedingte, füllende Floskeln aus.“⁵³²

Eine kurzfristige Ich-Perspektive ist ebenfalls im Nibelungenlied vorhanden, bleibt aber ein Sonderfall. Meist handelt es sich beim erzählenden Ich dabei um eine ‚nachzeitige Version‘ des erzählten Ichs, um eine intradiegetische Erzählung einer Figur, die aus zeitlichem Ab-

528 N 294.

529 Vgl. Schulze: Das Nibelungenlied, S. 119.

530 Vgl. Schulze: Das Nibelungenlied, S. 120. Schulze bedient sich hier einer Terminologie, die sehr stark an Stanzel angelehnt ist. Aufgrund der treffenden Zusammenfassung habe ich dieses Zitat dennoch ausgewählt, auch ohne ihr in der Terminologie zu folgen.

531 Vgl. Linke, S. 124f. Allerdings weist Linke im Folgenden auch darauf hin, dass *wæne* im Nibelungenlied oftmals auch als „relativierender Superlativ“ eingesetzt wird, um die Außerordentlichkeit eines Ereignisses darzustellen. Ferner diskutiert er in einer Fußnote auf derselben Seite die Möglichkeit, dass der Dichter selbst seine Figuren als exemplarisch ansieht, und sich deshalb mit „Individualpsychologie“ zurückhält.

532 Schulze, S. 114.

stand heraus über ihre erlebte Vergangenheit berichtet.⁵³³ Im Nibelungenlied bleibt die übergeordnete Erzählinstanz als Berichterstatter des Geschehens immer heterodiegetisch.

Jedoch ist die Erzählinstanz des Nibelungenlieds keine mit einem markanten Profil versehene Erzähler-Figur, wie sie im *Iwein* Hartmanns von Aue zu finden wäre. Weder wird der Erzählinstanz ein Name verliehen, noch schreibt sie sich selbst andere Informationen zu, wie einen Rang oder einen Herkunftsort. Die Vermittlung der Handlung steht im Vordergrund, die Erzählinstanz ist nur durch kurze Kommentare präsent, keine langen Exkurse.

Es scheint also einen vorsichtigen Konsens zu geben, dass im Nibelungenlied auf jeden Fall eine Art von Erzählsouveränität vorliegt, die nicht mit der Profilierung einer Erzähler-Figur arbeitet, dennoch aber Autorität besitzt.

Auch über die kompositorischen Fähigkeiten des unbekannten Autors, die die Voraussetzung für eine souveräne Vermittlung der Handlung bilden, kann ein weit positiveres Urteil gefällt werden, als dies bei Joachim Heinze geschieht: Die Brüche in der Handlung keineswegs negierend, greift Ursula Schulze auf den Terminus Paradigmatisches Erzählen für das besondere Erzählschema des Nibelungenlieds zurück: In sich geschlossene Episoden stehen nebeneinander und Motive werden scheinbar unlogisch wiederholt, „ohne daß alle Einzelheiten syntagmatisch mit dem komplexen Handlungsverlauf harmonisiert sind.“⁵³⁴

2.3 Erzählen und Erleben – Hagens Mittlerfunktion

Inwiefern arbeiten nun die Erzählinstanz und Hagen bei der Vermittlung von Wissen und Geschehen zusammen? Welche Signale lassen sich dafür finden, dass Hagen gemeinsam mit der Erzählinstanz Anteil

533 Also die autodiegetische Erzählung nach Genette. Vgl. dazu auch Glauch: Ich-Erzähler ohne Stimme. S. 171. sowie Glauch: An der Schwelle zur Literatur, S. 105: „Ich‘ benennt hier die Instanz, die die Worte der Dichtung formuliert, aber nicht eine Instanz, die das Erzählte erlebt hat. Die Erzählungen sind damit noch vollständig heterodiegetisch.“

534 Schulze, S. 132. Vgl. auch Linke, S. 111f. u. S. 128.

an der Ebene narrativer Regie hat und diesen Anteil dafür nutzt, die Erzählinstanz in deren eigener Mittlerfunktion zu entlasten?

Als erste Referenz kann Siegfrieds Ankunft in Worms gelten. Hagen fungiert als ‚Siegfried-Experte‘, der das Wissen über die Figur Siegfried von der extradiegetischen auf die intradiegetische Ebene holt, indem er das Wissen an die Burgunden-Könige und den Rezipienten gleichermaßen weitergibt.

Ohne seine Quellen dezidiert zu nennen – er beruft sich auf etwas, von dem er hat sagen hören⁵³⁵ – hebt Hagen zu einer Binnenerzählung an, die Siegfrieds Taten im Land der Nibelungen berichtet. Dabei bleibt er selbst, wie die Erzählinstanz, heterodiegetisch, da Hagen selbst nur über Gehörtes berichtet. Durch diese Distanz zum Geschehen scheint man fast zu vergessen, dass es sich bei den folgenden Versen um Figurenrede handelt, bis die Erzählinstanz selbst die Binnenerzählung kurz durch den Einschub *sô sprach von Tronege Hagene*⁵³⁶ unterbricht.

Auf der *discours*-Ebene handelt es sich bei diesem Einschub durch Hagen um eine intradiegetische Erzählung in Form einer aufbauenden Analepse, also einer auf bereits Berichtetes aufbauenden Rückwendung.⁵³⁷ Hierbei wird zugunsten einer kausalen Ergänzung von Ereignissen der chronologische Handlungsablauf auf- und unterbrochen. Diese Ergänzung kann durch Figurenrede – wie in diesem Fall, wobei häufiger der Erzählende selbst Teil der erzählten Handlung ist – oder durch Nachschübe der Erzählinstanz selbst herbeigeführt werden.

In der Forschung hat dieser kurze Einschub in jedem Fall Beachtung gefunden. Otfrid Ehrismann weist auf den vom Epiker exakt gewählten Zeitpunkt der Rückführung in Siegfrieds heroische Vergangenheit hin: Der Dichter beabsichtige „ein kontrastierendes Spiel von Minne/Modernität und Heroik/Archaik.“⁵³⁸

535 Dabei fällt auf, dass beim ersten diesbezüglichen Einschub noch das Personalpronomen ‚mir‘ verwendet wird (N. 88), beim darauffolgenden allerdings die Zuhörer in das Kollektiv miteinbezogen werden: *sô wir hæren sagen* (N. 92) – ganz wie die übergeordnete Erzählinstanz es selbst tut.

536 N. 99.

537 Vgl. Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe, in: Martinez/Scheffel, S. 186 u. S. 190.

538 Ehrismann: Nibelungenlied, S. 116.

Interessanter für meine Herangehensweise an diese Szene, die auf Hagens Rolle für die Handlung abzielt, ist jedoch Ehrismanns Beobachtung, dass durch Hagens Figurenrede der Dichter selbst spricht, mit einem Plan wie die weitere Handlung verlaufen soll. Wichtig ist Ehrismann dabei, dass es nicht Hagen selbst ist, dem man eine Absicht unterstellen könne, er werde vom *auctor* des Nibelungenlieds nur als Werkzeug gebraucht, um seine eigene Absicht kundzutun. Durch den Rekurs auf Details aus Siegfrieds Leben, die dem Publikum höchstwahrscheinlich bekannt waren, wird eine Erwartungshaltung aufgebaut, dass die Werbung um Kriemhild nicht allein nach höfischen Mustern ablaufen wird, und diese Erwartungshaltung wird in den folgenden Strophen durch die Beinahe-Konfrontation bestätigt.⁵³⁹

Dass der Nachtrag zu Siegfrieds Leben für die weitere Handlung, besonders auch für die Brautwerbung Gunthers auf Isenstein von wichtiger Bedeutung ist, hat Ursula Schulze angemerkt. Sie sieht Hagens mündlichen Bericht über Siegfrieds Taten sogar als einen etwaigen Rekurs auf eine deutsche Tradition der Überlieferung dieser Geschichte, die neben den Edda-Liedern bestanden haben könnte. Dass ausgerechnet Hagen der Vermittler dieser Ergänzung ist, bringt Schulze wie Jan-Dirk Müller mit seiner heroischen, anderweltlichen Konzeption in Verbindung.⁵⁴⁰

Diese Rückwendung nennt Schulze „Platzhalter“, welche Raum für spätere Ausschmückungen und Ergänzungen lassen.⁵⁴¹ Solche Ergänzungen, in denen vorher nie erwähntes, besonders in der Biographie der Figuren, plötzlich eine Rolle spielt und deshalb eingeflochten wird, finden sich an mehreren Stellen des Nibelungenlieds, im besonderen Maße auch für die Hagen-Figur selbst. Durch die Handlung hindurch werden immer wieder einzelne Hinweise gegeben, dass Hagen den Reiseweg zum Etzelhof kennt⁵⁴², der Grund hierfür wird aber nicht

539 Vgl. ebd.

540 Vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 137ff.

541 Vgl. ebd., S. 138 u. S. 140. Des weiteren bringt auch Horst Wenzel einen Aspekt antiker Erzählkunst mit ins Spiel, im Medium der Teichoskopie. Es könnte als bezeichnend gelten, dass Hagen bei Siegfrieds Ankunft von oben aus dem Fenster auf ihn herabblickt. Er verfügt somit über den Raum der sich ihm bietet und demzufolge auch über die Situation, die sich in diesem Raum abspielt. Vgl. dazu Wenzel: Augenzeugenschaft, S. 231.

542 Vgl. u. a. N 1419 u. 1524.

angegeben, bis Etzel sich beim Eintreffen der Burgunden an Hagens Vergangenheit als sein Vasall erinnert.⁵⁴³ Auf der Handlungsebene schließt sich hier ein Kreis, der Hagens Mehrwissen um einige Aspekte zumindest teilweise logisch erklären kann. Dennoch ist dieser Rekurs auf Hagens Vergangenheit nicht mit dem auf Siegfrieds Vergangenheit gleichzusetzen, und das im besonderen Maße aufgrund der Vermittlungsform. Hagen wird selbst zum Erzähler einer Geschichte, während Etzel sich nur erinnert an die Vergangenheit.⁵⁴⁴ Etzel war selbst Teil dieser Vergangenheit und sein Wissen darum erklärt sich aus dieser Beteiligung. Hagen hingegen war nicht Teil von Siegfrieds Jugendgeschichte, er ist so distanziert davon wie die Erzählinstanz des Nibelungenlieds selbst, und dennoch schlüpft Hagen in diesem Augenblick in die aktive Rolle eines Erzählers und „leistet damit eine Aktualisierung des gesellschaftlichen Wissens, die zugleich dem Hörer/Leser den Mythos von Siegfried vergegenwärtigt.“⁵⁴⁵

Ein weiteres Signal für Hagens Mittlerfunktion lässt sich auf Isenstein finden. Hagen tritt dort gehäuft als fokale Figur auf und provoziert wichtige Antworten, die zum Verständnis der Szene beitragen. Vor der Ankunft in Isenstein werden die Kampfspiele Brünhilds stets nur kurz erwähnt, aber nie konkretisiert oder in ihren Einzelheiten erläutert. Die Gefahr, die von Brünhild ausgehen soll, bleibt vage, bis Hagen Brünhild um Klarstellung bittet, worum es sich bei den Kampfspielen handelt: *Dô sprach von Tronege Hagene: „frouwe, lât uns sehen / iuwer spil diu starken*⁵⁴⁶, woraufhin Brünhild eine detaillierte Erklärung abgibt. Hagens Frage verweist die ‚Diskussion‘ der Information auf die *histoire*; anstatt dass die Erzählinstanz aus dem Handlungsfluss heraustritt und kommentiert, bleibt die Handlungsebene intakt, in dem er wichtige Informationen in einen Dialog implementiert, der von Hagen initiiert wird.

So wird durch Hagens Wahrnehmung oder Sicht der Dinge, die Sicht des Rezipienten in eine bestimmte Richtung gesteuert.⁵⁴⁷

543 Vgl. N. 1751ff.

544 Vgl. dazu: Wenzel: Augenzeugenschaft, S. 232.

545 Ebd.

546 N 424.

547 Vgl. Wenzel: Augenzeugenschaft, S. 221.

Hagen wird demnach vom Erzählinstanz häufig dort eingesetzt, wo etwas kommentiert, etwas zurückgewiesen oder eine Reaktion stellvertretend für viele andere anwesende Figuren gegeben werden soll. Als Gunther mit der Hilfe Siegfrieds über Brünhild siegt, heißt es: *si erloubte im, daz er solde haben dâ gewalt / des freute sich dô Hagene, der degen küene unde balt*. Zuvor ist es ebenfalls Hagen, der die Sorge der Burgunden auffallend oft verbalisiert:

„wâ nû, künic Gunther? Wie vliessen wir den lip!
[...]
„wâfen“, sprach Hagene, „was hât der künic ze trût!
jâ sol si in der helle sîn des übeln tiuvels brût.“⁵⁴⁸

Auf Hagen allein wird der Fokus gelegt, obwohl sicher alle vier nach Isenstein gereisten Helden Sorgen machen und über den glücklichen Ausgang des Unterfangens froh sein dürften. Hagen steht als erster Vassall wie kein anderer für das Kollektiv der Burgunden und kann deshalb für ihre Wahrnehmungen und Denkweisen als Vermittler zum Leser gelten, andererseits macht ihn seine Distanz zur Handlung selbst zum idealen ‚Lehrer‘ des Rezipienten, da seine Wahrnehmung durch sein handlungsorientiertes Wissen weniger subjektiv erscheint.⁵⁴⁹

Hansjürgen Linke stellt weiterhin als eine herausragende Funktion der Erzählinstanz dar, dass sie zwischen den heroischen und den höfischen Elementen vermittelt, und dem höfischen Publikum versucht, das heroische Denken und Handeln nahezubringen.⁵⁵⁰ Auch dabei könnte der Figur Hagen von Tronje eine Gehilfen-Funktion zukommen, da er selbst in einer Art ‚Zwischenzone‘ der höfischen und heroischen Welt konzipiert zu sein scheint. Hagen übernimmt von der Erzählinstanz kurz deren Erzählerrolle, um in einer intradiegetischen Erzählung Siegfrieds heroische Jugendgeschichte für den Rezipienten präsent zu machen, Hagen hat als einzige Figur Kontakt mit der anderweltlichen Instanz der *merwîp* und er wird des Öfteren als ‚Klammer‘ eingesetzt, um verschiedenste Stofftraditionen miteinander zu verknüpfen.⁵⁵¹

548 N. 4.

549 Vgl. ebd.

550 Vgl. Linke, S. 124.

551 Vgl. Gerok-Reiter, S. 66.

Einen weiteren Hinweis auf einen Moment in der Handlung, an dem Hagen reflexive Überlegungen zum Erzählen der Geschichte anstellt, gibt Nine Miedema. In Strophe 2338, als Dietrich Hagen und Gunther zuvor auffordert, sich zu ergeben, erwidert Hagen:

„von uns zimt daz mære niht wol ze sagene,
daz sich iu ergæben zwêne alsô küene man.⁵⁵²

Siegfried Grosse übersetzt dies mit „es passt nicht zu uns“. Diese interpretierende Übersetzung verschiebt die Bedeutung der Worte auf die *histoire*-Ebene, auf ein Verhalten der Figuren. Die *discours*-Ebene – ausgedrückt in den Worten ‚Die *Erzählung* soll von uns nicht sagen, dass ...‘ – wird von Grosse ausgeklammert. Schon zuvor klingen auf die Figuren übertragene Reflexionen über verschiedene Versionen derselben Geschichte an, als Hagen Dietrich vorwirft, *daz diu mære iu niht rehte sîn geseit*, er also eine falsche Version der Geschichte gesagt bekommen habe, und Dietrich erwidert, er sei von Hildebrand unterrichtet worden.⁵⁵³ Diese Reflexion ist aber noch mehr in die Handlung eingebunden als der Ausspruch Hagens, der auf ein zukünftiges Erzählen verweist. Figuren aber, die in Anklängen darüber reflektieren, dass ihr Leben eine Geschichte sei oder zu einer Geschichte werden könnte, befinden sich nicht mehr ausschließlich auf der *histoire*-Ebene. Solcherart reflektierende Figuren sind in eine Zwischenposition gerückt, und mit mehr Weitsicht und Reflexionsfähigkeit ausgestattet als die übrigen Figuren.

552 N* 2338. In der von mir hauptsächlich benutzen Reclamausgabe nach dem Text von Karl Bartsch steht an dieser Stelle: „Daz enwelle got von himele“, sprach Hagen / daz sich dir ergæben zwêne degene / die noch werliche gewäfent gegen dir stânt.“ ersetzt, was der Stelle einen völlig anderen Sinn geben würde, wäre die Strophenzählung nicht verschoben. Die korrespondierende Stelle befindet sich in N 2341. Vgl. Das Nibelungenlied: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch; nach der Handschrift B / hrsg. von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010.

553 N 2333f. Vgl. auch Miedema, Nine: Einführung in das „Nibelungenlied“, Darmstadt 2011, S. 47f.

2.4 Zweimal Hagen – Friktionen im Rollenentwurf

Allein die divergierenden Forschungsergebnisse zu Hagen, wie sie im Forschungsüberblick aufgezeigt wurden und sprechende Titel wie „Zweimal Hagen“ oder „Hagen – ein Held mit vielen Gesichtern“ lassen erkennen, dass bei der Interpretation von Hagens Taten im *Nibelungenlied* keine Einigkeit herrscht. Seine Handlungen erscheinen unmöglich auf einen Nenner zu bringen, weshalb Joachim Heinzle zu dem Schluss kommt, an Hagen werde die Unfähigkeit des *auctors* als Kompilator verschiedener Erzähltraditionen besonders ersichtlich, einen gemeinsamen Nenner von Hagens Taten und Worten gebe es nicht.⁵⁵⁴

Im ersten Teil des *Nibelungenlieds* lassen sich vergleichsweise wenige Friktionen in Hagens Rollenentwurf nachweisen. Hagen agiert konsequent als Vasall der Burgundenkönige, als ihr Ratgeber, und wird durch immer wiederkehrende Kommentare bereits als Antagonist zu Siegfried aufgebaut.⁵⁵⁵ Hagens Gründe für die Ermordung Siegfrieds werden auf der Handlungsebene expliziert: Einerseits geht mit der öffentlichen Beleidigung Brünhilds auch ein Ehrverlust Gunthers einher, andererseits stellt Siegfried ein empfindliches Hindernis im Machtgefüge der Bundenkönige dar. Siegfried überstrahlt alles, rät den Burgundenkönigen sogar zuhause zu bleiben, und sich nicht an den fingierten Kämpfen mit den Sachsen zu beteiligen. Erst ohne Siegfried kann Gunther wieder zu Ansehen kommen.⁵⁵⁶

Der ‚Bruch‘ in Hagens Rollenentwurf, der vielerseits wahrgenommen wird, beginnt nach dem Tod Siegfrieds. Hagens Ratschläge verhallen nunmehr ungehört, der Ton zwischen ihm und seinen Lehns Herren ist deutlich schärfer markiert. Da seine Ratschläge nicht fruchten, beginnt Hagen Alleingänge, versenkt den Nibelungenhort im Rhein als seine Herren abwesend sind – nachdem er zuvor sogar dafür plädiert hat, dass der Hort zu Kriemhilds Versöhnung beitragen kön-

554 Vgl. Heinzle: *Zweimal Hagen*, S. 32.

555 Vgl. Mertens, Volker: Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jungsiegfrieds Abenteuern, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996, S. 59–69, hier: S. 65.

556 Vgl. N 870–886.

ne.⁵⁵⁷ Hagens Handeln erscheint auf den ersten Blick also wenig planvoll und zielorientiert, doch nur wenn man es rein auf der *histoire*-Ebene untersucht. Fakt ist, der Nibelungenhort muss ins Spiel gebracht werden, damit er versenkt werden kann und dies geht umso einfacher, wenn derjenige, der für seine Anwesenheit sorgt, auch derjenige ist, der die momentane Verfügungsgewalt über ihn besitzt.

Später, während der Überquerung des Flusses auf der Reise ins Hunnenland kommt es zu einer viel diskutierten Tat Hagens: Der Kaplan, der den Zug begleitet und von dem die Wasserfrauen weissagten, er wäre der einzige Überlebende des Zuges, wird von Hagen über Bord geworfen und sogar noch weiter unter Wasser gedrückt. Dabei wird von der Erzählinstanz ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Hagen sich zuvor an die Worte der *merwîp* erinnert:

*Dô er si wol gesunde brâhte über die fluot,
do gedâhte vremder mære der snelle degen guot,
diu im ê sageten diu wilden merwîp.
des het des küneges kappelân nâch verlorn sînen lîp.*⁵⁵⁸

Ursula Schulze spricht hier von einer ‚Probe aufs Exempel‘, die Hagen vornimmt, um die Prophezeiung der Wasserfrauen auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen.⁵⁵⁹ Anstatt einfach darauf zu warten, dass etwas geschieht, was den Kaplan retten könnte, tut Hagen selbst etwas, mit einer Handlung, die oft als trotztige Auflehnung gegen das Schicksal verstanden wird.⁵⁶⁰ Allerdings stellt sich gerade durch diese Handlung die Prophezeiung als selbsterfüllend heraus, denn dadurch, dass Hagen den Kaplan von Bord stößt, kann dieser sich durch Gottes Hilfe ans andere Ufer retten, obwohl er nicht schwimmen kann.⁵⁶¹

Des weiteren wird auch in dieser Szene wiederum auf die Isolation und das Alleinhandeln Hagens im Gegensatz zum Kollektiv des Trosses und der Könige verwiesen. Giselher und Gernot zeigen Unver-

557 Vgl. N 1107. Vgl. auch Kapitel II 2.7.

558 N 1574.

559 Vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 128. Sie gibt auch an, Hagens Probe sei ein Versuch der Vermittlung zwischen realer Welt und mythischen Welt, in dem die *vremde mære* die er von den *wilden merwîp* erhalten habe durch eine Probe in die Sphäre der Welt der Burgunden überführt werde.

560 Vgl. aber Ehrismann:Hagen, S. 106, der dieser Ansicht widerspricht.

561 Vgl. N 1578–1780.

ständnis⁵⁶², während von Gunther, Hagens eigentlichem Lehnsherrn, keine Reaktion berichtet wird. Hagen rechtfertigt seinen Lehnsherren gegenüber sein Tun nicht, zieht aber insgeheim für sich einen wichtigen Schluss:

*Dâ bi sach wol Hagene, daz sîn niht wære rât,
daz im für wâr sageten, diu wilden merewip.*⁵⁶³

Es folgt ein Vers, der in gewisser Weise auf die zweite (und in älteren Fassungen erste) Strophe des Nibelungenlieds rekurriert. Die erste Vorausdeutung des Nibelungenlieds bezieht sich auf Kriemhild, um deretwillen viele Krieger ihr Leben verlieren werden. Dieses unbestimmte *degene vil*⁵⁶⁴ wird nun in Hagens Gedanken wieder aufgegriffen und konkretisiert: *er dâhte: „diese degene müezen verliesen den lip.“* Die Erzählinstanz macht sich also die Fähigkeit der Hagen-Figur zunutze, Zusammenhänge richtig zu erkennen, indem sie Hagen einen solchen Zusammenhang quasi ‚in die Gedanken‘ legt.

Auf die Frage, weshalb es ausgerechnet der Kaplan sei, der von Hagen über Bord geworfen wird, wird teilweise in der Forschung großen Wert gelegt. Besonders beschäftigt sich damit Jan-Dirk Müller, mit einem nicht ganz unproblematischen Ansatz: Der *pfaffe* als Figur sei von jeher ebenfalls dem Gebiet der Weisheit und Weissagung zugeordnet, bleibe aber im *Nibelungenlied* ganz passiv, vertrete nicht das Wissen und müsse deshalb Opfer des Wissens sein.⁵⁶⁵ Laut Müller übernimmt dann für den Rest der Fahrt Hagen die Aufgaben eines Seelsorgers: „Derjenige, der sonst auch alles weiß, weiß auch in letzten Dingen Bescheid [...] Aus diesem Grund darf es nicht ein beliebiger Krieger sein, an dem Hagen die Wahrheit dessen, was er erfahren hat, erprobt, sondern nur ein *pfaffe*.“⁵⁶⁶

562 Vgl. *Giselher der junge zürnen erz began* (N 1576) sowie *Dô sprach von Burgonden der herre Gêrnôt: / „waz hilfet iuch nu, Hagene, des kappelânes tôt?* (N 1577).

563 N 1580.

564 N 2.

565 Dabei ist allein schon problematisch, dass hier von Müller ein christlicher Kaplan mit einem Priester der Antike gleichgesetzt wird, zu dessen Aufgaben das Deuten von Orakeln gehört – zu einem christlichen Priester jedoch keineswegs! Sie mögen zwar Buchkundige sein, sind aber keine Weissagenden. Vgl. Müller: *Spielregeln*, S. 194f.

566 Vgl. ebd. S. 196.

Irmgard Gephart geht, wie so oft, noch einen Schritt weiter, indem sie Hagen nicht nur das Christentum hinter sich lassen lässt, sondern ihn auch zum Priester einer neuen religiösen Gemeinschaft stilisiert, die sich durch das Bluttrinken-Ritual in der Halle bei den Hunnen der Gewalt und dem Tod verpflichtet. Hagens „quasi-sakrale Aura“ im Moment dieser Entledigung des Christentums mache ihn immun gegen den hilflosen Protest von Gernot und Giselher.⁵⁶⁷

Vielleicht wäre es zielführender gewesen, sich zu fragen, weshalb die *merwip* den Kaplan als einzig zu Rettenden bezeichnen, denn dass *Hagen* den Kaplan für seine Probe benutzt, lässt sich auf die Prophezeiung zurückführen, wie es der Text selbst mehr als einmal formuliert.⁵⁶⁸

Dies alles sind Versuche, Hagens Tat auf der *histoire*-Ebene plausibel oder bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, die Bedeutung für die Ebene narrativer Regie ist jedoch eine andere. Hagens Moment der Epiphanie zeigt wieder, dass er sich des Handlungsverlaufs eher bewusst ist, als jede andere Figur, dennoch aber weiterhin als Motor dieser Handlung fungiert, indem durch die Erfüllung der Prophezeiung und der Führung über die Donau wider besseren Wissens auf den Untergang der Burgunden hinarbeitet.⁵⁶⁹

Nirgendwo erscheinen Hagens Taten und Worte jedoch so zwiespältig wie bei den Hunnen: Einerseits warnt er immer wieder vor Kriemhild und ihren bösen Absichten, deutet Gesten richtig und schärft den Burgunden ein, auf die Warnungen von Männern wie Dietrich von Bern zu hören, andererseits provoziert er Kriemhild und später auch Etzel in dem Maße, dass an eine friedliche Alternative nicht mehr zu denken ist. Weshalb aber sollte Hagen darauf hinarbeiten, dass Kriemhild in ihrem Zorn alle Nibelungen tötet? Auf der *histoire*-Ebene ist Hagen der treue Vasall, doch als Motor der Narration muss er auf ein divergierendes Ende hinarbeiten: auf der *Nibelunge nôt*.

567 Vgl. Gephart, S. 122f. Immerhin spricht auch sie zuerst von einem Fälschungsversuch, vgl. auch Ehrismann: Nibelungenlied, S. 170.

568 Vgl. N 1574, N 1580 u. N. 1589.

569 Ehrismann allerdings merkt an, dass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sich Hagen des Untergangs der Burgunden wirklich gewiss ist, und dass der Erzähler uns als Rezipienten auch in dieser Ungewissheit lassen will, Vgl. Ehrismann: Hagen, S. 106.

Sowohl der verweigerte Gruß gegenüber Kriemhild als auch die Geste mit Siegfrieds Schwert, dienen dazu, die Fronten zwischen Kriemhild und Hagen noch weiter zu verhärten und sie als Kontrahenten aufzubauen. Das Wohl der Könige und der restlichen Burgunden wird in Hagens Handeln völlig ausgeklammert, obwohl sich seine *Ratschläge* immer noch danach richten. Somit wird hier die Tat dem Gelingen der Handlung zugeordnet, der Rat dem Retardieren der Handlung. Es scheint, als wolle die Erzählinstanz den Burgunden zumindest größtmögliche Chancen einräumen, so lange wie möglich das unvermeidbare Ende hinauszuzögern, indem Hagen (und auch Dietrich) sie zumindest zum Tragen der Waffen auffordern, was Kriemhild sehr missfällt.⁵⁷⁰

Das Handeln und die Ratschläge der Hagen-Figur waren im ersten Teil des Nibelungenliedes größtenteils auf Siegfried ausgerichtet, nun gelten sie meist Kriemhild, um sie einerseits zu hemmen, andererseits zu provozieren. Im Gegensatz zu Siegfried lässt sich Kriemhild jedoch nicht so einfach ‚lenken‘, sie verfügt ebenfalls über antizipatorisches Wissen und die Möglichkeit, die Handlung zu steuern.⁵⁷¹ Otfrid Ehrismann formuliert, dass Hagen sich mit Kriemhild „verrechet“ habe, da sie sich seiner Regie entzieht. Sie ist schon in Worms nicht zur Versöhnung bereit und hat ihren Hass ihm gegenüber all die Jahre nicht abgelegt.⁵⁷²

Trotz seiner die Handlung vorantreibenden Funktion, bleibt Hagen auf der *histoire*-Ebene, wie bereits weiter oben erwähnt, durch seine Ratschläge Helfer der Burgunden. So weiß er, wie die Männer sich am besten vor den Flammen der Halle zu schützen haben und er fordert sie ebenfalls auf, das Blut der gefallenen Feinde zu trinken, um ihre Stärke wiederzuerlangen.⁵⁷³

⁵⁷⁰ N. 1747.

⁵⁷¹ Auf die besondere Konstellation Hagen und Kriemhild auch im Bezug auf ihre Funktion auf der Erzählebene wird im Folgenden noch näher eingegangen werden.

⁵⁷² Vgl. Ehrismann: Hagen, S. 104.

⁵⁷³ Vgl. N. 2114–2119. Auf die Interpretation Gepharts, die sich auf das Ritual des Bluttrinkens bezieht ist bereits hingewiesen worden, jedoch denke ich, dass es sich bei diesem Akt weniger um den Ritus einer neuen Gewaltreligion handelt, sondern eher um ein archaisches Relikt, ein Heldenritual, das dem Blut-Trinken den die Stärke des Gefallenen Feindes geben soll.

Umso mehr verwundert seine abschließende Tat: Als Kriemhild von Hagen den Hort fordert⁵⁷⁴, verweigert er ihn ihr mit dem Hinweis auf einen geleisteten Schwur: *daz ich den hort iht zeige, di wile daz si leben, / deheiner mîner herren, sô sol ich in niemene geben.*⁵⁷⁵ und gibt Kriemhild somit einen Grund in die Hand, Gunther zu töten. Das passt natürlich nicht so recht zusammen mit dem Bild von Hagen als dem treuen Vasallen, dem die Burgunden-Könige zuvor noch gegen Kriemhild die Treue gehalten haben. Einerseits handelt es sich hier um die Überlagerung anderer Stofftraditionen⁵⁷⁶, andererseits aber scheint die Verlagerung des Fokus von Gunther zu Hagen bewusst gewählt worden zu sein. Es unterstreicht natürlich den heroischen Charakter der Handlung mit Absage an höfische Verhaltensmuster, wenn der Vasall für den Tod seines Herren verantwortlich ist. Dies ist auch der Grund, weshalb diese Handlung als der endgültige Beweis gesehen wurde, dass Hagen nun nicht mehr nach höfischen, sondern nur nach heroischen Denkmustern handelt.⁵⁷⁷

Es stellt sich die Frage, ob Hagen, der sonst im Verlauf der Handlung alles richtig vorausgesehen hatte und die anderen Figuren richtig einschätzen konnte, den Tod seines Herren billigend in Kauf genommen hat. Andererseits muss dabei aber auch im Auge behalten werden, dass Hagen nicht explizit den Tod Gunthers fordert⁵⁷⁸, sondern im Gegenteil nur auf den Schwur verweist und somit Kriemhild selbst den Handlungsspielraum der Implikation voll ausschöpft.

Dabei ist auch zunächst unwichtig, ob Hagen auf der Handlungsebene diesen Ausgang bedacht hat – obwohl zumindest seine Aussage nach dem Tod Gunthers dies zu bestätigen scheint⁵⁷⁹, die Hagen-Figur mit ihrem umfassenden Wissen und ihrer Rolle scheint ja auf diesen Ausgang hingearbeitet zu haben: Mit Gunther ist der letzte Handlungsträger außer ihm selbst und Kriemhild verschwunden, wozu auch Kriemhilds Aussage: *ich bringez an ein ende* und Hagens bestätigende

574 Obwohl die Forderung keineswegs eindeutig ist, vgl. Anm. Nr. 722.

575 N 2365.

576 Zur Problematik der *triuwe*- und *untriuwe*-Bindungen siehe auch Gerok-Reiter, S. 74f. sowie Miedema: Nibelungenlied, S. 49 u. S. 113.

577 Vgl. Heinzle: Zweimal Hagen, S. 26.

578 Wie es beispielsweise im Atiled Gunnar gegenüber seinem Bruder Högni tut.

579 Vgl. N 2371: *den schaz den weiz nu niemen wan got unde mîn*. Wobei dieser Satz auch als bloßes Ergebnis der Geschehnisse gewertet werden könnte.

Antwort: *du hast iz nâch dînem willen z'einem ende bracht*⁵⁸⁰ in Verbindung zu stehen scheinen.

Erklärungen für Hagens widersprüchliches Handeln und für die Friktionen in seinem Rollenentwurf finden sich also dann, wenn man Hagens Aktionen nicht rein von der *histoire*-Ebene, sondern auch von der Ebene narrativer Regie aus beurteilt, welche an neuralgischen Punkten der Handlung Präferenz vor kohärenter Figurenzeichnung erfährt. Dafür muss die final orientierte Struktur des *Nibelungenlieds* in Betracht gezogen und Hagen zugemessen werden, dass er trotz seiner Disposition auf Seiten der Burgunden auf deren Vernichtung hinarbeitet. Nicht ‚Hagen mit zwei Gesichtern‘ also, sondern ‚Hagen auf zwei Ebenen‘ löst das Problem der Forschung.

2.5 Hagen, Herr der Grenzen – Lizenz zur Transgression

Hagen, so hat bereits das Kapitel 2.1 angedeutet, hat Anteil an allen im Nibelungenlied vorgestellten Handlungsräumen. Am Wormser Hof ist er eine feste Größe, nichts geschieht ohne seine Konsultation. Den Hunnenhof kennt er von seiner Zeit als Geisel dort, wie durch eine Analepse Etzels bestätigt wird:

*Dâ von ivh wol erkenne allez Hagenen sint
ez wurden mine gisel zwei wætlichiu kint
er unde von Spânje Walther, die wuohsen hie ze man.
Hagen sande ich wider heim: Walther mit Hiltegunt entran.*⁵⁸¹

Zusammen mit Gunther, Siegfried und seinem Bruder Dankwart macht er sich auf die Werbungsfahrt nach Isenstein und bringt Brünhild zurück nach Worms. Außerhalb des Geschehens direkt am Hof zu Worms ist er bei allen kriegerischen Auseinandersetzungen dabei und als Mörder Siegfrieds auch bei der Jagd, die dafür angesetzt wurde.

Er betritt ebenfalls den halb realen, halb mythischen Handlungsraum der Wasserfrauen an der Donau und trägt das dort Erfahrene nach seinem Gutdünken in den Handlungsraum „Zug zum Hunnenhof“, dessen Anführer er ist. Selbst am Hof Siegemunds zu Xanten ist

⁵⁸⁰ N 2369f.

⁵⁸¹ N 1755.

Hagen durch die initiale Warnung vor seiner Gefährlichkeit implizit präsent.

2.5.1 Der Zug zum Hunnenhof

Federführend ist Hagen beim direkten Übertritt von einem in den anderen geographischen Raum jedoch eher selten. Die wohl augenfälligste Befähigung zur eigenständigen Transgression zeigt die Hagen-Figur erst vergleichsweise spät: Hagen übernimmt die Spitze des Zuges auf der Reise an den Hunnenhof, er führt die Burgunden, die fortan Nibelungen genannt werden⁵⁸², an. *Dô reit von Tronege Hagene z'aller vorderôst / er was den Nibelungen ein helflicher trôst*. Hagen ist es auch, der sich allein auf den Weg macht, um nach einer Überquerungsmöglichkeit zu suchen, während die Könige und der gesamte Tross zurückbleiben. Hagen allein erfährt wo der Fährmann zu finden ist und als er ihn findet, lässt er sich trotz der Warnung der Meerfrauen provozieren, erschlägt ihn und nimmt seinen Platz ein.⁵⁸³

Die Ermordung des Fährmanns ist eine weitere Szene, die in der Forschung für viele gegensätzliche Interpretationen und teilweise auch Spekulationen gesorgt hat. Ehrismann bezeichnet die Episode als „eine Szene von elementarer Gewalt“, in der Verweise auf Tod und Sterben gegeben werden. Hagen werde in die Nähe des mythischen Fährmanns Charon gerückt, der die Gestorbenen über den Totenfluss führt, was eine Verbindung herstelle zwischen der ‚wirklichen‘ und der ‚Anderen Welt‘. Deswegen dürfe es auch nur ein Boot und einen Fährmann geben, weil sonst die Parallele zum Totenreich nicht gegeben sei.⁵⁸⁴

Auch Gephart weist auf die Verbindung zu Charon hin, geht aber noch einen Schritt weiter, indem sie behauptet, der Fährmann sei in gewisser Hinsicht Hagens Alter Ego, sein ‚vasallistisches Gewissen‘; somit bringe Hagen mit dem Fährmann einen Teil von sich selbst um

582 Vgl. Grosse, Siegfried: Kommentar, in: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Bor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 32007, S. 719–935, hier: S. 878: „Der Namenswechsel kommt der Vorausdeutungsstrategie entgegen. Siegfrieds, des Nibelungenherrschers Tod, bildet das Ende der vielen Nibelungen voraus“. Vgl. auch Ehrismann, Nibelungenlied, S. 168.

583 Vgl. N 1531–1565.

584 Vgl. Ehrismann: Nibelungenlied, S. 169f.

und führe danach die Burgunden wie Charon wissentlich in den Tod.⁵⁸⁵

Von der mythologischen Aufladung einmal abgesehen, darf hier aber nicht übersehen werden, dass Hagens Fährmannsdienst keinen singulären Charakter im Nibelungenlied hat. Auch Siegfried übernimmt das Steuern des Schiffes, als die Helden zur Brautwerbung nach Isenstein aufbrechen, und ihm wird somit durch eine zeichenhafte Handlung im wahrsten Sinne des Wortes das ‚Ruder‘ in die Hand gegeben. Siegfrieds Überlegenheit im Bezug auf die heroische Welt um Brünhild und Isenstein wird damit herausgestellt; Gunther, Dankwart und Hagen vertrauen sich seiner Führung an. Die Reise zu Brünhild scheint auf den ersten Blick zwar positiv konnotiert, da sie mit einer Doppelhochzeit endet, allerdings ist es gerade Siegfrieds Herausstellung als Überlegener und Führer, der im Endeffekt den großen Konflikt heraufbeschwört, der zu Siegfrieds Tod und zum Ende des Burgundengeschlechts führt, und somit mit Hagens Führung in den Tod zu vergleichen ist.⁵⁸⁶

Vor diesem Hintergrund könnte man Hagens Fährmann-Dienst auch als eine Weiterführung und Doppelung dieses Motivs ansehen: Nach seinem Alleingang zum Zweck der Wissens-Akquirierung hat sich Hagen auf der Erzählebene so weit vom Rest der unwissenden Figuren entfernt, dass ihm nunmehr die Position des Führers zugestanden wird. Die Donau stellt dabei eine Grenze dar, zu deren Überschreitung im Lotmannschen Sinn allein Hagen befähigt scheint. Nur durch die aktive Führung Hagens, der dieses Recht zur Grenzüberschreitung besitzt, gelangt auch der Rest der Zuges über die Grenze.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Vgl. Gephart, S. 121.

⁵⁸⁶ Vgl. hierzu besonders Rohr, W. Günther: Das *Nibelungenlied* oder die Lust am Untergang, in: *The Nibelungenlied*: Genesis, Interpretation, Reception (Kalamazoo Papers 1997–2005), Göppingen 2006, S. 77–88, hier: S. 82. Allerdings kommt hier nochmals der zentrale Unterschied zwischen Hagen und Siegfried ins Spiel: Was Siegfried unwissentlich als von der Handlung bestimmte Figur tut, tut Hagen aktiv und wissentlich als eine die Handlung bestimmende Figur, eine *Auctoriale Figur*.

⁵⁸⁷ Vgl. Lotman: Künstlerischer Raum, S. 539. Teil von Lotmans Theorie ist, dass erst durch Grenzüberschreitungen, räumlicher oder ideeller Art, überhaupt ein Sujet oder ein Ereignis entstehen kann. Ohne diese Grenzüberschreitungen wäre eine Geschichte stagnierend. Hagen kommt dabei für das Nibelungenlied eine tragende Rolle zu, da er permanent für die Bildung von Handlung sorgt, er ist also nach Lotman das dritte Element des Sujets.

2.5.2 Normübertretungen

Die wohl evidentesten semantischen Transgressionen seitens Hagens sind Normübertretungen in Gestalt teils unmotivierter Tötungsdelikte. Die Tötung des Fährmanns mag ihren Ursprung in Provokation haben und als solche an die heroische Tradition des Nibelungenlieds gemahnen⁵⁸⁸, die minutiös geplante Ermordung Siegfrieds mit allen ihren Vorbereitungen ist jedoch unentschuldbar, wie auch die Erzählinstanz selbst bemerkt: *sô grôze missewende ein helt nimmer mêt begât*.⁵⁸⁹ Hagen erscheint hier also als *der* Normübertreter schlechthin, obwohl er an anderer Stelle für die Einhaltung der Normgrenzen eintritt: Auf der Rückfahrt von Isenstein nach Worms verhindert Hagen sehr subtil und geschickt eine Transgression der Normen, provoziert damit jedoch einen ‚Standeskonflikt‘, der auf der *histoire*-Ebene über sein eigentliches Ziel hinwegtäuscht und auch die Forschung auf eine andere Fährte geführt hat: Gunther möchte Hagen als Boten vorausschicken, dieser jedoch weigert sich und rät, stattdessen Siegfried zu schicken, der diesem Vorschlag nur widerstrebend zustimmt. Ein Botendienst ist in jedem Fall ein niederer Dienst als der eines ‚Wächter der Kammer‘, wie Hagen sich selbst bezeichnet.⁵⁹⁰ Dies sieht Müller als Weiterführung des Standesstreits zwischen Hagen und Siegfried.⁵⁹¹

Peter Strohschneider hat sich ebenfalls mit dieser Szene auseinandergesetzt, und sie aufgrund von Strukturmodellen näher zu analysieren versucht. Seiner Meinung nach ist ein Konflikt zwischen Siegfried und Gunther und somit auch Hagen durch ein gewisses Schema in der Brautwerbung geradezu vorprogrammiert: Die Schönste, so wird Brünhild auch an mehreren Stellen bezeichnet,⁵⁹² kann nur durch den Besten errungen werden. Gunther aber, so wird es sich zeigen, ist nicht der Beste, sondern Siegfried. Folgerichtig begrüßt Brünhild ihn auch zuerst und muss deshalb auch von Siegfried korrigiert werden: die sogenannte Standeslüge.⁵⁹³ Bei Strohschneider klingt nun an, dass eben dieser Konflikt der Struktur (Siegfried ist zugleich Werbungshelfer und

588 Vgl. Müller: Das Nibelungenlied, S. 90.

589 N 981.

590 Vgl. N 531.

591 Vgl. Müller: Das Nibelungenlied, S. 86.

592 Vgl. ug. N 326, 392.

593 *wander ist mîn herre*, N. 420, sowie: *ist er dîn herre unt bistu sîn man*, N. 423.

herausgehobener Held) die Standeslüge und alle daraus resultierenden Probleme (Streit der Königinnen und im Endeffekt auch Siegfrieds Ermordung und Kriemhilds daraus resultierende Rache) provozieren. Siegfried muss sich selbst als niedriger darstellen, als er ist, damit der ‚Kurzschluss‘ zwischen Siegfried und Brünhild – ihre Vereinigung als Liebende, welche auch von der Sagentradition der *Edda* her motiviert ist – nicht stattfindet, wie es beispielsweise bei Tristan und Isolde der Fall sein wird.⁵⁹⁴

Die Gefahr dieses Kurzschlusses ist laut Strohschneider mit der Standeslüge allerdings noch lange nicht gebannt, und bei der Verhinderung des Kurzschlusses wird Hagen von Tronje eine wichtige Rolle zugeschrieben. Strohschneider interpretiert auch den oben bereits angesprochenen Botendienst Siegfrieds als Akt zur Verhinderung des Kurzschlusses. Nicht umsonst bezeichne sich Hagen als Hüter der Kammer, womit die Frauenkabine des Schiffes gemeint sein kann, und „damit [...] die Braut selbst.“⁵⁹⁵ Strohschneider führt sogar noch weiter aus, dass Hagen, da er auch der Frauen *gewant* beschützen will, auf die Virginität Brünhilds anspielt, die es zu bewahren gilt, eben jene Jungfräulichkeit, die später in Form des Kleides von sowohl Siegfried als auch Gunther zerrissen wird. Hagen hält Siegfried von Brünhild fern, indem er ihm aus dem abgeschlossenen Handlungsraum und der Heterotopie der Bootsfahrt entfernt, und verhindert die Transgression der Norm.⁵⁹⁶

Hagen ist auch an den Normübertretungen am Hunnenhof direkt oder indirekt beteiligt. Sei es ein vergleichsweise geringer Verstoß durch das Tragen von Waffen während der Festlichkeiten am Hunnenhof, welcher jedoch große Auswirkungen auf das Schicksal der Burgunden hat⁵⁹⁷ oder die Tötung Ortliebs als endgültige Eskalation der Gewalt – selbst durch seinen eigenen Tod provoziert Hagen die Norm-

594 Vgl. Strohschneider, Peter: Einfache regeln – komplexe Strukturen: ein strukturanalytisches Experiment zum "Nibelungenlied", in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Christoph Fasbender. Darmstadt 2005, S. 48–82, hier: S. 53. Vgl. ebenfalls Kapitel II 2.5.

595 Ebd.

596 Ebd., S. 54. Nine Miedema widerspricht dieser Theorie Strohschneiders allerdings vehement mit dem Argument, nichts davon sei im Text des Nibelungenlieds vorgegeben. Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 74.

597 Vgl. hierzu Kap. 4.1.7. Vgl. auch Grosse: Kommentar, S. 902.

transgression, die das *Nibelungenlied* zum Ende führt: Indem er Kriemhild dazu bringt, selbst zum Schwert zu greifen, besiegelt er ihren eigenen Tod, denn eine Frau darf unter keinen Umständen solcher Art Gewalt ausüben.⁵⁹⁸

Hagen entscheidet also auch, wer die Grenzen wie wann überschreiten darf. Er rächt die Normübertretung Siegfrieds, er bindet ihn zuvor stetig in die Handlungsräume ein oder entfernt ihn daraus. Als Hagen entscheidet, den toten Siegfried nach Worms zurückzubringen, lässt er ihn nicht einfach im Hof aufbahnen, sondern legt ihn symbolträchtig *an die tür*, direkt an die *Türschwelle* also, sodass Kriemhild wenn sie aus ihrem privaten Raum der Kemenate in die Öffentlichkeit hinaustritt, über Siegfrieds Leiche steigen müsste.⁵⁹⁹

In gleicher Weise geographisch wie symbolisch leitet er die Überschreitung der Grenze hin zum Hunnenland, indem er das Steuer eigenhändig führt, er versperrt auch die Möglichkeit einer Rückkehr, indem er das Boot zerschlägt. Kein *zage* soll mit ins Hunnenland reisen und wenn, so soll er *an disem wäge doch liden schamelichen tôt*.⁶⁰⁰ Schlussendlich provoziert Hagen mit entweder eigenhändig ausgeführten oder angeleiteten Normtransgressionen den Untergang der Burgunden und Kriemhilds.

2.6 Auctoriales Wissen

Rekurrierend auf das eingangs verwendete Zitat Jan-Dirk Müllers, dass Hagen alles wisse, was man wissen könne, soll diese Aussage nun kri-

598 Vgl. zur Problematik von Geschlecht und Gewalt Lienert, Elisabeth: Geschlecht und Gewalt im "Nibelungenlied", in: *ZfdA* 132 (2003), S. 3–23, hier: S. 20.

599 Dies kann, wie weiter oben bereits angemerkt, als Hinweis darauf verstanden werden, dass Kriemhild eine klare Mitschuld für den Tod Siegfrieds gegeben werden soll. Sie hat ein Geheimnis aus der Heimlichkeit der Kemenate in die Öffentlichkeit des Hofes getragen und damit Siegfrieds Tod verursacht. Seinen Leichnam genau auf diese Schwelle zu legen, ist ein machtvolleres Zeichen, welches gleichzeitig Hagens Souveränität über die Grenzen des *Nibelungenlieds* unterstreicht. Vgl. Müller, Jan-Dirk: Öffentlichkeit und Heimlichkeit im *Nibelungenlied*. Wahrnehmung und Wahrnehmungsstörung im Heldenepos, in: Gert Melville/Peter von Moos (Hgg.): *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*, Köln 1998, S. 239–259.

600 N 1583.

tisch überprüft werden. Kann Hagen wirklich eine nahezu Allwissenheit nachgesagt werden und wenn ja, wie manifestiert sich dieses Wissen? Ebenso sollen die Methoden der Wissensakquirierung untersucht werden.

2.6.1 Das Erkennen Fremder

Kurz vor seinem ersten Auftritt im Nibelungenlied, wird Hagen von seinem Neffen Ortwin bereits als „Wissender“ fremdcharakterisiert: *Dem sint kunt diu rîche und ouch diu vremden lant / sint im die herren kûnde, daz tuot er uns bekant.*⁶⁰¹

Vor diesem Hintergrund erfüllt Hagen lediglich die an ihn gestellten Erwartungen, wenn er Siegfried erkennt, dennoch erstaunt sein umfangreiches Wissen zu Siegfrieds heroischer Vergangenheit, die zuvor an keiner Stelle des Nibelungenlieds Erwähnung fand. Woher weiß Hagen so genau, wen er da vor sich hat? Jan-Dirk Müller löst dieses Rätsel mit Blick auf die Figur Siegfried selbst. So wie er konzipiert ist, als Heros, ist er im Besitz einer eigenen Identität, die ihn noch mehr als seine Kleidung oder eine etwaige Physiognomie ausweist. Seine Erscheinung selbst weist ihn als Held aus.⁶⁰² Dieser Ansatz erklärt zwar, weshalb Siegfried bei der Ankunft im Land der Nibelungen sofort als der erkannt wird, der er ist, allerdings bleibt die Frage offen, weshalb am Wormser Hof erst Hagen erscheinen muss, um Siegfried seine Identität zu geben, wenn doch der Heros von sich aus erkennbar ist. Wieso erkennt der Rest der Hofgesellschaft Siegfried nicht? Eine Antwort auf diese Frage könnte in einem weiteren Beispiel Müllers zu finden sein, in dem er erklärt, weshalb Brünhild und Siegfried sich gegenseitig auf Isenstein erkennen: Beide gehören der Welt des Heroischen an, deshalb erkennen und anerkennen sie sich als Teil desselben Kosmos.⁶⁰³ Erkennt also Hagen Siegfried nur, weil auch er der Welt des Heroischen eher zugeordnet werden kann, als der Welt des Hofes zu Worms?

601 N 82.

602 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 235.

603 Vgl. ebd., S. 237. Auch Ursula Schulze schließt sich dieser Ansicht an. Hagen werde als archaische Figur direkt mit dem Märchenhaften in Verbindung gebracht, als Beispiel nennt sie die Wasserfrauenszene. Vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 139.

Hagen erkennt jedoch nicht nur Siegfried, in der zweiten Werbungsszene zu Beginn des zweiten Teil des Nibelungenliedes, erkennt Hagen auch Rüdiger, der im Namens Etzels gekommen ist, um Kriemhild zu werben. Wie bei Siegfrieds Ankunft in Worms schickt auch dieses Mal Gunther sofort nach Hagen, damit er ihm sagen soll, um wen es sich handelt. Hagen gibt sich denn auch zuversichtlich: *si sulen sîn vil vremde, ine hâb' si schiêrê bekannt.*⁶⁰⁴ Als Rüdiger und sein Gefolge sichtbar werden, erkennt Hagen sie ohne Zweifel, diesmal allerdings kennt er Rüdiger auch aus der Vergangenheit:

*Dô sprach der snelle Hagene: „als ich mich kann verstân,
wande ich den herren lange niht gesehen hân,
si varent wol dem geliche, sam ez sî Rüedegêr,
von hiunischen landen der degen küene unde hêr.“*⁶⁰⁵

Verwundern muss Hagens Wissen um so mehr, als seine Beziehung zum Etzelshof erst im späteren Verlauf der Handlung angesprochen wird. Zwar ist auch Rüdiger ein Held und könnte deshalb im Kosmos des Nibelungenliedes wie Siegfried leichter erkannt werden, die Erklärung befriedigt dennoch nicht vollends, zumal Hagen auch Figuren erkennt, die keine Heroen sind: als Wärbel und Swemmel die Einladung Kriemhilds zum Etzelshof überbringen, tritt das Motiv von Hagens Personenkenntnis ein drittes Mal auf. Wieder wird betont, dass niemand außer Hagen in der Lage ist, die beiden fremden Männer zu identifizieren.⁶⁰⁶ Es wäre der Erzählinstanz ein leichtes gewesen, das Erkennen auf mehrere Figuren aufzuspalten, doch hier soll klar Hagen als Erkennender in den Fokus gerückt werden.

2.6.2 Wissensakquirierung und Introspektion

Es ist bezeichnend, dass Hagen nicht nur viele Dinge auf Anhieb weiß, sondern auch über die Fähigkeit verfügt, genau vor auszusehen, wo er sich fehlendes Wissen beschaffen kann. Als Beispiel soll die Szene dienen, in der Kriemhild Hagen das Geheimnis um Siegfrieds Verwundbarkeit verrät.

604 N 1178.

605 N 1180.

606 Vgl. N 1431f.

Nachdem Hagen als Motor in der Verschwörung gegen Siegfried aufgetreten ist – alle anderen Anwesenden wollen den Plan recht schnell verwerfen, aber Hagen dringt so lange in sie, bis sie nachgeben; er ist es auch der die List mit dem scheinbaren erneuten Sachsenkrieg ersinnt⁶⁰⁷ – fehlt ihm nur noch das Wissen, wie er Siegfried tatsächlich tödlich verwunden kann. Zuvor war von einer Schwachstelle Siegfrieds nie die Rede, Hagen selbst postuliert in seiner intradiegetischen Erzählung:

*Er badet' sich in dem bluote: sîn hût wart hûrnîn.
Des snidet in kein wâfen; daz ist dicke worden scîn.*⁶⁰⁸

Woher nimmt Hagen also auf der *histoire*-Ebene die Ahnung, dass Siegfried nun doch nicht vollständig unverwundbar sein könnte, und dass Kriemhild diejenige ist, von der er seine Informationen beziehen kann?⁶⁰⁹ Das Argument, Kriemhild hätte durch den Streit mit Brünhild bereits bewiesen, dass sie ihr anvertraute Geheimnisse nicht bewahren kann, ist wenig stichhaltig⁶¹⁰, deshalb bleibt Hagens plötzliches Wissen als logischer Bruch unerklärbar – allerdings nur wenn man diesen Umstand rein auf der *histoire*-Ebene betrachtet. Auf der *discours*-Ebene hat Kriemhild für Hagen die Rolle der Wissensvermittlerin inne, wie sie auch später die *merwîp* übernehmen, und es ist natürlich für den Aufbau der beiden unversöhnlichen Gegenpositionen Kriemhild und Hagen im zweiten Teil von besonderem Belang, wenn es Kriemhild ist, die im Vertrauen auf Hagen Siegfrieds wohl bestgehetes Geheimnis verrät.⁶¹¹

Des weiteren offenbart die Hagen-Figur eine klare, sonst erzähler-spezifische Introspektion in das Verhalten anderer Figuren, mit denen

607 N 867–876. Vgl. auch Gerok-Reiter, S. 65.

608 N 100.

609 Ursula Schulze spricht hier von der Funktionalität von Dingen und Ereignissen: Erst wenn etwas gebraucht wird, ist es wie durch ein Wunder vorhanden oder bekannt, vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 135.

610 Vgl. Haug: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1990, S. 331.

611 Irmgard Gephart bleibt mit ihrer gewagten These, Hagen nutze Kriemhilds Sehnsucht nach einer vertrauensvollen und schützenden Vaterfigur schamlos aus, zu sehr auf einer geradezu psychologisierenden Handlungsebene, die dem Verständnis der Szene eher abträglich erscheint. Vgl. Gephart, S. 84.

sie konfrontiert wird.⁶¹² Hagen ist in der Lage, Reaktionen einzuschätzen und diese für seine Zwecke zu nutzen, sie gegebenenfalls sogar zu steuern, um so eine spezifische Wendung in der Handlung herbeizuführen. So weiß er, dass Siegfried wieder ohne Umschweife sein Hilfe anbieten wird, sollte man ihm von einer erneuten Bedrohung durch die Sachsen berichten. In derselben Weise vermag er aber auch Kriemhild einzuschätzen, als er vor ihren Racheplänen warnt. Als er schließlich am Etzelshof ist, rät er den Burgunden auf der Hut zu sein, weil er Kriemhilds Grußgeste, Gunther und ihn selbst zu übergehen, richtig deuten kann. Auch kommentiert die Erzählinstanz eine besondere Geste Hagens mit den Worten: *ich wæne, ez het dar umbe der küene Hagene getân*.⁶¹³ Hagen zeigt Kriemhild das Schwert Siegfrieds und erinnert sie damit an das Leid, dass er ihr zugefügt hat, eine Provokation, die dazu dient, die Fronten zwischen den beiden Gegnern nur noch zu erhärten.⁶¹⁴

Wo aber Hagen nicht oder noch nicht der Wissende und damit der Beherrscher der Situation ist, wird ihm von Erzählinstanz das nötige Wissen zugespielt, und eben meist nur ihm allein, was Hagen wieder zu einer Figur macht, die mehr Kontrolle über die Handlung ausüben kann, als alle anderen Figuren. Als Beispiel soll die Begegnung mit den prophezeienden Wasserfrauen dienen.⁶¹⁵

Allein dass dieser Episode fünfzehn Strophen gewidmet sind, hebt sie als wichtig hervor⁶¹⁶, und der Weissagung des Todes und der Erwähnung des Kaplans folgen weitere Ratschläge, die Hagen auf seinem nachfolgenden Alleingang gut zur Anwendung bringen kann. Nun ist es also mit einem Mal Hagen, der beraten wird, und nicht er, der Ratschläge gibt. Diese Ratschläge werden in Form einer logisch privilegierten Figurenrede erteilt, also von Figuren, die aufgrund einer Verbindung mit höheren oder anderweltlichen Sphären die Fähigkeit zur

⁶¹² Vgl. auch Gerok-Reiter, S. 88.

⁶¹³ N 1784.

⁶¹⁴ Jan-Dirk Müller u.a. sieht in der Geste einen Anklang an eine Gerichtsszene, Hagen schwingt sich zum Richter auf, werde dann aber mit demselben Schwert selbst gerichtet. Vgl. Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2009, S. 97.

⁶¹⁵ N 1534–1549.

⁶¹⁶ Im Atlilied kommt sie nicht vor, die Erwähnung in der Thidrekssage ist um einiges kürzer gefasst, und endet mit der Ermordung der Wasserfrauen, nachdem sie den Tod der Burgunden gewissagt haben. Vgl. Ehrismann, S. 169.

Weissagung besitzen. Diese Aussagen erweisen sich für die Handlung als unbedingt gültig und zukunfts-gewiss, Diese logisch privilegierte Figurenrede ist also eine auf die Handlungsebene gebrachte Vorausdeutung.⁶¹⁷

Dadurch, dass Hagen allerdings der alleinige Rezipient der Weissagung ist, wird er in gewisser Weise in die logisch privilegierte Figurenrede miteinbezogen. Er behält das Wissen um den unvermeidlichen Untergang der Burgunden in Etzels Reich zuerst einmal für sich und gibt die Information erst weiter, nachdem er die Aussage für sich überprüft hat.⁶¹⁸ Es wäre zu überlegen, ob Hagen, obwohl er nicht einer übernatürlichen Sphäre angehört, dennoch auch von sich aus nahe an einer logisch privilegierten Figur ist, da er – auf der Handlungsebene oft unmotiviert – so viel Wissen besitzt.⁶¹⁹

Dass Hagen die Wasserfrauen aufgrund ihrer Prophezeiung nicht umbringt, wurde als Zähmung des Heros in Hagen empfunden, ein Versuch, ihn in die gemäßigte höfische Welt einzugliedern. Das einzige, was ihn kümmert ist, wie er diese Nachricht an seine Herren weitergeben kann:

*Dô sprach in grimmen muote der küene Hagene
„daz wære minen herren müelich ze sagene
daz wir zen Hiunen solden vlesen âlle den lip
nu zeige uns überz wazzer, daz aller wîsêste wîp.“⁶²⁰*

Eine Bitte um weitere Ratschläge statt eines wütenden Zornesausbruchs also, und genau diese Wendung ermöglicht es der Erzählin-

617 Vgl. Martinez/Scheffel S. 97f. Vgl. auch Kap. I 3.3.4.

618 Ursula Schulze bezeichnet Hagens ‚Probe aufs Exempel‘ als eine Art Vermittlung zwischen zwei Sphären: jener der die Wasserfrauen angehören und die eine Gewissheit um die Zukunft haben und jener, in der die übrigen Figuren und in gewisser Weise auch er verankert sind, die nur eine Ahnung von einer möglichen Zukunft haben, durch Träume etc. Vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 128.

619 Laut Ursula Schulze wird gerade Hagen von den *merwîp* in Kenntnis gesetzt, da er wie sie aus archaischer Stofftradition stammt, aber zugleich mit der rationalen Fähigkeit versehen ist, die Warnungen und Ratschläge sinngebend umzusetzen. Vgl. ebd. Korrelierend mit der archaischen Stofftradition sei an dieser Stelle nochmals auf Hagens Charakterisierung als Mischwesen in der Thidrekssaga hingewiesen. Diese Erklärungen mögen für die Interpretation auf der *histoire*-Ebene von Belang sein, einen Mehrwert für die Untersuchung zur narrativen Regie geben sie jedoch nicht.

620 N 1543.

stanz, noch weitere zukunftsichere Aussagen an Hagen ergehen zu lassen, ihn mit noch mehr Wissen zu versorgen, das ihm helfen wird, die kommenden Begegnungen so souverän zu meistern, wie er es sonst immer tut.

Die *merwip* berichten Hagen nicht nur, wo er einen Fährmann finden wird – der eigentliche Grund für seinen ‚Alleingang‘ –, sondern als Hagen sich mit dieser Information zufrieden geben will, hält ihn eine von den Wasserfrauen zurück:

„nû bitet noch, herr Hagene, jâ ist iu gar ze gâch
vernemet noch baz diu mære, wie ir kômet über sant.
dirre marc herre der ist Êlsé genant.“⁶²¹

Es folgt eine Beschreibung der Herrschaftsverhältnisse, sowie eine Warnung, dem Fährmann freundlich zu begegnen, da ansonsten mit Vergeltung von Seiten Gelfrats gerechnet werden kann. Hagen wird sogar mit der Idee zu einer List ausgestattet, die er anwenden soll, um den Fährmann dazu zu bringen, ihn überzusetzen. Bezeichnend ist aber, dass gerade diese List es im Verlauf der Handlung unmöglich machen wird, den Ratschlag zur Friedenssicherung zu befolgen.⁶²²

Hagens Wissen funktioniert also auf verschiedenen Ebenen. Auf der einen Seite ist er mit Wissen um seine Umwelt und die darin handelnden Figuren ausgestattet, fast so wissend, wie es die Erzählinstanz ist, weshalb Hagen auch an einer prominenten Stelle Erzählfunktion übernehmen kann und die Stimme der Erzählinstanz fast vollständig mit der Stimme Hagens verschmilzt. Diese Art von Wissen ist für die Handlungsebene oft mit Hagens archaischem Erbe erklärt worden⁶²³ und damit, dass es eine Auszeichnung einer Heldenfigur wäre, dass er viel Wissen besitze.⁶²⁴ Auf der Struktur- und Erzählebene offenbart sich jedoch hier schon die enge Verbindung zwischen der Konzeption der Hagen-Figur und der Erzählinstanz. Ohne dass die Erzählinstanz selbst viel erklären müsste, erklärt eine Figur der Handlung, Hagen, die wichtigen Dinge der Handlungswelt für die anderen Figuren und ermöglicht es so erst, dass eine motivierte Handlung entsteht.

621 N 1545.

622 Vgl. N 1558ff. Mehr zur Interpretation der Fährmann-Episode folgt im Kapitel II 2.7.

623 Vgl. Schulze, S. 139, sowie Müller: Spielregeln, S. 196f.

624 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 197.

Durch die Wissensakquirierung bleibt Hagens Funktion als Mehrwissender gewahrt, da nur er als einzelne Figur diese Informationen bekommt. Zu diesem Zweck wird kurzzeitig auf ihn allein der Fokus gelegt, er verlässt das Kollektiv der anderen Figuren⁶²⁵, die in einem gewissen Status quo zurückbleiben, und sich nur mit Hagens Hilfe weiter fortbewegen können. Es ist bezeichnend, dass Gunther Hagen zwar zu ebendiesem Zwecke wegschickt, Hagen aber anmerkt: *Belibet bi dem wazzer ir stolzen ritter guot / Ich will die vergen suochen selbe bi der fluot*⁶²⁶, was ihm eine gewisse Eigenständigkeit und auch Eigenwilligkeit trotz Gunthers Befehls zuschreibt.

Auch in der letzten Szene des Nibelungenliedes scheint Hagens Wissen über allem zu stehen. Hagens Reaktion gegenüber Kriemhild, die sich auf den Tod Gunthers bezieht, ist in doppelter Hinsicht interessant:

„du hâst iz nâch dînem willen zêinem ende brâht,
und ist ouch rehte ergangen, als ich mir hête gedâht.“⁶²⁷

Einerseits spricht Hagen Kriemhild eine gewisse Macht über die Situation zu, nachdem alles nach ihrem Willen geschehen ist und beendet wurde. Kriemhild wollte den Tod der Burgunden, und außer Hagen ist niemand mehr übrig, auch er befindet sich in ihrer Hand. Gleichzeitig aber relativiert er ihre Souveränität mit den Worten: ‚aber alles ist so gekommen, wie ich es mir gedacht habe‘. Hagen stellt sich als Wissender und ‚Strippenzieher‘ über Kriemhild. Zurecht ist gefragt worden, ob Hagen wirklich gewusst haben kann, dass alles so kommen würde, denn dieses behauptete Wissen geht über die Untergangsprophetie der Wasserfrauen weit hinaus.⁶²⁸

Man wird sich schwer tun, einer Figur innerhalb der Diegese ein solches Wissen zuzusprechen, da Betroffene einer Handlung im ei-

625 Bis auf wenige Ausnahmen, die *merwip*- und Fährmannepisode ist in jedem Fall die längste, tritt Hagen immer im Kollektiv auf oder wird im Kollektiv genannt. Dass er auch allein Aufgaben löst, unterstreicht nicht nur seine Veränderung im zweiten Teil des Nibelungenlieds, hin zu seinem ‚heroischen Erbe‘, sondern auch seine Herausgehobenheit auf der Figurenebene.

626 N 1531.

627 N 2370.

628 Vgl. hierzu Gerok-Reiter, S. 82.

gentlichen Sinn zukunftsblind sind.⁶²⁹ Hagen scheint weniger betroffen vom Eintretenden, da er selbst die Handlung im Sinne des *auctors* zu lenken weiß.

Vielleicht erweist sich diese Stelle als endgültiger Bruch zwischen der Hagen-Figur auf der Ebene narrativer Regie und der auf der *histoire*-Ebene. Hagen kann als Geisel im eigentlichen Sinne nicht mehr handeln, die Figur müsste vor Kriemhilds Oberhoheit kapitulieren, was sie in gewisser Hinsicht auch tut: Es ist alles so geschehen, wie Kriemhild es wollte. Aber als *Auctoriale Figur*, mit der diesem Phänomen eingeschriebenen Wissensvorsprung, wüsste Hagen immer noch mehr als Kriemhild: Hagen kennt das Versteck des Nibelungenhortes und wird es nicht preisgeben. Dieser Handlungsstrang wird nach dem Willen der Erzählinstanz und des *auctors* unvollendet bleiben, Kriemhild bekommt doch nicht alles, was sie will.

Die selbstbewussten letzten Worte:

*und ist ouch rehte ergangen als ich mir hête gedaht
[...]
den schaz den weiz nu niemen wan got unde mîn
der sol dich, vâlandinne, immer wol verholn sîn*⁶³⁰

können als provozierendes Signal einer Figur verstanden werden, die ein Stück weit jenseits der Handlung positioniert worden ist und daher sogar darüber metapoetisch reflektieren kann, dass *daz mære* über ihn und seine Gefährten irgendwann einmal in einer bestimmten Weise berichten wird.

Die Erzählinstanz selbst schließt die Erzählung mit einer programmatischen Wendung der Unwissenheit, wie eine folgende Handlung weitergehen könne.⁶³¹ Die wissende Figur der Handlung, Hagen, hat als Wissensvermittler ausgedient, da es nichts mehr zu erzählen gibt. Niemand weiß also mehr, wie es weiter geht, keiner kann eine Zukunft antizipieren, wie es Hagen konnte. Dieser denkbare, aber vielleicht auch nur spekulative Zusammenhang zwischen dem Tod Hagens und der fingierten Unwissenheit des Erzählers würde Hagens wichtige Rol-

⁶²⁹ Vgl. Schulze: Nibelungenlied, S. 124ff.

⁶³⁰ N 2371.

⁶³¹ N 2376: *Ine kann iu niht bescheiden, waz sider dâ geschah*. Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 45.

le als wissende oder sogar *Auctoriale Figur* in ein entscheidendes Licht rücken.

2.7 Auctoriales Handeln

Hagens Eigenständigkeit führt dazu, dass er das Wissen, welches er auf verschiedene Weise akquiriert, häufig anwendet, um die Handlung in eine bestimmte Richtung zu lenken. Dies erfolgt einerseits durch Ratschläge, die er den Burgunden-Königen zuteil werden lässt, andererseits durch eigenständiges Handeln, indem er das von ihm erworbene Wissen gezielt zurückhält und ein Wissensgefälle produziert, von dem er selbst profitiert.

2.7.1 Hagens Ratschläge

Hagens umfangreiches Wissen über Siegfrieds heroische Vergangenheit ermöglicht es ihm, seine Erzählung mit einer Warnung und einem Ratschlag zu verknüpfen: *man sol in holden hân*.⁶³² Diese Formulierung wird im allgemeinen bereits als Absicht interpretiert, Siegfried durch Kommendation an sich zu binden, obwohl die wörtliche Bedeutung erst einmal nur diejenige ist, Siegfried freundlich zu begegnen.⁶³³

Es steht außer Frage, dass Hagens gegebene Informationen dieses Oszillieren von Warnung und Aufforderung beinhalten können, denn nach der Nacherzählung von Siegfrieds Jugend steht zumindest eines fest: Wenn Siegfried nicht an den Hof von Worms gebunden wird, ist er in jedem Fall durch seine Verbindung mit dem Übernatürlichen ein ernstzunehmender Gegner. Er erscheint als Drachentöter und als unverwundbar – noch spielt die eine verwundbare Stelle keine Rolle – und die höfische Erziehung, die dem Leser durch die Vorstellung Siegfrieds in der zweiten Aventure gegenwärtig ist, ist für Gunther und den Wormser Hof nicht vorhanden. Dementsprechend wird auch Gunthers Reaktion gestaltet: *nu sich, wie degenliche er stêt in strîtes vâre*⁶³⁴ Gunther nimmt also nur die Kampfkraft Siegfrieds wahr; um

632 N 101.

633 Vgl. z. B. Ehrismann: Nibelungenlied, S. 116.

634 N 102.

Gunther auf die gleiche Informationsebene wie den Hörer oder Leser zu heben, lässt die Erzählinstanz noch einmal Hagen zu Wort kommen, der ergänzt: *er ist von edelem künne, eines rîchen küneges kint*⁶³⁵. In diesem einen Vers wird so in aller Kürze Siegfrieds höfischer Hintergrund und seine damit einhergehende höfische Erziehung zusammengefasst, es braucht für eine Figur wie Gunther, die selbst dem höfischen Raum entspringt, keine weitere Erklärung, um Siegfried einordnen zu können.

Siegfried freundlich zu begegnen und sich seine Stärke dienstbar zu machen, bleibt allerdings nicht Hagens einziger handlungsrelevanter Rat. Eine kurze Zusammenstellung der einzelnen ratgebenden Szenen findet sich bei Annette Gerok-Reiter,⁶³⁶ im Zuge einer kritischen Untersuchung von Hagens Auftreten als Vasall der Burgunden-Könige. Wie bereits im Kapitel 2.1 angesprochen, wird auf die Vasallenstellung Hagens oft besonderer Wert gelegt, und zu den Aufgaben eines Vasalls gehört eben jenes ‚consilium et auxilium‘ oder wie es in der mittelhochdeutschen Literatur ausgedrückt wird: *rât und helfe*.⁶³⁷ Auf der *histoire*-Ebene basieren Hagens Ratschläge also auf der Erfüllung seiner Vasallenpflicht gegenüber Gunther, deswegen ist er bei jeder wichtigen Beratung dabei und leistet einen wertvollen Beitrag zur Lenkung und Bewahrung des Geschicks der Burgunden. Seine Ratschläge zielen darauf ab, auf lange oder kurze Sicht zu positiven Entwicklung für die Könige und den ganzen Wormser Hof zu führen. So bindet er Siegfried ein, dessen Stärke und Reichtum für die Burgunden sicher von Nutzen sein können, und als es zu einer konkreten Bedrohung durch den Sachsenkönig Liudeger kommt, ist es wiederum Hagen, der dazu rät, sich in diesem Fall Siegfried in die Beratung mit einzubeziehen:

*Dô sprach von Tronege Hagene: „daz endûnket mich niht guot.
Liudegast unt Liudegêr die tragent übermuot.
wir mugen uns niht besenden in sô kurzen tagen.“
sô sprach der küene recke, „wan mûget irz Sîvrîde sagen?“⁶³⁸*

Interessanterweise ist Hagens Rat jedoch nicht direkt: ‚Bittet Siegfried, uns zu helfen‘, sondern er rät nur, ihm von der Bedrohung zu berichten.

⁶³⁵ N 103.

⁶³⁶ Vgl. Gerok-Reiter, S. 65.

⁶³⁷ Vgl. ebd., S. 64, sowie Wapnewski, Peter: Hartmann von Aue, Stuttgart 1976, S. 143.

⁶³⁸ N 151.

Hagens Ratschlag liegt also wiederum ein bestimmtes Wissen zugrunde: Er ist in der Lage vorauszusehen, dass Siegfried nur auf den drohenden Krieg aufmerksam gemacht werden muss, um seine Hilfe anzubieten, und er behält recht. Gunther bittet Siegfried nicht um Hilfe, aber er bekommt sie zugesichert: *lât mich iu erwerben êre unde frumen*⁶³⁹.

Auf der Ebene narrativer Regie hat dieser Ratschlag Hagens aber noch eine weitere Funktion. Er führt dazu, dass Siegfried nach seiner Exposition wieder aktiv ins Geschehen zurückgeholt wird. Mit dem Sachsenkrieg wird ebenjenes ‚Versprechen‘ eingelöst, das im ersten Ratschlag gegeben wird: Siegfried wird nicht nur als Gast, sondern auch als Freund und Verbündeter behandelt und er übernimmt in der Vorbereitung für die Schlacht, sowie in der Schlacht selbst eine die Handlung vorantreibende Motor-Funktion, wie sie im späteren Verlauf des Nibelungenliedes Hagen zukommen wird. Hagen tritt also mit seinem Rat, Siegfried einzubeziehen, diese Motor-Funktion kurzfristig an Siegfried ab.⁶⁴⁰

Die meisten Ratschläge Hagens im ersten Teil sind direkt oder indirekt auf Siegfried ausgelegt; entweder, um ihn in die Handlung mit einzubeziehen, oder um ihn, wie nach seiner Rückkehr zum Wormser Hof, aus der Handlung zu entfernen. So ist es wiederum Hagen, der als Gunther den Plan fasst, um Brünhild zu werben, Siegfried ins Spiel bringt:

„Sô will ich iu daz raten“ sprach dô Hagen
 „ir bittet Sîvrîde mit iu ze tragene
 die vil starken swære, daz ist nu min rât,
 sît im daz ist sô kûndec, wîe ez um Prûnhilde stât.“⁶⁴¹

Siegfried hatte zuvor als erster Ratgebender Gunther von der Reise zu Brünhild abgeraten; kein progressiver und konstruktiver Rat also, der die Handlung vorantreiben würde, aber sein Ausspruch ist gleichzeitig

639 N 159.

640 Zu sehen ist dies an der Art, wie Siegfried mit einem Mal die Ratschläge zur optimalen Vorbereitung der Schlacht beisteuert, nicht mehr Hagen. Wie Hagen den Zug zum Etzelshof vorbereitet und dort die Führung übernimmt, scheint Siegfried zusammen mit Gernot der Hauptkrieagsführer zu sein. Gunther bleibt bezeichnenderweise in Worms *bi den frouwen*. Vgl. N 172–179.

641 N 331.

ein Signal für Hagen. Auf der *histoire*-Ebene erkennt er scheinbar, dass Siegfried mehr über Brünhild weiß, und deswegen für den Erfolg der Werbung von Nutzen sein wird – wieder also Hagen, der im Sinne der Burgunderkönige handelt –, aber die genau Wahl der Worte Hagens bringt noch eine andere strukturelle Entwicklung in Gang: Der nächste Schritt in Siegfrieds Werbung um Kriemhild. Hat Hagen in der Beratung zum Sachsenkrieg Gunther noch dazu aufgefordert, Siegfried von der Bedrohung nur zu *berichten*, spricht er nun eindeutig von einer Bitte: „*ir bittet Sivrīde mit iu ze tragene / die vil starken swære*.“⁶⁴² Eine dezidierte Bitte allerdings erfordert meist eine Gegenleistung, und genau diese fordert nun Siegfried: Er wird Gunther helfen eine Braut zu erringen, wenn er im Gegenzug Kriemhild bekommt; somit sind die beiden Brautwerbungen zueinander in eine Kausalbeziehung gesetzt, was sich für den weiteren Verlauf der Handlung noch als folgschwer herausstellen wird.⁶⁴³

Nun stellt sich natürlich die Frage: Kann man der Hagen-Figur das Wissen um die Folgen ihrer Worte zutrauen? Hat Hagen wirklich in diesem Maße die Fäden in der Hand? Vielleicht lässt sich das Unbehagen ob dieser Annahme dadurch auflösen, indem man sagt: Hagen *hat* vielleicht nicht die Fäden in der Hand, aber ihm werden diese Fäden in die Hand *gegeben*! Das zeigt sich im besonderen Maße an den Stellen, wo Hagens Handeln nicht durch eine klar definierte Stofftradition vorgegeben scheint, schließlich hat der *auctor* des *Nibelungenlieds* nicht jede einzelne Szene und jedes einzelne gesprochene Wort aus einer bereits

642 Ebd.

643 Auch Gephart bezeichnet die Paktszene als eine Nahtstelle des Epos, interpretiert sie aber konsequent auf Siegfried hin, in dem sie ihm ein „Dazulernen“ in der höfischen Finesse im Vergleich zum Hilfsangebot des Sachsenkrieges zuspricht. Die dem vorausgehende abweichende Formulierung Hagens wird dabei nicht angesprochen. Vgl. Gephart, S. 49f. Des weiteren weist sie darauf hin, dass sich in gerade dieser wichtigen Stelle keine Anknüpfung an nordische Stofftradition finden ließe, es könne also sehr wohl von der Konzeption einer mehrschichtigen Handlungsebene gesprochen werden. Vgl. dazu Gephart, S. 216, Anm. 92. Nine Miedema auf der anderen Seite ist der Meinung, dass diese Gegenleistungs-Situation dezidiert „geschaffen“ wird, um eben jener handlungslogische Konsequenz der Wiederaufnahme von Siegfrieds Brautwerbung Raum zu geben, sie weist allerdings nicht auf Hagens Rolle in der Situation hin und spricht ihm sogar ab, Siegfrieds Handeln zu steuern. Vgl. Miedema: *Nibelungenlied*, S. 72.

vorhandenen Tradition übernommen.⁶⁴⁴ Damit aber nicht genug: Hagen widerspricht nochmals Gunther⁶⁴⁵, der seine Mutter mit der Herstellung der Reisekleider betrauen will, und schlägt vor, diese Aufgabe lieber Kriemhild zu übertragen.⁶⁴⁶ Dies scheint zunächst unmotiviert, bis es durch diesen Rat zu einer wegweisenden Minnebegegnung zwischen Kriemhild und Siegfried kommt, in der besonders die getauschten Blicke eine Rolle spielen.⁶⁴⁷ Diese Begegnung animiert die Erzählinstanz zu einer Vorausdeutung:

*Friwentliche blicke und gütlichez sehen,
des mohte dâ in beiden harte vil gescehen.
er truoc si ime herzen, si was im sô der lîp.
sît wart diu scêne Kriemhilt des starken Sivrîdes wîp.*⁶⁴⁸

Diese Vorausdeutung lässt keinen Zweifel an dem Gelingen der Brautwerbung Brünhilds, da die erfolgreiche Werbung Siegfrieds um Kriemhild eng mit dieser verknüpft ist. Wieder also ist es eine Initiative Hagens, die eine Handlung vorantreibt oder eine bestimmte Entwicklung begünstigt.

Die Ratschläge des ersten Teils bis zu Siegfrieds Ermordung scheinen alle einem ähnlichen Muster zu folgen: Zuerst wird ein Alternativweg aufgezeigt, der aber nach Hagens gegenteilig lautendem Ratschlag

644 Vgl. hierzu besonders Jan-Dirk Müllers Aussage vom Autor, der nicht „im vollen Sinne Herr des Textes“ sei und Walter Haugs Kritik hierzu. Vgl. Müller, S. 13 sowie Haug, Walter: Das ‚Nibelungenlied‘ und die Rückkehr des Autors; in: ders: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 330–342, hier: S. 333–339.

645 Es ist bezeichnend, wie massiv Hagens Ratschläge gerade in dem sie anderen Ratschlägen oder Entschlüssen widersprechen, die Handlung beeinflussen. Hagen widerspricht fast ständig entweder Gunther, Gernot oder Siegfried, und gibt damit der Handlung eine neue Wendung. Die Alternative, ein Was-wäre-wenn Szenario, wird aber vom Erzähler dadurch implizit ständig in Erinnerung gehalten.

646 Vgl. N 346.

647 Vgl. auch Gephart, S. 51f. Sie merkt an, Hagens Motiv sei einfach und durchschaubar: Er wolle Siegfried zum Wohle der Burgunden durch Kriemhild an sie binden. Er handele als treuer Vasall. Allerdings greift diese Erklärung meines Erachtens zu kurz. Auch hier geht Miedema eher auf die Strukturebene ein und spricht, wie bereits bei Siegfrieds Gegenforderung um Kriemhilds Hand von einer klaren „Inszenierung“ der Ereignisse, ohne dabei wiederum Hagen eine größere Rolle einzuräumen, als in Klammern zu erwähnen, dass der Ratschlag von ihm stammt. Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 73.

648 N 353.

verworfen wird. Hagens Ratschlag führt auf der *histoire*-Ebene meist zu einer positiven Entwicklung für die Burgunden, auf der Ebene narrativer Regie treibt er die Handlung in eine bestimmte Richtung voran.

Dieses Muster ändert sich allerdings für die Handlung nach Siegfrieds Tod, denn mit einem Mal ist es Hagen, der in gewisser Weise ‚Kassandraruße‘ verlauten lässt, die kein Gehör finden. Er warnt davor, Kriemhild den Schatz auszuhändigen, da sie mit dessen Unterstützung Männer anwerben könne, die sie gegen die Burgunden im wahrsten Sinne des Wortes ins Feld führen werde. Als Hagens Warnungen nicht fruchten, kreiert die Erzählinstanz eine Situation, in der Hagen allein in Worms zurückbleibt, und den Schatz an sich nehmen kann.⁶⁴⁹ Dabei wird – wieder in einer Prolepse – auf den Schwur hingewiesen, der letztlich zu Gunthers Tod führen wird. Bemerkenswert ist auch, dass Hagen zunächst einen Ratschlag FÜR die Schaffung des Hortes nach Worms gibt.⁶⁵⁰ Es ist einer der letzten progressiven Vorschläge Hagens und er nimmt denselben wieder zurück. Man könnte argumentieren, dass den Hort-Ratschlägen eine Schlüsselstelle zukommt, sie stehen für das ‚Kippen‘ der Hagen-Figur vom Ratgeber zum Täter.⁶⁵¹

An zwei wichtigen Stellen wird Hagen nochmals von einem bestimmten Handlungsverlauf abraten, ihn aber nicht verhindern können: Bei der Beratung um Etzels Werbung um Kriemhild⁶⁵² und schließlich bei Kriemhilds Einladung zum Etzelshof.⁶⁵³ Hagens Wissen um etwaige Auswirkungen von bestimmten Taten reicht nicht mehr

649 Vgl. N 1130–1137. Der Erzähler weist außerdem darauf hin, dass Hagen sehr wohl weiß, was er tut, dass er bewusst auf solch einen Augenblick gewartet hat: ... *unt tet vil willeclīche daz*. N 1136. Mit Hinweis auf den Schwur, der auch von Gunther geleistet wird, den Aufenthaltsort niemandem zu verraten, wird Gunther von Nine Miedema eine ‚Mitschuld‘ am Hortraub eingeräumt, was aber nicht bedeutet, dass die Königsbrüder absichtlich Hagen allein in Worms zurücklassen, damit er freie Hand mit dem Hort hat, Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 98.

650 Vgl. N 1107. Nine Miedema formuliert etwas überspitzt, dass Hagen seinen „Fehler“ eingesteht, bleibt aber in ihrer Interpretation von Hagens Motivation rein auf der Handlungsebene. Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 97.

651 Vgl. u. a. Gerok-Reiter, S. 68.

652 Hagen rät besonders gegen die Heirat, weil er sagt er wisse mehr über Etzel als Gunther und der Rest der Burgunden, er fährt Gunther fast über den Mund (N 1205: *nu lāt die rede stān* (vgl. hierzu auch Miedema, S. 99)), dann aber warnt er besonders vor der Kombination von Kriemhild und Etzel, da Kriemhild als Etzels Frau die Möglichkeit hätte, den Burgunden Schaden zuzufügen (N 1212).

653 Vgl. ebd., S. 66.

aus, die Funktionen Hagens auf der *histoire*-Ebene und der Ebene narrativer Regie scheinen nicht mehr deckungsgleich. Da er als Vasall der Burgunden-Könige nicht zu etwas raten kann, das deren Untergang entgegenstrebt, er aber immer noch als Motor der Handlung fungieren soll, muss ein anderes Medium gewählt werden, wie Hagen sein Mehr-Wissen sinnvoll für die Handlung verwerten kann: Die Tat.

2.7.2 Hagens Taten im Figurengefüge

2.7.2.1 Hagen und Siegfried: Eine Wechselbeziehung

Es wurde bereits oben angesprochen, dass ein Großteil der Ratschläge Hagens im ersten Teil des Nibelungenliedes in gewisser Weise auf Siegfried abzielen oder ihn zum Thema haben. In diesem Kapitel soll nun dargelegt werden, wie Hagen in seiner Funktion als handlungssteuernde Figur die Wahrnehmung Siegfrieds steuert und ihm seinen ‚Platz‘ in der Handlung zuweist. Im Gegenzug allerdings verweist Siegfried des Öfteren auf Hagen und bringt ihn ebenfalls in die Handlung ein. Es entsteht eine gegenseitige Wechselbeziehung der beiden Figuren, die ebenfalls näher untersucht werden soll.

Hagen ist derjenige, der Siegfried als Figur ergänzt, ihn den anderen handelnden Figuren als unbesiegbaren Drachentöter vorstellt und ihn somit als ernstzunehmenden Konkurrenten oder nützlichen Verbündeten darstellt. Diese Ambiguität ist bereits in seinem Ratschlag *man sol in holden hân* vorhanden.⁶⁵⁴ Einmal von Hagen ins Spiel gebracht, übernimmt Siegfried wie selbstverständlich die Leitung und erteilt Gunther Ratschläge, wie er am besten den Kriegszug gegen die Sachsen führen soll. Er ist es, der wiederum Hagen mit einbringt, indem er ihn im Verbund mit den anderen Vasallen genannt wird, die beim Feldzug helfen sollen:

*Des sol uns helfen Hagene und ouch Ortwin,
Dancwart unde Sindolt, die lieben recken din.
ouch sôl dâ mît rîten Völker der küene man.*⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ Vgl. Anm.Nr. 667.

⁶⁵⁵ N 162.

Das Ruder im wahrsten Sinne des Wortes führt Siegfried auch bei der Werbung um Brünhild, aber wieder nur nachdem Hagen ihn in die Handlung einbringt, in dem er Gunther rät, Siegfried um seine Unterstützung zu bitten. Siegfried wird zum ersten Ratgeber im Handlungsraum rund um Brünhild und Isenstein, weil er über mehr Wissen darüber verfügt als alle anderen. Das wird in seinem abratenden ersten Ratschlag offenbar, doch Hagen weist noch einmal dezidiert auf Siegfrieds Mehrwissen hin: *sît im daz ist sô kûndec, wie ez um Prûnhilde stât.*⁶⁵⁶

Wie Hagen im zweiten Teil des Liedes die Burgunden/Nibelungen über die reißende Donau führen wird, so übernimmt Siegfried die Kapitänsfunktion bei der Fahrt nach Isenstein.⁶⁵⁷ Wieder verweist er dabei auf Hagen als Begleiter, und spricht ihm sogar eine enorme Wichtigkeit für das Gelingen der Fahrt zu: *der dritte daz si Hagene (wir mugen wol genesen),*⁶⁵⁸.

Hagen hält sich auf Isenstein im Gegensatz zu Siegfried sehr zurück; wenn Gunther einen Ratschlag braucht, dann holt er ihn sich von Siegfried. Obwohl Siegfried Hagen als so gewinnbringend für die Brautwerbung bezeichnet hat, steht Siegfried in diesem Fall doch eindeutig durch sein Wissen über ihm. Siegfried weist Hagen sogar zu recht, als Hagen der Aufforderung die Waffen abzulegen nicht sofort nachkommt:

*Dô sprach ein kamerære: „ir sult uns geben diu swert
unt ouch die liehten brünne.“ „des sît ir ungewert“,
sprach von Tronege Hagene: „wir wellens’ selbe tragen.“
dô begonde im Sîfrît dâ von diu rehten mære sagen.*

*„Man pfliget in dirre bürge, daz will ich iu sagen,
daz neheine geste hie wâfen sulen tragen.
nu lât si tragen hinnen, daz ist wol getân.“
des vólgete vîl ungérne Hagen, Guntheres man.*⁶⁵⁹

656 N. 331.

657 Dabei wird jedoch auch darauf hingewiesen, dass Gunther das Ruder führt, womit symbolisch klar gemacht wird, dass diese Fahrt ihm gilt, auch wenn Siegfried die Leitung übernimmt.

658 N. 342.

659 N 406f.

Siegfried gibt hier Hagen, der sonst über alles Bescheid weiß, eine Lektion in Sachen Benehmen in der Welt Brünhilds.⁶⁶⁰ Auf der *histoire*-Ebene entspinnt sich hier ein Konflikt zweier Männer, der eine Vasall Gunthers, der andere Gunther ebenbürtig. Hagen hat zuvor nichts unversucht gelassen, Siegfried von Gunther abhängig zu machen, hier aber ist Siegfried in seinem Element und steht somit höher als Hagen. Es mag auch kein Zufall sein, dass Hagen genau an dieser Stelle als *Guntheres man* bezeichnet wird, als er Siegfrieds Ratschlag, der fast eher schon eine Anweisung ist, sehr widerwillig Folge leistet.⁶⁶¹

Hagen hat sich ganz zurückgenommen, nachdem er Siegfried als Wissenden eingeführt hat, und er überlässt ihm praktisch ‚das Feld‘, bis die Werbung um Brünhild abgeschlossen scheint.

Siegfrieds Zeit der ‚Selbstständigkeit‘ und Souveränität ist nach der Erfüllung der ihm von Hagen zugewiesenen Aufgabe⁶⁶² beendet, er scheint auch nicht mehr als Kapitän des Schiffes nötig zu sein. Stattdessen wird mit seinem Botendienst auch eine weitere Begegnung mit Kriemhild initiiert, wobei auch dezidiert auf eine Belohnung des Botendienstes durch Kriemhild hingewiesen wird.⁶⁶³ Um wieder auf Strohschneider zurückzukommen: Die Hagen-Figur verhindert also nicht nur den Kurzschluss zwischen Brünhild und Siegfried, sie schickt Siegfried auch dorthin, wohin er für den Verlauf der Handlung gehört: an Kriemhilds Seite.⁶⁶⁴

Wenn man die Rolle der Hagen-Figur um diese Funktion, nämlich der Ein- und Ausgliederung der Siegfried-Figur in die Handlung, ergänzt, so ist es nur folgerichtig, dass Hagen in der endgültigen Ausgliederung Siegfrieds, in seiner Ermordung, ebenfalls eine zentrale Rolle einnimmt. Natürlich ist dies ebenfalls von der Stofftradition bereits vorgegeben, doch gerade die spezifische Ausarbeitung von Hagens

660 Vgl. die Ausführungen im Kapitel 3.2.2.: Siegfried ist hier keine *Auctoriale Figur*, sondern ein ‚Grenzgänger‘ im Sinne Lotmanns, der für die übrigen Figuren die Konventionen und Normen aus der heroischen Welt Brünhilds für die übrigen Figuren der Werbungsgesellschaft übersetzt.

661 Jan-Dirk Müller spricht ebenfalls von einem Konflikt zwischen Hagen und Siegfried, die sich gegenseitig ihre Rolle als Berater und Helfer Gunthers streitig machen. Vgl. Müller: Das Nibelungenlied, S. 117f.

662 Vgl. N 331: *ir bittet Sivride mit iu ze tragene / die vil starken swære, daz ist nu mîn rât.*

663 Vgl. N 535.

664 Vgl. Strohschneider, S. 57.

Rolle sowohl in den Beratungen zu Siegfrieds Ermordung sowie der Ermordung selbst, verdient ein gesondertes Augenmerk.

Wie bei einigen Episoden zuvor, wird auch in der Szene, als die Ermordung Siegfrieds in einer Beratung beschlossen wird, zuvor ein Alternativweg aufgezeigt, der aber auf Drängen Hagens wieder verworfen wird. Die Angelegenheit der Lüge, die Kriemhild vorgebracht hatte, um Brünhild zu demütigen, scheint durch Siegfrieds Schwur der Unschuld an dieser Lüge bereinigt. Die Erzählinstanz führt aber nach Siegfrieds Schwur in einer Art Doppelstruktur das Geschehen nochmals an den Ausgangspunkt zurück: Brünhild wird nochmals gefragt, weshalb sie weine:

*Der künic kom mit recken. weinen er dô sach
die sîne triutinne. Wie gütlich er sprach:
„sagt mir, liebiu vrouwe, wer hât iu iht getân?“*

*dô kom von Tronege Hagene zuo sîner vrôuwén gegân.
[...]
er vrâgte, waz ir wære, weinende er si vant.*⁶⁶⁵

Als Hagen dies fragt, und aus Brünhilds Antwort den Schluss zieht: *daz ez erarnen müese der Kriemhilde man*, ist von Seiten der Burgunden und besonders von Seiten Gunthers das Problem längst aus der Welt geschafft. Es handelt sich ‚nur‘ noch um einen Streit der Frauen, wie Giseler in der Beratung auch anmerkt.⁶⁶⁶ Hagen ist es, der die Beratung initiiert und der, als Gunther seine ablehnende Haltung nicht aufgibt, immer weiter drängt. Ganz klar postuliert der Erzähler: *Sin gevolgete niemen niwan daz Hagene*.⁶⁶⁷ Geschickt macht er aus einem Rangstreit ein Politikum, indem er außerdem an Gunthers Ansehen appelliert. Als Siegfried und seine Gefolgsleute beim Turnier ihre Stärke zeigen, klingt Gunthers Ablehnung schon weniger sicher, er fürchtet mehr Siegfrieds Stärke und Zorn, sollte der Plan ans Licht kommen, als die Tat selbst.⁶⁶⁸ Indirekt fragt er damit wieder Hagen um Rat, der

⁶⁶⁵ N 852; N. 863/4.

⁶⁶⁶ Vgl. N. 866.

⁶⁶⁷ N 870.

⁶⁶⁸ Vgl. auch Miedema, S. 88.

erneut in die Rolle des Planenden und Ratenden schlüpft und alle Details zur geplanten Ermordung beiträgt.⁶⁶⁹

Hagen rät also nicht nur, wenn es um Siegfried geht, er handelt auch in ganz konkreten Fällen, und oftmals besonders dann, wenn ein Handlungsstrang zum Erliegen zu kommen droht.

Wie bereits im Kapitel 2.6 beschrieben, verschafft sich die Hagen-Figur genau jenes Wissen, das sie zur Ausführung der Ermordung Siegfrieds braucht, gibt dieses Wissen jedoch nicht an Gunther weiter, sondern behält es für sich. Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, dass allein Hagen selbst als Mörder handeln kann, weil nur ihm Siegfrieds verwundbare Stelle bekannt ist. Hagen sorgt dafür, dass nicht ausreichend Getränke vorhanden sind, um den Durst zu löschen und entschuldigt sich dafür bei Siegfried mit einem ironischen Verweis auf seine Unwissenheit. Er schlägt den Wettlauf zur Quelle vor, weiß genau, dass Siegfried einer Herausforderung nicht widerstehen wird. Dann, bevor Hagen Siegfried den Stoß mit dem Speer verabreicht, entfernt er zuerst die restlichen Waffen, um wieder einen weiteren Alternativverlauf der Handlung auszuschalten: Dass Siegfried selbst tödlich getroffen noch kämpfen könnte, wie es sich dann auch als richtig erweist:

*der fürste wände vinden bogen oder swert:
sô müese wesen Hagene nâch sînem dîenstê gewert.
[...]
het er daz swert enhende, sô wær' ez Hagenen tôt.⁶⁷⁰*

Bis Siegfried am Boden liegt und Hagen und Gunther als Feiglinge beschuldigt, und bis der Rest der Jagdgesellschaft auf den Plan tritt, ist von Gunthers Anwesenheit überhaupt nicht mehr die Rede. Er tritt im wahrsten Sinne des Wortes beiseite⁶⁷¹, überlässt das Feld allein der Konfrontation zwischen Siegfried und Hagen.⁶⁷² Nach Siegfrieds Er-

669 Vgl. Gerok-Reiter, S. 65 u. S. 71.

670 N 983; 986.

671 Vgl. N 979: *dô riht er sich von dan*.

672 So zumindest verstehen es Otfried Ehrismann und Nine Miedema, vgl. Miedema, S. 93. Ginge man von dieser Annahme aus, wäre zu überlegen, ob hier wiederum der Fall vorliegt, dass die Hagen-Figur stellvertretend für eine Position eingesetzt wird, die der Erzähler selbst einnimmt: Die Erinnerung an Kriemhilds Eigenverschulden im Bezug auf Brünhilds Kränkung, wie Hagen es in N 1790 dezidiert formuliert.

mordung ist es wiederum Hagen, der vorschlägt, man solle den Toten vor Kriemhilds Türe legen, wobei er unerschwerlich auf ihre eigene Schuld in dessen Tod hinweisen könnte.⁶⁷³

Selbst nach dessen Tod weist Hagen Siegfried also noch eine Rolle zu: Die des Opfers von Kriemhilds Herabsetzung Brünhilds einerseits und ihres zu großen Vertrauens in Hagen andererseits.

Abgesehen von Hagens Rolle in der Darstellung und Eingliederung Siegfrieds in die Handlung, sollte noch ein kurzer Blick auf die teilweise gegensätzliche Konzeption der beiden Protagonisten geworfen werden, die sich ja zumindest in ihrer heroischen Darstellung (Übermut, Kontakt mit mythischen Dimensionen) ähneln. Dabei liegt besonderes Augenmerk auf der gerade für die Hagen-Figur so wichtige Antizipation von gewissen Reaktionen oder der Tragweite von Ereignissen. Siegfried erscheint in seinem Wissen oftmals geradezu ‚unschuldig‘, er scheint sich nicht über die Konsequenzen seines Tuns im Klaren zu sein. Zwei Beispiele können diese These näher erläutern: Zum einen schenkt er Kriemhild den Gürtel und den Ring Brünhilds, den er ihr nach der Beihilfe in der Hochzeitsnacht abgenommen hat. Was genau er Kriemhild darüber erzählt, wird nicht angesprochen, allerdings scheint er genau so viel zu sagen, beziehungsweise NICHT zu sagen, dass sich daraus die verhängnisvolle Demütigung Brünhilds ergeben kann.⁶⁷⁴ Siegfried ist der erste, der damit die Geheimhaltung seiner Beihilfe, von der so viel abhängt, gefährdet, ohne zu ahnen, was diese Entscheidung nach sich ziehen wird.

Ein zweites Mal teilt Siegfried wiederum verhängnisvolles Wissen mit Kriemhild: Seine verwundbare Stelle, die Kriemhild im Gegenzug Hagen anvertraut. Wieder ist das Preisgeben des Wissens selbst nicht Thema der Handlung, nur das Ergebnis, indem das Wissen an Hagen weitergegeben wird, der es für die Handlung sinnvoll einzusetzen

673 So zumindest verstehen es Otfried Ehrismann und Nine Miedema, vgl. Miedema: Nibelunenlied, S. 93. Ginge man von dieser Annahme aus, wäre zu überlegen, ob hier wiederum der Fall vorliegt, dass die Hagen-Figur stellvertretend für eine Position eingesetzt wird, die der Erzähler selbst einnimmt: Die Erinnerung an Kriemhilds Eigenverschulden im Bezug auf Brünhilds Kränkung, wie Hagen es in N 1790 dezidiert formuliert.

674 Vgl. Miedema: Nibelunenlied, S. 80.

weiß.⁶⁷⁵ Im Gegensatz zu Hagen, der immer genau zu wissen scheint, welche Konsequenzen ein bestimmtes Handeln nach sich ziehen wird, und wie die Figuren auf eine Aktion oder einen Ausspruch reagieren werden, wird Siegfried sich erst, als es zu spät ist bewusst, was er hätte besser machen können.⁶⁷⁶ Bezeichnend dafür auch sein Ausspruch gegenüber Kriemhild: *ine wéiz hie niht der liute, die mir iht hazzes tragen*⁶⁷⁷, er erkennt keine feindlichen Absichten ihm gegenüber, während Hagen immer zu wissen scheint, wer ihm Übles will. Die Siegfried-Figur scheint so konzipiert, dass sein Wissen, genau wie das der Hagen-Figur, die Handlung vorantreibt, allerdings im gegenteiligen Sinne: Während Hagens Wissen von ihm aktiv und oftmals wohlodoriert eingesetzt wird, um die Handlung in eine bestimmte Richtung zu lenken, hat Siegfried durch die vollständige und ‚arglose‘ Preisgabe des Wissens keinen Einfluss mehr darauf, was damit geschieht. Das Wissen und die daraus resultierende Handlung wendet sich gegen ihn, weshalb Siegfried Objekt und nicht ‚Regisseur‘ der Handlung bleibt. Die einzige Ausnahme hierfür bildet die Brautwerbung auf Isenstein, wo sich Siegfried in gewisser Hinsicht in seinem Element befindet. Bezeichnenderweise führt aber gerade die ‚Regieführung‘ in dieser Szene zu seinem Tod, genauso wie Hagens ‚Regieführung‘ und tätliche Ausführung von Siegfrieds Ermordung zu seinem eigenen Tod führt.

2.7.2.2 Hagen und Kriemhild: Alternativausschaltung

Kriemhild und Hagen weisen in ihrer Figurenkonzeption gewisse Parallelen auf, die aber erst am Etzelshof wirklich augenscheinlich werden. Wie Hagen hat sich die Kriemhild-Figur zu einer Art lenkenden Figur gewandelt, die ihr Wissen um ihre Welt und um die Figuren in der Handlung gezielt einzusetzen weiß. Eine psychologisierende Deu-

675 Miedema wendet allerdings auch ein, dass die These, ob Siegfried durch die Preisgabe dieses Details seinen Tod selbst besiegelt, im Text selbst nicht reflektiert wird, und somit allein auf der Interpretations- und Rezeptionsebene Gültigkeit besitzt. Stattdessen räumt Kriemhild ihre Schuld ein. Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 96.

676 Vgl. ebd., S. 92.

677 N 923.

tung dieses Wandels ist aber sicher nicht zielführend⁶⁷⁸, vielmehr sollte der Wandel auf der Ebene narrativer Regie untersucht werden. Hagen, kontrastierend zu Kriemhild „bestimmt das Geschehen von Anfang an, Kriemhild tritt erst vom Streit der Königinnen an in den Vordergrund.“⁶⁷⁹

Im ersten Teil des Nibelungenliedes ist Kriemhilds Rolle eine weitgehend passive, sie ist das begehrenswerte Objekt, um dessentwillen die Handlung überhaupt erst in Gang gerät, da Siegfried sich zu Brautwerbung aufmacht. Kriemhild wird dazu instrumentalisiert, Siegfried in der Handlung zu halten, oder ihr wird unwissender Weise eine tragende Rolle in der Beseitigung Siegfrieds zugeordnet. Sie wird auch von der Erzählinstanz immer dort kurzfristig eingesetzt, wo sie gerade gebraucht wird, doch nach Siegfrieds Tod verändert sich diese Lage.

Auf der Handlungsebene gibt die Heirat mit Etzel Kriemhild eine größere Souveränität in ihrem Handeln, da sie über viel Macht verfügen wird. Hagen hat mehrfach den Versuch unternommen, diesen Machtzuwachs zu hintertreiben, in dem er den Hort versenkte und gegen die erneute Heirat riet. Seine Gründe scheinen dabei eindeutig: Kriemhilds Macht könnte den Burgunden schaden, da sie ihnen Böses will.⁶⁸⁰ Aber auch auf der *discours*-Ebene geschieht eine Veränderung von Kriemhilds Status. Die Heirat mit Etzel macht sie zur Souveränin einer ‚eigenen Welt‘, sie wird sich genügend Wissen über diese Welt aneignen können und in der Position sein, selbst die Fäden in die Hand zu nehmen. Das bewahrheitet sich dann auch in ihrem Plan, ihre Brüder und Hagen an den Etzelshof zu locken: Sie weiß ganz genau, wie sie Etzel dazu bringen kann, ihrem Wunsch zu entsprechen und sie instruiert die Boten Wärbel und Swemmel sehr genau.

678 Vgl. Walter Seitter, der Kriemhilds Entwicklung von ihrer andauernden Eheunwilligkeit her interpretiert, Seitter, Walter: Versprechen, versagen. Frauenmacht und Frauenästhetik in der Kriemhild-Diskussion des 13. Jahrhunderts, Berlin 1990, S. 95f. Eine Psychologisierung der Figuren sei schon deshalb unmöglich, sagt Müller, da die Ebene der Impuls-Verarbeitung in der Figurenkonzeption des Nibelungenlieds fehle. Vgl. Müller: Nibelungenlied, S. 124.

679 Grosse: Nachwort, S. 1000.

680 Vgl. N 1130 u. N 1205.

*Unde swat ir mîner vriunde immer muget gesehen
ze Wormse bi dem Rîne, den sult ir niht verjehen,
daz ir noch ie gesæhet betrüebet minen muot*⁶⁸¹

Des weiteren lässt sie einzelnen Figuren persönliche Botschaften überbringen, vor allem Gernot und Giselher, dass sie ihnen gewogen ist. Kriemhild versteht es also ebenso wie Hagen, durch gezielte Weitergabe oder Zurückhaltung von Informationen eine gewisse Erwartungshaltung aufzubauen, von der sie profitieren kann. Nichts soll darauf hinweisen, dass sie noch an das ihr zugefügte Unrecht denkt, und genau das nehmen Giselher und Gernot beim Empfangen der Botschaft auch an. Kriemhild weiß auch um Hagens großen Wissensschatz und nutzt dies aus, um auch ihn als Begleiter für den Zug zu gewinnen. Da sie weiß, dass er den Weg ins Hunnenland kennt – wie bei Hagens Wissen ist auch hier nicht von Belang woher sie ihre Information bezieht – instruiert sie Wärbel und Swemmel, ihn als Führer des Zuges vorzuschlagen.⁶⁸²

Genau wie Hagen ist auch Kriemhild mit der Fähigkeit ausgestattet, aus Zeichen und Handlungen bestimmte Dinge herauszulesen. So weiß sie sofort, dass als die Burgunden sich weigern, die Waffen abzuliegen, ihre geheimen Pläne zumindest einigen Figuren bekannt sind.⁶⁸³ Ebenfalls ist sie wie Hagen in der Lage, so souverän mit dem Wissensstand anderer Figuren zu spielen, dass sie offene Lügen aussprechen kann oder zweideutige Bemerkungen macht, die nur vom Rezipienten, der die gesamte Geschichte kennt, entdeckt werden können. So heuchelt sie Freude über die Ankunft der Burgunden, während die Erzählinstanz kommentiert, dass sie ihre wahren Gefühle versteckt. Hagen auf der anderen Seite gelingt es, Etzel von einem scheinbaren Brauch der Burgunden zu überzeugen, der sie in Waffen zur Kirche gehen lässt. Sehr genau scheint er dabei zu wissen, dass Kriemhild ihn nicht bei dieser Lüge enttarnen wird, obwohl sie es besser weiß.⁶⁸⁴

681 N 1415f.

682 Vgl. N 1419f. Es wird vom Erzähler auch klar darauf hingewiesen, dass Wärbel und Swemmel den wahren Grund weshalb Kriemhild Hagen sehen will, nicht kennen.

683 Vgl. N 1747: „war umbe will mîn bruoder und Hagen sînen schilt / niht lâzen behalten? si sint gewarnôt.

684 Vgl. N 1737: *da si die Nibelunge mit valschem muot enpfie* u. N 1863f.

Als ihre Pläne zur Vernichtung der Burgunden konkreter werden, ist Kriemhild in der Lage, sich genügend Gefolgsleute mit den verschiedensten Methoden zur Unterstützung zu holen, damit sie ihre Pläne ausführen kann. Geschickt wird dabei das Tränen-Motiv von der Erzählinstanz wieder aufgegriffen, dass bereits als Initiator für Siegfrieds Ermordung zum Einsatz kam. So wie Hagen auf die Tränen Brünhilds reagierte und Siegfried Rache schwor, erreicht Kriemhild durch ihre Tränen, dass ihre Gefolgsleute Hagens Tod beschließen.⁶⁸⁵

Dieses beiden Figuren eigene Wissen und die Fähigkeiten der Manipulation anderer Figuren machen Kriemhild und Hagen zu idealen Gegenspielern im Nibelungenlied und gleichzeitig auch zu den beiden Hauptfiguren der Handlung.⁶⁸⁶

Wenn man allerdings davon ausgeht, dass Hagen in seiner Rolle als handlungssteuernde Figur und durch sein Wissen als durchaus auctorial einzuschätzende Figur selbst auf das Ende der Burgunden hinarbeitet, ergibt sich für die Konstellation Kriemhild-Hagen eine kontroverse Situation: Auf der *histoire*-Ebene bleiben sie Gegenspieler, die sich einen regelrechten Wissens- und Situationslenkungskampf liefern, indem einerseits Kriemhild versucht eine Falle nach der anderen zu stellen, die Hagen aber meist entdeckt und sich dagegen zu behaupten weiß.⁶⁸⁷ Auf der Ebene narrativer Regie jedoch haben die Kriemhild- und die Hagenfigur dasselbe Ziel: die Führung auf das Ende der Handlung hin, das von vorneherein feststeht. Daraus ergeben sich komplexe und auf dem ersten Blick handlungsunlogische Situationen, in denen Kriemhild und Hagen Hand in Hand zu arbeiten scheinen: Ein Beispiel hierfür sind die bereits angesprochenen Provokationen Hagens, die von Kriemhild auch immer angenommen werden, und Kriemhild zum Schmieden weiterer Rachepläne animieren. Lässt sich mit dieser Erkenntnis die „Konzeptuelle Kontrapunktik“ in Hagens Verhalten plausibilisieren?⁶⁸⁸

685 Vgl. N. 1763ff. Gephart geht zwar auf die heimlichen Tränen Kriemhilds ein, erwähnt jedoch die machtvolle Inszenierung des öffentlichen Weinens nicht. Vgl. Gephart, S. 103–113.

686 Der Hauptfigurstatus Kriemhilds ist dabei weit weniger umstritten als die Hagens, der eher als ‚heimliche Hauptfigur‘ gilt. Vgl. dazu u.a. Seitter, S. 91; Ehrismann, S. 91; Brinker-von der Heyde, S. 114.

687 Vgl. u. a. N 1734f., N 1742ff. N 1836f. N 1850f., N 2108–2116.

688 Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 67ff.

Eine besonders interessante Szene für eine dergestaltete Provokation ist die Einführung Ortliebs in die Handlung. Es wird dezidiert darauf hingewiesen, dass Kriemhild ihren gemeinsamen Sohn mit Etzel aus einem bestimmten Grund an die Tafel bringen lässt:

*Dô der strît niht anders künde sîn erhaben,
Kriemhilt ir leit daz alte in ir herzen was begraben,
dô hiez sie tragen zen tischen den Etzeln sun.
wi künde ein wîp durch râche immer vreislicher getuon?*⁶⁸⁹

Um die friedliche Stimmung zwischen Burgunden und Hunnen zu zerstören also, opfert Kriemhild ihren eigenen Sohn, was von der Erzählinstanz selbst scharf verurteilt wird. Weshalb aber weiß Kriemhild, dass Ortlieb den Tod finden wird? Wie kann sie voraussehen, dass Dankwart das Gemetzel unter dem Tross überleben und bald als Bote auftreten wird, und die Tat nicht erst dann entdeckt werden wird, wenn sich die Abendgesellschaft zerstreut hat?⁶⁹⁰ Kriemhild auf der *histoire*-Ebene kann dies alles natürlich nicht wissen, aber die Kriemhild-Figur auf der Ebene narrativer Regie scheint hier Hagen zuzuarbeiten. Denn Hagen ist es, der Ortlieb töten, und somit eine Aussöhnung auch mit Etzel unmöglich erscheinen lassen wird.⁶⁹¹ Hagens Prophezeiung, dass Ortlieb bereits vom Tode gezeichnet ist und er nie zu dem Mann heranwachsen wird, den Etzel in ihm sieht, erscheint vor dem Hintergrund dessen, was gerade in der Handlung geschieht, ebenso wenig motiviert. Die Erzählinstanz weist klar auf einen Wissensunterschied zwischen Hagen und der restlichen Gesellschaft hin: *sine wessen niht der mære, waz von dem recken sît geschach*.⁶⁹² Kriemhild allerdings scheint genau auf diesen den anderen noch unbekannten Ausgang der Handlung hinzuarbeiten und Helmut Brackert weist in

689 N 1909.

690 Siegfried Grosse schreibt so auch in seinem Kommentar zum Vers 4 der Strophe 1909: „Dieser Vers ist nicht verständlich“, da Kriemhild eben nicht über das vorausschauende Wissen verfügen könne. Der logische Bruch ist in älteren Stofftraditionen dadurch aufgelöst, dass Kriemhild Ortlieb offen dazu bringt, Hagen durch einen Schlag ins Gesicht zu provozieren. Vgl. Grosse: Kommentar, S. 846. Durch das Weglassen dieses Motivs erscheint die Schelte Kriemhilds durch die Erzählinstanz hier unmotiviert, aber nur, wenn man der Erzählinstanz keine tieferen kompositorischen Absichten unterstellt.

691 Vgl. hierzu auch Miedema: Nibelungenlied, S. 111.

692 N 1917.

seiner Interpretation der Stelle darauf hin, dass Hagens Worte über Ortlieb gerade nicht an Etzel, sondern implizit an Kriemhild gerichtet sind, und er ihr so zu verstehen geben will, dass er ihre Absichten durchschaut hat.⁶⁹³

Da Hagen auf der *histoire*-Ebene allerdings das Leben der Burgunden zu schützen hat, hätte diese Szene eigentlich auch eine von jenen obengenannten sein können, in denen Hagen einer von Kriemhild gestellten Falle geschickt ausweicht. Er tut es aber nicht, er handelt einem der *histoire* übergeordneten Prinzip, und nimmt die Provokation Kriemhilds an, in dem er Ortliebs Tod voraussagt. Eine friedliche Alternative, auf eine mögliche Zukunft Ortliebs ausgerichtet und von Etzel lanciert, wird von Hagen fast schon erwartungsgemäß als nicht zu treffend ausgeschlagen. Kriemhild ist sowohl auf der *histoire*- als auch auf der Ebene narrativer Regie nur dem Prinzip der Rache und Vernichtung verpflichtet, kommt also in ihrem Tun in keinen Erwartungskonflikt. Bei der Hagen-Figur scheint in jeder Situation von der Erzählinstanz erneut entschieden zu werden, ob sie Hagen nun für oder gegen die Handlung agieren lässt. Aus diesem Grund erscheint Hagen als Figur auf der *histoire*-Ebene so inkonsistent, anarchisch.⁶⁹⁴

Hagen agiert als eine Figur, die immer dann auftritt und etwas tut, wenn es gilt, eine friedliche Alternative auszuschalten. „[Er] schreitet bei drohender Retardierung sofort zu einer Tat, welche erneut die Gewaltspirale in Gang setzt und dem Ziel entgegenführt.“⁶⁹⁵

Die Verbindung zu Hagens Wissen ist bei diesen Taten nicht mehr ganz so offensichtlich wie bei den Ratschlägen, da Hagen sein Handeln nicht mehr artikuliert und deshalb auch selbst keine sichtbare Verknüpfung herstellt. Auch die Erzählinstanz hält sich bis auf wenige Kommentare mit dem Rückbezug auf Hagens Wissen zurück.⁶⁹⁶ Und dennoch lassen sich auch in den überwiegenden Kampfszenen Stellen finden, an denen Hagens Einblick in das Innenleben anderer Figuren

693 Vgl. Brackert, Helmut: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen. 2. Band Hamburg / Frankfurt a. M 1971, S. 293, sowie Grosse, Siegfried: Kommentar, S. 846.

694 Vgl. Gerok-Reiter, S. 85 sowie Schulze, S. 135.

695 Brinker-von der Heyde, S. 116.

696 Vgl. u. a N. 1784. Die Ermordung Ortliebs wird zwar vom Erzähler in einer Prolepse antizipiert, danach jedoch nicht mehr kommentiert.

es ihm ermöglichen, das Geschehen weiter anzustacheln, während seine dezidiert gegebenen Ratschläge sich weiterhin hauptsächlich auf den Schutz der Burgunden beziehen. So scheint Hagen genau zu wissen, dass es nur einer weiteren Bemerkung über Siegfried und Kriemhild bedarf, um in Kriemhild erneut Rachegeanken zu wecken, die das Geschehen weiter anheizen werden. Obwohl Hagens Worte vorgeblich gegen Etzel gerichtet sind: *künec vil bæse, war umbe rætést an mich*,⁶⁹⁷ weist die Erzählinstanz jedoch eindeutig auf eine folgende Reaktion Kriemhilds, nicht Etzels hin und macht somit klar, wem die Bemerkung wirklich galt. Der Zeitpunkt der Provokation ist gut gewählt, gerade haben die Burgunden die Hunnen erfolgreich zurückgeschlagen, und es entsteht eine kleine ‚Atempause‘ in der Handlung, beide Streitmächte müssen sich organisieren. Die Möglichkeit, dass die Hunnen aber von weiteren Kampfhandlungen ablassen, nachdem sie so große Verluste erlitten haben, wird durch die Provokation Kriemhilds durch Hagen verworfen.

„Nie hinterlässt Hagen den Eindruck, als ob ihm die Fäden der Ränke, die er spinnt, je entgleiten würden“⁶⁹⁸, postuliert Otfried Ehrismann und weist damit auf eines der Hauptcharakteristika für Hagen als Komplize der Erzählinstanz hin: Hagen hat die Fäden in der Hand, oder besser, sie werden ihm von der Erzählinstanz in die Hand gegeben, zu dem Zweck, dass auf der *histoire*-Ebene die Handlung ohne große äußere Einmischung der Erzählinstanz selbst voranschreiten kann. Dies zeigt sich besonders im letzten Teil am Etzelshof, als die Stimme der Erzählinstanz selbst fast vollständig hinter der tatenreichen Handlung zurücktritt und kaum einmal Kommentare oder Erklärungen eingestreut werden, die die Handlung unterbrechen.⁶⁹⁹

Auf der *histoire*-Ebene mag es so scheinen, dass intentionales Handeln durchweg scheitert und ein unkontrollierbarer Strudel der Ereignisse zum „Rausch der Vernichtung“ führt⁷⁰⁰, doch dies gilt nicht für die Hagen-Figur und ihr intentionales Handeln auf der Ebene narrativer Regie.

697 N. 2023.

698 Vgl. Ehrismann: Hagen, S. 91.

699 Vgl. Linke, S. 132f.

700 Vgl. Müller: Nibelungenlied, S. 168f. sowie Lienert, S. 106.

2.8 ein helfelicher tröst – Vorliebe des Erzählers

Welche Folgen hat Hagens starke Einbindung in die Handlung des *Nibelungenlieds* für sein Verhältnis zur Erzählinstanz? Man wird sich schwer tun, eine von *Sympathie* getragene Vorliebe der Erzählinstanz für den Mörder Siegfrieds zu vermuten, wo Hagen doch sowohl von Figuren- als auch Erzählerseite dafür stark verurteilt wird.

Hagens Schuld wird durch seine voranschreitende Isolation gekennzeichnet⁷⁰¹, auch wenn er als *trost* der Nibelungen agiert, bleibt er solitär agierend und in häufiger Opposition zu den Burgunden-Königen. In diese Isolation hinein führt die Erzählinstanz die Figur Volkers von Alzey ein, die als wortgewandter Spielmann und gleichzeitig ausgezeichnete Recke vorgestellt und mit einer anderen besonderen Eigenschaft gekennzeichnet wird: *swaz ie begie her Hagene, daz dûht den videlære guot*.⁷⁰² Diese Worte sind besonders in diesem Kontext von besonderem Belang, da niemand sonst Hagens Handlungen zu diesem Zeitpunkt noch gutheißt. Otfrid Ehrismann spricht demzufolge auch davon, dass die Erzählinstanz Volker Hagen als ‚Freund‘ in der Isolation zur Seite stellt.⁷⁰³

Hagen hat schon auf der Reise kurzzeitig die Führung des Zuges an Volker abgegeben, nun treten die beiden bis zu Volkers Tod gemeinsam auf. Volker rät Hagen zwar von der Provokation gegen Kriemhild ab, als Hagen Kriemhild den Gruß verweigert, aber er bleibt dennoch mit ihm sitzen und spiegelt Hagens Schwertgeste mit seinem Fiedelbogen, der, wie die Erzählinstanz berichtet, *gêlich einem swerte*⁷⁰⁴ ist.

Volker kann dementsprechend als Figur verstanden werden, die Hagens ‚Sympathiewerte‘ innerhalb der Handlung steigern soll.

Ebenfalls wird auf den ersten Blick durch den allgemein negativen Ausgang schwer ersichtlich, ob das Kriterium ‚Belohnung‘ oder ‚be-

701 Vgl. Gerok-Reiter, S. 73.

702 N. 1584.

703 Vgl. Ehrismann: Hagen, S. 105. Es wäre eine interessante Überlegung wert, ob Volker eine poetologische Figur ist, dass sich also der Erzähler selbst in der Figur des Volker in die Handlung einbringt und seinem Helfer helfend zur Seite steht. Für die anregende Diskussion zu diesem Thema danke ich Uli Barton.

704 N 1785.

sondere Würdigung⁷ für Hagens Dienste als handlungssteuernde Figur überhaupt greifen kann. Dennoch gibt es Anzeichen hierfür:

Es ist interessant, dass bei der Tötung Kriemhilds durch Hildebrand die noch übrigen Figuren alle gegen Kriemhild und für Hagen zu sein scheinen. Sowohl Etzel als auch Hildebrand verurteilen Kriemhilds Tat scharf, und preisen Hagen als den besten aller Krieger:

„Wâfen“, sprach der fürste, „wie ist nu tôt gelegen
von eines wibes handen der aller beste degen,
der ie kôm ze sturme oder ie schilt getruoc!
swie vînt ich im wære, ez ist mit léidé genuoc.“

Dô sprach der alte Hildebrand: „ja genîuzet si es niht,
daz si in slahen torste. swaz mir davon geschiht,
swie er mich selben bræhte in angestliche nôt,
idoch sô will ich rechen des kûenen Tronegæres tât.“⁷⁰⁵

Dabei werden die vorigen Differenzen zwischen den Parteien keineswegs ausgeklammert, sondern im Gegenteil geradezu problematisiert, und die Tat Kriemhilds wird als so schändlich dargestellt, dass selbst diejenigen, denen Hagen Leid zugefügt hat, seinen Tod beweinen müssen. Einerseits wird dadurch eine „Überschreitung der genderspezifischen Grenzen“ thematisiert, da eine Frau eigenhändig eine Waffe gegen einen Helden geführt hat,⁷⁰⁶ andererseits erfährt aber auch Hagen als Figur ungeachtet dessen, wie er stirbt, eine besondere Würdigung. Alle vorigen Tode wurden meist nur von den Freunden und Verbündeten betrauert und post mortem wird Hagen als *der aller beste degen* bezeichnet, obwohl seine Kampfkraft im Nibelungenlied eher eine untergeordnete Rolle spielte und beispielsweise gegenüber einem Volker oder anderen Heldenfiguren verblasste.⁷⁰⁷

Wäre es zu gewagt, anzunehmen, dass nicht nur die Hagen-Figur auf der *histoire*-Ebene hier eine besondere und herausgehobene Würdigung erfährt, sondern dass auch die Figur auf der Erzählebene von der Erzählinstanz selbst, aber durch die Figuren so als besonders wichtig gewürdigt wird? Hagen, dargestellt als der beste aller Helden –

⁷⁰⁵ N 2374f.

⁷⁰⁶ Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 51. Gunther wird eben auch nicht von Kriemhild selbst enthauptet, sondern sie befiehlt es: *do hiez si ir bruoder nehmen den lip* (N 2369).

⁷⁰⁷ Vgl. N 1768; N 2280ff.

nicht, weil er der beste Kämpfer war, sondern weil er mit seinem Wissen und seinen Taten die Handlung zu dem Ende geführt hat, das teilweise von der Stofftradition vorgegeben und vom *auctor* intendiert war. Mögen Kriemhild und Hagen gegen Ende auch Hand in Hand gearbeitet haben⁷⁰⁸, so ist es doch Hagen allein, der zum Schluss in ein positives Licht gerückt wird, selbst von denen, die er tödlich beleidigt hat, wie Etzel.

Das Kriterium des genügenden Raumgebens sollte anhand der zuvor untersuchten Textstellen mehr als deutlich geworden sein. Hagen ist die präsenteste aller Figuren des Nibelungenlieds, der letzte der Burgunden, der fällt. Sein Tod beendet das *mære* und schließt es mit der Betonung der Unfähigkeit der Erzählinstanz, jetzt noch zu wissen, wie es weitergeht.⁷⁰⁹

2.9 Hagens Handeln – konzipiert oder tradiert?

Es stellt sich abschließend erneut die Frage, inwieweit es sich bei Hagens Rolle im Nibelungenlied wirklich um eine geplante Konzeption zugunsten der Handlung handelt, oder ob die meisten seiner Taten und Worte nicht doch durch bereits vorhandene Stofftraditionen zu erklären sind, die dem *auctor* vorlagen und die er mehr oder weniger erfolgreich versucht hat, in einen logischen Zusammenhang zu bringen.

Dieser Ansicht ist ja vor allem Joachim Heinzle, der die Bemühungen des Nibelungenlied-*auctors* mit der „Quadratur des Kreises“ vergleicht: Im Bemühen, möglichst alle Facetten der Überlieferung in sein Werk miteinzubeziehen, scheiterte er an den auf diese Weise unabwehbaren logischen Brüchen und Ungereimtheiten.⁷¹⁰ Gerade auch durch die Verbindung des ersten und zweiten Teils und besonders in der Figur des Hagen, so Heinzle, könne ganz klar erkannt werden, dass es sich hier nicht um Konzeption sondern um die Verbindung verschiedenster Traditionen handelt, die sich aller Interpretation gegen-

708 Vgl. Miedema: Nibelungenlied, S. 51.

709 Vgl. Kap. 4.1.6.

710 Vgl. Heinzle: Zweimal Hagen, S. 23.

über sperrt. Dabei sind Heinzles Darstellungen der Figur Hagens selbst sehr universal deutend und wenig differenziert, so wenn er ihn beispielsweise für den ersten Teil als „der finstere Mörder des strahlenden jungen Helden“⁷¹¹ bezeichnet, ohne auch nur eine seiner anderen Funktionen für den ersten Teil zu erwähnen. Für den zweiten Teil ist er dann „mächtiger Kämpfer und unbeugsamer Gegner Kriemhilds“⁷¹², was ebenfalls vielleicht ein wenig differenzierter gesehen werden könnte, denn selbst auf der reinen Handlungsebene ist Hagen nicht nur ein guter Kämpfer, manchmal sogar eher das Gegenteil.⁷¹³ Heinzle gibt an, dass wahrscheinlich schon die früheste Rezeption mit dem Nibelungenlied Probleme hatte, und führt dafür die Existenz der Klage oder der C Fassung ins Feld.⁷¹⁴ Sein Fazit:

„Wenn es anders wäre, wenn der Dichter die widersprüchlichen Ansichten kalkuliert hätte, dann käme es einem Wunder gleich, daß so gut wie alle Diskrepanzen ohne Mühe stoffgenetisch zu erklären sind. [...] In den Widersprüchen und Unbegreiflichkeiten des Nibelungenlieds waltet nicht das Geheimnis großer Kunst – da kollabiert die bewegte Geschichte eines Erzählstoffs beim Übergang aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit.“⁷¹⁵

Hansjürgen Linke hingegen vertritt eine starke Gegenposition zu dieser Auffassung. Gegen Heinzles Annahme, dass das Nibelungenlied „nicht als genuines Sprachkunstwerk interpretiert werden“⁷¹⁶ kann, stellt er den *autor* des Nibelungenliedes als Künstler hin, der vor allem mit dem Stilmittel der epischen Vorausdeutung es versteht, „eine ganz bestimmte Stimmung zu schaffen.“⁷¹⁷ Er richtet den Blick also hauptsächlich auf den künstlerischen ‚Stil‘ des *autors* denn auf seine kompositorischen Fähigkeiten, erteilt aber dennoch seiner scheinbaren Unfähigkeit, verschiedene Stränge miteinander zu verknüpfen eine

711 Ebd. S. 25.

712 Ebd. S. 26.

713 Siehe die Gelfrat-Episode, vgl. N 1612ff. Ebenso wenig ist wirklich davon auszugehen, dass Hagen wirklich der „Inbegriff des treuen Vasallen“ (Heinzle: Zweimal Hagen, S. 28) ist. Vgl. dazu u. a. Gerok-Reiter, S. 83f.

714 Vgl. Heinzle, S. 27.

715 Ebd. S. 32. Leider geht Heinzle nicht konkret auf Beispiele ein, welche Stofftraditionen genau wann und wo Diskrepanzen erklären können.

716 Ebd.

717 Linke, S. 113.

klare Absage. So sei es vom *auctor* gewollt, dass einige Erzählstränge nicht wieder aufgenommen würden, da Hinterbliebene, die mit der Handlung nichts mehr zu tun haben, quasi automatisch das „Los“ teilen, aus der Geschichte zu verschwinden.⁷¹⁸

Jan-Dirk Müller geht, ebenso wie Ursula Schulze und Kerstin Schmitt, durchaus von einer Interpretierbarkeit des Nibelungenlieds aus, solange man ihm ein differierendes Konzeptionsmodell unterstellt, sei es nun Poetik der Montage⁷¹⁹, Paradigmatisches Erzählen⁷²⁰ oder ein uns fremden „Typus von Geschichten“, „die sich nicht um möglichst kausale Verknüpfungen sorgen“⁷²¹. Auch Ursula Brinker-von der Heyde bezeichnet das Argument eines kompulatorischen Unvermögens des *auctors* als „hilflos“ und sieht es als Absicht, dass auf Begründungen für Handlungen verzichtet wurde, obwohl es gerade aus der Fülle der Sagentradition einfach gewesen wäre, sich eine Begründung herauszusuchen. Des weiteren argumentiert sie auch gegen Heinzles Ansicht des Unbehagens beim Rezipienten:

„Aber gerade weil die heldenepische Erzähltradition von Varianten lebt, weil es nicht d a s Nibelungenlied in fester, unveränderbarer Form gibt, sondern verschiedene Varianten, die so oder anders erzählt werden können, war diese Aufgabe für die Zuhörer wohl nicht nur lösbar, sondern vielleicht sogar Teil des Hör- oder auch Lesevergnügens.“⁷²²

Für Brinker-von der Heyde kann die Frage also, ob es trotz Stofftradition eine planende und konzipierende Absicht hinter dem Nibelungenlied gibt, wohl eindeutig mit ja beantwortet werden. Ebenfalls ist sie der Meinung, dass Hagens Rolle und seine Veränderung im Nibelungenlied von der Forschung bisher zu einseitig betrachtet worden sind. Weder kann Hagen im ersten Teil des Nibelungenliedes nur auf die

718 Vgl. ebd., S. 128. Dies verbindet sich mit Ursula Schulzes Theorie vom Paradigmatischen Erzählen, wird aber weniger strukturell konkret, sondern wirkt wie ein logisch auf die Wirklichkeit projiziertes Konstrukt. Überhaupt spricht Linke oft, obwohl er gleichzeitig den künstlerischen Aspekt des Dichters betont, von einer repräsentativen Wirklichkeitsdarstellung im Nibelungenlied. Vgl. Linke, S. 127ff.

719 Vgl. Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der ›Kudrun‹. Berlin 2002, bes. S. 269–293.

720 Vgl. Ursula Schulze.

721 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 1.

722 Vgl. Brinker-von der Heyde, S. 117.

Rolle des Mörder Siegfrieds reduziert werden, noch ist er im zweiten Teil nur der strahlende Held und helfende *trost* der Nibelungen.⁷²³

Wenn man also davon ausgeht, dass es im Nibelungenlied durchaus ein kompositorisches Konzept gibt, dass die Lücken im Text keinem Unvermögen des *auctors* entspringen, sondern bewusst gesetzt sind, einem darüber liegendem Konzept geschuldet sind, und diese Annahme mit der so verschieden dargestellten Figur Hagens verbindet, dann muss man vielleicht nicht darauf zurückgreifen, Hagens Verhalten nur punktuell und abgeschlossen in einzelnen Szenen interpretieren zu können.⁷²⁴ Der Ansatz von Hagen als handlungssteuernde Figur und seiner Rolle als Gehilfe des Erzählers würde einen solchen übergeordneten Rahmen geben, der auch die Gefahr einer psychologisierenden Sinnsuche im Verhalten und Handeln Hagens ein wenig bannt, da seine Funktion sich auf die Handlung bezieht, und nicht auf charakterlich motivierte Eigeninteressen. Auf der Ebene narrativer Regie gibt es keine Anarchie, die es zu beherrschen oder zu überwinden gibt, es gibt nur die Spannung zwischen einer vorgegebenen Geschichte, einer Stofftradition, und der eigenen Auswahl und Anordnung der Ereignisse.⁷²⁵

Von einer solchen planvollen Konzeption des Textes und besonders von einer Aufwertung der Hagen-Figur im Nibelungenlied auszugehen, ist allerdings schon deshalb nicht unproblematisch, weil uns das Nibelungenlied in verschiedenen Versionen überliefert ist, die andere Akzente setzen. So wird beispielsweise in der C-Fassung eine bestehende Schuld konkret auf Hagen gelenkt, und Kriemhild dafür entlastet und als Opfer hingestellt.⁷²⁶

Ebenfalls gezeigt hat sich das in der divergierenden Version der Strophe 2338, die Nine Miedema als Beleg dafür angewendet hat, dass

723 Vgl. ebd. S. 114f.

724 Vgl. auch Rohr, S. 85: „Ich behandle das *Nibelungenlied* ebenso wie die höfische Epik als literarische Inszenierungen“.

725 Vgl. dazu auch Wolf Schmid's Idealgenetisches Modell der narrativen Ebenen in: Schmid: Elemente der Narratologie, S. 254. Die oben angesprochene Tätigkeit der Komposition verortet sich im Übergang von Geschehen zu Geschichte; es gibt eine Fülle von einzelnen Momenten der Stofftradition, von denen einige ausgewählt, linearisiert und permutiert wurden, sodass sich die vorhandene vom Erzähler präsentierte Version des Nibelungenlieds darstellt.

726 Vgl. Heinze: Zweimal Hagen, S. 30.

Hagen sich als Figur in metapoetischen Überlegungen ergeht, wie er und Gunther in Zukunft in der Geschichte dargestellt werden könnten, wenn sie sich kampfflos ergeben. Die Ausgabe nach dem Text von Karl Bartsch legt Hagen allerdings an dieser Stelle andere Worte in den Mund: „*Daz enwelle got von himile*“, sprach dô Hagene⁷²⁷, ein Rekurs auf göttlichen Einfluss in die Handlung, der ja ansonsten im Nibelungenlied recht selten vorkommt. Welche Version davon die ‚richtigere‘ und ‚auctor-nähere‘ ist, lässt sich natürlich nicht mit letzter Sicherheit sagen, obwohl es einen Konsens zu geben scheint, dass eventuell die B-Fassung die auctornächste ist.⁷²⁸

Auch Walter Haug hat sich in „Die Wahrheit der Fiktion“ – sowie bereits in seinem rund 10 Jahre früher erschienenen Aufsatz „Hat das Nibelungenlied eine Konzeption?“ – intensiv mit der Frage der Autorschaft und insbesondere mit der *auctor*-Souveränität auseinandergesetzt. Er sieht die nicht volle Souveränität des *auctors* über seinen Text eher als bewusste Zurücknahme des *auctors*, um „sich – anders als die Romanautoren – dem vorgegebenen Text, den Texte (im weitesten Sinne) zu überlassen.“⁷²⁹ Damit schließt er sich aber nicht vollständig Müllers These an, dass der *auctor* ganz im Sinne Foucaults und Barthes nicht im Text vorhanden sei, auch nicht im Sinne einer Intention oder eines Konzepts im Text⁷³⁰, sondern er spricht dem *auctor* gerade durch seine Selbstbeschränkung eine höhere Souveränität über den Text zu, da es eine bewusste Entscheidung sei, sich den Unwägbarkeiten des Textes zu überlassen, und sie nicht in einer neu aufgesetzten Version zu glätten.⁷³¹

Gleichzeitig formuliert Haug aber in eine Richtung, die einen komplexen Schöpfungsakt des *auctors* impliziert, gerade was die Wahl der Begebenheiten angeht, die besonders divergierend sind.⁷³² Wenn man aber vom ‚Schaffen‘ eines *auctors* redet, der obwohl er sich einer Text- und Stofftradition unterwerfen muss, selbst entscheiden kann, inwieweit er diese Traditionen einer logischen Ordnung unterstellt

727 N 2238.

728 Vgl. Grosse, S. 989.

729 Vgl. Haug: Rückkehr des Autors, S. 335.

730 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 13.

731 Vgl. Haug: Rückkehr des Autors, S. 335.

732 Vgl. ebd.

oder nicht, kann man ihm dann nicht ebenfalls zusprechen, Hagen als eine handlungssteuernde, gar eine *Auctoriale* Figur einzuführen? Dazu eignet sich Hagen im besonderen Maße, wie Gerok-Reiter angemerkt hat, da er u. a auch gerade dann eingesetzt wird, wenn es gilt, die unterschiedlichen Stofftraditionen sinngebend miteinander zu verknüpfen?⁷³³

Hagen als Motor der Handlung zu bezeichnen scheint nicht ganz neu, jedoch wurden diese Aspekte bisher nur auf der *histoire*-Ebene betrachtet und nicht danach aufgeschlüsselt, wie die Erzählinstanz über die Hagen-Figur berichtet. Ebenso wenig wurde der Tatsache Rechnung getragen, dass die Erzählinstanz Hagen immer dort auftauchen lässt, wo er gebraucht wird, und ihm genau das Wissen zuspricht, das teilweise massiv über das Wissen der anderen Figur hinausgeht. Nur durch dieses Wissen aber ist Hagen in der Lage, die Handlung zu steuern; er kann als Gehilfe der Erzählinstanz fungieren, die sich gerade dadurch, dass sie der Hagen-Figur soviel Verfügungsgewalt über die Handlung zu geben scheint, dergestalt aus der Handlung zurückziehen kann, wie es von verschiedensten Seiten her angemerkt worden ist.⁷³⁴

Demzufolge würde ich meine These irgendwo im Spannungsfeld zwischen Hansjürgen Linke, Jan-Dirk Müller und Joachim Heinzle einordnen. Die Figur Hagen kann als solchermaßen konzipiert betrachtet werden, dass sie in einem Konflikt zwischen *histoire*- und *discours*-Ebene einerseits den Verlauf der Handlung stören kann, ihn aber vorgeblich und maßgeblich vorantreibt und initiiert. Da die Fähigkeit zu diesen Handlungen auf Hagens Wissen beruht, das in weiten Teilen dem Wissen der Erzählinstanz gleichkommt, oder ihm zumindest sehr angenähert ist, kann man Hagen durchaus die Funktion und den Titel der *Auctorialen Figur* zusprechen, wenn man nicht grundsätzlich dem abgeneigt scheint, dem Nibelungenlied-*auctor* eine solche Souveränität und einen solchen Gestaltungswillen zuzutrauen.

733 Vgl. Gerok-Reiter, S. 66.

734 Vgl. Linke, S. 130; Vgl. Schulze, S. 130.

3. Ein Experiment? Gawan in Wolframs *Parzival*

3.1 Die Figur Gawan

3.1.1 Charakteristika

Wohl kaum eine Figur aus der Artuswelt genießt neben Artus einen solch hohen Bekanntheitsgrad wie der „Musterritter“ Gawan. Wie kaum eine andere Gestalt steht er für das höfische Rittertum und dessen Normen, am „mustergültigen und absolut unfehlbaren Artus Neffen“⁷³⁵ muss sich jeder andere Ritter messen lassen. Diese Charakterisierung hat lange Tradition. „Schon im *Roman de Brut* des Normanen Wace ist Gawan durch *mesure, sens* und *largence* ausgezeichnet.“⁷³⁶ Bekannt ist Gawan besonders „für seine höfischen Umgangsformen, seinen galanten Umgang mit Damen, seine Klugheit und, sehr wichtig, für seine Tapferkeit als Kämpfer. Er ist der ganze Stolz der Artusrunde [...]“.⁷³⁷ Eine besondere Erwähnung verdient ebenfalls Gawans enge Beziehung zu den jeweiligen Titelhelden der Romane, entweder ist er mit ihnen verwandt oder eng befreundet⁷³⁸ – soweit eine basale Charakterisierung.⁷³⁹ Ein genauerer Blick auf die verschiedenen Erscheinungsformen der Figur in den Artusromanen offenbart ein differenzierteres Bild. Denn auch wenn Gawan stets *der tavelrunder*

735 Emmerling, Sonja: Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des „Parzival“. Wolframs Arbeit an einem literarischen Modell, Tübingen 2003.

736 Schopf, Alfred: Die Gestalt Gawains bei Chrétien, Wofram von Eschenbach und *Sir Gawain and the Green Knight*, in: Spätmittelalterliche Artusliteratur, hg. v. Karlheinz Goller, Paderborn 1984, S. 85–104, hier: S. 95.

737 Emmerling, S. 67.

738 Homberger, Dietrich: Gawein. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Artusepik, Bochum 1969, S. 100.

739 Eine sehr detaillierte Zusammenstellung von Gawans Charaktereigenschaften und seiner Darstellung in verschiedenen Artusepen gibt Dietrich Homberger. Dabei bleibt er jedoch besonders im Bezug auf die Gawan-Handlung im *Parzival* recht deskriptiv an der Oberfläche und präsentiert ein eher undifferenziertes, unkritisches und all zu glattes Gawan-Bild. Vgl. Homberger, S. 100–143. Ähnlich Wolfgang Mohr: „Gawan, von der Parzival-Welt her gesehen, schwimmt heiter auf der Oberfläche; er ist belustigend unkompliziert, wie er durch seine Welt der überraschenden Zufälle abenteuer.“ Mohr, Wolfgang: Parzival und Gawan, in: Euphorion 52 (1958), S. 1–22, hier: S. 15.

*hōchster prīs*⁷⁴⁰ bleibt, lassen sich Akzentverschiebungen deutlich beobachten.

Nach Wace ist es besonders Chrétien, der im französischsprachigen Raum das Gawan-Bild prägt. In *Erec et Enide* sind die ‚typischen‘ Merkmale bereits angelegt, im *Yvain* werden sie wiederaufgenommen, aber auch ironisiert. Dadurch, dass Gauvain Yvain den folgenschweren Rat gibt, auf Aventiurefahrt zu gehen, steht er dem positiven Ausgang des Romans eher im Wege. In den Momenten, in denen er seiner Disposition, Frauen in Not zu helfen anhand der Sympathieträgerin Lunete Folge leisten könnte, ist er durch eine andere Handlung verhindert. Dies bezeichnet Bernhard Schmitz als Inertia-Motiv: Gawan handelt entweder nur verzögert oder er ist nicht vorhanden, um helfend einzugreifen, sodass andere Figuren für ihn einspringen müssen.⁷⁴¹ Chrétien „konnte auch im ironischen Erzählregister mit dem Gattungswissen spielen“ und weicht dabei komischen Brechungen nicht aus.⁷⁴² Schmitz bescheinigt Chrétien darüber hinaus ein „zunehmendes Interesse [...] an seiner Gauvainfigur“⁷⁴³, die sich in immer größeren Passagen niederschlägt, die er Gauvain zum Agieren zubilligt. So wird Gauvain von der gelegentlich auftauchenden Nebenfigur zu einem Neben-Protagonisten mit eigenem, auf ihn fokussierten Handlungsstrang.⁷⁴⁴

Dieser eigene Handlungsstrang erfüllt laut Schmitz die Funktion einer Intervention, die die „Rektifikation der Missverhältnisse“ in der Artuswelt zum Ziel hat. Dabei sieht er die durchscheinende Ironisierung der Figur nicht konträr zu Gauvains Funktion. Trotzdem bleibe Gauvain im altfranzösischen Original ein Verfechter der höfischen Harmonie-Utopie, er strebe „nach einem harmonischen Gleichgewicht von Geschlechterbeziehung und Gesellschaft in der höfischen Gemeinschaft.“⁷⁴⁵

740 301, 7. Im Folgenden wird zitiert aus Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Nach der Ausgabe von Karl Lachmann revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn, Bd. 1 u. 2, Frankfurt a. M. 1994.

741 Vgl. Schmitz, Bernhard Anton: *Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten*, Tübingen 2008, S. 139.

742 Schmitz, S. 25.

743 Ebd. S. 27.

744 Schmitz, S. 45.

745 Vgl. Schmitz, S. 142. Vgl. auch das Schema der Erzähldynamik eines ‚typischen‘ Chrétienischen Artusromans, S. 141.

Ihre Fundierung für den deutschen Artusroman findet die Figur Gawan im *Erec* Hartmanns von Aue, in der Übertragung des Chrétien-schen Originals. Hartmann übernimmt weitgehend die positive Zeichnung der Figur, baut die ‚negative‘ Rolle, die Gawan im *Iwein* vorgeworfen werden könnte, allerdings mit einem intertextuellen Verweis auf die Verfehlungen Erecs noch weiter aus.⁷⁴⁶

Wolfram von Eschenbach beschreitet mit der Darstellung Gawans im *Parzival* einen veränderten Weg abseits der Tradition. Zwar hält er sich zu Beginn an Chrétien's Vorlage, welche Gauvain als „einen typischen Aventiuren-Ritter“ darstellt, der von seiner reinen Figurenbeschreibung her an Idealität nicht zu überbieten ist, doch „durch eine gezielte Umgestaltung Gawans“ schafft er eine beinahe neue Figur weg vom ungebunden umher galavantierenden Aventiureritter hin zum Orgeluse im Minnedienst verpflichtenden und „mit einem eigenen Profil“ ausgestatteten Gawan.⁷⁴⁷ Der ‚neue‘ Gawan ist weniger der Kämpfer als der beobachtende Kampfvermeider, er hat „eine äußerst zurückhaltende und reflektierende Kampfbethik zur Grundlage seines Rittertums gewählt“⁷⁴⁸ und „zeichnet sich durch die Fähigkeit aus, andere Figuren zu beobachten und zu interpretieren.“⁷⁴⁹ Wenn Gawan kämpft, so sind diese Kämpfe entweder ironisch überhöht, haben eine komische Komponente⁷⁵⁰ oder die Gegner erweisen sich nicht als höfisch, was dem *pris*-Gewinn im Weg steht.⁷⁵¹

Dadurch, dass Wolfram dem unvollendeten *Conte du Graal* einen eigenen Schluss anhängt, ergeben sich zwangsläufig ebenfalls differierende Bezüge zum Chrétien'schen Original. Wohl der eklatanteste „Bruch mit den Genrekonventionen“⁷⁵² ist Gawans Verheiratung am

⁷⁴⁶ Vgl. hierzu Kap. II 1.5.

⁷⁴⁷ Vgl. Emmerling, S. 70f.

⁷⁴⁸ Emmerling, S. 71.

⁷⁴⁹ Linden: Spielleiter, S. 157.

⁷⁵⁰ Vgl. bspw., als Gawan sich mit einem Schachbrett als Waffe verteidigt, vgl. auch Schmitz, S. 25.

⁷⁵¹ Dass aus Gawan nach dem Eintritt ins Minneverhältnis zu Orgeluse ein „ehrgeiziger und kampfthüchtiger Minneritter“ wird „der alles daran setzt, sich seiner Dame würdig zu erweisen“, wie Sonja Emmerling herausarbeitet, darf nicht die Problematisierung der Kämpfe selbst verdecken, und die Tatsache, dass Gawan keinesfalls ruhmreich aus diesen Kämpfen hervorgeht, er also Schritt für Schritt als Ritter dekonstruiert wird. Vgl. Emmerling, S. 76.

⁷⁵² Schmitz, S. 200.

Ende des Romans, welche ihn endgültig aus seiner Zeichnung als Aventure- und Minneritter im Dienst der Damen in Not heraushebt und ihm ein Romanende würdig eines Protagonisten zuweist.

Als weitere Akzentverschiebung tilgt Wolfram die unterschwellige Mitschuld Gawans am Mord des Roten Ritters und dem Rüstungsraub und setzt stattdessen einen anderen latenten Mordvorwurf ein, desentwillen Gawan zu einem Gerichtskampf aufbricht. Die Erwartung dieses Kampfes beeinflusst sein Handeln (oder besser Nicht-Handeln) in den Büchern VII und VIII maßgeblich. Doch dann wird der Vorwurf hinter den Kulissen aufgelöst, die Erzählinstanz berichtet nur in einem Nebensatz am Anfang des X. Buches von der Ausräumung des Missverständnisses.⁷⁵³

Dieses ‚blinde‘ Mordmotiv, welches Wolframs Gawan seiner Motivation für die eigene *aventure* beraubt, mag eine sinnstiftende Interpretation erschweren, dennoch stimme ich mit Bernhard Schmitz überein, der insistiert: „Vom ‚Fehlen jedes Bewährungszusammenhangs für Gawan‘ oder der ‚grundsätzliche[n] Ziellolosigkeit seiner Geschichte‘ kann keine Rede sein.“⁷⁵⁴ Welche Funktion genau Gawan für den *Parzival*-Roman erfüllt und ob er dem Textphänomen einer *Auctorialen Figur* nahekommt, das gilt es in den folgenden Kapiteln auszuloten, zunächst folgt jedoch ein kurzer Überblick über die Schwerpunkte, die in der Gawan-Forschung bereits hinsichtlich seiner Interpretation gesetzt wurden, mit besonderem Fokus auf Gawans Handlungsfunktion.

3.1.2 Das Interesse der Forschung

Bei der anhaltenden Popularität und Präsenz der Gawan-Figur in den französischen und mittelhochdeutschen Artusromanen sollte man meinen, dass Gawan von Anfang an im Fokus der mediävistischen Forschung zum *Parzival* gestanden hat, doch dem ist nicht so. Lange Zeit wurde die Gawan-Handlung als der *Parzival*-Handlung untergeordnet betrachtet, als ein schmückendes Beiwerk, welches aber in der

⁷⁵³ Vgl. ebd., S. 186.

⁷⁵⁴ Schmitz, S. 191.

Interpretation getrost vernachlässigt werden könne, sowohl für Chrétien als auch für Wolframs Roman.⁷⁵⁵

Erst mit Wolfgang Mohrs Aufsatz zu „Parzival und Gawan“ rückt die Figur Gawan stärker in das Interesse der Forschung.⁷⁵⁶ Grundlegend für Mohrs Ansatz, der auch noch in jüngerer Zeit weiterverfolgt wird, ist die wechselseitige Interpretation der beiden Protagonisten aufeinander hin:

„Des einen *tumpheit* steht die perfekte Normbeherrschung des anderen gegenüber, wenn der eine an Gott zweifelt, offenbart der andere ein unproblematisches Gottvertrauen, und während der eine zum Ordnungstifter in der höfisch-arthurischen Welt wird, ist der andere zur Gralsherrschaft berufen“⁷⁵⁷,

so fasst Sandra Linden die Stoßrichtung der Interpretation zusammen.

In ihrem Großkapitel „Parzival and Gawan – hero and counterpart“ schlägt Marianne Wynn in den frühen achtziger Jahren eine ähnliche Richtung ein. Sie interpretiert Gawan und Parzival sowohl in Parallelität als auch Differenz zueinander. „Comprehension of the hero's fate ist impossible without the foil of Gâwân's career“⁷⁵⁸, schreibt sie und sieht Wolframs eigene Strukturierung des Werks als kontinuierliche Engführung der beiden Figuren, die den Rezipienten darauf stößt, dass sie zu vergleichen sind, ja sogar verglichen werden müssten.⁷⁵⁹ Gawans Funktion durch den Text hindurch sei die Diskussion eines weltlichen Ritterbilds im Kontrast zum christlich motivierten Gralsrittertum. Doch die Parallellführung der beiden Ritter und nicht zuletzt ihre enge Freundschaft bewiesen, dass das weltliche Rittertum keinesfalls als minderwertig dargestellt werden solle. Symbolisiert werde dies im abschließenden Zweikampf der Helden, der zwar mit einer impliziten Dominanz Parzivals, aber ohne explizite Niederlage Gawans endet:

755 Vgl. Döffinger-Lange, Erdmuth: Der Gauvain-Teil in Chrétien's „Conte du Graal“. Forschungsbericht und Episodenkommentar, Heidelberg 1998, S. 59f.

756 Vgl. Mohr, Wolfgang: Parzival und Gawan (1958), in: Wolfram von Eschenbach, hg. Von H. Rupp, Darmstadt 1966, S. 287–318.

757 Linden: Spielleiter, S. 151.

758 Wynn, Marianne: Wolfram's Parzival. On the Genesis of its Poetry, Frankfurt a. M. (u. a.) 1984, S. 161.

759 Vgl. ebd., S. 160.

„Gāwān's sphere is subordinate to that of Parzival but is not to be condemned.“⁷⁶⁰

Diese Meinung der moralischen Gleichwertigkeit der beiden Figuren ist jedoch nicht unbedingt die vorherrschende in den 1980er Jahren. Alfred Schopf postuliert: „Sie [gemeint sind die Gralsritter] werden ausdrücklich als die reinen, zur mystischen Schau berufenen Ritter von den bloß weltlichen Rittern wie Gawain abgehoben.“⁷⁶¹

Vergleichende Figurendarstellungen sind für die Interpretation der Entwicklungsgeschichte von Figurenkonzepten unerlässlich, doch laufen sie Gefahr, für die Darstellung von Figuren*funktionen* schnell in eine Kritik am *auctor* umzuschlagen, der das am Vorgänger so schön herausgearbeitete Strukturmodell, welches die Funktion der Figur klar erkenntlich mache einfach nicht verstanden habe und deshalb nicht nur die Figurenmotivation unverständlich mache, sondern auch das Strukturmodell sprengt.⁷⁶²

Die neuere Forschung seit den 1980er Jahren – motiviert durch das Aufkommen der Gender-Studies – sieht Gawans *aventiuren* vor allem im Spiegel der Geschlechterverhältnisse, nicht mehr in der gegenläufigen Darstellung eines defizitären weltlichen Strebens im Vergleich zu Parzivals Gralsqueste.⁷⁶³

Gemein ist beiden Ansätzen die Betonung von Gawans Idealität. Er ist derjenige, *der an schanden nie gewarp*.⁷⁶⁴ Gawan verliert bei aller zart formulierten Kritik⁷⁶⁵ nie den Status des idealen, höchsten Vertreters des idealisierten Artushofs. Folgerichtig wurde auch Gawans pri-

760 Ebd., S. 193. Ähnlich auch Schopf, S. 91.

761 Vgl. ebd., S. 87.

762 Diesen ‚Denkfehler‘ begeht noch unbewusst Bernhard Schmitz, der anstatt einer neuen Funktion der Gawan-Figur in Wolframs *Parzival* nachzuspüren, beklagt, dass Wolfram die Erzähldynamik des (von Schmitz herausgelesenen!) ‚Narrativen Schwungrads‘ auflöst und so mit einer Umstellung von Handlungen und Motiven „aus der Not eine Tugend“ machen müsse. Vgl. Schmitz, S. 187.

763 Vgl. Thomas, Neil: Sense and structure in the Gawan adventures of Wolfram's Parzival, in: *Modern Language Review* 76 (1980), S. 848–856, hier: S. 848; Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach, 1997, S. 89; Emmerling, S. 6.

764 Alfred Schopf bezeichnet Gawan sogar als „Normalfall des christlich-höfischen Ritters“, eine Behauptung, welche durch intensivere Textarbeit widerlegt werden kann. Vgl. Schopf, S. 94.

765 Vgl. Schmitz, S. 103.

märe Funktion für den *Parzival* auf die eines Bewahrers und Schützers der idealen Artus-Utopie festgelegt.

Mit der sich langsam durchsetzenden Erkenntnis, dass der Artushof längst nicht so ideal ist wie lange Zeit angenommen, stellt sich natürlich auch die Ansicht von Gawans Idealität in der Forschung anders dar, mit ihm als dem vorrangigen Vertreter des Artushofes von außen.⁷⁶⁶

Alfred Schopf unterscheidet zwischen Chrétiens und Wolframs Gawan-Zeichnung und bescheinigt Wolfram einen Rückschritt zurück in das idealisierte Gawan-Bild, während Chrétien sich bereits von dieser Schablone lösen wollte.⁷⁶⁷ Sonja Emmerling widerspricht dieser Ansicht vehement. Ihre Beweisführung zielt primär darauf ab, die Tiefe der Figur Gawan herauszustreichen und darauf hinzuweisen, dass „Gawan weit davon entfernt [sei], stets unfehlbar und vorbildlich zu handeln.“⁷⁶⁸

Weniger beachtet bleibt in der Bewertung Gawans die Inszenierung der Wiederezusammenführung der Artusfamilie durch ihn – wohl, da sein Verhalten in dieser Episode nicht so recht zum Bild des idealen Artusritters passen möchte.⁷⁶⁹ Gawan verschleiert seine Identität und dosiert gezielt das Wissen der Beteiligten, sodass die Familienzusammenführung ganz unter seiner Regie steht. Dabei riskiert Gawan jedoch unnötige Kämpfe zwischen dem Artusheer und dem Heer Orgeluses und wird von der Erzählinstanz dafür getadelt.⁷⁷⁰ Diese Inszenierung ist zum allergrößten Teil eine Eigenleistung Wolframs, was den Blick der Forschung darauf lenken sollte, wie Wolfram die narrative Funktion seines Co-Protagonisten Gawan vor diesem Hintergrund der abweichenden Charakterisierung verstanden haben möchte. Detaillierte Untersuchungen der Joflanze-Inszenierung erfolgen jedoch erst seit wenigen Jahren:

⁷⁶⁶ Vgl. Schmitz, S. 29f; Schopf, S. 96.

⁷⁶⁷ Vgl. Schopf, S. 95f.

⁷⁶⁸ Emmerling, S. 100. Beispiele für Gawans implizites oder explizites Fehlverhalten finden sich auf den folgenden Seiten 101–103.

⁷⁶⁹ Vgl. für eine frühe Auseinandersetzung mit Gawans Agieren in der Joflanze-Episode Johnson, Sidney M.: Gawan's surprise in Wolfram's *Parzival*, in: *Germanic Review* 33 (1958), S. 285–292; Poag, James F.: Gawan's surprise, in: *Wolfram-Studien* 4 (1977), S. 71–76.

⁷⁷⁰ 665, 25–29.

Manuela Niesner sieht die Funktion von Gawans ‚Diplomatie der Geheimhaltung‘ in der Umschiffung einer heiklen politischen Situation: „Gawans Heimlichkeiten [zielen] darauf ab, jede Infragestellung der Position des König Artus als Zentrum der Artusgesellschaft zu vermeiden“, denn durch das Bestehen der Schastel *marveille-aventure* habe Gawan einen Mehrwert gegenüber Artus erlangt, dem das Bestehen der *aventure* nicht gelungen ist.⁷⁷¹ Wieder einmal also: Gawan, der Bewahrer der arthurischen Idealitäts-Utopie.

Wie Poag und Johnson argumentiert Niesner auf der *histoire*-Ebene, sucht nach einer innerfiktionalen Begründung für Gawans heimliches Agieren. Sandra Linden hingegen wechselt auf die *discours*-Ebene und untersucht, welche Funktion Gawans Geheimhaltung für die narrative Struktur der Gawan-Bücher hat. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass Gawan die Position eines ‚Spielleiters hinter den Kulissen‘ einnimmt, „der in seiner aktiven Formung und Gestaltung der Fiktion Aufgaben versieht, die normalerweise dem Erzähler zufallen.“⁷⁷²

Lindens These aufgreifend, möchte ich in den folgenden Kapiteln nachspüren, wo genau Gawan „den Handlungsrahmen einer regulären Figur überschreite[t]“⁷⁷³ und ob diese Charakteristik ausreicht, um ihm den Status einer *Auctorialen Figur* zuzusprechen.

3.2 Erzählsituation im Parzival

In Wolframs *Parzival* begegnet dem Rezipienten die wohl am stärksten ausgeformte Erzähler-Figur der mittelhochdeutschen Epik. Der ‚Ich-Erzähler ohne Stimme‘ des Nibelungenlieds mit der bloßen Funktion des Reflektors der Geschichte ist einer eigenständigen Figur mit Eigenschaften und Sympathien gewichen, welche auch verbalisiert werden. „Mit dezidierten Ich-Aussagen und allerlei biographischen Details ver-

771 Durch die Verheimlichung seines neuen Status als Herr von Schastel *marveille* werde dieser politische Konflikt umschifft, denn es sei evident, „dass derjenige, dem es gelingt, die Macht Clinschors zu brechen, die Qualifikation eines Nachfolgers des Königs Artus für sich beanspruchen könnte.“ Vgl. Niesner, Manuela: *Swes got an mir gedächte, daz biutet dienst siner hant*. Gawans Geheimdiplomatie in Wolframs ‚Parzival‘. In: PBB 129 (2007), S. 38–65, hier: S. 46.

772 Linden, S. 163.

773 Ebd.

leiht Wolfram seinem Ich-Erzähler ein kantiges Profil, das die Erzählinstanz zur Erzählerfigur im eigentlichen Sinne macht“⁷⁷⁴. Anders als bei Hartmanns *Iwein* ist auch der Rekurs auf den *auctor* der Erzählung stärker gestaltet. Wo Hartmanns Erzählinstanz im Prolog darauf hinweist, dass *er*, Hartmann, die Erzählung verfasst habe, heißt es bei Wolfram mehrmals im Werk dezidiert *ich*, *Wolfram von Eschenbach*, wenn davon gesprochen wird, wer einerseits die Geschichte verfasst und sie andererseits erzählt. Diese Engführung von Erzähler-Figur und *auctor* hat umso mehr dazu geführt, dass Aussagen, die die Erzähler-Figur selbst über sich im Werk vornimmt, auf den ‚realen Autor‘ Wolfram von Eschenbach übertragen wurden.⁷⁷⁵

Die Präsenz dieses „profilierten Erzähler[s]“⁷⁷⁶ ist jedoch nicht durch das gesamte Werk hindurch konstant. Sandra Linden insbesondere hat herausgearbeitet, dass sich zwischen der Profilierung der Erzählinstanz in den Parzival-Büchern und den Gawan-Büchern signifikante Unterschiede ergeben. Diese Unterschiede und ihre etwaige Auswirkung auf die These von Gawan als handlungssteuernde Figur werde ich im Folgenden darstellen. Abschließend erfolgt die Vorstellung einer These von Derk Olenroth, ob es sich bei dem Phänomen der differierenden Erzählinstanz-Ausgestaltung um konkurrierende Erzählangebote zweier Erzählinstanzen handeln könnte.

⁷⁷⁴ Linden, S. 152.

⁷⁷⁵ Prominentestes Beispiel ist wohl eine fiktive Selbstaussage der Erzähler-Figur, welche behauptet *ine kan decheinen buochstap* (115,27). Diese Aussage wurde oft wörtlich verstanden und Wolfram von Eschenbach damit zum Analphabeten erklärt, was mit seiner umfassenden Rezeption anderer Werke seiner Zeit, vor allem Hartmanns und Chrétiens, nicht in Einklang zu bringen ist. Wahrscheinlicher ist Nellmanns Aussage, „daß Wolfram sich vom Typus des schulgelehrten Poeten vom Schläge Hartmanns absetzen will und daß er den rhetorisch geschliffenen Stil verschmäht.“ Eine programmatische, keine reale Aussage also. Vgl. Nellmann, Eberhard: Wolframs Erzähltechnik – Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973, S. 415.

⁷⁷⁶ Schuhmann, Martin: Reden und Erzählen. Figurenrede in Wolframs ‚Parzival‘ und ‚Titurel‘, Heidelberg 2008, S. 234.

3.2.1 Die Erzählinstanz in den *Parzival*-Büchern

„Grundsätzlich“, so schreibt Dagmar Hirschberg, „wird Geschehen im ‚Parzival‘ dem Publikum vom auktorialen Erzähler vorgeführt.“⁷⁷⁷ Auch wenn ich Hirschberg in der Verwendung der stanzelschen Terminologie nicht folgen möchte, ergeben sich aus dieser Aussage Erkenntnisse zur Charakteristik der Erzählinstanz: Wolframs Erzählinstanz ist souverän in Wissen um Vergangenheit und Zukunft der Figuren, wie es Hartmanns Erzählinstanz ist.⁷⁷⁸ Doch nicht nur, dass die Erzählinstanz die souveräne Kontrolle über das Geschehen behält, sie will das Werk auch als *erzähltes* Werk, als fiktional verstanden wissen. Das zeigt sich an verschiedenen Stellen, an denen die Erzähler-Figur darauf hinweist, dass es ihre Fügung ist, die etwas geschehen lässt und nicht Zufall oder Schicksal – dies besonders, wenn das Geschehene jeglicher Logik widerspricht.

Sandra Linden gibt ein erstes Beispiel für eine dergestaltete Szene: Uther Pendragon wird in Turnier von Kanvoleiz vom Pferd gestoßen, doch er fällt nicht in den Staub, sondern auf Blumen „und der Erzähler [gibt] sich selbst als Schöpfer dieses höfischen Blütenmeers zu erkennen.“⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ Hirschberg, Dagmar: Untersuchungen zur Erzählstruktur von Wolframs ‚Parzival‘: die Funktion von erzählter Szene und Station für den doppelten Kursus, Göttingen 1976, S. 15.

⁷⁷⁸ Einen Überblick der Forschung zur Erzähltechnik des *Parzival* gibt Joachim Bumke für den Zeitraum 1945–1970, Eberhard Nellmann bezieht sich besonders auf die Funktion von Wolframs Erzähltechnik im Bezug auf die Erzähler-Figur, wohingegen Robert Lee Bradley, die bisherige Forschung zur Erzähltechnik aufgreifend, auf die Beziehung zwischen Erzähler und Publikum eingeht. Vgl: Bumke, Joachim: Die Wolfram von Eschenbach-Forschung seit 1945. Bericht und Bibliographie, München 1970; Nellmann, Eberhard: Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973; Bradley, Robert Lee: Narrator and audience roles in Wolfram's „Parzival“, Göttingen 1981.

⁷⁷⁹ Linden, S. 153; so auch Adrian Stevens: „... those flowers are, as Wolfram interrupts his narrative to points out, no more than his authorial invention.“ in: Stevens, Adrian: Fiction, Plot and Discours: Wolfram's *Parzival* and its narrativesource, in: Will Hasty (Hg.): *A Companion to Wolfram's Parzival*, Columbia 1999, S. 99–124, hier: S. 108.

*wê wie gefüege ich doch pin
daz ich den werden Berteneis
sô schône lege für Kanvoleis*⁷⁸⁰

Noch mehr Beachtung hat in der Forschung das sogenannte ‚Bogen-Gleichnis‘ gefunden, welches die Erzähler-Figur in Buch V gibt, also kurz vor der ersten Wiederkehr Gawans als nun erwachsener Artusritter. „Im Bogenvergleich zeigt der Erzähler – darin zumindest gehen die unterschiedlichen Deutungsansätze konform –, daß er allein über die Erzählregie verfügt.“⁷⁸¹ Die Erzähler-Figur ist der souveräne Vermittler des Wissens, sie allein kann entscheiden, wann sie welche Information weitergibt.

*wer der selbe wære,
des freischet her nâch mære.
dar zuo der wirt, sîn burc, sîn lant,
diu werdent iu von mir genant,
her nâch sô des wirdet zit*⁷⁸²

Durch die folgenden Worte 241, 8-11, dass schneller durch die gerade Sehne erzählt werde wie durch den gekrümmten Bogen, könnte ebenfalls angenommen werden, die Erzähler-Figur ‚Wolfram‘ favorisiere das Geradeheraus-Erzählen im Gegensatz zum umständlichen Sich-Verlieren in Nebensträngen und Hintergründen. Dem widerspricht jedoch Sandra Linden: „sein Erzählen ist gerade bekannt für sein Interesse an Nebensträngen der Handlung, für das überreiche Entfalten von Vorgeschichten, Nachgeschichten und fast allen erdenklichen Seitengeschichten seiner Figuren.“⁷⁸³ Noch dazu merkt Wolframs Erzählinstanz selbst an:

*wan daz hât dâ ninder stat,
und vil gerûmeclichen pfat,
zeinem ôren in, zem andern für,
mîn arbeit ich gar verlür*⁷⁸⁴

Der gerade Weg des Erzählens, alles sofort zu verraten verspricht keine Spannung für das Publikum, es wird nicht vom Geschehen berührt.

⁷⁸⁰ 74, 10ff.

⁷⁸¹ Linden, S. 153.

⁷⁸² 241, 1-5.

⁷⁸³ Linden, S. 152.

⁷⁸⁴ 241, 23-26.

Die Erzählinstanz demonstriert mit diesem Bogen-Gleichnis also vor allem, dass sie genau verstanden hat, dass Wissen – und vor allem zurückgehaltenes Wissen – Macht ist. Was Sandra Linden in Anlehnung an Hoeken und van Vliet Suspense-Technik nennt⁷⁸⁵, ist ein Spiel mit dem Kern der Auctorialität: Mehr zu wissen als die Zuhörer und dadurch in der Lage zu sein, das Publikum *ümbe* zu leiten, in die Irre zu führen, aber eben auch genau dort hinzuführen, wo man es haben möchte.

Liegt es bei einem solchen souveränen – und vor allem offen reflektierten! – Umgang mit Auctorialität allzu fern, anzunehmen, dass der Erzähler-Figur eine Figur auf der *histoire*-Ebene zur Seite gestellt wird, die diese Technik des Suspense, des durch übergeordneten Wissen Lenkens anderer ebenfalls beherrscht?

Die Voraussetzungen für eine Übertragung der Erzähler-Macht an eine innerfiktionale Figur sind allerdings mit der evidenten Existenz einer souveränen Erzählinstanz noch nicht vollständig erfüllt. In den *Parzival*-Büchern finden sich keine Hinweise auf eine der Erzählinstanz zur Seite gestellten handlungssteuernde Figur.⁷⁸⁶

3.2.2 Die Erzählinstanz in den Gawan-Büchern (VII–VIII, X–XIV)

Eine starke Erzähler-Figur, welche die ausschließliche Macht über seine Erzählung ausübt, stellt auf der einen Seite ideale Voraussetzungen für die ‚Machtabgabe‘ an eine handlungssteuernde Figur dar, steht ihr aber ebenso im Weg. Denn je souveräner die Erzählinstanz selbst ist, desto weniger lässt diese Souveränität Raum für ‚eigenständiges‘ Handeln einer intradiegetischen Figur.

Ein genauerer Blick auf die narrativen Strukturen des Werkes offenbart, dass die Erzähler-Figur nicht konsequent gleich stark durch

⁷⁸⁵ Vgl. Linden, S. 153, Fußnote 8.

⁷⁸⁶ Cundrie, die Gralsbotin, bringt die beiden Aventure-Handlungen Parzivals und Gawans zwar ins Rollen, da sie mit ihren Vorwürfen jeden auf seine ihm zuge dachte Reise schickt, doch da sie nur punktuell auftritt und ihr Aussehen und ihre Herkunft als Gralsbotin sie als einer anderen Sphäre zugehörig kennzeichnen, ist sie eher eine logisch privilegierte denn eine *Auctoriale Figur*. Vgl. zu Cundries Rolle im *Parzival*: Blumstein, Andree Kahn: The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's *Parzival*, *The German Quarterly*, 3/1/1978, Bd. 51, Ausgabe 2, S. 160–169.

den gesamten Text hindurch profiliert ist. Denn die Erzählinstanz, die sich noch im Buch V geradezu auf der ‚Höhe ihrer Macht‘ präsentiert und über die richtige Art des Erzählens referiert, tritt zu Beginn des 7. Buches nun zurück und ändert ihre Vermittlungsart. „Der überlegen die Fiktion arrangierende Erzähler ist in den Gawanbüchern nicht selten durch einen unsicheren, zögerlichen ersetzt“⁷⁸⁷, schreibt Sandra Linden und verweist auf den Gerichtskampf von Schampfanzun. Was in den Parzival-Büchern zur Suspense-Technik genutzt wird, nämlich das Zurückhalten von Informationen, wirkt in dieser Episode fahrig und nicht überlegt eingesetzt. Mehrmals unterbricht sich die Erzählinstanz, streut intertextuelle Verweise auf den *Erec* ein, und wechselt dann doch wieder zur Erzählgegenwart. Insgesamt dreimal bietet sie an, einfach zu übergehen, was Gawan widerfahren wird, und entscheidet sich dann doch für eine Darstellung, ohne wirklich mit der Erzählung voranzukommen:

*rât irz, ich enwinde
unt sag iu fürbaz niht mære
[...]
doch vernemt durch iwer güete
[...]
ob ich iu fürbaz üebe
diz mære mit rehter sage
[...]
welt ir, noch swig ich grôzer nôt
nein, ich wilz iu fürbaz sagen.⁷⁸⁸*

Das kann einerseits als höchste Virtuosität des Erzählens ausgelegt werden, eine auf die äußerste Spitze getriebene Suspense-Technik, andererseits wird die Erwartung des Publikums, so stark sie durch das dreimalige Zaudern aufgebaut ist, durch das Folgende nicht erfüllt. Es folgt weniger die Darstellung wirklich *grôzer nôt*, sondern eine beinahe komisch-burlesk anmutende Verwicklung, in welcher sich Gawan seiner Haut mit einem Schachbrett erwehren muss, nachdem er beinahe mit der Tochter des Hauses geschlafen hätte. Diese schwankhafte Einlage, die wenig zum stringenten Fortlauf der Handlung beiträgt, rechtfertigt das Ausweichen der Erzählinstanz in keinster Weise. Es scheint

⁷⁸⁷ Linden, S. 158.

⁷⁸⁸ 401, 29f.; 402, 1–5; 403, 10f.

eher so, als sehe sich die Erzählinstanz außer Stande, den ‚richtigen Ton‘ zu finden, als habe sie all ihre narrative Überlegenheit eingebüßt.⁷⁸⁹ Im Vergleich zu den vorherigen Büchern fehlen viele der Wissen suggerierenden Kommentare, reflektierende Exkurse über das Erzählen werden nicht mehr angestellt. Stattdessen muss die Erzählinstanz zugeben, dass sie sich auch außer Stande sieht, Gawan zu lenken: *swie gern ich in næeme dan / [...] waz hilfet dan mîn underslac*⁷⁹⁰ An Stelle von souveräner Erzählung erfolgt die Frage an das Publikum: *waz welt ir daz Gâwân nu tuo / ern besehe waz disiu mære sîn*?⁷⁹¹

Auch die Wahrnehmung der Umwelt wird weniger durch die neutrale, übergeordneten Sichtweise der Erzählinstanz dargelegt, sondern zunehmend durch Gawans eigene Wahrnehmung.⁷⁹² Hinzu kommt ein offen zur Schau gestelltes Unwissen der Erzählinstanz, ausgedrückt in Formulierungen wie *des enweiz ich niht*.⁷⁹³ Die in den *Parzival*-Büchern noch so mit ihrer Rolle kokettierende Erzählinstanz erscheint immer weniger souverän, sondern zunehmend sekundär zu Gawans Können.

3.2.3 Konkurrierende Erzählangebote oder Binnenerzähler Gawan?

Wie ist der eklatante Unterschied zwischen den beiden Erzählstrategien zu erklären? Welche Funktion hat diese Zurücknahme der übergeordneten Erzählinstanz zugunsten eines stärkeren Fokus auf Gawan – oder ist die Lösung der Fragen nicht in der narrativen Organisation, sondern außerhalb der fiktionalen Welt in der konkreten Aufführungssituation zu suchen?

Derk Ohlenroth führt eine interessante Theorie aus, die die Unterschiede im Verhalten der Erzählinstanz in den Gawan- und den *Parzival*-Büchern auf ein „konkurrierendes Erzählangebot“ zurückführt, welches in der Aufführungssituation bestanden haben könnte und welches sich in der überlieferten schriftlichen Fassung niederschlägt.

789 Vgl. Linden, S, 159.

790 Vgl. ebd; 534, 1 u. 5.

791 349, 28f.

792 Vgl. die Häufung von Verben des Schauens und Wahrnehmens, *er gesach, im wurde kunt*. Eine Ausführliche Interpretation dieses Phänomens erfolgt im Kapitel ‚Mittlerfunktion‘.

793 339, 13.

Er stützt sich dabei auf eine umfassende sprachliche Analyse des Dreißigers 333, auf den nur kurze Zeit später zu Beginn des 7. Buches der Gawan-Prolog folgt. Ohlenroth zufolge wäre eine konkurrierende Erzählung in der Realität eines solchen Vortrags durchaus denkbar: „Man mag an das vielfältige Unterhaltungsprogramm einer höfischen Festlichkeit denken, wie es in Hartmanns *Iwein* V. 62-73 ausgebreitet wird: Die freie mündliche Unterhaltung gilt hier verschiedenen Themenbereichen.“⁷⁹⁴

Die Gawan-Handlung wäre demnach ein Einschub, der von einem anderen Erzähler vorgetragen würde, jedoch zeitgleich, so wie die Wege Gawans und Parzivals nebeneinander verlaufen: „So wie das Geschehen selbst synchron abgelaufen ist, ginge es um das Konkurrieren verschiedener Fortsetzungen mit ihrem je eigenen Erzähler.“⁷⁹⁵

Verhandelt würde der gleichzeitige Protagonisten- und Erzählerwechsel auch im Prolog des 7. Buches, welcher nochmals neu ansetzt und begründet, weshalb der Fokuswechsel auf einen neuen Protagonisten dem Werk nur dienlich sein könnte.⁷⁹⁶

Doch muss mit dieser „werkinternen Erzählerrivalität“⁷⁹⁷ wirklich eine *textexterne* reale Konkurrenz bemüht werden, die durch mangelnde Nachprüfbarkeit den Status eines Gedankenspiels nicht überwinden kann?⁷⁹⁸ Wäre nicht auch eine angedeutete *textinterne* Konkurrenz denkbar? Einen Hinweis hierzu bietet wieder der Prolog zu Buch VII:

*ein wil zuo sinen handen
sol nu dies âventiure hân
der werde erkande Gawân*⁷⁹⁹

794 Ohlenroth, Derk: Konkurrierende Erzählangebote im ‚Parzival‘?, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, hg. v. Karin Dornhauser, Klaus Grubmüller (u. a.), Bd 129 (2007), Tübingen 2007, S. 253–285, hier: S. 259.

795 Ohlenroth, S. 262.

796 Vgl. Ohlenroth, S. 270; Haug, Walter: Ein Dichter wehrt sich. Wolframs Prolog zu den Gawan-Büchern, in: Wolfram-Studien XII (1992), S. 214–229.

797 Ohlenroth, S. 269.

798 Vgl. Linden: Spielleiter, S. 153: „doch läßt sich diese Aussage innerliterarisch zunächst einmal ganz basal als ein Zurücktreten des Erzähler-Ich verstehen, das nicht notwendig Implikationen für den historischen Autor haben muß.“

799 338, 2–4.

„Warum soll man das nicht einmal wörtlich verstehen?“⁸⁰⁰ fragt Sandra Linden. Gawan bekommt die Erzählung *zuo sinen handen*, in treue Hände, um sich zwar nicht in einer personalen Ich-Erzählung selbst zu erzählen, dennoch aber viele Erzählermerkmale souverän zu übernehmen.

Allerdings nur für *ein wil*. Spätestens mit dem virtuos gestalteten Auftritt von Frau Aventure macht die Erzählinstanz unmissverständlich klar, dass nur die Erzählinstanz selbst es ist, zu der die Geschichte spricht. Nachdem beide Protagonisten in Buch XIV gegeneinander kämpfen, sind sowohl Gawans Rolle als Protagonist beendet als auch Gawans Erzählermerkmale „zugunsten der ordnenden Hand der Erzählerfigur aufgegeben.“⁸⁰¹ Gawan tritt zurück, die Erzählinstanz als profilierte Erzähler-Figur wieder in den Vordergrund.

Und so kann der Erzähler sich am Ende des Werks, im zusammenfassenden Epilog selbstbewusst ob seiner eigenen Leistung geben:

*Parzivāls, den ich hān brāht
dar sīn doch sælde het erdāht.*⁸⁰²

Der *auctor* hinter Parzivals Geschichte, so die Erzählinstanz, ist die *sælde*, das Heil, in Parzivals Fall besonders das göttliche Heilsversprechen im Bezug auf den Gralskönig, doch auch das Heil, das jeden in Gottes großen Plan⁸⁰³ am Ende erwartet. Parzival ist nicht durch Zufall oder Schicksal zu diesem erstrebten Endpunkt gelangt, der mit dem Endpunkt der Erzählung in eins fällt. Vielmehr sieht sich die Erzählinstanz als diejenige, die Parzival überhaupt erst zu diesem Endpunkt gebracht hat. Eine solche selbstbewusste Aussage und Aufwertung des eigenen Erzählvorgangs, der Geschichte nicht nur als bereits

800 Linden: Spielleiter, S. 158.

801 Linden: Spielleiter, S. 166.

802 827, 17f.

803 Dies ist nicht die einzige Stelle, an der der Erzähler sich in beinahe Konkurrenz zu Gottes Verfügungsgewalt stellt. Dagmar Hirschberg weist auch für Buch 5 auf mehrere solcher Szenen hin, in denen der Erzähler das Geschehen Gott anbefiehlt, aber selbst dafür sorgt, dass alles positiv für den Helden abläuft, Vgl. Hirschberg, S. 21f.

Dagewesenes wiedergibt, sondern selbst aktiv gestaltet, ist für die mittelalterliche Epik selten.⁸⁰⁴

3.3 Gawan als Mittler

3.3.1 Gawans Wahrnehmung als Schlüssel zur erzählten Welt

Wolfgang Mohr bescheinigt Gawan bereits in den Fünfziger Jahren eine „epische Vermittlerrolle“⁸⁰⁵ für die Gawan-Bücher. Aber auf welche Weise manifestiert sich diese? Bereits zu Beginn des Fokuswechsels hin zu Gawan und weg von Parzival fällt eine Verdichtung von Wahrnehmungsverben auf, die nicht mehr allgemein gehalten sind (*man sach; diz mære giht, wol genuoc*⁸⁰⁶) oder Zustände beschreiben (*ouch was der rinc genomn sô wît*⁸⁰⁷), sondern dezidiert auf Gawans persönliche Wahrnehmung rekurren:

*Gâwân sach geflôrieret
unt wol gezimieret
von richer koste helme vil
[...]
dô marcte mîn hêr Gâwân
mangen rinc wol gehêrt
[...]
sîn ougen muosen schouwen
manege werde frouwen*⁸⁰⁸

804 Möglich wäre in jedem Fall, dass Wolfram hier besonders durch die Stimme seines Erzählers auf seine Eigenleistung aufmerksam machen will, die Geschichte zuende zu führen, da seine Hauptvorlage Chrétien den *Conte du Graal* unvollendet ließ. Dies gewinnt besonderes Gewicht durch die direkt vorausgehende Auseinandersetzung mit den Vorlage bei Kyot, *der uns diu rehten mære enbôt* und außerdem noch *dirre aventiur endes zil*, also ebenjenes Ende, das Wolframs Erzähler jedoch für sich beansprucht. Vgl. 827, 1–18.

805 Mohr, Wolfgang: Obie und Meljanz: Zum 7. Buch von Wolframs Parzival, in: Mohr, Wolfgang: Obie und Meljanz. Zum 7. Buch von Wolframs ‚Parzival‘, Bonn 1957, in: Wolfram von Eschenbach, hg. Heinz Rupp, Darmstadt 1966, S. 261–286, hier: S. 267.

806 307, 9.

807 310, 5.

808 341, 3ff; 351, 34f.; 352, 5f.

Es ließen sich noch etliche solcher Textbelege allein für Buch VII zusammentragen, in denen Gawans Sinne das Maß aller Dinge zu sein scheinen. Die Erzählinstanz selbst nimmt sich mit beschreibenden und wertenden Kommentaren sehr zurück⁸⁰⁹, der Rezipient bekommt Gawans Sicht der Dinge als alleinigen Maßstabfilter präsentiert. „Mit seinem Schauen macht Gawan die Umgebung zu seinem persönlichen Raum, dessen literarische Umsetzung er durch sein Blickverhalten prägt und bestimmt.“⁸¹⁰ Diese persönliche Aneignung des Raumes zementiert Gawan einerseits als vorübergehenden Protagonisten, dessen offengelegte Wahrnehmung maßgeblich zur Identifikation des Publikums mit ihm beigetragen haben dürfte.⁸¹¹ Andererseits schafft der Fokus auf Gawans Wahrnehmung die Voraussetzung dafür, dass er aus dem minutiös Beobachteten ‚richtige‘ Schlüsse ziehen kann. Ein Beispiel hierfür findet sich bereits in Buch VI, in der sogenannten Blutstropfen-Szene.⁸¹² Parzival tritt als Aggressor gegenüber dem Artushof auf, hat bereits Segradors und Keye vom Pferd geworfen, als Gawan ebenfalls auf ihn zureitet, allerdings unbewaffnet.⁸¹³

Anstatt nun seinerseits anzugreifen, beobachtet Gawan, wohin Parzival so versonnen blickt: *er marcte des Wäleises sehen / war stüenden im diu ougen sîn.*

Er bedeckt die Blutstropfen mit seinem Mantel und lenkt somit Parzivals eigene Wahrnehmung:

*sô daz ir Parzivâl niht sach
im gap her wider witze sîn
von Pelrapeir diu künegin*⁸¹⁴

Gawan agiert hier nicht mehr wie bei der passiven Beobachterrolle als Mittler zwischen Erzählinstanz und Publikum, um ihnen die Szenerie nahe zu bringen, denn dem Publikum ist der Grund für Parzivals Ver-

809 Auch wenn Interjektionen wie *nu hæret* und *ich sage iu* in direkter Nachbarschaft zu finden sind, die die Präsenz der Erzählerfigur im Moment der Vortragssituation lebendig halten. Vgl. 354, 4; 14.

810 Linden, S. 160.

811 Vgl. Hübner: Erzählform im höfischen Roman, S. 146.

812 Zur Blutstropfen-Szene vgl. Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001.

813 Vg. Linden, S. 157.

814 302, 2ff.

sunkenheit bereits hinlänglich bekannt.⁸¹⁵ Er vermittelt dafür aber indirekt den Plan des *auctors*, den die Erzählinstanz auszuführen hat, nämlich dass Parzival Mitglied der Artusgemeinschaft wird. Dies gelingt Gawan, indem er diesen Plan durch sein besonnenes Agieren erst ermöglicht. Er stellt Parzival unter seinen persönlichen Schutz, was den übrigen Figuren durch Gawans Status als Artusritter signalisiert, dass auch Parzival selbst des Artushofes würdig ist.⁸¹⁶ Gleichzeitig leistet er die für Parzival nötige Aktualisierung, dass die Schmach, um dessentwillen er sich nicht in der Lage sieht, dem Artushof gegenüberzutreten, gerächt ist. Parzival selbst war nicht bewusst, welche Ritter er im Kampf besiegt hatte:

*„unsanfte ist daz gerochen“
sprach Gâwân: „im ist zebrochen
der zeswe arm unzt winster bein.
rit her schouw ors und ouch den stein.
[...]
sprach Gâwân. „hiest von tjost gelegn
Segramors ein strîtes helt,
des tât gein prise ie was erwelt.
dû tætz ê Keie wart gevalt.“⁸¹⁷*

Nicht immer nur erwächst jedoch rein positive Handlungsmacht aus Gawans *schouwen*, ihm selbst werden seine Augen ebenfalls zum Verhängnis – und zwar in dem Moment, als es um seine eigene Geschichte geht, nicht um das Helfen anderer. Als er zu Beginn des 10. Buches auf der Suche nach Logrois und der Ursache für die Verwundung des Urjans auf Orgeluse trifft, genügt ein Blick und es ist um ihn geschehen. Gawan selbst erkennt, welche Gefahr seine Augen für ihn sind:

*mîn ougen sint des herzen vâr:
die hânt an iwerem libe ersehn,
daz ich mit wârheit des muoz jeh
daz ich iwer gevangen bin.“⁸¹⁸*

815 Seit Parzival die Blutstropfen zuerst in 282 erblickt, weist der Erzähler immer wieder darauf hin, dass er in Trance erstarrt, sobald sein Blick wieder darauf fällt.

816 303, 8ff, das Angebot des Schutzes führt dazu, dass beide, sowohl Gawan als auch der Rote Ritter mit *werden gruoz* (305;10) empfangen werden, obwohl der Rote Ritter zuvor als Aggressor identifiziert wurde. Vgl. Auch Schmitz, S. 92.

817 304, 19–22; 305, 2–5.

818 510, 16–19.

Folgerichtig sind Gawans Augen nun Orgeluse zugewandt, er scheint seine Umsicht und Übersicht zu verlieren. Das Gefolge Orgeluses sieht er, weil Orgeluse ihm zuvor genau beschrieben hat, was er sehen wird.⁸¹⁹ Er findet das Heilkraut für Urjans, doch es wird ihm nicht den erwünschten Erfolg bringen. Von Orgeluse wird er als Geld verdienender Arzt beschimpft und Urjans dankt ihm die Heilung mit dem Diebstahl seines Pferdes.⁸²⁰ Die Umsicht, die ihn zu Parzival hat ohne Waffen hinreiten lassen, weicht einer zornigen Impulsivität, als er sich den Beschimpfungen Malcreatures gegenüber sieht. Auch Lischows stellt Gawan sich ohne nach einer anderen Art der Einigung zu suchen, obwohl er sich bewusst ist, dass er durch sein ungeeignetes Pferd klar im Nachteil ist.⁸²¹

Von der Forschung wird diese Umakzentuierung Gawans überwiegend positiv gesehen. Gawan werde „in Orgeluses Dienst [...] ein ehrgeiziger und kampftüchtiger Minneritter“ und die nicht zu übersehene Kritik der Erzählinstanz an diesem *striten âne schulde* beziehe sich nur auf die Kampfmotivation Gawans, das Streben nach *prîs*.⁸²² Wie deutlich Wolfram anhand diesem und der noch folgenden Kämpfe gegen Florant und Gramoflanz zeigt, dass Gawans mangelnde Umsicht ihn hier nicht weiterbringt⁸²³, wird nicht gesehen.

Erst als Orgeluse für eine Weile aus Gawans Nähe entfernt wird, ist er im wahrsten Sinne des Wortes wieder Herr seiner Sinne. Schon in Begleitung von Orgeluse hat Gawan die vielen Damen an den Fenstern von Schastel marveille bemerkt, doch erst nachdem der Kampf gegen Lischows vorüber ist, scheint er sie als zentraler Fokuspunkt wahrzunehmen. Sein viermaliges Nachfragen und das dreimalige Ausweichen des Fährmanns und seiner Tochter lenken auch den Blick des Rezipi-

819 Ähnlich auch 534, 27. *muoser schouwen* bezeichnet eine geradezu zwanghafte Wahrnehmung, die von Dieter Kühn mit „die waren nicht zu übersehen“ übersetzt wird. Gawan sieht also nur noch das, was nicht zu übersehen ist.

820 Vgl. 516,29ff.; 522,25–30.

821 Wieder folgt er damit einer Bemerkung Orgeluses: *nu wert iuch, ob or kunnen wern: / iuch enmac anders niht ernern.* (535, 17f.) Verschwunden ist auch seine Umsicht, die er noch zuvor auf den Weg nach Schanpfanzun zeigte, als er rastet und das fremde Heer an sich vorbeiziehen lässt, damit *der wände er wære des selben hers* (343,3–5). Vgl. Emmerling, S. 74.

822 Vgl. S. 77f.

823 542, 16f: *âne nôt was ir gerich: / si möhtenz âne strîten lân.*

enten mit aller Macht auf die nun folgende Aventure. Nichts anderes, so zeigt die Erzählinstanz durch Gawans Augen und Geist, ist nun wichtiger als das Rätsel um die Damen im Schloss.⁸²⁴

3.3.2 Gawan als Nacherzähler

Kurze, zusammenfassende Wiedergaben der Ereignisse wie die in der Blutstropfenszene, um Parzival auf denselben Informationsstand wie dem Artushof zu bringen, bleibt nicht Gawans einzige Nacherzählung. Nachdem er Urjans in Buch X heilt und dieser ihm zum Dank das Pferd stiehlt, klingt in der kurzen Auseinandersetzung der beiden Ritter eine Vorgeschichte an, die bisher keine Erwähnung fand. Sowohl die in der Diegese anwesende Orgeluse als auch der Rezipient sind über die angedeuteten Hintergründe nicht informiert und mögen sich fragen *swaz dort geschach*.⁸²⁵ Dem impliziten Klärungsbedarf kommt Gawan ohne Umschweife nach und gibt die Geschichte über 5 Dreißiger hinweg wieder. Dies handhabt er so geschickt, dass er „mit direkter Rede und geschicktem Blickwechsel den Rezipienten beinahe vergessen läßt, daß hier nicht der Erzähler, sondern eine Figur innerhalb der Fiktion spricht.“⁸²⁶ „Der Klang seiner Stimme mischt sich da überall in den Tonfall des erzählenden Dichters.“⁸²⁷

Ohne, dass die Erzählinstanz mit einem Exkurs zum Hintergrund die *histoire*-Ebene verlassen müsste, werden sowohl Orgeluse als auch der Rezipient von Ereignissen in Kenntnis gesetzt, die für das Verständnis von Urjans Verhalten wichtig sind. Gawan ist also durchaus in der Lage, direkt für die Erzählinstanz einzuspringen und diese zu vertreten.

Dass er auf einem ähnlichen Bildungsniveau wie die Erzähler-Figur Ereignisse wiedergeben und literarische Vergleiche ziehen kann, stellt Gawan auch in Buch X unter Beweis, als er Orgeluse mit Camille vergleicht, einer Amazone aus der *Eneide* Veldekes.⁸²⁸ Die Erzählin-

824 Vgl. zur Begegnung und Einkehr beim Fährmann auch das Kapitel „Auctoriales Wissen“, II 3.6.

825 525, 1.

826 Linden: Spielleiter, S. 152.

827 Mohr: Obie und Meljanz, S. 266.

828 504,25ff. Zu Camille vgl. Ursula Schulze: Si ne tet niht als ein wip. Intertextuelle Variationen der amazonenhaften Camilla. In: Deutsche Literatur und Sprache

stanz hat in diesem Moment selbst ihre intertextuelle Kompetenz, die sie gerne durch Vergleiche zu Hartmanns Romanen zur Schau stellt, an Gawan abgegeben. Dass eine Figur ihre für sie selbst reale Welt mit einer Geschichte vergleicht⁸²⁹, lässt bereits darauf schließen, dass sie eine Mittlerposition zwischen Erzählinstanz und Publikum, aber auch zwischen Erzählinstanz und Figuren einnimmt und am Wissen der Erzählerinstanz partizipiert. Gawan hilft dabei, einerseits die Diegese durch das Vermeiden von Erzähler-Exkursen intakt zu halten, andererseits kann die Erzählinstanz durch Gawans Verhaltensweise die Handlungen anderer Figuren beeinflussen. Gawans Zurückhaltung und besonders sein wiederholtes Fragen⁸³⁰ ‚provoziert‘ einen Informationsaustausch, der einseitig verläuft: Gawan und mit ihm der Rezipient erfährt immer mehr, während das ‚Große Ganze‘ nur von Gawan selbst, der Erzählinstanz und dem Rezipienten erfasst werden kann. Besonders deutlich wird das in der gesamten Familienzusammenführung um Schastel marveile und Joflanze. Alle anderen Figuren kennen nur einen kleinen Teil der Hintergründe, der Artushof weiß um Gawans Identität, aber nichts von seiner Herrschaft auf Schastel marveile, während Gawan den Bewohnern von Schastel marveile gezielt seine Identität verheimlicht.⁸³¹

Durch diese Suspense-Technik Gawanscher Prägung wird Gawan selbst nochmals eindeutig in die Nähe der Erzählinstanz gerückt. In ähnlichem Maße, wie die Erzählinstanz Macht über Figuren und Publikum ausübt, übt Gawan ebenfalls Macht aus. Er ist also in keinem Fall rein eine Figur auf der *histoire*-Ebene.

Das Kriterium der Ratschläge, die den Plan der Erzählinstanz direkt vermitteln, indem in ihnen eine angestrebte Richtung vorgeben

von 1050–1200. Fs. für Ursula Hennig zum 65. Geb., hrsg. von Annegret Fiebig und Hans-Jochen Schiewer. Berlin 1995, S. 235–260.

829 Sandra Linden hat allerdings darauf hingewiesen, dass Gawan nicht die einzige Figur bleibt, der intertextuelle Referenz-Kompetenz zugeschrieben wird. Vgl. Linden: *Spielleiter*, S. 152.

830 Im Gegensatz zu *Parzival* scheint Gawan immer die richtigen Fragen zu stellen. Auch wenn er des Öfteren darauf bestehen muss, Antwort zu erhalten (300,27 gegenüber *Parzival*; 342,19 gegenüber dem unhöflichen Knappen; 557,3 gegenüber dem Fährmann).

831 Eine eingehender Interpretation der Wissens-Verteilung und deren Auswirkung erfolgt im Kapitel „Auctoriales Wissen“ und „Auctoriales Handeln“, II 3.6 / II 3.7.

wird (siehe Lunete-Kapitel), greift bei Gawan nicht im ausreichenden Maße. Er betätigt sich selten als Ratgeber, sondern holt im Gegenteil Rat von anderen ein, wie er sich zielführend verhalten kann. Dezidiert tut er das im Beisein des Fährmanns vor Schastel Marveile:

*ob irs gebietet, rîters tât
sol ich hie leisten, ruochets got
iweren rât und iwer gebot
wil ich immer gerne hân.*⁸³²

Der Grund für die Absenz von Ratschlägen, die Gawan selbst gibt, ließe sich mit Gawans eigener Position in den Büchern VII-IX und X-XIV erklären: Er ist Nebenprotagonist, um ihn herum werden die Ereignisse orchestriert, die Handlung folgt seinen Taten. Dies ist ebenso sehr eine Einschränkung seines Handlungshorizontes wie eine Erweiterung.⁸³³ Es führt dazu, dass Gawan eher in die Position des zu Beratenden gerückt wird, da was immer er tut oder unterlässt den Verlauf der Geschichte direkt steuert. Nur im Bezug auf Parzival, wenn die beiden Figuren aufeinander treffen ist Gawan der Ratgeber, was nochmals unterstreicht, wer *des mæres herre* ist: Parzival. In Parzivals Beisein bleibt Gawan Nebenfigur.

3.4 Friktionen im Rollenentwurf

„Bereits Chrétiens, aber vor allem Wolframs Gestaltung der Gawanfigur fällt auf, weil sie dem intertextuellen Vorwissen nicht ganz entspricht.“⁸³⁴ Diese Beobachtung von Sandra Linden verdient eine genaue Betrachtung und weitere Ausführung. Wie genau unterscheidet sich der Gawan der ‚Tradition‘ vom Gawan Chrétiens und besonders Wolframs? Gawans mangelnder Enthusiasmus, sich in den Kampf zu stürzen, wurde bereits angesprochen. In Buch II wird Gawan zuerst als Junge erwähnt, der zwar zu jung ist, um sich in den Kampf zu stürzen, bereits aber sich nichts sehnlicher wünscht als einen Tjost zu reiten:

⁸³² 558, 5–8.

⁸³³ Mehr dazu im Kapitel „Friktion“, II. 3.4. Die genaue Konsequenz eines Protagonisten als *Auctoriale Figur* wird in der Untersuchung zum *Tristan* Gottfrieds von Straßburg noch vertieft werden. Vgl. Kap. II 5.

⁸³⁴ Linden, S. 158.

*er sprichet, möhter einen schaft
zebrechen, tröst in des sîn kraft,
er tæte gerne rîters tât.
wie fruos sîn ger begonnen hat!*⁸³⁵

All *sîn* ger scheint auf den ritterlichen Kampf gerichtet. Umso mehr verwundert es dann, dass der erwachsene Gawan von sich selbst behauptet: *ine weiz war umbe ich strîten sol / ouch entuot mir strîten niht sô wol.*⁸³⁶ Ein passiver Gawan, der nichts vom Kämpfen hält? Wie lässt sich das mit den früheren Beschreibungen von Gawan in Werken wie dem *Iwein* Hartmanns vergleichen, oder Wolframs eigener Charakterisierung zu Beginn des Buches VII? Dort heißt es:

*sîn herze was ze velde ein burc,
gein scharpfen strîten wol sô kurec,
in strîts gedreng man in sach.*⁸³⁷

Ähnliche Rätsel gibt ein Vorfall in Bearosche auf. Der sonst so beherrschte Gawan, den selbst die Anklage vor dem gesamten Artushof nicht aus der Ruhe bringen konnte, wird gegenüber dem Boten Obies äußerst ausfallend und droht ihm Schläge an, bevor der ihm überhaupt die erniedrigenden Fragen stellen kann. Es scheint beinahe so, als wisse Gawan, welche Worte der Bote ihm ausrichten wird, nachdem er den Streit der beiden Schwestern mitangehört hat⁸³⁸ und, dass Obie ihn erniedrigen will. Durch Gawans rechtzeitiges Eingreifen werden die Worte zwar gegenüber dem Rezipienten, nicht aber direkt ihm gegenüber geäußert und damit als Beleidigung unwiderruflich ausgesprochen. Das begründet teilweise, ‚entschuldigt‘ aber nicht Gawans unhöfischen Fehltritt.

Solche Unstimmigkeiten in Gawans Figurenzeichnung – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – wurden von der Forschung bisher entweder ignoriert, da sie nicht in den Ansatz von Gawans unbedingter Idealität oder seiner statischen, unbeweglichen Charakterisierung passten, oder mit einer zunehmenden Individualisierung der Gawan-

835 66, 19–22.

836 323, 28f.

837 339, 5–7.

838 Vgl. 358, 16f.

Figur bei Wolfram erklärt, die ihr automatisch mehr ‚psychologische Tiefe‘ verliehen.⁸³⁹

Meine These hingegen soll einen funktionsorientierten Ansatz bieten und „eben auch die Stellen [...] sehen, wo Wolfram nicht alles auf der Figurenebene allein zur Darstellung bringt, sich um ihre vordergründige ‚Logik‘ keineswegs kümmert.“⁸⁴⁰

Welche Bedeutung haben also Gawans widersprüchliche Verhaltensweisen außerhalb der Figurenebene, auf der Ebene der narrativen Regie? Wohin mit diesen „Kausalitätsproblemen?“⁸⁴¹ Bernhard Schmitz argumentiert primär mit der Aufgabe Gawans, die höfische Gesellschaft in ihrer Krisenhaftigkeit zu repräsentieren:

„Die Diskrepanz zwischen ihren vorbildlichen höfischen Qualifikationen etwa durch die Epitheta des Erzählers [...] und der Krisenhaftigkeit der höfischen Gesellschaftsutopie [...] liefert die Grundlage für seine peinlichen Ausrutscher ebenso wie seine spektakulären Erfolge. Diese Diskrepanz, die in der Forschung bislang vornehmlich zu Spekulationen über Gawans ‚Charakter‘ Anlass gegeben hatte, ist also in erster Linie eine Folge der narrativen Disposition, Aufstellung und Funktion der Figur.“⁸⁴²

Überall dort, wo Gawan unhöfisch handle, fiele also sein Verhalten auf den gesamten Artushof zurück⁸⁴³ und offenbare dessen in Wahrheit problematische, utopische Disposition. Doch erschöpft sich die Funktion der angesprochenen Friktionen in Gawans Rollenentwurf in der Darstellung einer utopischen Gesellschaftsordnung, die bereits Risse zeigt? Hat Gawans Verhalten nicht auch entscheidenden Einfluss auf den Fortlauf der Handlung? Zur Beantwortung dieser Frage werde ich eine Entwicklung nachzeichnen, die ich einstweilen als systematische ‚Dekonstruktion Gawans als Ritter‘ bezeichnen möchte.

Ihren Anfang nimmt diese Dekonstruktion bereits nach der Festsetzung des Zweikampfes in Ascalun, zu dem Gawan aufbricht. Seine

839 „Gawan ist zugleich vorbildlicher Ritter, Liebender, Arzt, Heiler und Erlöser der Gesellschaft. Doch bleibt er bei alledem auch ein Mensch mit gewissen Schwächen und Eigenheiten.“ (Emmerling, S. 71)

840 Hirschberg, S. 17.

841 Schmitz, S. 323.

842 Schmitz, S. 139.

843 Dagegen Emmerling, die Gawans ‚unhöfisches‘ Verhalten als positives Minneverhalten interpretiert und ihn weniger als Repräsentant denn als Heiler der defizitären Gesellschaft begreift, S. 71f.

Degradierung zum Kaufmann durch Obies Spott in Bearosche kommt dank Gawans Eingreifen (s. o.) zwar über den Status eines Gedanken-spiels nicht hinaus, verursacht dennoch erste ‚Risse‘ im Bild des ‚typischen Artusritters‘ Gawan, auch aufgrund seiner bereits angesprochenen Passivität. Der nächste Schritt vollzieht sich in Ascalun. Die schwankhafte Episode um die Verführung Antikones endet mit einem lächerlich anmutenden Kampf mit unhöfischen Waffen, Schachbrett gegen Mistgabeln und Dreschflegel. Konnte sich Gawan am Ende der Bearosche-Episode noch als Ritter im Tjost profilieren und so einen Teil seiner Ehre wiederherstellen⁸⁴⁴, wird ihm diese Möglichkeit hier verwehrt. Eine Beratung entscheidet über sein Schicksal, über Leben und Tod, ohne dass er sich handelnd einmischen könnte.⁸⁴⁵ Auch der Gerichtskampf, dem Gawan sich gegenüber sieht, wird ‚hinter den Kulissen‘ abgesagt, ohne Gawan die Möglichkeit zu geben, selbst für seine Unschuld tätig zu werden.

Sobald Gawan Orgeluse begegnet, wird die Dekonstruktion auch mit äußeren Zeichen fortgesetzt. Nicht nur, dass Gawan von Orgeluse fortwährend beschimpft wird⁸⁴⁶ und sie sich weigert seinen Minnedienst anzunehmen, er verliert erneut die Beherrschung gegenüber einem Knappen und büßt für seine Hilfe an Urjans sein Pferd ein, das Symbol der Ritterschaft. Orgeluse fasst seine Degradierung treffend zusammen:

*„für einen riter ich iuch sach:
dar nâch in kurzen stunden
wurd ir arzet für die wunden:
nu müezet ir ein garzûn wesn“*⁸⁴⁷

Von einem ‚typischen‘ idealen Gawanbild kann spätestens an dieser Stelle keine Rede mehr sein und auch nicht davon, dass Gawan sich nicht ändere.⁸⁴⁸ Gawan geht zu Fuß, als ein *garzûn*, ein Schildknecht, der weit unter der Hierarchie eines Ritters steht. Auch die Kämpfe, die Gawan fortan im Dienste seiner Minnedame bestreitet sind wenig ruhmvoll. Lischoyes verweigert nach seiner Niederlage mehrmals die

⁸⁴⁴ Vgl. 387–388.

⁸⁴⁵ Vgl. 427–429.

⁸⁴⁶ Vgl. 515,13: *ir gans*; 516,30: *arzet*; 531,15: *kramer*.

⁸⁴⁷ 523,6–9.

⁸⁴⁸ Vgl. Hirschberg, S. 213.

Unterwerfung und fängt sogar von neuem zu kämpfen an, obwohl er längst besiegt ist.⁸⁴⁹ Der Kampf mit dem Lit merveile wird mit einem wilden Lanzenritt verglichen, doch kann Gawan sich nur mit der Hilfe Gottes und des Schildes, welches er vom Fährmann bekommen hat, verteidigen – passiv aushaltend, nicht aktiv bezwingend.

Es ist also vor allem dasjenige, was Gawan im Beisein und auf Veranlassung Orgeluses erleidet, was ihn von der bisherigen Gawan-Tradition absetzt und ihn als Ritter dekonstruiert. Dabei ergeht es ihm auch als Minneritter nicht besser als als Aventure-Ritter.⁸⁵⁰

Die Frage stellt sich erneut: Wozu eine solch klare Abkehr von der Tradition? Weshalb kann Gawan nicht als der herausragende Ritter die Aufgabe lösen, die ihm zugedacht ist? Die Antwort liegt in der Art und Weise, wie die Schastel-marveile-Aventure selbst konstruiert ist. Der Fährmann, Gawans wichtigste Informationsquelle, erklärt ihm, dass er sein Pferd am Tor zurücklassen müssen:

*er behalt iuz ors beste baz,
ob irz im versetzt.
wert ir niht geletzet,
ir muget dez ors gerne hân.*⁸⁵¹

Ein Ritter ohne Pferd, das haben die vorherigen Episoden deutlich gemacht, sieht sich Schande und Spott ausgesetzt. Ohne ein Pferd ist ein Ritter kein Ritter. Doch hat Gawan – will man ihm für einen Moment eine psychologische Charakterentwicklung zusprechen – inzwischen eines gelernt: Er braucht kein Pferd für seine Ehre. Dementsprechend hält sich seine Entrüstung und Gegenwehr in Grenzen.⁸⁵²

Dass Gawan sein Pferd zurücklässt, macht deutlich: Diese Aventure wird nicht in der Funktion eines Ritters bestanden werden. Der

849 538,23 – 543,29. Vgl. dagegen Hirschberg, S. 212, die eine Unterwerfung Lischows nicht für nötig hält, da Gawans *pris* nicht in Frage stehe. Chrétien lässt den Ritter sich unterwerfen, die Weigerung ist also Programm Wolframs. (V. 7346–7445).

850 Hier widerspreche ich Sonja Emmerling eindeutig. Emmerling (S. 94ff) deutet mehrfach an, dass Gawan in seinem Minnedienst an Orgeluse tadellos sei durch seine Leidenschaftlichkeit und durch seine leidenschaftliche Liebe. Doch da Orgeluse Gawans Minnedienst nicht annimmt, wird Gawan auch hier zurückgewiesen und dekonstruiert.

851 561, 8–11.

852 *sol ich niht zorse riten in?* ist eine reine, versichernde Nachfrage, kein Protest.

Weg zum längerfristigen Ziel (die Wiederherstellung der *hoves vreude*)⁸⁵³ führt nicht über Kampf, sondern über umsichtige Strategie. Dass er zu dieser Strategie fähig ist, zeigt Gawan in den folgenden Büchern. Die Fähigkeit zur Voraussicht war in seiner Figurenzeichnung bereits angelegt, wie seine erste Begegnung mit Parzival unter Beweis stellt, doch erst nachdem er durch die harte Schule Orgeluses als Ritter dekonstruiert wurde, kann er das vollbringen, woran ‚herkömmliche‘ Ritter und sogar die Besten der Besten (Artus) gescheitert sind: Die Bezwingung des Fluches, den Klingschor über Schastel Marveile ausgesprochen hatte und die Familienzusammenführung auf Joflanze.⁸⁵⁴

Für einen weiteren ‚Bruch‘ mit der üblichen Gawan-Tradition ist ebenfalls das Auftauchen Orgeluses verantwortlich: Kaum, dass Gawan sie erblickt, wird aus dem Frauenheld, dessen Aventiuren ihm oft genug amouröse Episoden bescherten⁸⁵⁵, ein liebeskranker Ritter, was Wolframs Erzähler in eindruckliche Worte fasst:

*ist diu nieswurz in der nasn
dræte unde strenge,
durch sîn herze enge
kom alsus diu herzogîn,
durch sîniu ougen oben in.
gein minne helfelôs ein man,
ôwê daz ist hêr Gâwân.*⁸⁵⁶

853 Der Bogen Schastel marveile – Joflanze zeigt durchaus Ähnlichkeiten zur Joie de la court – Episode im *Erec*. Anders als dort lässt sich die Freude des Hofes, die Zusammenführung der Männer und Frauen auf Schastel marveile und die Familienzusammenführung auf Joflanze nicht allein durch einen ritterlichen Zweikampf wiederherstellen. Gawans Eigenschaften als planender Strategie sind hier zielführender als seine berühmte Kampfkraft. Mehr dazu siehe im Kapitel „Auctoriales Handeln.“

854 Vgl. auch Dimpel, Michael Friedrich: Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im "Parzival". In: *ZfdPh* 120 (2001), S. 39–59, hier: S. 43: „Mit Orgeluse findet Gawan eine derart erstaunliche Frau, dass er über seine Rolle, lediglich seinen Ritterberuf auszuüben, hinauskommen kann und muss.“

855 Daher stammt auch Gawans Wissen um die Liebeskrankheit Parzivals. Der Erzähler deutet in einer Digression an, dass Gawan des Öfteren bereits an derselben Krankheit gelitten habe, vor allem im Bezug auf Ingûse de Bahtarliez, um deretwillen er sich die Hand durchstach. Vgl. 301,8–20. Nellmann merkt an, dass dieser Zusatz der Liebeskrankheit von Wolfram stammt, da sich bei Chrétien nur generelle Gedankenverlorenheit finde, vgl. Nellmann, S. 613.

856 593, 14–20.

Der sonst immer anderen zur *helfe* eilt, ist nun im Angesicht Orgeluses *helfelôs*. Konsequenterweise widersteht er im weiteren Verlauf der Handlung allen amourösen Angeboten, die an ihn herangetragen werden. Weder die implizite Erlaubnis Benes zum Beischlaf⁸⁵⁷, noch die Schönheit der Damen auf Schastel marveille kann Orgeluse aus seinen Gedanken vertreiben.⁸⁵⁸ Diese neue Charakterentwicklung Gawans, seine Fixierung auf eine einzige Dame, mag dem mit der Artuswelt vertrauten Rezipienten als Reibungspunkt auffallen. Wolframs Adaption führt die bei Chrétien angedachte Friktion sogar noch weiter, indem Gawan in Orgeluse nicht nur eine momentane Minneherrin findet, sondern auch eine Ehefrau.⁸⁵⁹

Auf die stärkste Friktion in der Rolle Gawans, die sich nicht aus der Veränderung bekannter Traditionen, sondern aus Gawans widersprüchlichem Verhalten selbst ergibt, hat Sandra Linden hingewiesen. Gawans arrangiert in der Joflanze-Episode mit der Dosierung seines Wissens den unterschiedlichen Parteien gegenüber alle geschickt auf ihre Position, damit die Inszenierung nach seinem Willen gelingt. Dies geht jedoch auf Kosten seiner ‚Glaubwürdigkeit‘:

„Gawan kann die anderen Figuren nur um den Preis lenken, daß er selbst ambivalent erscheint. Die Logik der Figur wird an mehreren Stellen durchbrochen: Der aufmerksame Rezipient weiß um Gawans Kenntnisse und wundert sich, warum er sich in komplizierte Verwicklungen begibt, nur um bestimmte Informationen nicht preisgeben zu müssen.“⁸⁶⁰

Gawan schwört Orgeluse darauf ein, seine Identität und seine Herrschaft über Schastel marveille nicht preiszugeben, während er die Artusgesellschaft extra nach Joflanze beordert, einem neutralen Ort.⁸⁶¹ Besonders deutlich wird das Prekäre dieser Geheimhaltung daran, dass es zu einem unnötigen Kampf zwischen dem Artusheer und Orgeluses Truppen kommt, da Orgeluse selbst nichts von der Ankunft Artus weiß. „Erstaunlicherweise wird er [Gawan] von den übrigen Figuren nicht für sein eigenmächtiges Verhalten getadelt.“⁸⁶² – dafür aber um-

857 Vgl. 552, 27f.: *het er iht hin zir gegert, ich wæn si hetes in gewert.*

858 Vgl. 581, 27 – 582, 7.

859 Vgl. Emmerling, S. 69; Mohr, S. 296.

860 Linden, S. 164.

861 Vgl. wiederum Niesner, S. 46.

862 Linden, S. 165.

so mehr von der Forschung. Gesteht Manuela Niesner ihm noch eine politische Notwendigkeit zu⁸⁶³ (die jedoch aufgrund mangelnder Textbelege etwas konstruiert wirkt), wird Gawans ‚Geheimhaltung‘ bei Johnson und Poag als Ausdruck einer in Gawans Charakter angelegten Eitelkeit angesehen, als Zeichen dafür, dass Gawan sich nur selbst profilieren wolle.⁸⁶⁴ Diese sehr auf der *histoire*-Ebene argumentierende Sichtweise bietet jedoch für die Einordnung der Szene in den Gesamtzusammenhang der Gawan-Handlung wenig Mehrwert, versucht nicht die Friktion zugunsten einer Funktion für die Handlung aufzulösen. Sandra Linden wendet ganz richtig ein: „Gawans Handeln in der Verwandtschaftszusammenführung darf man nicht wie das Handeln einer Figur werten, weil er in seiner lenkenden und ordnenden Funktion die Aufgaben eines Spielleiters versieht.“⁸⁶⁵ Das logische Auseinanderbrechen von Funktion *in* der Handlung (Gawan als Mitglied einer Familie, die er wieder vereint) und Funktion *für* die Handlung (Spielleiter und Komplize der Erzählinstanz) kann Gawan an dieser Stelle als auctorial ausweisen. Ihm aus Sicht der Forschung vorzuwerfen, er sei eitel oder nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht, hieße psychologische Maßstäbe anzulegen, die ebenso auf die Erzählinstanz selbst anzuwenden wären, weil sie die Geschichte so und nicht anders erzählt. Frei von aller moralischen Aufladung handelt es sich bei Gawans Geheimhaltung um dieselbe Suspense-Technik, die die Erzählinstanz gegenüber ihrem Publikum anwendet. Gawans ‚Publikum‘ sind die Figuren der *histoire*-Ebene. Die Positionierung Gawans als Figur auf der Ebene narrativer Regie führt zu dem Eindruck, dass er „eine Rolle wie ein Schauspieler bewußt spielt, anstatt sie distanzlos wie eine epische Figur einzunehmen.“⁸⁶⁶

Vor diesem Hintergrund kann auch Gawans wechselnde Bereitschaft zum Kampf bewertet werden. Wenn er das eine Mal zurückhaltend abwartet und das andere Mal sofort drauflos reitet, spiegelt dies weniger Gawans eigene Disposition oder die Sicht des *auctors* auf

863 Vgl. Kap. 3.1.

864 Vgl. Johnson, S. 290; Poag, S. 69.

865 Linden, S. 165.

866 Ebd.

„sinnlose Kämpfe“⁸⁶⁷, sondern vielmehr eine von Fall zu Fall neu entschiedene Lenkung der Situation.⁸⁶⁸

Sowohl durch die Abweichung von der intertextuellen ‚Tradition‘ der Gawan-Figur als auch durch verschiedene Verhaltensmuster Gawans innerhalb des *Parzival* entstehen also Friktionen in seinem Rollenentwurf, die sich nicht einfach auflösen lassen. Deshalb Gawan einen mangelhaften Charakter oder Wolfram als *auctor* Unfähigkeit zu bescheinigen ist jedoch der falsche Weg.⁸⁶⁹ Vielmehr sind diese Friktionen als Signale dafür zu sehen, dass Gawans Funktion als „Spielleiter“, wie Sandra Linden ihn nennt, an wichtigen Schnittstellen der Handlung Präferenz vor der Kohärenz seiner Handlungen erhält, was ihn „über seine Rolle als Artusritter hinauswachsen“⁸⁷⁰ lässt. „Da sie [gemeint ist die Figur Gawan] notwendig nach einer höheren Logik als der fiktionsinternen operiert“⁸⁷¹, gleichzeitig aber als Nebenprotagonist eine große Identifikationslast trägt, kann die Präferenz der Spielleiterfunktion nicht von Dauer sein, ohne dass das Werkkonstrukt massiv darunter leidet. Deshalb ist Gawans Agieren als handlungssteuernde Figur nicht von Dauer, er tritt die Rolle des Protagonisten wieder an *des mæres herre* ab und die Funktion des Spielleiters wieder vollständig an die Erzählinstanz.

867 Vgl. Emmerling.

868 Wenn Gawan gegen Parzival gekämpft hätte, anstatt seine Trance als Liebesversenkung zu erkennen, hätte er Parzival nicht zum Artushof geführt. Hätte er hingegen *nicht* gegen den Türkoyten in Orgeluses Gesellschaft gekämpft, wäre er seinen Herrscherpflichten nicht nachgekommen (594,15: *ir jeht, ich sül hie herre sîn*). Dass der Kampf gegen Gramoflanz nicht sofort stattfindet, sondern mit großer Inszenierung vertagt wird, gibt der Erzählinstanz die Möglichkeit, durch die höchste weltliche Instanz der *histoire*, König Artus, den Kampf am Ende doch noch zu verhindern, ohne dass die Familienzusammenführung damit gefährdet wäre, da sie bereits geschehen ist. Das Gespräch, das sich zwischen Gawan und Gramoflanz bei der Begegnung entspinnt, gibt Gawan erst die Möglichkeit das Wissen zu erwerben, welches er zur Wiederherstellung der *hoves vreude* einsetzt.

869 Ebenso falsch ist es, die Friktionen einfach zu übergehen, wie es Dagmar Hirschberg tut. Vgl. S. 198: „Gawan ist eine festumrissene Gestalt, deren konstante ‚werdekeit‘ überhaupt nicht in Zweifel gezogen werden kann.“ Vgl. auch Schopf: „... während Gâwân, der naiv glückhafte, immer in der *saelde* steht...“ (S. 93).

870 Dimpel: Dilemmata, S. 52.

871 Linden: Spielleiter, S. 166.

3.5 Die Lizenz zur Transgression

Protagonisten ist, wie bereits erwähnt, die Fähigkeit zur Überschreitung von Grenzen notwenig eingeschrieben, da nur durch Transgression ein Sujet erzeugt und Handlung vorangetrieben wird. Folgerichtig müsste auch Gawan als Nebenprotagonist für den Abschnitt der Gawan-Handlung diese Fähigkeit besitzen. Sein Aufbruch vom Artushof und seine Aventure-Fahrt mit dem ursprünglichen Ziel Ascalun, die ihn über Bearosche und Logroys schließlich nach Schastel marveille führt, scheint diese erste Annahme zu bestätigen. Scheinbar mühelos wechselt Gawan zwischen verschiedenen semantischen Räumen und unterschiedlichen geographischen Räumen durch kleine Aventuren hin und her, verliert niemals den Weg, den er zu gehen hat⁸⁷² und der Weg selbst scheint ihn ohne Umwege dorthin zu führen, wo er gebraucht wird.⁸⁷³ Auch seine Augen und Ohren überbrücken mühelos Distanzen, die normaler Wahrnehmung Grenzen setzen würden.⁸⁷⁴

„Die Figur Gawans bleibt [...] – und hier ähnlich wie bei Chrétien – mit einer markanten transgressiven Komponente versehen“, schreibt Gerhard Wolf. „Gawan ist geradezu ein ‚Borderline-Fall‘.“⁸⁷⁵

Diese Beherrschung des Raums ließe sich aber genau auf Gawans vorübergehenden Protagonistenstatus zurückführen und wäre somit kein Kriterium für eine Annäherung an den Status als *Auctoriale Figur*.⁸⁷⁶ Deshalb ist bei der Untersuchung der durchaus sichtbaren Transgressionen darauf zu achten, ob und wenn ja welche Funktion sie für die weitere Handlung ausüben.

3.5.1 Geographisch-semantische Grenzüberschreitungen

Ein erstes Beispiel für die Überschreitung einer Grenze, die sowohl eine räumliche als auch eine semantische Komponente besitzt, findet

⁸⁷² Vg. u.a 507, 27.

⁸⁷³ Vgl. Wynn, S. 171.

⁸⁷⁴ Vgl. 352, 5–12.

⁸⁷⁵ Wolf, Gerhard: Ein Kranz aus dem Garten des Gramoflanz. Grenzen und Grenzüberschreitung zwischen Mythos und Literatur in der Gauvain/Gawan-Handlung des Perceval/Parzival, in: Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Berlin 2007, S. 21–36, hier: S. 30.

⁸⁷⁶ Vgl. ebd., S. 21.

sich bereits vor Gawans ‚Übernahme‘ als zeitweiliger Protagonist. Wie zuvor Keie und Segradors ist Gawan als Artusritter in der Lage, die Grenze zwischen Artushof und Aventiurewelt zu überschreiten und Parzival entgegenzutreten, doch nur Gawan wird zum ‚wahren‘ Beherrscher dieser Grenze zwischen höfischer Welt und unhöfischer Welt, in dem er auch Parzival selbst den Übertritt ermöglicht:

*geselleschaft gib ich iu dar,
lât ir mich mit iu rîten.
da bewar ich iuch vor strîten.⁸⁷⁷*

Durch die gemeinschaftliche Grenzüberschreitung hin zur höfischen Sphäre des Artushofes tritt Parzival gleichzeitig mit dem geographischen auch in einen neuen semantischen Raum ein. Er wird nun, da er an der Seite des höfischen Gawan reitet, ebenfalls höfisch und nicht als Feind oder reine, entpersönlichte Möglichkeit des *pris*-Gewinns⁸⁷⁸ behandelt:

*si rîten mit ein ander dan,
der Wâleis unt Gâwân.
Vil volkes zorse unt ze fuoz
dort inne bôt in werden gruoze,
Gâwâne und dem rîter rôt,
wande in ir zuht daz gebôt.⁸⁷⁹*

Gawans Grenzüberschreitung weg vom Artushof und dessen Jagd nach Aventiure führt also dazu, dass Parzival nun selbst Mitglied der Tafelrunde werden kann⁸⁸⁰ und ihm die Tötung Ithers vergeben wird. Daraus folgt aber ebenfalls, dass Parzivals Schande, die ihm von Cundrie vorgeworfen wird, auch eine Verfluchung des Artushofes nach sich zieht.⁸⁸¹ Erst mit dieser Dynamik wird aus der Geschichte um den Gralsritter Parzival ein ‚typischer‘ Artusroman, nach dem Muster der öffentlichen Schande, die auch für den Artushof selbst wieder ausgemerzt werden

877 303, 8ff.

878 Wolframs Erzählinstanz stellt klar, dass der *pris*-Gewinn alleinige Motivation Segradors ist, Parzival überhaupt anzugreifen, Keie sieht im Verhalten des Roten Ritters eine Entehrung der Tafelrunde, die es unbedingt auszumerzen gilt. Vgl. 290, 8–21.

879 305, 7–12.

880 Vgl. Schopf, S. 94.

881 Vgl. 314, 23–315, 9.

muss und mit einer Wiedereinkehr am Artushof und einem Fest der Freude endet.⁸⁸² Gawans Transgression erweist sich also als Genre-konstituierend und deshalb im hohen Maße wichtig für den Fortlauf der Handlung.

Weiterhin fällt auf, dass wiederum ein massiver Einfluss Orgeluses spürbar ist, sobald sie als Figur auf den Plan tritt. Sie ist es, die entscheidet, wann und wie Gawan eine Grenze überschreiten darf. Als Gawan von Lischoy's Gwellius verfolgt wird, drängt Orgeluse ihm zum Kampf, lässt sich aber selbst vom Fährmann über den Fluss setzen. Gawan möchte sie begleiten, doch sie wehrt ab: *„ir enkomt niht zuo mir dâ her in: / ir müezet pfant dort ûze sîn.“*⁸⁸³ Erst wenn er Lischoy's besiegt hat, so lautet ihr Urteilsspruch, darf Gawan ihr nachfolgen und sie wiedersehen. Die Erzählinstanz selbst tadelt Gawan und Lischoy's dafür, dass sie *âne schulde*, also ohne vernünftigen Grund gegeneinander kämpfen⁸⁸⁴, doch indem Gawan Lischoy's besiegt, erringt er sein Pferd Gringuilet wieder, welches ihm bei einer weiteren von Orgeluse initiierten Transgression gute Dienste leisten wird. Mit dem Pferd erringt er einen Teil seiner Ritterwürde zurück, welches *sin trûrec güete / aber wider in hôchgemüete*⁸⁸⁵ umschlagen lässt. Mit diesem hohen Mut bringt Gawan die Aventure auf Schastel marveile erfolgreich hinter sich, doch Orgeluses erneutes Auftauchen mit einer neuen Herausforderung veranlasst ihn dazu, den Raum seines neuerworbenen Herrschaftsbereichs wieder zu verlassen.

3.5.2 Der Furtsprung als transgressiver Wendepunkt

Nach dem beinahe mühelosen Sieg über den Türkoyten steht ihm nun eine seiner größten Bewährungsproben bevor, die Erringung des Kranzes aus dem Garten des Gramoflanz.⁸⁸⁶ Bemerkenswert ist, dass Wolfram bei der Inszenierung der Gramoflanz-Episode wieder einige wegweisende Unterschiede zu Chrétien's Fassung etabliert:

882 Vgl. zum Artuschema Schulz: Erzähltheorie, S. 241–281, besonders S. 243 u. S. 279f.

883 536, 1f.

884 538, 3.

885 541, 2f.

886 Eine detaillierte Interpretation dieser Szene findet sich bei Gerhard Wolf, s. Anm. 917.

Wolframs Gawan spornt Gringuilet ohne Überlegung an und überlässt sich seiner Führung, so wie Parzival seinem Pferd das Finden des richtigen Wegs anvertraut, als er allein nicht mehr weiter weiß. Doch Gawan empfiehlt sich nicht Gottes Fügung, wie er es sonst tut. Mit zwei Beinen erreicht Gringuilet das Ufer, hätte es also beinahe aus eigener Kraft geschafft. Bei Chrétien stürzt Gauvain, *obwohl* er vorher genaue Überlegungen anstellt, wie der Sprung zu bewerkstelligen sei, er versagt also, obwohl er Wissen eingesetzt hat. Wolfram vollführt eher eine Akzentverschiebung hin zu Gawans Souveränität, wie eine genaue Textanalyse unter Beweis stellt:

*Gâwân sîner kraft genôz:
doch truoger harnasches last.
dô was eines boumes ast
gewahsen in des wazzers trân:
den begreif der starke man,
[...]
er steic hin ûf an daz lant.
Gringuljet swam ob und undem
dem er helfen dô begunde.⁸⁸⁷*

„Nicht das Pferd rettet den Reiter“, so wie es bei Chrétien steht, „sondern umgekehrt.“⁸⁸⁸

Die bei Chrétien mythologisch aufgeladene Topographie des reißenden Flusses wird bei Wolframs Version entschieden politisiert und damit entmythisiert. Grenze bei Wolfram bedeutet politische Realität mit all ihren Folgen, weniger mythischer Übergang von einem Zustand in einen anderen, was sich im Gespräch zwischen Gramoflanz und Gawan zeigt.⁸⁸⁹ Das bedeutet jedoch nicht, dass diese mythische Dimension bei Wolfram völlig ausgeklammert wird, wie Wolf andeutet. Der Sprung an sich ist nicht „bedeutungslose[s] Beiwerk“⁸⁹⁰, sondern symbolisiert einen abschließenden Übergang in Gawans ‚neues Ich‘. Gawan schafft es, sein Pferd aus eigener Kraft durch seine Souveränität in einer Notsituation diesmal nicht mehr einzubüßen; die eigentliche, groß angekündigte Gefahr des Kranz-Stehlens wird in wenigen Versen

887 602, 20–30.

888 Wolf, S. 30.

889 Vgl. Wolf, S. 28.

890 Ebd. S. 30.

abgehandelt und der erwartete Kampf darum wird vertagt. Das Wissen, das Gawan im Gespräch mit Gramoflanz erwirbt, ermöglicht es ihm erst, in seine neue Funktion als Spielleiter hineinzuwachsen, da der Vorwand zur Familienzusammenführung und damit zur endgültigen Wiederherstellung der Hofesfreude ebenjener anberaumte Zweikampf ist. Und schließlich markiert der gefährliche Sprung über die Grenze auch einen Wendepunkt in der Beziehung zwischen Gawan und Orgeluse. Bevor er überhaupt mit dem Kranz zurückkehrt, zeigt sie zum ersten Mal eine Regung, die nicht Spott und Hohn ist: *der sprunc mit valle muoste sîn / des weinde iedoch diu herzogîn*.⁸⁹¹

Somit weist die Grenzüberschreitung sehr wohl über sich hinaus⁸⁹² und kann nur dann „dem Verdikt der schlechten Motivation verfallen, wenn man den Maßstab einer kausalen Motivierung anlegt.“⁸⁹³ Legt man stattdessen die finale Motivation ‚von hinten‘ an, mit dem Ergebnis, dass der erste Grenzsprung den Wendepunkt markieren soll, verwundert nicht, dass Gawan den zurückkehrenden Sprung ohne jede Mühe hinter sich bringt:

*Gringuljet nam bezîte
sînen sprunc sô wîte
daz Gâwân vallen gar vermeit.*⁸⁹⁴

Gawans ‚Lehrzeit‘ unter Orgeluses Führung scheint abgeschlossen, der Ritter erringt mit diesem letzten mühelosen Sprung über eine vorher fast unüberwindbare Grenze⁸⁹⁵ nicht nur die Zuneigung seiner Minnedame, sondern auch eine nochmals stärkere Souveränität über die Handlung.⁸⁹⁶ So formuliert es auch Orgeluse selbst:

891 602, 17f.

892 Gegen Wolf, S. 31.

893 Wolf, S. 35.

894 610, 13ff.

895 Umso bezeichnender ist auch, dass nach Gawans erstem Sprung von Gramoflanz eine Brücke erwähnt wird, die er auf dem Rückweg benutzen könnte, Gawan aber mit den Worten ablehnt: *ich wil hin wider alse her* (610, 29), sich also dezidiert noch einmal für den gefährlichen Sprung entscheidet. Hätte der Furtsprung an sich keine Bedeutung, hätte Wolfram auch schon an erster Stelle eine Brücke setzen können.

896 Vgl. Dimpel: Dilemmata, S. 54.

*dem golde ich iuch geiche
daz man liutert in der gluot:
as ist geliutert iwer muot.*⁸⁹⁷

3.5.3 Joflanze: Ent-Grenzendes ‚Happy End‘

Die Inszenierung von Joflanze zeigt über Gawans Disposition zu auctorialen Handlungen⁸⁹⁸ hinaus auch seine erlangte Fähigkeit zur Überwindung und Auflösung der meisten im Text etablierten Grenzen, durch die Zusammenführung der Räume Artushof, Schastel marveile und Logroys, die alle ein einziges großes Lager bilden.⁸⁹⁹ Mit dieser Auflösung der Grenzen ist der Großteil Gawans Inszenierung abgeschlossen, ein *stam* der Handlung ist jedoch noch vom zusammengeführten Rest abgetrennt: Parzival. Und es ist wieder Gawan, der *tougenliche*⁹⁰⁰ losreitet, diese ‚letzte‘ Grenze zwischen dem vereinten Lager und der übrigen Welt überschreitet und dort auf Parzival trifft. Das Ergebnis des abgebrochenen Kampfes ist, dass Gawan und Parzival wiederum gemeinsam die Grenze zum Raum Artushof überschreiten, Gawan also derjenige ist, der Parzival in die nun hergestellte Einheit der Räume führt.⁹⁰¹ Als Spiegelbild zur ersten Hinführung Parzivals an den Artushof kann somit auch Parzivals Rehabilitation durch Cundrie, ebenso wie die Verfluchung zuvor, vor den Augen der Öffentlichkeit stattfinden.

Gawans Transgressionen erweisen sich somit nicht nur als Charaktereigenschaften eines Nebenprotagonist, sondern sie besitzen ebenfalls eine darüber hinausgehende ordnende und handlungsbeeinflussende Komponente, die nicht ausschließlich auf seinen eigenen Handlungsstrang beschränkt ist. Indem Gawan nicht nur Grenzen überwindet, um die Handlung voranzutreiben, sondern die Grenzen sogar verschwinden lässt, operiert er als Komplize der Erzählinstanz. An deren Statt führt Gawan die verschiedenen Handlungsstränge zusammen, damit das *mære an den rehten stam*⁹⁰² kommen kann: Zu-

897 614, 12ff.

898 s. Kapitel II 3.7.

899 Vgl. 676, 16–19.

900 678, 26.

901 Vgl. 694, 23ff.

902 678, 30.

rück zu Parzival. Nachdem das geschehen ist, bleibt Gawan innerhalb seines eigenen Raums, seine Handlung ist auserzählt.

3.6 Gawans Auctoriales Wissen

Bei der Suche nach Szenen, in denen Gawan durch einen Wissensvorsprung hervorsticht, fällt eine generelle Zweiteilung auf. In Buch VII und VIII führt Gawans Passivität dazu, dass er sich selten einmal einschaltet und daher auch keinen Wissensvorsprung gegenüber anderen Figuren zeigt. Im zweiten Teil der Gawan-Handlung ist er als Figur aktiv und ein Wissensvorsprung besonders in der Joflanze-Episode nicht nur erkennbar, sondern szenenkonstituierend. Es scheint jedoch allgemein so, als wäre Gawan nicht unbedingt primär durch einen bereits vorhandenen Wissensvorsprung charakterisiert, stattdessen begleitet der Rezipient Gawan dabei, wie dieser Stück für Stück Wissen akquiriert. Dies geschieht vornehmlich durch zwei von Gawan angewandte Methoden: Beobachtung und Fragen stellen.

3.6.1 Wissensakquirierung durch Beobachtung

Kapitel 3.3 beschäftigte sich mit Gawans Mittlerfunktion in der Bluts-tropfenszene. In diesem Kapitel soll die Szene nochmals unter dem Aspekt des Auctorialen Wissens untersucht werden. Bevor Gawan mit Parzival zusammentrifft, hat Gawan keinerlei vom *auctor* in ihm angelegten und von Erzählinstanz evident gemachten Wissensvorsprung gegenüber Parzival. Gawan erkennt Parzival nicht und weiß nicht, weshalb er so provokativ mit aufgerichteter Lanze dasteht. Also wird Gawan aktiv, um es herauszufinden. Gawans Vorgehensweise vereint beide oben angesprochenen Formen des Wissensgewinns. Anstatt wie die anderen Artusritter Parzival anzugreifen, besteht Gawans Motivation darin, erst einmal nachzufragen, sich ein Bild zu machen:

*sus kom Gâwân zuo zim gerîten
sunder kalopieren*

*unt âne punieren:
er wolde gütliche ersehen,
von wem der strît dâ wære geschehen.*⁹⁰³

Als Parzival jedoch auf seine mehrfach gestellte Frage keine Antwort gibt, setzt bei Gawan ein Erkennungsprozess ein. Er vergleicht die Versunkenheit Parzivals mit eigenem erfahrenem Wissen aus seiner Vergangenheit – eine Episode, die die Erzählinstanz zur Erklärung nachreicht, die in der bisherigen Erzählung um Parzival und Gawan jedoch keine Rolle spielte.⁹⁰⁴ Gawans Wissen kommt somit von außerhalb der Handlung, es wird ihm von der Erzählinstanz zugesprochen, da nur dieses Wissen Gawan momentan weiterhelfen kann. Erst nach der Erwähnung und Abrufung seines Wissens folgt der Blick auf die Blutstropfen, der Gawan zum Handeln veranlasst und den Bann löst.⁹⁰⁵ Wolfram weicht hier ein weiteres Mal erheblich von Chrétiens Vorlage ab und wurde dafür von der Forschung kritisiert.⁹⁰⁶ Bei Chrétien löst sich der Bann auf natürliche Weise, durch Sonnenstrahlen, die den Schnee schmelzen, Gawans Rolle beschränkt sich auf ein passives Erkennen von Parzivals Gedankenverlorenheit, ohne deren Motiv zu ergründen.⁹⁰⁷ Wolfram wertet hier Gawans Handlung eindeutig als konstituierend für das folgende Ergebnis auf: „Aufgrund seines reflektierenden, besonnenen Vorgehens findet er statt eines Kampfgegners einen Freund, den er der staunenden Artusrunde präsentieren kann.“⁹⁰⁸

Wie entwickelt sich nun Gawans Beobachtungsgabe weiter im Verlauf der Handlung, wenn er als Nebenprotagonist nach vorne tritt?

Gawans Zurückhaltung in der ersten Gawan-Handlung, in Schampfanzun und Bearosche wurde bereits mehrfach angesprochen. Auf der *histoire*-Ebene aufgrund der Blockierung durch den Gerichts-

903 300, 6–10.

904 Vgl. den Stellenkommentar Nellmanns in der vorliegenden Ausgabe: „Die hier berichtete Episode und der Name der Königin Inguse sind ansonsten unbekannt“, Nellmann, S. 613.

905 Vgl. Linden: Spielleiter S. 157.

906 Vgl. Bumke, Wolfram von Eschenbach Forschung, S. 299; Ruh, Kurt: Höfische Epik des deutschen Mittelalters, Teil II, Berlin 1980, S. 83f.

907 Vgl. V. 4350–4369.

908 Linden: Spielleiter, S. 157.

kampf⁹⁰⁹, auf der *discours*-Ebene aufgrund seiner Mittlerfunktion als personaler Blickfilter⁹¹⁰, wird Gawan als Beobachter gezeigt, der zwar vieles hört und sieht, aber nicht eingreift. Obwohl Gawan räumlich von ihnen getrennt ist, kann er hören, was Obie und Obilot über ihn sagen und wie sie sich ihm gegenüber positionieren.⁹¹¹ Auch als sie sich in seiner Gegenwart über ihn streiten, hört er nur zu:

*ir bêder strît der worte
Gâwân ze merke hôte.
als ez im dô getohte
übersaz erz, swie er mohte.*⁹¹²

Im Kapitel 3.4 wurde die Frage aufgeworfen, weshalb Gawan so heftig auf die Sticheleien des Boten reagiert, der ihm eine Botschaft von Obie bringt. Durch sein Nicht-Eingreifen hat er genug darüber erfahren, welche Tochter ihm zugeneigt ist und welche nicht. Eine offene Beleidigung durch Obie hätte es ihm schwer gemacht, das Hilfesuch von Libaut und Obilot anzunehmen. Da er jedoch die offene Beleidigung verhindert, kann er sich die Entscheidung zur Hilfe offenlassen ohne als ehrlos zu gelten, im Kampf Meleans persönlich besiegen und damit die Position erringen, mit über sein Schicksal zu entscheiden und es zum Guten zu wenden:

*dô sprach der werde Gâwân
,hie wirt ein suone getân,
die niemen scheidet wan der tôt.*⁹¹³

Hat Gawan aus reiner Beobachtung und genauem Zuhören geschlossen, dass Obie und Meljans sich zugetan sind, eine Heirat als die offensichtliche Lösung für den Frieden ist? Spielt hier wie bei Parzival „sein Einfühlungsvermögen und sein Verständnis für die Nöte Liebender eine besondere Rolle“⁹¹⁴? Laut Bumke „ist die Gawan-Figur so konstruiert, daß er alles, was er hört und sieht, sogleich in rational begründete Erkenntnis umzusetzen vermag.“⁹¹⁵ Ein Blick zurück vor Gawans

909 Vg. Mohr: Obie und Meljanz, S. 266.

910 Vgl. Linden: Spielleiter, S. 159.

911 Vgl. 352, 5–12.

912 358, 16–18.

913 392, 18f. Vgl. auch Mohr: Obie und Meljanz, S. 264.

914 Schmitz, S. 178.

915 Bumke: Blutstropfen, S. 159.

Ankunft in Bearosche offenbart, dass er alle nötigen Informationen bereits im Voraus durch sein Gespräch mit dem Knappen erhalten hat, der in einer intradiegetischen Erzählung die gesamte Vorgeschichte des Konflikts offenlegt. Das führt uns zur zweiten Art der Wissensakquirierung: Das Fragenstellen.

3.6.2 Wissensakquirierung durch Fragen

Laut Wolfgang Mohr könnte der Parzival den Untertitel „Roman vom Fragen“ führen, da das Stellen und Nicht-Stellen von Fragen ein zentrales Element sowohl für die Parzival- als auch die Gawan-Handlung bildet. Während Parzival durch die Warnung Gurnemanz' sich der Fragen enthält und dadurch Anfortas nicht von seinem Leiden erlöst, sieht man Gawan viele Fragen stellen.⁹¹⁶ Die Blutstropfenszene bleibt nicht die einzige, in der Gawan hartnäckig bleiben muss, damit er seine Informationen bekommt.

In Buch VII begegnet Gawan einem großen Heer, dessen Herkunft ihm nicht bekannt ist. Daher fragt er einen Knappen, doch diese zeigt sich wenig kooperativ:

*ir erkennt ein ander baz dan ich:
waz hilft dan daz ir frâget mich?
ez sol iu baz wesen kunt
zeinem mâle und tûsentstunt.*⁹¹⁷

Gawans vorher angewandte List, sich als Teil des Heeres auszugeben, indem er sich nahe bei ihnen positioniert, wird ihm nun zum Verhängnis. Er muss erst gegenüber dem Knappen zugeben, dass er doch ein Fremder ist und nicht Teil des Heeres, erst dann gibt der Knappe bereitwillig und sehr ausführlich Auskunft. Die Auskunft beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Teilnehmer des Heereszuges, sondern gibt Gawan auch Einblicke in die Konflikte des Landes, die sich Gawan später in der Begegnung mit Obie und Obilot zunutze machen kann.⁹¹⁸ Wäre er einfach am Heer vorbeigeritten, hätte er nicht jene Informationen erhalten, die ihn befähigen, bei der Belagerung von Be-

⁹¹⁶ Vgl. Dimpel: Dilemmata, S. 48.

⁹¹⁷ 342, 27–30.

⁹¹⁸ Vgl. 345, 13 – 349, 10.

arosche einzugreifen und den Konflikt mit der Heirat Obies und Meleans zu beenden.

Dass Gawan in seinen Fragen hartnäckig bleiben muss und seine Informationen nicht sofort bekommt, lenkt den Fokus des Rezipienten besonders darauf, dass Fragen das Mittel sind, welche zum Erfolg führen.⁹¹⁹ Das Ziel von Fragen ist, den Wissensvorsprung eines anderen zu assimilieren und auf denselben Wissensstand zu kommen. Je wichtiger die Information, die Gawan erhält, zu sein scheint, desto hartnäckiger muss er fragen.⁹²⁰ Lässt sich der Knappe beim zweiten Anlauf Gawans zu einer ausführlichen Erklärung des Heereszuges und seiner Umstände hinreißen, hat es Gawan bei der wichtigen Szene um die Befreiung des Schastel Marveile schon schwerer. Sobald er nach der Ankunft im Haus des Fährmanns am nächsten Morgen erwacht, spricht er Bene darauf an, was er gesehen hat:

*daz wær mir liep durch vrâgen,
wolt iuch des niht betrâgen
daz irs miz geruochet sagn.
ich hân in disen zwein tagn
vil frouwen obe mir gesehn:
von den sult ir mir verjehn
durch iwer güete, wer die sîn.*⁹²¹

Bene weigert sich jedoch zweimal, ihm die gewünschte Auskunft zu geben und auch den herbeigeeilten Fährmann muss Gawan weitere zwei Mal um Auskunft fragen, bis er den Namen des Schlosses erfährt. Interessant ist, dass Gawan sich nicht mit immer wieder erneutem Fragen nach dem Schloss und den Damen zufriedengibt, sondern auch ergründen will, *weshalb* der Fährmann ihm nichts sagen will: *war umbe ist iu mîn vrâgen leit?*⁹²² Gawan will also nicht nur Wissen mehrer, er will verstehen. Durch das Verständnis der Zusammenhänge kann er sich in der sich ihm bietenden Welt zurechtfinden. Er ist sich nicht zu schade, Rat einzuholen, wo er ihn benötigt: *iwern rât und iwer gebot /*

919 Vgl. Vgl. zu den Fragen im *Parzival* Riedo, Daniel: Der Status der Fragen im im deutschen hochhöfischen Roman, Bern 2008, besonders S. 139–160.

920 Vgl. Kapitel II 3.3.

921 554, 24 – 555, 1.

922 556, 19.

*wil ich immer gerne hân*⁹²³ bemerkt er gegenüber dem Fährmann. Als Gawan nach dem bestandenen Kampf auf Schastel Marveile auf die Wundersäule trifft, fragt er sogleich was es damit auf sich hat. Mit Gawan erfährt auch der Rezipient von der Bewandnis dieser Säule, dass sie alles zeigt, was im Umkreis von sechs Meilen geschieht. Bevor Gawan diese Information erhalten hat, sieht er nur undefinierte Menschen, die sich bewegen. Nachdem er jedoch weiß, worum es sich handelt, erkennt er Orgeluse und einen fremden Ritter – ein Wissen, das ihn befähigt, erneut aktiv zu werden, um den Erzählstrang um Orgeluse zuende zu führen.⁹²⁴ Auch als Gawan bereits wieder die Protagonistenrolle an Parzival abgegeben hat, leistet ihm die Wundersäule gute Dienste. Ein Bote von Schastel Marveile berichtet ihm und mit ihm Artus vom Kampf zweier Ritter.⁹²⁵ Dieses Wissen zusammen mit dem Zustand von Parzivals Rüstung lässt ihn wiederum kombinieren, dass es sich bei diesem Kampf um Parzival und seinen Bruder Feirefiz gehandelt hat.⁹²⁶

Gawan erschließt sich seine Umgebung fragend und wird dadurch immer mehr zu einer Wissenden Figur, die das Wissen um die Umstände und Vorgeschichten der Umgebung, in der sie sich bewegt, mit ihrem Wissen um höfische Verhaltensnormen kombiniert. Mithilfe dieses vereinten Wissens schafft Gawan es beinahe mühelos, sein Umfeld nach seinen Vorstellungen zu manipulieren und somit die Handlung so zu beeinflussen, wie es von der Erzählinstanz vorgesehen ist.⁹²⁷

3.6.3 Unerklärliches Wissen

Nicht immer findet sich jedoch eine klare Erklärung im Text für Gawans Wissensstand. Da sich die Erzählinstanz in der Gawan-Handlung häufig mit erklärenden Kommentaren zurückhält und Gawan die höchste verlässlich Instanz zu sein scheint, bleibt es nicht aus „... daß

923 558, 6f.

924 Vgl. Linden, S. 164.

925 Vgl. 755, 17–ff.

926 Vgl. 759, 1–27.

927 Vgl. Kapitel II 3.7. Vgl. auch Bumke: Blutstropfen, S. 159.

an den Stellen, an denen Gawan in die Handlung eingreift, vielfach unklar bleibt, von welchem Wissensstand aus [...] er handelt.“⁹²⁸

Joachim Bumke gibt dafür ein Beispiel. Im Text wird nie explizit gemacht, dass Gawan weiß, welche Damen sich auf Schastel Marveile befinden. Wolfgang Mohr hält es sogar für möglich, dass Wolfram „im Eifer des Gefechts vergessen hat, sich für die Einweihung Gawans zu interessieren.“⁹²⁹ Cundrie spricht im Beisein Gawans nur von den vier edlen Damen auf dem Schloss, ohne ihre Namen zu nennen. Darauf kann sich Gawans Kommentar gegenüber dem Fährmann *ich hân ouch ê von in vernomen*⁹³⁰ beziehen. Es ist jedoch nicht explizit gesagt, dass Gawan immer noch anwesend war, als der Grieche Klias die Namen der edlen Damen nennt.

Allerdings stellt sich die Frage, ob eine für den Rezipienten explizit gemachte Kohärenz des Wissens Gawans zwingend notwendig ist. Wichtig ist, dass Gawan von der Identität der Damen unterrichtet ist, weil er es für die erfolgreiche Lenkung der Handlung wissen *muss*. Nur wenn man annimmt, dass Gawan spätestens bei der Namensnennung des Schlosses die richtigen Schlüsse zieht, „wird die ganze Handlungsfolge der Gawan-Bücher von Gawans überlegener Planung, die er vor allen verbirgt, zusammengehalten“⁹³¹, kann man ihm also kohärentes und nicht erratisches Handeln unterstellen. Auf diese Weise wird auch der Vorwurf entkräftet, dass Gawan nur aus eigener Ruhmsucht so geheimnisvoll agiere.⁹³²

Auf diese Wissens-Problematik aufbauend wird bei der Begegnung mit Gramoflanz ebenfalls nicht klar durch die Erzählinstanz thematisiert, ob sich Gawan des Dilemmas bewusst ist, in welches er sich manövriert hat: Gramoflanz ist Gawans Schwester Itonje in Liebe zugetan und Itonje ist eine der Frauen, die Gawan durch die Herrschaftsübernahme auf Schastel Marveile befreit hat. Stiftet Gawan eine Heirat zwischen den beiden Figuren, macht er sich Gramoflanz zum Anverwandten, kann ihm dann jedoch nicht mehr im Zweikampf gegenüberstehen. Diesen Zweikampf, so scheint es, setzt Orgeluse als Bedin-

928 Bumke: Blutstropfen, S. 160.

929 Mohr: *Parzival* und Gawan, S. 22, wieder zitiert in: Bumke: Blutstropfen, S. 161.

930 557, 19.

931 Bumke: Blutstropfen, S. 162.

932 Siehe Anm. Nr. 906.

gung für ihre Gunst.⁹³³ Ein genauerer Blick auf den Text offenbart jedoch eine differierende Lesart: Orgeluse setzt als Bedingung für ihre Gunst gegenüber Gawan die Erlangung des Kranzes:

*si sprach ,ir sult mir einen kranz
von eines boumes rise
[...]
sô muget ir miner minne gern.*⁹³⁴

Die Bedingungen enthalten keine explizite Erwähnung eines Kampfes, obwohl durch die Erringung des Kranzes ein Kampf durchaus impliziert wird. Gawan erringt den Kranz jedoch ohne Schwierigkeiten, erst nachdem er ihn an seinem Helm angebracht hat, erscheint Gramoflanz, jedoch ungerüstet, also nicht kampfbereit. Statt des Kampfes soll Gawan sich als Liebesbote zwischen Gramoflanz und Itonje betätigen, was er auch annimmt.

Der Auftrag Orgeluses ist bereits durch Gawans Rückkehr mit dem Kranz im wörtlichen Sinn erfüllt, was sich an Orgeluses verändertem Verhalten zeigt.⁹³⁵ Es ist Gawan selbst, der erneut von einem Zweikampf spricht, einem Zweikampf, den er bereits ohne Orgeluses Wissen mit Gramoflanz vereinbart hat.⁹³⁶ Zu diesem Zeitpunkt hat Gawan alle Informationen bekommen, die er für die folgende Inszenierung braucht. Gramoflanz Auftrag, die Liebe von Itonje zu vermitteln ist ihm ebenso bewusst wie der noch nicht gelöste und gerächte Konflikt zwischen Orgeluse und Gramoflanz: Gawan weiß also sehr wohl, dass er sich in eine schier unlösbare Situation manövriert hat, allerdings stimme ich Bumke nicht zu, der dadurch Gawans Handlungsspielraum verloren sieht.⁹³⁷ Auf der *histoire*-Ebene kann Gawan natürlich nicht klar sein, dass sich alles zum Guten wenden wird und der Kampf gegen Gramoflanz von Parzival abgelenkt und von Artus verboten wer-

933 Vgl. Bumke: Blutstropfen, S. 162.

934 600, 20–24.

935 Vgl. 611, 20 – 615, 20.

936 Vgl. 614, 21ff.: *mine triwe ich han versetzet / gein im ûf kampff ze rîten / in kurzlichen zîten*

937 Vgl. Bumke: Blutstropfen, S. 162.

den wird⁹³⁸, doch als der souveräne Strategie auf der Ebene narrativer Regie „erkennt Gawan die Chance mit einem großen Coup die Konflikte, die sich um ihn herum aufgebaut haben, zu lösen“⁹³⁹ – oder vielmehr, er wird vom *auctor* als Komplize des Erzählers zu dieser groß angelegten Konfliktlösung eingesetzt und dafür mit einem in die Zukunft weisenden impliziten Wissen (oder der Zuversicht) ausgestattet, dass er alle seine gegebenen Versprechen wird halten können, auch wenn sie sich zu widersprechen scheinen. Gawan wird mit dem Wissen ausgestattet, wie er sich in jeder Situation zu verhalten hat⁹⁴⁰, welche Strategie in der jeweiligen Situation zum Erfolg führen wird. Dies ist nicht allein mit Gawans höfischer Vorzeichnung zu begründen, da er in einigen Situationen (Obies Bote, Urjansepisode, etc.) sich deziert nicht-höfischen Wissens und Verhaltens bedient, sogar als Arzt tätig wird.

Im selben Maße wie Gawan seine Mit-Figuren über seinen Wissensstand im Unklaren lässt, zeigt auch die Erzählinstanz nicht immer den Ursprung von Gawans Wissen. Würde die Erzählinstanz alles erklären und nachvollziehbar aufschlüsseln, verlöre Gawan viel von jener Überlegenheit, die ihn dazu befähigt, nicht nur die Figuren auf der Handlungsebene, sondern auch den Rezipienten zu lenken. Je souveräner Gawan agiert, desto mehr hält sich die Erzählinstanz zurück und wertet Gawan damit als auctorale Instanz auf. „Gawans Interesse, die anderen nicht wissen zu lassen, was er weiß und was er will, ist umso wirksamer, als der Erzähler sich zum Kumpanen seiner literarischen Gestalt macht“⁹⁴¹

938 Friedrich Dimpel gibt einen wichtigen Einwand zu bedenken: „Gawan kann vermuten, dass Artus, Itonje und Ginover alles versuchen werden, den Kampf abzuwenden, auch wenn er stets seine persönliche Ehre schonen darf und erklären kann, für den Kampf bereit zu sein, obgleich es ihm lieber wäre, ihn zu vermeiden“ (Dilemmata, S. 55). Dieser Einwand weist jedoch auf eine so nicht im Text eingeschriebene spekulative Bedeutungsebene hin, deren Nachverfolgung Risiken der textfernen psychologisierung birgt. Wichtiger, als ergründen zu wollen, auf welche Weise Gawan die Risiken des Dilemmas hätte einschätzen können, ist die Feststellung, dass sich Gawan auf textexternes, einer Figur auf der Handlungsebene nicht zugängliches Wissen um den Verlauf der Handlung bezieht.

939 Bumke: Blutstropfen, S. 162.

940 Vg. Emmerling, S. 110.

941 Bumke: Blutstropfen, S. 160.

Festzuhalten ist: Die Gawan-Figur besitzt durchaus Wissen, welches über das hinausweist, was eine Figur auf der *histoire*-Ebene wissen sollte, aber es ist eine eindeutige Dynamik zu beobachten, die Gawan im Erwerbsverlauf dieses Wissens zeigt. Er ist nicht von vorneherein über das höfische Umfeld hinaus als Wissender charakterisiert, wie beispielsweise Lunete und Hagen. Stattdessen wird Gawans Weg zu einer wissenden Figur, sein ‚Frageweg‘ gleichsam durch seine verschiedenen Aventiuren nachgezeichnet und zu einem Erkenntnis-Höhepunkt gebracht, der im Augenblick des Gesprächs mit Gramoflanz verortet ist. Die Kombination dieses Wissens mit dem in Gawan bereits vorhandenen Wissen um die höfische Welt und ihre Verhaltensnormen müssten ihn nun, wenn die Kriterien Auctoriales Wissen und Handeln wirklich aufeinander aufbauen, zu handlungssteuernden Verhalten befähigen, welches diesen Wissensvorsprung ausnützt.

3.7 Gawans Auctoriales Handeln

Sandra Linden bescheinigt dem *auctor* Wolfram die Kompetenz zum „Experimentieren mit alternativen Erzählmöglichkeiten [...], die eine innerfiktionale Lenkung der Geschehnisse durch eine Figur zulassen.“⁹⁴² Aufgrund dieser Kompetenz ist es durchaus denkbar, dass Gawan der Erzählinstanz in der narrativen Regie des Erzählwerks unter die Arme greift und so „die Fiktion nicht mehr ausschließlich über den Erzähler, der zwischen Fiktion und Wirklichkeit steht, sondern zunehmend innerfikcional über die Figur Gawan [gelenkt wird], die die Fäden in der Hand hält und die Handlung hinter den Kulissen vorantreibt, ohne daß die übrigen Figuren die Manipulation bemerken.“⁹⁴³

Einerseits werden Momente in der Gawan-Handlung untersucht, in denen Gawan die Regie der Handlung übernimmt. Andererseits wird auch außerhalb der Gawan-Bücher darauf geachtet, ob Gawan im Bezug auf Parzival Auctoriales Handeln beweist, da in den vorigen Interpretationskapitel eine enge Beziehung der handlungssteuernden Fi-

⁹⁴² Linden: Spielleiter, S. 162.

⁹⁴³ Ebd., S. 158.

guren zur Handlung des *Gesamtwerks* festgestellt wurde. Nur wenn Gawan auch Parzival als den eigentlichen Protagonisten des Werks beeinflusst und lenkt, hat die Annahme Gawans als handlungssteuernde Figur einen Mehrwert gegenüber der Erklärung von Gawans Souveränität durch seinen Status als vorübergehender Protagonist.

3.7.1 Auctoriales Handeln in der Gawan-Handlung

Die Dynamik zu Beginn der Gawan-Handlung, welche einen Wissenszuwachs durch Beobachtung favorisiert, schlägt sich konsequenterweise in geringerer Aktivität und auffallender Passivität in Buch VII und VIII nieder. Gawan erscheint wie blockiert, er reagiert eher als dass er agieren würde.⁹⁴⁴ Vor Bearosche ringt er mit sich, ob er eingreifen oder einfach weiterreiten soll, da er vor seinem Gerichtskampf in keine Kämpfe verstrickt werden sollte. Die Erzählinstanz macht sich und das Publikum zu direkten Zeugen dieses Zauderns, da das Publikum rhetorisch fragt, was Gawan tun solle:

*waz welt ir daz Gâwân nu tuo,
ern besehe waz disiu mære sîn?
doch lêrt in zwîvel strengen pîn
[...]
sîn nôt sich in ein ander klampf.*⁹⁴⁵

Schließlich befiehlt Gawan sich Gott als oberste Instanz an und reitet zur Burg, ohne direkt in den Kampf einzugreifen. Immer wieder beruft Gawan sich auf den anstehenden Zweikampf, der ihn daran hindert teilzunehmen und weigert sich, den Bitten des Fürsten Libaut nachzugeben. Gawan scheint aber nicht nur für sich selbst zu handeln, sonst würde er unverrichteter Dinge weiterziehen. Stattdessen lässt er sich von Obilot in Dienst nehmen⁹⁴⁶ und erfüllt in ihrem Auftrag die Aufgabe, den Streit und die Belagerung zu beenden. Gawan kämpft jedoch

944 Er braucht sowohl auf Bearosche die Bürgschaft eines anderen, um nicht in üble Nachrede zu geraten (363, 20–30), als auch in Ascalun, wo eine Beratung und die Schlichtung durch den Landgrafen Kingrimursel über sein weiteres Schicksal entscheiden, während Gawan es passiv über sich ergehen lässt.

945 349, 28ff.; 350, 10.

946 370, 22f. Gawan macht jedoch ebenfalls klar, dass er sich der Manipulationskünste Obilots bewusst ist. Er entscheidet sich in vollem ‚Bewusstsein‘ dafür, für sie zu kämpfen, bleibt also souverän (Vgl. 370, 8f.).

nicht nur und besiegt Meleans, sondern nutzt sein durch die gesamte Episode hindurch akkumuliertes Wissen über die Konfliktlage, um durch eine Heirat zwischen Obie und Meleans einen dauerhaften Frieden zu stiften:

*dô sprach der werde Gâwân:
 ‚hie wirt ein suone getân,
 die niemen scheidet wan der tôt.‘⁹⁴⁷*

Diese Aussage Gawans ist eines der wenigen Beispiele eines von ihm gegebenen Handlungsrats, der auch eher die Züge eines souveränen Beschlusses denn eines Rats trägt. Gawan betont jedoch, dass er allein im Dienste Obilots gehandelt habe, als ihr Werkzeug: *iuch envienc hie niemen wan ir hant*. Auf dieser Weise bleibt Gawan selbst in einer aktiven lenkenden Handlung betont passiv.⁹⁴⁸ Er erscheint weniger als aktiv auctorial handelnde Figur denn als „Katalysator“, der dort wo er auftaucht gleichsam automatisch dafür sorgt, dass die Welt um ihn herum wieder in geordnete Verhältnisse zurückfindet.⁹⁴⁹

Dieselbe Passivität begleitet Gawan noch in Ascalun. Als er von demjenigen, dem er im Zweikampf gegenüberstehen soll, mit dessen Tochter überrascht wird, verteidigt er sich auf geradezu groteske Weise ohne Waffen mit einem Schachbrett. Über sein Schicksal entscheidet eine Beratung, ohne dass er auch nur ein einziges Mal selbst zu Wort kommt.

Sobald Gawan sich in der Welt wieder frei bewegen kann, ist er nicht nur Katalysator für die Wiederherstellung der höfischen Ordnung in der Welt, sondern aktiver Motor in einem groß angelegten Plan, der bereits in Buch X seinen Anfang nimmt.

Als Gawan Lischöys unter den Augen des Fährmanns besiegt, läuft er Gefahr sein gerade erst wieder gewonnenes Pferd als Pfand zu verlieren, da der Fährmann dieses verlangt. Sich dem Fährmann allerdings zu verweigern, brächte ihn nicht über den Fluss und damit nicht zur folgenden Aventure – ein weiteres Dilemma, welches die Gawan-Figur geschickt in eine Chance zu verwandeln weiß:

947 392, 17ff.

948 Zur Passivität Gawans vgl. auch Mohr: Obie und Meljanz, S. 266f.

949 Vgl. ebd., S. 275.

*ich kan iuch anders minnen:
sît er iuch dunket alsô wert,
für daz ors des ir hie gert
habt iu den man derz gein mir reit.*⁹⁵⁰

Man mag diesen Tausch von Ross und Reiter als leichtfertigen Scherz verstehen und abtun, den Wolfram einfügte, um Lischloys Unterwerfungsweigerung vollends unmöglich und lächerlich zu machen⁹⁵¹. Diese Sichtweise übersieht jedoch die Wirkung, die Gawans originelles Alternativen auf die folgenden Ereignisse hat. Der Fährmann und Gawan werden durch diesen Scherz mit einem verbindenden Lachen zu Freunden⁹⁵² und Gawan wird nicht nur ans andere Ufer übergesetzt, sondern darüber hinaus als Gast in das Haus des Fährmanns aufgenommen.⁹⁵³ Dort erfährt er nicht nur, was es mit Schastel Marveile und dem Lit Merveile auf sich hat, sowie Anweisungen, wie genau er sich auf dem Schloss verhalten soll, sondern erhält darüber hinaus auch den Schild, *der dicke unt alsô herte was, / dâ von doch Gâwân sît genas*.⁹⁵⁴ Hätte Gawan sich den Fährmann also nicht mit dem vermeintlich leichtfertigen Scherz zum Verbündeten gemacht, wäre der Ausgang des Abenteuers ein anderer gewesen. So entpuppt sich eine beinahe schwankhafte Episode auf der *discours*-Ebene als eine final motivierte auctoriale Handlungs-Strategie, die Gawan zum Erfolg in der wichtigsten Aventure seines Handlungsstrangs führt.⁹⁵⁵

Erst nach der Rückkehr aus dem Garten des Gramoflanz kann Gawan vollständig seine Stärken ausspielen, in seiner Funktion als „klu-

950 546, 4–7.

951 Vgl. Dimpel: Dilemmata, S. 51.

952 Der Text konstatiert klar, dass der Fährmann gegenüber Gawan vollkommen loyal ist, *der in vil wênen irte / alles des sîn wille gerte*.

953 Vgl. 547, 1–9.

954 560, 21f.

955 Nach dem erfolgreichen Kampf auf Schastel Marveile sucht Gawan den Fährmann erneut auf und bekommt von ihm eine Lanze, mit deren Hilfe er den Türkoyten besiegen kann. Im Folgenden ist es vor allem die Fährmannstochter Bene, die in Gawans Sinne handelt und ihr Wissen an ihn weitergibt. So wird sie zur Verbündeten in der Zusammenführung von Itonje und Gramoflanz, da sie Itonje kennt und Gawan zu ihr führt. (631, 1–20) Gawan benutzt sie ebenfalls als Sendebotin, um mit ihres Vaters Hilfe Artus' Heer von einem zu schnellen Übersetzen abzuhalten (663, 9–19).

ge[r], scharfsinnige[r] Planer, der die Zusammenhänge durchschaut und seine Absichten verbirgt.“⁹⁵⁶

Geschickt spielt er unterschiedliche Wissensstände der übrigen Figuren gegeneinander aus.

Indem Gawan dieses Wissen dezidiert *nicht* mit allen anderen Figuren teilt und somit allgemein verfügbar für die Handlung macht, kann er den Wissensvorsprung zum Lenken der Handlung nutzen. Wie bei den Figuren Hagen und Lunete in den Interpretationen zuvor erweist sich das Zurückhalten von Wissen als die eigentlich Handlungsmacht.

Die folgende Tabelle soll einen kurzen Überblick darüber geben, welche Figuren über welchen Sachverhalt auf der *histoire*-Ebene informiert sind, damit die geschickte Verteilung der Wissensstände offenbar wird.

Figur	Gawans Identität	Schastel Marveile ⁹⁵⁷	Artus- verwandtschaft	Artus Ankunft
Gawan	x	x	x	x
Orgeluse	x	x		
Bene		x		
Knappe		x		x
Guinevere ⁹⁵⁸	x		(x)	x
Vier Königinnen		x	x	

Sobald Gawan in einem der vier Bereich einen Mitwisser hat, verpflichtet er diesen zur Verschwiegenheit, damit das Konstrukt nicht in sich zusammenfällt. Der Knappe, der den von Gawan geschriebenen Brief überbringt muss folgendes schwören:

⁹⁵⁶ Bumke, S. 163.

⁹⁵⁷ Aus dieser Sparte wird auch ersichtlich, weshalb Gawan notwendigerweise nicht nur aus politischen Gründen, sondern auch für die Kohärenz der Handlung die große Inszenierung von Schastel Marveile weg verlegt. Die einzige Partei, die aus der Örtlichkeit Schastel Marveile den Schluss ziehen könnte, dass Gawan Artus wieder mit seiner Familie vereinen wird, ist Guinevere und mit ihr der Artushof, da sie bei der Klage Cundries anwesend waren. Vgl. Kapitel II 3.3.1.

⁹⁵⁸ Guinevere steht *pars pro toto* für das Wissen des Artushofs, wurde jedoch namentlich ausgewählt, da sie die eigentliche Adressatin des Briefes ist und im Folgenden die Nachricht selbst gut in Szene zu setzen weiß, vgl. 646, 25 – 647, 24.

*er wurbe lieb oder leit,
daz er des niemen dâ
gewüege noch anderswâ,
wan dâ erz werben solte.⁹⁵⁹*

Diesen Schwur, nur Guinevere den Brief zu geben, hält der Knappe auch ein, selbst wenn er sich damit den Unmut der Königin Arnive auf sich zieht.⁹⁶⁰ Auch Orgeluse, welche Gawan gebeten hat, seine Identität nicht zu verraten, wird von Arnive dazu verführt, ihr Wissen zu teilen:

*wider in durch vrâgen baz
gienc si zer herzoginne.
diu pflac ouch der sinne,
daz ir munt des niht gewuoc,
welhen namen Gâwân truoc.
sîn bete hete an ir bewart,⁹⁶¹*

Es scheint beinahe so als würde die Erzählinstanz durch die Figur Arnive, die der Scharade unbedingt auf den Grund gehen möchte, einen Stolperstein für Gawan einbauen, damit das sorgsam geplante Konstrukt in sich zusammenfällt und der geplante Kampf gegen Gramoflanz nicht stattfindet.⁹⁶² Denn ein Blick auf die obige Tabelle offenbart, dass Arnive genau diejenigen ‚Bausteine‘ anfragt, die ihren Wissensstand mit dem Gawans gleichsetzen würden. Jedoch hat sich Gawan durch seine vorherigen Taten die Loyalität seiner Mitwisser gesichert, sodass Arnive nichts erfährt und sie passive ‚Spielfigur‘ in Gawans Spiel bleibt.

Während der Plan für die Familienzusammenführung so ins Rollen gebracht wurde und sich Artus mit seinem Hof auf dem Weg befindet, wird Gawan auch noch an anderer Stelle steuernd aktiv. Mithilfe Benes, die zwar, wie die obige Tabelle zeigt, wenig Einblick in die Umstände um die Artusfamilie hat, jedoch in die unglückliche Liebe zwischen Gramoflanz und Itonje eingeweiht ist, versucht er nun die beiden unglücklich Verliebten zu versöhnen. Nach anfänglichem Sträuben gibt sich Itonje in Gawans Hand: *si sprach ,ir sult gewaldec sîn / des*

959 625, 8–11.

960 Vgl. 626, 24 – 627, 11.

961 627, 12–17.

962 Vgl. Bumke: Blutstropfen, S. 163f.

*werden küneges unde mîn.*⁹⁶³ Itonje gibt Gawan also die Verfügungsgewalt über ihren Erzählstrang, damit er mit *helfe unde rât* die Angelegenheit zum Guten wende. Diese beiden Signalwörter weisen auf der *histoire*-Ebene auf ein Dienstverhältnis hin, auf der Ebene narrativer Regie begegnen sie als Bezeichnung für das Tun einer handlungssteuernden Figur immer wieder.

Wichtig ist jedoch zu beachten, dass die endgültige Lösung des Konflikts und die Versöhnung der beiden Figuren Gramoflanz und Itonje zu einer Zeit stattfindet, da Gawan die Spielleiterfunktion bereits wieder abgegeben hat. Gawan wird, so Dimpel, nur dank Artus Vermittlung aus dem Dilemma entlassen, gegen Gramoflanz kämpfen zu müssen und damit der Liebe zwischen Itonje und Gramoflanz im Wege zu stehen.⁹⁶⁴ Oder bedient Gawan sich bei der Zusicherung der Hilfe gegenüber Itonje erneut eines auctorial anmutenden Zukunftswissens, welches ihm verrät, dass der Kampf mit Gramoflanz nicht stattfinden wird? Eine klare Antwort lässt sich darauf nicht finden. Fest steht: Gawans Handeln in dieser Szene wird von Seiten der Erzählinstanz scharf kritisiert, die es sogar eine Sünde nennt, dass Gawan Itonje nicht über ihr Verwandtschaftsverhältnis aufklärt. Spätestens an dieser Stelle scheint sich das Komplizenverhalten von Erzählinstanz und Figur in ein Konkurrenzverhältnis gewandelt zu haben: Die Erzählinstanz stilisiert sich als machtlos gegenüber Gawans ungleiche Verteilung des Wissens, auch wenn durchaus Gutes daraus erwachsen kann. „Keineswegs wendet sich der Erzähler gegen das Ziel von Gawans Geschäftigkeit, nämlich das Bemühen, die verfeindeten Parteien miteinander zu versöhnen.“⁹⁶⁵

Unkritisiert von der Erzählinstanz bleibt Gawans nächster Akt der Zusammenführung. In seiner erlangten Souveränität als Herr von Schastel Marveile unterliegt ihm auch die Wahl der Tischordnung. Diesen Umstand nutzt Gawan, um Klingschors Fluch der Geschlechtertrennung aufzuheben. Es lassen sich dabei folgende Phasen feststellen: Der Weg der Vereinigung führt zuerst über das Schauen, im sel-

963 635,21f.

964 Vgl. Dimpel: Dilemmata, S. 55.

965 Bumke: Blutstropfen, S. 164.

ben Maße wie Gawan Orgeluse betrachtet.⁹⁶⁶ Auf das Schauen folgt eine zögerliche Annäherung und zuletzt der gemeinsame Tanz. Die Erzählinstanz weist dezidiert darauf hin, dass dies alles nicht nur mit Gawans Billigung, sondern auch durch seinen Verdienst geschieht.⁹⁶⁷ Die zuvor allgegenwärtige Trauer⁹⁶⁸ wandelt sich allenthalben in Freude:

*sô habt ir selten ê gesehen
decheinen wirt sô freuden rich.
ez was den freuden dâ gelich.
alsus it freudenhafter ger,*⁹⁶⁹

Die Freude der gesamten Gesellschaft ist auch in Gawans eigener Freude über die Gemeinschaft mit Orgeluse gespiegelt, das Fest endet als er sich nicht länger von Orgeluse fernhalten kann auf sein Zeichen hin.

Gawans Funktion für die Handlung, in der er selbst die Führung übernimmt, erweist sich also einmal mehr als die eines „Erlöser[s] der Gesellschaft.“⁹⁷⁰ Als handlungssteuernde Figur wirkt er auf den Zielpunkt des Romans hin, die allgemeine Freude des Hofes wiederherzustellen. Dies tut er zuerst in seinem eigenen Herrschaftsbereich und konsequent im weiteren Verlauf für die Artusgesellschaft, indem er die lange getrennten Familienmitglieder wieder in den Artushof integriert.

Nach der Beendigung des Festes wird der äußere Handlungsbogen um Joflanze wieder aufgenommen. Durch einen Szenenwechsel hin zu Guinevere wird deutlich, wie sehr der Artushof eine Zusammenführung aller Handlungspunkte und damit der ihnen innewohnenden Figuren benötigt.⁹⁷¹ Artusritter und Damen haben sich in alle Winde zerstreut, erst Gawans Einladung nach Joflanze führt sie wieder zusammen.

Gawans genaue Kenntnis Guineveres führt dazu, dass er weiß, wie sie reagieren wird. Er instruiert den Knappen *swaz si dir râte, daz*

966 Auf den Zusammenhang zwischen der Geschlechter-Vereinigung und der endgültigen Vereinigung von Orgeluse und Gawan als Paar hat Sonja Emmerling hingewiesen. Vgl. Emmerling, S. 97.

967 Vgl. 637, 24: *dô schuof mîn hêr Gâwân.*, vgl. auch 639, 4f; 639, 13f.

968 Rund um die Schastel Marveile Episode begegnen Worte wie *riwen*, *klagn* und *weinen* auffällig gehäuft.

969 638, 22–25.

970 Emmerling, S. 71.

971 Vgl. 646.

*tuo*⁹⁷² und gibt somit die Regie der Nachrichtenübergabe an Guinevere ab – scheinbar jedoch im vollen Wissen, dass Guinevere in seinem Sinne handeln wird. Und er hat richtig vorausgesehen: Guinevere weist den Knappen an, so zu tun als wäre die Botschaft noch nicht heimlich an sie übermittelt worden. Gespielte Hast soll der Botschaft Dringlichkeit verleihen, durch den öffentlichen Auftritt wird der Brief *aventure mære*, Abenteuer im Abenteuer und damit zum Aktions-Imperativ des Artushofes. Artus kann gar nicht anders, als zum Aufbruch zu drängen.⁹⁷³

Doch ein weiteres Mal führt Gawans Geheimhaltung ihn in die Kritik der Erzählinstanz. Da Gawan auch Orgeluse keine Auskunft über das Herannahen von Artus' Heer gibt, kommt es zu Kämpfen, die auch Tote fordern.⁹⁷⁴

Bis zur endgültigen Vereinigung der beiden Heerlager lässt Gawan sein eigenes Gefolge noch im Ungewissen, dass Artus auf seinen Wunsch in Joflanze erschienen ist. Mit großer Zeremonie und prachtvollem Aufzug wird der Rahmen für die Vorstellung der vier Königinnen gesteckt. Es ist bezeichnend, dass Artus sie nicht erkennt, auch als er sie sieht und Gawan als Vermittler braucht, der sie ihm vorstellt:

*sus sprach er zuo dem Bertûn
,erkant ir Utepandragûn,
so ist diz Arnîve sîn wîp:
von der zwein kom iwer lîp.
sô ist diz diu muoter mîn,
von Norwæge de kûnegîn.
dies zwuo mîn swester sint.*⁹⁷⁵

Alle Trauer beginnt sich in Freude und Liebe aufzulösen. Danach scheint Gawans Funktion als Spielleiter beendet und er überlässt Artus einen großen Teil der folgenden Regie. Artus ist es, der nach Gramoflanz schicken lässt und den Kampf zwischen Gawan und Gramoflanz schlussendlich doch verhindert. Zwar wirkt Gawan noch als ‚Zuarbeiter‘ für die Versöhnung, da er sowohl auf Itonje als auch auf Orgeluse einen großen Einfluss hat, doch „die erzählergleiche Regie über die Handlung

972 626, 18.

973 Vgl. 648, 8 – 651, 7.

974 Vgl. 665, 25 – 666, 1.

975 672, 7–13.

entgleite[t]⁹⁷⁶ ihm immer mehr. Das Geschehen rund um Parzival und Feirefiz nimmt seinen Lauf, ohne dass Gawan es maßgeblich beeinflusst. Er hält Parzival für Gramoflanz, kämpft und wäre beinahe unterlegen, hätte nicht die Pagen seinen lang wohlgehüteten Namen gerufen. Dieser Namensruf bildet den endgültigen Wendepunkt weg von der handlungssteuernden Figur hin zur Nebenfigur Gawan im *Parzival*. Denn mit Gawans Namen wird seine gesamte literarische Tradition wieder in den Vordergrund gerückt, auch seine verwandtschaftliche Beziehung zu Parzival selbst, die diesen Kampf unmöglich macht. Die weitgehend in funktionell agierende, anonyme Spielleiterfigur, die sich große Mühe gegeben hat ihren Namen zu verschweigen,⁹⁷⁷ ist der Figur ‚Artusritter Gawan‘ gewichen. Gegen Niesner bin ich der Meinung, dass nicht Gawans Artusritter-Rolle und seine Rolle als Herr von Schastel Marveile mit der Verschweigung seines Namens voneinander getrennt werden sollen, sondern seine Funktion als anonymisierbarer Spielleiter von seiner Rolle auf der *histoire*-Ebene als Artusritter.⁹⁷⁸ Symbolisiert wird die aktive Übergabe des Erzählfokus zurück an Parzival durch den Zweikampf, den die beiden Figuren vor Joflanze miteinander austragen.⁹⁷⁹ Gawan gibt gegenüber Parzival zu: *dîn hant uns bêde überstreit*⁹⁸⁰, während die Erzählinstanz am Ende des 13. Buches dem Rezipienten berichtet: *an den rehten stam diz mære ist komn*. Der Nebenstrang mit Gawan als handlungssteuernde Figur scheint beendet.

3.7.2 Auctoriales Handeln im Bezug auf Parzival

„Der aktive Einsatz für andere [als] ein Grundbedürfnis Gawans“⁹⁸¹ reicht jedoch nicht vollständig aus, um Gawan als auctorial handelnde Figur zu kennzeichnen. Wenn Gawan mit seinen Aktionen auch die

976 Linden: Spielleiter, S. 166.

977 Vgl. Bumke: Blutstropfen, S. 166. Eine Zusammenstellung der verschiedenen Theorien, weshalb Gawan seinen Namen verschweigt, findet sich bei Manuela Niesner. Vgl. Niesner, S. 40f.

978 Vgl. Niesner, S. 42.

979 Dagegen Dietrich Homberger, der den Zweck des Zweikampfes nur in der abschließenden Überhöhung Parzivals sieht, da er „den Inbegriff aller Tugenden“ besiegt habe, vgl. Homberger, S. 134.

980 689, 29.

981 Emmerling, S. 99.

Handlung des gesamten Romans zu ihrem Zielpunkt führen soll, muss er notwendigerweise auch für Parzival auctorial handeln, d. h. ihm an Knotenpunkten der Handlung den richtigen Weg weisen, ihm raten oder ihn über Pattsituationen hinweghelfen, damit Parzivals Handlungsstrang weiter fortschreiten kann. Auf den ersten Blick scheint es nur wenig Gelegenheit zu auctorialen Handeln gegenüber Parzival zu geben. Es sind jedoch eben jene kurzen *direkten* Begegnungen zwischen den beiden Helden, die dabei helfen, beide Erzählstränge miteinander zu verknüpfen und Parzival in den Artusroman-Zyklus einzubetten. Ohne Gawans aktives Eingreifen in diesen Momenten wäre der *Parzival* ein Ritterroman, jedoch kein Artusroman.

Wie im Transgressions-Kapitel beschrieben, beinhaltet das erste Zusammentreffen Parzivals mit Gawan eine Richtungsänderung der Handlung zum Raum Artushof. Parzival, in Liebesgedanken versunken, macht keine aktiven Anstalten sich dem Artushof zu nähern, darüber hinaus hindert ihn eine Fehde mit Keye daran, dorthin zu gehen.

Gawan beendet mit Parzivals Trance auch die Pattsituation, in der sich der Held befindet und räumt durch den Hinweis auf den Kampf mit Keye, an den Parzival sich nicht aktiv erinnert, das Hindernis aus, welches ihn an der Einkehr beim Artushof hindert.⁹⁸²

Durch Gawans Hilfe wird Parzival zum Artusritter, und vom neuen Mittelpunkt ‚Artushof‘ aus bricht Parzival zur Gralssuche auf. Auf der *histoire*-Ebene verschieden, auf der Ebene narrativer Regie jedoch durchaus ähnlich, gestaltet sich Parzivals Wiedereingliederung in den Artushof vor Joflanze. Wieder reitet Gawan allein los und tritt einem Ritter gegenüber. Nachdem sich beide Ritter erkennen, reitet Parzival wiederum an Gawans Seite zum Artushof zurück. Gawan sorgt für eine standesgemäße Einkleidung des jungen Ritters und überwindet eine erneute Pattsituation: Parzival schämt sich, den vier Königinnen und Orgeluse gegenüberzutreten, doch Gawan führt ihn dorthin und veranlasst so die Versöhnung:

*ez muoz doch sin, sprach Gâwân.
er fuorte Parzivâlen dan,
da in kusten vier kûnegîn*⁹⁸³

⁹⁸² Vgl. 301 – 304.

⁹⁸³ 696, 5ff.

Dem folgt ein Festmahl, Parzivals Wunsch, wieder in die Tafelrunde aufgenommen zu werden, wird von Artus entsprochen.

Außerhalb seines eigenen Handlungsstrangs kommen Gawans handlungssteuernde Aktionen primär Parzival zugute. In die Suche nach dem Gral und Parzivals Aufgabe gegenüber Anfortas greift Gawan zwar nicht direkt ein, doch er ist das Bindeglieds Parzivals zum Artushof und damit zum gesamten Literaturgenre Artusroman. Dem kommt umso mehr Bedeutung zu, als bei Chrétien die Perceval- und Gauvain-Partien stark voneinander getrennt sind. Wofram hat Gawans Rolle und die Verflechtung der beiden Figuren gegenüber Chrétien stark ausgebaut.⁹⁸⁴ Dass eine Figur durch Handlungssteuerung zum Bindeglied zwischen zwei Erzählsträngen werden kann, begegnete bereits in den Untersuchungen zu Hagen von Tronje. Auch mit dieser Art des Handelns, die ihn über die *histoire*-Ebene erhebt, kann Gawan demnach als auctorial handelnde Figur gesehen werden.

3.8 *mîn her Gawân* – greifbare Vorliebe des Erzählers für Gawan?

Gawan ist mehr als nur ein zufälliger Neben-Protagonist, mehr als ein Lückenbüßer für den schwer darstellbaren Bruch in der Parzival-Handlung durch die jahrelange Irrfahrt des Protagonisten.⁹⁸⁵ So hat auch die Forschung längst die Ansicht überwunden, dass Gawan gegenüber Parzival eine sekundäre Bewertung erhalte und das problematische Aventure-Rittertum negativ mit dem edlen Gralsrittertum kontrastiert werde.⁹⁸⁶

3.8.1 Lob und Hilfe

Es ist nicht zu leugnen, dass „der Erzähler eine auffällige Sympathie für Gawan [zeigt], wenn er die Figur rund *mîn her Gawân* nennt und über das Personalpronomen eine Nähe herstellt, die keiner anderen Fi-

984 Vgl. Schiroke, Bernd: Perspektiven der Interpretation, in: Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch, hg. v. Joachim Heinzle, Berlin/New York 2011, S. 411–440, hier: S. 412.

985 Vgl. Linden: Spielleiter, S. 156.

986 Vgl. Homberger, S. 130ff.

gur so explizit zuteil wird.⁹⁸⁷ Die auffallende Ähnlichkeit der Methoden von Erzähler- und Gawan-Figur wurden bereits herausgearbeitet und bilden einen weiteren Baustein für die Annahme, dass die Erzählinstanz durchaus eine Vorliebe für Gawan zu hegen scheint. Parzival mag *des mæres hêrre*⁹⁸⁸ sein, doch Gawans Wichtigkeit für die Erzählinstanz selbst ist nicht zu übersehen. Gemäß der literarischen Tradition wird Gawan als *der taverunder hœchster pris* gelobt und als *ellenrich* und *werde*. Die Erzählinstanz geht aber noch einige Schritte weiter, wenn sie Gawan als *mîn vriunt* bezeichnet. Eine engere sympathische Bindung zwischen Figur und Erzählinstanz ist kaum vorstellbar. Darüber hinaus scheint der Erzählinstanz sehr daran gelegen, dass Gawan auch in für ihn zweifelhaften Situationen nicht der Ehrenrührigkeit anheim fällt. Als Gawan sich im Buch VIII von der Meute, die ihn angreifen will zurückzieht, betont die Erzählinstanz: *Gâwân dô muose entwichen, / doch unlasterlîchen*. Ebenso erfährt der Rezipient in einer Prolepse bereits vor der Wiederaufnahme der Gawan-Handlung in Buch X, dass Gawan den Mord and Vergulachts Vater nicht begangen hat, als könne die Erzählinstanz es nicht erwarten, ihren *vriunt* von der Tat reinzuwaschen.⁹⁸⁹

Gleichermassen auffällig gestalten sich Szenen, in denen die Erzählinstanz die Handlung anhält, um darüber zu klagen, wie gerne sie doch Gawan helfen und ihn vor allem Unbill bewahren würde, es aber nicht vermag:

*hulfen mîne sinne
iemen iht für minne,
hêrn Gâwân bin ich wol sô holt,
dem wolt ich helfen âne solt.
[...]
swie gern ich in næme
[...]
waz hilfet dan mîn underslac,
swaz ich dâ von gesprechen mac?*⁹⁹⁰

987 Linden: Spielleiter, S. 151. Diese Betitelung ist keine Eigenschöpfung Wolframs, auch Chrétien nennt Gauvain *messire*.

988 338, 7.

989 Vgl. 413, 13–20.

990 532, 19–22; 534, 1; 534, 5f.

Die „Leidensfähigkeit“, die Gawan zugesprochen wird⁹⁹¹, stilisiert die Erzählinstanz zu ihrem eigenen Leid, geschickt den Eindruck erweckend, dass das angewandte Spannungsmanöver⁹⁹² dem Unvermögen oder dem Unwillen geschuldet sei, von etwas zu berichten, was Gawan Schaden zufügen wird.⁹⁹³ Diese Passagen der affektiven Immersion der Erzähler-Figur in das Wohl und Wehe Gawans finden sich bei Chrétien nicht in diesem Ausmaße. Je mehr Handlungsmacht der Gawan-Figur zugestanden wird, desto mehr scheint sie Wolframs Erzählinstanz ‚ans Herz zu wachsen‘.

3.8.2 Kritik

Die unverhohlene Sympathie der Erzählinstanz verhehlt jedoch nicht, dass auch Kritik an Gawan geäußert wird, insbesondere im Hinblick auf seine Geheimhaltungsstrategie um die Joflanze-Episode. Die Erzählinstanz spricht von einer Sünde, die Gawan gegenüber seiner Schwester Itonje begeht:

*ouch het er sich gesündet baz
gein der einvaltigen magt
diu im ir kumber hât geklagt;
wander ir niht zuo gewuoc
daz in unt si ein muoter truoc:
ouch was ir bêder vater Lôt.*⁹⁹⁴

Unterstützung in der Liebesangelegenheit, so wird impliziert, ist nicht genug in dieser Situation. Die Aufrichtigkeit Itonjes wird mit der Heimlichkeit Gawans kontrastiert, auch wenn Itonje dankbar für Gawans Hilfe ist. Wurde zuvor nicht einmal Gawans unhöfisches und impulsives Verhalten kritisiert, entweder entschuldigt oder einfach unkommentiert gelassen, häufen sich nun kritische Kommentare.

*och solte mîn hêr Gâwân
der herzogîn gekündet hân*

991 Wolf: Gramoflanz, S. 30. Vgl. Kapitel II 3.1.

992 Vgl. Nellmann: Stellenkommentar, S. 644.

993 Vgl. 401.

994 636,5–11.

*daz ein sîn helfære
in ir lande wære:
sô wære des strîtes niht geschehn.*⁹⁹⁵

„Das Spiel hört auf, wenn es Tote gibt, weil Gawan es unterläßt, die Beteiligten über seine Maßnahmen aufzuklären.“⁹⁹⁶ Der ‚Ton‘ der kritischen Worte der Erzählinstanz ist jedoch vergleichsweise milde, sie unterläßt es, Gawan eine Titulation zukommen zu lassen, wie es beispielsweise bei der Verurteilung Kriemhilds oder Hagens durch den Erzähler des Nibelungenlieds geschieht.⁹⁹⁷ Zwar fällt das Wort Sünde, doch wird Itonje als *einvaltic* beschrieben, ein Wort, dessen Bedeutung zwar nicht unbedingt die heutige negative Färbung beinhalten muss, jedoch bereits darauf hinweist, dass Itonje leicht zu manipulieren ist.⁹⁹⁸ Die Parallelführung der beiden Kritik-Stellen zeigt sich an der beidermaligen Einleitung durch *och/ouch*. Die leichte Gawan-Schelte wirkt durch die Verwendung der *ouch*-Konjunktionen wie ein gedanklicher Appendix, kaum exponiert und nicht zwingend als wirkliche Kritik aufzufassen.

So wenig die Erzählinstanz sich im Stande zeigen will, über Gawans Leid zu berichten, so wenig scheint sie an der Figur Kritik üben zu wollen. Wo doch einmal kritisiert wird, sind die Worte dergestalt arrangiert, dass die Kritik abgeschwächt wird.

Dass Gawan ebenfalls den Spielraum bekommt, den er für eine Handlungssteuerung benötigt, sollte aus der Tatsache, dass ihm ein eigener Handlungsstrang zugebilligt wird, ersichtlich geworden sein. In diesem Zusammenhang soll jedoch ebenfalls nochmals darauf hingewiesen werden, dass auch außerhalb der Gawan-Handlung Gawan durch die Erzählinstanz ‚Auftritte‘ beschert werden, die sich nicht in der Vorlage Chrétiens finden. Indem Wolfram als *auctor* Gawans Rolle in der Handlung ausbaut, bekommt auch die Erzählinstanz mehr Gelegenheit, sich intensiv mit Gawan auseinanderzusetzen, ihn gar dem Publikum als bereits kampfbereites Kind vorzustellen – eine klare Neuerung gegenüber der bisherigen Gawan-Tradition, ebenso wie die

995 665, 25–29.

996 Bumke: Blutstropfen, S. 160.

997 Vgl. Kapitel II 2.8.

998 Lexer, S. 183.

Hochzeit mit Orgeluse, welche Gawans persönliches Glück in den Vordergrund rückt.

3.9 Resümee: Gawan und Orgeluse – Schüler und Lehrerin?

Gawan unterscheidet sich in sofern von den bisher untersuchten Figuren, dass an ihm eine klare Entwicklung hin zur souveränen Handlungssteuerung nachgezeichnet wird. In der *Parzival*-Handlung agiert Gawan als der Inbegriff des Artushofes, dem die Funktion zukommt, *Parzival* in diesen zu integrieren. Gawan ist jedoch nur handlungsbestimmend an diesen neuralgischen Punkten. Blockiert auf der *histoire*-Ebene durch die Verpflichtung zum Zweikampf mit Vergulaht, erscheint er auf Schampfanzun und Bearosche nur als passiver Katalysator und als eine Figur, die Wissen aufnimmt. Die aktive Verwendung dieses Wissens jedoch bleibt weitgehend aus, Gawan bleibt Objekt und weniger Subjekt der Handlung. Als ‚typischer‘ *Aventiure*- und *Minneritter* wird er auch Situationen ausgesetzt, die ihn in burlesk-komische Verwicklungen bringen, aus der er sich aus eigener Kraft nicht befreien kann.

Das ändert sich zu Beginn des 10. Buches mit dem Auftreten Orgeluses. Gawan scheitert mit seinem Minnedienstgesuch an ihr und sieht sich einer spöttischen Opposition gegenüber, die seine höfischen Tugenden auf eine harte Probe stellt. Trotz seiner Siege im *Tjost* wird ihm die Anerkennung verweigert, die doch ‚Sinn‘ des Minnedienst-Kampfes und des *Tjost* im Allgemeinen ist.⁹⁹⁹ Daher wandelt sich Gawan nicht vom ziellosen *Aventiure*- in einen kampfbereiten *Minneritter*¹⁰⁰⁰, sondern er lernt in der konstanten Auseinandersetzung mit Orgeluse „konstruktiv“ zu handeln und der Überlegene zu werden.¹⁰⁰¹ Orgeluse wird implizit selbst als eine Meisterin der Manipulation charakterisiert; durch die Läuterung im Dienste Orgeluses legt Gawan Stück für Stück die Identität ab, die ihm die Artustradition gegeben

999 Vgl. die erklärende Aussage des Knappen Iwanet: *„swer gein dir ze tjoste kum, / dā soltuz balde brechen, / durch sinen schilt verstecken. / wiltu des vil getriben, / man lobt dich vor den wiben, 158,8–12.*

1000 Vgl. Emmerling, S. 76.

1001 Emmerling, S. 105f.

hat. Erst dann „wird die ganze Handlungsfolge der Gawan-Bücher von Gawans überlegener Planung“¹⁰⁰² bestimmt. So eng wie die Heilung Orgeluses und dadurch Gawans eigene *sælde* mit dem Brechen des Fluches auf Schastel Marveile durch Wolfram verknüpft wurde¹⁰⁰³, wird ersichtlich „... dass Gawan seine Rolle als Heiler der Gesellschaft künftig nur mit Orgeluse zusammen erfüllen kann.“¹⁰⁰⁴ Der erfolgreiche Sprung über die gefährliche Schlucht bildet dabei den Wendepunkt der Handlung und den Abschluss von Gawans Entwicklung hin zum Spielleiter. Gawans Hauptaufgabe im *Parzival* besteht nun darin, die versprengten Teile der Artusgesellschaft in einer großen Inszenierung wieder zusammenzufügen, damit im semantischen Raum ‚Artushof‘ wieder die Hofesfreude einkehren kann. Auf der Ebene narrativer Regie entpuppt sich diese Aufgabe als Rückführung aller Handlungsstränge zum Artushof, Gawan handelt als Komplize der Erzählinstanz, die eine Genre-Erwartung zu erfüllen hat.¹⁰⁰⁵ Über Parzivals andere Identität als Gralsritter, die sich aus einer anderen Verwandtschafts- und Handlungslinie herleitet, hat Gawan jedoch keine Gewalt. Folgerichtig gibt Gawan seine Funktion als Spielleiter wieder an die Erzählinstanz ab, welche nun wieder in voller Souveränität Parzivals Handlungsstrang zuende führen kann.

Symbolisiert wird dieser Wechsel durch den Zweikampf zwischen Parzival und Gawan, der zwar mit keinem klaren Sieg endet, doch von Gawan als Sieg Parzivals ausgelegt wird.

Nach der Anwendung der Kriterien auf die Gawan-Figur ist nun zu resümieren: Gawans Zwischenspiel als handlungssteuernde Figur kann als ein Experiment gesehen werden, als eine „poetologische Volte also, die für das sichere Terrain arthurischer Aventiuren durchaus *ein wil* funktioniert“¹⁰⁰⁶. Doch dort, wo Gawans Kompetenz mit der Kompetenz der Erzählinstanz kollidiert, wo die Erzählinstanz keine Gewalt mehr über Gawans Handeln zu haben scheint, läuft die innerfiktionale Kohärenz und Logik Gefahr, dauerhaft gefährdet zu werden. Wenn Erzählinstanz und Figur in der Lenkung der Handlung zu Konkurrenten

1002 Bumke, Blutstropfen, S. 162.

1003 Vgl. Emmerling, S. 114.

1004 Emmerling, S. 103.

1005 Vgl. Mertens, Volker: Der Deutsche Artusroman, Stuttgart 1998, bes. S. 25–63.

1006 Linden: Spielleiter, S. 166.

werden, kann die Souveränität der Figur als Erzählprinzip nicht durchgehalten werden. Die stilisierte Hilflosigkeit des Erzählers gegenüber einer allzu unabhängig nach einer höheren Logik handelnden Figur lässt bereits Probleme erahnen, die im Kapitel zum *Tristan Gottfrieds* von Straßburg noch schärfer zu Tage treten werden.

4. Gottes Werk und Wetzels Beitrag – Graf Wetzel im *Herzog Ernst B*

4.1 Die Figur Wetzel

4.1.1 Charakteristika

Bei der Figur Graf Wetzel handelt es sich um den besten Freund und Vasallen des Protagonisten Ernst. Wetzel ist der einzige der Gefährten des Herzogs, dessen Name Einzug in die Dichtung der wohl um 1200 entstandenen¹⁰⁰⁷ Fassung B erhält, die Hauptgegenstand dieser Untersuchung ist. Bereits früh zu Beginn des Werkes wird Wetzel dem Rezipienten durch die Erzählinstanz vorgestellt, als Ernst mit anderen jungen Adligen seine Schwertleite begeh:

1007 Über die genaue Datierung aller Fassungen der *Herzog Ernst* Dichtung wird in der Forschung ausgreifend diskutiert. Die sehr punktgenauen Datierungen Behrs stützen sich bei der Einordnung der B Fassung auf die Nennung des Waisens, des besonderen Steines in der Reichskrone. Da dieser bei Walther von der Vogelweide als pars pro toto für die Reichskrone im 2. Spruch im Reichston Erwähnung findet, stellt Behr für die B Fassung einen terminus post quem von 1198 fest. (Vgl. Behr, Hans-Joachim: *Herzog Ernst. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung*, Göttingen 1979 [Litterae 62]; sowie: ders. / Szenklar, Hans: *Herzog Ernst*, VL 3², Sp. 1179–1191.) Diese Annahme ist jedoch kritisch zu sehen, da auch wenn der Waise vor Walther keine literarische Erwähnung gefunden hat, nicht davon ausgegangen werden kann, dass er zuvor keine Rolle im Bewusstsein der Zeit gespielt hat. Die Reichskrone wird in der Archäologischen und historischen Forschung des frühen Mittelalters überwiegend auf die Zeit Konrads II. (~990–1039) datiert, also etwa 150 Jahre vor Behrs terminus post quem. Vgl. zur Kritik an Behr auch Jens Haustein: ‚Herzog Ernst‘ zwischen Synchronie und Diachronie, *ZfdPh* 116 (1997), S. 115–130; Otto Neudeck: Ehre und Demut. Konkurrierende Verhaltenskonzepte im ‚Herzog Ernst B‘, in: *ZfdA* 121 (1992), S. 177–209. sowie Markus Stock: Kombinationsinn. Narrative Strukturexperimente im ‚Straßburger Alexander‘, im ‚Herzog Ernst‘ und im ‚König Rother‘, Tübingen 2002, S. 157f.

*dô nam der edel wigant
mit grözen êren daz swert
und mit im ein knabe wert,
grâve Wetzels, sîn man,
der nie zageheit gewan,
und ander sîn gesinde.¹⁰⁰⁸*

Wetzels ist also allein durch seine direkte Benennung bereits mehr als nur ein Teil dieses *gesinde*, welches als bloßer Funktionsträger den Rahmen für das festliche Ereignis bildet. In einer Prolepse wird darüber hinaus in den anschließenden Versen auf Wetzels zukünftige Beziehung zu Ernst hingewiesen, sodass keinerlei Zweifel an Wetzels treuen Ergebenheit aufkommen:

*des muose erm immer mêre
leisten triuwe und wârheit.
durch deheine arbeit
wolder im nie geswichen.
er gestuont im frûmelichen
bî unz an sîn ende.¹⁰⁰⁹*

Auch in zukünftigen Erwähnungen findet sich bei der Nennung Wetzels immer wieder der Zusatz *sîn man*, sodass diese Charakterisierung beinahe zum topisch überformten Epitheton gerät¹⁰¹⁰, welches auf eine Engführung der beiden Figuren abzielt: Wetzels gehört Ernst gleichsam mit Haut und Haaren, wo Ernst ist, dort wird notwendigerweise auch Wetzels sein, selbst wenn er nicht dezidierte Erwähnung findet. Allerdings ist diese Verbundenheit auch reziprok. Obwohl Ernst seine Gefährten gleich zu behandeln gelobt, behandelt er Wetzels stets ein klein wenig ‚gleicher‘ als alle anderen.¹⁰¹¹ Nur der Tod, so lässt die Erzählinstanz verlauten, kann sie am Ende voneinander scheiden.

1008 V. 118–123. Im folgenden wird zitiert aus: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006.

1009 V. 126–131.

1010 Vgl. jedoch J.W Thomas und Carolyn Dussères Kommentar zur generellen Vorliebe des Erzählers für reimfüllende Epitheta in: J. W. Thomas/Carolyn Dussère: Introduction, in: The Legend of Duke Ernst, Lincoln/London 1979, S. 22.

1011 Vgl. Dimpel, Michael Friedrich: Wertungsübertragungen und korrelative Sinnstiftung im ‚Herzog Ernst B‘ und im ‚Partonopier‘, in: DVLG 89 (2015), S. 41–

Welches Vertrauen Ernst in den Mann setzt, der als *ûz erwelter de-gen*¹⁰¹² und *helt*¹⁰¹³ bezeichnet wird, wird ersichtlich an der Tatsache, dass er ihm im Krieg auch die Führung des Heeres anvertraut und dass es Wetzel ist, der in Grippia Ernsts' Bannerträger wird.¹⁰¹⁴

Des weiteren offenbart sich Wetzel in der Rolle des Vasalls auch als Ratgeber für Ernst, der häufig in Entscheidungen um seine Meinung gefragt wird oder diese Meinung auch ohne Aufforderung kundtut.¹⁰¹⁵

4.1.2 Das Interesse der Forschung

Nach der erfolgten Charakterisierung Wetzels verwundert es, dass der Figur bisher in der Forschung wenig Beachtung geschenkt wurde. Das mag allgemein dem mangelnden Interesse des Forschungsfeldes ‚Herzog Ernst‘ an den Figuren des Werks geschuldet sein, oder der Tatsache, dass Wetzels Nähe zu Ernst ihm wenig eigenes Profil zu verleihen scheint. Die Darstellung von Wetzels Beteiligung am Fortlauf der Handlung läuft weitestgehend analog zu den Worten des anonymen *auctors*: über eine Formulierung im Stile „Ernst in Begleitung seines Freundes Graf Wetzel“¹⁰¹⁶ und eine Klassifizierung als *stock character* der Heldenepik, als „Requisi[t] heroischer Dichtung“¹⁰¹⁷ wird selten hinausgegangen.

Erfolgt dennoch ein differenzierterer Blick auf die Figur Graf Wetzel, schließt sie sich zumeist folgenden zwei Stoßrichtungen an: Der

69, hier S. 53. Blamires hat auf eine Parallele zu dem bekannten Zweiergespann des Rolandsliedes, Roland und Olivier hingewiesen, vgl. Blamires, David: *Herzog Ernst and the Otherworld Voyage. A comparative study*, Manchester 1979, S. 14.

1012 V. 2005.

1013 V. 139.

1014 Vgl. Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014, S. 288. Zur Bedeutung des Bannerträgers im Heer vgl. Gaier, Arno: *Herrschaftssymbole und Fahnen im hoch- und spätmittelalterlichen Imperium*, Hamburg 2013.

1015 Mehr dazu im Kapitel 4.7.

1016 Luff, Robert: *nu vernemet alle besunder:/ ich sage iu michel wunder*. Dichter, Publikum, und Konturen der Vortragssituation im ‚Herzog Ernst‘ B, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heidelberg 95 (2001). S. 99.

1017 Neudeck: *Ehre und Demut*, S. 190.

Suche nach einem historischen Vorbild für die Figur Wetzels und der Funktion Wetzels als kontrastierendes Spiegelbild Herzog Ernsts.

Die Frage nach einer allgemeinen Historisierung des ‚Herzog Ernst‘ Stoffes und besonders des Reichsteils um die Verbannung Ernsts stellt eine nicht immer kritiklos anerkannte Stoßrichtung der Forschung dar. Es wird versucht, aufgrund der Engführung von Fakt und Fiktion eine genauere Datierung der einzelnen Textvarianten zu erhalten¹⁰¹⁸ oder einen Mehrwert für die Interpretation zu erhalten, indem hinter den Figuren und ihren Verhaltensweisen historische Vorbilder gesucht werden. Entweder wird der Aufstand Liudolfs, Sohn Kaiser Ottos gegen seinen Vater im Jahr 953 als Vorlage identifiziert (aufgrund der sich wiederfindenden Vater-Sohn Konstellation und des Namens Otto), oder man wagt eine Rückbeziehung des Stoffes auf den Konflikt Ernst II. von Schwaben mit seinen Stiefvater Konrad II.¹⁰¹⁹

Für Wetzel wird dabei, korrespondieren mit Version II, üblicherweise die historische Gestalt Werner (Wetzilo) von Kyburg herangezogen. Dieser stand in enger freundschaftlicher Verbindung zu Ernst II. Da Ernsts Stiefvater Konrad nicht von der Verfolgung des noch immer rebellierenden Werners ablassen wollte, überwarf sich Ernst erneut mit Konrad. Seite an Seite, so die Überlieferung, fielen die Waffengefährten Ernst und Werner im Kampf.¹⁰²⁰ Aus dieser Vorlage ließe sich eventuell das im *Herzog Ernst B* erkennbare enge Verhältnis zwischen Ernst und Wetzel zurückführen:

1018 Vgl. bsw. die Ausführung zur Namensgebung der Babenbergischen Fürsten in Rühl, Jasmin S.: Welfisch? Staufisch? Babenbergisch? Zur Datierung, Lokalisierung und Interpretation der mittelalterlichen Herzog-Ernst-Fassungen seit Konrad III. auf der Grundlage der Wortgeschichte von "Burg" und "Stadt", Wien 2002. Die Frage, welche politische Partei der Text selbst ergreift, soll diese Untersuchung nicht tangieren. Ähnlich kritisch u. a. Hausteин, S. 123.

1019 Vgl. Hausteин, S. 120; für eine Überblendung vieler einzelner historischer Elemente plädiert Bernhard Sowinski im Nachwort zur Edition nach Karl Bartsch. Vgl. Sowinski, Bernhard: Nachwort, in: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006, S. 405–429.S. 412.

1020 Stark für eine historisch-politische Einordnung plädiert vor allem Wehrli, Max: Herzog Ernst, in: ders.: Formen mittelalterlicher Erzählung, Zürich/Freiburg i. Br. 1969, S. 141–153. Zur historischen Vorlage Wetzels vgl. auch Rühl, S. 76; Sowinski: Nachwort, S. 412.

*und wurden doch nie gescheiden
durch deheine slahte nôt,
unz sie ze leste schiet der tôt.*¹⁰²¹

Dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass "historisch scheinende Erzählelemente zu keinem anderen Zweck zusammenkomponiert sind als dem, die Ausfahrt des Helden zu motivieren und gleichzeitig eine spätere Versöhnung zu motivieren."¹⁰²² Es erscheint zweifelhaft, dass es eine konkrete und genau zu bestimmende historische Situation gegeben hat, die in direkter Weise Pate für die Epifizierung des Herzog Ernst Stoff gestanden hat. Vielmehr dienen umgekehrt die latenten historischen Anklänge der verifizierenden Einbettung der fantastischen Orientberichte in einen bekannten Rahmen.¹⁰²³

Resümierend bemerkt Otto Neudeck: „... das Bestreben, in der Dichtung Historisches gespiegelt zu finden und darüber konkrete Aussagen zu machen, muß letztlich immer spekulativ bleiben.“¹⁰²⁴ Von einem wirklichen Mehrwert für die Interpretation der Figur Wetzels durch die Rückführung auf eine historische Person finden sich keine Belege.

Untersuchungen hinsichtlich Wetzels narratologischer Funktion richten Wetzel wie angesprochen fast ausschließlich auf den Protagonisten hin aus. Markus Stock bezeichnet die Paarbeziehung zwischen Ernst und Wetzel als „eine grundsätzliche Personenkonstellation des Romans.“¹⁰²⁵ Dabei stellt Stock diese Beziehung in die Reihe einiger anderer Paarbeziehungen, die Ernsts Leben bestimmten. Die Paarbeziehung zwischen Ernst und seinem Stiefvater Otto weist ähnlich enge Züge auf¹⁰²⁶, bis sie durch den Pfalzgrafen Heinrich zerstört wird. Danach steht die enge Freundschaft und Kameradschaft Ernsts und Wetzels wieder im Vordergrund, während Wetzel für beinahe 800 Verse – und damit für knapp die Hälfte des Reichsteiles – zuvor keine Erwäh-

1021 V. 134ff.

1022 Haustein, S. 124.

1023 Vgl. ebd., S. 125.

1024 Neudeck: *Ehre und Demut*, S. 180.

1025 Stock, S. 177.

1026 Vgl. die ähnlich lautenden Verse 134 u. 645: *und wurden doch nie gescheiden* (Ernst/Wetzel), *daz sie nie wurden gescheiden* (Ernst/Otto).

nung mehr fand.¹⁰²⁷ Wetzel wird eine auf sich selbst bezogene Existenzberechtigung abgesprochen, er ist keine eigenständige Figur, sondern ohne Ernst schlichtweg nicht denkbar. Wetzel werde Ernst als „laterale Helferfigur“ zur Seite gestellt, dessen „Funktion [sich] weitgehend in der Rolle des Ratgebers erschöpft.“¹⁰²⁸ Burkhard Hasebrink macht darüber hinaus Wetzels Funktion als Spiegelbild oder diametrale Kontrastfolie im Rekurs auf Ernsts eigene Idealität stark: Wetzel impersoniert, so seine Auffassung, „den Habitus der Klugheit des Herzogs.“¹⁰²⁹ Wetzel sei also nur aus Ernst selbst heraus zu beurteilen, er ist dort klug wo Ernst es noch nicht selbst ist, er ist dort bedächtig, wo Ernst sofort losschlagen will. In eine ähnliche Richtung zielen David Blamires' Beobachtungen, gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie von einer Asorption der Figur Wetzels in Ernst sprechen: „The qualities that Wetzel stand for have then been integrated in his own personality, and Wetzel can thus disappear from active participation in the story.“¹⁰³⁰ Ist Wetzel also nicht mehr als eine Replik Ernsts, die dann verschwinden kann, wenn Ernsts Entwicklung abgeschlossen ist? Erschöpft sich seine Signifikanz für das Werk darin, keine ‚richtige‘ eigenständige Figur zu sein, sondern eine Personifikation der Werte Ernsts, ein weiterer der Spaltungsphantasmen, die bereits in früheren Kapiteln begegnet sind? Oder lässt sich der ‚Spieß‘ wie zuvor umdrehen und Wetzels Funktion für das Werk mit seinen Charakteristika Klugheit, Hilfe für Ernst und namentliche Präsenz vor allen anderen Gefährten in der Theorie einer handlungssteuernden Figur engführen? Anstöße hierfür sollen die folgenden Kapitel zusammentragen.

1027 Stock: Kombinationssinn, S. 178. Nach Ernsts Ankunft in Arimaspi, sieht Stock die Paarbeziehung Ernst/König von Arimaspi als sinnstiftend ein, Wetzel verschwindet wiederum aus dem Fokus.

1028 Meves, Uwe: Studien zu König Rother, *Herzog Ernst* und Grauer Rock (Orendel). Bern u.a. 1977, S. 172.

1029 Hasebrink, Burkhard: Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert, Göttingen 2000, S. 219.

1030 Blamires, S. 17.

4.2 Erzählsituation

Die Überlegungen zur Erzählsituation im *Herzog Ernst B* nehmen zwei Aspekte in den Fokus: Die Erzählinstanz selbst und wie sie sich im Text positioniert bzw. wiederfindet, andererseits wird, daran anknüpfend, die in der Forschung kontrovers diskutierte Gattungsfrage in den Blick genommen. Welche Parallelen zu Erzählsituationen bereits untersuchter Werke und welche Schlussfolgerung für die Präsenz einer handlungssteuernden Figur im Text lassen sich aus der Annahme einer bestimmten Gattung für den *Herzog Ernst* ziehen?

Es lässt sich schon zu beginn feststellen, dass die Erzählinstanz keine übermäßige Präsenz im Text zu erkennen gibt. Sie ist, wie Thomas/Dussère in ihrer Einleitung zur englischen Übersetzung herausstellen, „by no means as well developed and individualized as his counterparts in such works as *Parzival*, *Tristan*, *Iwein* and *Wigalois*. [It] gives us no information about [its] person and exhibits few distinctive idiosyncrasies.“¹⁰³¹ Wer die Erzählinstanz ist oder zu sein vorgeben will, scheint weder für die Geschichte selbst noch für ihren Wahrheitsanspruch eine Rolle zu spielen. Dementsprechend soll die etwaige Identität des *auctors*, welchen man hinter solchen Aussagen vermuten könnte, an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

In dieser Anonymität der Erzählinstanz lassen sich Parallelen zum *Nibelungenlied* finden. Die Erzählinstanz ist der Vermittler des Stoffes, der mehr oder weniger für sich selbst sprechen soll, es gibt von Seiten der Erzählinstanz aus keine didaktischen Kommentare oder moralischen Exkurse, welche den Rezipienten lenken sollen.¹⁰³² Die Erzählinstanz hält sich sogar dann zurück, als Ernst mit seinem Angriff auf Heinrich und Otto nicht nur den Frieden des Reiches bedroht, sondern auch eine Todsünde begeht, indem er das Leben eines von Gott gesalbten Herrschers in Gefahr bringt. Knapp 60 Verse schildern den Ablauf des Attentats, statt einer Verurteilung findet sich sogar eine gewisse Komik in der Darstellung:

¹⁰³¹ Thomas/Dussère, S. 21.

¹⁰³² Thomas/Dussère, S. 22. Im direkten Vergleich zum *Nibelungenlied* findet sich dort mehr ‚Parteinahme‘ des Erzählers, vgl. die Erzählerkommentare zur Ermordung Siegfrieds und zur Vorbereitung des Mordes an Ortlieb.

*vil balde zuchten sie diu swert
und zerstörten dar inne
daz gespræhe mit unminne.
der künic entran vil kûme.
er spranc von sînem rûme
vil snelle über eine banc.
in dûht diu wîle gar ze lanc.*¹⁰³³

Es findet hier eine subtile innerfiktionale Sympathieelenkung zugunsten Ernsts statt, indem die bewaffneten Helden mit einem überstürzt fliehenden Kaiser kontrastiert werden, anstelle einer expliziten aus der Diegese herausführenden Stellungnahme der Erzählinstanz zu der Situation. Dies passt zu der bereits konstatierten Vermittlerrolle, die die Erzählinstanz im *Herzog Ernst* einnimmt. Anstatt selbst mit einer profilierten Eigenmeinung vor den Rezipienten zu treten, lässt die Erzählinstanz den Text für sich sprechen.

Jedoch lassen die Merkmale der noch stark auszumachenden Mündlichkeit des Erzählens eine direkte Kommunikation mit dem ‚Publikum‘ des Vortrags durchaus erkennen. Schon der Auftakt des Prologs zeigt mit den Worten *Nu vernemet alle besunder* einen spezifischen Rekurs auf eine Adressatenzentrierte Aufführungssituation. Dies mag als ‚gattungstypischer‘ Beginn bezeichnet werden¹⁰³⁴, jedoch müsste für die Verifizierung dieser Annahme zuerst die Gattungsfrage geklärt sein. Dazu an anderer Stelle mehr.

Aspekte der Mündlichkeit scheinen besonders im Reichsteil dem Werk eine Struktur zu verleihen. So beginnen neue Sinnabschnitte häufig mit auf bereits Gesagtes rekurrierende Floskeln, die den Rezipienten direkt ansprechen: *Ich wil iuch vür baz wizzen lân*¹⁰³⁵, *als ich iu wol sagen kan*¹⁰³⁶, *als ir dâ vor hât vernomen*.¹⁰³⁷ Weit mehr als bloße Reimfüller-Verse eines stilistisch noch nicht einem Wolfram oder Hartmann gleichkommenden Schreibers¹⁰³⁸, dienen diese Verse als roter Faden für das Gehörte. Auf dieselbe Weise funktionieren Apostro-

1033 V. 1280–1286.

1034 Vgl. Luff, S. 85f.

1035 V. 57.

1036 V. 198.

1037 V. 259.

1038 Vgl. Thomas/Dussère, S. 22f.

phen, die gleichsam einen ‚hörbaren‘ Doppelpunkt bilden.¹⁰³⁹ Der *Herzog Ernst B* greift in die Übergangsphase von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit ein, symbolisiert auch durch Ottos Bestreben gegen Ende des Werkes, Ernsts Erlebnisse aufschreiben zu lassen.¹⁰⁴⁰

Die Figuren werden durch die Erzählinstanz typisiert dargestellt. Es scheint um ein exemplarisches Erzählen zu gehen, welches „gar nicht von einem bestimmten Kaiser, etwa Otto dem Großen, sondern nur von einem Kaiser, seiner Frau und ihrem Sohn sowie von einem Verleumder“¹⁰⁴¹ berichtet. Die Szenerie wird „nur so weit enthistorisiert, daß dies[e] gerade noch glaubhaft ist, und doch historisch unkonkret genug belassen, um exemplarisch sein zu können.“¹⁰⁴² Dementsprechend wird den Figuren wenig kausale Motivation für ihr Handeln zugebilligt und die Erzählinstanz gibt wenig Einblick in die Gedanken der Figuren. Die Emotionen, die beschrieben werden, sind ebenso typisiert: *frölicher muot* bei guten Nachrichten oder Festen, *gram* und *zorn* bei Beleidigung und angetanem Unrecht und *weinen unde klagen* bei Trauer.¹⁰⁴³

Darüber hinaus finden sich einige logische ‚Lücken‘ in der Präsentation der Geschichte. Die Erzählinstanz „much prefers to discuss action and [...] is not greatly concerned with consistency.“¹⁰⁴⁴ So blicken Ernst und seine Gefährten nach nur 3 Monaten im Sturm dem Hungertod entgegen, obwohl sie zuvor Vorräte für ein halbes Jahr geladen hatten. Ein Logikfehler oder eine dem paradigmatischen Erzählstil ge-

1039 Vgl. V. 349ff, welche den Erhalt des vom Kaiser an Adelheid gerichteten Brief beschreiben, der Adeheid vom Kaplan vorgelesen wird. Das *vernemet wie er beginne* lässt sich sowohl als an Adelheid als an den Rezipienten gerichtet deuten und bedeutet im Folgenden eine Verschmelzung dreier Stimmen. Zum einen vermittelt der Erzähler dem Publikum das Geschehen, dann spricht der Kaplan zu Adelheid und zum dritten spricht Otto durch den Brief direkt an seine zukünftige Königin. Ohne den einleitenden Vers wäre dieser erzählerische Kniff weit subtiler.

1040 Vgl. V. 60046007. vgl. auch Thomas/Dussère, S. 21.

1041 Haustein, S. 123.

1042 Ebd. S. 124. Vgl. auch Kapitel 4.1.

1043 Sowinski gibt jedoch zu bedenken, dass bereits im Unterschied zur Fassung A größere Kausalzusammenhänge und „psychologische Vertiefung“ fassbar werden. Als Beispiel gibt er das Weinen Ernsts und Wetzel über den Tod der indischen Prinzessin an, welches weit über generische Trauer hinausgehe. Vgl. Sowinski: Nachwort, S. 424.

1044 Thomas /Dussère, S. 23.

schuldeter kaum verschleierte Motivation, um überhaupt das Grippia-Abenteuer in Gang zu bringen?¹⁰⁴⁵ Inwieweit zeigt eine solche Erzählinstanz, die kaum ‚persönlich‘ in Erscheinung tritt, wenig Einblick in ihre Figuren gibt und eher dem Wiedergeben denn Lenken von Ereignissen verpflichtet scheint, überhaupt souveräne Gewalt über den Text?

Zu nennen wäre das Argument der vielfach auftretenden Prolepsen.¹⁰⁴⁶ Wie auch im *Nibelungenlied* nehmen die Voraussagen der Erzählinstanz oftmals die ‚Spannung‘ aus dem Narrativ. Häufig durch das Adverb *sît* eingeleitet, wird auf einen Zustand in der nahen oder fernen Zukunft hingewiesen, welcher entweder den gerade beschriebenen Zustand ins negative verkehrt oder auf den Lohn getaner guter Taten hinweist. Die Erzählinstanz zeigt hier selbstbewusst, dass sie sich über den gesamten Verlauf der Geschichte im klaren ist. Dieser Verlauf steht auch ohne Möglichkeit zur Änderung bereits fest. So wird von Herzog Ernst berichtet:

*sît kam er in manige nôt
die er vi manlich überwant:
er was ein gemuoter wîgant.*¹⁰⁴⁷

Dass Ernst alle ihm entgegenstehenden Widrigkeiten überwinden wird, steht dank seiner Befähigung von vorneherein außer Zweifel.¹⁰⁴⁸ Das Erzählen ist also weniger kausal- und figurenorientiert, als final ausgerichtet. Die starke Ausrichtung auf das bereits bekannte Ende hin macht das Präsentieren kausaler Figurenmotivation unnötig. Exemplarisch wird an der Geschichte eines *wîgant* der göttliche Heilsplan¹⁰⁴⁹ ausgebreitet, die Einschaltung der häufigen Vorgriffe lässt die Erzählinstanz zu jeder Zeit die Kontrolle über das Geschehen behalten; was die Figuren tun werden, wird nichts am bereits feststehenden Zielpunkt der Handlung ändern.

Wenngleich weniger profiliert und präsent als die Erzähler-Figuren in den arthurischen Romanen, ist die Erzählinstanz im *Herzog*

1045 Vgl. zum paradigmatischen Erzählen Ursula Schulzes Ausführungen zum *Nibelungenlied*. Schulze: *Nibelungenlied*, S. 132; sowie Kap. II 2.2.

1046 Thomas/Dussère, S. 21.

1047 V. 54ff.

1048 Vgl. auch Kapitel II 4.6 zu Ernsts Idealität.

1049 Vgl. auch Kapitel II 4.6 zum Einfluss Gottes als Motor der Narration.

Ernst B durchaus in ihrem Wissen und der Kontrolle über das Erzählte souverän. Trotz ihrer vergleichsweise geringen Präsenz gibt die Erzählinstanz den Figuren durch mangelnde Introspektion wenig Raum, sich zu ‚entfalten‘ und das Geschehen zu beeinflussen. Für den nötigen Handlungsspielraum einer handlungssteuernden Figur sind dergestaltete Voraussetzungen jedenfalls problematisch. Es wird sich zeigen, ob Graf Wetzel dem Phänomen einer *Auctorialen Figur* unter diesen Umständen nahe kommen kann.

Zuerst jedoch noch ein Blick auf die allgegenwärtige Gattungsdiskussion, die sich besonders anhand der „zwei disparaten Teile“ entzündet, welche „Reichsteil und Orientteil genannt werden.“¹⁰⁵⁰ Die Art und Weise wie beide Teile zusammengefügt wurden, und die „Unstimmigkeiten in der künstlerischen Gestaltung“¹⁰⁵¹ lassen einerseits den Schluss auf unterschiedliche Tradierungen der Stofftraditionen zu, andererseits sind beide Teile so eng und rekurrierend auf einander bezogen, dass ein nachträgliches Einfügen des Orientteils in den Reichsteil unwahrscheinlich erscheint.¹⁰⁵²

Laut Robert Luff steht der *Herzog Ernst B* „im Spannungsfeld der drei Gattungen, Spielmannsepik, Heldenepik und Geistlichendichtung, deren *auctoren* meist anonym bleiben.“¹⁰⁵³ Aufgrund der Beschreibungen des Hofes Ottos und der Festlichkeiten anlässlich seiner Hochzeit mit Ernsts Mutter wird der Erzählung auch „eine gewisse Nähe zu den höfischen Dichtungen“ bescheinigt, doch nach einer Untersuchung der sprachlichen Ausgestaltung kommt Jasmin Rühl zu dem Urteil, der *Herzog Ernst B* sei wenn dann eine frühhöfische Dichtung.¹⁰⁵⁴

Interessant für die bereits angesprochenen sprachlichen und erzähltechnischen Parallelen zum *Nibelungenlied* ist eine These Otto Neudecks, welcher den *Herzog Ernst B* als einen programmatischen Gegenentwurf zum *Nibelungenlied* verstanden sehen will, im Bezug auf die Konsequenzen einer feudalen Kriegergesellschaft. Anders als im *Nibelungenlied* jedoch lassen sich die Differenzen mit Gottes Hilfe klären und es komme

1050 Stock: Kombinationssinn, S. 159.

1051 Sowinski: Nachwort, S. 418.

1052 Vgl. Klein, S. 247.

1053 Vgl. Luff, S. 85.

1054 Rühl, S. 322.

nur zu einem tödlichen Intermezzo, keiner blutigen Katastrophe wie im *Nibelungenlied*.¹⁰⁵⁵

Nach einer Zusammenschau der Forschung zu diesem Thema, welche die Möglichkeiten Empörer-/Ächtermäre, Heldenlied, Spielmannsdichtung und der *chanson de geste* nahestehende ‚kleinepische Gattung‘ aufführt, kommt Haustein zu der Auffassung, dass beide Teile, Reichs- und Orientteil synchron geschaffen wurden „von einem Mann, der Zugang hatte zu beiden Quellengruppen [...], von einem gelehrten Kleriker also.“¹⁰⁵⁶

Eine endgültige Entscheidung, welche Gattung für den *Herzog Ernst B* als prävalent zu betrachten ist, soll an dieser Stelle nicht gefällt werden. Dennoch bleibt eine Beobachtung festzuhalten: Die exakte Gattungsbestimmung, ob es sich nun um ein Helden-, Kreuzzugs-, oder Spielmannsepos oder gar um eine frühhöfische Dichtung auf dem Weg hin zum ‚typischen‘ Artusschema mit der Dreifachstruktur Aufstieg, Sturz und Bewährung¹⁰⁵⁷ handelt, mag eine untergeordnete Rolle spielen. Die *Auswirkungen* einer Erzählsituation, welche eine nicht profilierte Erzählinstanz präsentiert und Figurenhandlungen wenig bis gar nicht als kausal motiviert darlegt, sind jedoch enorm. Ein Rückbezug dieser Charakteristika auf zeitlich vor dem höfischen Roman liegenden Erzählkonventionen ist nicht vollends von der Hand zu weisen und sollte im Hinterkopf behalten werden.

4.3 Mittlerfunktion

Der bereits angesprochene geringere Handlungsradius der Figuren im *Herzog Ernst B* hat zur direkten Folge, dass die Erzählinstanz selbst im Werk wenig entlastet wird. Somit finden sich selten Aktualisierungen durch Nacherzählung, welche von Figuren innerhalb des Werkes aus-

1055 Vgl. Neudeck, Otto: Erzählen von Kaiser Otto. Zu Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur, Köln u. a. 2003, S. 139ff. Danach könnte das Epos jedoch erst nach 1200 entstanden sein, um für eine genaue Kenntnis des Stoffes eine plausible Erklärung zu finden.

1056 Haustein, S. 122. Vgl. auch den resümierenden Forschungsüberblick bei Klein, S. 245.

1057 Vgl. Klein, S. 246.

geführt werden, ebenso selten provozieren Figuren durch ihre Worte die Gabe von Informationen oder dienen als Reflektionsmedien. Auch für Wetzel können nur wenige Stellen zusammengetragen werden, die für das Kriterium Mittlerfunktion angerechnet werden können, doch sind sie von einiger Signifikanz.

„Bei der Konzeption der narrativen Vermittlung steht der Herzog-Ernst-Verfasser vor der Herausforderung, den Widerstand eines regionalen Machthabers gegen das Reich [...] als legitim erscheinen zu lassen“¹⁰⁵⁸ – und das nicht erst nach dem Attentat auf Kaiser Otto. Mit dem Medium der Figurenpräsentation erreicht die Erzählinstanz dies in der vorbildlichen Beschreibung Ernsts, welche positive Konnotationen im Rezipienten hervorruft. Dieser tapfere und über alle Zweifel erhabene Held ist *âne schulde* Opfer einer Intrige geworden, die ihn nun zum Kämpfen zwingt. Auf der *histoire*-Ebene wird dies nicht nur durch die Interventionen Adelheids und der Reichsfürsten ausgeführt, welche Otto inständig um Gnade für Ernst bitten, sondern auf eine weniger emotionale Weise durch eine Rechtsbelehrung Wetzels. Er ist es, der Ernst zur Besonnenheit und Vorsicht mahnt, indem er ihn und damit auch den Rezipienten an die geltende Rechtslage erinnert:

„tuot ir nû dâ wider iht,
sô muget ir iuch entreden niht
so ir ze rehte soldet stân,
irn hætet wider daz riche getân,
und belibet in der schulde.“¹⁰⁵⁹

Vor diesem Hintergrund schöpft Ernst erst einmal alle sich ihm noch bietenden Mittel der Petition aus, lässt sogar die anderen Reichsfürsten für ihn bitten. Erst bei der Ankunft am Hoftag in Speyer verlässt Ernst den Pfad des offiziell geltenden Rechts und übt persönliche Rache an Heinrich. Hätte Ernst nach den ersten Angriffen auf seine Besitzungen im selben Ungestüm einen militärischen Gegenschlag erwägt, hätte er also das durch Wetzel aktualisierte Reichsrecht missachtet, wäre seine Legitimierung vor dem Rezipienten um einiges schwieriger zu rechtfertigen.

¹⁰⁵⁸ Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 47.

¹⁰⁵⁹ V. 917–921.

tigen, sein Nimbus als strahlender Held weit weniger makellos.¹⁰⁶⁰ Von der bisherigen Forschung wurde Wetzels Anteil an Ernsts langer Mäßigung unterschiedlich gewürdigt. Friedrich Michael Dimpel erwähnt nur Wetzels Legitimation des Widerstands *nach* den gescheiterten Vermittlungsversuchen von Adelheid und den Fürsten und verkehrt damit den konsekutiven Ablauf der Ereignisse.¹⁰⁶¹ Die Entscheidung „*nu muoz ich werben sinen schaden*“¹⁰⁶² wird von Ernst allein in einem längeren Monolog getroffen, Wetzl kommt für den restlichen Verlauf der Fehde nicht mehr zu Wort, tritt erst in Grippia wieder als warnende Stimme in Erscheinung. David Blamires erwähnt zwar Wetzels Rat zur Mäßigung und bezeichnet diesen Rat als „his first major act“, weist auch auf Wetzels „restraining influence on Ernst’s preference for immediate action“ hin, verkehrt jedoch den Fokus hin auf Ernst: Ernsts Wille auf guten Rat zu hören und seine Fähigkeit, sich gute Ratgeber an die Seite zu stellen seien maßgeblich, nicht Wetzels Leistung.¹⁰⁶³

Auch auf einer symbolischen Stufe auf der *histoire*-Ebene agiert Wetzl als Vermittler, allerdings aufgrund der Ebenenrestriktion eher im direkten Dienste Ernsts als des Erzählers¹⁰⁶⁴: Indem er und nicht irgendein anderer namenloser Gefährte Ernsts Banner vor allen Kämpfern in die Stadt Gippia trägt, fungiert er als ‚Aushängeschild‘ seines Herrn und Freundes, allen sichtbar Ernsts Absichten zeigend.¹⁰⁶⁵ In nonverbaler Kommunikation vermittelt er mit dem Banner alles, wo-

¹⁰⁶⁰ Vgl. Dimpels knappe Zusammenfassung der sich stellenden Problematik: „Im Falle des *Herzog Ernst* wäre kaum denkbar, dass ein mittelalterlicher Erzähler unvehohlen kritisiert, wenn seine Hauptfigur ihr Erbland verteidigt.“ in: Dimpel. Wertungsübertragungen, S. 69.

¹⁰⁶¹ Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 49. Anders Robert Luff, welcher die Zugründelegung Wetzels Rats hinsichtlich Ernsts Zurückhaltung anspricht. Vgl. Luff, S. 93.

¹⁰⁶² V. 1217.

¹⁰⁶³ Vgl. Blamires, S. 15. Markus Stock nennt das Mahnen zur Zurückhaltung die Tat „eines wirklich nützlichen Ratgebers“, ohne Wetzels Namen dezidiert zu erwähnen. Vgl. Stock: Kombinationssinn, S. 170. Dies erfolgt später in einem Nebensatz, mit Bezug auf die Wiederaufnahme der Paarbeziehung, S. 180. Vgl. auch Kap. II 4.1.2.

¹⁰⁶⁴ Obwohl die guten Interessen Ernsts auch im Sinne der Handlung und damit der Erzählinstanz liegen.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Blamires, S. 14.

für Ernst steht; Wetzel wird auch für den Rezipienten zur momentanen Haupt-Identifikationsfigur für Ernsts Sache.¹⁰⁶⁶

Intradiegetische Erzählungen Wetzels, welche die Figuren auf der *histoire*-Ebene über einen wichtigen Sachverhalt aufklären und so der Erzählinstanz einen aus der Handlung herausführenden Exkurs ersparen, sucht man im *Herzog Ernst B* vergeblich. Eine der wenigen innerfiktionalen Aktualisierungen wird von einem namenlosen *schifman* vorgenommen, der die Helden über die Gefahren des Magnetbergs aufklärt.¹⁰⁶⁷ Andererseits bringt die gegebene Information den Figuren keinen Mehrwert hinsichtlich einer Gegenmaßnahme. Sie wissen nun zwar, welche Gefahr ihnen droht, doch sie können sich ihrer nicht erwehren und ergeben sich in Gottes Hand, lassen das Unheil passiv über sich ergehen. Wetzels Monologe hingegen sind meist mit direkten Handlungsanweisungen verknüpft oder führen zu Handlungen der Figuren, die sich auf die von ihm gegebenen Informationen beziehen. So vermittelt Wetzel auch gegen Ende des Werkes das Wiedersehen zwischen Ernst und seiner Mutter Adelheid. Adelheid erkennt ihren Sohn und seinen engsten Freund nicht, als sie vor ihr erscheinen, doch es ist nicht Ernst, der sich zu erkennen gibt, sondern Wetzel:

*der gråve sagte ir mære,
ez wære der herzog ir sun:
daz si gnåde an im solde tuon
und in hulfe umbe hulde,
daz der keiser schulde
ime durch got ruochte lân.*¹⁰⁶⁸

Dieser Bitte kommt Adelheid freudig nach und ersinnt eine List, welche es dem Kaiser unmöglich machen wird, Ernst nicht zu vergeben. Adelheid spiegelt die ihr sich eben dargebotene Situation des unerkannten Bittstellers: Unerkannt soll Ernst nach der Christmette¹⁰⁶⁹ um Gnade flehen und seine Anwesenheit vorher niemandem kundtun.

1066 V. 2297–2303. Zuvor hatte Ernst im Kampf gegen das Reich Wetzel bereits das Kommando seiner Streitkräfte übertragen und macht ihn so in einem weiteren Fall zum ausführenden Organ seiner Intention.

1067 Vgl. V. 3924–3964.

1068 V. 5860–5865.

1069 Am zweithöchsten christlichen Feiertag tritt der Kaiser insbesondere als von Gott gesalbter Herrscher auf. Allgemeine Sündenerlasse seitens der Kirche und Amnestien seitens der Krone finden bevorzugt an diesen hohen Feiertagen statt.

Dass Wetzels hier der Mittler ist, fällt insbesondere deshalb ins Auge, da dies seine erste Aktion nach der unterirdischen Flussfahrt – also seit etwa 1400 Versen! – und zugleich seine letzte im gesamten Werk darstellt. Hernach nimmt das Geschehen seinen nun in klare Weichen gestellten Verlauf, Wetzels tritt nur noch als stummer Begleiter neben Ernst auf, über sein weiteres Schicksal berichtet die Erzählinstanz nichts. Wetzels Aufgabe scheint mit diesem letzten Mittlerauftrag erfüllt.

4.4 *âne schulde?* – Friktionen in Wetzels Rollenentwurf

In einem ähnlichen Maße problematisch wie im vorhergegangenen Kapitel erweist sich auch die Suche nach Friktionen im Rollenentwurf Wetzels. Da Wetzels zwar durchgehend an Ernsts Seite anwesend ist, jedoch seltener konkret durch gezieltes Handeln oder Sprechen – und noch weniger durch Introspektion – in den Vordergrund tritt, finden sich nur wenige Unstimmigkeiten in den von ihm verübten Aktionen. Sind diese Unstimmigkeiten rein auf Versäumnisse des *auctors* zurückzuführen, der sich wenig um Kontinuität Gedanken macht, oder ist in ihnen ein Sinn verborgen, der weitere Auskunft über Wetzels Eignung als *Auctoriale Figur* geben kann?

Zum einen fällt Wetzels Passivität in der Angriffsszene auf Heinrich und Otto auf. Heißt es zu Beginn noch, dass der Graf an der Seite seines Lehnsherren den Raum betritt¹⁰⁷⁰, wird im folgenden jedoch nur von Schwertstreichen des Herzogs gegen Heinrich berichtet, nur Ernst spricht über dem Leichnam des Pfalzgrafen. Wetzels gerät völlig aus dem Fokus. Es scheint nicht zum als besonnen beschriebenen Grafen Wetzels zu passen, dass er völlig stumm und tatenlos zusieht, wie

Eine solche Bitte um Amnestie öffentlich auszuschlagen, würde Otto als unchristlich darstellen und setzt ihn daher in Zugzwang. Vgl. V. 5947–5953, sowie Sowinski: Anmerkungen, in: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006, S. 363–399, hier: S. 398; Neudeck: Ehre und Demut, S. 204.

¹⁰⁷⁰ V. 1278–1282.

sein Lehnsherr einen Mord begeht und damit die Reichsacht über sie beide verhängt. Dennoch wird Wetzel nicht einmal als Reflektionsfigur benutzt; dass er überhaupt bei dem Anschlag zugegen war, zeigt nur die gemeinschaftliche Flucht vom Ort des Geschehens, die wieder vom *er* (Ernst) zum *sie* (Ernst und seine Gefährten) übergeht. Wohin also mit Wetzels untypischem Schweigen?

Grundsätzlich steht Wetzels Handeln in dieser Situation eindeutig unter dem Einfluss finaler Motivation. Er darf nicht eingreifen, darf den Mord an Heinrich nicht verhindern, da erst die Reichsacht und der jahrelange Krieg Ernst überhaupt auf seine fantastische Orientreise führen. Ohne dieses grenzüberschreitende Tabu hätte die Erzählung nicht das vorgesehene Sujet.¹⁰⁷¹

Wieso hat die Erzählinstanz Ernst dann nicht konsequenter Weise allein die Kemenate betreten lassen? Wieso führt die Erzählinstanz Wetzel als anwesend ein, nur um seine Anwesenheit danach wieder auszuklammern? Nur um der selbst gegebenen Vorgabe zu entsprechen, dass sich Wetzel und Ernst in keiner erzählten Situation trennen? Oder liegt des Rätsels Lösung in der von einigen Forschern postulierten symbolischen Einheit der beiden Figuren verborgen? Soll hier dezidiert zum Ausdruck gebracht werden, dass der rationale, vorausdenkende Teil Ernsts in dieser Affektsituation vollkommen verstummt ist?¹⁰⁷²

Vielleicht lässt sich die Friktion auch mit der bereits angesprochenen Problematik von Ernsts Protagonisten-Idealität im Spannungsfeld von gerechtem Widerstand gegen die Intrige und über das Maß hinauschießendem Mord erklären: Die Erzählinstanz verzichtet auf bewertende Kommentare ihrerseits.¹⁰⁷³ Dem Rezipienten wird keine didaktische Handhabe beigegeben, wie er selbst nach diesem Geschehen urteilen soll. Das ‚Bewertungsvakuum‘ wird durch die fehlende Reaktion einer beim Mord anwesenden Figur nicht nur unterstützt sondern geradezu versinnbildlicht. Anders ausgedrückt: Der ‚blinde Fleck‘ Wetzel personifiziert und verdeutlicht den Willen der Erzählinstanz im Augenblick der Tat nicht zu werten. Kein Schrecken, kein Schaudern, kein Versuch, die Tat zu verhindern, die innerfiktionale Bewertung

1071 Vgl. Lotmann.

1072 So zumindest würden wohl Hasebrink und Blamires argumentieren, vgl. Anm. Nr. 1080/1081.

1073 Vgl. V. 1298ff.

durch das Kollektiv der Reichsfürsten und durch Otto erfolgt erst, nachdem die Sequenz durch die geglückte Flucht der Attentäter auserzählt ist – darüber hinaus ist die Bewertung Ernsts als feiger Mörder durch Otto nicht bindend, da der Kaiser durch seine einfache Beeinflussbarkeit und seine wankelmütige Zuneigung kein Vorbild oder Sympathieträger für den Rezipienten ist. Der einzige in dieser Episode positiv konnotierte Bewertungsfaktor Wetzels schweigt.

Ähnlich seltsam mutet Wetzels changierendes Verhalten in Gripia an. Auf der einen Seite ist er die warnende Stimme, welche dafür sorgt, dass sich Ernsts Männer in Alarmbereitschaft halten und dass Ernst selbst nicht zu lange schutzlos im paradiesischen Bad verweilt.¹⁰⁷⁴ Auf der anderen Seite scheint Wetzels die Gefahr, die von den Kranichschnäblern ausgeht in ähnlicher Weise wie Ernst zu unterschätzen:

*sô mugen wir gemelliche
in die kemenaten gân
unde slahen den künic sân:
des kan er sich niht ernern.
weln sie sich uns danne wern,
ir wirt manic von uns erhouwen.*¹⁰⁷⁵

Sein Schlachtplan klingt zwar um einiges ausgewogener als der Ernsts, welcher wie oftmals sofort losschlagen will. Wetzels sieht auch die Gefahr voraus, dass die indische Prinzessin getötet werden wird, wenn die beiden Kämpfer sich noch in der Halle zu erkennen geben. Andererseits klingt aus seinem Worten eine ähnliche Geringschätzung gegenüber den Kranichschnäblern an, wie sie Ernst formuliert hat. Sobald ihr König getötet ist, so Wetzels These, wird es ein Leichtes sein, sich vor die Stadttore und zum Schiff zu kämpfen. „Sehenden Auges begeben sich Ernst und Wetzels in eine unkalkulierbare Gefahr“¹⁰⁷⁶

Es wurde als „bad luck“, als unglücklicher Zufall bezeichnet, dass Ernst und Wetzels entdeckt werden, bevor der König mit der indischen

¹⁰⁷⁴ Vgl. zu diesen Szenen auch Kapite II 4.6.

¹⁰⁷⁵ V. 3344–3349.

¹⁰⁷⁶ Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 52.

Prinzessin allein ist.¹⁰⁷⁷ Doch wäre er wirklich mit ihr allein gewesen? Der Text weist darauf hin:

*daz dâ nieman beleip
wan zwelfsiner hæchsten mân
die der künic muose bî im hân
durch wîsen und durch râten.
die wâr in der kemenâten,
dô man die brût enkleiden solde.*¹⁰⁷⁸

Die zwölf Ratgeber sind Zeugen des rituellen Beilagers, eines besonders bei fürstlichen Hochzeiten weit verbreiteten Brauchs.¹⁰⁷⁹ Das Risiko der Entdeckung und der von Wetzel gefürchteten Tötung der Prinzessin bleibt ähnlich hoch, das hätte der Graf mit seiner ihm eigenen Klugheit und Weitsicht ebenfalls sehen müssen. Ernst wirft Wetzel sogar vor, dass das lange Zögern selbst zum Tod des Mädchens geführt hat, Wetzels Rat steht damit als schlechter Rat da.¹⁰⁸⁰

Weshalb schätzt Wetzel die Gefahr nicht realistischer ein? Das ‚zufällige‘ Entdecken der Helden gibt einen Hinweis: ‚Zufall‘ ist der verbrämte Plan der Handlung, vom *auctor* konzipiert, vom Erzähler ausgeführt, welcher den Plänen der Figuren zuwiderläuft. Es ist nicht vorgesehen, dass Ernst die indische Prinzessin rettet, denn was wäre die Folge davon gewesen? Literarische Tradition ruft bei der Rettung einer Prinzessin meist nur eine Konnotation auf: Die Heirat des Helden mit ihr und die Übernahme der Herrschaft in ihrem Land. Doch das wäre eine nicht zielführende Alternative zu Ernsts geplanter Restitution im

1077 Vgl. Bowden, Sara: A False Dawn: the Grippia episode in three versions of *Herzog Ernst*, in: *Oxford German Studies* 41 (2012), S. 15–31, hier: S. 29. Bernhard Sowinski bezeichnet die Tötung der Prinzessin hingegen als „nicht motiviert“, Sowinski: *Anmerkungen*, S. 384.

1078 V. 3404–3409.

1079 Es wird darüber gestritten, ob nur die Zusammengabe der Brautleute unter Zeugen erfolgte oder auch der Akt der Entjungferung selbst. Vgl. hierzu: Brander, Laura: *Nackte Verführung und enthaltsame Jungfrau. Funktion und Instrumentalisierung von Nacktheit im Umfeld von Brautwerbung, Beilager und Hochzeitsnacht* siehe: *Und sie erkannten, dass sie nackt waren*, hg. von Stefan Bießenecker, Bamberg 2008, S. 289–321, wobei Brander selbst überzeugt ist, nur die Zusammengabe sei öffentlich geschehen, S. 302.

1080 Vgl. V. 3434: „wir hân ze lange gestân“

Reich.¹⁰⁸¹ Die Prinzessin ihrem Schicksal zu überlassen ist ebenfalls keine heldenepische Alternative, ihr Tod erscheint, wenn auch unüblich, als einzige Möglichkeit. Jedoch würde eine klare Schuld Ernsts am tragischen Ausgang der Episode wiederum an der Idealität des Protagonisten rühren. Es darf nicht erneut allein Ernsts Ungestüm sein, der einen Tod zu verantworten hat, so wie im Reichsteil.¹⁰⁸² Daher wird Wetzels Rat zur Mäßigung und abwartenden Haltung in den Mund gelegt, der aber nicht fruchten darf, sondern im Sinne einer „self-fulfilling prophecy“ das herbeiführt, was verhindert werden sollte. Beide unterschiedlichen Pläne der Freunde führen zum selben Ergebnis, was die Unausweichlichkeit der Situation unterstreicht. Im Gegensatz zur Situation bei der Ermordung Heinrichs dient Wetzels Involvierung in die Szenerie nicht der Ausklammerung einer externen Schuldzuweisung, sondern der Darstellung von tragischer Schuld, der momentanen Absage an den *tun-ergên*-Zusammenhang.¹⁰⁸³

Der Tod der Prinzessin ist nicht zufällig, nicht unmotiviert, sondern im Gegenteil im höchsten Maße final motiviert. Wetzels innerfiktionale Rolle als Ratgeber steht hinter seiner Rolle als Werkzeug der Handlung zurück. Sein Rat verbessert zwar die Chancen auf Ernsts Überleben, beeinflusst dessen Schicksal positiv, da die Helden wirklich mit weniger und auch verzögert herbeiströmenden Gegnern konfrontiert werden, als es bei Ernsts Plan der Fall gewesen wäre. Das Schicksal der Prinzessin ist jedoch von vorneherein besiegelt.

Was zeigt also Wetzels ‚untypisches‘ Verhalten? Auch wenn er im Vergleich zu anderen bereits untersuchten Figuren weit weniger oft aktiv eingreift, zeigt gerade sein distinktiv gegen seine Figurenzeichnung laufendes Handeln oder Nicht-Handeln wichtige Effekte nicht nur für

1081 Vgl. Bowden, S. 28f. Vgl. auch Stein, Alexandra: Die Wundervölker des Herzog Ernst. Zum Problem körpergebundener Authentizität im Medium der Schrift, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.) / Jaeger, Stephen (Hrsg.): Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 21–48, hier: S. 33.

1082 Dennoch ist die Parallele der beiden Tode im ‚geschützten‘ Raum der Keme-nate sicherlich nicht zufällig arrangiert, sondern klar aufeinander bezogen.

1083 Zum Begriff tragischer Schuld vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Die Schuld in der Tragödie, in: Ders.: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005, S. 176–200, bes. S. 179–182.

die Handlung selbst, sondern auch für die Rezeption dieser. Wetzel wird als Werkzeug der Erzählinstanz eingesetzt, damit eine bestimmte Situation generiert und auf eine bestimmte Weise vom Rezipienten aufgenommen wird, zu Lasten seines eigenen Ansehens: Mitschuldig am Tod des Herzogs und am Widerstand Ernsts obwohl er zur Diplomatie riet, fällt er ebenfalls der Reichsacht anheim. Wider besseren Wissens und in vorbildlicher Loyalität¹⁰⁸⁴ lässt er sich auf den gefährlichen Rettungsversuch der Prinzessin ein und muss sich dafür von Ernst tadeln lassen, dass seine Vorsicht erst recht zum Tod der Gefangenen geführt hat.

4.5 Fahnenträger und Wegebereiter – Lizenz zur Transgression

Ernst und Wetzel sind unzertrennlich. Die immer wieder betonte Tatsache hat daher auch Auswirkungen auf Wetzels Bewegungen im Handlungsraum *Herzog Ernst B*. Wenn Wetzel immer dort ist, wo auch Ernst anzutreffen ist, sind dann ihre Transgressionen deckungsgleich? Oder unterscheiden sie sich signifikant, haben Wetzels Umgang mit Transgressionen etwa sogar größeren Einfluss auf die Handlung als Ernsts?

Zuerst soll jedoch ein allgemeinerer Blick darauf geworfen werden, „inwiefern Raum, Topographie und die Bewegung des Protagonisten für die Sinnkonstitution des ‚Herzog Ernst B‘ [...] wichtig sind und „wie stark die Strukturierung des Textes mit der Strukturierung des Raumes zusammenhängt.“¹⁰⁸⁵

4.5.1 Das Reich, die Heterotopie Grippia und Arimaspi

Der Handlungsraum rund um den Reichsteil ist mit vielen geographischen Angaben genau umrissen. Schauplätze sind die Städte Magdeburg, Speyer, Regensburg und Würzburg; das Fürstentum Bayern und die Pfalzgrafschaft bei Rhein werden genannt. Ernst verlässt das Heilige Römische Reich mit dem klaren Ziel Jerusalem und passiert auf sei-

¹⁰⁸⁴ Vgl. V. 3322ff: *ich tuon doch den willen din / swaz mir dâ von mac geschehen.*

¹⁰⁸⁵ Stock: Kombinationssinn, S. 167.

ner Reise die ebenfalls namhaften Stationen Ungarn und Konstantinopel. Dort besteigt Ernst ein Schiff mit dem Ziel Syrien. Dann jedoch kommt es zu „einer einschneidenden Diskontinuität“, welche als „Segmentierungssignal“¹⁰⁸⁶ fungiert. Durch einen 3 Monate andauernden Sturm gerät die Flotte Ernsts völlig aus dem Raum bekannter Geographie heraus. Zielloos und orientierungslos sind die Figuren, einem schon in antiken Sagen beliebten Topos folgend, der Willkür der Elemente ausgeliefert. Weder Ernst noch sonst eine Figur kann zielgerichtet einen Übertritt in einen anderen geographischen oder semantischen Raum steuern. Die Landung und der Aufenthalt in Grippia erfolgen ebenfalls ohne die Möglichkeit einer Re-Orientierung, was den Charakter des Ortes als Heterotopie unterstreicht: Losgelöst von historischer Geographie ist hier Raum für phantastische Wesenheiten, für die Entfaltung Grippias als „Paradebeispiel einer Orientstadt.“¹⁰⁸⁷ Nach der Abfahrt von Grippia ist noch immer kein intentionales Navigieren möglich, die Reisenden sind ganz *gote ergeben*.¹⁰⁸⁸ Es folgen Orte wie der Magnetberg, mit legendärem und nicht geographischem Bezug, welche die Handlungsunfähigkeit der Figuren auf die Spitze treiben: Die Schiffe werden, vollständig manövrierunfähig, vom Berg angezogen und zerschellen.¹⁰⁸⁹ Von der Insel des Magnetbergs selbst gibt es aus eigener Kraft kein Entrinnen, sodass die Vorräte rasch aufgebraucht sind und es viele Tote zu beklagen gibt. Erst das Vertrauen in ein weiteres fantastisches Element, das Verkehren einer tödlichen Gefahr in einen Ausweg, führt die verbliebenen Helden in einen neuen Raum: Von Greifen lassen sie sich von der Ödnis der Insel in habitableres Terrain tragen. Dort versperrt ihnen ein breiter Fluss den Weg, den sie erst befahren müssen, um wieder in bewohntes, kultiviertes Land zu kommen: Das Königreich Arimaspi, ein idealer Gegenentwurf zum krisenhaften Reich unter Kaiser Otto. Von dort ist nach einiger

¹⁰⁸⁶ Stock, Kombinationssinn, S. 167.

¹⁰⁸⁷ Klein, S. 255.

¹⁰⁸⁸ V. 3882.

¹⁰⁸⁹ V. 4006–4019.

Zeit der Aufbruch in geographisch bekannte Gebiete¹⁰⁹⁰ und schließlich zurück ins Deutsche Reich möglich.

Es zeigt sich also eine klare Strukturierung des Orientteils durch symbolträchtige Räume und häufige Grenzen. Die Irrfahrt beginnt im prächtigen, kultivierten aber von phantastischen und gefährlichen Wesen bewohnten Grippia und gipfelt als Klimax in der Ödnis rund um den Magnetberg, welcher selbst dem Protagonisten vollständig den eigenständigen Ausweg versperrt. Die Transition durch den teils unterirdischen Fluss bringt die verbliebenen Helden zurück in eine höfische Sphäre, nach Arimaspi, welches jedoch von vielen Gefahren außerhalb seiner eigene Grenzen bedroht ist. Erst nachdem das Land vollständig befriedet ist, setzt Ernst sein eigentliches Ziel des Kreuzzugs fort. Von dort aus erfolgt seine Heimreise rasch und wenig aufgehalten durch problematische Transgressionen.

4.5.2 Wetzels Transgressionen im Orientteil

Der Orientcharakter Grippias und die nicht spezifizierte geographische Verortung dieses Handlungsraums kann ihn zu einem „Gegen- und Anderraum“ zum Reich stilisieren. Laut Alexandra Stein und Mareike Klein werden in Grippia „die Elemente der Krisensituation im baierischen Reich [...] ausdiskutiert.“¹⁰⁹¹ Grippia ist „ein Ort der Krise und Katastrophe für den Helden.“¹⁰⁹² Erst in diesem Anderraum löst sich Wetzel stärker von Ernst, entfaltet sich stärker als eigens konturierte Figur. Dazu auch ein Beispiel der Transgression: Die Grenze zu diesem Anderraum Grippia ist klar umrissen und beschrieben:

*diu was al umbevân
mit einer guoten miure
[...]
ein grabe dar um geworfen was,
dâ durch ein wazzer flôz.
[...]
diu burc stuont gar unervohrt:*

1090 Der Text nennt Jerusalem, die Stadt Bari in Italien (deren Bekanntheit durch die Assoziation mit den Gebeinen des hl. Niklaus in Erinnerung gerufen wird (V. 5789ff.), und Rom.

1091 Klein, S. 248; vgl. Stein, S. 37.

1092 Klein, S. 252, Anm. Nr. 1137.

*sie vorhte niemannes her.
werchûs berfrît brustwer
gemâlt und meisterîch ergraben,¹⁰⁹³*

Bezeichnend ist nun, dass nicht etwa Ernst die Grenze hinein in den Raum Grippia zuerst überschreitet – wozu er als Protagonist die Berechtigung und klare Eignung nach der Lotmannschen Theorie hat –, sondern Wetzlar. Er bekommt die Standarte Ernsts in die Hand und führt zuerst die Schar vor das Stadttor.¹⁰⁹⁴ Das Tor ist offen, die Grenze also durchlässig¹⁰⁹⁵, doch Ernst und seine Begleiter fürchten ob der Einfachheit einen Hinterhalt. Nach der erfolgreichen Beratung ob des sich bietenden Risikos, ist es wiederum Wetzlar, der zuerst die Grenze mit der Fahne überschreitet:

*den truoc der vil küene man
manlîch in sinen henden
und brâhte die ellenden
vür die burc in daz burctor.¹⁰⁹⁶*

Die Episode um Grippia könnte nach der Nahrungsbeschaffung zu Ende sein, doch Ernst beschleicht die Neugier.¹⁰⁹⁷ Er möchte die Grenze noch ein weiteres Mal überschreiten, allerdings nicht allein. Anstatt, dass wie im Reichsteil zuvor selbstverständlich erscheint, dass Wetzlar mit ihm geht, fragt Ernst dezidiert nach, ob Wetzlar ihn begleiten möchte – ein weiterer Hinweis auf Wetzlars stärker herausgestellte Eigenständigkeit. Der Lehnsmann bekommt die Möglichkeit, seine Treue zu Ernst nochmals unter Beweis zu stellen: „*ja ich*“, sprach der wigant / „*ich will benamen mit iu gân*.“¹⁰⁹⁸ In Grippia selbst geben Ernsts eigene Entscheidungen zur Grenzüberschreitung weiter den Ton an. Nochmals entscheidet sich aber auch Wetzlar frei, die Grenze zu Bad und Kemenate und damit zu einem von Ruhe geprägten Raum ohne Handlung zu überschreiten, auch wenn er ein Unbehagen zu verspüren scheint, sich in einer unsicheren Situation Rüstung und Waffen zu ent-

1093 V. 2214f; 2230f.; 2240–2243.

1094 V. 2306–2310.

1095 Vgl. Klein, S. 256: „... ein Eintreten ist nicht lediglich möglich, sondern wird geradezu provoziert, da die Tore weit offen stehen.“

1096 V. 2356–2359.

1097 Zur *curiositas* Ernsts vgl. Kap. II 4.7.

1098 V. 2492f.

ledigen.¹⁰⁹⁹ Die Handlung kommt für kurze Zeit vollständig zum Erliegen, als die Helden sich ganz dem Umgebungszustand des Luxus' in Grippia ergeben. Aus dem Raum der Lethargie zurück in die Handlung kommt der Protagonist nicht etwa durch eigenen Antrieb: Es ist Wetzel, der Ernst dazu mahnt, dass genügend Zeit vergangen ist und man schnellstens wieder zum Schiff zurückkehren sollte. Durch sein Insistieren wird der Handlungsstrang um die indische Prinzessin und der Kampf mit den Kranichschnäblern in Gang gesetzt, die Transgression ermöglicht ein neues Sujet.

Auch Wetzel ist, wie es oben bereits anklang, hilflos gegenüber der Macht des Magnetbergs, des Inbegriffes einer Lenkung durch den Plan, den die Erzählinstanz ausführt. Doch scheint Wetzel bei weitem derjenige zu sein, der von allen verbliebenen Helden, inklusive Ernsts, die meiste ‚Befähigung‘ zur Transgression übrig behalten hat. Wetzel ist es, dem die Idee eingegeben wird, sich die Fähigkeit anderer, gefährlicher Wesen zur Transgression aus dem Raum des Magnetbergs zunutze zu machen:

*„ich hân an disen stunden
uns einen list ervunden
[...]
sô man uns dan vernæet hât
in die hiute“, sprach der degene
„sô suln wir uns danne legen
vor ûf daz schif sâ.
sô nement uns die grîfen da
und fûerent uns von hinne.“¹¹⁰⁰*

Er besteht auch darauf, gemeinsam mit Ernst das Wagnis als Erster zu unternehmen. Er ist es also, auf dessen Bestreben und mit dessen Anwesenheit die Grenze zuerst überschritten und damit für den Rest der verbliebenen Helden passierbar gemacht wird.

Ebenso augenfällig ist Wetzels Anteil an der Überwindung des gefährlichen Flusses. Auf sein Bestreben hin wird das Floß gebaut, auf dem sich die Helden retten können. Die Flußfahrt als transgressives Moment erinnert entfernt an die Überquerung der Donau durch die Nibelungen. Hier wie dort ist es eine bestimmte Figur, die die Trans-

1099 Vg. V. 2721–2733. Zu Wetzels diffuser Vorahnung vgl. Kap. II 4.6.

1100 V. 4169–4185. Vgl. hierzu: Blamires, S. 16.

gression möglich macht¹¹⁰¹, doch gibt es einen signifikanten Unterschied: Wetzels führt im Gegensatz zu Hagen nicht das Steuer, die Helmen müssen sich dem Strom anvertrauen und sind seinem *stôz* und *schric* ausgeliefert.¹¹⁰² Wetzels Leistung besteht darin, den fahrbaren Untersatz, den gemeinsamen Untergrund angeregt zu haben, der glückliche Ausgang des Unterfangens wird gänzlich in die Hand Gottes – und damit in die Hand des Erzählers – gelegt.¹¹⁰³

Mit der erfolgreichen Bewältigung der Fahrt durch das Felsloch lassen sich keine weiteren explizit erwähnten eigenständigen Transgressionen Wetzels mehr feststellen. An der Seite Ernsts bereist er die genannten Schauplätze Jerusalem, Bari und Rom und kehrt mit ihm ins Reich zurück.¹¹⁰⁴ Allenfalls ließe sich eine bereits im Kapitel 4.3 besprochene Textstelle noch als Transgression einer semantischen Grenze verstehen:

Ernsts erster direkter Kontakt mit dem Handlungsraum Römisches Reich nach seiner Verbannung¹¹⁰⁵ ist das Aufsuchen seiner Mutter, der Königin. Weit von einem rein persönlichen Besuch entfernt, zeigt diese Handlung genaues politisches Kalkül. Denn Adelheid besitzt durchaus die Macht, für Ernst gegenüber dem Kaiser auch öffentlich einzutreten. Als *consors regni* steht ihr das Instrumentarium der Intervention zur Verfügung, welche „als Fürsprache hochrangiger Per-

¹¹⁰¹ Vgl. Kap. 5.1.6.

¹¹⁰² V. 4437, 4440. Vgl. auch Stock: Kombinationssinn, S. 199.

¹¹⁰³ Zum göttlichen Einfluss vgl. Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 59, kritisch diskutiert wird die mangelnde Erkennung von Wetzels Handlungskompetenz in Kap. II 4.7.

¹¹⁰⁴ Neudeck interpretiert die Flussfahrt-Episode vor dem Hintergrund der gesamten Gemeinschaft der *ellenden* Ritter, welche „erst nach der Fahrt [...] ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen können“, und geht erst spät auf Wetzels Rolle ein, welchen er als „eine Art Medium“ bezeichnet, vgl. Neudeck: Ehre und Demut, S. 193ff. Vgl. zu Wetzels Verschwinden aus der Handlung im Raum Arimaspi und Heimreise Blamires, S. 17.

¹¹⁰⁵ Indirekt wird ihm die Überschreitung der Grenze zum Reich bereits durch den namenlosen Boten gegeben, welcher ihm die inoffizielle Vergebung des Kaisers überbringt. Ein Staatsakt und rechtlich bindend ist dies jedoch bei weitem nicht, da der Kaiser zuvor öffentlich erklärt hat, *fride noch suone er nimmer gwinnet* (V. 1163) bzw. *es gestêt im niht vergebene* (V. 1383). Ebenfalls heimlich überschreitet Ernst die Grenze zum Hoftag in Bamberg, wo ihn ein namenloser Lehnsmannt versteckt. Für die offizielle Rehabilitierung und damit die offizielle Transgression braucht es jedoch eine List. Vgl. Neudeck: Ehre und Demut, S. 204.

sönlichkeiten zugunsten Dritter bei deren Bemühen um die Gewährung von Besitzbestätigungen. Rechtsverleihungen, Privilegien und Schenkungen jeglicher Art durch den König¹¹⁰⁶ charakterisiert wird. Adelheid zuerst um Hilfe und um Milde zu bitten, erscheint nicht nur als familiärer sondern gleichsam als ‚staatlicher‘ Akt.¹¹⁰⁷

Nun tritt jedoch nicht, wie angesprochen, Ernst selbst den ersten Schritt über die Grenze des bis dato heimlichen Incognito, sondern Wetzel, indem er Ernsts Identität preisgibt. Als diese letzte Grenze für Ernst überschritten ist, kann Wetzel wieder in seine stumme Begleitschaft zurücktreten.

4.5.3 Der Anschlag im Reichsteil – Normtransgression?

Direkte Normtransgressionen lassen sich für Wetzel schwer nachweisen. Allerdings ist die Frage berechtigt, inwieweit er gemeinsam mit Ernst am Mordanschlag gegenüber Heinrich und Otto schuldig geworden ist. Für eine implizierte Mitschuld Wetzels lassen sich durchaus Belege finden. Auch wenn Wetzels Anwesenheit bei der Tötung Heinrichs aus dem Fokus gerät, spricht Otto Wetzels Beteiligung offen an:

*daz in sô lasterlichen
Ernest der herzoge
hæte gesuochet dâ ze hove
und der grâve Wetzel sîn man,
daz sie im hæten getân
sô grôz laster unde schaden,*¹¹⁰⁸

1106 Föbel, Amalie: Politische Handlungsspielräume der Königin im hochmittelalterlichen Reich, in: Rolf Ballof (Hg.): Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands „Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht“, Quedlinburg 20.–23. Oktober 1999, Wiesbaden 2003, S. 138–152, hier: S. 143. Vgl. ebenfalls dies.: Die Königin im hochmittelalterlichen Reich. Herrschaftsausübung. Herrschaftsrechte. Handlungsspielräume“ (Mittelalter-Forschungen 4). Stuttgart 2000.

1107 Föbel weist darauf hin, dass diese Rechtspraxis jedoch im 12. Jahrhundert im Gegensatz zum Früh- und Hochmittelalter abnahm. Somit könnte sich in der Einbindung Adelheids durchaus auch ein weiteres historisches Zitat verbergen, da besonders für Adelheid, Ehefrau von Otto I. viele solcher Interventionen verbrieft sind, vgl. Föbel: Politische Handlungsspielräume, S. 150f.

1108 V. 1400–1405.

Nicht nur über Ernst, auch *über die sine* wird die Reichsacht verhängt, das schließt Wetzel mit ein. Noch deutlicher wird Wetzels Mitverantwortlichkeit in der zweimaligen zeremoniellen Niederwerfung gemeinsam mit Ernst: Sowohl vor Adelheid als auch vor Otto treten beide als unterwürfige Bittsteller im Büßergewand auf. Thomas/Dussère bezeichnen Wetzel klar als „coconspirator“ und folgerichtig auch als „cosupplicant“, als Mitverschwörer und Mit-Bittsteller.¹¹⁰⁹ Auch Wetzel muss die „Bereitschaft zur Unterordnung und Anerkennung göttlicher wie weltlicher Autorität“ unter Beweis stellen.¹¹¹⁰

Da jedoch Schuld im *Herzog Ernst B* entpersonalisiert scheint, als Folge einer „perfekte[n], da existenznotwendige[n] Rollenidentifikation“, gestaltet sich eine klare Zuweisung von Mitschuld Wetzels an der Normtransgression¹¹¹¹ Mordanschlag diffizil. Wenn schon Wetzels unsichtbare Anwesenheit dazu genutzt wird, dem Protagonisten Ernst eine klare Schuld abzusprechen, inwieweit kann dann noch Wetzel eine Normtransgression zugesprochen werden? Das etwaige historische Vorbild Wetzels, Wernher von Kyburg, hat eindeutig verbrieften und solitären Widerstand geleistet¹¹¹², Anklänge an diese Normenübertretung lassen sich im *Herzog Ernst B* jedoch nur marginal finden.

Wetzel fungiert als Wegbereiter vor allem für geographische Grenzüberschreitungen. Er tritt besonders im Orientteil maßgeblich hervor und ermöglicht dem Protagonisten Ernst das Überleben und Weiterkommen an neuralgischen Punkten, in welchen Ernst aus eigener Kraft nicht voranzukommen scheint. Somit erweist Wetzel sich nicht nur als Inbegriff des treuen Vasallen oder als Freund¹¹¹³, sondern auch als wertvoller Komplize der Erzählinstanz, die sich der Herausforderung gegenüber sieht, einen ehemals idealen Protagonisten durch einen Bewährungs- und Bußweg zu führen, ohne ihn scheitern zu las-

¹¹⁰⁹ Thomas/Dussère, S. 19.

¹¹¹⁰ Neudeck: Ehre und Demut, S. 202.

¹¹¹¹ Zumal Neudeck den Überfall sogar eher als „eine Art Normübererfüllung“ bezeichnet, vgl. Neudeck: Ehre und Demut, S. 206.

¹¹¹² Vgl. Neudeck: Ehre und Demut, S. 203; Sowinski: Nachwort, S. 412.

¹¹¹³ Sowinski weist auf die divergierenden Schwerpunkte der einzelnen Versionen hin. Sind im *Herzog Ernst A* die Hierarchien noch klar ausgestaltet, erscheinen die Gefolgsleute Ernsts und besonders die Figur Wetzel eher als Gefährten und Freunde. Vgl. Sowinski: Nachwort, S. 423.

sen und ohne ihn dabei ganz von der Allmacht Gottes abhängig zu machen.

4.6 Auctoriales Wissen

Der Aspekt des Wissens und der Klugheit ist eines der wenigen Attribute Wetzels, welche sich in beinahe allen Beschreibungen seiner Figur finden. Häufig jedoch wird diese Klugheit nicht als besonderes Merkmal exponiert, sondern in eine Figuren- oder Gattungskonvention eingegliedert. Als Beispiel Thomas/Dussère: „Wetzel is, above all, the loyal vassal and has the courage, shrewdness, and prudence such figures often possess“¹¹¹⁴ Dabei wird eine Konvention als gegeben aufgerufen, die zur Zeit der Verschriftung des *Herzog Ernst B* für die mittelalterliche Erzählung erst im Entstehen begriffen gewesen sein sollte. Zwar mag der Topos des loyalen Begleiters seinen Ursprung bereits in der Antike haben, dennoch lohnt eine genauere Klassifizierung von Wetzels Wissen. Diejenigen, welche Wetzel als eine personifizierte Facette des Protagonisten Ernst betrachten, bezeichnen Wetzel als „das rationale Alter Ego seines leidgeprüften Herrn“¹¹¹⁵ Auch hier lohnt ein differenzierter Blick. Gibt der Text Hinweise darüber, woher Wetzels Wissen stammt? Und kommt dieses Wissen dem der Erzählinstanz nahe oder gleich?

4.6.1 Einsicht und dunkle Vorahnung – Grippia

Ernsts und Wetzels zweiter Aufenthalt in Grippia kann in zwei Aspekten für die Kategorie Auctoriales Wissen fruchtbar gemacht werden: Wetzels überraschende Fähigkeit zur Prolepse und seine Einsicht in das Verhalten und die Gedankenwelt anderer Figuren (Introspektion).

In Grippia fällt Wetzel durch besondere Vorsicht auf. „He demonstrates his cautious nature, advising Ernst against taking a bath in the magnificent deserted castle and urging him not to rest too long after it, but to depart.“¹¹¹⁶ Dies kontrastiert mit Ernsts Hang zu einem „über-

¹¹¹⁴ Thomas/Dussère, S. 20.

¹¹¹⁵ Neudeck: Erzählen von Kaiser Otti, S. 195.

¹¹¹⁶ Blamires, S. 15.

und unmäßigen Wissensstrebe[n]¹¹¹⁷. Ernst möchte jeden Winkel der Stadt erkundet wissen und staunt selbstvergessen über die vielen Wunder, die sich ihm darbieten. Es würde Wetzels Agieren nicht gerecht, ihn in das abgelenkte, körperbetonte Verhalten miteinzuschließen, ihm gemeinsam mit Ernst eine Verkennung der Gefahr zu attestieren.¹¹¹⁸ Der Text gibt klare Hinweise, dass Wetzl eine ungewisse Vorahnung beschleicht:

*ich mac des niht getrouwen,
dâ sîn noch inne liute
[...]
und wizzet sicherliche,
es ist uns wunderliche nôt.*¹¹¹⁹

Dieser Einwand erfolgt sogar noch nach Ernsts überzeugter Feststellung *hie ist niht lebendes inne / daz uns künne geschaden*.¹¹²⁰ Wetzels Unbehagen bleibt als subtile Suspense-Schwingung unter der gesamten Szene hindurch präsent und bewahrheitet sich in der folgenden Episode um die indische Prinzessin. Während Ernst wenig vorausschauend agiert und seine Warnungen gegenüber den eigenen Gefährten von zuvor vergessen zu haben scheint, drängt Wetzl immer wieder zur Eile.

*nu sult ir, fûrst hêre,
sliefen balde in iuwer wât,
swie es uns dar nâch ergât,
daz wir ze wer doch sîn bereit.*¹¹²¹

Woher nimmt Wetzl die Gewissheit, dass eine Notwendigkeit zum raschen Aufbruch besteht? Die Erzählinstanz spricht von keinen Sinnesindrücken, die die Rückkehr der Kranichschnäbler vor Wetzels eindeutigen Warnungen belegen könnten. Dennoch kommt seine Aufforderung zur Rüstung genau im richtigen Moment, sodass Ernst und Wetzl eben nicht vollständig überrascht werden und ohne Gegenwehr

¹¹¹⁷ Klein, S. 269.

¹¹¹⁸ So deutet es Klein an, S. 272.

¹¹¹⁹ V. 2512ff., Bowden spricht von „a heightened sense of unease“, welcher evoziert wird, Vgl. Bowden, S. 22.

¹¹²⁰ V. 2708f.

¹¹²¹ V. 2772–2775.

den Einwohnern entgegen treten müssen.¹¹²² Wetzels Wissen fällt demnach in die Kategorie „positiv besetztes Handlungswissen“ nach Robert Luff: Wetzel vermag Handlungen anzustoßen und Menschen zu retten.¹¹²³

Hier endet Wetzels Fähigkeit zur Prolepse jedoch nicht. Präzise sagt er voraus, was der indischen Prinzessin im Falle einer zu frühen Entdeckung der Helden geschehen wird: *sie slahent die frouwen wol getân / under unsern handen*.¹¹²⁴ Wetzel zeigt in dieser Szene nicht nur strategisches Geschick, sondern auch einen gewissen ‚Realitäts-sinn‘¹¹²⁵, der Ernst in diesem Moment vollkommen abhanden gekommen zu sein scheint. Wetzel ist in der Lage, sich in die Kranich-schnäbler hineinzusetzen und ihre Handlungen vorauszusehen. Dass der alternative, realistischere Plan dann durch das Eingreifen der Erzählinstanz nicht fruchtet, ändert nichts an der dargestellten Befähigung Wetzels zur Introspektion.¹¹²⁶

4.6.2 Die Greifen und der Fluss – Überlebenswissen

„Auf [der] Reise in die Fremde muss Ernst alle Register seines persönlichen Wissens einsetzen, um zu überleben“¹¹²⁷, so Robert Luff. Außer Acht gelassen wird bei dieser Aussage jedoch, dass Ernsts persönliches Wissen erst in der wieder weitgehend höfischen Umgebung von Ari-maspi (V. 4499–5698) zum Tragen kommt. Davor, in der wirklich unwirtlichen Wildnis, ist nicht Ernst es, der das Überleben der Helden mit seinem Wissen sichert, sondern Wetzel. Auch Markus Stock bescheinigt Herzog Ernst „Reise-Qualitäten, Qualitäten, die ihn überlebensfähig machen“, und gibt zwei davon an: Der Begleiter Wetzel als „laterale Helferfigur“ und seine Erziehung außerhalb des Reiches. Ersteres ist jedoch nur dann eine Qualität *Ernsts*, wenn man Wetzel als

1122 So Klein, S. 272, die zwischen Wetzels und Ernsts Wahrnehmung keinen Unterschied macht.

1123 Vgl. Luff, S. 88f.

1124 V. 3330f.

1125 Vgl. Blamires, S. 16.

1126 Vgl. Luff, S. 100, welcher die Klugheit des Herzogs in allen anderen Szenen über die Wetzels stellt, an dieser Stelle jedoch einräumt: „entscheidend ist hier Wetzels List“.

1127 Luff, S. 101.

Attribut und nicht als eigenständige Figur wahrnimmt; letzteres hilft Ernst wiederum nur im höfischen Umfeld Arimaspi weiter.¹¹²⁸ Die wirklichen Reise-Qualitäten sollten daher eher Wetzels als Ernsts zugesprochen werden.

Im Kapitel 4.5 wurden bereits die Transgressionen durch den Greifenflug und die Flussfahrt angesprochen, jedoch nicht welche Art von Wissen ihnen zugrunde liegt.

Wetzel sieht sich wie alle anderen Gefährten in beiden Episoden einer tödlichen Gefahr gegenüber, doch ihm wird die nötige Geistesgegenwart verliehen, gleichsam eine Krise in eine Chance umzuwandeln, mit den Gegebenheiten zu agieren. Wetzel weiß, dass die Greifen weiterhin kommen werden, um die Toten abzuholen und er plant die Risiken der Verletzung durch die Greifenklauen ein:

*sô mügen uns niht gewinnen
die grîfen vor der sarwât
diu uns dicke beschirmet hât:
die mac uns ouch dâ ze helfe komen.*¹¹²⁹

Die Erzählinstanz erwähnt explizit, dass die *vorbedachte* Wetzels Früchte trägt: Die Greifenjungen versuchen zwar, ihre Krallen in die neue Beute zu schlagen, aber sowohl die Häute als auch die Rüstungen verhindern dies.

Doch die nächste scheinbar unüberwindliche gefährliche Situation lässt nicht lange auf sich warten. Der reißende Fluss stürzt die verbliebenen Helden in große Verzweiflung, sodass *sie wänden nemen ir ende*. Wieder ist es Wetzels, der zuerst auf die Aufforderung Ernsts reagiert, einen Rat zu geben. Wetzel erkennt, dass eine Überquerung des Flusses unmöglich ist, ein Mitfahren darauf jedoch mit dem geeigneten Gefährten durchaus Überlebenschancen bietet. Wie schon in Grippia ist sein Plan an der Realität der sich bietenden Umstände orientiert und gehört damit in den Bereich praktischen Überlebenswissens, eben jenes Wissens, welches Ernst durch seine erwähnte Bildung haben könnte. Es verwundert daher nicht, dass Wetzels als Personifikation von Ernsts Rationalität interpretiert wurde¹¹³⁰, diese Charakterisierung

¹¹²⁸ Besonders stark macht den Aspekt der Attributierung Blamires, bes. S. 16f.

¹¹²⁹ V. 4186–4189.

¹¹³⁰ Vgl. Anm. Nr. 1080.

und damit eine Abwertung Wetzels ist jedoch nicht unbedingt nötig. Stattdessen kann Wetzels wertvolles Wissen im genau richtigen Moment auch als Signal dafür gedeutet werden, dass Wetzel Anteil an der Ebene narrativer Regie gegeben wird. Ihm wird das Wissen um das zum Erfolg führende Verhalten in den Mund gelegt, er weiß somit weit mehr in diesen Momenten als jede andere Figur, der Protagonist eingeschlossen. Wetzels Wissen kommt dem der Erzählinstanz gleich, ist aber nicht mit dessen Wissensstand identisch, da Wetzel keinerlei Gewissheit über den erfolgreichen Ausgang seines Plans hat: *wir sterben oder genesen / daz muoz nu dâ ze gote stân*.¹¹³¹

4.6.3 Die Herkunft von Wetzels Wissen

Wie steht es mit der Begründung von Wetzels Wissensvorsprung auf der *histoire*-Ebene? Wetzel hat nicht gemeinsam mit Ernst dessen vorzügliche Bildung und Kenntnisse über ferne Länder erworben und dieses Wissen hilft Ernst in den genannten Situationen nicht weiter. Bei der Greifen-Episode kann von einem Wissen durch Beobachtung ausgegangen werden. Schon mehrere Male haben die Greifen die Toten weggeschleppt, daher steht zu erwarten, dass dieses Muster der Wiederholung durch Adaption und Umformung als Fluchtweg genutzt werden kann. Allerdings weist der Text durch Wetzels Aussage darauf hin, dass dem Fassen des Plans kein langer Denkprozess vorausging: *an disen stunden*, also im Moment, wurde Wetzel die Idee eingegeben und der Ursprung dieses Wissens wird von den Helden klar betitelt: *dô sprâchen sie algelich / got hæte gegeben im den sin*.¹¹³² Zuvor hatten die Helden um göttlichen Beistand gebetet, Wetzels „List erscheint nach dem Gebet wie eine Eingebung des Heiligen Geistes.“¹¹³³

Der Plan zur gefährlichen Flußfahrt ist klar parallel strukturiert. Wieder senden die Helden ein Gebet zu Gott, daraufhin ersinnt Wetzel seinen Plan. Wetzel ist laut Neudeck ein „Medium“ Gottes¹¹³⁴ – ist er damit logisch privilegiert in diesem Moment? Da Wetzel jedoch nicht wie ein Eremit oder ein Wesen aus einer anderen Welt auch auf der

1131 V. 4414f.

1132 V. 4200f.

1133 Sowinski: Anmerkungen, S. 389.

1134 Neudeck: Ehre und Demut, S. 194f.

histoire-Ebene sichtbar einer anderen Sphäre angehört, erfüllt er nicht die nötigen Voraussetzungen, um als logisch privilegiert zu gelten. Für die Forschung hat das Eingreifen Gottes klare Präferenz vor der Eigenleistung Wetzels, bis hin zur völligen Tilgung von Wetzels Beteiligung in den Interpretationen. Dimpel betont zwar in Analogie zu Alexandra Stein¹¹³⁵, dass Ernst sich nicht „aus eigener Gestaltungskompetenz“ aus den lebensbedrohlichen Situationen befreien kann, unterschlägt jedoch Wetzels Initiative vollkommen: „Die Rettung gelingt, indem **man** sich der Strömung eines unterirdischen Flusses anvertraut [...]“¹¹³⁶ Mit keiner Silbe wird erwähnt, dass Wetzels es ist, dem wie schon zuvor bei der Greifenepisode die zündende Idee eingegeben wird. Darüber hinaus bleiben diese Interpretationen stark auf der *histoire*-Ebene verhaftet: Gott wird als Grund für Wetzels Wissen innerhalb des Werks genannt, doch das allmächtige Walten Gottes in der Welt der Diegese findet seine Entsprechung in der Handlungsmacht der Erzählinstanz auf der Ebene narrativer Regie und dem Plan des *auctors*. Gott hätte sich irgend einen der Helden zum Medium wählen können, wenn es nur um den glücklichen Ausgang der Fahrt ginge, die Erzählintanz hingegen benennt wiederholt dezidiert Wetzels und spricht ihm den Zugang zu auctoralem Wissen zu.

4.7 Auctoriales Handeln

Die beiden Kriterien Auctoriales Wissen und Handeln sind im Falle Graf Wetzels noch enger miteinander verknüpft als in vorigen Werken, da Wetzels sein Wissen meist direkt mit einem Handlungsrat verknüpft und nach seinem Wissen handelt. Infolgedessen erscheint eine erneute eingehende Wiederholung bereits behandelter Textstellen wenig zielführend. Es dürfte bereits ersichtlich geworden sein, dass Wetzels Meinung gerade im Orientteil die maßgebliche ist und den Handlungsverlauf bestimmt.¹¹³⁷

¹¹³⁵ Vgl. Stein, S. 36.

¹¹³⁶ Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 59.

¹¹³⁷ Vgl. Blamires, S. 14.

Nicht geklärt bleibt weiterhin, weshalb Wetzel in anderen Teilen der Erzählung so stark zurückgenommen wird. Er ist zwar implizit bei allen Abenteuern Ernsts präsent, greift aber nur im Orientteil handlungslenkend ein.¹¹³⁸

David Blamires gibt einen ersten Anhaltspunkt für eine Begründung diese Zurücknahme: Es scheint, dass Ernst als Protagonist erst einen Tiefpunkt der Hilflosigkeit erreichen muss, damit Wetzel in den Vordergrund rücken kann: „It is only when Ernst has gone through these experiences and reached the depth of suffering that Wetzel's strength can save him.“¹¹³⁹ Aus diesem Grund soll die axiale Referentialität zwischen den Figuren Ernst und Wetzel, sowie ihr gemeinsamer Bezugspunkt göttliche Vorsehung bzw. göttliches Wirken in den folgenden Ausführungen näher untersucht werden. Ebenso in den Fokus gerät die Figur Heinrich als Werkzeug des Handlungsplans.

4.7.1 Wetzel und Ernst (Ernsts Eigeninitiative in Arimaspi und im Reich)

Ernsts Idealität als Protagonist erscheint topisch. „There is no special quality or defect of character that makes him different.“¹¹⁴⁰ Überaus gebildet, ein tapferer Kämpfer, der Liebling seines Stiefvaters – Ernsts Licht scheint besonders im Reichsteil so hell, dass er leicht alle anderen Figuren überstrahlt. Selbst seine Schwertleite plant er selbst, scheint also in vollkommener Kontrolle über sein Leben.¹¹⁴¹ Es braucht im höfischen Umfeld an Ottos Hof keinen Wetzel, der die Handlung in eine gewisse Richtung lenkt, Ernst ist selbst der beste Ratgeber:

*er riet sô wisliche,
daz nieman zuo der stunde*

1138 Vgl. Blamires, S. 17: „The rest of the adventure belongs to Ernst alone [...] in all of this Wetzel has no part.“ Armin Schulz gibt als Erklärung an, dass der *Herzog Ernst B* grundsätzlich in Zweierbeziehungen organisiert sei und macht die wichtige Beobachtung: „Wo Ernst einem Herrscher dient, ist er grundsätzlich der gute und kluge Ratgeber, während Wetzel von der Bildfläche verschwindet. Außerhalb von Ernsts Herrscherdiensten ist Wetzel dagegen beinahe durchgängig anwesend, und dann ist es nicht mehr Ernst, der klugen Rat findet, sondern Wetzel“, Schulz: Erzähltheorie, S. 14.

1139 Blamires, S. 17.

1140 Blamires, S. 12.

1141 Vgl. Stock: Kombinationssinn, S. 177.

*baz gerâten kunde.
ze aller hande frûmekeit
was er ein ritter gemeit.*¹¹⁴²

Als Ernst die Huld des Kaisers verliert und den Kampf nicht länger aufrechterhalten kann, ruft er traditionsgemäß seine Lehnslleute zusammen. *Auxilium* haben sie ihm im Kampf mit dem Kaiser geleistet, jetzt folgt das *consilium*, der Rat. Ernst leitet den Beratungsprozess mit der Formel *iuwern rât wil ich hân* ein, doch was folgt ist ein Monolog Ernsts, in dem er seinen Plan selbst entwickelt und für gut befindet. Seine Lehnslleute, unter denen Wetzels nicht besonders herausgehoben wird, stimmen ihm lediglich zu und setzen Gott als Urheber von Ernsts guten Gedankens ein.¹¹⁴³

Auch für den König von Arimaspi macht sich Ernst unentbehrlich. Wie Wetzels für ihn, wird Ernst für den König Fahnenführer in Schlachten gegen Bedrohungen. Die Erzählinstanz lässt keinen Zweifel daran aufkommen, wer der Grund für den Sieg in der Schlacht ist: *der herzoge den sige gewan. / ez was im wol ergangen.*¹¹⁴⁴

Gegen die Giganten, eine der Bedrohungen Arimaspi, wendet Ernst eine kluge Kriegslist an, die den Sieg garantiert und dabei so wenig Verluste in den eigenen Reihen verursacht wie möglich.¹¹⁴⁵

Die Idealität Ernsts, welche er im höfischen Umfeld als Ratgeber und Helfer für andere Herrscher einsetzt, leidet erst in dem Moment da Ernst sein „eigener Herr“ geworden ist. Im Nicht-Höfischen, Fremden, *ellenden*, braucht Ernst einen anderen Bezugspunkt als einen Lehnsherrn, dem er dient.¹¹⁴⁶ Er benötigt selbst *rat* und *helfe*, um die Bedrohungen, denen er sich als Figur ausgesetzt sieht, entgegenzutreten. An die Stelle eines bedrohten, schutzbedürftigen *riche* tritt der Protagonist, der sich fern aller höfischen Bezugssysteme behaupten muss. Ernst muss schwächer werden, damit Wetzels Stärke überhaupt zum Tragen kommt.

¹¹⁴² V. 622–625.

¹¹⁴³ Vgl. V. 1838ff.

¹¹⁴⁴ V. 4741f.

¹¹⁴⁵ Vgl. V. 5208–5213.

¹¹⁴⁶ Vgl. Stock: Kombinationssinn, S. 178.

4.7.2 Wetzel und Gott (Handeln nur auf Gottes Geheiß und mit Gottes Hilfe)

Es fällt auf, dass Wetzels Souveränität in auctorialen Handlungen häufig mit dem Verweis auf göttliches Eingreifen korreliert und damit auch reduziert wird. Nicht nur, dass wie erwähnt vor Wetzels retten-dem Einfall bezüglich der Greifen eine Anrufung Gottes erfolgt, auch im direkten Nachgeschehen finden sich insgesamt zehn Erwähnungen Gottes, sodass keine Zweifel aufkommen sollen, auf wessen Wirken die Rettung zurückzuführen ist.

*die vil grôze arbeit
bestuondens ûf unsers herren trôst
[...]
hât uns **got** daz heil gegeben
daz wir behalden unser leben
[...]
dô bat er alle sine man
daz sie ze **gote** gelouben hæten
[...]
sie hâte gnædedlich entladen
got der starken swære.¹¹⁴⁷*

Auch während und nach der Flussfahrt hin nach Arimaspi häufen sich die Signale, die auf göttlichen Einfluss hinweisen. Beide gefährlichen Abenteuer sind somit „in [ihrer] allgemeinen Exempelfunktion für das Eingreifen Gottes in die Welt aufgewertet.“¹¹⁴⁸ Immer wieder werden die Helden daran erinnert, dass ihnen nichts geschehen kann, was nicht bereits im göttlichen Heilsplan vorgesehen ist.¹¹⁴⁹ Eine solche kaum verschleierte finale Determination lässt Wetzel klar als Medium oder Werkzeug Gottes hervortreten. Warum greift Gott jedoch nicht direkt ein und macht die Rettung durch eine Variante des *deus ex machina* möglich? Schließlich hat die Erzählinstanz schon einige Situationen nicht durch die Kraft von Figuren gelöst, sondern allein durch Wirken des Schicksals. Der Sturm, welcher Ernst und seine Gefährten vom Weg abbringt, klart von selbst wieder auf, Ernst ist überzeugt davon, *daz uns got hât gesant / her in ditze scæne land*.¹¹⁵⁰ Auch die initiale Rettung vor

¹¹⁴⁷ V. 4215f.; 4235f.; 4260f.; 4296f.

¹¹⁴⁸ Neudeck: Ehre und Demut, S. 195.

¹¹⁴⁹ Vgl. Thomas/Dussère, S. 14. Vgl. ebenfalls Sowinski: Nachwort, S. 419.

¹¹⁵⁰ V. 2259f.

der Kraft des Magnetbergs wird als ein *micHEL wunder* bezeichnet, dem ein inniges Gebet aber keinerlei aktive Maßnahmen zur Selbstrettung vorausgehen. Nachdem das ursprüngliche Ziel der Kreuzfahrt wieder anvisiert ist, steht Gott den Kreuzfahrten naturgemäß im Kampf bei und führt auch Ernst sicher wieder zurück ins Reich. In die axiale Referentialität Gott – Ernst passt nur dann Wetzel als ein Werkzeug göttlicher Vermittlung, wenn die Direktbeziehung zwischen Protagonist und Gott gestört ist. Dies ist der Fall durch Ernsts Attentat auf den von Gott gesalbten Kaiser und den Pfalzgrafen. Ernst hat *wider gote getân*¹¹⁵¹, also auch seinen Anspruch auf direktes göttliches Eingreifen verwirkt. An die Stelle dieses direkten Eingreifens tritt nun Wetzel als derjenige, der zwar beim Attentat anwesend war, aber selbst nicht Heinrich ermordet hat. Auf der Ebene narrativer Regie kann die Achse Gott – Wetzel durch Erzählinstanz – handlungssteuernde Figur ersetzt werden. Der *auctor* der Erzählung kann den auf sich selbst zurückgeworfenen, nicht in einem Lehnverhältnis stehenden Protagonisten, dessen Idealität durch die Bußfahrt zudem gelitten hat¹¹⁵², weder selbst alle Gefahren meistern lassen, noch kann er ihm unentwegt direkt Gott zur Hilfe schicken. Also wird als Werkzeug Gottes und als Komplize der Erzählinstanz Wetzel eingesetzt, damit er als „problemlösender Agent in schwierigen Situationen“¹¹⁵³ fungiert. Wetzels Funktionalität wird, genauso wenig wie die finale Motivation des gesamten Werkes, jedoch kaum durch eine ‚tiefen‘ Figurenzeichnung oder eine kausale Motivierung seiner Handlungen verschleiert, sondern tritt offen zutage. Daher sein oben festgestellter Mangel an Friktionen in seinem Rollenentwurf.

4.7.3 Wetzel und Heinrich (Werkzeug Gottes – Werkzeug des Teufels)

Noch weit weniger ausgestaltet und klar funktionsorientiert ist die Figur des Pfalzgrafen Heinrich. Stock bezeichnet Heinrich als „Sünden-

¹¹⁵¹ V. 1818.

¹¹⁵² Vgl. Neudeck: Ehre und Demut, S. 196. Gegen einen Einbruch der Idealität plädieren Schulz, Monika: äne rede und äne reht: Zur Bedeutung der triuwe im Herzog Ernst, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 120 (1998), S. 395–434, hier: S. 434 und Haupt, Barbara: Ein Herzog in Fernost. Zu „Herzog Ernst A/B“, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses 7, hg. v. Jean-Marie Valentin, Bern (u.a.) 2008, S. S. 157–168, hier: S. 167.

¹¹⁵³ Stock: Kombinationssinn, S. 187.

bock der narrativen Konstruktion [...]. Er dient dazu, einen Konflikt zu initiieren“¹¹⁵⁴ Dieser Konflikt ist für den Verlauf der Handlung unbedingt notwendig, er ist die erste Grenzüberschreitung aus dem idealen Zustand, der allererst Handlung ermöglicht. Wie wichtig Heinrich für die Erzählung ist, kann an einer auffallenden Worthäufung gezeigt werden: Die Erzählinstanz spielt mit den unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes *mære*. Das *lügenliche mære* Heinrichs, die unwahre intradiegetische Erzählung macht den *helt mære*, den bekannten Held Ernst, dem Kaiser *unmære*, verkehrt also dessen Ansehen bei Otto in Abneigung, Gleichgültigkeit. Der Kaiser erschrickt über die *mære*, die Neuigkeit, und mag eine solche *mære*, Erzählung, nicht glauben, da er Ernst nicht *sô starker mære*, also solch starker Beschuldigungen würdig glaubt.¹¹⁵⁵ Die Bedeutung der Szene weist also über die Diegese hinaus auf eine Meta-Ebene des rechten Erzählens und Darstellens: Der vordergründige Verlauf des *mære*, die Erzählung von einem vortrefflichen Held, der in der Gunst des Kaisers steht, wird durch die falsche Erzählung eines Neiders zum *unmære*, folgt aber damit genau dem hintergründigen Plan der Erzählung.

Bei solch einem wichtigen Impuls zur Handlungslenkung wäre nach den bisherigen Analysen zu erwarten, dass sie von einer bereits etablierten handlungssteuernden Figur ausgeführt würde, selbst wenn diese Figur auf Ernsts ‚Seite‘ stünde – man denke an Hagens Agieren gegen das Wohl der Burgundenkönige. Jedoch wird eine solche offenkundige Friktion umgangen und die Plotfunktion der Intrige einem klaren, unsympathischen Antagonisten zugeschrieben.¹¹⁵⁶ Wetzel und Ernst werden als sich zu nahe stehend charakterisiert, als dass Wetzel diese Funktion ohne einen stark konstruierten Zufall oder Schicksalsschlag übernehmen könnte.

Bei genauerer Hinsicht können Wetzel und Heinrich als zwei Seiten derselben Medaille betrachtet werden, in direkter Antagonie zueinander: Wo der eine Ernst aus dem *riche* entfernt, schafft der andere die

1154 Stock: Kombinationssinn, S. 182.

1155 Vgl. V. 655f; 677; 717–733.

1156 Sowinski weist darauf hin, wie die Häufung des Wortes *herre* in den Sprechakten Heinrichs „den sich anbietenden, subalternen Ton des Pfalzgrafen“ ausdrückt. Vgl. Sowinski: Anmerkungen, S. 369.

Möglichkeit des Wiedereintritts. Auf der *histoire*-Ebene wird dies durch eine eindeutige ‚Zuordnung‘ Heinrichs signalisiert:

*der vil mortliche
die friuntschaft under in geschiet,
als imz der tiufel riet.
der manigen sit verrâten hât.*¹¹⁵⁷

Wo Wetzel sein Wissen und damit seine Kompetenz zur List von Gott geschenkt bekommt, wird Heinrich vom Teufel beraten¹¹⁵⁸, Heinrich ist also Werkzeug des Teufels, wo Wetzel Werkzeug Gottes ist. Auf der *discours*-Ebene sind beide, Gott und Teufel, Ausdruck des Erzählerwillens, die Handlung so und nicht anders verlaufen zu lassen.

Is Heinrich allein deshalb auch eine handlungssteuernde Figur? Diese Frage kann zügig verneint werden. Da Ernsts Versöhnung mit Otto und seine Restitution im *rîche* das letztendliche Handlungsziel und nicht das vorübergehende darstellt, kommen Wetzels handlungslenkenden Aktionen ein größerer Stellenwert zu.

Auch tritt Heinrich im Gegensatz zu Wetzel nur punktuell und temporär auf, wird durch den Mord final aus der Diegese entfernt. Gleichzeitig mit Heinrich hat auch sein *lügenlichez mære* ausgedient, es findet keinerlei Erwähnung mehr. Die Frage, ob Ernst wirkliche *un-triuwe* gegenüber dem Kaiser hegt, wird von keiner Figur mehr gestellt.¹¹⁵⁹

Wetzels Auctorialität wird also von verschiedenen Faktoren beeinflusst und auch eingeschränkt. Er übernimmt bei weitem nicht jede den Plot vorantreibende Handlung, sondern tritt seltener auf als die bisher untersuchten Figuren. Selbst wenn Wetzel lebensrettend agiert und damit im äußersten Sinne auf den positiven Endverlauf der Handlung hinarbeitet, wird seine Leistung auf der *histoire*-Ebene auf göttliches Wirken zurückgeführt, sodass er als Medium und nicht als Verursacher erscheint. Dennoch ist die Häufung der Handlungen Wetzels im Orientteil und die Tatsache, dass er und nicht irgendein anderer zum Werkzeug Gottes bestimmt wird, signifikant.

¹¹⁵⁷ V. 648–651.

¹¹⁵⁸ Vgl. Dimpel, S. 49.

¹¹⁵⁹ Vgl. Stock: Kombinationssinn, S. 183.

4.8 Vorliebe der Erzählinstanz

Die herausgestellte Idealität Ernst geht auch zu Lasten einer eindeutigen Sympathiebekundung an Wetzel durch die Erzählinstanz. Der Protagonist schöpft bereits alles Lob ab und da Wetzel nicht wie Lunete einem anderen Geschlecht angehört, müssen die gleichen lobenden Attribute wie für Ernst gewählt werden, fallen dementsprechend jedoch geringer aus: Wetzel ist auch ein guter Kämpfer und kann Männer inspirieren und anführen, aber Ernst kann es noch besser.¹¹⁶⁰ Das mag dazu beigetragen haben, dass Wetzel häufig nur als Begleiter Ernsts überhaupt Erwähnung findet. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, dass Wetzel unter den Lehns Männern des Herzogs einen Sonderstatus genießt, welcher subtil auf der *histoire*-Ebene vermittelt wird: Wetzel ist derjenige, „der sich mit Ernst in der Badenlage on Grippia verlustieren darf.“¹¹⁶¹

Er ist der einzige Lehns mann Ernsts, der je mit Namen erwähnt wird, seine Freundschaft und Unterzertrennlichkeit mit Ernst gemahnt an literarische Vorbilder wie Roland und Olivier.

Außerdem kann Wetzels Aktivität in Gefahrensituationen zumindest als eine Art implizite Sympathie lenkung zu seinen Gunsten interpretiert werden. „Ich nehme an, daß es mit einer positiven Sympathie steuerung verbunden sein kann, wenn eine Figur im Angesicht von Schwierigkeiten nicht verzweifelt und sich in Passivität übt, sondern wenn sie sich den Schwierigkeiten stellt und versucht, sie zu lösen“¹¹⁶², so Dimpel.

Einen weiteren Hinweis auf eine mögliche Sympathie der Erzählinstanz für Wetzel gibt eine wenig beachtete Textstelle im Handlungsraum Arimaspi. Wetzel scheint dort handlungstechnisch ‚von der Bildfläche verschwunden‘, Ernst braucht weder Wetzels Rat, noch seine Hilfe, selbstbewusst sagt Ernst von sich: *ich kan iuch baz gelêren*.¹¹⁶³

1160 Vgl. V. 2302f. vs. V. 3814–3828: Wetzel führt die Fahne beim ersten ‚Ansturm‘ auf Grippia, seine Führungsqualitäten bleiben aber wirkungslos, da sich ihnen niemand entgegenstellt. Ganz anders beim Rückzug aus Grippia, da der Herzog selbst die Fahne trägt. Er trägt sie nicht nur voran, sondern wagt in höchster Bedrängnis einen Ausfall, der zwar verlustreich, aber erfolgreich endet.

1161 Dimpel: Wertungsübertragungen, S. 53.

1162 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 95.

1163 V. 5074.

Dennoch wird Wetzels zwischen all den Heldentaten, die Ernst allein vollbringt, einmal dezidiert namentlich erwähnt. Nachdem der Sieg über die Plathufe errungen ist, wird Herzog Ernst vom König von Arimaspi mit einem Herzogtum belehnt, bekommt also wieder den Status zugesprochen, die ihm die Reichsacht aberkannt hatte. Die übrigen Kämpfer werden ebenfalls belohnt:

*dô gab er sinen mannen,
ê daz sie schieden dannen,
daz se wurden unnôthafft
und geladen mit grôzer kraft.*¹¹⁶⁴

Damit könnte die Angelegenheit erledigt, Wetzels wie so oft außerhalb des Handlungsstrangs Grippia und Magnetberg in das Kollektiv der Männer mit eingerechnet sein. Doch die Erzählinstanz hebt nochmals neu an und erwähnt eine eigene Belohnung für den Grafen.

*grâve Wetzels sinen man
den hiezen sie zehant dan
wîsen gewaltic dar in,
und im undertân sîn
daz volc gemeinliche,
beide arme und rîche.*¹¹⁶⁵

Wetzels, so wird durch die rasch aufeinanderfolgende Nennung suggeriert, ist also weit mehr als nur einer von Ernsts *mannen*, er ist *sîn man*, der Gefolgsmann schlechthin. Als solcher verdient er auch eine besondere Hervorhebung durch das Verleihen großer Macht als Statthalter seines Lehnsherren. Diese Aufgabe meistert Wetzels überaus vorbildlich, so die Erzählinstanz: *er hielt mit êrn ouch sîn gewalt.*¹¹⁶⁶

Der Belohnungscharakter der Szene gemahnt an die Belohnung Lunetes im zweiten *Iwein*-Schluss.¹¹⁶⁷ Herausragende Dienste finden ihre Entsprechung in sozialer Anerkennung und einer signifikanten Machtstellung. Allerdings darf verwundern, dass diese Aufwertung Wetzels gerade nicht am Schluss des Werkes im *rîche* stattfindet, sondern im fremden Königreich Arimaspi, welches Ernst und Wetzels nach sechs Jahren wieder verlassen und hernach als Bittsteller vor Otto tre-

¹¹⁶⁴ V. 4775–4778.

¹¹⁶⁵ V. 4779–4784.

¹¹⁶⁶ V. 4807.

¹¹⁶⁷ Vgl. Kap. II 2.8.

ten, ohne Macht und Besitz. Die Position im Handlungsverlauf scheint dennoch nicht zufällig gewählt, sondern kann als Signal dafür gewertet werden, dass Wetzels Leistungen im Orient-Teil des Werkes auch dort ihre Bewertung finden. Im Reich wird der status quo restituert, Wetzel hat dort bereits seinen Platz, als getreuer Schatten seines Herrn.

Auffallend ist nun, dass nicht der König von Arimaspi oder Ernst als Einzelperson Wetzel die Position als Verwalter verleihen, sondern ein nicht näher klassifiziertes, kollektives *sie*. Es wäre der Erzählinstanz ein leichtes gewesen, Wetzels Belohnung der allgemeinen *milte* des Königs von Arimaspi hinzuzufügen, der gerade Ernst und seine Kämpfer reich beschenkt hat, also *hieß er zehant* statt dem gewählten *hiezen sie zehant*. Durch das veränderte Pronomen jedoch wird eine andere Konnotation aufgerufen und Wetzel nochmals hervorgehoben: Nicht nur sein Lehnsherr oder der König eines fremden Landes finden Wetzel besonders erwähnens- oder belohnenswert, sondern ein Kollektiv, das sowohl Ernst und der König sein könnte als auch das gesamte Volk, welches Wetzel auch noch *vil gerne* das Versprechen der Treue gibt.

Auf ähnliche Weise funktioniert die Sympathiesteuerung bei Hagen im *Nibelungenlied* als sogar seine Feinde ihn nach seinem Tod als besten aller Kämpfer loben.¹¹⁶⁸

Das Kriterium der ausreichenden Raumgabe zur Entfaltung von Wetzels handlungssteuernden Zügen wurde bereits im Zuge anderer Kapitel behandelt: Durch das punktuelle, stark konzentrierte Agieren Wetzels hauptsächlich im Orientteil mag der Eindruck entstehen, dass Wetzel nicht ausreichend Raum gegeben wird, um das Kriterium der Vorliebe zu erfüllen. Jedoch darf dabei nicht übersehen werden, dass Wetzel nach dem Protagonisten der meiste Raum zur Aktion gegeben wird, jede andere Figur tritt noch um einiges seltener auf. Hier ist das Verhältnis entscheidend.

4.9 Auctorialität in den Kinderschuhen – Zusammenfassendes Fazit

Handelt es sich bei Graf Wetzel um eine *Auctoriale Figur*? Diese hier nun abschließend zu klärende Frage lässt sich nicht so eindeutig be-

¹¹⁶⁸ Vgl. Kap. II 2.8.

antworten wie in anderen Interpretationskapiteln zuvor. Der *Herzog Ernst B* weist nur eine vergleichsweise geringe Anzahl an Textstellen im Orient-Teil auf, die als Beleg für den Kriterienkatalog dienen können. So werden gleichzeitig Mittlerfunktionen, Transgressionen, Auctoriales Wissen und Auctoriales Handeln auf häufig ein und dieselbe Textstelle kumuliert. Auf die Szenen Grippia und Magnetberg zentrieren sich die meisten Befunde, während weitere Belege in übrigen Handlungssträngen nur äußerst marginal vorhanden sind.

Wetzel übernimmt nur geringe Erzählfunktion, eine intradiegetische Erzählung zur Wissensvermittlung sucht man bei ihm vergeblich. Auctoriales Wissen und Handeln stehen in direkter kausaler Folge zueinander und sind daher praktisch undifferenzierbar. Auch wenn Wetzel handlungslenkend agiert, wird dieses Moment ihm auf der *histoire*-Ebene als Eigenleistung ab- und göttlichem Wirken zugesprochen. In Konflikt mit seiner Figurenzeichnung geraten seine Handlungen daher auch nur in verschwindend geringem Maße. Wetzel bleibt typisch-topisch und funktionsorientiert definiert und gewinnt nur an neuralgischen Punkten der Handlung ein vorübergehendes Profil, fällt danach sofort wieder in das weitgehend stumme Kollektiv der namenlosen Masse um Ernst herum zurück.

Gleichzeitig scheint Wetzel zu ‚nah‘ an Ernst zu sein, zu sehr eine minder mächtige Kopie in der Charakterisierung und daher zu wenig von Ernst distinguierbar, als dass eine eindeutig auf Wetzel zentrierte Vorliebe der Erzählinstanz für ihn zu konstatieren wäre – bis auf wiederum subtile Signale im Text. Die direkte Folge davon: Wetzel tritt auch in der Meinung der Forschung selten aus Ernsts großem Schatten heraus.

Man könnte daraus schließen, dass Wetzel nur ein Funktionsträger unter vielen ist, die die Handlung des Epos steuern. Dagegen spricht jedoch seine einführende Charakterisierung und namentliche Benennung gleich zu Beginn des Werkes, welche ihn mit dem gesamten Handlungsverlauf verklammern.

Wetzel ist bisher von allen anderen untersuchten Figuren am weitesten von der Suchmaske *Auctoriale Figur* entfernt. Ihm fehlt die dargestellte Eigenständigkeit im Handeln, die Souveränität, die eine *Auctoriale Figur* von einem bloßen Werkzeug der Erzählinstanz zu dessen beinahe gleichberechtigten Komplizen werden lässt. Als solches lautet

das abschließende Verdikt: Graf Wetzel ist keine *Auctoriale Figur*, doch seine namentliche Hervorhebung unter all den übrigen namenlosen Gefährten Ernsts bleibt mehr als ein bloßes historiographisches Zitat: Wetzels Konzeption als Figur steht am Beginn einer Entwicklung, welche sich im späteren rein höfischen Rahmen zur vollen Blüte entwickelt: Die Entdeckung des engsten Gefährten des Protagonisten als ideale „Schaltposition“ zur Handlungslenkung in einem Sujet, welches sich immer weiter von Göttlichem Wirken als Erklärung für Wendungen in der Handlung entfernt und im figurlich-kausal motivierten Erzählen einen neuen Motor der Narration findet.

Diese Entwicklung führt simultan weg von der protagonistenzentrierten Heldenepik, deren Hauptakteure durch Gottes / der Götter Hilfe alle Gefahren ohne den Beistand anderer Figuren bestehen, hin zum komplexen Figurengefüge der höfischen Epik, deren Zentrum ein weit aus weniger idealer und omnipotenter Protagonist ist. Somit wird Raum geschaffen für ‚heimliche Helden‘ und ‚gute Geister‘ in den Erzählungen, die abseits der Protagonisten Identifikationspotenzial bieten.

5. Die (un)eingeschränkte Macht des Protagonisten? – Tristan und Brangäne in Gottfrieds Tristan¹¹⁶⁹

Der nachfolgende Interpretationsabschnitt unterscheidet sich insofern von den vorherigen, als hier zwei Figuren in einem Werk untersucht werden sollen: Einerseits Tristan, unter der spannenden Fragestellung, ob auch ein Protagonist für das ganze Werk hindurch eine handlungssteuernde oder gar *Auctoriale Figur* sein kann. Brangäne als Zofe Isolandes wird in Parallelisierung zu Lunete im Kapitel II.1 auf ihre Eignung als ergänzende handlungssteuernde Figur analysiert.

¹¹⁶⁹ Im Folgenden zitiert aus: Gottfried von Straßburg: Tristan, Bd 1 Text (Unveränd. 5. Abdr. nach dem 3., mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verb. kritischen Apparat besorgt und mit einem erw. Nachw. versehen), hg. v. Karl Marold, Berlin / New York 2013.

5.1 Tristan

5.1.1 Die Figur Tristan

5.1.1.1 Charakteristika

Tristan, der Protagonist des hier untersuchten Werkes Gottfrieds von Straßburg, gehört zu den bekanntesten Gestalten der mittelhochdeutschen Epik, auch durch die Rezeption der Handlungsbausteine des Tristanstoffes bis in die moderne Zeit hinein.¹¹⁷⁰ Tristan gilt als das unglücklich verliebte Wunderkind, das durch einen Liebestrank tragi-scherweise der Frau verfällt, für die es Brautwerber sein soll. Herausragend gebildet, ist Tristan in beinahe allen höfischen Disziplinen ein Vorbild, er singt, spielt und kämpft meisterhaft und ist außergewöhnlich schön.¹¹⁷¹ Noch dazu ist er überaus belesen:

*daz er der buoche mære
gelernte in sô kurzer zît
danne kein kint ê oder sît.*¹¹⁷²

Daraus folgt, dass Tristan sowohl über die Kulturen anderer Länder als auch über deren Sprache viel Wissen anhäuft, was ihm im Verlauf der Handlung zugute kommen kann. Bei all der spürbaren topischen Überformung, die die Tristan-Figur im Text erfährt, ist jedoch zu beobachten, dass Tristan, obwohl er „Züge eines *homo perfectus* trägt“¹¹⁷³

¹¹⁷⁰ Zur Rezeption des Tristanstoffes vgl. u. a. Buschinger, Danielle: Zur Rezeption des Tristan-Stoffes in der deutschen Literatur des Mittelalters nach 1250. In: Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Hg. von Danielle Buschinger. Amiens 1988, S. 39–50; Mertens, Volker: Der Tristanstoff in der europäischen Literatur, in: Wagnerspectrum 1/2005. Schwerpunkt Tristan und Isolde. Hg. von Udo Bernbach u. a., Würzburg 2005, S. 11–42; Müller, Ulrich: The Modern Reception of Gottfried's *Tristan* and the Medieval Legend of Tristan and Isolde, in: A Companion to Gottfried von Straßburg's *Tristan*. Hg. von Will Hasty. Rochester 2003, S. 285–304.

¹¹⁷¹ Vgl. Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007, S. 108; Hermann, Henning: Identität und Personalität in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*. Studien zur sozial- und kulturgeschichtlichen Entwicklung des Helden, Hamburg 2006, S. 117f.

¹¹⁷² V. 2088ff.

¹¹⁷³ Tomasek, S. 97.

„kein klassischer Held“¹¹⁷⁴ im Sinne einer strahlend ideal gezeichneten Figur ist. Tristan besitzt durchaus ‚negative Kehrseiten‘, die nicht verschleiert werden, „– Angst, maßlose Emotionalität einerseits, Skrupellosigkeit, Kunst des Lügens andererseits –“. Annette Gerok-Reiter spricht hierbei von einer ‚Ästhetik der Negativität‘, die jedoch eine positive Identifikation mit Tristan nicht verhindere.¹¹⁷⁵ Tristan wendet „klug ersonnene und höchst effektvolle“¹¹⁷⁶ Listen und Lügen an, um entweder Freunden zu helfen, oder um seine Liebesbeziehung zu Isolde zu verschleiern, auch gegenüber engsten Freunden.

Einer der größten Tristan implementierten Eigenschaften, welche ihn von einem ‚typisch-topischen‘ Artusritter unterscheidet, ist die negative Determination seines Schicksals. Diese negative Determination ist symbolisiert in seinem Namen:

*nu heizet triste triure,
und von der âventiure
sô wart daz kint Tristan genant.*¹¹⁷⁷

Tristan, so scheint es, wird niemals die *sælde* erreichen, die als finaler Ausgangspunkt am Ende auf den Protagonisten einer höfischen Erzählung wartet. *Mit werndem schaden* ist das Glück versetzt, Tristans Namen weist nicht nur in seine Vergangenheit, sondern auch prophetisch in seine Zukunft.

5.1.1.2 Das Interesse der Forschung

Als Protagonist steht Tristan naturgemäß im Zentrum der Interpretationen, daher kann aufgrund der Fülle an Stoßrichtungen nur ein sehr verkürzter Abriss zur Tristan-Forschung gegeben werden. Neben des klaren Interesses an der Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde, der Ausformung dieser Minne und den dazugehörigen Orten wie der Minnegrotte, lassen sich zwei weitere Forschungsfelder in Bezug auf Tristan herausstellen:

1174 Barandun, Anina: Die Tristan-Trigonometrie des Gottfried von Straßburg, Tübingen/Basel 2011, S. 68.

1175 Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 176.

1176 Hollandt, Gisela: Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan. Wesenszüge – Handlungsfunktion – Motiv der List, Berlin 1966, S. 95.

1177 V. 1197ff.

Individualität

Besonderes Interesse hat in der Forschung Tristans ausgestaltete Figurenzeichnung erfahren, welche dazu führt, dass Tristan als Figur bezeichnet wurde, die Zeichen der ‚Individualität‘ trägt: Tristan und auch andere wichtige Figuren des Werks „bleiben im Handlungsverlauf nicht statisch oder idealtypisch fixiert, sondern verändern sich unter dem Druck der Ereignisse“¹¹⁷⁸ Tristan sei nicht exemplarisch und topisch zu sehen¹¹⁷⁹, so ein vorsichtiger Konsens, sondern besonders durch seine langen inneren Monologe würden Emotionen als Triebfeder seines Handelns ersichtlich. „What is going on in the hearts and minds of his heroes will be more important to him than what his heroes do“¹¹⁸⁰, so Will Hasty über Gottfrieds Figurenkonzept. Konsequenterweise wurde auf das ‚Innere‘ Tristans besonderen Wert gelegt, Untersuchungen zur finalen Funktionsorientiertheit von Tristans Handeln gibt es dabei kaum.¹¹⁸¹

„Gottfrieds Figurenwelt [...] stellt insgesamt ein weites, unausgeschöpftes Forschungsfeld dar“¹¹⁸² was dazu einlädt, diese Figurenwelt einmal weniger unter dem Aspekt von ‚individualisierten‘ Figuren zu betrachten, sondern darunter, welchen Handlungszwängen die dargestellten Figuren dennoch unterworfen sind.¹¹⁸³ Lassen sich dabei Grenzen der Verschleierung finaler Motivation durch kausale Wirkungszusammenhänge im Bezug auf das Handeln des Protagonisten Tristan feststellen?

¹¹⁷⁸ Tomasek, S. 116.

¹¹⁷⁹ Hollandt, S. 11.

¹¹⁸⁰ Hasty, Will: Introduction: The Challenge of Gottfried's Tristan, in: A companion to Gottfried von Strassburg's Tristan, hg. v. Will Hasty, Rochester 2003, S. 1–23, hier: S. 8.

¹¹⁸¹ Ralf Simon wehrt sich gegen die Strömung der Individualität und Identität Tristans: „Die Identität eines Charakters gibt es im ‚Tristan‘ nicht: eine Handlung ist zuerst immer aus dem zu erklären, was der Handlungskreis an Verhalten notwendig macht.“ vgl. Simon, Ralf: Thematisches Programm und narrative Muster im Tristan Gottfrieds von Straßburg, in: ZfdPh 109 (1990), S. 354–380, hier: S. 363.

¹¹⁸² Tomasek, S. 117.

¹¹⁸³ Vgl. Simon, S. 363.

Zufall und Schicksal – was lenkt Tristan?

Gerade auch weil es sich beim *Tristan* Gottfrieds um ein Fragment handelt, hat sich die Forschung immer wieder die Frage gestellt, ob wirklich von einer Schicksalsgelenktheit Tristans gesprochen werden kann. Wie kann von einer auf ein bestimmtes Ende ausgerichteten Lenkung der Figur Tristan gesprochen werden, wenn dieses Ende – zumindest für den vorliegenden Text, nicht jedoch für den Tristan-Stoff – nicht mit überliefert ist? Aussagen darüber, wie genau Tristan bei Gottfried am Ende der Handlung zu charakterisieren sei, müssen spekulativ bleiben, auch wenn man nicht erwarten würde, dass Gottfried sich stark von der Stoffvorlage gewendet hätte.¹¹⁸⁴ Gisela Hollandt spricht dem *Tristan* jedoch eine generelle Zielorientiertheit ab: „Für die Helden Hartmanns und Wolframs gibt es ein Ziel, das sie erstreben und am Ende auch erreichen. Ein solches Ziel fehlt aber in Gottfrieds Dichtung“¹¹⁸⁵ Wenn es jedoch keinen zu erstrebenden Zielpunkt für die Handlung gibt, und dementsprechend geringen göttlichen Einfluss, wohin dann mit der Frage nach einem ‚Schicksal‘ Tristans, „dem er sich einerseits unterordnet, andererseits [es] doch wieder“¹¹⁸⁶ lenkt, wie Hollandt an anderer Stelle postuliert? Hier scheinen konzipierende *discours*-Ebene und *histoire*-Ebene der Figurenpläne von Hollandt vermischt zu werden.

Der Einfluss des Zufalls in der *Tristan*-Handlung wird ebenso unterschiedlich gewichtet. Anina Barandun bezeichnet die unabsichtliche Einnahme des Minnetrankes als Zufall, der von der Unzuverlässigkeit Gottes herbeigeführt wurde.¹¹⁸⁷ „Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod sind in Gottfrieds und Thomas’ „Tristan“ notwendig verbunden vor der Dimension des *Zufalls*. Die lenkende Hand Gottes tritt zurück“¹¹⁸⁸ schreibt auch Xenia von Ertzdorff über das sich ändernde Verhältnis zwischen Zufall und göttlichem Heilsplan.

1184 Vgl. Hasty: Introduction, S. 9.

1185 Hollandt, S. 10.

1186 Hollandt, S. 87.

1187 Barandun, S. 62.

1188 Von Ertzdorff, Xenja: Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göttingen 1996, S. 317.

Kritische Stimmen warnen jedoch auch davor, dem Zufall und der Kontingenz im *Tristan* zu viel Macht einzuräumen, denn „Ein Roman würde ja, radikal kontingent, mitten in der Handlung [...] ohne Ende enden.“¹¹⁸⁹ Kontingenz, so Harald Haferland, sei immer nur in Verbindung mit Finalität überhaupt möglich.

Inwiefern eine stark ausgeprägte Kontingenz, eine Unwägbarkeit und Nicht-Finalität der Ereignisse des *Tristan* eventuell zum Fragmentstatus des Werks beigetragen haben, wie das Zitat Haferlands suggerieren könnte, wäre im Folgenden als Gedankenexperiment im Hinterkopf zu behalten.

5.1.2 Erzählsituation

Auch nur ein kurzer Blick über die Forschung zur Erzählsituation im *Tristan* erweckt den Eindruck, dass eine klare Aussage hinsichtlich der ‚Gesamtsituation‘ und des narrativen Arrangements kaum möglich scheint, da es an Referenzpunkten fehle. Im Gegensatz zu den als relativ eindeutig aufgefassten Erzählsituationen des arthurischen Romans mit einer immer stärker sich profilierenden Erzähler-Figur, zeigt sich der *Tristan* Gottfrieds geradezu als Konglomerat von narrativen Mustern¹¹⁹⁰, Fokalisierungstechniken und Rezeptionslenkungen. Mal erscheint die Erzählinstanz als souveräner Bewerter des Geschehens, mal zieht sie sich vollkommen hinter die Soliloquien und Aktionen der Figuren zurück oder kreierte das Umfeld Tristans nach dessen zuvor geäußerten Lügengeschichten.¹¹⁹¹

Die von Armin Schulze postulierte ‚Eigenart‘ mittelalterlichen Erzählens, dass sich die Erzählsituation abschnittsweise sehr der uns heute bekannten ‚personalen‘ Erzählsituation angleicht, da sie dem Horizont einer Figur besonders folgt, dabei aber durch eingestreute Erzählerkommentare heterodiegetisch bleibt¹¹⁹², lässt sich für den ‚Tris-

¹¹⁸⁹ Haferland, Harald: Kontingenz und Finalität, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2009, S. 337–363, hier: S. 339.

¹¹⁹⁰ Ralf Simon nennt die Schlagworte Minnelegende, Brautwerbungs-Geschichte, Feenmärchen, Aventiureroman, Ehebruchsschwank und Spielmannsepik, welche in einem komplexen Referenzverhältnis zueinander stehen, vgl. Simon, S. 365f.

¹¹⁹¹ Dies wird im Kapitel ‚Mittlerfunktion‘ noch näher beleuchtet werden.

¹¹⁹² Vgl. Schulz: Erzähltheorie, S. 383f.

tan¹ im besonderen Maße beobachten. Stetig heterodiegetisch (also von der Diegese in wertender Distanz unterschieden) ist die Position der Erzählinstanz in keinsten Weise, auch weil die Fähigkeit zur Introspektion, der Einblick in das Innere der Figuren nicht über das gesamte Werk hinweg gleich distribuiert scheint und Szenen aus unterschiedlichen fokalen Blickwinkeln geschildert werden. Hübner geht sogar so weit, von einer weithin dominanten Figurenperspektive zu reden, welche die Souveränität und Objektivität des Erzählers als eine scheinbare entlarve. Selbst in den Exkursen, eigentlich alleinige Domäne einer wertenden Erzählinstanz ohne direkte Bindung zur Handlung und deshalb ohne Einflussnahme der Figuren, werde in subtiler Weise der Wertehorizont einer Figur, meistens der des Liebespaares verhandelt, nicht eine allgemeine Werte widerspiegelnde Position der Erzählinstanz.¹¹⁹³

Was bedeutet dies jedoch für die Erzählsituation im Allgemeinen? Wie wird die Erzählinstanz präsentiert? Muss das Urteil für jede Handlungsszene, jeden Exkurs neu untersucht und justiert werden? Für eine dergestalt intensive Auseinandersetzung ist an dieser Stelle die Möglichkeit nicht gegeben, doch müssen einige Schlagworte definitiv aufgegriffen werden, denn mit einem resignierten Verweis auf die Uneinheitlichkeit der Erzählsituation im Spiegel der Forschungssituation ist es nicht getan.

Gerd Hübner geht besonders auf das Verhältnis von dargestellter Innenwelt und Außenwelt ein. Die Außenweltvorgänge, Ereignisse wie Kriege oder dargestellte Situationen würden „knapp und ohne Anteilnahme der Erzählerstimme repräsentiert“ während „die Innenweltvorgänge der eigentliche Kern der Geschichte sind, bei ihnen das narrative Interesse gilt.“¹¹⁹⁴ Zwar bleibe die Erzählinstanz als Stimme hörbar und immer latent präsent, ohne sich in der Figurenstimme zu verlieren, doch immer wenn die Innenwelt der Figuren durch Psychonarration und Soliloquien thematisiert würde, fehle eine Unabhängigkeit

1193 Vgl. Hübner: *Erzählform*, S. 325, 334–340; verhandelt und aufgenommen in Huber, Christoph: *Gottfried von Straßburg: Tristan*, Berlin 2012³. Schulz hält dies für eine „ebenso originelle wie bedenkenswerte“ These Hübners, vgl. Schulz: *Erzähltheorie*, S. 386. Tomasek jedoch hält die Annahme für „überzogen“, Tomasek: *Gottfried*, S. 119.

1194 Hübner: *Erzählformen*, S. 317.

des Erzählerstandpunktes, sodass die Erzählerstimme quasi zu einer „zweiten Stimme“ der Figur werde.¹¹⁹⁵ So kommt Hübner zu dem Schluss: „Die analytische Distanz und mit ihr die auktoriale Überlegenheit der Erzählung ist eine Präntention; in Wirklichkeit ist die Stimme im Kontext der Innenweltdarstellung stets nur eine zweite Stimme der Figur.“¹¹⁹⁶ Diese radikale Annahme spricht sich also für eine nur vermeintlich starke und distanzierte Erzählinstanz aus, die hinter den Figuren quasi als verstärkendes Echo zurücktritt. Hübner fasst seine These unter dem Begriff „Subjektivierung“ zusammen, die Erzählinstanz verliert ihre evaluative Funktion, die für Hübner der Kernpunkt von souveränem Erzählen ist.¹¹⁹⁷ Selbst in einigen inszenierten Ich-Aussagen des Erzählinstanz, die ihn von der bei Hübner beschriebenen homodiegetischen Tendenz auf eine heterodiegetische Distanz heben sollten, behauptet die Erzählinstanz zumindest in der Vergangenheit bereits an Orten des Geschehens gewesen zu sein oder ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben und verschmilzt damit wieder ihren eigenen Horizont mit dem der Figuren:

*ich hân die foissiure erkant
sît mînen eilif jâren ie
und enkam ze Kurnewâle nie.*¹¹⁹⁸

Demgegenüber steht ein geradezu „psychologischer Scharfblick“ der Erzählinstanz, welcher diese befähigt, aus der Befindlichkeit der Figuren Lehren auch für den Alltag realer Liebenden zu ziehen und diese Lehren in nüchternen Kommentaren darzubieten:

*hie müge die minnære
kiesen an dem mære,*

¹¹⁹⁵ Vgl. Hübner, ebd., S. 325. Zu beachten ist jedoch Hübners etwas schwammig gebrauchter Begriff von Auktorialität. Für ihn scheint Auktorialität nur dann gegeben, wenn der Erzähler auch inhaltlich eine differierenden Standpunkt von seinen Figuren vertrete.

¹¹⁹⁶ Ebd., S. 340.

¹¹⁹⁷ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 368f. Besonders schwerwiegend ist für Hübner, dass der Erzähler die Innensicht sowohl Markes als auch die des Liebespaares unevaluiert darstellt, also selbst keine Stellung bezieht und damit den ‚Wahrheitsanspruch‘ ihrer Empfindungen relativiert. Die basale Annahme, dass Auktorialität allein dadurch gegeben ist, dass überhaupt eine Innensicht in mehrere Figuren vorhanden ist, scheint für Hübner nicht auszureichen.

¹¹⁹⁸ V. 17140ff.

*daz man vil michels baz vertreit
durch verre minne ein verre leit*¹¹⁹⁹

Ebenfalls inszeniert er sich in einem Literatur-Exkurs angesichts von Tristans Schwertleite als kritischer Literatur-Rezipient¹²⁰⁰ und übt auch an anderer Stelle selbstbewusste Quellenkritik:

*nu hære ich al die werlde jehen
und stât ouch an dem mære,
daz diz ein einwîc wære;
und ist ir aller jehe dar an,
hiene wæren niuwan zwêne man.
ich prûeve ez aber an dirre zît,
daz ez ein offener strît
von zwein ganzen rotten was:
swie daz doch nie kein man gelas
an Tristandes mære,
ich mach es doch wârbære.*¹²⁰¹

Mit einem ironischen Augenzwinkern verhandelt die Erzählinstanz mit starkem Selbstbewusstsein die „Wahrheit der Fiktion“ und geht damit offen einen eigenen Weg. Was für ihre Quellen wahr gewesen sei, muss für sie noch lange nicht wahr sein. Die Erzählinstanz erschafft sich ihre eigene Wahrheit.¹²⁰²

Auch die stilistisch intrikate Wortwahl der Verse, besonders im Prolog und in den Exkursen sprechen für eine Positionierung der Erzählinstanz in der heterodiegetischen Distanz zum Gegenstand ihre Erzählung.¹²⁰³ Die Erzählung wird zu einer mit allen Sinnen erfahrbaren Kunstform, der Fortgang der Handlung hat – in weiterführender

¹¹⁹⁹ V. 19367–19370.

¹²⁰⁰ Vgl. V. 4619–4821, dort werden die Namen bekannter *auctoren* des späten 12. und frühen 13. Jh genannt und ob ihrer Kunstfertigkeit mit dem unvermögen ‚Gottfrieds‘ kontrastiert. Erneut zeigt sich die Erzählinstanz als Wortvirtuose, indem sie die Namen der *auctoren* ver-dichtet. (V. 4634–4653) Erwähnt sind Hartmann von Aue, Bligger von Steinach, Heinrich von Veldekem Reinmar von Hagenau Walther von der Vogelweide, und eventuell in kritischer Brechung Wolfram von Eschenbach (vgl. dazu Tomasek, S. 147).

¹²⁰¹ V. 6870–6880.

¹²⁰² Vgl. auch die Verse 131–165, in denen der Erzähler Thomas d’Angleterre als seine Hauptquelle angibt und behauptet, all jene, die nicht Thomas in seinen Ausführungen folgen, hätten die Geschichte falsch gelesen und weitergetragen.

¹²⁰³ Vg. Huber: Tristan, S. 129ff.

Ausformung der Exkurse beispielsweise bei Hartmanns *Erec* – nicht mehr die die höchste Priorität.

Auf der einen Seite findet sich also eine beinahe Verschmelzung von Erzähler- und Figurenperspektive, gar die intradiegetische Figur-Werdung der Erzählinstanz selbst¹²⁰⁴ und eine klare Eigeninitiative der handelnden Figuren. Auf der anderen Seite steht eine „skeptische Distanz“ gegenüber dem Erzählten¹²⁰⁵ und eine herausragende stilistische Finesse. Trotz der scheinbaren Ungeordnetheit dieser sich abwechselnden Erzählsituationen plädiert Hübner jedoch durchaus für ein zwar „höchst kompliziertes und variantenreiches, in der Funktionalität seiner Gesamtstruktur jedoch sehr kohärenten erzähltechnisches Arrangement.“¹²⁰⁶

Man stellt sich die berechtigte Frage: Wenn der Standpunkt der Erzählinstanz auf eine solch intensive Weise mit dem der Figuren verschmilzt, wie kann die Handlung selbst dann noch gelenkt werden? Die Lösung findet sich vielleicht in der Determinierung des Stoffes: Trotz aller herausragender literarischer Finesse¹²⁰⁷, die durch die Erzählinstanz zur Schau gestellt wird, trotz des Stils, „souverän jonglierend und kalkulierend mit den narrativen Möglichkeiten seiner Zeit“¹²⁰⁸ und trotz der dargestellten kritischen Haltung, die einen reflektierten Umgang mit der Stoffgeschichte und der literarischen Erzähltradition verrät¹²⁰⁹, bleibt der *auctor* auch im Tristan immer ein Nach-Erzähler, kein Urheber. Manipulation der Handlung ist nur insoweit möglich und auch nötig, wo sie die eindeutige Finalität des Handlungsausgangs nicht

1204 Vgl. u. a. Die Implementierung der Erzählinstanz in die Welt der Minnegrotte, V. 17104–17139.

1205 Von Ertzdorff, S. 316.

1206 Hübner, S. 393.

1207 Es finden sich beispielsweise auch Anklänge von Minnesang als Werke im Werk. Berühmtestes Beispiel ist natürlich Tristans Sehnsuchtslied an Isolde, welches von den Einwohnern Arundels als Minnelied an Isolde Weißhand fehlinterpretiert wird (V. 19217f.), doch auch auf die eng an ein Tagelied angelehnte Passage bei der endgültigen Trennung der Liebenden im Baumgarten (V. 18270–18289) mit teilweise wörtlichen Zitaten aus Tageliedern ist zu erwähnen.

1208 Gerok-Reiter: Individualität, S. 193.

1209 Vgl. Mertens, Volker: Wahrheit und Kontingenz in Gottfrieds *Tristan*, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2009, S. 186–205, hier: S. 202.

tangiert. Auch ein Gottfried kann seine Erzählinstanz kein ‚neues‘ Ende präsentieren lassen.¹²¹⁰ Die vorhandene Freiheit gründet sich „auf einen vertieften Aneignungsprozess im Spannungsfeld der Tradierungen“¹²¹¹, doch die Erzählinstanz verabschiedet sich von der Illusion, aktiv der Herr über die Geschichte sein zu müssen. Da das Ende von vornherein feststeht, kann sie sich offen auf die Präsentation der Geschichte mit Wortspielen und Akrostichen¹²¹² konzentrieren, auf das *wie*, nicht mehr nur auf das *was*. Damit ließe sich die von Hübner herausgearbeitete Eigenverantwortlichkeit der Figuren erklären, doch eine dergestaltete Entfernung von der *histoire*-Ebene spricht eher für eine Inkongruenz von Figuren und Erzählinstanz denn für eine Homogenität. Welche Probleme sich daraus besonders in der ‚Beziehung‘ zwischen Hauptfigur und Erzählinstanz ergeben, werden die folgenden Kapitel herausarbeiten. Zuvor jedoch gilt es, weitere Reibungspunkte der *Tristan*-Forschung hervorzuheben.

5.1.2.1 Die Struktur

Das klare Fehlen eines eindeutigen Strukturschemas, wie es für den arthurischen Roman herausgearbeitet wurde, hat dem *Tristan* den Nimbus der Uninterpretierbarkeit im Ganzen beschert.¹²¹³ Dergestaltete Resignation resultiert in einer partikularisierenden Interpretationstradition, welche jedoch das Problem nicht beseitigt, sondern im Gegenteil vergrößert: Je detaillierter die Aussagen zu den immer kleinteiligeren Textabschnitten, desto mehr verstärkt sich der Eindruck eines uneinheitlichen Konglomerats.¹²¹⁴

Drei Aspekte der Strukturproblematik sollen im Folgenden kurz skizziert werden: Die Anbindung der prominenten Exkurse zum Handlungsablauf, die allgemein wahrgenommene Episodenhaftigkeit des Aufbaus und schließlich der Fragmentstatus des Werks.

1210 Vgl. Huber: *Tristan*, S. 144.

1211 Huber: *Tristan*, S. 44.

1212 Zum *Tristan*-Akrostichon vgl. besonders Huber: *Tristan*, S. 39ff.

1213 Vgl. Simon, S. 354, welcher sich hier besonders auf Kurt Ruh: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*. Berlin 1977 (Bd. 1) und 1980 (Bd. 2) stützt.

1214 Ralf Simon begründet den ‚proteischen Charakter‘ des *Tristan* mit einer spiegelnden Verhandlung der „ihrer Eindeutigkeit verlustig gegangene Welt“ des *Tristan*-stoffes selbst. Vgl. Simon, S. 376.

Anbindung der Exkurse

Gotfrieds „prägnante, oft mit wenigen Strichen treffende Erzählung ist durchsetzt mit kleineren und größeren Kommentaren, die sich zu ganzen Exkursen verselbstständigen“¹²¹⁵, schreibt Christoph Huber. In der Forschung besondere Beachtung gefunden haben die vier ‚großen‘ Exkurse Literatur-Exkurs anlässlich von Tristans Schwertleite, Minnebußpredigt, Grottenallegorese und der *huote*-Exkurs kurz vor der endgültigen Entdeckung des Paars. Doch auch in dieser Thematik findet sich wenig Einigkeit in den Standpunkten.¹²¹⁶ Entweder es wird für eine grundlegende Dissoziation zwischen Exkursen und Handlungen plädiert, welche auch mit der Inkongruenz von Erzähler- und Figurenstandpunkt korreliert¹²¹⁷, oder den Exkursen wird ein grundsätzlicher autoritärer Geltungsanspruch abgesprochen. Diesen Standpunkt vertritt wieder Gert Hübner, der besonders für den *huote*-Exkurs¹²¹⁸ nicht vorrangig die Erzähler-Stimme als maßgebliche, externe Bewertungsinstanz sieht. Stattdessen handele es sich wieder um ‚auctoriale Präntion‘, der Standpunkt der Stimme folge dem Standpunkt von Isolde selbst und werbe nicht nur für ein grundsätzliches Verständnis gegenüber fremdbestimmten Frauen, sondern Isolde werbe für sich selbst mit der additiven Autorität einer scheinbaren Erzählerstimme, die in Wahrheit aber ihre eigene sei.¹²¹⁹

¹²¹⁵ Huber: Tristan, S. 129.

¹²¹⁶ Vgl. für eine Übersicht der Standpunkte Tomasek: Gottfried, S. 172ff.

¹²¹⁷ Vgl. u. a. Die differenzierende Darstellung bei Huber, Christoph: Empathisches Erzählen und Katharsis in Gottfrieds Tristan, in: DVjs 88,3 (2014), S. 276–296, hier: S. 295f.

¹²¹⁸ Vgl. Hübner, S. 342ff. mit einer ausführlichen Darstellung zu Forschungsansätzen für den *huote*-Exkurs. Diese Darstellung wird kritisch rezipiert in: Huber: Tristan, S. 134–139.

¹²¹⁹ Vg. Hübner, S. 342f. Problematisch ist hierbei, dass Hübner keinen Textbeleg für seine Annahme erbringt, sondern seine Behauptung allein darauf stützt, dass er zuvor schon von einer auctorialen Präntion gesprochen hat, die sich hier nun erneut wiederfinde. Die fehlende *technische* Unterscheidung zwischen Erzählerstimme und Figurenstimme macht er allein daran fest, dass sie sich nicht *inhaltlich* unterscheide, da der Standpunkt von Isolde und Erzählinstanz gegenüber der *huote* derselbe sei. Nun kann jedoch auch eine nullfokalisierte Erzählinstanz mit eigener Stimme denselben inhaltlichen Standpunkt vertreten wie ihre Figuren, ohne dass davon ausgegangen werden muss, dass die Figur hier selbst spricht.

Demgegenüber steht die Auffassung einer grundsätzlichen Ablösung dieser Exkurs-Passagen von der Diegese und einer Doppelheit von Erzählung und Reflexion, wie sie von Jan-Dirk Müller, Walter Haug und Rainer Warning vertreten wird.¹²²⁰ Uneinigkeit herrscht jedoch auch in diesem Modell über die Funktion der Exkurse in der Diskrepanz. Am meisten Beachtung gefunden hat die Annahme, dass in den Exkursen Ideale und Pläne verhandelt würden, deren utopischem Charakter die Figuren jedoch nicht entsprechen können und deshalb notwendig scheitern.¹²²¹ Auf diese Annahme wird im Zuge der Verhandlung des Fragmentstatus' noch häufiger zurückzukommen sein.

Eine dritte Möglichkeit bestünde in einer zwar synthetischen Lesart, welche jedoch mit einer Hierarchisierung zugunsten des Exkurses einhergeht und sich somit von Hübners Ansatz unterscheidet. Ohne der Narration ihre Wichtigkeit abzusprechen, wird somit den unterschiedlichen narrativen Ebenen Narration und Digression (Exkurs) Rechnung getragen. Die Vermischung der narrativen Ebenen (wie im Verständnis Hübners) ist zumindest geeignet, dezentes Unbehagen hervorzurufen. Die Hauptexkurse werden dabei zusammen mit dem Prolog als ein „weitgehend geschlossenes Diskurssystem“ aufgefasst, welches auch nur in Bezug aufeinander zu interpretieren sei.¹²²²

Wie die Erzählsituation selbst, stellt auch die Exkursanbindung demnach vor Probleme, die eine kohärente Darstellung ‚der Forschungssituation‘ erschweren. Die Interpretationsrichtungen stehen sich teilweise konträr gegenüber, finden jedoch in einzelnen Aspekten durchaus zu Konsensen. Aus den oben genannten Gründen zeigt sich Hübners Ansatz der ‚Implodierung‘ der Exkurse in die Innensicht der Figuren als zwar wichtiger neuer Vorstoß, er krankt jedoch an der eingegengten Perspektive und an der Interpretation von Auctorialität der Erzählinstanz als sowohl inhaltliche wie stimmliche Differenz zum Figurenstandpunkt. Als Grundlage für die Untersuchung zur handlungs-

1220 Vgl. die zusammenfassende Darstellung der Forschungslage bei Haug: Tristan, S. 138.

1221 Vgl. Huber: Tristan, S. 138 in Referenz auf Stein, Peter K.: Die Musik in Gotfrids von Straßburg ‚Tristan‘ – Ihre Bedeutung im epischen Gefüge. Vorstudie zu einem Verständnishorizont des Textes, in: ders.: Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik, 1980, S. 569–694.

1222 Vgl. Huber: Tristan, S. 138, hauptsächliche Vertreter dieses Ansatzes sind v. a. Tomasek und Patrizia Mazzadi.

steuernden Figur lehne ich mich daher eher an das Diskrepanzmodell Müllers und Warnings an, auf der Frage aufbauend, ob ein Dissens zwischen Erzählinstanz und Handlung, welche in den Exkursen zum Ausdruck komme, ein Signal für einen grundsätzlichen Dissens zwischen Erzählinstanz und (Haupt-)Figuren sein kann.

Episodizität¹²²³

Auffallend in der Struktur des Werkes ist besonders die episodenhafte Abgeschlossenheit der Ereignisse. Es scheint so, als würde sich Tristan als Hauptfigur nicht linear auf ein vorherbestimmtes Ziel zubewegen, sondern müsse sich im Gegenteil besonders nach der einsetzenden Wirkung des Minnetrankes immer wieder aufs Neue bewähren, als wiederhole sich sein Handlungsstrang nur mit jeweils anderen Vorzeichen.¹²²⁴ Damit unterscheidet Gottfrieds Erzählstil sich klar von der weitgehend linearen Struktur des Aventure-Romans und der linear-zyklischen des Artusromans.¹²²⁵ Annette Gerok-Reiter bescheinigt dem *auctor* Gottfried ein intrikates ‚Spiel mit der Norm‘ auf vielen verschiedenen Ebenen, indem Gottfried verschiedene narrative Muster anitiere und konterkariere. Um welche narrativen Muster es sich dabei handelt, hat ausführlich bereits Ralf Simon zusammengestellt.¹²²⁶ Der *Tristan* erscheint zugleich in acht Handlungsprogrammen mit ihren jeweils konnotierten Schema-Erwartungen. So erweckt Tristans Jugendgeschichte den Eindruck als könne auf seine umfassende Erziehung der Aufbruch zum Artushof folgen; mit Tristans Nähe zu Marke wächst er in die Position des idealen Brautwerbers und führt diese Position auch aus¹²²⁷; der Minnetrank führt den Protagonisten hinein in eine sich wiederholende Schwankkette gegen den betrogenen Ehe-

1223 Den Begriff prägte Rainer Warning. Vgl. Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im Tristan, in: Transgressionen. Literatur als Ethnographie, hg. v. Rainer Warning/Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2003, S. 175–212, hier: S. 178.

1224 Vgl. Mertens: Wahrheit und Kontingenz, S. 203.

1225 Vgl. ebd.

1226 Vgl. Anm. Nr. 1247.

1227 Vgl. Simon, S. 371. Zum Grundmuster des Brautwerbungsschemas vgl. Kuhn, Hugo: Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur, in: ders.: Liebe und Gesellschaft (Kleine Schriften III), Stuttgart 1980, S. 12–35, S. 22.

mann Marke, während die eingestreuten Kämpfe gegen Riesen und unlautere Ritter dem Aventure-Schema zuarbeiten. Jedes narrative Muster für sich genommen könnte in eine eigene Erzählung ausgelagert werden, gemein ist den Mustern nur derselbe Protagonist.

Von einer willkürlichen Aneinanderreihung der Episoden ohne Funktion und Verstand kann jedoch keine Rede sein, auch wenn der ‚proteische Charakter‘ des Werks die Suche nach einem Sinnzusammenhang erschwert und diese Suche deshalb vielfach aufgegeben wurde.¹²²⁸ Simon sieht besonders die in jeder Motivkette angewandten Listen Tristans als modellierendes Bindeglied zwischen den unterschiedlichen Episoden. Darüber hinaus hat Simon auf die strukturelle Konsequenz der Tatsache hingewiesen, dass Tristan in einigen Episoden als Hauptfigur eine traditionelle Nebenrolle ausfüllt und damit das Zentrum des Handelns verschoben wird.¹²²⁹ Besonders deutlich wird dies in der Brautwerbungs-Geschichte: Tristan fungiert als Brautwerber in Helfer-Funktion zu Marke, doch durch die Einnahme des Minnetranke kommt es zum Kurzschluss¹²³⁰ zwischen Stellvertreter und Werbungsobjekt, die Handlung schlägt um in die Schwankkette um den Betrogenen Ehemann, mit den Liebenden als Protagonisten:

„Wenn nun solch ein Programmirtes [gemeint ist Tristans ‚Programmierung‘ als helfende Rolle des Brautwerbers] rebelliert und sich des Zentrums bemächtigt erwächst notwendig die Tristan-Konstellation, und die ganze Programmstruktur muss auseinanderbrechen.“¹²³¹

Tristan, das Bindeglied zwischen den Episoden, ist also gleichzeitig auch derjenige, der den Umschlag von Episode zu Episode, von narrativem Muster zu narrativem Muster mitverantwortet. Da er Protagonist ist und bleibt, wird auch eine Helfer-Funktion zu einer Protagonistenrolle umfunktioniert und dies verursacht in vielen Fällen den ‚Genrewechsel‘.¹²³²

1228 Vgl. Simon, S. 356.

1229 Vgl. Simon, S. 372.

1230 Vgl. zur Kurzschluss-Thematik Strohschneider, S. 53.

1231 Simon, S. 377.

1232 In den Kapiteln ‚Transgressionen‘ und ‚Auctoriales Handeln‘ wird dieser Ansatz weiterverfolgt.

Fragmentstatus

Ein unvollendetes Werk bietet reichlich Nährboden für Spekulationen hinsichtlich des Abbruchs. „Es ist verführerisch, in die Bruchstelle des Fragments einen Sinn hineinzulesen“, gibt Christoph Huber zu und weist auf die Unversöhnlichkeit der Forschungslage hin. Zwei Fronten stehen sich dabei gegenüber: unintentionaler Abbruch von irrelevanter Kausalität versus intentionaler Abbruch. Letztere Position hat jedoch bereits vor längerer Zeit stark an Popularität eingebüßt. Überwiegender Forschungskonsens führt den Abbruch des Werkes auf den Tod Gottfrieds zurück¹²³³, teilweise werden gegenläufige Annahmen sogar recht polemisch zurückgewiesen.¹²³⁴

Grundgedanke eines intentionellen Abbruchs ist eine inhaltliche Dekonstruktion, welche die Handlung entweder an der getrennten Liebe oder an der Identität Tristans scheitern lässt, der sich am Höhepunkt seiner Verwirrung zwischen den beiden Isolden selbst verliert. Warning sieht das Werk an sich als sujetlos und sich selbst ständig dementierend angelegt, die Folge hieraus wäre eine endgültige vollendete Dementierung im intentionalen Abbruch trotz bekannter Stoffgeschichte.¹²³⁵

Diesen teilweise sehr modern gedachten Ansätzen steht eine ebenso starke Opposition gegenüber. „Es ist schlechterdings kaum vorstellbar, dass Gottfried beim Beginn seines Romans [...] noch nicht wusste, wie er mit dem Ende zurecht kommen würde.“¹²³⁶ gibt Christoph Huber zu bedenken.

Ein stilistisches Argument gegen den intentionellen Fragmentstatus beruft sich auf das Vorhandensein der Namenakrostichen von Gottfried und den beiden Protagonisten, welche sich in den Initialen „an den Hauptfugen der Handlung“ befinden. Sie sind nur in den jeweils ersten Namenshälften GOTE, TRIS und ISOL realisiert. Das planhafte Vorgehen eines *auctors*, welches durch solche Akrostichen

1233 Vgl. u. a. Johnson, L. Peter: Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70–1220/30), Tübingen 1999, S. 322f., der sich auf einen entsprechenden Hinweis in Ulrichs von Türheim Fortsetzung des Romans bezieht.

1234 Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 392: „Nur wer die Gewalt der Trankwirkung und die Macht der Körper in Gottfrieds Roman nicht wahrhaben will...“.

1235 Vgl. Warning, S. 205; S. 210.

1236 Huber: Tristan, S. 149.

herausgestellt werden kann, passe daher laut Tomasek eher zu einem unvorhergesehenen Abbruch des Werkes.¹²³⁷ Andererseits gibt Nicola Kaminski zu bedenken, dass die tatsächliche Vollendung dieser Akrostichen dem Werk einen irrealen Umfang verleihen würde, der mit dem verbliebenen Stoff kaum zu rechtfertigen wäre. Deshalb sieht sie das Abbrechen inmitten der Namen als poetologisches Signal.¹²³⁸ Diese Ambivalenz ein und desselben Arguments spiegelt die Kontroversität des gesamten Forschungsfeldes deutlich wider.

Allgemein stellt ein nur fragmentarisches Werk ein nicht zu unterschätzendes Problem für einen Interpretationsansatz dar, der stark auf final determinierter Motivation aufbaut. Um einen solchen Ansatz handelt es sich bei der Theorie der *Auctorialen Figur*. Zwar bietet die Stoffgeschichte mit dem Tod Tristans und Isoldes den ‚finalen Fixpunkt‘, auf den die gesamte Handlung hinarbeitet, doch da jenes Ende im Werk selbst nicht vorhanden ist, werden Aussagen deutlich schwieriger zu treffen sein. Dennoch wird auch in der folgenden Interpretation die Frage nach einem konzeptionellen oder unintentionalen Fragmentschluss nochmals unter dem Gesichtspunkt von Tristan als *Auctorialer Figur* verhandelt werden.

Was bleibt also festzuhalten, welche Voraussetzungen erschafft die komplexe Erzählsituation des *Tristan* für die Existenz einer handlungssteuernden Figur im Werk? Auf der einen Seite steht eine stark profilierte Erzählinstanz, die den Fiktionalitätsstatus der Handlung dem Rezipienten gegenüber präsent hält, die sich durch Exkurse und eine sehr bereits der Schriftlichkeit verbundenen virtuellen Wortstilistik selbst weit von der *histoire*-Ebene entfernt. Auf der anderen Seite stehen starke Figuren und insbesondere eine starke Hauptfigur, welche die Erzählerstimme in ihre eigene überführen kann und der Souveränität der Erzählinstanz ihre eigene Souveränität und Komplexität entgegensetzt. Es scheint beinahe so, als würde sich aus einer Zusammenarbeit zwischen Erzählinstanz und Figuren eine schrittweise Konkurrenzsituation entwickeln, eine Eigenständigkeit der Figuren auf der *histoire*-Ebene, welche die Erzählinstanz sich auf die *discours*-Ebene ‚zurückziehen‘ lässt. Damit wäre einerseits eine geradezu ideale Voraus-

1237 Tomasek, S. 94.

1238 Vgl. Kaminski, Nicola: Zeichenmacht: Gottfrieds *Tristan*, in: Oxford German Studies 37.1 (2008), S. 3–26, hier: S. 4; diskutiert in Huber: *Tristan*, S. 152.

setzung für eine souverän agierende *Auctoriale Figur* geschaffen, andererseits die Frage aufgeworfen, welche Folgen es für die Erzählung selbst haben kann, wenn Figuren sich ihrer eigenen Handlung bewusst werden.

5.1.3 Mittlerfunktion

Die komplexe Erzählsituation beeinflusst in hohem Maße das Kriterium der Mittlerfunktion Tristans. In den vorherigen Werkinterpretationen wurde die Mittlerfunktion einer *Auctorialen Figur* als Werkzeug gedacht, wichtige Informationen sowohl an den Rezipienten als auch Figuren innerhalb des Werkes weiterzugeben, um die Handlung voranzutreiben und die Erzählinstanz zu entlasten. Für den *Tristan* Gottfrieds gestalten sich die Voraussetzungen etwas anders. Einerseits scheint die große Nähe der Erzählinstanz zum Rezipienten, welche in der direkten Ansprache und den sich von der Handlungsebene entfernenden Exkursen zum Ausdruck kommt, eine Vermittlung von Informationen durch Figuren redundant zu machen. Andererseits bietet der den Protagonisten gewährte größere Handlungsspielraum und die Menge an Innensichtfiltern¹²³⁹ geradezu eine Einladung, Informationen durch Figuren auf der Handlungsebene und nicht durch Einschübe mit der Stimme der Erzählinstanz zu vermitteln. Darüber hinaus stellt sich die berechtigte Frage, in welcher Form Tristan als Protagonist selbst eine solche Mittlerfunktion übernehmen kann, da er das Zentrum der voranzutreibenden Handlung ist.

Die gesamte Jugendgeschichte hindurch bis zu Tristans Entführung durch die norwegischen Kaufmänner bleibt dem Rezipienten der Einblick in Tristans ‚Innenwelt‘ verwehrt. Es ist dezidiert der Rezipient selbst, gemeinsam gefasst mit der Erzählinstanz in einem kollektiven ‚wir‘, der hört, sieht und erkennt wie es um Tristan in seiner Jugend bestellt ist:

*sehen wie trüereclich ez was,
dâ sîn sîn muoter genas;
sehen wie fruo im arbeit
und nôt ze rucke wart geleit;*

¹²³⁹ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 319, wobei Hübner eher von einer ‚Brille‘ denn von einem Filter spricht.

*sehen wie trûreclîch ein leben
ime ze lebene wart gegeben
[...]
ouch hære wir diz mære sagen*¹²⁴⁰

Selbst als Tristan mit seinem Ziehvater durch das Land reitet, um es kennenzulernen, wird nicht Tristans Sicht auf die Welt gezeigt, sondern wie die Welt *Tristan* sieht: *al diu werlt diu truog in an / friundes ouge und hohen muot*.¹²⁴¹ Die erste Information, die dem Rezipienten durch die Augen und das Ermessen Tristans geschildert wird, fällt mit seiner ersten aktiven Handlung zusammen, die gleichzeitig auch den Ausschlag für seine Entführung gibt: Tristan sieht ein Schachbrett, seine gesamte Aufmerksamkeit ist sofort davon gefesselt.¹²⁴² Zum ersten Mal seit der Erzählung seiner Geburt spricht die Figur Tristan selbst in einer direkten Rede und bittet die Kaufmänner um eine Partie Schach.¹²⁴³ Jedoch zeigt sich Tristans Fokus überaus eingeengt, denn er vergisst alle anderen Sinne über dem Spiel und bemerkt somit nicht, wie das Schiff der Kaufmänner heimlich ablegt und ihn entführt. Tristans Blickfokus ist dem des Rezipienten und der Erzählinstanz zu diesem Zeitpunkt noch unterlegen. Als Tristans Fokus sich wieder erweitert, ist es bereits zu spät.

Tristans Unterlegenheit in der Wahrnehmung ändert sich, als er in einem für ihn fremden Land gestrandet ist und sich zurecht finden muss. Da er von von aller Hilfe von außen abgeschnitten scheint¹²⁴⁴, vertraut Tristan sich seiner eigenen Wahrnehmung an, um sich zurechtzufinden:

*nu sihe ich, daz hie bi mir stât
hôher velse und berge vil:
ich wæne, ich ûf ir einen will
klimmen, ob ich iemer mac,*

1240 V. 2005–2010; V. 2115.

1241 V. 2142f.

1242 V. 2312–2315. Bezeichnend ist, dass zwei große Wendungen in Tristans Schicksal durch den direkten oder indirekten Einsatz eines Schachbrettes herbeigeführt werden. In der eben genannten Szene spielt er selbst Schach, und bei der Entdeckung der Liebenden im Baumgarten stellt Brangäne kurz zuvor ein Schachbrett vor die Lampe in der Kemenate (V. 13510f.).

1243 Vgl. Barandun, S. 51.

1244 V. 2520: *und enwirt mîn danne niemer rât*.

*und sehen, die wile ich hân den tac
[...]
wider berc er allez klam,
unz er ûf ein hœhe kam.
dâ fand er von geschichte
einen waltstic âne slihte.*¹²⁴⁵

Kaum hat Tristan solchermassen einen übergeordneten Blickwinkel und eine Überblicks-Perspektive erlangt, erscheint die gefährliche Wildnis, die er zuvor durchquert hat als breite, oft befahrene Straße, die er ohne Schwierigkeiten findet. Von diesem Moment an öffnet sich nicht nur der Blick Tristans nach außen, sondern auch der Blick des Rezipienten in Tristans Innere wird durch ein langes Soliloquium erstmals ausgebreitet, als Tristan darüber nachsinnt, welchen Effekt sein Verschwinden wohl auf seine hinterbliebene Familie haben wird.¹²⁴⁶

Kurz nach dieser erstmaligen Innensicht kommt es zu einer weiteren ‚Premiere‘ im Spektrum von Tristans Mittlerfunktion: Tristan übernimmt die Rolle der Erzählinstanz, indem er den beiden Pilger, die ihm auf jener Straße begegnen und nach seiner Herkunft fragen, *fremde mære* berichtet – eine Lügengeschichte mit einer falschen Identität seinerseits.¹²⁴⁷

*„von disem lande ich bürtic bin
und solte rîten hiute
ich und ander liute
jagen ûf disem walde al hie.*¹²⁴⁸

Bezeichnend an dieser falschen Aktualisierung ist nun, dass die Erzählinstanz nicht nur Tristan für die unnötige Lüge gegenüber zwei offensichtlich vertrauenswürdigen Pilgern nicht tadelt¹²⁴⁹, sondern die dazugehörige Realität gleichsam ‚nachliefert‘: Wie es der Zufall möchte, ist Tristans Onkel Marke gerade heute in der Gegend zur Jagd unter-

¹²⁴⁵ V. 2520–2524; 2566–2570.

¹²⁴⁶ Vg. Hübner: Erzählformen, S. 376.

¹²⁴⁷ Hier zeigt sich Gottfrieds exzellentes Spiel mit Wissen und Wahrheit, denn auch wenn Tristan glaubt eine Lüge zu erzählen, so stammt er tatsächlich aus Markes Land, eine Tatsache die er selbst viel später als der Rezipient erfahren wird. Vgl. auch das Kapitel ‚Auctoriales Wissen‘.

¹²⁴⁸ V. 2694–2697.

¹²⁴⁹ Die Erzählinstanz lobt Tristan sogar für seine Umsicht und nennt ihn *vil wol bedâht* (V. 2690), vgl. auch Hollandt, S. 86.

wegs und so kann Tristan seine Lüge untermauern. Das kann einerseits als Macht des Zufalls oder als wiederum eingeschränkter Wissenshorizont Tristans gewertet werden¹²⁵⁰, andererseits jedoch auch als erstmals offen zutage tretende Konkurrenzsituation zwischen Protagonist und sonst so souveränen Erzähler-Figur. Die Handlungsfreiheit, die der Figur Tristan sukzessive zugestanden wird, hat sich vom eigenen Blick über eine reflektierte ‚Innenwelt‘ bis hin zu diesem Moment des Geschichtenerzählens kontinuierlich aufgebaut und kommt hier zu einem ersten Höhepunkt: Tristan erfindet sich selbst ohne triftigen Grund neu, erzählt in liebevoller Detailtreue, wie genau er von der erfundenen Jagdgesellschaft getrennt wurde und scheint die Erzählinstanz damit vor ein Dilemma zu stellen: Als oberste wertende Instanz kommt der Erzählinstanz das Privileg der Wahrheit zu, was sie sagt muss notwendig wahr sein.¹²⁵¹ Bezichtigt sie Tristan jedoch der Lüge und verurteilt ihn dafür, wertet sie ihren Protagonisten, den sie als Besten der Besten gelobt hat, dadurch ab und straft sich selbst Lügen. Folgerichtig fügt die Erzählinstanz die Jagdgesellschaft gleichsam als Nachtrag hinzu, die Realität der Erzählung scheint an dieser Stelle mehr von Tristans Souveränität abzuhängen als von der der Erzählinstanz.

Dieses Muster wiederholt sich durch das gesamte Werk hindurch mehrere Male.¹²⁵² Sobald Tristan zu erzählen beginnt, steht seine Stilistik dem der Erzählinstanz in nichts nach und selbst starke Lügen werden nicht als solche bewertet. Bei der Jagdgesellschaft greift Tristan zu einer weiteren erfunden Geschichte über seinen Hintergrund, welche in manchem (Herkunftsland und die Herfahrt auf einem Kaufmannsschiff) der Wahrheit entspricht, doch an zwei wichtigen Punkten abweicht: Tristan bezeichnet sich als Kaufmannssohn, nicht als Sohn des Marschalls von Parmenie und er stellt sich selbst als treibende Kraft hinter der Fahrt dar:

1250 Vgl. Vgl. Hollandt, S. 85.

1251 Vgl. Martinez/Scheffel, S. 92.

1252 V. 7562–7610 (Spielmann Tantris), V. 8185–8204 (Verheirateter Tantris), V. 8800–8874 (Kaufmann), V. 13302–13309 (Herkunftsland Irland).

*dô was ich spâte unde fruo
also betrahtic dar zuo,
unz daz ich mînem vater entran
und fuor mit koufliuten dan*¹²⁵³

Diese Geschichte passt besser zu der Figur, als die sich Tristan seither den Jägern präsentiert hat: aktiv und fordernd, nicht ängstlich und passiv. Tristan scheint seine Vergangenheit der Gegenwart je nach Erfordernis anzupassen, um ein kohärentes Bild seiner eigenen Figur zu zeichnen. Zwar wird die erfundene Geschichte durch die Ankunft Rual als ins rechte Licht gerückt, doch auch hier tadelt die Erzählinstanz Tristan nicht nachträglich für seine Lüge, die Rual viel Ungemach bereitet hat. Rual selbst ist der einzige, der einen sanften Tadel ausspricht, da Tristan ihm *durch [s]inen willen* in eine Irrfahrt geführt hat, worunter sein Herrschaftsbereich zu leiden hatte.¹²⁵⁴

Es würde wohl zu weit führen, zu behaupten, die Erzählinstanz hätte sich durch Tristans Souveränität in der Übernahme der Erzählfunktion verunsichern lassen, jedoch *inszeniert* sich die Erzählinstanz dergestalt.¹²⁵⁵ Als die Schwertleite Tristans zusammen mit dreißig anderen Knappen ansteht, beschreibt die Erzählinstanz mit stilistischer Finesse die Kleidung der Anwesenden als Veräußerung ihrer inneren Qualitäten, die für angehende Ritter erstrebenswert sind: *hoher muot, volez guot, bescheidenheit* und *höfscher sin*.¹²⁵⁶ Als es jedoch daran geht, Tristan zu beschreiben und ihn folgerichtig als den Superlativ der Superlative aus der Masse hervorzuheben, flüchtet sich die Erzählinstanz in einen Exkurs, die ihre eigene propagierte Unfähigkeit zum rechten Erzählen mit einem 200 Verse dauernden Dichterpreis kontrastiert. Formulierungen wie *wie gevâhe ich nû mîn sprechen an* oder *ich enweiz, was ich dâ von gesage* gehören zum Kanon der Selbstinszenierung einer Erzählinstanz schon seit der antiken Rhetorik und dienen eher dazu, in falscher Bescheidenheit zur höchsten Ausformung der eigenen Kunst anzuheben. Jedoch gibt die Häufung dieses Topos

1253 V. 3115–3118.

1254 V. 4351–4359.

1255 Vgl. auch spätere Momente, in denen die Erzählinstanz sich selbst zur Rason ruft oder Fehler eingesteht. *Wie dô? wie ist mir sus geschehen? / ich han mich selben übersehen: / wâ sint nu mîne sinne?* (V. 5225ff.); *ê ich iu daz mære mache / unlîdic unde unsenfte bî* (V. 7956f.).

1256 Vgl. Gerok-Reiter, S. 159f.

im Literaturexkurs des *Tristan* zu denken. Mehr als zehnmal innerhalb von 400 Versen beteuert die Erzählinstanz ihre Unfähigkeit, Tristan angemessen beschreiben zu können.¹²⁵⁷ Man kann zu dem Schluss kommen: Tristan entzieht sich der Kontrolle und dem Fassungsvermögen der Erzählinstanz in solch prominenter Weise, dass als einziger Ausweg die Omission und der Rückzug aus der *histoire-Ebene* bleibt. Selbst als es letztendlich doch zu einer Beschreibung der Kleider Tristans kommt, werden sie auf einer ‚surrealen‘ Ebene verhandelt, indem antike Sagengestalten anstatt der ‚realen‘ oder zumindest christlich-mythologischen Sphäre angehörige Figuren als Urheber der Kleider angegeben werden.¹²⁵⁸

Während Tristan sich fortwährend selbst erzählt und in die verschiedensten Rollen schlüpft, bleibt die Erzählinstanz zurück, passt sich Tristan teilweise sogar so weit an, dass sie Tristan in seinen Rollen aufgehen lässt und auf ihn in der von Tristan selbst gewählten Rollenbezeichnung verweist.¹²⁵⁹

Dennoch bleibt bei aller spürbaren Konkurrenz zwischen den zwei erzählenden Instanzen Tristans Status als Protagonist bestehen. Evident wird dies durch die Tatsache, dass Tristan bei allen Lügengeschichten und erfundenen Hintergründen stets an seinem eigenen Namen festhält. Auch „die Silbenvertauschung des Decknamen Tantris, unter dem er zweimal ins feindliche Irland fährt, ist darauf angelegt, enträtselt zu werden.“¹²⁶⁰ In Tristans Namen ist gleichsam eines Codes

1257 Annette Gerok-Reiter sieht diese Unfähigkeitsbeteuerungen des Erzählers darin begründet, dass für die adäquate Beschreibung Tristans der herkömmliche Topikanon nicht ausreicht. „Das heißt, für die Beschreibung dessen, was Tristan an Andersartigkeit auszeichnet, steht dem Dichter nirgends eine geeignete Lexik, nirgends ein erprobtes narratives Verfahren der Sinngebung zur Verfügung. Oder in den Worten Alois Wolfs: ‚Um einen Tristan tristanhaft zu schildern, bedarf es einer neuen Kunst.‘“ Gerok-Reiter, S. 163.

1258 Wenig Beachtung gefunden hat indes die Auswahl der zwei antiken Sagengestalten. Dass Vulcanus, als Gott der Schmiedekunst, Tristans Rüstung gefertigt haben soll, bewegt sich noch im ‚Rahmen‘ der Beschreibungskonventionen, jedoch muss die Wahl Cassandras als Urheberin der Kleidung verwundern. Cassandra wird als *wise* und listenreich beschrieben, zwei Eigenschaften, die auch auf Tristan zutreffen. Eine genauere Untersuchung der Bedeutung, weshalb ausgerechnet Cassandra Tristan einkleidet, findet sich im Kapitel ‚Auctoriales Wissen‘.

1259 V. 7865: *sprach aber der sieche spilman*; V. 13361: *Der spilman huob aber an*.

1260 Barandun, S. 50.

seine gesamte Geschichte eingebettet, sein Schicksal, dem er nicht entkommen wird:

*wie sî diz kint mit triu e enpfie,
mit welher triure sîz gewan,
sô nenne wir in Tristan.“
sô heizet triste triure,
und von der âventiure,
sô wart daz kint Tristan genant.¹²⁶¹*

Der Name leitet sich also primär von der traurigen Elterngeschichte her und könnte in eine bessere Zukunft weisen, doch Gottfrieds Erzählinstanz schiebt dem kurz darauf einen Riegel vor, in dem darauf hingewiesen wird, dass Tristans *sælde* immer schon mit Leid versetzt ist, was die Erzählinstanz mit dem Oxymoron *arbeitsælic* bezeichnet.¹²⁶² Auch bedient sich die Erzählinstanz im Falle von Tristans Lebensgeschichte häufiger dem Stilmittel der Analepse. Tristan erscheint souverän als Präsentator eines Sachverhaltes oder er glaubt sich im Wissen um seine eigene Geschichte. Der ‚wahre‘ Hintergrund des Geschehens, der dem Rezipienten bereits durch die Erzählinstanz bekannt ist, wird Tristan jedoch erst im Nachhinein offenbart. Für solchermaßen angelegte Nacherzählungen und Richtigstellungen verwendet die Erzählinstanz die Signalphrase: *seite [...] von ende her*.¹²⁶³ Einerseits spricht dies von der Souveränität Tristans, der ohne Führung der Erzählinstanz sich seine eigene Handlungswelt erschafft, andererseits werden Tristan durch diese Analepsen immer wieder seine Grenzen aufgezeigt.

Tristan ‚erzählt‘ sich jedoch nicht nur durch erfundene Hintergründe selbst, sondern er gibt auch selbst ohne die vermittelnde Hilfe

1261 V. 1994–1999. Die Erklärung, dass Trist- für *triure* steht ist ein eindeutiger Zusatz Gottfrieds, da dem französisch-sprachigen Vorlagen der Bezug Tristan = *triste tant* ohne weiteres klar sein musste. Anna Sziráky hat darüber hinaus auf die noch stärker lautmalerische, da auch grammatikalisch korrekte Umstellung *tant triste* = Tantris hingewiesen. Die Verstellung hin zum Spielmann Tantris vergrößert also auch im onomatopoetischen Sinne Tristans trauriges Schicksal. Vgl. Sziráky, Anna: Éros – Lógos – Musiké: Gottfrieds "Tristan" oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und Musik?, Berlin u. a. 2003, S 234.

1262 V. 2128, vgl. Tomasek: Gottfried, S, 108.

1263 Vgl. V. 4260f. durch Rual, V. 12495f. durch Brangäne.

der Erzählinstanz (etwa durch Psychonarration) detaillierte Einblicke in sein ‚Innenleben‘ durch Soliloquien. Ein prominentes Beispiel sind die Verwirrungsmonologe kurz vor Abbruch des Werkes, die jeweils mit *sprach/dacht er dicke wider sich* eingeleitet werden.¹²⁶⁴ Über 500 Verse hinweg kommt die eigentliche Handlung vollständig zum Erliegen, während die Erzählinstanz und Tristan abwechselnd sprechen und gleichsam miteinander wetteifern, wer Tristans Dilemma zwischen den beiden Isolden stilistisch ausgereifter darstellen kann. Dabei steht Tristan dem Erzähler in puncto Formulierungen einerseits und reflektierte Innensicht andererseits in nicht nach.¹²⁶⁵ Beide stellen Tristans Verirrung und innere Widersprüche durch das Platzen von Gegensatzpaaren anschaulich dar,¹²⁶⁶ doch Tristans Anteil an der Darstellung wird zum Fragmentschluss hin immer umfangreicher und ausgereifter. Er scheint den Erzähler als Vermittler seiner Gedankenwelt nicht zu benötigen und präsentiert sich selbst, bis zum resignierenden, in die Zukunft weisenden Fazit:

*ine mac von ir niht des gegern,
daz mir zer werlde solte geben
fröude unde frolichez leben.*¹²⁶⁷

Tristan tritt somit als ein starker Vermittler zwischen Rezipient und Stoff *neben* der Erzählinstanz auf, beinahe auf gleicher Augenhöhe und mit beinahe deckungsgleichen Kompetenzen.

Eine Hauptfigur, deren Schicksal den Verlauf des Werkes bestimmt, kann jedoch viele der bisher in anderen Werken herausgestellten Mittlerfunktionen nicht übernehmen, da sie sich nicht selbst Informationen oder Ratschläge zuspielen kann. Folgerichtig wird die Erzählinstanz an anderer Stelle *nicht* entlastet: Anstatt, dass Exkurse minimiert und die Handlung damit im Fluss gehalten würde, finden sich vermehrt erklärende oder auslegende Exkurse durch die Erzählinstanz selbst vermittelt. Die gesamte Vorgeschichte des Königreichs Irland,

1264 V. 18998–19044; 19146–19170; 19428–19552. Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 391: „Das lange Soliloquium repräsentiert das Erleben der Figur danach gerade in ihrer tiefsten Verwirrung wieder anhand ihrer eigenen Stimme.“

1265 Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 391f.

1266 Tristan: *Warheit und lougen* (V. 19001); *en vûs ma mort, en vûs ma vie* (V. 19218), *wil ich oder enwil ich?* (V. 19258) *triurelöser Tristan* (19468).

1267 V. 1955ff.

der Ursprung der Tributzahlungen von Kurnewale und die daraus resultierende Feindschaft zwischen den beiden Ländern wird Tristan und somit gleichzeitig dem Rezipienten nicht aktiv innerhalb der Handlung von einer Figur dargelegt, sondern der Rezipient bekommt den Hintergrund zum Verständnis allein von der Erzählinstanz in einem Exkurs präsentiert. Die Handlung stockt, bis die Erzählinstanz sie mit einem Signalvers offensichtlich wieder einsetzen lässt: *Nu sul wir wider zem mære komen!*¹²⁶⁸

Tristan partizipiert schon so stark am Erzählerwissen, dass die Akquirierung des Wissens häufig nicht mehr in der Handlung erfolgt, sondern auf einem Punkt irgendwann vor dem aktuellen Handlungsstrang verlegt wird. Er zeigt somit eindeutige Zeichen einer Mittlerfigur, doch mit einer gleichsam ‚leeren‘ Funktion: Tristan entlastet die Erzählinstanz auf eine Weise, die die Erzählinstanz stellenweise sogar überflüssig erscheinen lässt und tritt somit in ein Konkurrenzverhältnis mit ihr. Dies ist ein unmittelbarer Effekt Tristans Status‘ als Protagonist, denn da es Tristans Geschichte ist, die mit dem durch Figuren gefilterten Erzählerwissen gelenkt werden soll, Tristan sich aber nicht selbst lenken dürfen sollte, kann er nicht von der Erzählinstanz als Werkzeug der Vermittlung eingesetzt und damit wieder ‚untergeordnet‘ werden. Die Folge aus der Dissonanz zwischen Erzählinstanz und ihrer Hauptfigur ist der bereits beobachtete „aporetische Dissens“ zwischen Handlungs- und Kommentarebene.¹²⁶⁹ Oder, um es mit den Worten Ralf Simons auszudrücken:

„Im Artusroman sind Held und Definitor [...] auf eine ideologische Linie gebunden: der Held setzt in Aktion um, was von der Definition gefordert wird. Im *Tristan* geht [...] ein Riß durch das Verhältnis von Handlungsaktivität und Handlungsdefinition. [...] Der Definitor bemerkt, daß das Definiendum sich selbst definiert hat und damit zur opponierenden Instanz geworden ist.“¹²⁷⁰

1268 V. 6011.

1269 Vgl. Huber: *Tristan*, S. 37. sowie Kapitel II 1.2.1.

1270 Simon setzt an die Stelle des Definators den Marke-Hof und seine Erwartungen an Tristan und zielt somit auf eine etwas differierende Aussage, doch kann diese strukturelle Besonderheit des *Tristan* ebensogut auf das Verhältnis von Tristan und der Erzählinstanz angewendet werden: Die Erzählinstanz als Definitor steckt den Rahmen ab, indem Tristan sich zu bewegen hat, sie gibt ihm einen Namen und damit ein Schicksal vor. Tristan jedoch hält sich nicht an die Vorga-

Jedoch bleibt Tristan definierter Protagonist, gebunden an sein Schicksal durch seinen Namen, den er nie wirklich ablegt, und somit ist die „Grundkonstellation des *Tristan* [...] ein dynamisches Prinzip, dessen Homöostase nur punktuell zu realisieren ist, das aber stetig in seine Selbstauflösung abrutscht.“¹²⁷¹

5.1.4 Friktionen im Rollenentwurf

Als Protagonist stellt sich Tristans Disposition im Werk anders dar als die bisherigen untersuchten Figuren. Er spielt keine Nebenrolle, die gelegentlich hinter seiner Funktion als Handlungsträger zurückstehen kann, sondern er ist der Hauptbezugspunkt des gesamten Romans, der Mittelpunkt der Diegese. Somit müsste geradezu eine Häufung an Friktionen dort als Signalwirkung auftreten, wo Tristan ‚aus der Rolle fällt‘, er also den an ihn gerichteten Erwartungen nicht entspricht. Annette Gerok-Reiter sieht in der Gottfriedschen Fassung eine „Grundspannung der Tristanfigur zwischen Erfüllung der Norm und Normverstoß“¹²⁷² realisiert. Ob diese Friktionen jedoch immer dafür genutzt werden, die Handlung zu ihrem Ziel zu führen, wenn sich Tristan bereits in der Mittlerfunktion als latenter Konkurrent und nicht Helfer der Erzählinstanz erweist, muss untersucht werden.

Ein erster Reibungspunkt wird bereits relativ zu Beginn des Werkes durch die Reaktion anderer Figuren transportiert. Die generelle Hypertrophie in Tristans Beschreibung¹²⁷³, die ihm auch in der Forschung die Bezeichnung ‚Wunderkind‘ eingebracht hat, lässt Tristan Dinge können und tun, die nicht seinem Alter entsprechen: *sin rede diu enwas kinden / niht gelich noch sus noch sô*. Dementsprechend reagiert auch seine Umwelt:

„hôrâ!“ sprach dirre, „hôrâ!“ sprach der
 „elliu diu werlt diu hære her!
 ein vierzehenjærec kint
 kan al die liste, die nu sint!“¹²⁷⁴

ben, sondern präsentiert sich unentwegt als eine andere Figur mit anderer Vergangenheit. Vgl. Simon, S. 372f.

1271 Vgl. Simon, S. 374.

1272 Gerok-Reiter, S. 151.

1273 Vgl. Gerok-Reiter, S. 152.

1274 V. 3715–3718.

Natürlich hat der Held einer Geschichte immer herausragend zu sein und Tristans Exorbitanz schließt einen Vorbildcharakter gegenüber seinem Umfeld nicht aus, wie bereits angesprochen. Dennoch überrascht die Häufung Tristans über das normale Maß hinauschießenden Aktionsbereiche, da Gottfrieds Erzählinstanz anderweitig sehr darauf bedacht ist, die Figuren „wahrscheinlich“ zu gestalten und deren Handlungen zu begründen.¹²⁷⁵

Die Unwahrscheinlichkeit von Tristans Können entsprechend seines jungen Alters wird denn auch nicht nur mit wohlwollendem Staunen seitens seines Umfeldes bedacht, sondern nährt auch den Verdacht der Zauberei. Zwei mal schlägt das Staunen in Missgunst und üble Nachrede um: Nachdem Tristan von Irland geheilt zurückgekehrt ist, glauben Höflinge ihm nicht, dass er sowohl Morold ohne die Hilfe von Zauberei erschlagen habe als auch aufgrund des Mordes unverseht aus Irland zurückgekehrt sein kann.¹²⁷⁶ Auch die Landbevölkerung von Irland bezichtigt Tristan hinter vorgehaltener Hand der Zauberei:

*jâ hêrre, waz kan dirre man,
daz er alles endet,
dar an er sich gewendet!*¹²⁷⁷

Die Vortrefflichkeit eines Protagonisten wird dementsprechend nicht einmal mehr in der Handlung selbst als offensichtlich zu ihm gehörig angesehen, sondern wird Störfaktor. Dies kann als ironisierendes oder konterkarierendes Zitat, als Auseinandersetzung mit dem generellen Schema des Aventiure-Rittertums verstanden werden¹²⁷⁸, entbehrt jedoch nicht einer strukturbestimmenden Komponente: Zumindest der Argwohn der Kurnewaler Barone führt in direkter Konsequenz dazu, dass der Handlungsstrang der Brautwerbung in Gang gesetzt wird. Da die Barone Tristan fürchten, bedrängen sie Marke, sich eine Frau zu suchen, obwohl Marke bereits Tristan als Erben eingesetzt hat. Noch dazu wählen sie Isolde als Braut, *niuwan durch Tristandes nôt*¹²⁷⁹, also

1275 Vgl. Tomasek: Gottfried von Straßburg, S. 119. Auch Gisela Hollandt bescheinigt Tristan hier einen für sein Alter überraschend hohen Grad an Reflexivität, vgl. Hollandt, S. 82.

1276 Vgl. V. 8335–8353.

1277 V. 10804ff.

1278 Vgl. Simon, S. 366f.

1279 V. 8457.

um ihn zu schaden. Tristans Handlungsstrang wird demnach durch eine Reaktion auf seine als Friktion empfundene Charakterisierung bestimmt; die Friktion erhält somit eine über die *histoire*-Ebene hinausweisende Bedeutung.

Nicht nur, dass Tristan die positiven Eigenschaften eines Protagonisten im Übermaß auszufüllen scheint und dadurch Irritationen hervorruft, er kommt auf der anderen Seite auch mit den an ihn gerichteten und sich durch die bereits etablierte Genretradition aufwerfenden Erwartungen in Konflikt: Tristan schlägt sein Erbe in Parmenien aus, obwohl er das Land zuvor von Morgan zurückgewonnen hat. Für die bereits bekannten Artusritter wie Erec, Iwein oder Parzival wäre mit einem gerechten Sieg und dem darauf folgenden Antritt der eigenen Herrschaft die Handlung beendet, die *sælde* erreicht. Tristans Weg ist jedoch ein anderer. Er führt die Handlungen aus, ohne die Konsequenzen dahinter zu akzeptieren. Wie Anina Barandun es ausdrückt, „ist ihm die neue, die arthurische Rolle, die ihm als sein väterliches Erbe zufällt, nicht besonders willkommen. Deshalb spielt er sie nur.“¹²⁸⁰ Auch Walter Haug sieht Tristan als eine Figur, die ‚typische‘ Rollen nicht ausfüllt, sondern spielt und damit konterkariert.¹²⁸¹ Fast nebenbei, so scheint es, erschlägt Tristan auch noch einen Drachen und besiegt einen Riesen.¹²⁸² Da Tristan die einzelnen Rollen nie bis in letzter Konsequenz ausfüllt, sondern anzitiert und dann ‚fallen lässt‘, entsteht der Eindruck einer genrelosen Episodenreihe. Tristans Geschichte unterscheidet sich jedoch als *senemære* von Beginn an so radikal von den Aventiureritter-Geschichten der Artusrunde, dass diese Tatsache von der Forschung wenig als Friktion ad ipso wahrgenommen wird.

Als deutlicher Reibungspunkt tritt auch Tristans Brutalität in den von ihm ausgefochtenen Zweikämpfen hervor. Als Tristan gegenüber Morgan seinen Rechtsanspruch auf sein Erbe geltend machen will, bedient er sich zuvorderst List und Heimlichkeit, ohne einen offiziellen Zweikampf in der Öffentlichkeit anzusetzen. Heimlich findet Tristan

1280 Barandun, S. 50.

1281 Vgl. Haug, Walter: Vom Tristan zu Wolframs Titurel oder Die Geburt des Romans aus dem Scheitern am Absoluten, in: DVjs 82 (2008), S. 193–204, hier: S. 193.

1282 Vgl. Mühlherr, Anna: Tristan, in: Themenorientierte Literaturdidaktik. Helden im Mittelalter, hrsg. v. Franziska Künzlen / Anna Mühlherr / Heike Sahn, Göttingen 2014, S. 90–109, hier: S. 93.

Morgans Aufenthaltsort heraus, heimlich reitet er ihm nach. Zudem weist er seine Begleiter an, ihre Rüstungen unter ihrer Kleidung zu verbergen:

*nu hiez er ilen balde
die ritter sich bereiten
und under ir rocke leiten
ir halsperge unde ir dinc,
und sô daz nieman keinen rinc
ûz dem gewande lieze gân.¹²⁸³*

Die Erzählinstanz weist dezidiert darauf hin, dass sich Morgan keiner Arglist bewusst ist, als er die Reiter begrüßt:

*Morgân enpfie die geste,
der willen er niht weste,
vil gestlichen unde wol.¹²⁸⁴*

Von Morgan aufgrund seiner ihm in dieser Detailtreue noch unbekannten Elternvorgeschichte provoziert und zum Kampf gefordert, reagiert Tristan überaus brutal: Er rennt gegen seinen Gegner an und spaltet ihm nicht nur den Schädel, sondern stößt ihm danach als ‚Overkill‘ noch das Schwert ins Herz. Die Folge daraus ist ein Krieg gegen die Gefolgsleute Morgans, der erst nach einigen verlustreichen Kämpfen und viel Leid für die Landbevölkerung beigelegt werden kann. So hat zwar Tristan sein Erbe *ûz sînes selben hant*¹²⁸⁵ verliehen bekommen, doch da er es im Folgenden nicht antritt, sondern Rual und dessen Söhne zu Erben erklärt, läuft auch der strukturgebende Sinn der Ermordung Morgans für Tristans eigenen Handlungsstrang ins Leere.¹²⁸⁶ Weder Tristan noch die Erzählinstanz geben eine Begründung für Tristans Verhalten an, was verwundern muss bei einem Erzählen, welches gern Motive der Handlungen plausibel macht.¹²⁸⁷

¹²⁸³ V. 5318–5323.

¹²⁸⁴ V. 5367ff.

¹²⁸⁵ V. 5624.

¹²⁸⁶ Tristan agiert hier als Problemlöser für sein Herkunftsland, ohne dass es ihm selbst einen Nutzen einbringen würde. Hier zeigt sich erneut eine Tendenz Tristans, als Helferrolle im Handlungsstrang anderer Figuren aktiv und zielorientiert zu handeln, sich damit selbst jedoch Leid zu bescheren.

¹²⁸⁷ Hasty, S. 8.

Auch innerhalb der Handlung wird auf die Entscheidung Tristans mit Unverständnis reagiert:

*hërre, unser trôst und unser wân
der was alsô hin zuo iu getân
[...]
hërre, ir habt uns gemêret
und niht geminret unser leit.*¹²⁸⁸

Aus dem Zweikampf gegen Morold, den Tristan im späteren Verlauf des Werkes annimmt, um Marke zu helfen lässt sich trotz ähnlich brutaler Tötungsweise durchaus eine strukturelle Sinngebung herauslesen. Von der Inszenierung des Kampfes her scheint alles im Rahmen der höfischen Regeln zu stehen: Tristan fordert Morold öffentlich zum Kampf und verwendet größte Sorgfalt darauf, das Recht nicht zu brechen.¹²⁸⁹ Beiden Kontrahenten wird eine Dreitagesfrist zur Vorbereitung zugestanden, die Erzählinstanz verwendet überdies sehr viel Sorgfalt darauf, Tristans Waffen und Ausrüstung als Inbegriff von Ritterschaft darzulegen, sowie sein Aussehen als voller Schönheit.¹²⁹⁰ Im Gegensatz zum überfallartigen Kampf gegen Morgan werden diesem Zweikampf auch genre-gerecht mehrere hundert Verse gewidmet. Im Augenblick der Tötung Morolds jedoch treten Friktionen wieder offen zutage: Der Schlag Tristans ist von einer solchen Kraft, dass ein Teil seines Schwertes im Schädel Morolds stecken bleibt. Anstatt den Kampf ritterlich zu beenden, verhöhnt Tristan seinen Gegner, indem er Morolds Worte bei seiner eigenen Verwundung wieder aufgreift:

*„wie dô, wie dô?“ sprach Tristan
[...]
swaz sô dîn swester Îsôt
von erzenie hât gelesen,
des wirt dir nôt, wil du genesen.*¹²⁹¹

1288 V. 5825f; 5832f.

1289 V. 6460–6464, besonders V. 6464: *daz ich daz reht niht breche.*

1290 Auffallend ist hierbei die Kontrastierung von innen und außen: Morolt wird mit Eigenschaften gelobt (*muote, græze, kraft, vollekomene ritterschaft...*), Tristans innere Werte werden jedoch mit keinem Wort erwähnt, nur seine strahlenden Waffen und Glieder.

1291 V. 7069–7076ff.

Henning Hermann rückt Tristan in der Morold-Szene in die Nähe des ersten Mörders der biblisch geprägten Weltgeschichte: „Tristan mutiert durch die Verletzung und noch mehr durch seine Tat, die Hinrichtung des Wehrlosen, zum Nachfahren Kains, einem für das Böse Anfälligen und selber zum Bösen Fähigen.“¹²⁹²

Weshalb Tristan Morold überhaupt tötet, mit dieser Frage beschäftigt sich auch Ralf Simon. Für Simon stellt allein die Tatsache, dass der Kampf auf Leben und Tod geführt wird, einen Verstoß gegen das „Zweikampfritual“ dar. Zwar kämpft auch Morold selbst durch seine vergiftete Waffe mit unlauteren Mitteln, doch Tristan darf als Protagonist eines höfischen Romans zu solchen Mitteln nicht greifen und sollte sich durchweg als höfisch beweisen. Dass Tristan nicht höfisch handelt, begründet Simon mit dem Schema des Feenmärchens, in welches sich der Zweikampf einbetten ließe: Morold erinnere an den Brunnenritter im *Iwein*, der getötet werden müsse, damit Iwein der Übergang in die mystische Feenwelt des Brunnenreiches gewährt wird. „Vielleicht sind diese Figuren [Anm: gemeint sind Morold oder der Brunnenritter] noch nicht gänzlich ins Rittermilieu transformiert, und ihnen haftet noch die Herkunft aus dem mythischen Handlungssubstrat der Feenwelt an, in der sie in der Tat stets erschlagen werden.“¹²⁹³ Ungeachtet dessen, ob es sich bei dem Motivkomplex rund um Isolde tatsächlich um eine rudimentäre Feengeschichte handelt¹²⁹⁴, erfüllt die Verwundung durch Morold und dessen Ermordung eine wichtige Plotfunktion, welche erst im weiteren Verlauf der Handlung evident wird: Die Verwundung schafft die Voraussetzung dafür, dass Tristan und die junge Isolde sich begegnen, da die Vergiftung nur durch die Heilungskünste der älteren Isolde aufgehalten werden kann – soweit kann mit Simon übereingestimmt werden. Die Ermordung Morolds muss jedoch nicht unbedingt mit dem mythischen Übergangsrituals eines rudimentär vorhandenen Schemas erklärt werden. Indem Tristan Morold tötet, macht er sich zum Todfeind

¹²⁹² Hermann, S. 179.

¹²⁹³ Simon, S. 369.

¹²⁹⁴ Melanie Uttenreuther stützt sich in ihren Ausführungen zur „Interdependenz von Liebesdiskursen, narrativen Mustern, Gattungsspezifik und ‚Geschlecht‘“ stark auf Simons Ausführungen zur Feenthematik (vgl. Uttenreuther, Melanie: Die (Un)Ordnung der Geschlechter: Zur Interdependenz von Passion, Gender und Genre in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Bamberg 2009, S. 250ff.

sowohl der jungen als auch der alten Isolde und die tiefe Scharte im Schwert dient hierfür als platzhaltender Beweis. Nur diese nicht von der Hand zu weisende Tat verhindert den „Kurzschluss“ zwischen Brautwerber und Braut vor der Einnahme des Minnetrankes und unterstreicht somit die Macht des Trankes selbst.

Bevor sie den erfolgreichen Schluss zieht, betrachtet Isolde Tristan mit wohlwollenden Augen und beinahe einem Anflug von Minne:

*nu nam Îsôt sîn dicke war
und marcte in ûz der mâze
an lîbe und an gelâze:
si blicte im dicke tougen
an die hende und under ougen;
[...]
swaz maget an manne spehen sol,
daz geviel ir allez an im wol¹²⁹⁵*

Dann jedoch fällt ihr Blick auf das Schwert und sie erkennt in Tantris den Mörder ihres Onkels. Auch wenn die versuchte Ermordung Tristans im Bade einer gewissen Komik nicht entbehrt¹²⁹⁶, ist sie doch als signifikant für die veränderte Beziehung zwischen den beiden Protagonisten zu sehen. Isolde sieht Tristan noch kurz vor Einnahme des Minnetrankes als ihren erklärten Feind an:

*hie mit bevalch Gurmûn zehant
Îsolde hant von hande
ir vînde Tristande.
ir vînde spriche ich umbe daz,
si was im dannoch gehaz¹²⁹⁷*

Somit wird die Ermordung Morolds zukunftsweisend als Alternativen-ausschaltung¹²⁹⁸ genutzt, die Friktion kann auf der *discours*-Ebene sinnstiftend erklärt werden.

1295 V. 9996–10006.

1296 Vgl. Barandun, S. 69f.

1297 V. 11402–11406.

1298 Die Alternative bestünde in diesem Falle darin, dass die natürliche Anziehung zwischen zwei füreinander bestimmte Figuren die Oberhand über den Plan der Brautwerbung gewinnt, wie es etwa im *Nibelungenlied* zwischen Siegfried und Brünhild der Fall ist. Da jedoch die Zusammenführung dieses Paares nicht dem Plan der Handlung entspricht, wird sie von Hagen verhindert. (Vgl. Kapitel II. 1.5.2). In diesem Werk entspricht die ‚natürliche‘ Zusammenführung ohne den

Im Kontrast hierzu bleibt jedoch die Ermordung Morgans weiter unmotiviert und unauflösbar als Friktion bestehen, ebenso wie die angewandte Brutalität bei der Tötung Morolds. Es lässt sich auch im weiteren Verlauf der Handlung keine plotimmanente Motivation dafür finden, weshalb Tristan die Männer auf solch eine brutale Art und Weise tötet.¹²⁹⁹

Annette Gerok-Reiter sieht in den unaufgelösten Reibungspunkten, schockierenden Handlungen und den gerade *nicht* in einen kohärenten Sinnzusammenhang gebrachten Facetten Tristans ein Zeichen für die aufkeimende Individualität der Figur Tristan. Tristan, der „bei all seiner Exorbitanz keinen Idealtypus mehr repräsentiert“, wird als schuldhaft Agierender dennoch nicht verworfen, sondern geliebt. Was die Gesellschaft verdammen müsste – so wie es Isolde auch prophezeit als sie die Wahrheit über den Tod ihres Onkels herausfindet – wird nur im Bezugssystem der Liebe verzeihlich.¹³⁰⁰

Zusätzlich kann man diese Friktionen, welche nicht im Dienst der Handlungsführung zu lesen sind, als weiteres Signal für die ‚gestörte‘ Zusammenarbeit zwischen Erzählinstanz und Hauptfigur auffassen, als Signalfür Tristans Souveränität, die der geplanten Handlung und seiner typisch-topischen Charakterisierung zuwiderlaufen kann.

5.1.5 Lizenz zur Transgression

Nach der Theorie Lotmans und den Ausführungen von Martinez, Scheffel und Haferland ist die Lizenz zur Grenzüberschreitung zwischen semantischen und topologischen Räumen innerhalb des Werkes einem Protagonisten notwendig bereits eingeschrieben. Aus diesem Grund wäre es müßig, den Beweis anzutreten, dass Tristan diese Lizenz besitzt. Vielmehr soll dieses Kapitel das Augenmerk darauf richten, *wie* diese Grenzüberschreitungen Tristans vonstatten gehen und welche Effekte für die Handlung oder für die Figur Tristan sich daraus

Minnetrank nicht dem Plan, also schaltet Tristan durch die Ermordung Morolds diese Alternative aus. Vgl. hierzu auch Barandun, S. 166.

1299 Henning Hermann hat den Versuch einer psychologischen Motivation unternommen, indem sie die Provokation Morgans Tristans Urteilsvermögen trüben lässt und ihm ein persönliches Rachemotiv unterstellt. Vgl. Hermann, S. 157.

1300 Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 192.

ergeben. Gleichzeitig tut auch ein genereller Blick auf die im *Tristan* vorhandenen unterschiedlichen Räume selbst Not. Welche dieser Räume beherrscht Tristan souverän, welche beherrscht er nicht?

5.1.5.1 Der lantlose Tristan¹³⁰¹

Die Grenzüberschreitung eines Protagonisten im Artusschema, so wie es beispielsweise der *Iwein* oder *Erec* zeigen, lassen den Helden von einem (meist handlungsarmen) Zentrum aufbrechen und in verschiedene andere Räume übertreten und wieder zurückkehren. Die Transgression erfolgt dabei zumeist willentlich und aktiv, jedoch auch mit dem Vorsatz, nach Beendigung der gestellten Aufgabe wieder in das Zentrum zurückzukehren, in einen Status der *sælde* und der Ordnung einzugehen, der keiner Handlung mehr bedarf.¹³⁰²

In der Handlungsführung des *Tristan* gestaltet sich dieses bekannte Schema jedoch bereits von vorneherein anders. Tristans ursprünglicher Auszugsort Parmenien ist zwar seine Heimat, doch er lebt dort quasi incognito, nicht als offizieller Herrscher oder Sohn dessen.¹³⁰³ Tristan erwählt sich als eigenes Zentrum Kurnewale, doch auch hieraus wird er zweimal aktiv verbannt, was eine Rückkehr zu einem ruhenden Zentrum und somit einen ‚typischen‘ Abschluss seiner Handlung unmöglich macht.

Ebenso ‚untypisch‘ für einen höfischen Roman gestaltet sich Tristans erste in der Gegenwart der Handlung liegende geographische Transgression. Anstatt aktiv zu neuen Ufern und nach *aventure* hin aufzubrechen, wird er von den norwegischen Kaufleuten entführt. In einem Anklang an antike heroische Erzählmuster¹³⁰⁴ wird Tristan von

¹³⁰¹ V. 5870.

¹³⁰² Vgl. u. a. Philipowski, S. 273, Schulz: Erzähltheorie, S. 261ff.

¹³⁰³ Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 154.

¹³⁰⁴ Zur Topik der ‚widrigen Winde‘ vgl. Börstinghaus, Jens: Sturmfahrt und Schiffbruch. Zur lukanischen Verwendung eines literarischen Topos in Apg 27,1 – 28,6, Tübingen 2010, S. 165: „Hinderliche Winde waren natürlich das Alltagsgeschäft der Schiffer; daß die Literatur bei ihrer Produktion von Seefahrterzählungen daran nicht vorbeigehen konnte, versteht sich von selbst. In den Seereiserezählungen dienen solche kleineren Schwierigkeiten aber oft der erzählerischen Vorbereitung viel größeren Unheils.“ Vgl. ebenfalls: Carola Susanne Fern: Seesturm im Mittelalter. Ein literarisches Motiv im Spannungsfeld zwischen Topik, Erfahrungswissen und Naturkunde. Frankfurt/Main 2012.

wilden winden ohne eigenes Zutun an den Ort gebracht, den das ‚Schicksal‘, also der planende *auctor*, für ihn vorgesehen hat:

*wan daz sie et ir schif liezen gân,
dar ez die wilden winde triben
und sie selbe âne tröst beliben
umbe ir lîp und umbe ir leben.
Si heten sich mitalle ergebem
an die vil armen stiure,
diu da heizet aventiure:*¹³⁰⁵

Mit der bereits angedeuteten neugewonnenen Souveränität Tristans nach der Landung in Kurnewale ändert sich auch sein Transgressionsverhalten. Fortan ist Tristan es, der nicht nur selbstständig Grenzen überschreitet, sondern andere Figuren auch dahingehend anleitet. Nachdem Tristan die Jagdgesellschaft durch sein Können für sich eingenommen hat, übernimmt er wie selbstverständlich die Führung beim Zug zum Markehof, obwohl er niemals dort gewesen ist.¹³⁰⁶ Es ist sein Hornblasen, welches die beiden Gruppen wieder zusammenführt und akustisch die Grenze zwischen den Jägern in der Außenwelt und den *hovediet* innerhalb der Burg nivelliert. Der Markehof ist denn auch im Folgenden einer der wenigen Räume, die Tristan fast vollständig beherrscht. Innerhalb dieses Handlungsraums bewerkstelligt Tristan ebenfalls eine Transgression im semantischen Sinne, indem er sich nicht nur vollständig in die Hofgemeinschaft integriert, sondern geradezu zu ihrem Zentrum wird. Der Hof folgt seinem Beispiel, tut so gut wie alles was er möchte, und für König Marke wird Tristan zum engsten Freund durch seine vorbildliche Könnerschaft:

*der künec sprach: „Tristan hæere her!
an dir ist allez, des ich ger,
dû kanst allez, daz ich wil,
jagen, sprâche, seitpil.
nu suln ouch wir gesellen sîn,
dû der min und ich der dîn.*¹³⁰⁷

Armin Schulz sieht den Grund für die Fähigkeit eines Helden, Grenzen so mühelos zu überschreiten darin, dass der Held in irgendeiner

¹³⁰⁵ V. 2414–2420.

¹³⁰⁶ Hermann, S. 136.

¹³⁰⁷ V. 3719–3724.

Weise bereits Anteil an den ‚neuen‘ semantischen Feldern hat, denen er sich aussetzt.¹³⁰⁸ Die Helden ragen aus dem ursprünglichen Feld heraus durch ebendiese Merkmale, welche sie mit dem neuen semantischen Feld verbinden. Im Bezug auf *Tristan* ließe sich diese Annahme für die Grenzüberschreitung hin nach Kurnewale bestätigen: Er hat tatsächlich einen ‚Anteil‘ am Handlungsraum Kurnewale, da nicht nur seine Mutter von dort stammt, sondern er dort gezeugt wurde. Dass *Tristan* dieser Umstand nicht bewusst ist, spielt dabei keine Rolle. *Tristan* ist durch seine Genealogie ein Teil des Kosmos, den der Hof von Kurnewale bildet, was seine Beherrschung dieses Raumes und seine Nähe zu Marke erklären kann. Wie steht es jedoch mit den anderen, folgenden Transgressionen, etwa die Fahrten nach Irland?

Zu behaupten, dass der ‚Anteil‘, den *Tristan* bereits am semantischen Feld ‚Irland‘ habe, die vergiftete Wunde sei, die ihm Morold geschlagen hat, erscheint etwas weit hergeholt, ebenso wie die Annahme, diese Position mit Isolde als vorherbestimmte Partnerin zu ersetzen. Auch lassen sich keine relevanten bereits im Voraus bestehenden Verbindungen zu Arundel oder Swales ausmachen, welche *Tristan* besucht. Dennoch gelingt es ihm, sich an diesen drei Orten mühelos durch seine Fähigkeiten eine Vormachtstellung zu erarbeiten, die es ihm ermöglicht, helfend einzugreifen oder eigene Vorteile zu erlangen.¹³⁰⁹

Dass *Tristan* eben *keine* Verbindung zu den meisten Orten hat, die er bereist, unterstreicht nochmals seine Charakterisierung als *lantlos* und *vremd*.

Überhaupt finden sich im *Tristan* eine Fülle besonders von Meerfahrten, die ihn in weit entfernte Gebiete bringen.¹³¹⁰ Während Protagonisten wie Iwein oder Parzival vergleichsweise wenige konkreten Schau-

1308 Vgl. Schulz: Erzähltheorie, S. 181.

1309 Das ‚Muster‘, welches *Tristan* anwendet, wiederholt sich stetig: Zuerst fällt *Tristan* durch sein Können auf, dann macht er sich mit eben diesem Können unentbehrlich und erweist den Figuren innerhalb des semantischen Feldes wertvolle Dienste. Dies befähigt ihn wiederum, Forderungen zu stellen, die ihn selbst voranbringen. Vgl. hierzu auch Kapitel II 5.1.8.

1310 Vgl. Hermann, S. 130f.

plätze meistens über Land in einem begrenzten Radius erreichen¹³¹¹, bereist Tristan zu Wasser und zu Land eine Fülle von Orten: Parmenien, Kurnewale, die Normandie, Almanje, Arundel und sogar in seiner frühesten Jugendzeit mehrere nicht näher bestimmte Orte, um dort Land und Leute kennen zu lernen. Dies führt dazu, dass Tristan selbst *in al den inselen erkant* ist, *die wider Occène sint gewant*.¹³¹² Doch wie alle Fähigkeiten und Privilegien Tristans ist auch diese große Beweglichkeit mit einer Schattenseite behaftet, welche besonders gegen Ende des Fragments zum Tragen kommt: Nach der Flucht Tristans aus dem Garten, nach der endgültigen Entdeckung des Liebespaares, bleibt er nie lange an einem Ort. Es kommt zu vermehrten Transgressionen zwischen verschiedenen geographischen Räumen¹³¹³, welche den Eindruck der Landlosigkeit Tristans nur noch verstärken. Wie sein Weg zu Isolde mit einer Irrfahrt begann, so scheint sein Weg fort von Isolde mit einer Irrfahrt von geradezu odysseeischem Ausmaß zu enden, da er auf der Suche nach etwas ist, was er nicht finden kann:

*nu was er aber unlange dā
wan sīn gemüete riet im sā,
daz er etswie suochte ein leben
daz im libunge kunde geben
und trost ze sīner trūre*¹³¹⁴

Die häufige Grenzüberschreitung ohne rechtes Ziel führt zu einem Moment größter räumlicher Verwirrung, in welchem Tristan sich seiner eigenen Ortlosigkeit bewusst wird und der daraus folgenden Konsequenz, dass er nirgends mehr zu finden ist, zwischen den Grenzen verloren:

*wie kunde man mich vinden?
Ine kan ez niht erdenken wie:*

¹³¹¹ Iwein bewegt sich auf einer Achse zwischen dem Artushof und dem Brunnenreich, Parzivals erzählte Stationen (ausgeklammert sind die nicht dargestellten Jahre seines Umherirrens, nachdem der Gral ihm entzogen wurde) belaufen sich auf vier (Pelrapeire, Munsalvesche, Artushof, Joflanze), vgl. Kap. II 1.5 bzw. Kap II 3.5.

¹³¹² V. 18735f.

¹³¹³ Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 180.

¹³¹⁴ V. 18417–18421.

*man suoche dâ, sô bin ich hie:
man suoche hie, sô bin ich dâ:
wie vindet man mich oder wâ?*¹³¹⁵

Auch eine semantische Grenzüberschreitung hinein in eine neue-alte Genrewelt mit ihren Pflichten und Mechanismen lässt sich nach dem Weggang aus Kurnewale beobachten: Tristan kehrt kurzfristig nach Parmenien zurück und nimmt dort seine Erbe an. Seine häufiges Reisen werden als Aventurefahrt deklariert, doch er greift im Bedarfsfall nun auch auf Truppen aus Parmenien zurück, was ihn mit diesem Teil seines ‚Ichs‘ in Verbindung hält. Damit und mit der Hinwendung zu Isolde Weißhand tritt Tristan ein weiteres Mal ins Artusschema ein.¹³¹⁶ Doch anstatt mit dieser Wendung eine positive Weiterentwicklung oder Hinwendung zu *saelde* und sujetlosem Ruhezustand, wie er für die Endphase eines Artusromans typisch ist, zu konnotieren, wird ein konstant negatives, beinahe hilfloses Bild Tristans gezeichnet. Er bezeichnet sich selbst nicht als *riter* sondern als *varnden*, als umherziehenden Sänger und Vagabunden. Da das Fragment an dieser Stelle abbricht, ist es müßig zu diskutieren, ob Gottfried seinem Helden in der Hinwendung zu Isolde Weißhand ein neues ‚Zentrum‘ zugebilligt hätte, welches ihn aus diesem prekären Status der Ortlosigkeit heraustreten ließe. Es bleibt der Eindruck, dass die Figur Tristan, nachdem sie zwischen allen geographischen und semantischen Räumen hin und her gerissen ist, auch den Zugang zu den beiden großen persönlichen, geographisch nicht fassbaren Räumen verloren hat: der Minnegrotte und der Liebesbeziehung zu Isolde.

Exkurs: Die Minnegrotte als Heterotopie, die Liebe als Utopie

An dieser Stelle scheint es angebracht, diese beiden nicht fassbaren Räume ‚Minnegrotte‘ und ‚Liebesbeziehung‘ näher zu beleuchten. Ralf Simon hat die Minnegrotte als sujetlosen Raum bezeichnet, da sie einen nur die Liebenden umfassenden Handlungskreis darstellt. Nur Eintritt und Austritt bilden eine Grenzüberschreitung, innerhalb der Grotte selbst bestehen die Handlungen der Figuren aus repetitiven Ak-

¹³¹⁵ V. 19518–19522.

¹³¹⁶ Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 182.

tionen, welche beliebig rekombinierbar sind, ohne dass sich am Zustand der Figuren irgendetwas ändern würde. Auch semantische Grenzübertreite wie Normbrechungen finden nicht statt, da die Gesetze der Außenwelt, insbesondere die Tabuisierung der Liebe, innerhalb der Minnegrotte nicht gelten.¹³¹⁷

Ebenso wie das Schiff, auf welchem Tristan und Isolde nach der versehentlichen Einnahme des Liebestranks nach Kurnewale segeln¹³¹⁸, ist die Minnegrotte ein abgeschlossener Raum, der sich jedoch nicht an einem festen Ort befindet.¹³¹⁹ Zwar mag der Raum ‚Minnegrotte‘ durch die allegorische Ausdeutung, welche sich über hundert Verse estreckt einen utopischen Charakter bekommen und somit als Nicht-Ort eine reine Ausstülpung der Liebes-Innenwelt des Paares darstellen¹³²⁰, doch kann man der Grotte nicht vollständig einen ‚realen‘ Status absprechen. Vor die allegorischen Beschreibung setzt Gottfrieds Erzählinstanz eine durchaus naturnahe, welche häufig zugunsten der allegorischen Bedeutung unterschlagen wird:

*ouch saget uns daz mære,
diu fossiure wære
sinewel, wît, hôch und ûfreht,
snêwîz, alumbe eben unde sleht.
daz gewelbe daz was obene
beslozen wol ze lobene;
[...]
und unden was der esterîch
glat unde lûter unde rîch,
von grûenem marmel alse gras.*¹³²¹

Die Tatsache, dass die Minnegrotte Fenster besitzt, durch welche man auch von außen in sie blicken kann und dass es auch Markes Jagdgesellschaft gelingt, sie zu finden, sprechen ebenfalls gegen den Status einer Utopie. Stattdessen zeigt die Minnegrotte Anzeichen einer Heterotopie im Sinne Michel Foucaults. Heterotopien sind „gewisserma-

¹³¹⁷ Vgl. Simon, S. 376.

¹³¹⁸ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 348ff.

¹³¹⁹ Zwar kommen Tristan und Isolde von Kurnewale aus dorthin, doch in einem Kommentar des Erzählers wird deutlich, dass die Grotte kein eigentlicher topografischer Ort ist: Vgl. Barandun, S. 176 nach Haug, S. 227.

¹³²⁰ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 359–365.

¹³²¹ V. 16707–16719.

ßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“¹³²² Das Prinzip der geheimnisvollen Abgeschiedenheit und Abgeschlossenheit der Grotte bei gleichzeitiger Existenz des Fensters rekurriert auf die Eigenschaft des „System[s] von Öffnung und Schließung [...], das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht.“¹³²³ Foucault unterscheidet zwei Varianten: Krisen- und Abweichungsheterotopien. Unter Krisen fasst er „Übergangsriten, liminale Räume, Schwellenräume des Übergangs zwischen einem sozialen Status und einem anderen.“¹³²⁴ Die Minnegrotte wäre jedoch eher der Abweichungsheterotopie zuzuordnen, welche Figuren beinhalten, deren Verhalten von den in der Gesellschaft geltenden Norm abweicht und die daher als Bedrohung wahrgenommen werden. Die durch den Liebesrank induzierte, bedingungslose Liebe zwischen Tristan und Isolde und der dadurch gerechtfertigte Ehebruch kann nur in dieser Abweichungsheterotopie gefahr- und kritiklos existieren.

Doch da Tristan es ist, der die Lizenz zur Transgression besitzt, ist es auch an ihm, die Initialzündung zum Verlassen der Minnegrotte zu geben, damit wieder Handlung stattfinden kann. Die drei kleinen Fenster in die Grotte hinein bildet eine Lücke in der Grenze, welche die Heterotopie vor den Normen der Außenwelt schützt, durch sie scheint die Sonne, *ère* symbolisierend. Und *ère* ist auch das einzige Gut, um dessetwillen Tristan und Isolde erwägen könnten, die Minnegrotte wieder zu verlassen.¹³²⁵ Folgerichtig ist es ein Blick durch ebenjene Fenster, welche zuerst den Jägermeister und dann Marke Einblick in die abgeschlossene Welt der Minnegrotte bietet. Nun hat aber Tristan sein Schwert zwischen sich und Isolde gelegt – die erste in die Zukunft weisende Aktion seit dem Betreten der Grotte! – und somit eine Grenze erschaffen, welche die Norm der Außenwelt in das Innere der Grotte holt:

1322 Foucault, Michel: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig ⁵1993, S. 34 – 46, S. 39.

1323 Ebd., S. 44.

1324 Schulz, S. 305.

1325 Vgl. V. 16879–16882: *sine hæten umbe ein bezzer leben / niht eine bône gegeben / wan eine umbe ir ère / waz solte in ouch dâ mère.*

*und leiten sich dâ wider nider
von ein ander wol hin dan
reht alse man unde man,
niht als man unde wîp.
[...]
hin dan lac er, her dan lac si:
si lâgen sunder, ein und ein.¹³²⁶*

Die Folge: Marke kommen erneut Zweifel an der Liebesbeziehung zwischen seiner Frau und seinem Neffen und der Zweifel reicht aus, dass ihre *êre* wiederhergestellt ist und die heimlich Liebenden somit zurückkehren können in das semantische Normenfeld des Hofgefüges von Kurnewale.¹³²⁷

Mit der Aufgabe der Minnegrotten-Heterotopie fällt die Liebe zwischen Tristan und Isolde auf den Status einer Utopie zurück, da sie keinen äußeren Ort mehr findet, an dem sie sich manifestieren kann. Selbst der Austausch von Blicken, welcher die Liebe zumindest als visuelles Signal sichtbar macht, ist ihnen verboten.¹³²⁸

Parallel zum Terminus der Minnegrotte hat Gerd Hübner den Liebesraum von Tristan und Isolde als „Innenweltgrotte“ betitelt. Dieser Raum wird nur von Tristan und Isolde beherrscht und folgt ihren Regeln, die Erzählinstanz selbst ist nur Gast und hat keinen Einfluss auf den Raum. Da die Normen der Gesellschaft für die Innenweltgrotte nicht gelten, übertreten Tristan und Isolde keine Grenzen, kommt es zum ewig sich wiederholenden Kreislauf der Ehebruchslisten.¹³²⁹ Die Innenweltgrotte kann nur von innen zerstört werden, indem sie von

¹³²⁶ V. 17410–17419.

¹³²⁷ Umso interessanter ist, dass Marke selbst das Fenster, durch welches er geblickt hat und welches eine Lücke in der Grenze zur Grotte darstellt, verschließt bevor er an den Hof zurückkehrt. Somit wäre die Grotte für immer vor der Außenwelt geschützt, Tristan und Isolde könnten dort für immer bleiben. Doch mit Tristans Schwert befindet sich eine sichtbare Grenze *innerhalb* der Grotte, was sie nicht mehr zur perfekten Heterotopie macht und sie deshalb aufgegeben werden muss (V. 17617–17621).

¹³²⁸ Vgl. V. 17716–17725 und die eindeutige Reaktion darauf: *diz gebot tet den geliben wê*.

¹³²⁹ Vgl. Müller, Jan-Dirk; Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Transgression und Ökonomie, in: Transgressionen. Literatur als Ethnographie, hg. v. Rainer Warning/Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2003, S. 213–243, hier: S. 225. Vgl. ebenfalls Schulz, S. 308, der in der Tristanminne sowohl Normerfüllung als auch Normbruch zeitgleich realisiert sieht und daraus die Repetition der Schwankepisoden

einem der beiden Liebenden verlassen wird, die Grenze zur Außenwelt also überschritten wird. Und genau diesen Schritt geht Tristan kurz vor Abbruch des Werkes. Er negiert das gemeinsame Leiden des Paares unter der Trennung und spricht Isolde ein gutes Leben an der Seite Markes zu:

*ez entstât nu niht als wilent ê
dô wir ein wol, dô wir ein wê,
eine liebe und eine leide
gemeine truogen beide;
nu stât ez leider niht alsô:
nu bin ich trûric, ir sît frô.¹³³⁰*

Mit diesem Schritt weist Tristan der Liebe zwischen ihm und Isolde endgültig den Status einer Utopie zu und gibt gleichzeitig die Macht über die Innenweltgrotte ab, indem er postuliert: *ine mac von ir niht des gegern, / daz mir zer werlde solte geben / fröude unde fröliches leben.*¹³³¹

Schon einmal hatte Tristan einen Ausbruch aus der Innenweltgrotte gewagt mit dem Senden von Peticreiu an Isolde, doch Isolde hatte mit dem Zerschneiden des Schellenhalsbandes die Innenweltgrotte aufrecht erhalten. Da Tristan dieses Mal die Transgression nur mit sich selbst ausmacht, kann Isolde jedoch nichts verhindern.

Was bleibt also festzuhalten für die Transgressionen Tristans? Die Figur zeigt einerseits eine große Souveränität bei der Aneignung und Beherrschung neuer Handlungsräume, doch Tristan verübt auch Grenzüberschreitungen welche dieser Souveränität klar zuwiderlaufen, gerade was den Wieder-Eintritt in überwunden geglaubte Handlungsräume angeht: Als Handlungsträger darf Tristan nicht in Räumen der Sujetlosigkeit (wie der Minnegrotte) verharren, auch wenn sie seinem persönlichem Glück und dem Ausleben seiner eigenen Innenwelt dienen, sondern muss zu Gunsten des Fortlaufens der Handlung selbsttätig aus diesen sujetlosen Räumen ausbrechen. Es ist nicht im Sinne der Erzählung, dass er ein *triurelöser Tristan* wird, deshalb wird an die Stel-

ableitet. Ohne die öffentliche Zurschaustellung des Ehebruchs ist dieser de facto nicht existent, weshalb Marke auch noch bei der Entdeckung der Liebenden im Baumgarten zuerst nach Zeugen sucht (V. 18236–18248).

1330 V. 19483–19488.

1331 V. 1955off.

le eines Aufbruchs in einen neuen Handlungsstrang ein radikaler Raumverlust gesetzt – der Preis dafür, dass Tristans Funktion als Protagonist mit seiner Innenweltgrotte der bedingungslosen Liebe in Konflikt gerät.¹³³²

5.1.6 Auctoriales Wissen

Tristan scheint als Protagonist und als überaus begabtes Wunderkind prädestiniert für ein herausragendes und den anderen Figuren überlegenem Wissen. Darf Tristan als Protagonist ein solches Wissen überhaupt zugeschrieben werden, da er doch seine eigene Zukunft nicht wissen kann und darf, ohne die Handlung zu torpedieren?¹³³³ Somit kumuliert der Untersuchungsgegenstand dieses Kriteriumkapitels in der Frage: Was darf und was darf Tristan nicht wissen und wie wird dieser Konflikt innerhalb des Textes immanent? Zuerst ist jedoch eine Zusammenschau unterschiedlicher Wissenskategorien sowie deren Herkunft vonnöten: Woher bezieht Tristan das Wissen, welches er gewinnbringend für sich oder andere einsetzt? Besitzt er auch Wissen, welches ihm eher Leid als Nutzen einbringt, da er es nicht verwenden kann?

5.1.6.1 Herkunft von Tristans Wissen

Vieles von dem was Tristan als Figur weiß oder kann, ist durch seine Erziehung in Jugendjahren motiviert. Einen großen Stellenwert nimmt dabei die Lehre aus Büchern ein.¹³³⁴ Mehrere Male verweist Tristan in den folgenden Jahren auf Dinge, die er *gelesen* hat, um sein Können und sein Wissen zu erklären:

*ich hân der buoche gelesen
in der mâze und alse vil,
daz ich mir wol getrüwen wil,
ich gediene iu wol ze danke an ir.*¹³³⁵

¹³³² Vgl. Barandun, S. 205.

¹³³³ Vgl. zur notwendigen Zukunftsblindheit von Figuren innerhalb der Handlung Kap. I. 2.1.3.

¹³³⁴ V. 2088ff.

¹³³⁵ V. 7874–7878.

erklärt er der alten Königin Isolde im Bezug auf deren Plan, Tristan als Lehrmeister für Isolde einzusetzen. Das Wiedererzählen von gelesenen Geschichten über unglückliche Liebespaare vergegenwärtigt Tristan und Isolde in der Minnegrotte ihre Situation.¹³³⁶ Und selbst noch am Punkt der höchsten Liebesverwirrung zwischen den zwei Isolden kann Tristan auf angelesene Erfahrungen von Minne zurückgreifen, die ihm dabei helfen zu ergründen, wie es um ihn bestellt ist und was er tun kann, um sich aus dieser Verwirrung zu befreien:

*ich hân doch dicke daz gelesen
und weiz wol, daz ein trûtschaft
benimet der anderen ir kraft.*¹³³⁷

Jedoch bringt Tristan sein durch Bücher erworbenes Wissen nicht nur Nutzen, sondern ebenso viel Leid. Bereits in das erste Lob der Erziehung mischt der Erzähler die Klage, dass mit der übermäßigen Lehre aus Büchern ein *twanc* einherginge, der Tristan all seiner *friheit* beraube.¹³³⁸

Ebenso durch seine Erziehung motiviert ist sein Wissen um die Jagd und anschließende Ausweidung der Tiere, welche ihm die herausragende Position an Markes Hof verschafft und somit die weitere Handlung rund um Isolde erst ermöglicht. Dieses Wissen ist bereits in der Charakterzeichnung Tristans so angelegt, dass es im entscheidenden Moment zum Tragen kommen kann. Noch häufiger allerdings erweist sich Tristan besonders erfolgreich im zuverlässigen Akquirieren von Wissen, welches ihm für seine Listen und helfenden Aktionen gute Dienste leistet.

Tristan scheint immer genau zu wissen, wo und bei wem er nachfragen muss, damit er seine Informationen bekommt. So hört er genau hin, wenn das Volk von Parmenien über die Zinsabgabe nach Irland *in gazzen unde in strâzen* redet und kann darauf reagieren. Er macht sich dieses Wissen sogar dergestalt innig zu eigen, dass er gegenüber Morolt die Perspektive des leidenden Volkes annimmt und sich als Teil der Betroffenen inszeniert:

¹³³⁶ Vgl. Tomasek, S. 219f.

¹³³⁷ V. 19435ff.

¹³³⁸ V. 2081–2090. Zur weiteren Verknüpfung von Wissen und Leid s.u.

*unser dinc stât an den liuten wol,
diu lant sint beiduz liute vol
man sol ez uns her wider geben,
daz man uns allez unser leben
mit gewalte hât genomen.*¹³³⁹

Tristan scheint im Vergleich zu anderen Protagonisten höfischer Epik weniger von einzelnen helfenden Figuren seine Informationen zu erhalten, sondern von einem Kollektiv an nicht näher benannten Wissenden zu profitieren. D.h. der Fokus der Erzählung liegt primär darauf, dass Tristan seine nötigen Informationen selbst beschaffen kann und mit diesem akquirierten Wissen seine Handlungen motiviert, denn darauf, dass eine einzelne handlungssteuernde Figur ihm zur Seite steht und das Wissen der Erzählinstanz an ihn weitergibt.

Nicht jeder Informationsvorsprung Tristans ist jedoch durch Wissensakquirierung motiviert oder bereits in seiner Charakterzeichnung angelegt. Auch bei ihm finden sich merkwürdige Situationen, in denen er über Wissen verfügt, welches er sich nirgends angeeignet hat, sondern einfach besitzt. Weshalb kann Tristan sich beispielsweise so sicher sein, dass seine Lüge gegenüber den Pilgern nicht aufgedeckt wird? Woher kann er wissen, dass eine Jagdgesellschaft in diesen Wäldern unterwegs ist, die seine Geschichte glaubhaft erscheinen lässt? Die bereits darauf gegebene Antwort im Kapitel 5.1.2. lautet, dass Tristan in diesem Moment die Erzählhoheit besitzt.¹³⁴⁰ Zugrunde liegt dieser Erzählhoheit jedoch ein nicht aus der Handlung selbst zu erklärendes auctoriales Wissen um die Zukunft der Handlung. Eine ähnliche Situation findet sich in der Drachentötungs-Episode. Nicht nur wurde zuvor nie erwähnt, woher Tristan seine Informationen über den Drachen besitzt, der Irland heimsucht, obwohl nachgereicht wird, dass das Wissen hierüber seine primäre Motivation gewesen sei, die Brautwerbungsfahrt überhaupt anzutreten.¹³⁴¹ Auch Tristans Handeln nach der Tötung erscheint im höchsten Maße ungewöhnlich vorausschauend:

¹³³⁹ V. 6307–6311.

¹³⁴⁰ Vgl. Anm. Nr. 1307/1308.

¹³⁴¹ V. 8923ff: *des mære was daz lant vol / diz mære erkande ouch Tristan wol: / diz eine starcte in dar an, / daz er der reise ie began.* Attestiert Tristan rückwirkend vorausschauendes Handeln und wirkt daher vorgeschoben. Dieser erzählerische Kniff wäre mit der Eigenart paradigmatischen Erzählens zu rechtfertigen, welches bei jeder Episode neu ansetzt und nicht unbedingt auf Kontinuität achtet.

den giel er ime ûf brach
mit michele arbeit;
ûz dem rachen er im sneit
der zungen mit dem swerte
der mâze, als er ir gerte;¹³⁴²

Um zu beweisen, dass er den Drachen getötet hat, hätte Tristan – ebenso wie es der Truchsess später tut – nach Verstärkung schicken und den Kopf mit sich nehmen können. Der Truchsess hätte dann keinen Anspruch auf Isolde geltend machen und Tristan hätte in echter Aventure-Helden-Manier die Brautwerbungsfahrt lösen können, im klaren Tun-Ergehen Zusammenhang.¹³⁴³ Stattdessen lässt er sich auf das umständliche, listige Verwirrspiel mit der Zunge ein, beinahe so als hätte er vorausgesehen, dass der Truchsess von den Todesschreien des Drachen alarmiert werden und die Chance ergreifen würde, mit einem *wortzeichen* die eigenhändige Tötung des Drachen zu beweisen. Tristans unmotiviertes Wissen steht im Dienste eines andersartigen Erzählens, welches eben nicht den bereits etablierten Weg des Aventure-Romans geht, sondern diese typischen Erzählmuster kritisch konterkariert.¹³⁴⁴

Ähnlich seltsam mutet Tristans Wissen bei Isoldes Entführung durch Gandin an. Als er *mit listen* sein Pferd anbindet und für später in der Hinterhand hält, so als wüsste er genau, dass er es im entscheidenden Moment brauchen wird, um Isolde zu retten.¹³⁴⁵

Was diese Momente zukunftsicheren Informationsvorsprungs gemeinsam haben, ist, dass sie im Dienst für andere Figuren eingesetzt werden. Als Brautwerber, der Anspruch auf Isolde erheben will, handelt Tristan im Auftrag Markes; als Retter in der Not handelt Tristan als treuer Vasall, der in erster Linie seine Königin, nicht seine heimli-

(Vgl. Richter, Julia: Spiegelungen: paradigmatisches Erzählen in Wolframs "Parzival", Berlin 2015, S. 7ff.) Dennoch muss die rückwirkende Aufdeckung von Tristans Plan verwundern, der Erzähler inszeniert sich als selbst im Dunkeln gelassen bis zum allerletzten Moment, als sei er ein Teil des Publikums, von denen *nieman vernomen* hat, *waz er welle ane gân* und der sich aufgrund dessen langweilen könnte (Vgl. V. 8901–8905) Zu Tristans Wissen in der Drachentötungs-Episode vgl. Hübner, S. 384.

1342 V. 9062–9066.

1343 Vgl. Dimpel: Zofe im Fokus, S. 82f.

1344 Vgl. Haug: Vom Tristan zu Wolframs Titurel, S. 193.

1345 V. 13379–13485.

che Geliebte vor Schaden bewahrt.¹³⁴⁶ Die folgenden Episoden, welche sich hauptsächlich um die Geheimhaltung der Liebe drehen (Schwankkette), verzeichnen hingegen einen augenfälligen Verlust des Informationsvorsprungs Tristans.

5.1.6.2 Was Tristan nicht weiß

Der Unterschied zwischen dem wissenden Verhalten Tristans vor der Entführung Isolde und dem nach dieser Episode kann kaum augenfälliger gestaltet werden: Zwar erkennt Tristan, dass Marjodo durch das Verhalten der heimlich Verliebten argwöhnisch wird und zeigt damit eine gute Fähigkeit zur Introspektion; die positive Konsequenz des Wissens bleibt jedoch aus:

*nu was ez aber ze spæte:
sin tougen was vermæret,
sin hælinc goffenbæret.
der nîdige Marjodô
der nam den kûnec verholne dô¹³⁴⁷*

Tristan scheint das Wissen abhanden gekommen zu sein, wie er sich Marjodo wieder gewogen machen kann, sodass dieser ihn nicht an Marke verrät. In den folgenden Episoden um List und Widerlist ist es nicht Tristan, der die Fallstricke rechtzeitig erkennt oder sich einen Rat weiß. Er, der in anderen Situationen immer als findig und vorausschauend dargestellt wird, muss sich bei anderen Rat suchen, in diesem Fall bei Brangäne:

*„â, reine“ sprach er, „saget mir,
welch rât gewîrde dirre nôt?
wie gewirbe ich und diu arme Îsôt,*

¹³⁴⁶ Dementsprechend wird vom Erzähler auch omittiert, ob der Rettung ein Stelldichein der Liebenden folgt, da dies den Charakter der Episode verändern würde. (V. 13436–13444) Stattdessen folgt eine Ermahnung Markes, welcher zwar Tristans Souveränität gegenüber dem König unterstreicht, jedoch primär auf politischer Ebene argumentiert.

¹³⁴⁷ V. 13638–13642.

daz wir sus niht verderben?
ine weiz, wie wir gewerben,
daz wir behalten unser leben.“¹³⁴⁸

Noch ein weiteres Mal wird Tristan, vor Liebe *blind* sogar gegenüber den Konsequenzen seines Handelns alle Vorsicht über Bord werfen¹³⁴⁹ und zwar die ihm gestellte Falle mit ausgestreutem Mehl sehen, doch nicht, dass seine blutenden Wunden darin eine Spur hinterlassen haben. Die Täuschung des darauf folgenden Gottesurteils, eine klug ausgedachte List, die besonders mit Sprache als Werkzeug der Doppelbödigkeit arbeitet, stammt rein von Isolde, Tristan führt nur ihre Ideen aus.¹³⁵⁰

Getrennt von Isolde nach der endgültigen Verbannung, wird aus Tristans mangelnder Voraussicht in der Verteidigung seiner heimlichen Liebe eine maximale Verwirrung und Selbsttäuschung. Er „fällt der *trügeheit* des Schicksals anheim“¹³⁵¹, indem er sich seines eigenen Willens gegenüber den zwei Frauen nicht mehr sicher ist und am Ende sogar eine eigene Wirklichkeit konstruiert, in welcher ‚seine‘ Isolde ihn längst vergessen hat und zusammen mit Marke glücklich ist. Das Wissen, dass der Minnetrank eine solche Wendung unmöglich macht, scheint ihm völlig abhanden gekommen zu sein.

Ist Tristans Nicht-Wissen damit allein dem Minnetrank und seiner Wirkung zuzuschreiben? Sind es *der minne stricke*, welche ihn die Augen verbinden? Ein genauerer Blick auf Tristans Vorgeschichte offenbart eine differierende Lesart: Schon weit vor der einsetzenden Wirkung des Trankes fällt Tristans mangelnde Voraus- und Einsicht an neuralgischen Punkten der Handlung ins Auge:

1348 V. 14396–14401. Ein ähnliches Bild bietet sich bei einem heimlichen Treffen der Liebenden kurz darauf. Tristan entdeckt die Schatten Markes und Melots und ist sich der Konsequenzen voll bewusst. Jedoch scheint Tristan nicht zu wissen, wie er der Gefahr begegnen soll und flüchtet sich stattdessen ins Gebet. (V. 14641–14660.) Die Hilflosigkeit Tristans an dieser Stelle zeigt Parallelen zu seiner ersten Landung in Parmenien. Bezeichnend ist, dass auch Isolde in diesem Moment artikuliert, dass sie sich nicht sicher ist, ob Tristan über die Lage im Bilde ist oder nicht (Vgl. V. 14715f: „weiz Tristan nû dise ungeschiht / oder enweiz er ir niht?“).

1349 Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 338.

1350 V. 15575–15727.

1351 Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 188.

So gut Tristan im Lesen von Absichten anderer Figuren zu sein scheint, so wenig kann er die wahren Absichten der norwegischen Kaufleute vorhersehen. Tristans Wissen um Sprache und Kultur ist der Auslöser einer Entführung, welche sein ‚Schicksal‘ allererst in Gang bringt. Hätte der Protagonist Tristan diese Wendung überhaupt voraussagen *dürfen*? Hätte er das Schiff bestiegen und sich in das Schachspiel vertieft, wenn er über das Vorhaben der Kaufleute im Bilde gewesen wäre?¹³⁵² Solcherlei Spekulationen über einen fiktiven Handlungsverlauf könnten banal wirken, würden sie nicht den Finger auf ebenjenen Mechanismus legen, der die Ausstattung Tristans mit auctorialen Wissen bestimmt: Als Protagonist mit der ihm eigenen Handlungsmacht darf Tristan nur bedingt über seine eigene Zukunft (oder auch Vergangenheit!)¹³⁵³ Bescheid wissen, da er die Zukunft sonst verhindern, aktiv gegen das ihm zugestandene Schicksal arbeiten könnte. Tristans Wissen um seine eigene Identität muss notwendigerweise fragil sein. Die Angst und Unsicherheit, die ihn befallen, wenn er mit solcherlei Unwissen konfrontiert wird, sind die Schubkräfte, welche seine Handlung in die gewünschten Bahnen lenken¹³⁵⁴: Konfrontiert damit, dass Rual nicht sein Vater ist, entscheidet sich Tristan für Marke als *erbevater* und damit gegen einen arturischen Verlauf seiner Handlung als zu Ruhe kommender Aventure-Held. Konfrontiert mit den Anschuldigungen ein Bastard zu sein, tötet Tristan Morgan und schlägt sein Erbe aus, was ihn zurück zu Marke und damit auf lange Sicht hin zu Isolde führt.

Es zeigt sich: Die fragile Balance zwischen Tristans Wissen und Nicht-Wissen machen einen großen Teil von Tristans Handlungsspielraum aus. Dinge, die er weiß und voraussieht dienen fast ausschließlich dem positiven Fortgang nicht seines eigenen Handlungsstrangs, sondern dem von Figuren wie Marke oder Rual. Geht es jedoch um Tristans ureigenstes ‚Schicksal‘, sticht Tristans Nicht-Wissen ins Auge. Tristan selbst besitzt oft nur passiven Wissen, welches aber nicht zu einer ihm nützenden Handlung befähigt. In dieser Hinsicht ähnelt er

¹³⁵² Vgl. Hermann, S. 129. Hollandt bescheinigt Tristan allerdings einen gewissen sichtbaren Hang zur *amor fati*, zur Schicksalsliebe, welche ihn die auch tragischen Wendepunkte seines Lebens nicht nur stoisch annehmen, sondern sogar begrüßen lässt, vgl. Hollandt, S. 87.

¹³⁵³ Vgl. V. 3377f: *Nu Tristan der ist ze hûse komen / unwizzende, also ir habet vernomen.*

¹³⁵⁴ Vgl. Gerok-Reiter, S. 156f.

der antiken Sagengestalt Cassandra, welche ihn bei seiner Schwertleite symbolisch einkleidet: Cassandra kann als Prophetin kommendes Unglück vorhersehen, doch sie wurde vom Gott Apollon verflucht, dass ihre Warnungen kein Gehör finden.¹³⁵⁵ Somit ist sie, und hier liegt die Verbindung zu Tristan, zwar eine Wissende Figur, doch sie kann dieses Wissen nicht zielführend einsetzen. Ihre Hände sind ihr gebunden, da das, was sie vorhersieht zwingend eintreten muss und deshalb nicht verhindert werden darf. Diese augenfällige Parallele wurde bisher übersehen – wenn Cassandra als Einkleiderin Tristans überhaupt Erwähnung findet, dann nur als Beleg für die literarische Versiertheit des *auctors*. Nirgends wird auf die Verbindung des Namens zu prophetischem Wissen hingewiesen.

Gegen Ende des Fragments verliert Tristan den Wissensvorsprung ganz, bis er sich in eine Illusion flüchtet, welche ihm seiner letzten Wissenskonstante beraubt: Der Überzeugung, dass es nichts auf der Welt geben kann, was ihn von Isoldes Minne scheidet:

*à süeze amie, liebe Îsôt,
diz leben ist under uns beiden
alze sêre gescheiden.*¹³⁵⁶

Das Fragment bricht also nicht nur am Punkt der äußersten räumlichen Verirrung ab, sondern auch in einem Handlungsmoment, an dem die Figurenzeichnung Tristans als beinahe allwissender Protagonist vollends dekonstruiert ist. Tristan scheint nichts mehr zu wissen; weder wie er und Isolde jemals wieder vereint sein könnten, noch was er weiterhin mit seinem Leben, dem *fröude* und damit ein Ziel auf welches hinarbeiten wäre gänzlich abhanden gekommen ist, überhaupt anfangen soll.

5.1.7 Auctoriales Handeln

Aus einer Handlung, welche im Gegensatz zum arthurischen oder Abenteuerroman als solches kaum auf einen konkreten Endpunkt hin-

¹³⁵⁵ Vgl. Tauber, Christine: *Kassandra*. In: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (DNP, Bd. 5) Metzler, Stuttgart/Weimar 2008, S. 382–384.

¹³⁵⁶ V. 1918off.

zusteuern scheint¹³⁵⁷, überhaupt ein final motiviertes und determiniertes Agieren einer Figur herauszulesen – noch dazu wenn es sich bei dem vorliegenden Text um ein Fragment handelt! – scheint im Fall des *Tristan* beinahe unmöglich. Dennoch ist die finale, auf ein bereits feststehendes Ende hin agierende Motivation eine grundlegende Voraussetzung für das Vorhandensein einer handlungssteuernden oder gar *Auctorialen Figur* und der Anspruch der Untersuchung bleibt bestehen: Es gilt herauszuarbeiten, inwiefern Tristan auctorial, also im Sinne der Handlung und als Komplize der Erzählinstanz handelt, auch wenn die vorangegangenen Untersuchungen zeigen, dass der Endpunkt der Handlung Tristans ‚eigenen‘ Vorstellungen zuwiderläuft. Tristan als vom Minnetrank Getriebener müsste sein gesamtes Streben auf den Erhalt der Liebsbeziehung ausrichten, der von der Stofftradition vorgegebene Plan der Erzählung arbeitet jedoch auf die Trennung und damit den Tod der Liebenden hin.¹³⁵⁸ Wie agiert Tristan nun in diesem Spannungsfeld von finaler Determination und persönlich angelegter Motivation? Warum handelt er, wie er es tut?

Die Frage nach dem ‚warum‘ der jeweiligen Ereignisse erscheint vor dem Hintergrund eines bereits etablierten Sagenstoffs müßig, dennoch wird sie immer wieder gerne gestellt. Das mag vor allem an der „spezifische[n] reflektierende[n] Eigenart von Gottfrieds Roman“¹³⁵⁹ liegen, einer Erzählweise, die in beinahe präzedenzloser Art und Weise die kausalen Zusammenhänge der Figuren zum Gegenstand der Erzählung macht.

Es ist nicht so, dass eine finale Motivation göttlich-auctorialer Lenkung des Werkes zugunsten einer Figurenentscheidungen-bestimmten kausale Motivation vollständig aufgeben wäre¹³⁶⁰, sondern dass die Tristan-Handlung vielmehr in ein komplexes Spannungsfeld von final-

¹³⁵⁷ Vgl. Hollandt, S. 10.

¹³⁵⁸ Vgl. Von Ertzdorff, S. 289.

¹³⁵⁹ Huber: *Tristan*, S. 129.

¹³⁶⁰ Xenia von Ertzdorff widerspricht sich hierin selbst, indem sie einerseits auf die unbedingte Tragik der Handlung verweist: „schon von Anbeginn an zu Trauer und Tod bestimmt“ (S. 289), andererseits behauptet: „Die Dimension von Vorherbestimmung und Zufall ist offen“ und fragt: „aner warum ist das Geschick des Sohnes dieser Liebe ein so trauriges?“ (S. 306f.) Von Ertzdorff spiegelt diese scheinbare Ungereimtheit auf „die zutiefst skeptische und pessimistische Grundeinstellung des Erzählers“ zurück – ein psychologisierender Kommentar ohne Grundlage.

determinierter und kausal-, selbstbestimmter‘ Motivation eingebettet ist. Ein Beispiel hierfür wäre das Moment des Liebestrankes, der durch seine unbedingte Wirksamkeit durchaus eine deterministische Komponente besitzt, durch die Ungebundenheit seiner zaubermächtigen Wirkung an eine bestimmte Figur – eine sehr seltene Variante dieses Motivs¹³⁶¹ – jedoch auch den Kausalzusammenhang bedient: Hätte Brangäne den Trank nicht aus den Augen gelassen und hätte der namenlose Diener sich für einen anderen Krug als diesen entschieden, wäre das Geschehen nach dem Plan von Isoldes Mutter verlaufen. Dieser Plan ist jedoch nicht der Plan der Erzählung – von Erzdorff spricht vom „Geist der Erzählung“ – und somit keine von der Erzählinstanz zu verfolgende Richtung. Der Fall, dass Tristan und Isolde den Trank nicht trinken bleibt also allenfalls eine angedachte Alternative, keine reale. Welche Rolle die Komponente des ‚Zufalls‘ in dieser Hinsicht im Werk spielt, ist, wie gezeigt wurde, eine sich daraus ableitende ebenfalls in der Forschung geführte Diskussion. Wo göttliches Wirken in Abrede gestellt, ja sogar konterkariert zu werden scheint¹³⁶², welchen Gesetzmäßigkeiten folgt dann noch das Geschehen? Und wer lenkt noch das Geschehen, wenn der Standpunkt der Erzählinstanz so sehr mit dem seines Protagonisten verschmilzt, dass er gleichsam zum Echo dessen wird?¹³⁶³ Wie wird in Gottfrieds Werk die Heilsgeschichtliche Determination eines epischen Helden, wie man sie von Erec, Iwein und auch Parzival kennt, verhandelt?

5.1.7.1 Auctoriales Handeln aus Auctoralem Wissen heraus

Tristans Fülle an Listen lassen den Eindruck entstehen, als wüsste er beinahe immer, was er zu tun hat, damit ein bestimmter Ausgang eintritt, er handelt stets genau angemessen, um zum gewünschten Ergebnis zu kommen. Somit setzt er das Wissen ideal für den Fortgang der Handlung ein, er kann optimal über das Wissen zum Handeln gelangen.¹³⁶⁴ Bereits die frühe Szene der Jagdgesellschaft Markes ist ein gutes Beispiel für diese Annahme. Die gesamte Regie des Handlungsablaufs liegt in Tristans Händen. Nicht nur, dass er die Begegnung mit

¹³⁶¹ Vgl. Von Erzdorff, S. 309.

¹³⁶² Vgl. insbesondere den Kampf gegen Morgan und Isoldes Bestehen der Eisenprobe.

¹³⁶³ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 370.

¹³⁶⁴ Vgl. Hollandt, S. 81. bzw. S. 108.

den Jägern in seiner ersten Identitätslüge antizipiert und dadurch den Eindruck erweckt, als präsentiere er selbst und nicht die Erzählinstanz diesen Handlungsstrang; Tristans Wissen um die ‚rechte‘ Jagd befähigt ihn, die Führung der Handlungsregie zu übernehmen. Er „überlegt sehr genau, was ihm helfen kann, im fremden Land Anschluss und Aufnahme zu finden.“¹³⁶⁵ Den prächtigen Zug zurück zum Markhof und damit den hervorragenden Eindruck, den er bei Marke hinterlässt, stellt Tristan selbst zusammen:

*wan varn ie zwêne und zwêne samet
und ritet rehte ein ander bi!
Alsô der hirz geschaffen si,
daz gehürne daz gê vor
[...]
und sît ouch des gemant dâ bi,
swenne ich an hebe, sô hæret mir,
und ase ich hürne, als hürnet ir!*¹³⁶⁶

Durch diese Fähigkeit zur Planung wird Tristan schnell die Stellung als Ratgeber Markes inne, was ihm im Folgenden dazu befähigt, Markes Geschicke für diesen gewinnbringend zu lenken. So ist er es, der den Rat gibt, Morold den Zins aufzukündigen und er ist es, der dafür kämpft.¹³⁶⁷ Wie später in der Werbung und Rettung Isoldes handelt er hier als *Auctoriale Figur* für Markes semantisches Feld und überbrückt die lähmende Pattsituation des handlungsunfähigen Hoofstaats.¹³⁶⁸ Die anderen Figuren folgen seinem Wort:

*„jâ, herre, eist unser aller rât,
unser wille und unser muot,
swaz er gesprochen oder getuot.“*¹³⁶⁹

In der Brautwerbungsepisode ist Tristan ebenso die oberste Handlungsinstanz: Nicht nur, dass Tristan das Schiff als Steuermann *mit [s]în selbes hant* leitet, ein klares Signal für Handlungsführung.¹³⁷⁰ „Er bestimmt den Takt, er bestimmt das Maskenspiel und versteckt sich

¹³⁶⁵ Barandun, S. 54.

¹³⁶⁶ V. 8170–8194.

¹³⁶⁷ Tristan stellt sich hier sogar als Werkzeug Gottes dar, vgl. Barandun, S. 61.

¹³⁶⁸ Vgl. Hermann, S. 166.

¹³⁶⁹ V. 6356ff.

¹³⁷⁰ Vgl. Hagens Führung über die Donau im NL. Kap. II 2.5.

hinter dem Namen Tantris. Und er ist es auch, der erneut durch seine höfischen Künste und Fähigkeiten die Szenerie nach seinem Willen bestimmen kann.“¹³⁷¹

Tristans Helferfunktion erstreckt sich jedoch weit über Marke hinaus. Im Stile eines echten Aventure-Helden bringt er Ordnung und Glück in das Leben vieler Figuren, die seinen Weg kreuzen. Seinen Vertrauten und Helfer Kurvenal schickt er mit genauen Anweisungen zurück nach Parmentien, auf dass er ein gutes Leben habe zum Lohn für seine Treue.¹³⁷² In Irland tötet er mit List und Kraft einen Drachen, welcher das Land heimsucht, in Wales erschlägt er den Riesen Urgan. Man mag in diesen beiden Episoden ein Mittel zum eigenen Vorteil sehen¹³⁷³, doch bei genauerer Hinsicht dienen weder die Brautwerbung noch der Erwerb Peticrius Tristan, auch wenn sie seine Handlungswelt beeinflussen, sondern er tut diese Dinge zum Wohl Markes und Isolde. Ähnliches leistet er auch wieder nach seiner Trennung von Isolde auf dem Kontinent, wo er in Almanje und Bretagne Heldentaten für andere Herrscher vollbringt.

Für seinen eigenen Handlungsstrang haben seine lenkenden Handlungen jedoch häufig negative Konsequenzen: Tristans erstes Aktivwerden auf dem Schiff der norwegischen Kaufleute führt zu seiner Entführung. Das Schachbrett, ein eindrückliches Symbol für planerisches Vorgehen und Szenenregie, wird ihm zum Verhängnis, weil er sich zu sehr darin vertieft. Sein Erbe, welches er zwar *ûz sin selbes hant*, also durch eigene Kraft und Regie verliehen bekommen hat, tritt Tristan nicht an, sondern teilt es – und damit sich selbst, wie der Text anmerkt¹³⁷⁴ – in zwei Teile, was ihm persönliches Leid beschert, da er *ein halber man* wird. „Immer wenn Tristan aus seinem eigentlichen Bereich verbannt ist – und er ist dies ja fast stets –, ist das Gelingen seiner Täuschungsmanöver und Listen mit dem Leid verbunden, daß die gegen ihn gerichteten Verhältnisse sich doch immer durchsetzen.“

¹³⁷¹ Hermann, S. 184.

¹³⁷² Zu Kurvenal als Helferfigur Tristans vgl. Tomasek, S. 101f.

¹³⁷³ Tristan ist sicher nicht „Der Mann ohne eigene Interessen“, als den ihn Hermann darstellt, vgl. Hermann, S. 167. Vgl. auch Barandun, S. 183.

¹³⁷⁴ V. 569off.

merkt Ralf Simon an. „Wie von einem bösen Dämon umgelenkt, gelangen die strukturellen Fähigkeiten Tristans nie zu ihrem Ziel.“¹³⁷⁵

Wer ist jener ‚böse Dämon‘, welcher sein Geschick jedes Mal umlenkt, wenn es sich für ihn zum Guten zu wenden scheint, mag man fragen? Einerseits kann darin die Erzählinstanz gesehen werden, welche Tristan immer wieder Steine in Form von Antagonisten in den Weg legt, welche ihm Schaden zufügen, doch auch die Erzählinstanz folgt nur dem vom *auctor* verfolgten Plan der Erzählung, welcher sich in Tristans Namen manifestiert: Ein *triurelôser Tristan* ist nicht denkbar, deshalb muss Tristans Haltung auch im Moment höchster *sælde* einen Wermutstropfen erkennbar machen. Nach dem Kampf um sein Erbe heißt es: *Sin unreht daz was allez reht / sin swærer muot liht unde sleht.*¹³⁷⁶ Dennoch steht Tristan vor einem unauflöslichen Dilemma zwischen Rual und Marke, welches ihm inneres Leid zufügt:

*wie gewirbet er nû hie zuo,
daz er in beiden rehte tuo
und lône ietwederem, alse er sol?“
iuwer iegelich der weiz daz wol,
ern kan daz niemer bewarn,*¹³⁷⁷

Tristans Illusion „ein neues Leben, frei von allen Altlasten, anfangen zu können, platzt wie eine Seifenblase“, so Henning Hermann; der Protagonist werde „durch die Tatsache der doppelten Vaterschaft zurück auf den Boden der Realität geholt.“¹³⁷⁸

Auch das Hündchen Petitcriu verspricht eine Linderung von Tristans *triure* durch die Schellen an seinem Halsband. Um es zu erhalten, besiegt Tristan den Riesen Urgan wiederum durch eine vorausschauende List, gepaart mit kämpferischem Geschick Tristan ist im Folgenden zum ersten Mal seit der Einnahme des Minnetranks von seinem *triuren* befreit und sendet Petitcriu daraufhin Isolde, damit auch sie ihre Trauer verliert. Doch Isolde möchte die Freude nicht ohne Tristan genießen und zerbricht daraufhin die Schellen.

*hie verlôs ouch die schele van
al ir reht und alle ir kraft:*

¹³⁷⁵ Simon, S. 367.

¹³⁷⁶ V. 5631f.

¹³⁷⁷ V. 5653–5657.

¹³⁷⁸ Hermann, S. 155.

*sine was nie mère lüthafft
reht in ir tugenden als è.*¹³⁷⁹

Isolde handelt hier auch als Werkzeug im Sinne des Handlungsplans, welcher eine Außerkraftsetzung der Gesetze des Minnetranks nicht zulässt. Nur in der Nähe Isoldes darf Tristan sein Glück finden, seine eigenhändigen Bemühungen in eine gegenteilige Richtung werden zu-nichte gemacht.¹³⁸⁰

Auch Tristans letztes handlungslenkendes Experiment, „ein Angriff auf den Kern seiner Wesensart“, ist nicht von Erfolg gekrönt. Sein für das Fragment letzter Versuch ein *triurelöser Tristan* zu werden bildet gleichzeitig den Höhepunkt seiner Bemühungen:

*wil ich zeteilen und zelân
mîne minne und mîne meine
an maneger danne an eine
[...]
nu sol ich ez versuochen;
wil mîn gelücke ruochen.*¹³⁸¹

„Tristan plant [...] ein Experiment am Rand von Selbstverleugnung und Selbstzerstörung, ein Spiel, in dem [jedoch] das schwer kalkulierbare *gelücke* Regie führt“¹³⁸², nicht Tristan selbst. Der mit dem Stoff vertraute Rezipient weiß bereits, es wird dem Protagonisten nicht gelingen und Tristans eigene Überzeugung dessen klingt selbst an. Sein propagierter Aufbruch ist weniger Neuanfang als endgültige Kapitulation¹³⁸³ gegenüber seinem „Schicksal“:

*von triste Tristan was sîn nam.
der name was ime gevallesam
und alle wis gebære.*¹³⁸⁴

¹³⁷⁹ V. 16394–16397.

¹³⁸⁰ Huber: Empathisches Erzählen, S. 295.

¹³⁸¹ V. 19462ff; 19469f.

¹³⁸² Barandun, S. 205.

¹³⁸³ Vgl. Huber: Tristan, S. 148. Zur Bejahung dieses Schicksals wie zuvor beim Minnetrank scheint er an diesem Punkt außer Stande, da mit der Trennung von Isolde nicht mehr *leit* und *lip* vorhanden sind, sondern nur noch Leid. Es ist kein *êweclîchez sterben* sondern nur der Tod. Vgl. Mertens: Wahrheit und Kontinenz, S. 189ff.

¹³⁸⁴ V. 2003ff.

5.1.7.2 Alternativenausschaltung

Man könnte also von, den Ergebnissen des vorigen Kapitels folgend, einer klaren Opposition und Konkurrenzsituation zwischen dem Erzählinstanz (und solchen Figuren, welche den ‚Geist der Erzählung‘ für eine gewisse Aufgabe vertreten) und Tristan ausgehen, was bereits im Kapitel zur Erzählsituation anklang. Tristan würde demnach mit der ihm eigenen Souveränität alles versuchen, um seiner Handlung eine gute Wendung zu geben, die Erzählinstanz hindert ihn jedoch daran. „Tristan wird, so stellt Gottfried mit Bestimmtheit dar, durch Dritte in sein Unglück hineingezogen“¹³⁸⁵, schreibt Anina Barandun. Demgegenüber stehen Szenen, in denen Tristan in Eigenregie auf eine negative Wendung für sich selbst hinzuarbeiten scheint und positive Alternativen des Handlungsverlaufes ausschaltet.

Besonders eindrücklich zeigt dies die Vorbereitung zur Brautwerbung. Der Plan Markes sah vor, niemals zu heiraten und Tristan als seinen Erben einzusetzen, ein Handlungsplan, welcher dem Ausgang der Geschichte jedoch widerspricht. Ohne die Vermählung Markes mit Isolde kann es zu keinem der weiteren Handlungsstränge kommen, Tristans Geschichte wäre auserzählt. Die primären Werkzeuge für das Ausschalten dieser Alternative sind die Mitglieder des Hofstaats. Ihre Motivation auf der *histoire*-Ebene ist Furcht und Neid über die Vorzugsbehandlung Tristans, doch die dargestellten Emotionen *haz* und *nîd*¹³⁸⁶ sind vorrangig Katalysatoren der Plotfunktion und nicht *Ursache* des Figurenhandelns. Anders ausgedrückt: Die Mitglieder des Hofstaats müssen Hass und Neid verspüren, damit plausibel gemacht werden kann, weshalb sie gegen Tristan als Erben argumentieren.

Mit dieser Konstellation könnte wiederum eine einfache Opposition Tristan – Fatum aufgebaut werden; das Fatum lässt eine glückliche Wendung von Tristans Schicksal nicht zu. Doch Gottfrieds Erzählinstanz präsentiert die Szene differierend. Marke weigert sich vehement, diesen Vorschlag in Betracht zu ziehen:

¹³⁸⁵ Vgl. Barandun, S. 51.

¹³⁸⁶ Vgl. V. 8369f.

*Tristan, die wile er leben sol,
sô wizzet endeliche wol,
sone sol niemer künegîn
noch frouwe hie ze hove gesîn.*¹³⁸⁷

Das gewählte Wort *endeliche* unterstreicht die unverrückbare Überzeugung Markes in diesem Dilemma. Tristans daraufhin folgender Rat jedoch bringt den Stein ins Rollen: Er rät zu einer Hofratsversammlung, damit das Protokoll gewahrt bleibt und aus dem intriganten Spiel der Heimlichkeit eine „öffentlich-rituelle Gemeinschaftshandlung“¹³⁸⁸ wird, deren Entscheidung von allen Beteiligten bindend akzeptiert werden kann. Der einberufene Rat schlägt Isolde als neue Königin vor und Marke stimmt nur deshalb zu, weil er von Tristan großes Lob über sie vernommen hat. Auch passiv hat Tristan also großen Anteil an dieser Wendung. Als es jedoch darum geht, wer als Brautwerber fungieren soll und die missgünstigen Höflinge wiederum Tristan vorschlagen, versucht Marke ein weiteres Mal einzugreifen:

*„ir rätet übel“ sprach Marke,
„ir flizet iuch ze starke,
Tristandes schaden und sîner nôt.
er ist doch zeinem mâle tât
vür iuch und iuwer erben.“*¹³⁸⁹

Damit könnte sich die Angelegenheit erledigt haben, doch Tristan entscheidet sich selbst dafür, die gefährliche Reise zurück ins Feindesland auf sich zu nehmen und besteht gegen Markes ausdrücklichen Willen so lange darauf, bis dieser nachgibt. Hier zeigt sich ein weiteres Mal die angesprochene *amor fati* Tristans, welcher sein Schicksal nicht nur annimmt, sondern sogar forciert.¹³⁹⁰ Ist dies nun als Zeichen von Tristans Souveränität oder seiner Hilflosigkeit gegenüber dem geplanten Plot zu verstehen? Die Erzählinstanz lässt keinen Zweifel daran, dass der Lauf der Dinge unabwendbar ist: *nu muose ez unde solte wesen*. Tristan kann und darf nicht wissen, dass die Brautwerbung für ihn persönliche Konsequenzen hat, und dennoch wird er auffällig oft aktiv im Zustandekommen der Fahrt mit ihm als Hauptwerber.

1387 V. 8365–8368.

1388 Vgl. Müller: Ratgeber und Wissende, S. 124.

1389 V. 8539–8543.

1390 Vgl. dazu auch Tomasek: Gottfried, S. 203.

Ähnlich verhält es sich mit einer bereits im Kapitel „Transgression“ besprochenen Handlung in der Minnegrotten-Episode. Tristan und Isolde haben einen hohen Grad der Zufriedenheit in der ungestörten Zweisamkeit erreicht, sodass von ihnen berichtet wird: *sine hæten umbe ein bezzer leben / niht eine bône gegeben*.¹³⁹¹ In diese Zufriedenheit hinein bricht die Jagdgesellschaft Markes, welche unversehens auf die Grotte stößt. Der hinzugerufene Marke findet die Liebenden in ganz und gar unschuldiger Position:

*er vant si, alse ouch jener vant,
wol von ein ander gewant,
daz eine her, das ander hin,
daz bare swert enzwischen in.*¹³⁹²

Das (eventuell zufällig) voneinander abgewandte Schlafen *reht alse man unde man* reicht offenbar nicht aus, um Markes erneut aufkeimenden Zweifel an der Wahrheit über die Beziehung zwischen Frau und Neffe zu motivieren. Die Erzählinstanz nimmt dezidiert Tristans Schwertposition als sichtbaren Grenzziehung zwischen Tristan und Isolde wieder auf, als Marke die Szenerie betrachtet, unterstreicht also die Wichtigkeit der ausgeführten Handlung.¹³⁹³ Marke hätte der Liebe des Paares angesichtig werden und sich daher endgültig entscheiden können, ihnen nicht mehr im Weg zu stehen. Doch das ist nicht mit dem feststehenden Plot vereinbar und muss deshalb verhindert werden. Dazu hat Tristan bereits vor dem Rückzug in die Grotte Vorarbeit geleistet: Er schickt seinen Freund Kurvenal an den Hof zurück, um dort für den Widerruf der Verbannung zu bitten.¹³⁹⁴

Entscheidend ist nun nicht, dass die Handlung den vorgezeichneten Weg einschlägt¹³⁹⁵, sondern dass es Tristan und nicht irgend eine

¹³⁹¹ V. 16879f.

¹³⁹² V. 17507–17510.

¹³⁹³ Vgl. Barandun, S. 181.

¹³⁹⁴ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 361.

¹³⁹⁵ Hübner ist der Meinung, dass die Minnegrotte, da sie nicht Teil der Außenwelt ist, unbedingt verlassen werden muss: „Man kann nicht fragen, weshalb Tristan und Isolde die Grotte wieder verlassen und an den Hof zurückkehren, das hieße fragen, warum man die Außenwelt nicht abschaffen kann.“ Er widerspricht ebenfalls der Annahme, die Außenwelt selbst habe sich beim Wiedereintritt gewandelt, er ist überzeugt, „daß man wieder an den alten Hof zurückkommt, wenn

andere Figur ist, die federführend zur Verhinderung dieses alternativen Ausgangs eingesetzt wird.¹³⁹⁶

5.1.7.3 Geschickte Manipulation

Dass Tristan überraschendes und überragendes Wissen besitzt und dieses Wissen für seine Zwecke einzusetzen weiß, wurde bereits herausgearbeitet. Besondere Beachtung verdienen jedoch noch einmal diejenigen Szenen, in der Tristan seinen Wissensvorsprung aktiv beibehält und somit eine Tendenz zum ‚Puppenspielen‘ zeigt – er also andere Figuren wissentlich in die Irre führt oder ohne deren Wissen lenkt. In den vorausgegangen Interpretationskapiteln wurde diese Fähigkeit oft zum Wohle des Protagonisten eingesetzt, wie handhabt Tristan als Protagonist nun dieses Marionettenspiel?

Es erscheint beinahe so, als könne man für Tristan einen ‚Lernprozess‘ nachvollziehen, welcher mit der Entführung durch die Kaufleute einsetzt. Nachdem Tristan zuvor mit seinem Wissen arglos umgegangen ist und sich dadurch angreifbar machte, justiert er nun „umgehend sein Verhalten und lässt sich von nun an nicht mehr in die Karten blicken.“¹³⁹⁷

Dieses Zurückhalten des Wissens durch Tristan und die daraus resultierenden Manipulation reicht bis in die ‚höchste Ebene‘:

Determinierung des Schicksals im Gewand göttlicher Vorsehung spielt oft bei der Darstellung von Tristans Souveränität eine untergeordnete Rolle. Gott, als Personifizierung des Fatums, wird von den Figuren richtiggehend ausmanövriert. „Sie scheuen sich nicht, den Namen Gottes gezielt für die eigenen Belange einzusetzen“¹³⁹⁸ Das zeigt

man die Grotte verlässt.“ Vgl. Hübner: Erzählformen, S. 365. Dagegen setzt Barandun: „Doch so unvermeidlich der Auszug aus der Grotte auch ist, Gottfried verzichtet nicht darauf, ihn schlüssig aus dem Verhalten seiner Figuren zu entwickeln.“ Vgl. Barandun, S. 180.

¹³⁹⁶ Weitere Beispiele zur Alternativausschaltung wären die Ermordung Morolds, welche eine Anziehung zwischen Tristan und Isolde vor der Einnahme des Trankes verhindert (Barandun, S. 166), sowie Tristans *erbesmerzen*, welche ihn nach der langsamen Annäherung zu Isolde Weißhand wieder an die andere Isolde erinnern (Barandun, S. 201f.).

¹³⁹⁷ Tomasek, S. 186.

¹³⁹⁸ Ebd. S. 176.

sich besonders in der Episode des manipulierten Gottesurteils. Der Erzähler selbst macht kaum ein Hehl aus seiner Beurteilung von Gottes Schwäche in diesem Moment:

*dâ wart wol goffenbæret
und al der werlt bewæret,
daz der vil tugenthafte Krist
wintschaffen alse ein ermel ist.*¹³⁹⁹

Zwar ist es nicht Tristan, sondern Isolde, die maßgeblich für diese Manipulation verantwortlich ist, doch die Souveränität einer der Hauptfiguren im Verbund der Liebe gegenüber dem vorherbestimmten Schicksal dient derselben Beweisführung: Gegenüber der Macht der Figuren scheint selbst die oberste Instanz Gottes beeinflussbar und unfähig, den Kreislauf der Ehebruchsepisoden zu durchbrechen.

Man kann in der Nicht-Wirksamkeit des Gottesurteils ein „Ironiesignal“¹⁴⁰⁰ oder ein „altes Erzählmotiv“¹⁴⁰¹ sehen, gar einen historisch angesetzten Kommentar zur umstrittenen Praxis der Gottesurteile¹⁴⁰² und dementsprechen der Szene wenig Bedeutung für die auctoriale Souveränität der Figuren gegenüber dem feststehenden Plot beimessen. Andererseits ist Magie wie göttliches Eingreifen immer auch ein Signal für finale Motivation auf der *discours*-Ebene. Wenn diese finale Motivation durch aktives Handeln der Protagonisten durchkreuzt wird spricht dies durchaus für eine Spannung zwischen dem was geschehen soll und dem was auf der *histoire*-Ebene daraus gemacht wird. Umso mehr ergibt es Sinn, dass Tristan als Haupt-Protagonist nicht die treibende Kraft, sondern nur ein kontributiver Helfer in dieser Situation sein kann – denn seine Handlungsmacht muss eingeschränkt bleiben, soll die gesamte Diegese nicht zusammenbrechen.

Was bleibt also für den Faktor auctoriales Handeln festzuhalten? Tristan agiert häufig als treibende Kraft, vor allem jedoch in Erzählsträngen, in denen er den Nebenfigur-Status eines Helfers einnehmen kann. Tristan bringt die Nebenstränge voran und sorgt in vielen Län-

¹³⁹⁹ V. 15737–15740.

¹⁴⁰⁰ Tomasek, S. 178.

¹⁴⁰¹ Dicke, Gerd: Erzähltypen im Tristan: Studien zur Tradition und Transformation internationaler Erzählmaterien in den Romanversionen bis zu Gottfried von Straßburg, Göttingen 1997, S. 157ff.

¹⁴⁰² Vgl. Huber: Tristan, S. 30.

dern für Recht und Ordnung. Sobald jedoch der ‚Zufall‘, oder besser gesagt der „Geist der Erzählung“ zuschlägt und ihn auf den Pfad seines eigenen Handlungsstrang rund um den Minnetrank bringt, verliert Tristan einen Großteil seines auctorialen Handlungsspielraums. Tristans Verhalten mag beinahe den Eindruck erwecken, als sei er in Gottfrieds Variante der Erzählung eine Nebenfigur, die sich ohne eigenes Zutun als Hauptfigur in einer gegen sie gerichteten Handlung wiederfindet und daran notwendig scheitern muss, da sie die in ihr angelegten Qualitäten zur Handlungsdominanz nicht für sich selbst einsetzen darf, damit die Handlung ihren vorgezeichneten Weg einschlagen kann. Teilweise ist Tristan direkt an den für ihn negativen Auswirkungen beteiligt, da er punktuell als Motor der Narration fungiert.

5.1.8 Vorliebe für Tristan?

Dass eine Erzählinstanz Sympathie für ihren Protagonisten hegt und diese auch ausdrückt ist nichts besonderes, schließlich ist der Protagonist deswegen der Held der Geschichte, weil er sich vor allen anderen Figuren auszeichnet. Auch der Aspekt des ‚Raumgebens‘, die Anzahl der Handlungen und ihre Gewichtung ist bei einem Protagonisten ipso facto gegeben. Um die Untersuchung zur Tristan-Figur nicht redundant werden zu lassen, müssen andere Schwerpunkte gesucht werden. Das Augenmerk liegt dabei besonders auf der herausgearbeiteten Konkurrenzsituation zwischen der Erzählinstanz und dem Protagonisten Tristan. Wird bei allem ‚typischen‘ Lob eher eine Antipathie als eine Sympathie suggeriert? Und welche Rolle spielt Tristans oftmaliges ‚unritterliches‘ Verhalten?

5.1.8.1 Sympathie durch ausbleibende Schelte?

Tristan ist, wie im Kapitel 5.1.5 herausgearbeitet, weit davon entfernt, ein idealer Held zu sein, wiederholte Auffälligkeiten in seinem Verhalten belegen dies.¹⁴⁰³ „Nicht die Befreiung von Swales interessiert ihn, wie es einem edlen Ritter anstünde, sondern allein die Siegestrophäe, mit der er sich Petitcreiu erkaufen will“, schreibt Anina Barandun und

¹⁴⁰³ Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 106.

setzt Tristan mit dem Truchsess gleich, der neben Tristan um Isoldes Hand anhält. „ein arthurischer Held dürfte weder ein ‚Erfolgshonorar‘ verlangen noch ein Blanko-Versprechen abnehmen. Doch Tristan besteht darauf“.¹⁴⁰⁴ Dass er das Hündchen aufgeben muss, stürzt seinen ehemaligen Besitzer in tiefes Leid. Durch die externe Bewertungsinstanz der Erzählinstanz thematisiert wird dieser Umstand jedoch nicht. Kommentarlos fährt die Erzählung mit der Beschreibung von Tristans anschließender Handlung fort, Tristan wird nicht getadelt.

Auch Tristans wiederholte Lügengeschichten bezüglich seiner eigenen Identität selbst gegenüber vertrauenswürdigen Figuren kratzen am Bild des idealen Helden. Wie bereits angesprochen, bleiben die erfundenen Hintergründe allerdings gänzlich ohne Konsequenzen für Tristan. Selbst als Rual gegenüber Marke aufklärt, dass er kein Kaufmann ist und demnach Tristan auch kein Kaufmannssohn, ist mit keiner Silbe von einer negativen Reaktion Markes oder des Hofes die Rede. Bei einer Erzählinstanz mit einem solch starken Fokus auf das Innenleben und die Motivation seiner Figuren bleibt diese fehlende ‚natürliche‘ Reaktion auf den Vertrauensmissbrauch seltsam unmotiviert. Von Seiten der Erzählinstanz gibt es sogar mehrmals Lob für Tristans *vorbedachte*, sich einer etwaigen Gefahr durch erfundene Geschichten zu entziehen.¹⁴⁰⁵ Dies erhält umso mehr Gewicht, da kontrastierend Isoldes Handlungen und Listen durchaus eine negative Evaluation erfahren.¹⁴⁰⁶

Andererseits ändert eine mangelnde Schelte nichts am Unbehagen des Rezipienten gegenüber den Handlungen Tristans, kann das Unbehagen im Gegenteil sogar noch unterstreichen. Das Ausbleiben einer wertever sichernden Kommentierung der Erzählinstanz verstärkt den Eindruck von Tristans Souveränität und damit auch der mangelnden Souveränität der Erzählinstanz. All das Leid, welches Tristan durch eigennütziges Verhalten in anderen Figuren auslöst bleibt ohne Rechtfertigung. Auch für Tristans wiederholte Ausschlagung seiner erblich bedingten Regierungsverantwortung gibt die Erzählinstanz keine offene Erklärung, außer der immer latent präsenten, dass Tristans Schicksal eine anderes ist.

¹⁴⁰⁴ Barandun, S. 183.

¹⁴⁰⁵ Vgl. V. 2690; V. 7909.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Dimpel: Zofe im Fokus, S. 285.

*nein leider unser aller leben,
 daz wir ze fröuden solten haben,
 daz ist erstorben unde begraben,
 swanne ir von hinnen kêret;
 herre, ir habt uns gemêret
 und niht geminret unser leit.*¹⁴⁰⁷

lautet die Klage der Ritterschaft Parmeniens, ohne von einer Reaktion Tristans begleitet zu werden, welche zumindest Anteil am Leid seiner Landsleute zeigen würde. Das Ausbleiben jeglicher Anteilnahme wird von der lapidaren, betont unparteiischen Äußerung des Erzählers *waz lenge ich nu mê hier an?*¹⁴⁰⁸ mit welcher er den Faden der Handlung wiederaufnimmt nur noch stärker hervorgehoben.

Tristan, so scheint die Erzählinstanz zeigen zu wollen, ist nicht nur für sich selbst zum Leid bestimmt, sondern bringt auch – untypisch für einen Protagonisten – seinem Umfeld ebenso viel Leid wie vorübergehende Erleichterung und Freude. Deshalb gleich von einer Antipathie der Erzählinstanz gegenüber ihrer Hauptfigur zu sprechen wäre des Guten zu viel, dennoch lässt sich eine gewisse ‚Hilflosigkeit‘ der Erzählinstanz nicht bestreiten. Tristan entzieht sich gängiger Beschreibungsmuster und stellt demnach die Erzählinstanz immer wieder vor neue Herausforderungen, wie es auch im Exkurs zur Schwertleite anklängt. Tristan ist mitnichten der schönste und beste derjenigen, die zum Ritter geschlagen werden sollen, er geht nicht *rechte herliche vor den recken [...] alsam der lichte mân vor den sternem tuot*¹⁴⁰⁹, wie es beispielsweise Siegfried im *Nibelungenlied* nachgesagt wird. Er ist einer von ihnen und doch soll er exzeptionell sein, er handelt oft wenig vorbildlich und soll doch ein Vorbild sein. Tristan ist, um ein in der mediävistischen Forschung nicht unproblematisches Wort zu bemühen, zu *individuell*, als dass ihm mit Topik beizukommen wäre. Er sprengt den Rahmen der Erwartungen und der Beschreibbarkeit.¹⁴¹⁰ Als solches wird die Entscheidung der Erzählinstanz, gerade Tristans Geschichte zu erzählen, zum zweiseitigen Schwert: Tristans Geschichte hebt sich als *senemære* von vielem bis dato Bekannten ab –

1407 V. 5828–5833.

1408 V. 5871.

1409 N 826.

1410 Vgl. Gerok-Reiter: Individualität, S. 163f.

doch ist sie mit einer solch stark ausgeformten Figur überhaupt erzählbar?

5.1.8.2 Perspektivenübernahme als ultimative Raumgabe

Tristan ist so viel Raum zur ‚Entfaltung‘ gegeben wie kaum einem Protagonisten vor ihm. Statt einfach nur auf sein Schicksal, auf die Aventuren die an ihn herangetragen werden zu reagieren, ergreift Tristan die Initiative und schafft sich seine Handlung beinahe selbst. Aber nicht nur sein Handeln, auch seine ‚Stimme‘ ist dem Rezipienten durchweg präsent. Besonders nach der Einnahme des Minnetranks entfaltet sich eine detaillierte Innenweltdarstellung Tristans, deren Präsenz die Existenz einer darüber hinausgehenden Erzählinstanz beinahe vergessen lässt. Zwar ruft sich „die Stimme des Erzählers, der die Liebenden rückhaltlos unterstützt,“ oftmals durch weitschweifende, werbende Exkurse ins Gedächtnis zurück, doch „seine Objektivität ist hier [...] nur vorgetäuscht und implodiert schließlich in die Perspektive des Paares mit seinen Interessen.“¹⁴¹¹ Erzählt also in Wahrheit Tristan die Geschichte, ist die Erzählinstanz nur eine Spiegelung des Protagonisten und erklärt sich daraus der beinahe nicht existente Wissensvorsprung der Erzählinstanz gegenüber ihres Protagonisten und die Unfähigkeit zur Verurteilung?

Aber auch hier darf eines nicht übersehen werden: „Es handelt sich um eine Technik, als Erzähler so zu tun, als verfüge man nur über den Wissensstand der beteiligten Figuren.“¹⁴¹² Eine Technik, die bereits durch den *auctor* geplant wurde, also lange bevor die Erzählinstanz als ausgeformte Erzähler-Figur ein scheinbares ‚Eigenleben‘ entwickelt. So lautet also meine These folgendermaßen: Wenn der *auctor* Gottfried die Erzählinstanz Tristans Perspektive übernehmen lässt, tut er es in voller Absicht, auch wenn sich dies negativ auf die Handhabung des Sagenstoffes auswirkt. Wie bei Wolframs Einführung eines zweiten Protagonisten, handelt es sich bei Tristans Aufwertung zur zweiten Stimme der Erzählinstanz um einen Versuch, neue Wege des Erzählens zu beschreiben – ein Versuch, welcher jedoch scheitern

¹⁴¹¹ Huber: Empathisches Erzählen, S. 279.

¹⁴¹² Haferland, S. 359.

muss. Tristan bekommt *zu viel* Raum, zu viel Gestaltungsmacht, um den ‚Spagat‘ zwischen auctoralem Wissen um sein Schicksal und auctorialer Lenkungsmacht noch erfolgreich zu halten und die Handlung zu dem Ziel führen zu können, welches der Stoff vorsieht.

Die Erzählinstanz zieht sich immer mehr in die Exkurse zurück und hat selbst dort, wenn man Hübners These unterstützt, keine eigene Stimme mehr. Den elaborierten Exkursen stehen immer länger werdende innere Monologe des Protagonisten gegenüber. Tristans Innenleben wird zur Bewertungs- und Reflexionsinstanz und kurz vor Abbruch des Werkes auch zur alleinigen Vermittlungsinstanz, gipfelnd in einem durchbrochenen, aber inhaltlich zusammenhängenden Verwirrungsmonolog, dem gegenüber die Instanz der Erzählerstimme keinen Mehrwert mehr zu besitzen scheint. Tristan ist sich seiner Situation und seiner Zukunftsaussichten vollständig bewusst und teilt dies dem Rezipienten ohne den Filter der Erzählinstanz mit. Bedingt durch den Abbruch des Werkes bleibt eine rektifizierende Darstellung der übergeordneten Instanz aus, Tristans Perspektive besitzt alleinige Gültigkeit. Damit hat Tristan den absoluten Spielraum bekommen. Bevor das Werk mit dem tragischen Tod der Liebenden enden kann, hat mit der Absage Tristans an eine Zukunft mit Isolde dieser Tod bereits im Innern stattgefunden.

5.1.9 Fazit für Tristan

Nach der Untersuchung aller Kriterien treten die Besonderheiten einer Hauptfigur in der Position einer handlungssteuernden Figur offen zutage. Gleichzeitig lassen sich jedoch auch viele der für den *Tristan* postulierten Eigenheiten des Erzählens durch die neu angesetzten Bewertungsparadigma auflösen.

Gottfrieds Erzählsituation ist die einer verschleierte Determination. Die große Bedeutung der gut entwickelten und schlüssigen Figurenmotivation täuscht so gut wie bei wenigen mhd. Werken – implizit unterstützt durch den Fragmentstatus – über die finale Motivation hinweg.¹⁴¹³ „Die Kunst besteht also darin, es ununterbrochen so ausse-

¹⁴¹³ Haferland, S. 354f.

hen zu lassen, als gäbe es keine finale Orientierung“¹⁴¹⁴, so Haferland. Genau diese Kunst erreicht bei Gottfrieds *Tristan* einen Höhepunkt. Die Spannung zwischen final motiviertem und kausal motiviertem, figurenbestimmten Handeln tritt im *Tristan* wie selten zuvor zutage. Tristans Name gibt ihm eine offenkundige finale Motivation durch die Verknüpfung des Namens mit seinem Schicksal – eine explizite Neueuerung Gottfrieds und damit ein nicht zu unterschätzendes Signal. Dennoch arbeitet Tristan auf der *histoire*-Ebene beständig selbst, aber vor allem mithilfe anderer Figuren daran, diesem Schicksal zu entgehen, während er gleichzeitig für Reibungspunkte in seinem Verhalten sorgt, welche sich nicht mit seiner Charakterisierung in Einklang bringen lassen.¹⁴¹⁵ Es ist nicht nur das Schicksal oder der Zufall, die die Handlung lenken, es ist oftmals Tristan selbst.

Gleichzeitig ist Tristan mit einem Wissensstand ausgestattet, der ihm eine für einen Protagonisten seltene Reflexionsfähigkeit sowie Voraussicht gibt und es ihm ermöglicht, für andere Handlungsstränge als dem eigenen die Handlungs-Führung in beinahe Konkurrenz zur Erzählinstanz zu übernehmen.

Dieser Widerspruch zwischen einem aufgrund der Handlung determinierten und doch souveränen Protagonist ist schlichtweg nicht zielbringend aufzulösen, was die Frage nach dem umstrittenen Fragmentschluss des Werkes zurück in den Fokus holt.

Am Punkt des langen, inneren Monologs, welcher den überlieferten Abschluss des Werkes bildet, scheint das Maximum jeglicher Dekonstruktion Tristans erreicht zu sein. Tristan verstrickt sich so sehr in seinem Wissen darum, dass für ihn *sælde* und *fröude* nicht vorgesehen sind, dass er diesmal nicht andere Figuren belügt, sondern sich selbst, indem er sich davon überzeugt, dass Isolde an Markes Seite glücklich ist. Gleichzeitig hat sein ständiges Wechseln zwischen verschiedenen geographischen Räumen, an eine von Aktionismus geprägte Odyssee erinnernd, einen maximalen Raumverlust zur Folge. Tristan weiß selbst nicht mehr, wohin er gehört oder wo man ihn finden könnte, sollte jemand nach ihm suchen.

¹⁴¹⁴ Haferland, S. 354.

¹⁴¹⁵ Vgl. Haferland, S. 357.

Die Handlung selbst ist seit gut 600 Versen hinlänglich zum Erliegen gekommen, Tristan hat sich beinahe vollständig in sich selbst zurückgezogen und beide, Protagonist und Erzählinstanz wetteifern darum, wer seine Verwirrung über die Gefühle für zwei Isolden präziser und gleichzeitig stilistisch elaborierter darzustellen vermag.

„In der Forschung ist auch nach inneren Gründen gesucht und z.B. der Verdacht geäußert worden, Gottfried habe resigniert oder sich außerstande gesehen, sein Werk zu Ende zu führen“¹⁴¹⁶, schreibt Tomasek. Wie „anfechtbar“¹⁴¹⁷ und spekulativ die Idee eines absichtlich herbeigeführten vorzeitigen Endes auch erscheinen mag, soll sie an dieser Stelle basierend auf den erzielten Interpretationsergebnissen doch als eine Art Gedankenexperiment erfolgen:

Gesetzt den Fall, Gottfrieds Illustration einer solchermaßen individuellen und von der Erzählinstanz unabhängigen Tristanfigur liefere dem allseits bekannten Ende zuwider, da Tristan in seinem Dilemma von ‚wissend zum Nicht-Handeln verdammt sein‘ sein freudloses Leben voraussieht und sich deshalb von Isolde lossagt – hätte Gottfrieds innovative Interpretation des Tristanstoffes ein anderes Ende zugelassen?

„Das ‚Tristan‘-Publikum weiß, dass zuletzt alles so kommen wird, wie es kommen muss, und Tristan Isolde Weißhand heiraten wird. Trotzdem erzählt Gottfried hartnäckig gegen dieses Vorwissen an.“¹⁴¹⁸ Gottfried als *auctor* ist und bleibt bei aller Innovation nur der Nacherzähler eines vorgegeben Stoffes, er hätte sein Abweichen entweder damit begründen müssen, dass alle vorherigen Geschichten über Tristan schlichtweg falsch wären oder sich selbst Lügen strafen müssen, wenn er die Handlung mit dem allseits bekannten Topos „weiter weiß ich nichts über ihn zu erzählen“ beendet. In dem er am Punkt der Resignation seines Protagonisten selbst abbricht, stehlen sich *auctor* wie Erzählinstanz gleichsam aus der Affäre. Sie enden ohne zu enden.

Was bedeutet der vorliegende Befund zu Tristan, alle Gedankenexperimente einmal beiseite gelassen, für die Frage, ob auch ein Protagonist auf längere Sicht eine *Auctoriale Figur* sein kann? Die Antwort muss Nein lauten, sichtbar belegt an der notwendigen Inkonsistenz

¹⁴¹⁶ Tomasek, S. 226.

¹⁴¹⁷ Ebd.

¹⁴¹⁸ Barandun, S. 204.

Tristans. Als handlungssteuernde Figur für andere kann Tristan als Helfer und Ratgeber fungieren, für seine eigene Handlung darf er jedoch weder zu viel auctoriales Wissen besitzen noch zu häufig aus diesem Wissen heraus auctorial und damit selbstbestimmt handeln. Denn dadurch wird er vom Komplizen des Erzählers zum Konkurrenten darum, wie die Geschichte erzählt und welche Richtung sie einschlagen wird. Nebenfiguren werden darüber hinaus Friktionen verziehen, doch als Protagonist und damit Hauptidentifikationsfigur kommt Tristan zu sehr in den Konflikt mit seiner Sympathie- und Identifikationsfunktion.

5.2 Brangäne

5.2.1 Die Figur Brangäne

Brangänes Figurenzeichnung zeigt eine starke Ähnlichkeit zu der bereits untersuchten Figur Lunete in Hartmanns von Aue *Iwein*. Wie Lunete ist Brangäne die Vertraute, *Confidante*, der weiblichen Hauptfigur und kennt diese andeutungsweise schon seit deren Kindheit. Brangäne fungiert als Freundin und Ratgeberin. Im *Tristan* vertritt Brangäne offiziell die Aufgabe der Mutter Isolde, nachdem diese Brangäne den Liebestrank in die Hände gelegt hat.:

„Brangæne“, sprach sie, „niftel mîn“
lâ dir die rede niht swære sîn,
du solt mit mîner tohter hin;
[...]
ich bevilhe dir Îsôte
vil tiure und vil genôte.
an ir sô lît mîn beste leben.¹⁴¹⁹

Das Wohl und Wehe Isolde liegt damit dezidiert in Brangänes Verantwortung und damit scheint ihre Rolle festgelegt. Doch Brangänes Figurenzeichnung ist mehr als die einer bloßen Dienerin. Die Anrede als *niftel* deutet über ein Dienstverhältnis hinaus auf eine nicht näher zu konnotierende Verwandtschaftsbeziehung zwischen den beiden Isol-

¹⁴¹⁹ V. 11451ff; 11473ff.

den und Brangäne hin.¹⁴²⁰ Somit wäre Brangänes Status ebenfalls der eine edlen Dame, was die enge Beziehung zwischen der Trias Alte Isolde – Junge Isolde – Brangäne erklären mag. Umso erstaunlicher, dass Brangäne erst bei Tristans zweitem Aufenthalt in Irland überhaupt Erwähnung findet. Ihre Relevanz, welche denen der zwei Königinnen jedoch in nichts nachsteht, wird von Tristan in einer Lichtmetapher herausgestellt:

*mich hânt driu lieht besezen
diu besten, die diu werlt hât
[...]
Îsôt, die liehte sunne,
und ouch ir muoter Îsôt,
daz frôliche morgenrôt,
diu stolze Brangæne,
daz schæne volmæne*¹⁴²¹

Während die junge Isolde die Sonne ist, wird Brangäne mit dem leuchtenden Vollmond verglichen, die Aussage erhält dadurch, dass der Protagonist sie tätigt, eine beinahe so unbedingte Gültigkeit als durch eine Aussage der Erzählinstanz. Brangänes hoher Status wird auch am Gerichtstag nochmals evident, als sie an Tristans Seite vor den irischen Hof tritt. Iterativ wird die Vollmond-Metapher auf sie angewendet, dieses Mal von der Erzählinstanz, verbunden mit dem Adjektiv *stolz* als Signal ihres arrivierten Status. Aber auch die enge Beziehung, die sich zwischen der neuen Trias Tristan – Isolde – Brangäne entwickeln wird, wird in dieser Episode bereits angedeutet: Tristan wird als Brangänes *geverte* titulierte.

Durch das Versäumnis um den unbeaufsichtigten Minnetrank wird Brangäne zur Mitwisserin und zur Komplizin des heimlichen Liebespaares. Ihre attestierte Klugheit, welche sie schon im Herbeiführen der Versöhnung zwischen Tristan als Mörder Morgans und den beiden Isolden unter Beweis gestellt hat, wird zu einem wertvollen Werkzeug im Versteckspiel vor dem Hof in Parmenien. Wie bei Lunete im *Iwein* birgt diese vermittelnde und helfende Position jedoch auch Risiken.

1420 *Niftel* kann sowohl Nichte von der Mutterseite als auch in Einzelfällen Kusine oder Enkelin bedeuten, in jedem Fall weist die Bezeichnung auf ein näheres Verwandtschaftsverhältnis hin zwischen Frauen hin. Vgl. Lexer, Bd. 2, Sp. 81.

1421 V. 9456f; 9460–9464.

Nach dem vorübergehenden Scheitern der Beziehung musste sich Lunete vor dem Hofstaat als falsche Ratgeberin verantworten und riskierte ihr Leben. Als dritte Mitwisserin in einer geheimen Paarbeziehung droht Brangäne hingegen Gefahr von der Seite der Liebenden selbst. Isolde fürchtet mangelnde Treue und plant, Brangäne zu beseitigen. In Gottfrieds Variante ist es nicht Tristan als Protagonist, der helfend eingreift, sondern Brangäne muss sich selbst retten. Hernach ist die Harmonie in der Trias jedoch wiederhergestellt und Brangänes Ratschläge und Listen erweisen sich weiterhin als unschätzbar wertvoll.

Damit übernimmt als eine erste Hypothese, welche eine genauere Textanalyse noch zu verifizieren hat, die *Confidante* Brangäne an eben jenem Punkt die maßgebliche Lenkung der Handlung, an welchem ein signifikanter Rücklauf der Souveränität Tristans zu beobachten war.

Obwohl Brangäne der Schutz insbesondere Isoldes anempfahlen ist, berät sie sich in den Minnelisten häufig mit dem Protagonisten, nicht mit Isolde. „In den Situationen, wo Maßgebliches für die Liebenden entschieden wird, rückt Isolde vom eigentlichen Handlungsstrang ab und Brangäne und Tristan übernehmen die Führung“¹⁴²², beobachtet bereits Rosemarie Deist. Brangäne würde somit zur primären Bezugsfigur Tristans in der eigenen Ohnmacht gegenüber seiner vom Minnetrank bestimmten Handlung. Brangänes Rolle erschöpft sich jedoch bei weitem nicht in der vermittelnden Helferposition zwischen Liebespaar und Hof, wie aufzuzeigen sein wird. Sie ist auch maßgeblich für das ‚Scheitern der Liaison‘ mitverantwortlich.¹⁴²³ Ihre Rolle *in* der Handlung als Komplizin des Liebespaares und *für* die Handlung erscheinen nur auf einen ersten oberflächlichen Blick vollständig deckungsgleich. Welcher Seite im komplexen Spiel zwischen Tristan und der Erzählinstanz Brangäne wirklich zugeordnet werden kann, wird die folgende Analyse ihres Handlungshorizontes erweisen.

1422 Deist, Rosemarie: Die Nebenfiguren in den Tristanromanen Gottfrieds von Straßburg, Thomas’ de Bretagne und im „Cligès“ Chrétien de Troyes, Göttingen 1986, S. 38.

1423 Vgl. Dimpel, S. 274ff.

5.2.2 Mittlerfunktion

Bei einer solch distinktiv verteilten und konkurrenzhaften Aufteilung der Mittlerfunktion zwischen Tristan und der Erzählinstanz, bleibt dort noch Raum für eine dritte Figur, die ebenfalls Mittlerin wird? Und in wessen ‚Auftrag‘ steht sie? Kann sie dazu eingesetzt werden, Tristan als Protagonist Informationen zu vermitteln, wenn er selbst doch schon dergestalt ‚informiert‘ scheint?

In der Tat hat die Confidante-Figur Brangäne eine weniger exponierte Stellung inne als die bereits untersuchte Lunete, dennoch führt Brangäne die Funktion der Vermittlung auf drei verschiedenen supplementären Achsen aus: Erstens zwischen der Erzählinstanz und dem Rezipienten, um „die Erzählerstimme in der Funktion einer zusätzlichen Kommentarebene dort zu ergänzen, wo sich der Erzähler eines Kommentars enthält.“ Brangäne erfüllt dort somit eine „wertende Funktion, die in einer Analogierelation zu evaluierenden Erzählerräuerungen steht.“¹⁴²⁴ Zweitens zwischen zwei unterschiedlichen Figuren oder Figurenpaarungen, um Perspektivenübernahmen und Positionierungen im Sinne Michael Dimpels zu erreichen und schließlich drittens zwischen der Erzählinstanz und den Figuren, um Wissen zu aktualisieren.

Ein Beispiel für jene erstere Funktion findet sich besonders in Brangänes letztem Auftritt, vor der endgültigen Entdeckung des Liebespaares im Baumgarten. Ihre Gedanken und gezeigten Gefühle weisen programmatisch auf das kommende Unheil hin, so wie ihre vormals positive Einstellung gegenüber dem inhärenten Normverstoß der unmöglichen Liaison diese für den Rezipienten erst ‚salonfähig‘ gemacht hat. „Sie modelliert geradezu den Standpunkt, den der Rezipient gegenüber dem Verhalten der Hauptfiguren erst einnehmen soll.“¹⁴²⁵ Brangänes innere und äußerlich zur Schau gestellte affirmative Einstellung gegenüber Tristan im Besonderen prägt nicht nur das Bild des Rezipienten, sondern auch dasjenige welches Isolde oder das gesamte irische Königreich von ihm ausformen.¹⁴²⁶ Hierbei handelt es sich um die zweite Funktion der Vermittlung: Sympathiesteuerung

¹⁴²⁴ Dimpel: Zofe im Fokus, S. 281.

¹⁴²⁵ Ebd, S. 282.

¹⁴²⁶ Vgl. ebd, S. 284f.

und Perspektivenübernahme. Während Isolde nach der Auflösung des Anagramms Tantris-Tristan rein auf Rache sinnt und sich auch die Mutter Isolde die Frage überhaupt nicht stellt, weshalb Tristan unter Einsatz seines Lebens überhaupt nochmals nach Irland gekommen ist, weitet Brangäne gleichsam den Horizont der Anwesenden mit ihrem eigenen:

*Brangæne sprach: „dâ râte ich,
daz in nieman innen bringe
dekeiner slahte undinge,
biz wir bevinden sinen muot.
[...]
wer weiz, ob er in Írlant
durch iwer êre komen ist.“¹⁴²⁷*

Die Möglichkeit, dass Tristans Vorhaben Isolde nützen könnte, wird erst von Brangäne ins Spiel gebracht und damit zu einem wegweisen- den Fingerzeig in die Zukunft. Erst durch die erfolgreiche Intervention der Zofe kann Tristan seine Werbungsabsichten überhaupt verkünden und damit die Handlung für die beiden Isolden aktualisieren.

Wie geschickt Brangäne darin ist, ihre eigene Perspektive zur Leitperspektive anderer Figuren und damit zum Handlungsimperativ zu wandeln, zeigt auch die Szene, in der sie die beiden Knappen davon abbringen kann, sie im Auftrag Isoldes umzubringen. Anstatt nur um Gnade zu flehen und ihre Unschuld zu beteuern, übernimmt Brangäne in einer intradiegetischen Erzählung die Funktion der Aktualisierung. Dabei macht sie sich zunutze, dass den Knappen unbekannt ist, weshalb Brangäne überhaupt getötet werden soll, wie deren Frage „*was habet ir begangen wider die künigin?*“ verrät.

In ihrer angenommenen Rolle als Erzählerin gibt Brangäne den Grund für das Misstrauen ihrer Herrin, verpackt diesen jedoch in einer Metapher, welche nur von Isolde selbst dechiffriert werden kann: Die Unschuld der beiden Frauen wird repräsentiert durch das rein- weiße Gewand, welches Isolde auf dem Schiff beschmutzte. Da sie mit diesem Gewand nicht Marke gegenüber treten wollte, habe Brangäne ihr das ihrige geliehen – eine Metapher für die vertauschte Brautnacht. Den Knappen muss die für sie unverständliche Geschichte als geringes

¹⁴²⁷ V. 10424–10433.

Vergehen erscheinen, nicht des Todes würdig.¹⁴²⁸ Folgerichtig beschließen sie, Brangäne entgegen lautender Befehle leben zu lassen. Es zeigt sich: Nicht nur ist Brangäne in der Lage, Erzählfunktion zu übernehmen, sie ist ebenfalls mit einem hohen Maß an stilistischem Können ausgestattet, um die Verkläusulierung ihrer Notlage zu bewerkstelligen. Auf diese Weise stellt sie gleichzeitig ihre unverbrüchliche Treue gegenüber der schändlich handelnden Isolde in den Vordergrund und bereitet so den Weg dafür, dass Isolde sie in Gnaden wieder aufnehmen kann. Ein weiteres Mal kann sie dabei auch mit Lunete verglichen werden, der es ebenfalls gelingt, ihre Notlage stilistisch so bezwingend darzustellen, dass sie Verbündete in ihrem Leid findet.¹⁴²⁹

Auf der Achse der Wissensvermittlung zwischen Erzählinstanz und Figuren kommt Brangäne in einer weiteren Schlüsselszene eine wichtige Rolle zu. Tristans Klage nach dem versehentlichen Verzehr des Minnetrankes, dass er und Isolde sicherlich sterben werden, mag zuerst topisch anmuten:

*wir sterben von minnen
und enkunden niht gewinnen
weder zît noch state derzuo;
ir irret uns spâte unde fruoz,
und sicherliche sterben wir;¹⁴³⁰*

Brangäne hingegen bestätigt die Gefahr des Todes bei unterlassenem Vollzug der Minne. Woher nimmt sie die Gewissheit, dass Tristan und Isolde wirklich sterben werden? „Als die alte Isolde Brangäne in die Geheimnisse des Minnetrankes eingewiesen hat, war nicht die Rede davon, daß unerfülltes Minnebegehren infolge des Trankes den Tod der Liebenden nach sich ziehen würde.“¹⁴³¹ Diese Information war bisher auch nicht relevant, da eine Ehebeziehung notwendigerweise zum rechtmäßigen Vollzug des Beischlafs führen wird. Nur im Falle einer nicht in der Ehe rektifizierten Beziehung kann die Gefahr des Minne-

1428 Dimpel diskutiert, ob die Knappen diese Metapher wirklich nicht selbstständig auflösen können, doch da es sich bei den beiden namenlosen Knappen um reine Funktionsträger handelt, scheint es kaum relevant, ob diesen die Fähigkeit zur Dechiffrierung der Metapher besitzen.

1429 Vgl. Dimpel, S. 269.

1430 V. 12115–12119.

1431 Dimpel, S. 285.

todes überhaupt erst immanent werden. Für Tristan und Isolde ist dieses Wissen nun gleichzeitig Rechtfertigung als auch Maxime, deshalb muss es ihnen und dem Rezipienten durch Brangäne nachgereicht werden.

5.2.3 Friktionen

In ihrer Klugheit und Voraussicht erweist sich Brangäne als die ideale Helferin für das Versteckspiel des Liebespaars. Umso erstaunlicher, dass Brangäne diese Fähigkeit zur Voraussicht mehrere Male abhanden kommt und ihr Fehler unterlaufen, die so gar nicht zu ihrer Charakterzeichnung passen wollen. Von der älteren Isolde mit dem Schutz ihrer Tochter betraut, obliegt Brangäne auch die Aufsicht über den Zaubertrank, der die Ehe zwischen Isolde und Marke in eine Minneehe verwandeln soll. Die Königin schärft der Zofe dezidiert ein, den Trank nicht aus den Augen zu lassen:

*diz glas mit disem tranke nim,
daz habe in diner huote.
hüete es vor allem guote;
sich daz es ûf der erde
ieman inne werde.
bewar mit allem flize,
daz es ieman enbîze;¹⁴³²*

Dennoch ist Brangäne im entscheidenden Moment nicht anwesend, als ein anderes Kammerfräulein den Trank mit Wein verwechselt und ihn Tristan und Isolde darreicht. Anstatt den Trank nicht aus den Augen zu lassen, verursacht Brangänes Nachlässigkeit und mangelnde Voraussicht den entscheidenden Wendepunkt des Romans. Als sie in die Szene zurückkehrt, erkennt sie sofort ihre eigene Schuld an den Ereignissen an:

*„owê mir armen!“ sprach „owê,
daz ich zer werlde ie wart geborn!
ich arme, wie hân ich verlorn
mîn êre und mîne triuwe!¹⁴³³*

¹⁴³² V.11456–11463.

¹⁴³³ V. 11700–11703.

Als Konsequenz nimmt Brangäne den Schutz der beiden Liebenden vor der Entdeckung durch Marke und seinen Hof als ihre prinzipale Aufgabe an. Gemeinsam mit Tristan und Isolde ersinnt sie Listen, wie die heimlichen Treffen vor den Augen aller verborgen werden können, doch gleichzeitig unterlaufen ihr ungewöhnliche Fehler in der Achtsamkeit: Nach der erfolgreichen Befreiung Isoldes aus den Händen Gandins setzt sich das Versteckspiel der Liebenden fort. Tristan schleicht sich in die Kemenate und Brangäne stellt ein Schachbrett vor die Kerze, um den Lichtschein von draußen nicht sichtbar zu machen. Jedoch vergisst sie, die Kemenate wieder zu verschließen. Selbst die Erzählinstanz gibt sich ob dieses Versäumnisses überrascht:

*nune weiz ich, wie si des vergaz
daz si die tür offen lie
und si wider slâfen gie*¹⁴³⁴

Die fehlende Motivation dieser Aktion in einem Werk, in welchem beinahe alles eine Erklärung findet, lenkt den Blick besonders auf die Funktion des Versäumnisses für den weiteren Verlauf der Handlung. Brangäne dient hier als ausführendes Organ dessen, was als ‚Geist der Erzählung‘ beschrieben werden kann¹⁴³⁵, als die intendierte Richtung, die die Handlung einzuschlagen hat. Tristan und Isolde müssen von Morold entdeckt werden, damit dieser Markes Zweifel gegenüber seiner Frau und seines besten Freundes nähren kann. Dies führt in direkter Konsequenz zum Hinterhalt im Baumgarten und zur einstweiligen Verbannung der Liebenden vom Hof.

Diese Szene, die Umsicht und Nachlässigkeit in einem Moment vereint, offenbart wie keine zweite die Zwiespältigkeit der Funktion Brangänes: Sie wird von der Erzählinstanz als Werkzeug genutzt, um die entscheidenden Wendepunkte der Handlung herbeizuführen: die Initiation und die Beendigung der aktiven Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde. Gleichzeitig steht sie in ihrer Rolle auf der *histoire*-Ebene als helfende Hand des Liebespaares im Dienst der Hauptfigur Tristan. Brangänes Fähigkeit zur Voraussicht, welche sie zugunsten Tristans nutzt, muss dort notwendigerweise enden, wo die immer noch übergeordnete Macht der Erzählinstanz die Handlung durch

¹⁴³⁴ V. 13512ff.

¹⁴³⁵ Vgl. von Ertzdorff, S. 310.

Brangäne steuert, um den Kreislauf der Ehebruchslisten zu durchbrechen. Ist es in der ersten Szene noch Brangänes Abwesenheit und somit ihr Nicht-Handeln welches die Einnahme des Liebestrankes fördert, führt ein aktives Versäumnis zur Entdeckung des Liebespaares und zur Eisenprobe. Bei der endgültigen Entdeckung kurz vor Abbruch des Werkes überrascht hingegen eine dritte Variante: Brangänes ‚aktive‘ Passivität. Obwohl sie inmitten der Frauen sitzt, die Marke zum Garten verweisen, wo das Liebespaar sich gerade trifft, greift sie nicht ein. Im Gegenteil:

*diu verdahte Brangæne
diu arme erschrac unde gesweic,
ir houbet ûf ir ahsel seic,
hende unde herze enphielen ir.¹⁴³⁶*

Deutlicher kann eine absolute Resignation im Angesicht eines unaufhaltsamen Fatums nicht dargestellt werden. Es scheint so, als zeige Brangänes Reaktion hier nicht das Wirken eines ‚Zufalls‘ an, der sie im entscheidenden Moment nicht da sein lässt, wo sie hätte helfen können, sondern verweise dezidiert darauf, dass sie nicht eingreift, weil sie nicht eingreifen *darf*.¹⁴³⁷ Ein erneutes Ablenken Markes würde einen erneuten Zirkel der Schwankepisoden in Gang setzen, doch dies widerspräche dem Plan der Erzählung. Brangänes ungewöhnliche Unfähigkeit zu handeln ist ein Signal, dass nichts und niemand die Entdeckung Tristans und Isoldes aufhalten wird.¹⁴³⁸

Die Struktur der Erzählung auf der *discours*-Ebene hat Präferenz vor der kohärenten Darstellung Brangänes als kluge Ratgeberin und Helferin in der Not und macht die Figur ein weiteres Mal zum Werkzeug, um einen Übergang von einem Handlungsstrang (mehrmalige listige Täuschung Markes) in einen anderen (Trennung der Liebenden und rastlose Jahre Tristans) herbeizuführen.¹⁴³⁹

¹⁴³⁶ V. 18190–18193.

¹⁴³⁷ Hier findet sich eine interessante Parallele zum bereits untersuchten Nicht-Handeln Graf Wetzels während der Ermordung des Pfalzgrafen Heinrichs im Kapitel II 4.3. Im Gegensatz zu dort wird Brangänes passive Reaktion jedoch unterstrichen, nicht ausgeblendet. Sie ist kein blinder Fleck sondern handelnd-nichthandelnd.

¹⁴³⁸ Dies zeigt sich ebenso in der düsteren Vorahnung, die der Erzähler in Brangänes Verhalten andeutet. (V. 18170–18181) Vgl. hierzu auch Kapitel II 1.6.2.

¹⁴³⁹ Vgl. auch Kapitel II 1.5.2.

5.2.4 Die Hüterin der Grenzen – Brangänes Transgressionen

Ralf Simon sieht in Tristan „in der Terminologie Lotmans, die einzige grenzüberschreitende Figur“¹⁴⁴⁰, da Simon sowohl in Isolde als auch in Marke korrekterweise kein transgressionelles Potenzial sieht. Brangäne wird jedoch mit keinem Wort erwähnt, obwohl sie ebenfalls Anteil an mehreren Sphären hat, mehr als Marke und Isolde. Brangänes Rolle auf der *histoire*-Ebene als Zofe und *Confidante* der weiblichen Hauptfigur prädestiniert Brangäne für Transgressionen geographischer Art, da sie den Reisen Isoldes notwendig folgt. Dabei ist Brangäne jedoch nicht durchgängig passiv. Während der Transgression von Irland nach Kurnevale, wird durch die Schifffahrt und die Handlung auf dem Schiff eine weitere semantische Komponente der Transgression hinzugefügt, für welche Brangäne maßgeblich ursächlich ist: In der Heterotopie des Schiffes, welches sich als abgeschlossener Raum auf dem selbst immer fließenden Wasser fortbewegt und deshalb ein Raum ohne geographische Fixierung ist¹⁴⁴¹, geschieht durch Brangänes Unachtsamkeit eine Normübertretung. Tristan und Isolde verlieben sich. Erst rät Brangäne zwar zur Mäßigung, doch um nicht den Tod der Liebenden zu riskieren, verschafft sie ihnen die Möglichkeit zu einer weiteren Normtransgression, zum Beilager. Da Isolde nunmehr ihre eigene Hochzeitsnacht nicht mehr vollziehen kann, wird von Brangäne eine beinahe unmögliche Transgression von Norm und Rolle erwartet: Brangäne tritt aus ihrer eigenen Rolle als Zofe aus und impersoniert Isolde, lässt sich an ihrer Statt entjungfern.¹⁴⁴² Eine solches Skandalon der starke Abweichung von geltenden Werten darzustellen ist ein Risiko und wirft kein gutes Licht auf die weibliche Hauptfigur.¹⁴⁴³ Doch Brangäne übertritt die Grenze und tut es, auch wenn sie sich länger als für andere Gefallen bitten lässt.¹⁴⁴⁴

1440 Simon, S. 361.

1441 Vgl. Foucault, S. 40.

1442 Vgl. Bauer, Barbara: Starke Frauen zwischen Tradition und Moderne: Die weiblichen Figuren in Gottfrieds von Straßburg Tristanroman, Hamburg 2013, S. 79.

1443 Vgl. Dimpel: Zofe im Fokus, S. 285.

1444 Vgl. ebd. Die prekäre Situation wird durch Brangänes mehrmaliges Erröten sowohl unterstrichen als auch entschärft. Der Normbruch wird bereits auf Figurenebene klar verhandelt, was den Rezipienten damit versöhnen kann.

Da Brangänes Unachtsamkeit allererst die Liebesbeziehung ermöglicht hat, wird sie im Folgenden nicht nur der Geheimniswahrer der Affäre, sonder auch die Mittelsfigur zwischen dem Hof und Tristan und Isolde. Mehrmals überschreitet Brangäne die semantische wie geographische Grenze hin zu der einen oder anderen Partei, überbringt Botschaften oder bleibt als Auge und Ohr zurück. So bittet das Paar sie, während der Verbannung in die Minnegrotte – einem solch privaten Raum der Liebe, dass selbst Brangäne zu ihm keinen Zutritt hat – an Markes Hof zu bleiben:

*Brangænen ir gesellin
die hiezen sî gesunde sîn
und bâten sî, daz sî belibe
und dâ ze hove die zît vertribe,
wie in zwein ir dinc kæme:
daz bevullhens ir vil starke.¹⁴⁴⁵*

Dass Brangänes Zurückbleiben überhaupt Erwähnung findet und nicht einfach als gegeben übergangen wird, lässt aufmerken. Schließlich scheint Brangänes Aufgabe gescheitert zu sein, das Geheimnis ist enthüllt und die Notwendigkeit der Heimlichkeit besteht nicht mehr. In den kurz darauf folgenden Versen wird jedoch offenbar, dass Brangänes Betätigungsfeld durchaus noch nicht ausgeschöpft ist, ihr Zurückbleiben hat eine genau umrissene Funktion: *daz sî die suone von in zwein / wider Marke aber trüege inein*. Während Tristan und Isolde den Hof verlassen und sich ihrer Liebe hingeben, halten sie sich gleichzeitig immer noch eine ‚Hintertür‘ an der Grenze offen. Brangäne ist die Hüterin dieser Grenze, sie soll dafür sorgen, dass Marke eine Rückkehr an den Hof weiterhin erwägt und die Grenze durchlässig bleibt.

Überhaupt trifft der Terminus „Hüterin der Grenzen“ für Brangäne weitestgehend zu, jedoch nicht nur mit positiven Effekten für das Paar, dem sie auf der *histoire*-Ebene verpflichtet ist und dient. Einerseits sind es Brangänes Klugheit und Voraussicht, welche die Grenze zwischen Tristan und Isolde öffnen kann, damit sich Isolde aus der Sphäre des Hofes hin zum Eigenraum der Minne bewegen kann¹⁴⁴⁶,

¹⁴⁴⁵ V. 1663516641.

¹⁴⁴⁶ Zu nennen wäre die Szene mit den in Spänen geritzten Initialen, die darüber hinaus noch einmal das Wassermotiv aufgreift, und somit eine Reminiszenz an die Minneheterotopie der Schiffsüberfahrt evoziert. Vgl. V. 14427–14453.

andererseits sorgt sie mit dem Bewachen der Türen und dem Hinweis auf gestellte Fallen dafür, dass die heimlichen Affäre lange verborgen bleibt. Ein eindrückliches Beispiel für diese letztere Funktion bietet ihre Warnung vor der Mehlspur zwischen den Betten. Brangäne ist die erste Figur in der Trias, welche die Mehlspur überhaupt eigenständig wahrnimmt. Nun kann die Mehlspur als eine direkte Visualisierung der unsichtbaren moralischen Grenze zwischen der verheirateten Frau Isolde und dem besten Freund ihres Mannes gedeutet werden, welche die *Transgression* ebenjener Grenze gleichzeitig sichtbar dokumentieren und als Beweis festhalten soll.¹⁴⁴⁷ Indem Brangäne die List erkennt und Tristan warnt, erweist sie sich als Beherrscherin der transgressiven Räume.

Andererseits kann dem Ehebruch erst dann der Status einer Normtransgression auf der *histoire*-Ebene zugeschrieben werden, sobald er für andere Figuren zweifelsfrei evident wird. Ist dies nicht der Fall, verliert die Transgression ihre Funktion als Motor, der eine erneute Handlung in Gang bringt. Das Spiel von List und Gegenlist wiederholt sich zyklisch, ohne voranzukommen. Daher wird Brangäne auf der Ebene narrativer Regie dazu eingesetzt, als Hüterin der Grenze diese an neuralgischen Punkten durchlässig zu gestalten, sodass der Betrug entdeckt wird – auch wenn dies mit ihrer Rolle als Geheimniskammer in Konflikt gerät. Es ist nicht nur die mangelnde Bereitschaft der Liebenden, Brangänes Hilfe in Anspruch zu nehmen oder das Ignorieren ihres Rates, welche zur Katastrophe führen¹⁴⁴⁸, sondern Brangänes eigenständiges notwendiges Handeln oder Nicht-Handeln. Die respektiven Szenen wurden bereits im Kapitel „Friktionen“ behandelt, als aufschlussreich für die Ermöglichung von Transgressionen erweist sich das Nicht-Schließen der Tür zur Kemenate, was es Marjodo ermöglicht, die richtigen Schlüsse zu ziehen:

*da gestuont er vorhtende vür
und misseviel im al zehant,
daz er die tür als offen vant.*¹⁴⁴⁹

1447 Vgl. V. 15150–15154.

1448 Vgl. diese Ansicht Dimpels, ebd.: Zofe im Fokus, S. 277.

1449 V. 13574ff.

Der offene Spalt der Tür symbolisiert die durchlässige Grenze, welche Außenstehenden Zutritt in den bis dato geheimen Raum der norm-übertretenden Liebe zwischen Tristan und Isolde gewährt. In Gang gesetzt wird dadurch ein intrikates Episodenspiel von mehreren Beinahe-Entdeckungen, die das Skandalon der unerlaubten aber alternativlosen Liebe im Spiegel der überbordenden *huote* Markes verhandeln.¹⁴⁵⁰ Ohne das vordergründige Versehen Brangänes wäre es zur keinerlei Berührung der unterschiedlichen semantischen Räume gekommen und somit wäre auch die Handlung selbst ins Leere gelaufen.

Quantitativ gesehen übertrifft die Hauptfigur Tristan Brangänes Transgressionen, da Tristan sich an vielen verschiedenen geographischen Räumen aufhält, die Brangäne nie betritt. Jedoch ist sie im ständigen vermittelnden und helfenden Bewegung zwischen den semantischen Grenzen unterwegs, welche die Sphäre der Liebenden von der Sphäre der restlichen Welt trennt. Desgleichen sorgt sie – auf der *histoire*-Ebene ungewollt und unbewusst – dafür, dass die Grenze an den entscheidenden Stellen durchlässig wird und hilft damit der Erzählinstanz, den Handlungsstrang der Ehebruchs-Schwänke erst in Gang zu setzen und schließlich zu durchbrechen.

5.2.5 Brangänes Auctoriales Wissen

Dass Brangäne über vielschichtiges Wissen verfügt, sollte aus Anklängen in den vorherigen Kapiteln bereits ersichtlich geworden sein, doch soll hier nochmals eine differenzierte Kategorisierung dieses Wissens vorgenommen werden.

Generell wird der Zofe eine aufmerksame Beobachtungsgabe attestiert. „Nichts geschieht *ze kamere* ohne ihr Wissen.“¹⁴⁵¹ Darüber hinaus wird Brangäne mit dem Attribut *wise* belegt. Sie ist dabei häufig der kontrastierende Gegensatz zur arglosen Isolde, die „kognitiv nicht imstande ist, Täuschungsmanöver von anderen Figuren zu erkennen“ und dem vor Liebe blinden Tristan, der zwar in anderen Fällen eine solche Fähigkeit zur Introspektion besitzt, im Bezug auf seinen eigenen Handlungsstrang jedoch nichts sehen und unternehmen darf.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Dimpel: Zofe im Fokus, S. 271.

¹⁴⁵¹ Ebd.

Nicht nur Isolde als ihre Herrin und Vertraute kennt Brangäne so gut, dass ihre Worte sie dazu führen können, von ihren mörderischen Plänen gegenüber Tristan abzulassen,¹⁴⁵² auch die Wirkung des Minnetrankes erkennt sie am Verhalten der beiden mit einem Blick:

*Brangæne, diu wîse,
diu blicte dicke lîse
und vil tougenliche dar
und nam ir tougenheite war
und dahte dicke wider sich:
„ouwê, nû verstân ich mich,
diu minne hebet mit disen an.“¹⁴⁵³*

Es wird nicht thematisiert, woher Brangäne dieses Wissen bezieht, woher sie so viel über die Effekte der Minne weiß, doch sie erkennt die Symptome genau: *innere smerzen, ungemach, sowie siuften und trûren, trachten und pensieren, ir varwe wandelieren.*¹⁴⁵⁴

Ebenso gut kann Brangäne sich gegenüber den Knappen, die sie töten sollen, so verhalten, dass jene den Befehl nicht ausführen können. Ihr Einblick in die Denkweise des Hofes verschafft ihr den nötigen Vorsprung, um die den Liebenden gestellten Fallen vorzusehen.

Der Preis dieses Wissens ist jedoch ebenso vorhanden. Ihre bereits angesprochene Mittlerrolle und Mitwisserschaft, welche sich aus dieser herausragenden Beobachtungsgabe ergibt, bringt Brangäne selbst in Gefahr. Wissen ist an Macht geknüpft und ebenjene Macht der „gefährlichen Mitwiserin“¹⁴⁵⁵ fürchtet Isolde. Die Konsequenz von herausragendem Wissen wird somit gleichsam mit Rekurs auf die Scheiterhaufen-Szene in Hartmanns *Iwein* ein weiteres Mal auch auf der *histoire*-Ebene thematisiert und diskutiert.

Neben der Charakterzeichnung als *wîse* und der Motivation ihres Wissens aus der Beobachtung heraus ergeben sich mehrere Sequenzen, an denen Brangänes Wissen keine motivierte Erklärung findet. Woher stammt beispielsweise ihre Gewissheit, dass das rohe Stück Fleisch,

1452 Vgl. V. 10391–10403.

1453 V. 12055–12061.

1454 Zu den Symptomen der Minne sowie zur Pathologisierung des Minneempfindens vgl. Katharina Philipowski: Minne als Krankheit, in: *Neophilologus* 87, Band 3 (2003), S. 411–433. Vgl. zur vorliegenden Textstelle auch Dimpel: Zofe im Fokus, S. 278 und Hollandt, S. 44.

1455 Bauer, S. 80.

welche sie bei Tristan finden, dem Drachen gehört? Selbst die alte Isolde, welche als logisch privilegiert dargestellt wird durch ihre Traumvision, die ihr Zweifel an der Geschichte des Truchsesses eingeben, muss erst Brangäne hinzuziehen:

„waz ist diz oder waz mac diz sîn?
Brangæne, höfsche niftel, sprich!“
 „ez ist ein zunge, dunket mich!“¹⁴⁵⁶

Erst dann, so scheint es, kann die alte Isolde den Faden weiterspinnen und die Zunge mit dem Drachen in Verbindung bringen.¹⁴⁵⁷

Ebenso verwundert das Ausmaß der Weitsicht Brangänes im Bezug auf die Fallen, die dem Liebespaar gestellt werden. Nicht nur, dass Brangäne sofort Isoldes Unachtsamkeit erkennt, sich in Abwesenheit Markes der Aufsicht Tristans anzuvertrauen, „sie kann sogar erraten, daß der Truchseß der Urheber der Falle ist (13740) – ein Wissen, das bis dahin dem Erzähler vorbehalten war.“¹⁴⁵⁸

Brangäne hat also eindeutig Anteil an einem Wissen, das den Horizont ihrer Figurenzeichnung klar übersteigt und auch nicht durch Zauberkünste und andere logische Privilegierungen erklärt wird. Ihr Wissensstand wird mit dem der Erzählinstanz nahezu gleichgesetzt, kann also auctorial genannt werden.

Brangänes Wissen um die Folgen von Handlungen führt jedoch nicht immer zur Beherrschung der Situation. Ebenso wie sie kurz nach der Einnahme des Minnetranks den tragischen Ausgang der Liebe voraussieht, weiß sie dass bei der Entdeckung der Liebenden im Baumgarten keinerlei Hoffnung auf Rettung besteht. Sie sieht an beiden Stellen die Tragik voraus, kann ihr aber nicht entgegenwirken, da ebenjene Tragik das Handlungsziel darstellt.¹⁴⁵⁹ In diesem Aspekt kann Brangäne mit dem Verhalten Hagens im *Nibelungenlied* verglichen werden. Wie er kennt sie die negative Zukunftsaussicht der Handlung¹⁴⁶⁰, und „ihr Bewußtsein, das Verhängnis [...] ermöglicht zu haben, geben ihrem Tun das Kennzeichen der Unbedingtheit und der selbstvergesse-

1456 V. 9424ff.

1457 Vgl. Bauer, S. 74.

1458 Dimpel, S. 289.

1459 Bauer, S. 77.

1460 Vgl. V. 11705f., 121150ff., 12487ff.

nen Loyalität¹⁴⁶¹, analog zum immer wieder zitierten ‚heroischen Dennoch‘ Hagens, der nach der Prophezeiung der *merwip* den Weg der Zerstörung bis zum intendierten Ende geht.

5.2.6 Die Dienerin zweier Herren – Brangänes Auctoriales Handeln

Brangäne einen hohen Anteil an der narrativen Regie zuzuschreiben ist kein rein neuer Gedanke. Ihre handlungslenkende Funktion ist bereits in früheren Abhandlungen thematisiert worden: „Von Anfang an instrumentalisiert Gottfried das Auftreten Brangänes und legt durch die gezielte Ausgestaltung ihrer Handlungsrolle und der absichtsvoll inszenierten Interaktion mit den üblichen Romangestalten den funktionellen Wert dieser Figur fest.“¹⁴⁶² Der funktionelle Wert Brangänes, so meine These, ist nun wie folgt: In genau jener Lücke Tristans eigener auctorialer Handlungen, welche die Minnetrank- und Ehebruchs-Schwank-Episoden charakterisieren, wird Brangänes auctoriales Handeln als Kompensation eingefügt. Dabei stellt sich die Frage: In wessen Dienst der etablierten Konkurrenten Protagonist und Erzählinstanz steht Brangäne? Ist sie die Komplizin Tristans oder die der Erzählinstanz?

In Brangänes ersten handlungsrelevanten und zukunftsweisen Aktionen ist ein konfligierende Zuordnung noch nicht vorhanden, da sowohl Erzählinstanz als auch Tristan auf dasselbe Ziel hinarbeiten: Die erfolgreiche Brautwerbung Isolde. Brangäne setzt hier ihr Wissen um den Betrug des Truchsesses zu Tristans Aufwertung und Ehrenrettung ein. „Indem Brangäne Tristan als den wahren Sieger über das Ungeheuer identifiziert und so die Lüge des Truchsesses entlarvt, rettet sie nicht nur Tristans Leben, sondern bestimmt auch den Handlungsfortgang des Romans.“¹⁴⁶³ Indem Brangäne ihren eigenen Status am Hof bei der formellen Repräsentation des Gastes in die Waagschale wirft, untermauert sie Tristans Plan, Isolde für Marke zu werben und hilft

¹⁴⁶¹ Hollandt, S. 52.

¹⁴⁶² Bauer, S. 74. Vgl. auch Dimpel: Zofe im Fokus, S. 256: „Bereits der bisher skizzierte Handlungsverlauf zeigt, daß Brangäne häufig und in zentraler Position am Geschehen beteiligt ist.“

¹⁴⁶³ Bauer, S. 74.

ihm dabei ihn in die Tat umzusetzen.¹⁴⁶⁴ Die eigentliche Entscheidung, ob der Werbung Markes stattgegeben wird, findet nur zwischen den beiden Isolden und Brangäne statt. Brangäne „ist diejenige, die ausführlich das Wort ergreift und Vorschläge unterbreitet.“, es ist ihr Verdienst, dass die Handlung die entscheidende Wende nimmt.¹⁴⁶⁵

Die Vernachlässigung der Aufsichtspflicht hinsichtlich des Minnetranks bedeutet für Brangänes Funktion jedoch ein Umschlagpunkt. Hier geschieht nicht mehr das, was Tristan als Nebenfigur für Markes Handlungsstrang in die Wege leiten sollte, sondern hier schlägt der Wille des *auctors* in der Form des Schicksals zu, von der Erzählinstanz inszeniert. Der Minnetrank war unmissverständlich Brangäne anvertraut, deshalb ist, was geschieht, ihre Verantwortung: Nicht nur Isolde ist *üzer wege komen*¹⁴⁶⁶, die gesamte Handlung nimmt einen von Tristan nicht vorhergesehenen Verlauf. Man könnte nun argumentieren: Durch diese Tat ist Brangäne zweifelsfrei als Komplizin der Erzählinstanz identifiziert, doch dem ist bei weitem nicht so. Stattdessen wird Brangäne zum ausführenden Organ der Heimlichkeit, im Dienste Tristans und Isoldes. Agiert Brangäne in der falschen Hochzeitsnacht noch passiv und wird sie gar beinahe zum Opfer derselben, entscheidet sie sich in höchster Gefahr aktiv *für* die Seite der Liebenden, indem sie das Geheimnis nicht preisgibt.¹⁴⁶⁷

Durch ihr herausragendes Wissen kann Brangäne Markes Listen erfolgreich mit Gegenlisten abwehren. Dabei hält sie die Fäden in der Hand, während Isolde lediglich den ausführenden Part übernimmt. Brangäne ist im Intrigennetz des Königs also nicht nur Isoldes Komplizin, sondern übernimmt Planung und Organisation der Vertuschungsversuche und der Gegenwehr ihrer Herrin.¹⁴⁶⁸ Sie ist es, die alle Fallen erkennt und dementsprechend Handlungsanweisungen gibt, sie ist es auch die zu Tristan kommt, damit er ihr das Leid der getrennten Liebenden klagen und sie um eine Lösung bitten kann:

1464 Bauer, S. 76.

1465 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 254ff.

1466 V. 12024.

1467 Dieser Entscheidung wohnt jedoch bereits auch die Konsequenz inne, dass Brangänes Beteiligung Versäumnisse zur Folge hat, die eben doch zur Aufdeckung der Liaison führen.

1468 Bauer, S. 82.

*under disen dingen gie
Brangæne ze Tristanden
[...]
„â, reine“ sprach er, „saget mir,
welch rât gewirdet dirre nôt?
wie gewirbe ich und diu arme Îsôt,
daz wir sus niht verderben?“¹⁴⁶⁹*

Als Antwort rät Brangäne nicht nur zu der List mit den Spänen, sie erneuert auch nochmals ihr Treuegelöbnis und ihre Verbundenheit mit dem Paar:

*hêrre, die selbe kurze frist
die ich noch ze lebene hân,
diu sol mit iu zwei hinne gân,
daz ich iu beiden gelebe
und iu ze lebene rât gebe.“¹⁴⁷⁰*

Braunagel weist darüber hinaus darauf hin, dass Brangänes an mehreren Stellen nicht nur einen Handlungsrat gibt, sondern sogar die exakte Gesprächsführung vorgibt.¹⁴⁷¹

Brangäne ist, und hier zeigt sich das Ergebnis des Friktionskapitels erneut, eine Dienerin zweier Herren. Noch stärker als in jeder andere handlungssteuernden Figur zuvor tritt der Konflikt zwischen dem intendierten Handlungsausgang und den möglichen Alternativen in Brangäne offen zutage. Dieser Konflikt entsteht eben daraus, dass der Zielpunkt der Handlung ein negativer ist, nicht in *êre* und *sælde* mündet sondern in Leid und Tod. Wie Hagen im Nibelungenlied sollte Brangäne eigentlich auf das Glück ihrer Herren Tristan und Isolde hinarbeiten, doch das bereits feststehende Ende lässt Aktionen in diese Richtung nur punktuell zu. Die finale Motivation erhält Vorrang vor der kausalen. Der Grund, weshalb Brangäne wirklich zwei Herren dient, liegt in der starken Konturierung Tristans verborgen. Da Tristan selbst Anteil an der Ebene narrativer Regie hat, kann er Brangäne viel stärker aus ‚eigenem‘ Antrieb für sein Ziel (dem Erhalt der heimlichen Liebe) einspannen, sie der Erzählinstanz als Werkzeug abspenstig ma-

¹⁴⁶⁹ V. 14390f.; 14396–14399.

¹⁴⁷⁰ V. 14454–14458.

¹⁴⁷¹ Braunagel, Robert: Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters. Entwicklungen in der literarischen Darstellung und Ausarbeitung weiblicher Handlungsträger, Ingolstadt 2001, S. 142.

chen. Dies gelingt Tristan jedoch ebenfalls nur punktuell. Brangänes letzter Auftritt in der Handlung zeigt sie aller Handlungsmacht beraubt, wissend ohne handeln zu können der unaufhaltsamen Trennung des Liebespaares entgegenblickend.¹⁴⁷² Ihre letzte namentliche Erwähnung ist eine Anschuldigung Tristans, welche, obwohl seitens der Zofe keine Handlung erkennbar ist, auf ihre aktive Schuld am Ausgang der Situation hinweist:

„â“, sprach er, „waz habet ir getân,
getriuwe Brangæne!“¹⁴⁷³

Was, in der Tat, hat Brangäne getan? Durch dezidiertes Nicht-Handeln hat sie die Ehebruchs-Episoden endgültig abgeschlossen und Tristan auf eine Irrfahrt ohne Ziel gesandt. Ohne ihren Rat und der Möglichkeit sich ihr anzuvertrauen, zieht Tristan sich in seine nun leere und verwirrte Innenwelt zurück. Auch wenn sich Szene an Szene, Ort and Ort reiht, ist die eigentliche Handlung ohne Brangänes Eingreifen strukturell zum Erliegen gekommen.

5.2.7 Vorliebe der Erzählinstanz für Brangäne?

Abschließend bleibt die Frage zu klären, ob sich trotz des starken Sympathieträgers und Raumforderers Tristan eine Vorliebe der Erzählinstanz für Brangäne aus dem Text ableiten lässt. Brangänes hoher Status wurde bereits hervorgehoben. In der Trias der weiblichen Figuren am irischen Hof steht sie den beiden Königinnen in nichts nach. Ihr Rat wird häufig gesucht, sie ist der Mond zu Sonne und Morgenrot der beiden Isolden.¹⁴⁷⁴ Auch durch die Positionierung Brangänes zwischen den beiden Hauptfiguren Tristan und Isolde bekommt sie einige Sympathieboni zugesprochen, nicht zuletzt dafür, wie sich die Liebenden ihr gegenüber verhalten und wie Brangänes Reaktion darauf erfolgt. Dabei erfolgt die Sympathie lenkung der Erzählinstanz häufig zu Lasten der Protagonisten. Besonders eklatant ist dabei der Mordversuch an Brangäne. „Undankbarkeit gegenüber dem Retter in Verbund mit Verrat dürfte auf einer axiologischen Skala am unteren Rand angesie-

¹⁴⁷² Vgl. V. 18190–18193.

¹⁴⁷³ V. 18254.

¹⁴⁷⁴ V. 9460–9464.

delt sein, die dadurch bewirkte Sympathiesteuerung ist exorbitant.¹⁴⁷⁵ Nicht nur, dass vergleichbar zu Lunete Brangäne ein hoher Sympathiewert für unverschuldetes Unglück zugesprochen wird, ihre Sympathiewerte scheinen die der Protagonisten sogar zu überschreiten.

Eine Belohnung der Helferfigur für ihre guten Dienste oder ein dementsprechendes Lob durch andere Figuren bleibt allerdings – eventuell auch bedingt durch den Abbruch des Werkes – aus. So bleibt der abschließende Satz über Brangäne, welchen Tristan verlauten lässt (s. o.), der letzte Referenzpunkt, ohne dass Brängänes Tun noch eine abschließende Wertung durch die Erzählinstanz erfahren würde. Da auch diese Anschuldigung wie der Vorwurf des Verrats einer direkten Grundlage entbehrt (schließlich hätte Brangäne König Marke nicht gegen seinen Willen aufhalten können, nachdem er schon einen konkreten Verdacht hatte), sollte die Auswirkung auf die Meinung des Rezipienten von Brangäne als gering einzustufen sein. „In der Wachsamkeit ihres Sinnes, im steten Hindenken auf das gerade Gegebene und die möglichen Folgen einer Handlung steht sie von allen Gestalten dem Wesen Tristans am nächsten.“¹⁴⁷⁶ Im Gegensatz zum starken Protagonisten macht Brangäne der Erzählinstanz jedoch nicht dessen Kompetenz streitig, deshalb verwundert eine Vorliebe der Erzählinstanz gegenüber Brangäne in dieser Hinsicht nicht.

Raumgebung

Im Bezug auf Brängänes Klugheit und Fähigkeit zur Voraussicht in Verbindung mit daraus resultierendem doppelbödigem Sprechen heißt es bei Dimpel: „Daß Gottfried Brängänes Kompetenz [...] vorführt, ist aber offensichtlich.“¹⁴⁷⁷ Nicht Isoldes Unfähigkeit soll in den Fokus gerückt werden, sondern dezidiert Brängänes Befähigung, welche sie zu einer Sympathieträgerin macht. Die Erzählinstanz gibt Brangäne trotz Tristans eindeutiger Präzedenz also genügend Raum, um ihre Fähigkeiten zur Handlungssteuerung vor dem Rezipienten zu entfalten. Ingeborg Pfeiffer bezeichnet Brangäne sogar als „eine Lieblingsfigur Gottfrieds, der er immer wieder seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet; sie hält

1475 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 287.

1476 Hollandt, S. 50.

1477 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 272.

sich bei ihm durch die Gesamthandlung durch, im Gegensatz zur Saga, wo sie nur sporadisch auftritt.“¹⁴⁷⁸ Dieser Hinweis auf differierende Sagentradition ist ein deutlicher Hinweis auf eine spezifische Eigenleistung des *auctors* Gottfried. In seiner Planung des Werks nimmt Brangäne eine herausragende Stellung ein und diese Stellung spiegelt sich in der erwähnenden, strukturierenden Raumgabe der Erzählinstanz wider. Jedoch bleibt ebenso der Fakt bestehen, dass Brangäne im Vergleich mit ähnlichen Figuren wie Lunete weniger Raum zur Handlung gegeben wird. Niemals verlässt Brangäne die unmittelbare Sphäre des Liebespaares, sie tritt erst bei Tristans zweitem Aufenthalt in Irland überhaupt in Erscheinung. Somit ist ihr Handlungsradius nur auf jene der Minnehandlung zugeordneten Episoden beschränkt, dort wo Tristan selbst in seinen Handlungen notwendig eingeschränkt ist.

5.3 Konkurrierende Polarität – Zusammenfassendes Fazit

Gottfrieds *Tristan* stellt in vieler Hinsicht eine Besonderheit in der Literatur der höfischen Epik dar. Der stark profilierten, exkurslastigen, lehrenden und kommentierenden Erzählsituation steht eine ebenso stark profilierte Hauptfigur gegenüber, welche die Existenz einer vermittelnden Erzählinstanz durch ihre ausgeprägte Innensicht und ihre eigene Fähigkeit zum Erzählen auf weite Strecken hin obsolet werden lässt. Daneben steht mit Brangäne ein bereits zuvor untersuchter Typus der handlungssteuernden Figur, welcher von der Position der oder des Vertrauten der Protagonisten aus agiert.

Tristan wäre demnach die hauptsächliche handlungssteuernde Figur des Werkes, Brangäne diejenige, welche der Erzählinstanz einerseits hilft, das für Tristan negative Ende der Liebesbeziehung herbeizuführen, andererseits jedoch auch Tristan selbst in der Verzögerung dieses Endes zur Seite steht.

Bei der Frage, ob auch ein Protagonist zur einer *Auctorialen Figur* werden kann, darf eine Dimension nicht außer Acht gelassen werden:

¹⁴⁷⁸ Pfeiffer, Ingeborg: Ingeborg: Untersuchungen zum ‚Tristan‘ Gottfrieds von Strßburg unter besonderer Berücksichtigung der altnordischen Prosaversion, Göttingen 1956, S. 41.

Auctoriale Figuren befinden sich durch ihr dem Erzähler gleichkommendes Wissen und Lenkungsvermögen nicht rein auf der *histoire*-Ebene. Nun stellt aber der Protagonist das Zentrum der *histoire*-Ebene dar, um ihn herum gruppiert sich die gesamte Diegese. Entfernt man dieses Zentrum, läuft die Diegese Gefahr gleichsam zu implodieren, da ihr Bezugspunkt fehlt oder nur marginal vorhanden ist.

Genau dieses Phänomen scheint sich in Gottfrieds Werk anzubahnen: Tristans Souveränität erhebt ihn über seine eigene Geschichte, über die Beschränkungen der Diegese hinaus. Konsequenterweise scheitert die Erzählung an der mangelnden „Kooperation“ der Hauptfigur. Tristans Rückzug in seine eigene, nun solitär bewohnte ‚Innenweltgrotte‘, sein eigenes Nicht-Handeln bei ständiger Reflektion, führt zum Erliegen der Gesamthandlung.

Die Einführung einer zweiten handlungssteuernden Figur in der Gestalt Brangänes kann nur bedingt Abhilfe schaffen, da ihr Handlungsradius trotz seiner starken Ausgestaltung nur so lange mit dem Tristans übereinstimmt, wie Isolde in seinem Handlungsstrang eine Rolle spielt.

Dass Tristan und die Erzählinstanz in Konkurrenz zueinander stehen und dass Brangäne ebenfalls in dieser Polarität gefangen scheint, liegt an der schlussendlich doch finalen und vor allem final *negativen* Ausrichtung der Handlung. Stünde für Tristan ein gutes Ende fest, könnten er und der Erzähler Hand in Hand auf dieses Ende zuarbeiten, doch der Tristan-Figur fehlt durch die der höfischen Literatur eigene Ausrichtung auf *ère und sælde* jenes „heroische Dennoch“, welches beispielsweise Hagen im Nibelungenlied nachgesagt wird: Das willentliche und wissentliche Hinarbeiten auf den Untergang. Denn Tristans Ziel, das er trotz aller *amor fati* nach der Einnahme des Minnetranks postuliert, ist ein *ewigliches sterben*, ein unvollendeter Zustand der Schwebe. Dieses Ziel wird dem Rezipienten in den immer wieder neu ansetzenden Ehebruchs-Episoden vor Augen geführt. Ein ewiges Sterben ist nicht gleichzusetzen mit dem Tod, der dem Leben und damit der auf dieses Leben zentrierten Handlung ein Ende bereitet.

Durch den Abbruch des Werkes scheint der Tristan-Figur dieser letzte Triumph gegenüber der Erzählinstanz sogar noch gelungen: auch wenn den Rezipienten der Ausgang der Handlung bereits bekannt ist, stirbt Tristan bei Gottfried niemals.

IV. Theorie und Text: Resultate

Anhand von fünf Werken der mittelhochdeutschen Epik sind die Kriterien für die Existenz einer *Auctorialen Figur* auf ihre Anwendbarkeit und Aussagekraft überprüft worden und haben dabei wichtige Erkenntnisse für die Theorie im allgemeinen und für die Gradualisierung der *Auctorialen Figur* im besonderen geliefert. Auf drei Elemente soll in dieser Einführung der einzelnen Resultate im besonderen eingegangen werden:

- Das Verhältnis zwischen einer handlungssteuernden Figur und der Erzählinstanz, mit besonderem Augenmerk auf der Problematik, allgemeingültige Aussagen bei unterschiedlicher Ausprägung der Erzählsituation zu treffen
- Die Position, welche die Figur im Figurengefüge der Diegese einnimmt und ob Präferenzen herausgearbeitet werden können – Positionen also, die sich besonders dazu eignen, eine handlungssteuernde Figur einzusetzen
- Eine abschließende Betrachtung der bereits angedachten Positionierung der Figur zwischen den bekannten Erzählebenen *histoire* und *discours*

Sodann wird in einem Ausblick auf zukünftige Untersuchungsansätze und weiterführende Fragen eingegangen, die zur fortsetzender Beschäftigung mit der Idee handlungssteuernder Figuren einladen sollen.

1. Das Verhältnis zwischen Auctorialer Figur und Erzählinstanz

Was lässt sich nun, rekurrierend auf die eingangs erfolgten theoretischen Vorüberlegungen und verknüpft mit den Ergebnissen der einzelnen Interpretationskapitel hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Erzählinstanz und handlungssteuernden bzw. *Auctorialen Figuren* postulieren?

Ein Erzählprinzip wie das der Auctorialen Figur, das versucht einen allgemeingültigen Bogen über viele Erzählwerke gleichzeitig zu spannen, sieht sich in puncto ‚Verhältnis zur Erzählinstanz‘ einem Problem gegenüber: Selbst in einem vergleichsweise eng gefassten Rahmen des Zeitraums von ungefähr 40 Jahren und der Beschränkung auf Versepen findet sich keine einheitliche, textübergreifende Ausprägung der Kategorie Erzählinstanz. In einem Textcorpus, das zeitlich bei *Herzog Ernst B* beginnt und bei Gottfrieds *Tristan* endet, kann nicht von ‚dem‘ Erzähler und erst recht nicht von ohne Weiteres von einer Erzähler-Figur gesprochen werden. Der Versuch, die noch stark an mündliche Erzähltradition angelegte Erzählinstanz beispielsweise des *Nibelungenlieds* mit der des *Parzival* oder *Tristan* zu vergleichen, bleibt ein Wagnis.

Die Erzählinstanz im *Nibelungenlied* bleibt als bloßer Vermittler zwischen Stoff und Rezipient, als mediale Präsenz einer Erzählstimme weitgehend konturlos¹⁴⁷⁹, während es sich bei den Erzählinstanzen im *Parzival* oder *Tristan* um stark profilierte Erzähler-Figuren handelt, die mit Ich-Aussagen eine figurale, antropomorphisierte Präsenz im Text erhalten und häufig inszeniert mit dem Namen des Autors enggeführt werden.¹⁴⁸⁰ Auch für die Erzählinstanz im *Iwein* Hartmanns von Aue lassen sich bereits Anklänge einer als eigenständiges Subjekt agierenden Erzähler-Figur finden.¹⁴⁸¹ Diese Unterschiede müssen bei einer allgemeinen Aussage über das Verhältnis einer *Auctorialen Figur* zu der ihr im Text zugeordneten Erzählinstanz immer mitgedacht werden.

In der trennscharfen Differenzierung der Erzählinstanzen liegt jedoch auch eine Chance für die Erkenntnisse bezüglich der handlungssteuernden Figur selbst: Statt einer einzigen allgemeingültigen Aussage zum optimalen Verhältnis zwischen Figur und Erzählinstanz können Aussagen zu graduellen Entwicklungen der Erzählpraxis in mittelalterlichen Versepen getroffen werden.

So zeigt es sich, dass in Werken, die eine nur rudimentär ausgestaltete oder nur als mediale Stimme präsenste Erzählinstanz besitzen, das

1479 In der modernen Narratologie als *covert narrator* bezeichnet, vgl. Fludernik, S. 33.

1480 Kontrastierend zum *covert narrator* *overt narrator* genannt, vgl. ebd.

1481 Vergleiche die Ausführungen im Kapitel I 1.1.2 und als Überblick über die Gradualisierungen zwischen den mittelalterlichen Erzählinstanzen Linden: Erzählung und Reflektion, S. 56f.

Verhältnis‘ zwischen Erzählinstanz und handlungssteuernder Figur weitestgehend reibungslos verläuft. Es kommt zu keinen Konkurrenzsituationen, die sich in einer starken Zurücknahme der erzählenden Stimme äußern könnte, wann immer die handlungssteuernde Figur das Heft in die Hand bekommt und mit der starken Präsenz ebenjener Erzähler-Stimme kontrastiert, wann immer jene Figur in den Hintergrund tritt.¹⁴⁸² Stattdessen verläuft auch die Übernahme der Erzählfunktion durch die handlungssteuernde Figur – wenn nachweisbar – so bruchlos, dass eine Unterscheidung zwischen Erzählinstanz und der Figur nur durch die eingestreute *inquit*-Formel möglich ist.¹⁴⁸³

Dieses Ergebnis wirft jedoch nochmals eine bereits eingangs in den theoretischen Vorüberlegungen gestellte Frage auf: Kann einer Erzählinstanz überhaupt zugesprochen werden, ihr Wissen an eine Figur im Text abzugeben? Oder ist es nicht eher der *auctor* selbst, der sich die Auctoriale Figur zum Komplizen nimmt und dieser, gerade *weil* in den frühen Versen eine souveräne, stark konturierte Erzähler-Figur fehlt, Macht über das Handlungs-Geschehen verleiht?¹⁴⁸⁴ Je weiter sich die Erzählinstanz von einer Vermittlungskategorie des Textes zu einer konturrierten Figur entwickelt, die sich als Teil zwar nicht der Diegese¹⁴⁸⁵ aber als Teil des Textganzen inszeniert, desto mehr ist vorstellbar, dass die Erzählinstanz mit einer anderen Figur, die ebenfalls Sou-

1482 Vgl. Kapitel II 3.3 „Erzählsituation im *Parzival*“.

1483 Zur *inquit*-Formal vgl. Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Weimar, Klaus/Müller, Jan-Dirk: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band I. De Gruyter, 1997, Artikel Figurenrede, S. 593ff.

1484 Die mediävistische Literaturwissenschaft sieht sich bei solchen Überlegungen mit einem Paradox konfrontiert: Je weniger der Erzähler behauptet mit dem Autor identisch zu sein, desto mehr muss er mit diesem eingeführt werden, da es schwer fällt, einer konturlosen Vermittlerstimme textlenkende Kompetenzen zuzusprechen. Ebenfalls erscheint paradox, dass sich eine als Figur konturierte Erzählinstanz einerseits den Figuren der Diegese annähert, andererseits durch Literatur- und Erzählexkurse suggeriert, dass sie „nicht auf die Grenzen der dargestellten Welt limitiert ist, sondern sich in eine direkte face-to-face Kommunikation mit den aktuell anwesenden Rezipienten begeben kann“, vgl. Linden: *Erzählung und Reflexion*, S. 89.

1485 Wolframs Erzähler-Figur versucht auch diese letzte Grenze der Nicht-Identität des Seinsbereichs zwischen Erzähler und Diegese implizit zu nivellieren, indem er beispielsweise den Protagonisten als seinen *vriunt* und Gawan als seinen *her* bezeichnet.

veränität zur Handlungssteuerung besitzt, um die Erzählhoheit in Konkurrenz gerät.

Zwei langsam fortschreitende Erstarkungen von Figuren auf zwei unterschiedlichen Ebenen also, deren Beziehung sich von fruchtbarer Koexistenz zu programmatischer Verdrängung der Erzählinstanz wandelt – alles unter der souveränen Regie des *auctors*? Müsste dann nicht die *Auctoriale Figur* als Komplize des *auctors* bezeichnet werden, anstatt des Erzählers?

Vielleicht lässt sich diese Unschärfe zwischen Erzähler und Autor im Bezug auf die *Auctoriale Figur* mit folgender Definition auflösen: Die *Auctoriale Figur* ist ein Werkzeug des *auctors*, welches der Erzählinstanz als Komplize innerhalb der Diegese zur Seite gestellt wird, um diese einerseits zu entlasten, andererseits eine direkte Kommunikation zwischen *histoire*-Ebene und *discours*-Ebene herzustellen, welche die Erzählinstanz durch die ihr implementierte Nicht-Identität der Seinsbereiche nicht leisten kann. Keine Erzählinstanz außerhalb der Diegese kann direkt ihren Willen an die Figuren des Werks weitergeben, diese Vermittlungsleistung liegt daher in den Händen der Auctorialen Figur, da sie sich innerhalb der Diegese befindet.

Je stärker der ‚Wille‘ des *auctors*, symbolisiert durch die göttliche Fügung der Ereignisse als feste und klar zu benennende Größe innerhalb der Handlung verschleiert wird, also nicht mehr Gottes Hand als *deus ex machina* die Lösung und Rettung bringt, desto mehr Souveränität wird einer handlungssteuernden Figur zur Handlungslenkung zugesprochen.

Gleichzeitig offenbart sich jedoch auch eine gegenläufige Entwicklung: Je stärker sich die Erzählinstanz zu einer figural ausgeformten präsenten Größe im Text stilisiert und sich teilweise als identisch mit dem *auctor*, gleichzeitig aber auch als Teil der Diegese inszeniert, obwohl sie weder das eine noch das andere ist, desto mehr wird aus der Zusammenarbeit zwischen Erzählinstanz und Figur eine Konkurrenzsituation. Der Punkt der äußersten Konkurrenz wird dann erreicht, wenn sich eine handlungssteuernde Figur dem Protagonistenstatus annähert¹⁴⁸⁶ und

1486 Es sei dahingestellt, ob sie diesen Status vorübergehend verliehen bekommt wie Gawan im *Parzival* oder ihn durchgehend erhält wie *Tristan*, der mit seiner Handlungskompetenz für andere Figuren wie Marke den Eindruck erweckt, als läge seine Stärke im Helfen anderer, nicht in der Bewältigung seines eigenen Lebens.

dem dieser Position eigenen maximalen Handlungsspielraum Funktionen und Merkmale der Erzählinstanz übernimmt.

Je stärker sich die handlungssteuernde Figur neben der Macht der Erzählinstanz präsentiert, desto mehr ist ihr das Prädikat auctorial zuzusprechen. Denn Auctorialität ist die Fähigkeit des Puppenspiels, die Fähigkeit eine solch starke Lenkungsfunktion auszuüben, dass die Illusion entstehen kann, der Puppenspieler sei der Schöpfer der Situation.¹⁴⁸⁷

An dieser Stelle folgt als eine Art ergänzenden Nachsatz, eine Erkenntnis, die sich weniger auf das Verhältnis zwischen handlungssteuernder Figur und Erzählinstanz als mehr auf eine weitere Verwendungsmöglichkeit des Werkzeugs handlungssteuernde Figur durch den *auctor* bezieht:

Beim Vergleich der untersuchten Figuren mit ihren Vorlagen bei Chrétien oder älterer Sagentradition fiel des Öfteren auf, dass ihre Funktion im Vergleich zur Vorlage deutlich ausgebaut wurde. Entweder fand eine Kummulation von Handlungen auf die Figur statt, die zuvor von anderen, meist namenlosen Figuren verübt wurden¹⁴⁸⁸, oder die Figur wurde benutzt, um durch ihre Verankerung in zwei unterschiedlichen Sagenstoffen diese daraus resultierenden zwei unterschiedlichen Handlungsräume miteinander zu verklammern, um so Kohärenz herzustellen.¹⁴⁸⁹ Handelt es sich bei diesen Akzentverschiebungen um intuitive, wenig bedeutungstragende Änderungen, oder steckt ein Konzept dahinter?

Die Arbeit eines mittelalterlichen Wiedererzählers „besteht nicht in der Nachahmung, sondern im Erfassen, im Deutlichmachen“,

1487 Vgl. Monika Fluderniks Ausführungen zu den Merkmalen der Auctorialität. Fludernik setzt zu einer Verteidigung des Begriffs ‚auctorial‘ an ohne die Theorie zu nahe an Stanzel selbst anzulehnen: „Dennoch charakterisiert der Terminus ‚auctorial‘ genau jene Affinität, die der Leser zwischen Erzähler und Autor wahrnimmt.“ Vgl. Fludernik, S. 107.

1488 Beispiel wäre hier Hartmanns Übertragung der Botenfunktion über Iweins Verbannung aus dem Brunnenreich von einer namenlosen damoiselle auf Lunete. Vgl. Kap. II 1.3.

1489 Vgl. Hagens Verklammerung der zwei Teile des Nibelungenlieds, Vgl. Kap. II 2. Ebenso ist an die Verklammerung der beiden Erzählstränge Gawan-Handlung und Parzival-Handlung in Wolframs *Parzival* zu denken, welche bei Chrétien weniger stark zutage tritt. Dies geschieht hauptsächlich durch Gawans Fähigkeit, Parzival in den Handlungsraum Artushof miteinzubinden.

schreibt Carl Lofmark in den Siebzigerjahren. Dieses Verfahren des Deutlichmachens seiner Aneignung des Stoffes kann der Wiedererzähler explizit in Exkursen veranschaulichen¹⁴⁹⁰, implizite Veränderung wie größere Raumgebung einer bestimmten Figur und ihre damit verbundene Aufwertung tragen aber gleichfalls Bedeutung. Durch subtile Variation zeigt der Wiedererzähler seine Berechtigung, einen Beitrag zu einem bereits etablierten Stoff zu leisten.

Die *Auctoriale Figur* wäre somit ein Weg für den *auctor*, in Erzählung einerseits Kunstfertigkeit zu beweisen, andererseits durch Verklammerung und Akzentverschiebung das eigene Verständnis des Stoffes evident werden zu lassen. Eventuelle Vorlieben des Publikums, auf die eingegangen wird, könnten ebenfalls eine Rolle spielen. Eine solche Spekulation führt ohne Anhaltspunkte jedoch zwangsläufig ins Leere.¹⁴⁹¹

Ein Wiedererzähler wie Wolfram oder Hartmann, aber auch ein namen- und konturloser *auctor* wie der des *Nibelungenlieds* sehen sich ähnlichen Herausforderungen in der Verarbeitung eines vorgegebenen Stoffs gegenüber und haben durch die Bevollmächtigung einer Figur mit herausragendem Wissen und daraus resultierende Handlungsmacht eine Möglichkeit, diese Herausforderungen zu meistern.

Wenn man die These eines präferierten Werkzeugs des *auctors* zude denkt, dann verwundert der für die untersuchten Figuren herausgearbeitete ‚Sympathiebonus‘ wenig.¹⁴⁹² Neben den Protagonisten erscheinen die handlungssteuernden Figuren als ‚heimliche Helden‘ der Geschichte, indem sie entweder von der Erzählinstanz als herausragend gekennzeichnet werden oder allein durch ihre ständige Präsenz einen besonderen Platz sowohl in der Handlung als auch in der Bewertung durch den Rezipienten einnehmen.

1490 Vgl. hierzu Linden: Erzählung und Reflexion, S. 43.

1491 Vgl. die Ausführungen zum alternativen Iwein-Ende, Kapitel II 1.8.

1492 Dimpel: Zofe im Fokus, S. 95.

2. Die Position im Gefüge der Diegese

Die Beobachtung, dass sich eine handlungssteuernde Figur gerade darüber von nur punktuell auftretenden und logisch privilegierten Helferfiguren unterscheidet, dass sie zusätzlich noch eine längerfristige Rolle in der Handlung selbst ausfüllt, hat zu interessanten Erkenntnissen über die Platzierung der Figur im Gefüge der Diegese geführt. Da zur Lenkung der Handlung eine Lenkung des oder der Protagonisten ideal erscheint, finden sich die handlungssteuernden Figuren häufig ebenfalls in zentraler Position wieder. Sie haben eine Vorrangstellung inne, die es ihnen ermöglicht, auch die dementsprechenden Ratschläge und Anweisungen zu geben, die die Handlung in die angestrebte Richtung steuern können. Hagen ist erster Vasall am Hofe der Burgunden, es ist in seine Rolle eingeschrieben, dass er *rat und helfe* gibt. Jedoch raten auch andere Vasallenfiguren, die Besonderheit bleibt, dass es Hagens Ratschläge sind, die Gehört finden. Brangäne und Lunete bekleiden allein durch ihr weibliches Geschlecht kein offizielles Vasallenamt, doch sie stehen ebenfalls in hohem Ansehen. Sie sind Vertraute, im Falle Brangänes sogar Verwandte der weiblichen Hauptfiguren, scheinen aber an vielen Stellen eher direkt den Protagonisten beigeordnet. Ebenso wichtig bleibt festzuhalten, dass es nicht nur ihre Hilfe ist, die sie als handlungslenkend hervortreten lässt, sondern oftmals sind es auch ihr Versagen und ihre Fehler.

Auctoriale Figur und Protagonist

Die Ausprägtheit einer Auctorialen Figur steht und fällt nicht nur mit der Profiliertheit der Erzählinstanz, sondern auch mit der des Protagonisten. Nur wenn der Protagonist selbst weniger stark konturiert wird und wenig Souveränität zeigt, kann eine *Auctoriale Figur* ihre Lenkungsfunktion entfalten. Hagen im *Nibelungenlied* hätte im Falle souveränerer Burgundenkönige, welche nicht ständig auf seine *rât und helfe* angewiesen wären, weniger eigene Souveränität und Handlungsmacht entwickeln können, im Gegenzug beschneidet sich die Handlungsmacht des Grafen Wetzlar im *Herzog Ernst* B signifikant durch die starke Idealisierung und Eigeninitiative des Protagonisten Ernst. Nur in Ausnahmefällen, merklich im Orientteil, kann Graf Wetzlar sein

Lenkungspotenzial entfalten und mit seinem herausragendem Wissen punkten.

Die Nahbeziehung von Auctorialer Figur und Protagonist, auf der Ebene narrativer Regie, ausgedrückt durch die nicht von der Hand zu weisende Ausrichtung der lenkenden Handlungen auf den Protagonisten und seinen ‚Weg‘, schlägt sich auf der *histoire*-Ebene häufig in einer besonderen ‚persönlichen‘ Beziehung zwischen den beiden Figuren nieder. Dabei können sie durchaus initial differierenden Handlungsräumen und somit auch anderen Figuren-Bezugssystemen angehören. Welche Folgen die Loyalität gegenüber dem Protagonisten haben kann, zeigt das Beispiel Lunete. Lunete gehört als Vertraute Laudines dem Handlungsraum ‚Brunnenreich‘ an und ist auch durch verwandtschaftliche Beziehungen fest in das Figurengefüge des Handlungsraums eingebunden. Iwein tritt als Aggressor und Feind gegenüber dem Brunnenreich auf, hat er doch den Herrscher des Landes getötet. Dennoch stellt sich Lunete auf Iweins Seite, rettet ihn und rät Laudine zur Heirat mit dem ihr Unbekannten. Begründet wird dieses seltsam anmutende Verhalten Lunetes nur unzureichend, und als Iwein sich des Vertrauens nicht würdig erweist, muss Lunete den Preis dafür zahlen: Sie verliert die Gunst ihrer Herrin und soll wegen ihres schlechten Rates getötet werden. Es bedarf einer Rettung durch den Protagonisten, um sowohl innerhalb der Diegese als auch für den Rezipienten evident zu machen, dass ihr Rat richtig war.¹⁴⁹³

Mit der Erkenntnis, dass eine enge Bindung zwischen Protagonisten und handlungssteuernder Figur nicht selbstverständlich ist, wird also durchaus innerhalb einer Erzählung kokettiert. Je stärker die Nähe der beiden Figuren (oder Figurengruppen, wenn man das Verhältnis Hagen – Burgundengeschlecht als Beispiel nimmt) zueinander und je größer gleichzeitig der Handlungsspielraum der handlungssteuernden Figur, desto stärker wird entweder die Konkurrenz zwischen beiden Figuren(gruppen)¹⁴⁹⁴, oder desto größer andererseits die ‚Gefahr‘, dass die handlungssteuernde Figur mit dem Protagonisten enggeführt oder sogar

1493 Vgl. Kapitel II 2.4.

1494 Hagens Handlungspräsenz entmachtet *de facto* die Burgundenkönige und übernimmt die alleinige Führung in den Untergang am Hunnenhof. Lunete wird zur ‚heimlichen Heldin‘ der Handlung und lässt Laudine wie Iwein auf der ‚Beliebt-heitsskala‘ beinahe hinter sich, wenn man dem Tenor der Forschung folgt.

als im Protagonisten aufgehend bezeichnet wird.¹⁴⁹⁵ Zwar kann eine handlungssteuernde oder gar *Auctoriale Figur* durch ihre Nähe zum und oft helfendem Verhältnis gegenüber dem Protagonisten für ihre eigenen Sympathiewerte beim Rezipienten punkten¹⁴⁹⁶, doch sie bleibt immer in erster Linie dem intendierten Ausgang der Handlung verpflichtet, erst in zweiter Linie dem/den Protagonisten. Sowohl Lunete als auch Brangäne sind den Paarbeziehungen ihrer Handlung verpflichtet und zeigen eine enge Bindung an den männlichen Protagonisten, doch bleibt diese Bindung gerade dann nicht bruchlos, wenn wichtige handlungssteuernde Effekte produziert werden sollen: Lunete persönlich ist es, die Iwein in der Fassung Hartmanns die Aufkündigung der Liebe Laudines überbringt, und Brangänes Unachtsamkeiten in der Geheimhaltung der Liebesbeziehung führen mehrere Male dazu, dass neues Misstrauen erweckt wird und die Liebenden getrennt werden.

Auctoriale Figur als Protagonist?

Vor allem die Untersuchungen zu Tristan im *Tristan*, aber auch zu Gawain im *Parzival* beschäftigten sich mit der Frage, ob auch ein (vorübergehender) Protagonist die Rolle einer *Auctorialen Figur* übernehmen kann und welche Konsequenzen dies hätte. Protagonisten stehen im Zentrum der Diegese und sind per se schon in der Handlungssteuerung aktiv beteiligt. Daraus mag folgen, dass jedwedes Kriterium, welches sie als mögliche *Auctoriale Figur* auszeichnen kann, auf den Protagonistenstatus zurückzuführen wäre und es sich dementsprechend nicht um eine *Auctoriale Figur* handeln muss. Dennoch haben die Untersuchungen wertvolle Hinweise dazu geliefert, weshalb die Wahl eines Protagonisten als *Auctoriale Figur* zu Lasten der Handlung gehen kann:

Die einer handlungssteuernden und im besonderen Maße einer *Auctorialen Figur* zugesprochene Souveränität und das ihr zugestandene Wissen kann sie einerseits in starke Konkurrenz zur Erzählinstanz setzen. Tristan erfindet seine Hintergrundgeschichte fortwährend neu und zeigt sich mit einem Wissensvorsprung immer dann, wenn er für

1495 Vgl. die Ausführungen zur Beziehung Herzog Ernst – Graf Wetzlar im Kapitel II.4.

1496 Vgl. Dimpel: Zofe im Fokus, S. 98.

andere Figuren etwas in die richtige Richtung steuern soll. In seinem eigenen Handlungsstrang, dem des Minnetranks und dessen Folgen, lässt ihn der Wissensvorsprung jedoch im Stich, aus einem einleuchtenden Grund: Als Protagonist muss er über die Zukunft seines Handlungsstranges blind sein, gerade wenn dieser Handlungsstrang für ihn kein Glück bereithält. Die finale Determination, die die Triebfeder des Handelns einer *Auctorialen Figur* darstellt, mag zwar des Öfteren nicht zum Wohle eines Protagonisten reichen, doch kann ein Protagonist selbst nicht gehäuft wider seine eigene *sælde* handeln. Dies insbesondere, wenn er sich in anderen Momenten der Handlung als vorausschauend klug erweist¹⁴⁹⁷, denn damir läuft er Gefahr, dem Diktum der Inkohärenz anheimzufallen und somit weniger als Identifikationsfigur zu dienen. Die Tristan als Figureneigenschaft eingeschriebene tiefe Einsicht in die Mechanismen seiner Umwelt, die ihn zur Handlungssteuerung befähigt, kollidiert mit seiner starken finalen Determination als *triste*. Obwohl er alle Anlagen dazu besitzt, sich gegen seine Widersacher zu wehren und Isolde zu erlangen, darf er diese Anlagen nicht nutzen. Gleichzeitig kennzeichnen ihn seine inneren Monologe, die besonders gegen Ende des Fragments zunehmen, als sich seiner Situation voll bewusst aus. Wissen ohne Handlungsmacht führen zur endgültigen Resignation.

Doch selbst wenn der determinierte Ausgang der Handlung ein positiver wäre, ergäben sich aus der Konkurrenz zwischen Protagonist und Erzählinstanz Differenzen: Ein Protagonist, der selbst über den nötigen Einblick in die Figuren seines Umfelds und über die Fähigkeit des Erzählens verfügt, braucht keine Vermittlung durch den Erzähler. Die souveräne Vermittlung der Ereignisse durch Tristans Stimme weist die Erzählinstanz bereits nicht mehr als unbedingt zuverlässig aus.¹⁴⁹⁸ Tristans Lügen werden nicht als solche thematisiert und gegenüber dem stark selbstreflexiven Charakter von Tristans inneren Monologen

1497 Ein Protagonist wie Parzival ist durch seine propagierte *tumpheit* von vorneherein nicht darauf angelegt, als eine Figur mit genug Weitblick und Wissen zum Handlungssteuernden zu werden. "Seine schlimmsten Vergehen begeht Parzival aus dem mißglückten Bestreben heraus, das was er gelernt hat, selber anzuwenden", so Bumke: Blutstropfen, S. 147. Tristan hingegen kann sein akquiriertes Wissen durchaus gewinnbringend anwenden, nur nicht innerhalb des Handlungsstranges seiner Liebesbeziehung zu Isolde.

1498 Vgl. die Bedingungen für ‚zuverlässiges Erzählen‘ bei Fludernik, S. 37f.

haben die ergänzenden Erläuterungen des Erzählers keinen informativen Mehrwert mehr. Die Erzählung scheint sich selbst zu dekonstruieren, da ein ‚Sich-Selbst-Erzählen‘ von Protagonisten, die Einführung einer durchgehenden Reflektorfigur¹⁴⁹⁹ also, in der mittelalterlichen Erzähltradition (noch) nicht vorgesehen ist.

Die Frage, ob auch ein Protagonist eine *Auctorale Figur* sein kann, lässt sich also im Bezug auf die untersuchten Werke und der damit verbundenen Erzählkonvention mit ‚Nein‘ beantworten. Doch auch ein vorsichtiger Ausblick in modernere Erzählweisen scheint auf ein sich gegenseitiges Ausschließen von Handlungssteuerung durch den Protagonisten und durch eine extradiegetische Erzählinstanz vermittelte Erzählsituation hinzuweisen. Keine extern gelenkte Handlung kann kohärent funktionieren, wenn die Figur, deren Schicksal der Dreh- und Angelpunkt der Handlung ist, durch ein dem Erzähler beinahe gleichkommendes Wissen alle Fäden selbst in der Hand hält.

3. Die Auctorale Figur zwischen *histoire* und *discours*

Bei einem Erzählprinzip, das sich auf Werke des Mittelalters stützt und aus ihnen heraus entwickelt wurde mit narratologischen Erzählebenen zu argumentieren, die erst Gérard Genette überhaupt beschrieben hat, erscheint als zweifelhaftes Wagnis. Allerdings stand auch mittelalterlichen Autoren bereits poetologisches und rhetorisches Handwerkszeug zur Verfügung, wie Gerd Hübner in seinem Aufsatz *evidentia* aufgezeigt hat. „Auch wenn Chrétien de Troyes oder Gottfried von Straßburg nicht zwischen *histoire* und *discours* zu unterscheiden vermochten, hätten sie wahrscheinlich etliche erzählerische Praktiken, die die moderne Narratologie auf der *discours*-Ebene ansiedelt, mit der von rhetorischen Verfahrensweisen beherrschten *tractatio materiae* in Verbindung gebracht.“¹⁵⁰⁰ Eben jene ‚Bearbeitung des Stoffes‘ war ein elementarer Bestandteil des mittelalterlichen Wiedererzählens. Die Herausforderung des Erzählens lag nicht in der Invention eines Erzählinhalts, sondern in dessen *Innovation*, ein Verfahren dass der aus den

¹⁴⁹⁹ Vgl. zur Reflektorfigur Fludernik, S. 42.

¹⁵⁰⁰ Hübner: *evidentia*, S. 121.

Gerichtsreden entstandenen Rhetorik grundlegend eingeschrieben ist: Die ‚Fakten‘ der Geschichte – das also, was der moderne Narratologe der *histoire* zuordnen würde – sind bereits vorhanden und können aufgrund der eigenen Credibilität nicht unterschlagen werden, doch mithilfe einiger rhetorischer und poetologischer Stilmittel ist es immer noch möglich, diese ‚Fakten‘ in einem anderen Bewertungslicht erscheinen zu lassen.¹⁵⁰¹ „Erzählen bei Chrétien und Hartmann ist eben eher keine Mimesis, sondern eher eine Rhetorik in dem Sinn, dass der Texproduzent mit bestimmten Formen bestimmte Wirkungen auf das Urteil des Rezipienten zu erzielen versucht.“¹⁵⁰²

Einer dieser Stilmittel kann die vermehrte Autorisierung einer Figur in der Handlung sein. An Stelle eines unverschleiert final determinierten Handlungsrahmens, welcher auf der *histoire*-Ebene häufig mit göttlichem Willen und Wirken ausgedrückt wird, tritt die verstärkte Souveränität der Figuren als „ein Raum, in dem eine Handlungsfolge ‚möglich‘, aber nicht ‚notwendig‘“¹⁵⁰³ erscheint, und in dem – meist in einer Beratung – Entscheidungen getroffen werden. Um den Gefahren der absoluten Kontingenz entgegenzuwirken, wird einer bestimmten Figur der nun latent schattierte final orientierte Rat in den Mund gelegt.

Der Übergang von der einen zur anderen Erzählform erfolgt naturgemäß nicht bruchlos. Annette Gerok-Reiter stellt als Beispiel die Bearbeitung des Aeneasstoffs durch Heinrich von Veldeke vor; in den erfolgten Interpretationen dieser Arbeit lässt sich dieses Phänomen am besten an der Figur Graf Wetzel exemplifizieren: Göttliche Vorsehung spielt in den Abenteuern des Herzog Ernst eine zentrale Rolle, Gott ist immer dort zur Stelle, wo Ernst ihn für das Gelingen einer Tat braucht, eingeleitet wird jedes Wagnis durch ein Gebet, gedankt wird ihm durch einen Lobpreis.¹⁵⁰⁴ Doch Gott fügt nicht einfach vom Himmel reich aus die Ereignisse, sondern gibt einer Figur innerhalb der Diege-

1501 Vgl. Schulz: Erzählformen, S. 378f.

1502 Hübner: *evidentia*, S. 138.

1503 Gerok-Reiter, Annette: Die Figur denkt – der Erzähler lenkt? Sedimente von Kontingenz in Veldekes Eneasroman, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2010, S. 131–153, hier: S. 140.

1504 Vgl. Kapitel 4.4.6.

se diejenigen Worte und Ideen ein, welche zum intendierten Ausgang führen. Noch allerdings scheint eine Figur nicht die Erlaubnis zu haben, in Eigenregie einen solchen Gedanken zu haben, der „offene Handlungsraum“¹⁵⁰⁵ ist noch nicht offen genug. Folglich platziert die Erzählinstanz den Namen Gottes gehäuft um das Wirken Graf Wetzels herum, sodass keinerlei Zweifel daran aufkommen können, dass Wetzels hier nicht aus eigener Souveränität heraus handelt.¹⁵⁰⁶

Der Anteil der Figur Wetzels an der Strukturierung des Werkes ist jedoch im Vergleich zu dem anderer Figuren innerhalb der Diegese rund um Herzog Ernst bereits beträchtlich erhöht. Durch das Fehlen dezidiert erwähnter kausaler Motivation für Wetzels Handeln auf der *histoire*-Ebene erscheint der strukturierend final ausgerichtete Charakter der Aktionen Wetzels umso eindeutiger.

Was bedeutet diese prekäre Situierung des Modells einer *Auctorialen Figur* zwischen oftmals lückenhafter kausaler Intentionalität und starker finaler Intentionalität für die immer wieder aufkommende Positionierung der Figur auf den Erzählebenen?

Auctoriale Figuren scheinen sich wiederholt über die Begrenzungen der *histoire*-Ebene erheben. Während die Erzählinstanz durch eingeschobene Prolepsen „die Faktizität der geschehenen Geschichte als finale Geschichte festschreiben“¹⁵⁰⁷ kann und sich als Souveräner Lenker dessen inszeniert, das so geschehen wird, weil es so geschehen muss, sind Figuren auf der *histoire*-Ebene notwendig zukunftsblind. Allerdings haben *Auctoriale Figuren* einen privilegierten Wissensvorsprung um die Zukunft gegenüber anderen Figuren. Entweder findet der Wissensvorsprung eine Erklärung in der Handlung selbst – so beispielsweise in der Unterrichtung Hagens durch die Prophezeiung der *merwip* – oder das Wissen ist ohne Erklärung einfach dann vorhanden, wenn es benötigt wird – auch wenn es nicht konkret geäußert wird, sondern sich im vorausschauenden Agieren der Figuren niederschlägt.

Eine solche Privilegierung, die dem Erzählerwissen zwar nicht gleichkommt, sich ihm aber annähert, zeigt, dass eine pauschale Ver-

1505 Gerok-Reiter: Die Figur denkt, S. 140.

1506 Vgl. HE B, V. 4165–4529.

1507 Gerok-Reiter: Die Figur denkt, S. 134.

ortung der Figur rein auf der *histoire*-Ebene dem wahrnehmbaren Wissensvorsprung handlungssteuernder Figuren nicht gerecht wird.

Um die Annäherung an das Erzählerwissen bei gleichzeitiger Unterscheidung darzustellen, plädiere ich für die Existenz einer Zwischenebene, die ich als Ebene narrativer Regie eingeführt habe. Je nach Ausprägung der Auctorialität der Figur, ist ihr eingeschrieben, öfter oder seltener auf diese Regieebene zuzugreifen, um die Handlung zu lenken. Sobald sie Zugriff auf diese Ebene erhält, befindet sie sich in einer Zwischenposition zwischen Erzählinstanz und den restlichen Figuren des Werkes, ohne jedoch ganz auf die *discours*-Ebene überzuwechseln.

Solange die Erzählinstanz nicht Teil der Diegese ist, muss ein Abstand zwischen ihr und *allen* Figuren des Werkes gehalten werden, wie sehr dieser Abstand auch durch die Annäherung der Ebene Narrativer Regie auch manches Mal verwischt werden mag.

4. Ausblick

Nachdem das Erzählprinzip der *Auctorialen Figur* somit eine auf weitere Textanalysen anwendbare Zusammenfassung erfahren hat, folgt ein Ausblick mit dem Schwerpunkt inwieweit die Theorie auf Werke außerhalb der Mediävistik Anwendung finden kann.

Häufig als Basisprämisse für die germanistische Mediävistik verwendet, wirft der Begriff der Alterität die Frage auf, ob der heraufbeschworene Graben zwischen mittelalterlichen und modernen Werken die Übertragung eines anhand mittelhochdeutscher Werke entwickelten Erzählprinzips überhaupt zulässt. Handelt es sich bei der Theorie der *Auctorialen Figur* um ein übertragbares Phänomen, nicht nur auf andere erzählende Gattungen in der Mediävistik, sondern auch auf moderne Erzählwerke? Oder führt ein ‚anderes‘ Verständnis von Erzählen dazu, dass für eine *Auctoriale Figur* einerseits kein Raum ist, andererseits keine Notwendigkeit besteht?

Bei diesen Überlegungen, darf ein Problem nicht außer Acht gelassen werden: Häufig wird in der Forschung der Begriff ‚Alterität‘ auf

den Aspekt der Unverfügbarkeit¹⁵⁰⁸ reduziert¹⁵⁰⁹, ohne eine der Alterität durchaus inhärente relationale Komponente mit einzubeziehen:

Grundsätzlich ist mit ‚Alterität‘ „ein irgendwie Anderes, eine Andersheit angesprochen, ein Gegensatz markiert.“¹⁵¹⁰ Dabei gibt es ein grundsätzliches etymologisch-sprachliches Problem in der Verwendung des Alteritätsbegriffes: „‚Alterität‘ hat keinen eindeutigen logischen Widerpart und wird in verschiedenen terminologischen Verkopplungen verwendet: Als Gegenbegriff zu Gleichheit, Vertrautheit, Ich-heit/Identität/Selbigkeit und zu *unitas*/Einheit.“¹⁵¹¹ Dementsprechend wird in einer Gegenüberstellung der Begriffe Alterität und Übertragbarkeit suggeriert, dass die Alterität des Gegenstands mittelalterlichen Literatur eine Grenze zwischen zwei Literatur-Epochen darstelle, welche Erzähleigenschaften nicht überwinden könnten.

Die Wahrnehmung der Forschung soll Alterität, so plädiert jedoch Jan-Dirk Müller, nicht als unüberwindbaren Graben definieren, sondern als Schwelle, die keine Grenze darstelle, sondern ein „Ineinander und Miteinander“ zweier ähnlicher Gegenstände, eine Relation also.¹⁵¹² Alterität ist also nicht als das ‚völlig, radikale Andere‘ zu sehen.

Aus demselben Grund habe ich bewusst nicht den Begriff Kontinuität im Hinblick auf Alterität gewählt, denn die Konfrontation dieser beiden Begriffe würde sie als symmetrische Gegenparts begreifen, was der etymologischen Herleitung von ‚Alterität‘ nicht entspricht. ‚alter‘ bedeutet, ‚einer von zweien‘, der oder das Andere ist in der Relation also immer schon mitgedacht. „Kann der ‚Andere von zweien‘ wirklich völlig anders sein als sein Pendant?“¹⁵¹³

Die Antwort lautet nach Becker und Mohr: auf keinen Fall sollte vergessen werden, dass die Grenzziehung zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Anderen‘ schon immer eine Bezugnahme des ‚Eigenen‘ miteinbe-

1508 Unverfügbarkeit bezieht sich hier auf ein Verständnis der grundsätzlichen Dissonanz zwischen historischen Traditionslinien zwischen Mittelalter und Moderne, vgl. Becker, Anja/Mohr, Jan: Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung, in: Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, hg v. Anja Becker und Jan Mohr, Berlin 2012, S. 1–60, hier: S. 44.

1509 Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel I 2.1.2.

1510 Becker/Mohr, S. 5.

1511 Becker/Mohr, S. 38.

1512 Vgl. Müller: Spielregeln, S. 39.

1513 Vgl. Becker/Mohr, S. 40.

zieht, um überhaupt den Versuch einer Abgrenzung zu unternehmen. Die Festlegung von Alterität als *Eigenschaft* des untersuchten Gegenstands, in diesem Fall der mittelalterlichen Literatur, führt zu einem einengendem, essentialistischem Begriffsverständnis. Erst in der Wahrnehmung als „relationale, flukturierende, variable Kategorie“ kann Alterität die Möglichkeit bieten, „die Eigenarten mittelalterlicher Literatur zu beschreiben, ohne alle Brüche glätten, Ungeschiedenes auseinanderdividieren oder Gegenläufiges und Widersprüchliches ausblenden zu müssen“¹⁵¹⁴

Es ist also definitiv kritisch zu sehen, von einer ‚allgemeinen Alterität‘ als Prämisse der mittelhochdeutschen Literatur zu sprechen, eine Tendenz welche einzelne alteritäre Aspekte zu Grundeigenschaften erklären.¹⁵¹⁵ Christian Kiening bringt die wichtige Unterscheidung zwischen ‚Alterität im Singular‘ und ‚Alterität im Plural‘. Bei ersterer handelt es sich um eine grundsätzliche Beobachtungseinstellung gegenüber mittelalterlicher Literatur, als „eine systematische und methodologische Kategorie“¹⁵¹⁶ für die Beschreibung des Gegenstands mittelalterlicher Literatur, bei ‚Alterität im Plural‘ hingegen um die *Aspekte* der Alterität, also das, was an mittelalterlicher Literatur befremdlich erscheint.

Aspekte der und gleichzeitige Lösungsansätze für diese ‚befremdliche‘ Art des Erzählens sind im Laufe der Textinterpretation immer wieder erwähnt worden: Clemens Lugowskis ‚Motivation von hinten‘ und Ursula Schulzes ‚paradigmatisches Erzählen‘ als Antwort auf eine wahrgenommene ‚fehlende Kohärenz‘ im Handlungsablauf, oder die Nicht-Verfügbarkeit vollständig intern fokalisierten Erzählens und anderer als modern betrachteter Erzählsituationen.

Die Frage, die die Verwendung des Alteritätsbegriffes für diesen Ausblick stellt, ist also: Ist das Erzählprinzip der handlungssteuernden oder *Auctorialen Figur* für moderne Literatur verfügbar – nicht trotz einer postulierten Alterität, sondern vielleicht gerade *aufgrund* der re-

¹⁵¹⁴ Becker/Mohr, S. 9.

¹⁵¹⁵ Kritisch dazu: Peters, Ursula: ‚Texte vor der Literatur‘? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie, in: *Poetica* 39(2007), S. 59–88.

¹⁵¹⁶ Kiening, Christian: Alterität und Methode. Alterität und Methode: Begründungsmöglichkeiten fachlicher Identität, in: *Mittelungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005), Bd 1, S. 150–166, hier: S. 162.

lationalen Komponente des Konzepts Alterität? Schafft die von Jan-Dirk Müller propagierte ‚Schwelle‘ zwischen mittelalterlichem und modernem Erzählen mit ihrem Mit- und Ineinander der Traditionen Raum für – mit aller Vorsicht – ‚universelle‘ Erzählprinzipien, die intuitiv oder bewusst angewendet werden¹⁵¹⁷ und gehört die *Auctoriale Figur* dazu?

Zu diesem Zwecke kann die Anwendung des Kriterienkatalogs auf Werke der neueren Literatur exemplarisch erprobt werden, genauso wie rein theoretische Überlegungen angestellt werden können, ob eine veränderte Erzählsituation andere Lenkungsmechanismen im Text zum Vorschein bringt als die Zentrierung von handlungslenkenden Momenten auf eine einzelne Figur. Indem das Alteritätsparadigma nicht als trennende Restriktion, sondern als Chance aufgefasst wird, besteht auch die Möglichkeit, als Beitrag zu einer historisch dimensionierten Narratologie Überlegungen zur Entwicklung von Erzählprinzipien anzustellen.

Mit der verstärkten Verschleierung final motivierter Elemente in neueren Literaturtexten und dem damit einhergehenden stärkeren Fokus auf kausale Motivation und Kohärenz von Figurenhandlungen mag das Auffinden der Kriterien sich schwieriger gestalten als in den mittelhochdeutschen Texten, für die sie entwickelt wurden.¹⁵¹⁸ Eventuell wird daher auch die Gewichtung der Kriterien nochmals überdacht werden müssen, die in diesem Endkapitel vorgeschlagene Abstufung wird den Anwendungstest bestehen müssen.

Dies sind nur einige der vielen Fragen, zu denen, wie ich hoffe, die Theorie der *Auctorialen Figur* anregen soll und zu deren Beantwortung sie einen Beitrag leisten kann.

Es werden weitere Präzisierungen, Justierungen und Ausflüge in andere Forschungsfelder der Narratologie folgen und auch folgen müssen. Die Überlegungen zur Existenz einer handlungssteuernden und

¹⁵¹⁷ Diese doch recht grundsätzliche, beinahe rhetorische Frage lässt sich, so ist sich die Narratologie einig, durchaus mit ‚Ja‘ beantworten. Allein schon die Verwendung einer Erzähl-Instanz und das Wiedergeben fiktiver Ereignisse an sich in unterschiedlicher Darbietungsform weist ‚Erzählprinzipien‘ als universelle Kategorie aus.

¹⁵¹⁸ Gerade ‚Friktionen im Rollenentwurf‘ werden bei dem großen Stellenwert der Kohärenz nur marginal aufzufinden sein, denen gerade deshalb jedoch besondere Bedeutung inhärent ist, wenn sie einmal auftauchen.

nicht nur handlungstragenden Figur, welche diese Fähigkeit aus einem oft unerklärlichen Wissensvorsprung gegenüber anderen Figuren erhält, sollten jedoch den Blick auf ein interessantes Phänomen gelenkt haben, das eine Weiterverfolgung lohnt.

V. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: *Poetik*. Übersetzung und Kommentar von Arbogast Schmitt, Berlin 2011².
- Chrétien de Troyes: *Le chevalier au lion*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne Pierreville, Paris 2016.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Bor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart³ 2007. [N]
- Das Nibelungenlied: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch; nach der Handschrift B / hrsg. von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. von Siegfried Grosse, Stuttgart 2010. [N*]
- Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Bd 1 Text (Unveränd. 5. Abdr. nach dem 3., mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verb. kritischen Apparat besorgt und mit einem erw. Nachw. versehen), hg. v. Karl Marold, Berlin / New York 2013.
- Hartmann von Aue: *Iwein*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hrsg. u. übers. von Rüdiger Krohn. Kommentiert von Mireille Schnyder, Stuttgart 2011.
- Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Nach der Ausgabe von Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn, Band 1 u. 2, Frankfurt a. M. 1994.

Hilfsmittel

- PONS-Wörterbuch für Schule und Studium Latein – Deutsch, bearbeitet von Rita Hau. Neubearb. unter Mitw. von Adolf W. Fromm und Gregor Vetter, 1. Aufl. [Nachdruck] 2010.

Sekundärliteratur

- Allen, Renée: The Roles of Women and Their Homosocial Context in the Chevalier au Lion, in: *Romance Quarterly* 46 (1999), Band 3, S. 141–151.
- Anton, Heinz: Diegese. In: Nünning, Ansgar (Hsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2. Auflage Stuttgart / Weimar 2001,
- Armstrong, Grace M.: Women of Power: Chrétien de Troyes' Female Clerks, in: *Women in French Literature: A Collection of Essays*, hg. v. Michael Guggenheim, Stanford 1988, S. 37–47.
- Bachmann-Medick, Doris: *Spatial Turn*. In: Ebd.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 284–328.
- Bachorz, Stephanie: Zur Analyse der Figuren, in: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004.
- Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik, in: Klaus Ridder, Steffen Patzold (Hgg.): *Die Aktualität der Vormoderne : Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*, Berlin 2013, S. 185–206.
- Barandun, Anina: *Die Tristan-Trigonometrie des Gottfried von Straßburg*, Tübingen/Basel 2011.
- Barthel, Verena: Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm Stoffes, Berlin 2008.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Bauer, Barbara: *Starke Frauen zwischen Tradition und Moderne: Die weiblichen Figuren in Gottfrieds von Straßburg Tristanroman*, Hamburg 2013.
- Becker, Anja/Mohr, Jan: Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung, in: *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, hg v. Anja Becker und Jan Mohr, Berlin 2012, S. 1–60.
- Bein, Thomas: Zum 'Autor' im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hgg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, 303–320.
- Behr, Hans-Joachim: Herzog Ernst. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung, [Litterae 62], Göttingen 1979.
- Behr, Hans-Joachim/Szenklar, Hans: Herzog Ernst, VL 3², Sp. 1179–1191.
- Bertau, Karl: Der Ritter auf dem halben Pferd oder die Wahrheit der Hyperbel, in: PBB 116 (1994), S. 285–301.
- Blamires, David: *Herzog Ernst and the Otherworld Voyage. A comparative study*, Manchester 1979.

- Blumstein, Andree Kahn :The Structure and Function of the Cundrie Episodes in Wolfram's Parzival, The German Quarterly, 3/1/1978, Bd. 51, Ausgabe 2, S. 160–169.
- Börstinghaus, Jens: Sturmfahrt und Schiffbruch. Zur lukanischen Verwendung eines literarischen Topos in Apg 27,1 – 28,6, Tübingen 2010.
- Boissevan, Jeremy: Friends of Friends. Networks, Manipulators and Coalitions, Oxford 1974.
- Booth, Wayne C.: The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before 'Tristram Shandy', in: Publications of the Modern Language Association 67 (1952), S. 163–185.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago ²1983.
- Bowden, Sara: A False Dawn: the Grippia episode in three versions of Herzog Ernst, in: Oxford German Studies 41 (2012), S. 15–31.
- Brackert, Helmut: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg., übersetzt und mit einem Anhang versehen. 2. Band Hamburg / Frankfurt a. M 1971.
- Bradley, Robert Lee: Narrator and audience roles in Wolfram's „Parzival“, Göppingen 1981.
- Brander, Laura: *Nackte Verführung und enthaltsame Jungfrau. Funktion und Instrumentalisierung von Nacktheit im Umfeld von Brautwerbung, Beilager und Hochzeitsnacht* siehe: *Und sie erkannten, dass sie nackt waren*, hg. von Stefan Bießener, Bamberg 2008, S. 289–321.
- Bräuer, Holm: post hoc ergo propter hoc, in: Handwörterbuch Philosophie hg. v. Wulff D. Rehfus. Göttingen 2003.
- Braunagel, Robert: Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters. Entwicklungen in der literarischen Darstellung und Ausarbeitung weiblicher Handlungsträger, Ingolstadt 2001.
- Brinker-von der Heyde, Claudia: Hagen – ein Held mit vielen Gesichtern!, in: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik, Amsterdam/Atlanta 1999 (51), S. 105–124.
- Bruckner, Matilda Tomaryn: Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance: The Convention of Hospitality (1160–1200), Lexington 1980.
- Brüggen, Elke: Schattenspiele. Beobachtungen zur Erzählkunst in Wolframs 'Parzival', in: Wolframstudien XVIII (2004), S. 171–188.
- Brunner, Horst: Hartmann von Aue: *Erec* und *Iwein*, in: ders.: Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, Stuttgart 2009, S. 97–128.
- Bulang, Tobias: Literarische Produktivität – Probleme ihrer Begründung am Beispiel Johann Fischarts, in: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, hg. v. Corina Laude u. Gilbert Hess, Berlin 2008 S. 89–118.
- Bumke, Joachim: Die Wolfram von Eschenbach-Forschung seit 1945. Bericht und Bibliographie, München 1970.

- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001.
- Buschinger, Danielle: Zur Rezeption des Tristan-Stoffes in der deutschen Literatur des Mittelalters nach 1250. In: Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Hg. von Danielle Buschinger. Amiens 1988. S. 39–50.
- Carne, Eva-Maria: Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue : ihre Bedeutung im Aufbau und Gehalt der Epen, Marburg 1970.
- Chatman, Seymour: Story and Discours. Narrative Structure in fiction and film, New York 1978.
- Cormeau, Christoph/Störmer, Wilhelm/Bein, Thomas (Hgg): Hartmann von Aue: Epoche – Werk – Wirkung, Beck 2007.
- Curschmann, Michael: Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur, in: Wolfram-Studien VIII, S. 11–32.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen¹¹ 1993.
- Davies, Martin/Stone, Tony: Folk Psychology and Mental Simulation, in: Contemporary Issues in the Philosophy of Mind, hgg von: Anthony O'Hear, Cambridge 1998.
- Deist, Rosemarie: Die Nebenfiguren in den Tristanromanen Gottfrieds von Straßburg, Thomas' de Bretagne und im „Cligès“ Chrétiens de Troyes, Göppingen 1986.
- Deist, Rosemarie: Gender and power. Counsellors and their masters in antiquity and medieval courtly romance, Heidelberg 2003.
- Dicke, Gerd: Erzähltypen im Tristan : Studien zur Tradition und Transformation internationaler Erzählmateriellen in den Romanversionen bis zu Gottfried von Straßburg, Göttingen 1997.
- Dimpel, Michael Friedrich: Dilemmata: Die Orgeluse-Gawan-Handlung im "Parzival". In: ZfdPh 120 (2001), S. 39–59.
- Dimpel, Michael Friedrich: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011.
- Dimpel, Michael Friedrich: Wertungsübertragungen und korrelative Sinnstiftung im ‚Herzog Ernst B‘ und im ‚Partonopier‘, in: DVLG 89 (2015), S. 41–69.
- Dinzelbacher, Peter: Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozeß, Essen 2006.
- Döffinger-Lange, Erdmuth: Der Gauvain-Teil in Chrétiens 'Conte du Graal'. Forschungsbericht und Episodenkommentar, Heidelberg 1998.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg² 2014.
- Ehrismann, Otfried: Strategie und Schicksal – Hagen, in: Literarische Symbolfiguren, hg. v. Werner Wunderlich, Bern/Stuttgart 1989, S. 89–115.

- Ehrismann, Otfried: Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung, 2. neubearbeitete Auflage, München 2002.
- Ehrismann, Otfried: Das Nibelungenlied, München 2005.
- Emmerling, Sonja: Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des „Parzival“. Wolframs Arbeit an einem literarischen Modell, Tübingen 2003.
- Fern, Carola Susanne: Seesturm im Mittelalter. Ein literarisches Motiv im Spannungsfeld zwischen Topik, Erfahrungswissen und Naturkunde. Frankfurt/Main 2012.
- Fludernik, Monika: Erzähltheorie – Eine Einführung, Darmstadt 2010.
- Fößel, Amalie: Politische Handlungsspielräume der Königin im hochmittelalterlichen Reich, in: Rolf Ballof (Hg.): Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands „Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht“, Quedlinburg 20.–23. Oktober 1999, Wiesbaden 2003.
- Fößel, Amalie: Die Königin im hochmittelalterlichen Reich. Herrschaftsausübung. Herrschaftsrechte. Handlungsspielräume“ (Mittelalter-Forschungen 4). Stuttgart 2000.
- Fößel, Amalie: Politische Handlungsspielräume der Königin im hochmittelalterlichen Reich, in: Rolf Ballof (Hg.): Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit. Erträge des Kongresses des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands „Geschichte des Mittelalters im Geschichtsunterricht“, Quedlinburg 20.–23. Oktober 1999, Wiesbaden 2003, S. 138–152.
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1993, S. 34 – 46.
- Forster, Edward M. : Aspects of the novel, San Diego 1927.
- Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin, in: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. a. , Bielefeld 2009, S. 53–80.
- Frey, Johannes: Spielräume des Erzählens. Zur Rolle der Figuren in den Erzählkonzeptionen von *Yvain*, *Iwein*, *Ywain* und *Ivens saga*, Stuttgart 2008.
- Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Weimar, Klaus/Müller, Jan-Dirk: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band I. De Gruyter, 1997.
- Fulda, Daniel: „Sçavoir 'Histoire; c'est connoître les hommes“. Figurenwissen und Historiographie vom späten 17. Jahrhundert bis Schiller, in: Jappe, Lilith u. a. (Hgg.): Figurenwissen. Funktionen von narrativen Figurendarstellungen. Berlin / Boston 2012, S. 75–114.
- Geiger, Rolf: Dialektische Tugenden. Untersuchungen zur Gesprächsform in den Platonischen Dialogen. Paderborn 2006, S. 22–28.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, Stuttgart 2010.

- Gephart, Ingrid: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“, Kön/Weimar 2008.
- Geppert, Alexander (u. a.): Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive 1840–1930, in: ebd. (u. a.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2005, S. 15–49.
- Gerhardt, Christoph: Iwein-Schlüsse, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 13 (1972), S. 13–39.
- Germain, Ellen: Lunete, Women and Power in Chretien's Yvain. In: Romance Quarterly. Vol. 38 1991, Issue 1, S. 15–25.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen 2006.
- Gerok-Reiter, Annette: Die Figur denkt – der Erzähler lenkt? Sedimente von Kontingenz in Veldekes Eneasroman, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2010, S. 131–153.
- Gerok-Reiter, Annette / Hammer, Franziska: Spatial turn / Raumforschung, in: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik – ein Handbuch, hrsg. von Christiane Ackermann u. Michael Egerding, Berlin [u.a.] 2015, S. 481–516.
- Glaser, Andrea: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. [u.a.] 2004.
- Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik höfischen Erzählens, Heidelberg 2009.
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektiven hg. v. Harald Haferland/Matthias Meyer, Berlin/New York 2010, S. 149–185.
- Gottzmann, Carola L.: Das Alte Attilied. Untersuchung der Gestaltungsprinzipien seiner Handlungsstruktur, Heidelberg 1973.
- Greulich, Markus: *Imitatio Arthuri* und *mære(n) sagen*. Zum Verhältnis von Prolog, *histoire* und *discours* in Hartmanns *Iwein*, in: Costard, Monika (u.a.) (Hgg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüre für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Mainz 2012, S. 107–127.
- Grosse, Siegfried: Kommentar, in: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Bor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 32007, S. 719–935.
- Grosse, Siegfried: Nachwort, in: Das Nibelungenlied. Mhd. / Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. und komm. von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002, S. 974–1031, hier: S. 1001.

- Haferland, Harald: Kontingenz und Finalität, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2010, S. 337–363.
- Hasebrink, Burkhard: Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert, Göttingen 2000.
- Hasebrink, Burkhard/Schiewer, Hans-Jochen/Suebaum, Almut/Volfing, Annette (Hrsg.), Innenräume in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 2008.
- Hasty, Will: Introduction: The Challenge of Gottfried's Tristan, in: A companion to Gottfried von Strassburg's Tristan, hg. v. Will Hasty, Rochester 2003, S. 1–23.
- Haug, Walter: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1990.
- Haug, Walter: Ein Dichter wehrt sich. Wolframs Prolog zu den Gawan-Büchern, in: Wolfram-Studien XII (1992), S. 214–229.
- Haug, Walter: Das Spiel mit der arthurischen Struktur in der Komödie von *Yvain/Iwein*, in: Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, hg. v. Friedrich Wolfzettel, Tübingen 1999, S. 98–118.
- Haug, Walter: Hat das Nibelungenlied eine Konzeption?, in: ders.: Das Nibelungenlied, Porto 2001, S. 27–49.
- Haug, Walter: Das ‚Nibelungenlied‘ und die Rückkehr des Autors; in: ders.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 330–342.
- Haug, Walter: Vom Tristan zu Wolframs Titulel oder Die Geburt des Romans aus dem Scheitern am Absoluten, in: DVjs 82 (2008), S. 193–204.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 2009.
- Haupt, Barbara: Ein Herzog in Fernost. Zu „Herzog Ernst A/B“, in: Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses 7, hg. v. Jean-Marie Valentin, Bern (u.a.) 2008, S. S. 157–168.
- Haustein, Jens: 'Herzog Ernst' zwischen Synchronie und Diachronie, ZfdPh 116 (1997).
- Heinzle, Joachim: Gnade für Hagen? Die epische Struktur des Nibelungenliedes und das Dilemma der Interpreten“, in: Fritz Peter Knapp (Hg.), Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985, Heidelberg 1987, S. 257–276.
- Heinzle, Joachim: Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnunterstellung, in: Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Joachim Heinzle u. Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a. M. 1991, S. 21–40.
- Hermann, Henning: Identität und Persönlichkeit in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*. Studien zur sozial- und kulturgeschichtlichen Entwicklung des Helden, Hamburg 2006.

- Hirschberg, Dagmar: Untersuchungen zur Erzählstruktur von Wolframs 'Parzival': die Funktion von erzählter Szene und Station für den doppelten Kursus, Göttingen 1976.
- Hoffmann, Torsten / Langer, Daniela: Autor, in: Handbuch Literaturwissenschaft, Stuttgart / Weimar 2007, S. 131–168.
- Hollandt, Gisela: Die Hauptgestalten in Gottfrieds Tristan. Wesenszüge – Handlungsfunktion – Motiv der List, Berlin 1966.
- Homberger, Dietrich: Gawein. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Artusepik, Bochum 1969.
- Huber, Christoph: Gottfried von Straßburg: Tristan, Berlin ³2012.
- Huber, Christoph: Empathisches Erzählen und Katharsis in Gottfrieds Tristan, in: DVjs 88.3 (2014), S. 276–296.
- Hübner, Gert: Erzählformen im höfischen Roman: Studien zur Fokalisierung im "Eneas", im "Iwein" und im "Tristan", Tübingen (u.a.) 2003.
- Hübner, Gert: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektiven, hg. v. Harald Haferland/Matthias Meyer, Berlin/New York 2010, S. 119–148.
- Hundsnußscher, Franz: Das literarisch-stilistische Potenzial der *inquit*-Formel, in: ebd. Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin / New York 2007.
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (u. a.) (Hgg.): Die Rückkehr des Autors, Tübingen 1999.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin / New York 2004.
- Jannidis, Fotis: Character, in: Peter Hühn (u. a.) (Hgg.): Handbook of Narratology, Berlin / New York 2009, S. 14–29.
- Jappe, Lilith u. a. (Hgg.): Figurenwissen. Funktionen von narrativen Figurendarstellungen. Berlin / Boston 2012.
- Johnson, L. Peter: Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70–1220/30), Tübingen 1999.
- Johnson, Sidney M.: Gawan's surprise in Wolfram's 'Parzival', in: Germanic Review 33 (1958), S. 285–292.
- Kalkhofen, Rupert: Von der Notwendigkeit des Überblicks. Die schriftliche Mündlichkeit des self-conscious narrator in *Iwein*, *Lalebuch* und *Tristram Shandy*, in: Daphnis 24 (1995), S. 571–601.
- Kaminiski, Nicola: Männerliebe contra weibliche Autorschaft? Geteilte Spiele im „Iwein“ Hartmanns von Aue, in: Oxford German Studies, Bd 30 (2001), S. 16–52.
- Kaminski, Nicola: Zeichenmacht: Gottfrieds *Tristan*, in: Oxford German Studies 37.1 (2008), S. 3–26.

- Kiening, Christian: Alterität und Methode. Alterität und Methode: Begründungsmöglichkeiten fachlicher Identität, in: *Mittlungen des Deutschen Germanistenverbandes* 52 (2005), Bd 1, S. 150–166.
- Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014.
- Krüger, Caroline: *Freundschaft in der höfischen Epik um 1200. Diskurse von Nahbeziehungen*, Berlin/New York 2011.
- Krueger, Roberta: Love, Honor, and the Exchange of Women in Yvain: Some Remarks on the Female Reader, in: *Romance Notes* 25 (1985), S. 302–317.
- Kuhn, Hugo: Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur, in: ders.: *Liebe und Gesellschaft* (Kleine Schriften III), Stuttgart 1980, S. 12–35.
- Langemeyer, Peter: *Dramentheorie: Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2011.
- Laude, Corinna: Maskierungen. Erzählinstanzen in der mittelalterlichen Epik, in: Schlesier, Renate / Trinca, Beatrice: *Inspiration und Adaption. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim 2008, S. 111–138.
- Lauer, Claudia: Die Kunst der Intrige. Spielarten strategischer Täuschung in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung*, hg. v. Brigitte Burrichter, Berlin 2013, S. 17–38.
- Lauer, Gerhard: Einführung. Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (u. a.) (Hgg): *Die Rückkehr des Autors*, Tübingen 1999, S. 99–106.
- Lieb, Ludger: Essen und Erzählen. Zum Verhältnis zweier höfischer Interaktionsformen, in: *Situationen des Erzählens: Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, hg. v. Ludger Lieb (u.a.), Berlin 2002, S. 41–69.
- Lienert, Elisabeth: Kommentar, in: *Die Nibelungenklage. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar von E. L.* Paderborn 2000.
- Lienert, Elisabeth: Geschlecht und Gewalt im "Nibelungenlied", in: *ZfdA* 132 (2003), S. 3–23.
- Lienert, Elisabeth: Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 138.1 (2016), S. 51–75.
- Linden, Sandra: Spielleiter hinter den Kulissen? Die Gawanfigur in Wolframs von Eschenbach 'Parzival'. In: *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*. Hg. v. Gisela Vollmann-Profe. Tübingen 2007, S. 151–166.
- Linden, Sandra: *Erzählung und Reflexion*, [unveröff. Univ.-Habil.]
- Linke, Hansjürgen: Über den Erzähler im Nibelungenlied und seine künstlerische Funktion, in: *Germanistische-Romanistische Monatsschrift* 10 (1960), S. S. 370–385.

- Lobsien, Eckhard: Literatur und Raumbegriff, in: Philosophische Rundschau 60 (2013), S. 157–174.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte, München 1972.
- Lotman, Jurij: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12–4, Tübingen 1990, S. 287–305.
- Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M., 2006, S. 529 – 543.
- Luff, Robert: *nu vernemet alle besunder:/ ich sage iu michel wunder. Dichter, Publikum, und Konturen der Vortragssituation im ‚Herzog Ernst‘ B*, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg 95 (2001).
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Frankfurt a. M. 1994.
- März, Christoph: Anphlise und Wolfram: Eine Mésalliance?, in: *ZfdA* 121 (1992), S. 20–36.
- Margolin, Uri: Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art, in: *Semiotica* 75–1/2 (1989), S. 1–24.
- Margolin, Uri: Character, in: David Herman (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge u.a. 2007.
- Martinez, Matias: Motivierung, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2 (2000), S. 643–646.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München⁸2009.
- Meier, Christel: Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte im vor-modernen Theater. Eine Einführung, in: Christel Meier, Heinz Meyer und Claudia Spanily (Hgg.): *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, Münster 2004.
- Merceron, Jaques: *Le message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Berkley/ Los Angeles / London 1998.
- Mertens, Volker: Hagens Wissen – Siegfrieds Tod. Zu Hagens Erzählung von Jung-siegfrieds Abenteuern, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996, S. 59–69.
- Mertens, Volker: *Der Deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998.
- Mertens, Volker: Stellenkommentar, in: Hartmann von Aue, Iwein. Text und Kommentar, hg. v. Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004.
- Mertens, Volker: Der Tristanstoff in der europäischen Literatur, in: *Wagnerspectrum* 1/2005. Schwerpunkt Tristan und Isolde. Hg. von Udo Bernbach u. a., Würzburg 2005. S. 11–42.

- Mertens: Wahrheit und Kontingenz in Gottfrieds *Tristan*, in: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, hg. v. Cornelia Herberichs und Susanne Reichlin, Göttingen 2009, S. 186–205.
- Meves, Uwe: Studien zu König Rother, *Herzog Ernst* und Grauer Rock (Orendel). Bern u.a. 1977.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Die Schuld in der Tragödie, in: Ders.: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005.
- Miedema, Nine/Hundsnurscher, Franz: Einleitung, in: ebd. Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin / New York 2007, S. 1–17.
- Miedema, Nine/Hundsnurscher, Franz (Hgg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin / New York 2007.
- Miedema, Nine: Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse", in: Harald Haferland / Matthias Meyer (Hgg.), *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, S. 35–67.
- Miedema, Nine: Einführung in das „Nibelungenlied“, Darmstadt 2011.
- Mohr, Wolfgang: Obie und Meljanz: Zum 7. Buch von Wolframs Parzival, in: Mohr, Wolfgang: Obie und Meljanz. Zum 7. Buch von Wolframs 'Parzival', Bonn 1957, in: Wolfram von Eschenbach, hg. Heinz Rupp, Darmstadt 1966, S. 261–286.
- Mohr, Wolfgang: Parzival und Gawan (1958), in: Wolfram von Eschenbach, hg. Von H. Rupp, Darmstadt 1966, S. 287–318.
- Mohr, Wolfgang: Iwein: mit Beobachtungen zum Vergleich des Yvain von Chrestien von Troyes mit dem Iwein Hartmann von Aue, Göttingen 1985.
- Morris, Colin: The Discovery of the Individual, Toronto 1972.
- Mühlherr, Anna: Tristan, in: Themenorientierte Literaturdidaktik. Helden im Mittelalter, hrsg. v. Franziska Künzlen / Anna Mühlherr / Heike Sahn, Göttingen 2014, S. 90–109.
- Müller, Jan-Dirk: Ratgeber und Wissende in heroischer Epik, in: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 124–146.
- Müller, Jan-Dirk: Öffentlichkeit und Heimlichkeit im Nibelungenlied. Wahrnehmung und Wahrnehmungsstörung im Heldenepos, in: Gert Melville/Peter von Moos (Hgg.): Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, Köln 1998, S. 239–259.
- Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- Müller, Jan-Dirk: Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Transgression und Ökonomie, in: Transgressionen. Literatur als Ethnographie, hg. v. Rainer Warning/Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2003, S. 213–243.
- Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2009.

- Müller, Ulrich: The Modern Reception of Gottfried's *Tristan* and the Medieval Legend of Tristan and Isolde, in: A Companion to Gottfried von Straßburg's *Tristan*. Hg. von Will Hasty. Rochester 2003, S. 285–304.
- Nellmann, Eberhard: Wolframs Erzähltechnik – Untersuchungen zur Funktion des Erzählers, Wiesbaden 1973.
- Neudeck, Otto: Ehre und Demut. Konkurrierende Verhaltenskonzepte im 'Herzog Ernst B', in: *Zfda* 121 (1992), S. 177–209.
- Neudeck, Otto: Erzählen von Kaiser Otto. Zu Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur, Köln u. a. 2003.
- Niesner, Manuela: *Swes got an mir gedächte, daz biutet dienst sîner hant*. Gawans Geheimdiplomatie in Wolframs ‚Parzival‘. In: *PBB* 129 (2007), S. 38–65.
- Oesterreicher, Wulf: 'Verschriftung' und 'Verschriftlichung' im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, in: *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, hg. v. Ursula Schaefer, Tübingen 1993, S. 267–292.
- Ohlenroth, Derk: Konkurrierende Erzählangebote im 'Parzival'?, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, hg. v. Karin Dornhauser, Klaus Grubmüller (u. a.), Bd 129 (2007), Tübingen 2007, S. 253–285.
- Painter, Sidney: The Ideas of Chivalry, in: *The John Hopkins Alumni Magazine*, Bd. 23/3 (1935), S. 218–232, deutsch in: Borst, Arno: *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt 1976.
- Peters, Ursula: 'Texte vor der Literatur'? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie, in: *Poetica* 39(2007), S. 59–88.
- Pfeiffer, Ingeborg: Untersuchungen zum 'Tristan' Gottfrieds von Strßburg unter besonderer Berücksichtigung der altnordischen Prosaversion, Göttingen 1956.
- Philipowski, Katharina: Minne als Krankheit, in: *Neophilologus* 87, Band 3 (2003), S. 411–433.
- Philipowski, Katharina: Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt? *trüren, zorn, haz, scham und nît* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie, in: *PBB* 128 (2006), S. 254–271.
- Poag, James F.: Gawan's surprise, in: *Wolfram-Studien* 4 (1977), S. 71–76.
- Richter, Julia: Spiegelungen: Paradigmatisches Erzählen in Wolframs "Parzival", Berlin 2015.
- Riedo, Daniel: Der Status der Fragen im im deutschen hochhöfischen Roman, Bern 2008.
- Rohr, W. Günther: Das *Nibelungenlied* oder die Lust am Untergang, in: *The Nibelungenlied: Genesis, Interpretation, Reception* (Kalamazoo Papers 1997–2005), Göttingen 2006, S. 77–88.
- Rothschild, Judith Rice: Empowered Women and Manipulative Behaviours in Chrétien's *Le Chevalier au lion* and *Le Chevalier de la Charrete*, in: *Medieval Perspectives* 7 (1992), S. 171–185.

- Rühl, Jasmin S.: Welfisch? Staufisch? Babenbergisch? Zur Datierung, Lokalisierung und Interpretation der mittelalterlichen Herzog-Ernst-Fassungen seit Konrad III. auf der Grundlage der Wortgeschichte von "Burg" und "Stadt", Wien 2002.
- Kurt Ruh: Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Teil I, Berlin 1977.
- Ruh, Kurt: Höfische Epik des deutschen Mittelalters, Teil II, Berlin 1980.
- Schaefer, Ursula: Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002* (Wolfram-Studien XVIII). Hg. v. Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz und Klaus Ridder. Berlin 2004, 83–97.
- Schild, Wolfgang: Folter, Pranger, Scheiterhaufen : Rechtsprechung im Mittelalter, München 2010.
- Schirok, Bernd: Perspektiven der Interpretation, in: Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch, hg. v. Joachim Heinzle, Berlin/New York 2011, S. 411–440.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 2. verb. Auflage, Berlin / New York 2011.
- Schmid, Wolf: Perspektive, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Matias Martinez, Stuttgart / Weimar 2011, S. 138–145.
- Schmitt, Kerstin: Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der ›Kudrun‹. Berlin 2002.
- Schmitz, Bernhard Anton: Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten, Tübingen 2008.
- Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000.
- Schönert, Jörg: Author, in: Handbook of Narratology, hg. v. Hühn, Peter / Pier, John / Schmid, Wolf / Schönert, Jörg, Berlin/New York 2009, S. 1–13.
- Schopf, Alfred: Die Gestalt Gawains bei Chrétien, Wolfram von Eschenbach und *Sir Gawain and the Green Knight*, in: Spätmittelalterliche Artusliteratur, hg. v. Karlheinz Goller, Paderborn 1984, S. 85–104.
- Schuhmann, Martin: *Li Orgueilleus de la Lande* und das Fräulein im Zelt, Orilus und Jeschute. Figurenrede bei Chrétien und Wolfram im Vergleich, in: Nine Miedema / Franz Hundsnurscher (Hgg.): Formen und Funktionen von Redesenzen in der mittelhochdeutschen Großepik, Berlin / New York 2007, S. 247–261.
- Schuhmann, Martin: Reden und Erzählen. Figurenrede in Wolframs 'Parzival' und 'Titurel', Heidelberg 2008.
- Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: Willeham von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone, Berlin 2000.
- Schulz, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählen von der „gestörten Martenehe“, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 233–262.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, Berlin / New York 2015.

- Schulz, Monika: *âne rede und âne reht* : Zur Bedeutung der triuwe im Herzog Ernst, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 120 (1998), S. 395–434.
- Schulze, Ursula: Si ne tet niht als ein wip. Intertextuelle Variationen der amazonenhaften Camilla. In: Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200. Fs. für Ursula Hennig zum 65. Geb., hrsg. von Annegret Fiebig und Hans-Jochen Schiewer. Berlin 1995, S. 235–260.
- Schulze, Ursula: Das Nibelungenlied, Stuttgart 1997.
- Schusky, Renate: Die „kupplerische Dienerin“. Eine Studie zu Hartmanns „Iwein“, Wuppertal 1976.
- Schusky, Renate: Lunete – eine »kupplerische Dienerin«?, in: Euphorion 71 (1977), S. 18–47.
- Seitter, Walter: Versprechen, versagen. Frauenmacht und Frauenästhetik in der Kriemhild-Diskussion des 13. Jahrhunderts, Berlin 1990.
- Siewerts, Ute: *sam daz holz under der rinden, alsam sît ir verborgen*“. Verborgenheit und Erkenntnis in Hartmanns von Aue ‚Iwein‘. In: Petra Hörner (Hg.): Hartmann von Aue. Mit einer Bibliographie 1976–1997. Frankfurt am Main 1998, S. 91–122.
- Simon, Ralf: Thematisches Programm und narrative Muster im Tristan Gottfrieds von Straßburg, in: ZfdPh 109 (1990), S. 354–380.
- Sowinski, Bernhard: Anmerkungen, in: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006, S. 363–399.
- Sowinski, Bernhard: Nachwort, in: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 2006, S. 405–429.
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen ¹²1993.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, 6. unveränderte Auflage, Göttingen 1995.
- Stein, Alexandra: Die Wundervölker des Herzog Ernst. Zum Problem körpergebundener Authentizität im Medium der Schrift, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.) / Jaeger, Stephen (Hrsg.): Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart/Leipzig 1997.
- Stein, Peter K.: Die Musik in Gotfrids von Straßburg 'Tristan' – Ihre Bedeutung im epischen Gefüge. Vorstudie zu einem Verständnishorizont des Textes, in: ders.: Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik, 1980, S. 569–694.

- Stevens, Adrian: Fiction, Plot and Discours: Wolfram' Parzival and its narrative-source, in: Will Hasty (Hg.): A Companion to Wolfram's Parzival, Columbia 1999, S. 99–124.
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im 'Straßburger Alexander', im 'Herzog Ernst' und im 'König Rother', Tübingen 2002.
- Stock, Markus: Figur – Zu einem Kernproblem historischer Narratologie, in: *Historische Narratologie: Mediävistische Perspektiven*, ed. Harald Haferland and Matthias Meyer, Berlin and New York: de Gruyter, 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 187–203.
- Strohschneider, Peter: Einfache Regeln – komplexe Strukturen: ein strukturanalytisches Experiment zum "Nibelungenlied", in: Nibelungenlied und Nibelungenklage. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Christoph Fasbender. Darmstadt 2005, S. 48–82.
- Suerbaum, Almut: Wissen als Macht. Figurendarstellung in Thürings von Ringoltingen *Melusine*, in: *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*, ed. Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart, Berlin / New York 2012, S. 54–74.
- Sullivan, Joseph M.: The Lady Lunete: Literary Conventions of Counsel and the Criticism of Counsel in Chrétien's Yvain and Hartmann's Iwein, in: *Neophilologus*, Volume 83, Bd 3 (2004), S. 335–354.
- Sullivan, Joseph M.: Kalogrenant/Calogrenant, Space and Communication in Hartmann's Iwein and Chrétien's Yvain, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 42,1 (2006): 1–14.
- Sziráký, Anna: Éros – Lógos – Musiké: Gottfrieds "Tristan" oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und Musik?, Berlin u. a. 2003.
- Tauber, Christine: *Kassandra*. In: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (DNP, Bd. 5) Metzler, Stuttgart/Weimar 2008, S. 382–384.
- Thomas, J. W./Dussère, Carolyn: Introduction, in: *The Legend of Duke Ernst*, Lincoln/London 1979.
- Todorov, Tzvetan: *Poetik der Prosa*, Frankfurt a. M. 1972.
- Tomasek, Tomas: *Gottfried von Straßburg*, Stuttgart 2007.
- Unzeitig-Herzog, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: *Wolfram-Studien XVIII* (2004), S. 59–81.
- Unzeitig, Monika / Nine Miedema / Franz Hundsnuerscher: Einleitung, in: ebd.: *Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik: Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011, S. 1–17.
- Unzeitig, Monika (u.a) (Hg.): *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik: Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011.

- Uttenreuther, Melanie: Die (Un)Ordnung der Geschlechter: Zur Interdependenz von Passion, Gender und Genre in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Bamberg 2009.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, München ⁸2006.
- Von Ertzdorff, Xenja: Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göttingen 1996.
- Von See, Klaus (u.a.) (Hg): Kommentar zu den Liedern der Edda. Band 7: Heldenlieder, Heidelberg 2012.
- Wapnewski, Peter: Hartmann von Aue, Stuttgart 1976.
- Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im *Tristan*, in: Transgressionen. Literatur als Ethnographie, hg. v. Rainer Warning/Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2003, S. 175–212.
- Weber, Gerd Wolfgang: „Sem konungr skyldi“. Heldendichtung und Semiotik. Griechische und germanische heroische Ethik als kollektives Normensystem einer archaischen Kultur, in: Helden und Heldensage. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag, hg. von Herrmann Reichert und Günther Zimmermann, Wien 1990, S. 447–481.
- Wehrli, Max: Herzog Ernst, in: ders.: Formen mittelalterlicher Erzählung, Zürich/Freiburg i. Br. 1969, S. 141–153.
- Wehrli, Max: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze, Zürich 1969, S. 195–223.
- Wenzel, Franziska: Keie und Kalogrenant. Zur kommunikativen Logik höfischen Erzählens in Hartmanns *Iwein*, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. von Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 89–109.
- Wenzel, Horst: Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungen im Nibelungenlied, in: 6. Pöchlerner Heldenliedgespräch. 800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick, hg. von Klaus Zatloukal, Wien 2001.
- Wenzel, Peter: Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004.
- Wilpert, Gero von: *Deus ex machina*. In: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart ⁸2001, S. 161–163.
- Wisniewski, Roswitha: Die Darstellung des Niflungenunterganges in der Thidreksaga: eine quellenkritische Untersuchung, Tübingen 1961.
- Wolf, Alois: Erzählkunst und verborgener Schriftsinn. Zur Diskussion um Chrétien *Yvain* und Hartmanns *Iwein*, in: Sprachkunst, Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd 2 (1971), S. 1–42.
- Wolf, Gerhard: Ein Kranz aus dem Garten des Gramoflanz. Grenzen und Grenzüberschreitung zwischen Mythos und Literatur in der Gauvain/Gawan-Handlung des Perceval/Parzival, in: Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Berlin 2007, S. 21–36.

- Wynn, Marianne: Wolfram's Parzival. On the Genesis of its Poetry, Frankfurt a. M. (u. a.) 1984.
- Zimmermann, Tobias: Den Mörder des Gatten heiraten? Wie ein unmöglicher Vorschlag, zur einzig möglichen Lösung wird: der Argumentationsverlauf im Dialog zwischen Lunete und Laudine in Hartmanns Iwein, in: Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007, S. 203–222.
- Zumthor, Paul: Comments on H. R. Jauss's Article, in: New Literary History 10 (Bd. 2), 1979, S. 367–376.
- Zutt, Herta: Die unhöfische Lunete, in: Trude Ehlert (Hg.): Chevaliers errants, demoiselles et l'autre. Höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag, Göttingen 1998, S. 103–120.

