Facultade de Filoloxía
Departamento de Filoloxía Alemana

Zeitauffasung und Figurenidentität im Daniel von dem Blühenden Tal und Gauriel von Muntabel

Dª Almudena Otero Villena

TESE DE DOUTORAMENTO

2005

Inhaltsverzeichnis

I Voraussetzungen 4

1 Identitätskonzeptionen im Mittelalter: Das Problem der Individualität 5

2 Die fiktionale Identität 11

3 Die mittelalterliche Zeitvorstellung 15

4 Die fiktionale Zeit 19

II Die Identitätsdarstellung des Helden im *Iwein* 23

III Zeit und Identität in Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal*

1 Der Stricker: Eine Vorstellung 43

2 Die Modifikation der Identitätsdarstellung des Helden im *Daniel* 46

2.1 Intertextuelle Bezüge zwischen *Daniel* und *Rolandslied* (*Karl*) 46

2.1.1 Die Rolle der Gesellschaft 47

2.1.2 Das Motiv des Zorns 49

2.2 Intertextuelle Bezüge zwischen *Daniel* und *Iwein* 52

2.2.1 Die Zeit 52

2.2.2 Episoden: Die Veränderung der Struktur des *Iwein* im *Daniel* 54

3 Das binäre Aufbauprinzip 63

3.1 Einzelhandlung / Gesellschaftshandlung 63

3.2 *list* / Zorn 71

3.3 Sehen-Sprechen / Nichtsehen-Nichtsprechen 82

3.3.1 Sehen / Nichtsehen 83

3.3.2 Sprechen / Nichtsprechen 88

3.4 Monologe-Dialoge / keine Monologe-Dialoge 95

3.4.1 Der Wille 106

3.5 Perspektive des Einzelnen / Perspektive der Gesellschaft 111

3.6 Zeit des Einzelnen / Zeit der Gesellschaft 122

3.7 Anhang: Der Raum 138

IV Zeit und Identität in Konrads *Gauriel von Muntabel*

1 Konrad von Stoffeln und der *Gauriel von Muntabel* 145

2 Die Modifikation der Identitätsdarstellung des Helden im *Gauriel* 147

2.1 Intertextuelle Bezüge zwischen dem *Gauriel* und dem Typus der

Feenliebesgeschichte 148
2.2. Intertextuelle Bezüge zwischen *Gauriel* und *Iwein* 151
2.2.1 Die Zeit 151
2.2.2 Episoden: Die Veränderung der Struktur des *Iwein* im *Gauriel* 156

3 Das binäre Aufbauprinzip 165
3.1 *wilde* / Hof 165
3.2 *wilde* Räume / höfische Räume 174
3.3 Einzelner / Gesellschaft 184
3.4 Macht der Fee / Macht der Königin: Die Ablehnung der Subjektivierung 190
3.5 Der Wille der *gotinnen* / der Wille Gottes 199
3.6 *wilde* Zeit / höfische Zeit 201
3.7 Anhang: das Sehen 214

V Zusammenfassung und Ergebnisse 218
1 Zeit- und Identitätsmodelle im *Iwein*, *Daniel* und *Gauriel* 218
1.1 *Iwein* 218
1.2 *Daniel von dem Blühenden Tal* 220
1.3 *Gauriel von Muntabel* 224
2 Identitätskonzeptionen in neuen fiktionalen Welten 226
3 Schlussbemerkungen zur Literaturgeschichte 228

VI Literaturverzeichnis 230

I Voraussetzungen

In seinem großen Werk *Zeit und Erzählung* hat Paul Ricoeur auf die Verbindung zwischen Zeit und Identität aufmerksam gemacht: Die menschliche Identität sei immer eine narrative, die sich in Erzählungen entfalte; jedes Leben sei deswegen in der Zeit verankert.[1] Diese Verbindung zwischen Zeit und Identität führe zu einer doppelten Bewegung: „Die Zeit wird in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie die Züge der Zeiterfahrung trägt".[2] Das Erzählen ist für Ricoeur der wichtigste Zugang zum Verständnis des Problems der Zeit.

Das Ziel der folgenden Arbeit ist der Versuch, diese Idee der Verbindung zwischen Zeit und Identität auf die mittelalterliche Literatur zu übertragen und drei unterschiedliche Identitätsmodelle vorzustellen, die in mittelalterlichen literarischen Texten zu finden sind. Meine These lautet wie folgt: Die Identitätsdarstellung des literarischen Helden ist direkt mit der in der Erzählung vorhandenen Zeitauffassung verbunden. Eine Zeitvorstellung ist immer mit einer bestimmten Art der Weltsicht verbunden, deswegen muss sie auch mit einem bestimmten Identitätsmodell verbunden sein. Der Gegenstand meiner Untersuchung besteht in drei mittelhochdeutschen Artusromanen, die zwischen Anfang des 13. und Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben wurden:[3] der *Iwein* Hartmanns von Aue, Strickers *Daniel von dem blühenden Tal* und Konrads von Stoffeln *Gauriel von Muntabel*. Die Auswahl dieser Texte wurde mit einer bestimmten Intention getroffen. Der *Daniel* und der *Gauriel* haben eine Gemeinsamkeit: Sie enthalten vielfältige intertextuelle Bezüge, darunter auch zeitliche Motive (die Termine), zum *Iwein*. Diese intertextuellen Bezüge zu Hartmanns Roman erfahren in beiden Texten bestimmte Veränderungen und werden gleichzeitig mit Elementen vermischt, die in anderen Gattungen ihren Ursprung haben (im Fall des *Daniel* in der *chanson de geste*, im Fall des *Gauriel* in den Feengeschichten). Dadurch verändert sich sowohl die Zeitauffassung wie die Identitätsdarstellung des Helden in den Texten des Strickers und Konrads im Vergleich zu ihrer Quelle: Es kann behauptet werden, dass beide Romane trotz ihres

[1] Eine Zusammenfassung dieser Idee ist am Ende des dritten Bandes (Paul Ricoeur, 1991, S. 394–397) zu finden.

[2] Paul Ricoeur (1988), S. 13.

[3] Die Datierung des *Gauriel von Muntabel* ist in der Forschung umstritten. Über diese Problematik verweise ich an den Anfang des Kapitels über den Roman Konrads.

gemeinsamen Ausganspunkts im *Iwein*, entgegensetzte Richtungen hinsichtlich dieser Aspekte einschlagen.

In den vier folgenden Kapiteln der Vorausetzungen behandle ich theoretische Probleme über Zeit und Identität. Der zweite Teil der Arbeit untersucht die Verbindung zwischen Zeit und Identität im *Iwein*. Danach analysiere ich den *Daniel*: zuerst die intertextuellen Bezüge zwischen dem Roman und anderen literarischen Texten, hauptsächlich dem *Iwein*; dann behandle ich das sogenannte ‚binäre Aufbauprinzip', dessen letztes Kapitel die Zeitkonzeption des Romans bespricht. Im vierten Teil der Arbeit untersuche ich den *Gauriel* unter denselben Voraussetzungen wie den *Daniel*. Am Ende nehme ich die Ergebnisse der Untersuchungen auf, um die Verbindung zwischen Zeitauffassung und Identitätsdarstellung in den drei besprochenen Romanen genau zu erklären und ihre unterschiedlichen Modelle zu vergleichen.

1 Identitätskonzeptionen im Mittelalter: Das Problem der Individualität

Die mediävistische Forschung hat sich in den letzten Jahren viel mit dem Problem der Figurenidentität beschäftigt. Als Beispiel seien hier nur zwei Arbeiten erwähnt, die sich mit diesem Problem auseinandergesetzt haben. Beide gehen von unterschiedlichen Ansätzen aus, dennoch bestehen zwischen ihnen und meinen Untersuchungen des *Daniel* und des *Gauriel* Parallelen. Es handelt sich konkret um zwei Aspekte: die Figurenidentität als Resultat der „Hybridität" des Textes und die Verbindung zwischen Zeit und Identität.

Die erste Arbeit ist *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert* von Stephan Fuchs.[4] Fuchs benutzt strukturalistische Erzählmodelle und gattungstheoretische Überlegungen, um die Identität des Helden im *Wigalois* und im *Willehalm* zu untersuchen. Im Falle des *Wigalois* zeigt er, wie der Held verschiedene Rollen aus unterschiedlichen Gattungsmustern und Erzähltraditionen in sich vereint, was ihn als einen „hybriden" Helden charakterisiere: „Aus traditionellen Motiven, Rollen und Positionen erwächst [...] ein neues Konzept eines Helden, das den Namen eines Konzepts gleichwohl kaum zu verdienen scheint, weil es keine neuen Paradigmata

[4] Stephan Fuchs (1997).

aufrichtet, sondern nur vorgegebene zugleich erfüllt und gegenseitig neutralisiert" (S. 219). Indem die Suche nach der eigenen Identität im Text nicht thematisiert werde, funktioniere die Biographisierung des Helden als Element, das die Vielfältigkeit der Rollen zusammenbinde. Die Biographie sei dadurch eine „behauptete" (S. 221) Identität, die den Helden nicht als Individuum erscheinen lasse: Er sei schon von Anfang an exorbitant, weil er aus einer Mischung verschiedener literarischer Traditionen hervorgegangen sei.

Die zweite Arbeit, auf die ich eingehen will, ist *Der mißratene Ritter. Konzeptionen von Identität im Prosa-Lancelot* von Judith Klinger.[5] Die Autorin sieht Lancelots Identität im Zusammenhang mit der Identität des Textes. Die Offenheit des Romans, der von verschiedenen Autoren und zu verschiedenen Zeitpunkten geschrieben wurde, führe zur Erscheinung einer wiedersprüchlichen und heterogenen Figur, die mehrere Rollen in sich enthalte. Lancelots Identität negiere also alle Prinzipien, die heutzutage mit einer kohärenten Identität verbunden werden. Die Identität des Helden konstituiere sich aber durch die Konstruktion einer Ritterbiographie, die im Zusammenhang mit der sehr sorgfältigen Chronologie entlang des Romans stehe: „Biographie bezeichnet demnach die Beschreibung eines singulären, nicht eines typischen Lebens, das seinen ‚Sinn' oder seine Identität als ganze erst am Ende, als Resultat einer zeitlichen Abfolge erhält" (S. 458). Lancelots Identität erscheine so als ein Kontinuum, das sich entlang einer linearen Zeit progressiv entfalte.[6] Er sei deswegen am Ende nicht derselbe, der er am Anfang war, aber trotzdem würden die Brüche in seiner Identität es nicht erlauben, von einer Entwicklung im heutigen Sinne zu sprechen.[7]

Schon durch diesen kurzen Blick auf zwei jüngere Arbeiten zeigt sich, dass ein wichtiges Problem der Forschung in der Frage besteht, inwiefern Begriffe wie Subjektivität oder Individualität für das Mittelalter gültig sind oder nicht. Dazu gibt

---

[5] Judith Klinger (2001).

[6] Judith Klinger sagt in diesem Sinne: „Mit der Linearisierung des Erzählens und der unaufhaltsam verstreichenden Zeit korrespondiert die Motivation des Geschehens vom Subjekt her, das Entscheidungen treffen kann und die Möglichkeit hat, eine vorhergesagte Zukunft zu verändern" (Klinger, 2001, S. 475).

[7] Judith Klinger versucht in ihrer Arbeit eine Historisierung der Identität, unter der Voraussetzung, dass die Literatur eine fiktionale Konstruktion ist, die trotzdem mit einer bestimmten gesellschaftlichen und historischen Bedingung verbunden ist (Klinger, 2001, S. 28–40). Sie negiert deswegen, dass Begriffe wie ‚Individualität' im heutigen Sinne für das Mittelalter gültig seien (S. 492–493).

es grundsätzlich zwei verschiedene Positionen, die teilweise von den unterschiedlichen Definitionen der Begriffe Subjektivität und Individualität abhängig sind:[8] Einerseits diejenigen, die Individualität als das Bewusstsein des ‚Ich' von seiner Abgrenzung gegenüber der Welt und der anderen Individuen definieren.[9] Indem sie feststellen, dass die Identität im Mittelalter von der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, von der gesellschaftlichen Rolle, bestimmt ist, erklären sie, dass es nicht möglich sei, über Individualität in jener Zeit zu sprechen. Auf der anderen Seite stehen jene, die verteidigen, dass bestimmte psychologische Prozesse allgemein für alle Menschen und in jeder Epoche gültig sind. Demnach sei es wohl möglich, von Individualität im Mittelalter zu sprechen, weil sich auch in dieser Epoche die Menschen ihrer Identität bewusst gewesen seien.

Die erste dieser Positionen beruht auf Ideen, die schon im 19. Jahrhundert von Autoren wie Jakob Burkhardt etabliert wurden.[10] Burkhardt erklärte, dass erst in der Renaissance von Individualität gesprochen werden könne, während im Mittelalter der Mensch immer nur Teil eines bestimmten Kollektivs gewesen sei: Er „erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen".[11] Im Zusammenhang damit erklärt Thomas Luckmann, dass sich die Identität im Mittelalter immer sozial bestimmt habe; das Selbstverständnis des Einzelnen sei nicht durch eigenständige Reflexion hergestellt worden: „Im größeren Teil der Menschheitsgeschichte war für den überwiegenden Teil der Menschen persönliche Identität nicht das Ergebnis einer subjektiven Reflexion, die sich aus der Gegenüberstellung von Ich und seinem sozialen Lebensumkreis ergab, sondern eine gesellschaftliche Gegebenheit. Das Ich war in seine gesellschaftlich-natürliche Umwelt eingebettet, persönliche Identität wurde sozial hergestellt".[12] Dies bedeute, dass sich der Mensch einem vorgegebenen Bild so weit wie möglich anzunähern hatte. Deswegen sei eine innere Entwicklung nicht

[8] Ingrid Kasten macht darauf aufmerksam: „So wird der Sprachgebrauch einerseits vom philosophischen Diskurs bestimmt, in dem der kognitive und erkenntnistheoretische Aspekt dominiert, zum anderen aber werden mit dem Wort – mehr oder weniger explizit – die Wahrnehmungsformen, Meinungen und Gefühle bezeichnet, die eine Person je nach individueller Disposition und Sozialisation sowie nach ihrem Wissens- und Erfahrungshorizont in gegebenen Lebenslagen entwickelt. Insofern wird Subjektivität als eine komplexe Struktur gedacht, die maßgeblich von historich differierenden, psycho-sozialen Faktoren geprägt ist" (Kasten, 1998, S. 395).

[9] Dazu Manfred Frank (1988), S. 11–12.

[10] Jakob Burckhardt (1941), S. 60–76.

[11] Ebda. (1941), S. 60.

[12] Thomas Luckmann (1979), hier S. 294.

möglich gewesen. Das Leben wäre deshalb auch nicht als ein Prozess interpretiert worden.[13] Aaron Gurjewitsch zitiert als Beispiel dafür die Heiligenleben. In ihnen werde keine allmähliche Entwicklung bis zur Heiligkeit geschildert, sondern entweder wird der Sünder plötzlich zum Heiligen, oder er ist schon von Geburt an heilig.[14]

Diese These beruht vor allem auf der Idee, dass es in der Geschichte der Menschheit eine Entwicklung hin zu einer wachsenden Bedeutung der Individualität gegeben habe.[15] Manche Fachleute vertreten die Meinung, dass diese Entwicklung im Mittelalter so weit vorangeschritten sei, dass man für diese Epoche bereits von den Anfängen der Individualität sprechen könne. Diese These wurde namentlich von Colin D. Morris ausgearbeitet,[16] der von einer Entdeckung des Individuums als Folge der sogenannten Renaissance des 12. Jahrhundert spricht. In diese Richtung argumentiert auch Aaron Gurjewitsch: Obwohl keine lineare Entwicklung bezüglich einer Entdeckung des individuellen Bewusstseins zu finden sei, lasse sich zumindest in bestimmten Kreisen eine Steigerung in diese Richtung ab dem 12. Jahrhundert erkennen.[17]

Auch in der Altgermanistik sind diese Thesen diskutiert worden. Judith Klinger zum Beispiel negiert in ihrem Aufsatz zum Thema „Möglichkeiten und Strategien der Subjekt-Reflexion im höfischen Roman" die Existenz der Individualität in vormodernen Gesellschaften, weil es in ihnen eine Übereinstimmung zwischen der persönlichen Identität und der gesellschaftlichen Rolle gäbe. Dieser Idee folgend erklärt sie, dass die Selbstreflexion des Einzelnen in bestimmten mittelalterlichen

---

[13] Dies erklärt nach Aaron Gurjewitsch, dass in der hochmittelalterlichen Malerei oder Bildhauerkunst kein Porträt existiere: Man war nur daran interessiert, das Allgemeine und nicht die individuellen Eigenschaften zu zeigen. Wenn das Leben nicht als ein Prozess gesehen wurde, habe es auch kein Interesse gegeben, den konkreten Zustand eines Menschen in einem zeitlich und räumlich konkreten Moment zu zeigen (Gurjewitsch, 1989, S. 160–161).

[14] Ebda., S. 160.

[15] Diese Entwicklung wird manchmal von fast utopischen Zügen gekennzeichnet. Vgl. zum Beispiel mit folgendem Zitat von Hans Robert Jauss: „Wie sich das erwachende Individuum gleichwohl dem dogmatischen Bann des Allgemeinen zu entziehen versuchte [...]" (Jauss, 1998, S. 374). Matthias Meyer kritisiert dieses teleologische Konstrukt in bezug auf den Aufsatz von Dieter Kartschoke „Der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen" (Kartschoke, 1988): „Wenn sich der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen befindet, so zeigt schon der Titel der Abhandlung die mit einem Perfektionsgedanken verknüpfte implizierte Teleologie des Entwurfs. Zielpunkt dieser Entwicklung ist das ‚neuzeitliche' Gewissen, das Kartschoke in einer Synthese von Gewissendefinitionen von Hegel und Luhmann beschreibt" (Meyer, 2004, S. 281).

[16] Colin D. Morris (1972).

[17] Aaron Gurjewitsch (1995). Vgl auch die Arbeiten in: *Individuum und Individualität im Mittelalter* (Jan A. Aertsen und Andreas Speer, 1996).

Werken nicht unbedingt ein Beweis für Individualität sei und als Beispiel erwähnt sie die Darstellung der Liebe im *Tristan* und im *Prosa-Lancelot*: „Tristan und Isolde haben im Sinnsystem der Liebe eine gemeinsame Identität und Subjektivität, die in Abgrenzung gegen moderne Konzeptionen als nicht-individuelle beschrieben werden muß".[18]

Auch Morris' These von der Entdeckung der Individualität im 12. Jahrhundert wurde in der Forschung in Bezug auf die deutsche Literatur vertreten. Dies trifft unter anderen auf Dieter Kartschoke zu, der in seinem Aufsatz „Der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen" die Entfaltung der Subjektivität in Bezug auf die systematische Thematisierung des Gewissens im 12. und 13. Jahrhundert analysiert.[19] Horst Wenzel erklärt seinerseits, dass „die historische Installation einer neuen Selbstauffassung und einer neuen individuellen Personendarstellung" bereits im 12. bzw. 13. Jahrhundert beginne und er nimmt dies als Ansatz für die Untersuchung einer Gruppe von Liedern Walthers von der Vogelweide.[20]

Hans-Georg Soeffner hat dagegen, indem er Identität mit Individualität identifiziert, die zweite Position, die These der Allgemeinheit der Individualität, verteidigt.[21] Indem der Einzelne mit sich selbst identisch ist, ist er immer ein Individuum; die Individualität existiere deswegen in jeder Zeit und in jeder Gesellschaft, sie sei nur unterschiedlich stark ausgeprägt.

Auch Matthias Meyer verteidigt die Verwendung des Begriffs ‚Individuum' im Mittelalter, weil die Individualität ein Merkmal des Menschen im Allgemeinen und nicht einer bestimmten Epoche sei.[22] Christiane Ackermann und Klaus Ridder haben ihrerseits für die Verwendung des Begriffs ‚Subjektivität' in Bezug auf das Mittelalter plädiert,[23] während Ingrid Kasten am Beispiel einer weiblichen literarischen Figur, Meliur, zeigt, wie die Subjektivität doch eine Rolle im Mittelalter gespielt hat.[24]

---

[18] Judith Klinger (1999), S. 137. Klinger betont auch die Rolle der Zeit in der Entstehung der Individualität: „Dieses Subjekt, das sämtliche Bestimmungen einer Person überblickt und sie in einen sinnhaften, chronologischen Zusammenhang ordnet, ist gemäß moderner Auffassung das autonome Subjekt, das seine Identität aus sich selbst bildet und dabei zugleich seine ureigenste Individualität entfaltet" (S. 133).

[19] Dieter Kartschoke (1988).

[20] Horst Wenzel (1983), hier S. 3.

[21] Hans-Georg Soeffner (1983).

[22] Matthias Meyer (2001); ders. (2004), S. 75.

[23] Christiane Ackermann / Klaus Ridder (2003).

[24] Ingrid Kasten (1998).

Auch hier soll die Ansicht vertreten werden, dass die Termini ‚Individualität' und ‚Subjektivität' für das Mittelalter benutzt werden können. Mir scheint, dass die Arbeit mit Begriffen, die eine sehr enge Definition erfordern, obwohl diese für eine wissenschaftliche Arbeit nützlich sein kann, auch bestimmte Problemen mit sich führt. Zum Beispiel wird alles, was nicht in eine Definition hineinpasst, außer Betracht gelassen. Dies geschieht mit den Vertretern der Position, dass im Mittelalter nicht von Individualität gesprochen werden kann. Indem sie sie als die Abgrenzung eines Einzelnen gegenüber den anderen definieren, schließen sie alle anderen Möglichkeiten ihrer Bestimmung aus. Sie berücksichtigen nicht, dass diese Konzeption von Individualität wahrscheinlich auch nur von der spezifischen Weltauffassung der Verteidiger dieser Definition ausgeht, es aber nicht die einzige Möglichkeit der Begriffsbestimmung ist, schon gar nicht in der Moderne und noch weniger in anderen Epochen. Dies werde ich im Laufe der Arbeit zeigen.

Im Mittelalter finden sich Identitätsmodelle, die Individualität implizieren, aber auf anderen Definitionen beruhen als diejenigen, die heutzutage in der Forschung verbreitet sind. Dieses Individualitätkonzept muss zum Beispiel nicht unbedingt die Abgrenzung des Subjekts von einer äußeren Instanz bedeuten.[25] Wie Caroline Walker Bynum gezeigt hat, gibt es im 12. Jahrhundert nicht nur ein großes Interesse an der Innerlichkeit des Menschen, an seinem Selbst, sondern auch an der Gruppe: „[...] twelfth-century religion did not emphasise the individual personality at the expense of corporate awareness. Rather it was characterised by the discovery of the group and the ‚outer man' as well as by the discovery of the inner landscape and of the self'.[26] Der Mensch wird im Mittelalter als Instanz mit Eigenwert aufgefasst. Diese Einzigartigkeit des Menschen kann aber auch in direkter Verbindung mit seiner Wirklichkeit als Teil einer Gruppe oder einer größeren Instanz stehen. Mehr noch: Genau dieses Gefühl von Verbundenheit ist es, was manchmal das Bewusstsein von Einzigartigkeit ermöglicht.

Diese Behauptung mag ein wenig paradox klingen und der Gedanke wird deswegen häufig in der Forschung als Beleg für die Inexistenz des ‚wirklichen' Individualitätskonzept erklärt. Als Beispiel seien die Überlegungen Judith Klingers zum *Tristan* erwähnt. Klinger beschreibt die Liebe zwischen Tristan und Isolde als

[25] Matthias Meyer hat in diesem Sinne kritisiert, dass die Diskussion über den Individuumsbegriff nicht seine mittelalterliche Auffassung berücksichtigt, „sondern häufiger auf der Basis der hauptsächlich dogmatischen Gründen geschuldeten Individuumsdebatte des 19. und 20. Jahrhunderts argumentiert" (Meyer, 2004, S. 76).

[26] Caroline Walker Bynum (1980), hier S. 3.

ein „intersubjektives Sinnsystem, die auf Distanzlosigkeit angewiesen ist“[27], die zu einer Identifizierung zwischen beiden führe. Die Darstellung beider Liebenden als eine Einheit schließt nach Klinger die Möglichkeit von Individualität aus. Diese Auffassung der Individualität als Gegensatz zur Identifizierung mit einer anderen Instanz ist aber anhand mittelalterlicher Texte leicht abzuweisen, wie das Beispiel Meister Eckharts zeigt. Für ihn ist das Finden des eigenen Selbst, seiner Einzigartigkeit (seiner Individualität also), direkt mit der Identifizierung mit einer äußeren Instanz verbunden. Er behauptet: „Hie ist gotes grunt mîn grunt und mîn grunt gotes grunt“. Und setzt fort: „Hie lebe ich ûzer mînem eigen, als got lebet ûzer sînem eigen“.[28] Das heißt, indem er seinen Seelengrund findet, wird er zu etwas Anderem, Gott. Aber genau weil er sich mit Gott identifiziert, entdeckt er sein wirkliches Selbst und wird deswegen auch anders als alle anderen und auch als Gott. Wenn man bereit ist zu akzeptieren, dass zwei gegensätzliche Dinge zusammenfallen können, kann man auch annehmen, dass Identifikation mit einer äußeren Instanz nicht unbedingt Individualität ausschließt, sondern im Gegenteil genau die Voraussetzung dafür sein kann.

2 Die fiktionale Identität

Man kann im Mittelalter prinzipiell über Individualität sprechen, aber dies bedeutet nicht, dass in allen Texten die Figuren als Individuen dargestellt werden: Die Identitätsmodelle sind zahlreich und vielfältig sowohl heutzutage als auch im Mittelalter, wie am Beispiel von fiktionalen Texten deutlich wird: Die Fiktion erlaubt es, Identitätsmodelle darzustellen, die in der nicht-fiktionalen Wirklichkeit nicht vorkommen.[29] Mein Vorschlag zur Analyse der Identität in den untersuchten Texten

[27] Judith Klinger (1999), S. 146.
[28] Meister Eckhart (1993), Predigt 5 B, S. 70–71. Dazu Reto Luzius Fetz (1998), S. 193–194. Auch Peter Reiter: „So bleiben im einigen Grunde eine wesenhafte Einheit und doch darin die Individualitäten (ewig) enthalten, und dies nicht aufgelöst wie der Wein im Fasse, sondern ‚omnia in omnibus’ als ein zugleich alles in allem seiendes ineinander sein, wo jedes alles alles umfaßt“ (Reiter, 1993, S. 511).
[29] Dazu Uri Margolin (1990), S. 847–848.

beruht auf zwei Punkten: Ich definiere Identität innerhalb der Fiktion und verbinde die Identitätsdarstellung mit der Zeit.[30]

In Bezug auf den ersten Punkt beantwortet die vorliegende Arbeit die Frage ‚Wie wird in der Fiktion Identität dargestellt?' wie folgt: Ein literarischer Text enthält die Fähigkeit, eine fiktionale Welt zu schaffen, die (noch) nicht existiert und die der nicht-fiktionalen Wirklichkeit nicht entspricht: „literarische Texte erschöpfen sich nicht darin, empirisch gegebene Objektwelten zu denotieren; ja, ihre Darstellungsintention zielt auf das, was nicht gegeben ist".[31] Wolfgang Iser bezeichnet die fiktionale Rede als „Symbolorganisation", die sich nicht auf eine schon vorgegebene Wirklichkeit bezieht.[32] Sie beruhe auf Konventionen, die sie selbst einführe und breche damit mit den Erwartungen des Rezipienten.[33] In diesem Sinne ist eine fiktionale Welt weder wahr noch falsch. Etwas als ‚wahr' zu bezeichnen, impliziert, dass es mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Eine fiktionale Welt muss nicht wahr sein, sondern nur kohärent, aber diese Kohärenz muss nicht diejenige unserer Welt sein.[34] Um dies zu erklären, stützt sich Iser auf den von John L. Austin etablierten Unterschied zwischen konstativen und performativen Redearten. Die ersten würden an den Kriterien von Wahrheit und Falschheit gemessen, die zweiten nur nach ihrem Gelingen oder Misslingen. Ihnen wird die fiktionale Rede zugeordnet. Indem ein literarischer Text eine neue Wirklichkeit schaffe, negiere diese, wie Siegfried J. Schmidt sagt, „die herrschende Wirklichkeit in ihrem Absolutheitsanspruch, macht sie zu einem ebenfalls nur möglichen Wirklichkeitsmodell [...] Die Fiktionalität der literarischen Welten entlarvt den Anspruch der herrschenden Wirklichkeit als einen fiktiven".[35]

Dennoch wäre eine fiktionale Welt in vollkommener Unabhängigkeit von der nicht-fiktionalen Wirklichkeit nicht verständlich.[36] Ein fiktionaler Text braucht

---

[30] Anette Sosna verwendet auch den Begriff der fiktionalen Identität für die Untersuchung der Figurenidentität in deutschen mittelalterlichen Romanen. Damit unterscheidet sie die personale Identität von der Identität einer literarischen Figur (Sosna, 2004, vor allem S. 28–35, 288–289).

[31] Wolfgang Iser (1975), S. 277. Ähnlich Siegfried J. Schmidt (Schmidt, 1975, S. 67–68) und Roman Ingarden (Ingarden, 1968, S. 152–153).

[32] Wolfgang Iser (1975), S. 291.

[33] Ebda., S. 288.

[34] Die Kohärenz einer fiktionalen Welt könnte zum Beispiel genau die Inkohärenz sein. Die Kohärenz ist trotzdem auch relativ und nur in bezug auf die Wirklichkeit begründbar (dazu Gertrud Grünkorn, 1994, S. 10).

[35] Siegfried J. Schmidt (1975), S. 69.

[36] In diesem Sinne kritisiert Detlef Bernd Leistner die These von Roman Ingarden, der das literarische Kunstwerk als etwas definiert hatte, das nur auf sich selbst begründet ist (Leistner, 1975,

bestimmte Konventionsbestände, die als Gemeinsamkeit zwischen Produzenten und Rezipienten gelten und die Kommunikation ermöglichen.[37] Ein solcher Text enthält somit Elemente der außerliterarischen Wirklichkeit, die zwar ihren ursprünglichen Hintergrund beibehalten, aber gleichzeitig in ihrer neuen Umgebung eine andere Bedeutung bekommen.[38] Iser behauptet dennoch, dass ein literarischer Text Ausdruck der nicht-fiktionalen Wirklichkeit sei, aber gleichzeitig eine andere Wirklichkeit schaffe, die nur im Text existiere.[39]

Fiktionale Texte enthalten aber nicht nur einen Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit, sondern auch zur vorangegangenen Literatur.[40] Dies ist besonders gut in bestimmten Romanen des 13. Jahrhunderts zu beobachten. Wie wiederholt gezeigt worden ist, wird die Fiktionalität in literarischen Texten dieser Zeit durch die verstärkte Verwendung von Elementen markiert, die aus anderen Romanen oder Texten anderer Gattungen stammen. Um es mit Matthias Meyer zu sagen, werden fiktionale Welten „aus Elementen konstituiert, die wiederum selbst bereits fiktionalen Status hatten" und die ihre ursprünglichen Funktionen verlieren.[41]

Die beiden Texte, die in dieser Arbeit zur Untersuchung stehen (*Daniel von dem blühenden Tal* und *Gauriel von Muntabel*), gehören zu dieser Gruppe von Romanen mit starken intertextuellen Referenzen. Ihre Verständlichkeit ist durch die Bezugnahme auf andere Texte bedingt. Gleichzeitig lassen diese Verweise beide Romane als deutlich fiktional erscheinen, denn die Verwendung von Elementen aus anderen Texten, die bereits einen fiktionalen Status besitzen, stellt ihre Künstlichkeit deutlicher heraus.[42] Der *Daniel* und der *Gauriel* sind Texte, die bewusst eine andere, parallele Wirklichkeit schaffen, die nach eigenen Regeln funktioniert.

Der fiktionale Charakter eines literarischen Textes impliziert auch, dass in ihm Identitätsmodelle zu finden sind, die nicht unbedingt in der Wirklichkeit existieren, obwohl sie teilweise auf Begebenheiten der realen Welt beruhen können.[43] Dies

---

S. 120–131). Nach Leistner (S. 130) kann Ingarden mit dieser These nicht erklären, „auf welchen Wegen Autor und Leser zu den ‚richtigen' gemeinsamen Vorverständnissen von Dichtung kommen".

[37] Wolfgang Iser (1975), S. 294. Auch Jan Bruck (1978), S. 295.

[38] Iser (1975), S. 300.

[39] Ebda., S. 312; er zitiert dabei Karel Kosík (Kosík, 1967, S. 123–124).

[40] Wolfgang Iser (1975), S. 312.

[41] Matthias Meyer (1994), S. 11.

[42] Gleichzeitig erscheint die Literatur als eine Realität in sich selbst, die sich auf sich selbst bezieht und in sich selbst reproduziert.

[43] Die Literatur verfügt außerdem über spezifische Möglichkeiten, um die Identität einer Figur zu entfalten: Judith Klinger (1999), S. 131; dies. (2001), S. 19.

bedeutet im Fall des *Daniel* und des *Gauriel*, dass sie Modelle der Figurenidentität aufweisen, die zum Teil auf dem des *Iwein* aufbauen, aber gleichzeitig unabhängig von diesem sind. Diese Unabhägigkeit wird durch die Kombination mit Elementen aus anderen Gattungen bewirkt. Das lässt auch diese Identität als deutlich fiktional erscheinen.

Mein zweiter Vorschlag besteht darin, die Figurenidentität in Verbindung mit der im Text vorhandenen Zeitauffassung (der erzählten Zeit)[44] zu untersuchen. Die Zeit spielt eine wichtige Rolle in der Identitätsdarstellung.[45] Das menschliche Leben ist untrennbar mit der Zeit verbunden: Man lebt in der Zeit. Ebenso geschieht es in einem literarischen Text. Die Verbindung zwischen Identität und Zeit impliziert nicht unbedingt, dass eine Person sich entlang der Zeit entwickelt. Die Idee der Entwicklung setzt schon eine bestimmte Zeitauffassung voraus. Die Fiktion eröffnet aber die Möglichkeit, verschiedene Zeitauffassungen entstehen zu lassen. Die Schöpfung einer fiktionalen Welt ist demnach immer mit einer bestimmten Zeiterfahrung verbunden: „Jede fiktive Zeiterfahrung führt uns ihre eigene Welt vor Augen, und jede dieser Welten ist singulär, unvergleichlich, einzigartig".[46]

Die Behandlung der Zeit steht im *Daniel* und im *Gauriel* in Verbindung mit dem Terminmotiv, das seinen Ursprung im *Iwein* hat. Sowohl der Stricker als auch Konrad von Stoffeln übernehmen dieses Motiv nicht unverändert, sondern führen in Bezug auf Hartmanns Roman wichtige Veränderungen ein. Diese Neuerungen lassen nicht nur die Zeit in beiden Romanen als deutlich fiktional erscheinen, sondern haben zur Folge, dass die Zeitauffassung in beiden Romanen unterschiedlich ist. Diese verschiedenen Zeitauffassungen müssen zu verschiedenen Identitätsdarstellungen in beiden Texten führen.

---

[44] Günther Müller (1968), S. 247–268.

[45] Bachtins Begriff des Chronotopos zeigt die Verbindung der Zeitauffassung mit der literarischen Welt einer bestimmten Gattung und deswegen auch mit der Identitätsdarstellung der Figuren. Der sogemannte ‚abenteuerliche Prüfungsroman' ist zum Beispiel von einer Abenteuerzeit gekennzeichnet, die keine Spur in der Figuren hinterlässt. Die Identitätskonzeption impliziert in diesem Fall keine Entwicklung (Michail M. Bachtin, 1989, hier S. 10–38).

[46] Paul Ricoeur (1991), S. 202.

3 Die mittelalterliche Zeitvorstellung

Die Zeitvorstellung ist je nach Gesellschaftsart und sogar nach Person unterschiedlich.[47] Um über Zeit zu sprechen, ist es nötig, zwischen zwei Zeitarten zu unterscheiden: Einerseits die objektive oder messbare Zeit und andererseits die subjektive Zeit, das heißt, die Zeiterfahrung eines bestimmten Individuums. Die objektive Zeit ergibt sich aus der schon in der Antike stattgefundenen Zusammenstellung zwischen der astronomischen Zeit (die durch die Bewegung der Sonne, des Mondes und der Planeten bestimmt ist) und den Zahlen.[48] Die objektive Zeit ist aber nicht nur etwas Astronomisches, sondern auch eine gesellschaftliche Konvention,[49] die eine umso wichtigere Rolle spielt, je komplizierter und spezialisierter eine Gesellschaft ist. Mit der Steigerung der menschlichen Tätigkeiten ist auch die Anwesenheit eines Organisationsmittels nötig, um ihre Mitglieder zu synchronisieren.[50] Indem die objektive Zeit eine immer größere Rolle spielt, wächst auch das Bewusstsein der Existenz einer subjektiven Zeit.

Die Mitglieder einfacher Gesellschaften unterscheiden aber nicht zwischen einer objektiven und einer subjektiven Zeit: „In diesen Gesellschaften mögen Menschen auf die Jagd gehen, sobald sie Hunger verspüren, und aufhören sich anzustrengen, sobald sie gesättigt sind".[51] In einer Agrargesellschaft ist die Zeiteinteilung stark an die Naturphänomene gebunden. Die Arbeit hängt nicht von der Feststellung von Zeiteinheiten ab; es ist nicht nötig, die Uhrzeit genau zu kennen, es reicht, die unterschiedlichen Teile des Tages zu kennen.[52]

Auch die Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird nicht in allen Epochen vorgenommen. Nur in sehr entwickelten Gesellschaften differenziert man zwischen ihnen. In diesen wird außerdem die Zukunft wichtiger genommen als Gegenwart und Zukunft: „Das Bedürfnis und die Fähigkeit zur Vorausschau und damit zur Berücksichtigung einer relativ entfernten Zukunft gewinnen einen immer größeren Einfluß auf alle Tätigkeiten hier und jetzt".[53] Dies bedeutet, dass es in einer solchen Gesellschaft eine große Selbstregulierung des gegenwärtigen Handelns

[47] Ähnlich Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 28–29.
[48] Über den Begriff ‚astronomische Zeit' siehe Arno Borst (1990), S. 10–16.
[49] Über die Mischung dieser beide Aspekten: Paul Ricoeur (1991), S. 297.
[50] Norbert Elias (1984), S. 100.
[51] Ebda., S. 15.
[52] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 110; Horst Wenzel (1996), S. 12.
[53] Norbert Elias (1984), S. 125. Dazu auch Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 29.

von jedem Menschen unter der Erwartung zukünftiger Ereignisse gibt.[54] In anderen Gesellschaften ist dagegen die Gegenwart von größerer Bedeutung.[55] Die Zeiterfahrung in einer solchen Gesellschaft ist zyklisch: „Es gibt hier keinen klaren Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, da die Vergangenheit immer wieder von neuem ersteht und zurückkehrt, indem sie sich in den realen Inhalt der Gegenwart verwandelt".[56]

Welche Stellung das europäische Mittelalter in diesem Schema einnimmt, ist in der Forschung umstritten. Einige Fachleute haben auf die ‚Modernität' der mittelalterlichen Zeitauffassung verwiesen: Sie sei von der jüdisch-christlichen Idee einer auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Heilsgeschichte geprägt.[57] Der Mensch organisiere so sein Leben in Erwartung auf eine andere, zukünftige Welt, was zur Entstehung einer teleologischen Zeitvorstellung führe. Das würde heißen, dass im Mittelalter keine zyklische Zeitvorstellung existierte, sondern eine lineare, die der heutigen näher stünde.

Die meisten Arbeiten betonen hingegen die Unterschiede zwischen dem mittelalterlichen und unserem neuzeitigen Umgang mit der Zeit. Im Mittelalter, in dem die Gesellschaft weniger spezialisiert als heute war, ist nach unserem Ermessen eine geringere Berücksichtigung der Zeit zu beobachten. Marc Bloch zeigt zum Beispiel, dass das Interesse an der Zeitmessung im Mittelalter eine Ausnahme darstellt.[58] Das wird von der Tatsache begleitet, dass nur primitive technische Mittel für eine exakte Messung der objektiven Zeit vorhanden waren. Es gab nur Sonnenuhren, Wasseruhren, Öllampen oder Kerzen, „deren kalkulierte Brenndauer die Länge der verflossenen Zeit angab".[59] Mit ihnen war es jedoch nicht möglich, die kleinsten Zeiteinheiten zu messen. Diese Unterschiede könnten zu einer anderen Zeitvorstellung geführt haben als sie heute geläufig ist. Peter Czerwinski behauptet, es sei nicht möglich, von der Existenz einer einheitlichen, allgemeine Zeit im

[54] Norbert Elias (1984), S. 126.
[55] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 32–33; Norbert Elias (1984), S. 125.
[56] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 103.
[57] Thomas Nipperdey (1986), S. 25–26; Helmut Appel (1997), S. 51.
[58] Marc Bloch (1982), S. 99–100. Dasselbe geschah mit der Bestimmung gewisser Daten, wie des Geburtsdatums: Bloch erzählt wie im Jahr 1284 eine Untersuchung aufgenommen werden musste, um das Alter der Gräfin von Champagne zu bestimmen.
[59] Dieter Kartschocke (2000), S. 479. Für größere Zeiteinheiten existierte der julianische Kalender, der ziemlich verlässlich war.

Mittelalter zu sprechen.[60] Die Zeit sei in Form von gegenseitig isolierten „Zeit-Blasen" oder „Zeit-Blöcken" konzipiert, die sich aggregativ ordnen würden.[61] Diese aggregativen Zeiten seien nicht linear, nicht sukzessiv, und deswegen impliziere eine solche Zeitvorstellung keine Idee der Subjektivität oder der Entwicklung.[62]

Spätestens die Entfaltung des Lebens in den Städten und die Entstehung des Bürgertums dürften zu bestimmten Veränderungen geführt haben.[63] Der Händler besitzt eine andere Zeitauffassung als der Bauer: „Der neue Mensch definiert sich nicht mehr in der Zeit, sondern gegenüber der Zeit".[64] Die Zeit wird messbar und zielorientiert; sie verwandelt sich in Geld, in eine Ware.[65] Neu entstandene Bedürfnisse, wie zum Beispiel die Entlohnung der Arbeit in den Städten mit Geld, erfordern genauere und für alle Stadtbewohner gleiche Zeitmessinstrumente.[66] Daher wurde die Raduhr am Ende des 13. Jahrhunderts erfunden. Das bedeutete aber noch nicht eine globale Vereinheitlichung der Zeit, denn diese wurde von Ort zu Ort anders gemessen.

Der Mangel an exakten Messinstrumenten muss nicht unbedingt ein geringeres Interesse an der Zeitproblematik bedeuten. Dass Zeit schon vor dem 13. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte, lässt sich an der Historiographie zeigen, konkret in der Chronistik, die den Wunsch darstellt, die Ereignisse in einem konkreten Zeitpunkt zu fixieren[67] und in der es außerdem nötig war, eine große Datenmenge zu kombinieren. Ein Beispiel ist Frutolf von Michelsberg. In seiner *Chronica* versucht er als erster mittelalterlicher Chronist, alle geschichtlichen

[60] In diesem Sinne kann die Messung der Zeit (oder, besser gesagt, die Einteilung des Tages) in einer bäuerlichen Gesellschaft, wie der des Mittelalters, von einer Gegend zur anderen anders sein. Die Zeit wird also lokal bestimmt (Aaron J. Gurjewitsch, 1989, S. 111). In Verbindung mit der Anwesenheit verschiedener objektiver Zeiten existierte die Idee auch im Mittelalter, dass dieselben Zeitabschnitte eine ganz andere Dauer in der Bibel als in der Gegenwart hatten: Die sechs Schöpfungstage der Bibel würden also mehr Zeit bedeuten als sechs einfache Tage (S. 124–125).

[61] Peter Czerwinski (1993), S. 203–221. Ohne die Überlegungen von Czerwinski ganz zu negieren, möchte ich in dieser Arbeit zeigen, dass die Zeitauffassung im Mittelalter viel komplizierter und vielfältiger ist, als von ihm vermutet.

[62] Ebda. (1993), S. 241.

[63] Man könnte in diesem Sinne von einem heterogenen Umgang mit der Zeit im Mittelalter sprechen. Horst Wenzel spricht zum Beispiel von der Existenz von vier verschiedenen Zeiten: die agrarische Zeit, die Zeit der Kirche, die Zeit des Adels und die Zeit des Kaufmanns (Wenzel, 1996).

[64] Ebda., S. 18.

[65] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 175.

[66] Arno Borst (1990), S. 77–78. Dazu auch Jacques Le Goff (1977), S. 400–402.

[67] Dazu Franz-Josef Schmale (1985), S. 28–29.

Ereignisse seit der Schöpfung der Welt chronologisch zu ordnen.[68] Indem er verschiedene Quellen verwendet, sieht er sich gezwungen, verschiedene Datierungssysteme zu kombinieren: Weltäre, Olympiaden, Jahre seit Gründung Roms, Inkarnationsjahre...[69]

Auch bei den mittelalterlichen Gelehrten ist ein großes Interesse an der Zeit zu erkennen. Einige zum Beispiel bemühen sich um die Bestimmung der verschiedenen Zeitabschnitte. Honorius Augustodunensis erklärt, dass die Stunde aus vier Punkten, zehn Minuten, fünfzehn Teilen, vierzig Momenten, sechzig Zeichen und 22560 Atomen bestehe.[70] Schon im frühen Mittelalter untersuchen Isidor von Sevilla und Beda die verschiedenen Zeiteinheiten. Auch die Bestimmung der kirchlichen Feiertage, die von dem Datum abhängen, auf das Ostern fällt (zum Beispiel Himmelfahrt, Pfingsten), beweist die Existenz des Interesses an der Zeitproblematik im Mittelalter.[71]

Im Zentrum der mittelalterlichen Zeitdebatte stehen aber Augustinus' Ideen, der die Existenz der Zeit im XI. Buch der *Confessiones* in der Seele situiert. Durch komplizierte Überlegungen kommt er zum Ergebnis, dass Vergangenheit und Zukunft nicht real seien, obwohl der Mensch diese beiden Elemente für wirklich halte. Die Vergangenheit sei nicht mehr und die Zukunft sei noch nicht. Die Zeit sei nur im Jetzt anwesend, in dem wir etwas wahrnehmen: „[...] tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non uideo, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio".[72]

---

[68] Franz-Josef Schmale / Irene Schmale-Ott (1972), S. 8.

[69] Franz-Josef Schmale (1980), Sp. 997. Die Anwesenheit verschiedener Maßsysteme zeigt, dass die gemessene Zeit nur für eine bestimmte Gemeinschaft galt. Jede Gemeinschaft ‚machte' ihre Zeit, indem sie ein für die Gruppe bedeutendes Ereignis als Ausgangs- und Nullpunkt seines Zeitsysstems machte. Daneben existierten auch parallel die Zeiten anderer Gemeinschaften (Franz-Josef Schmale, 1985, S. 30).

[70] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 110.

[71] Ebda., S. 113.

[72] Augustinus, *Confessiones*, XI, 20, 26. Übersetzung nach Kurt Flasch (Augustinus, *Bekenntnisse*, S. 320): „Es gibt drei Zeiten, eine Gegenwart von Vergangenem, eine Gegenwart von Gegenwärtigem und eine Gegenwart von Zukünftigem. Diese drei sind nämlich in der Seele wirklich vorhanden, während ich sie anderswo nicht sehen kann: gegenwärtige Erinnerung an Vergangenes, gegenwärtiges Anschauen von Gegenwärtigem, gegenwärtige Erwartung von Zukünftigem".

4 Die fiktionale Zeit

Paul Ricoeur hat die entscheidende Rolle der Zeit in der Erzählkunst hervorgehoben. In seiner Monographie *Zeit und Erzählung* erklärt er, wie in der Narration eine Verbindung der beiden entgegengesetzten Zeitvorstellungen entsteht, die er als kosmologische und phänomenologische Zeit identifiziert und die teilweise den oben erwähnten Kategorien der objektiven und subjektiven Zeit entsprechen. Die Literatur ermöglicht eine sehr große Freiheit in der Zeitdarstellung und kann deswegen durch bestimmte Prozeduren wie die Verwendung der Tempora, der Perspektive oder der narrativen Stimme viel komplexere zeitliche Formen als diejenige der alltäglichen Wirklichkeit zeigen.[73] Dieser Unterschied zwischen der erzählten und der physikalischen Zeit wurde auch von Harald Weinrich hervorgehoben.[74] In der Literatur entsteht demnach eine fiktionale Zeit, die anders als die wirkliche Zeit ist. Das heißt, dass in der erzählten Welt die Zeitlichkeit nach anderen Regeln funktionieren kann als in der nicht-literarischen Welt.[75] Paul Ricoeur formuliert es wie folgt: „Irreale Personen [...] machen eine irreale Zeiterfahrung. Irreal insofern, als die zeitlichen Markierungen dieser Erfahrung nicht notwendig mit dem raum-zeitlichen Netz zusammenpassen müssen, das für die chronologische Zeit konstitutiv ist".[76]

Im folgenden soll am Beispiel einiger ausgewählter Romane des 13. Jahrhunderts gezeigt werden, inwiefern die Zeit in mittelalterlichen Texten als eine deutlich fiktionale Zeit dargestellt wird, die sich von der wirklichen Zeit unterscheidet. Mein erstes Beispiel ist das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad. Wenn dort gesagt wird, dass Karl sieben Jahre in Spanien verbracht hat, bedeutet diese Zahl keine genaue Zeitangabe, sondern lediglich, dass sich der Kaiser eine sehr lange Zeit im Land

[73] Paul Ricoeur (1989), S. 44, 104–169.

[74] Harald Weinrich (1964), S. 56–57.

[75] Ein deutliches Beispiel dieser Möglichkeit der Literatur ist der zeitgenösische Roman *Und immer wieder die Zeit. Einstein's dreams* von Alan Lightman. Darin werden verschiedene Welten beschrieben, in denen die objektive Zeit unterschiedlich ist (und die auch anders als in der nicht-fiktionalen Welt funktionieren): „[...] in dieser Welt verstreicht zwar die Zeit, aber es geschieht kaum etwas. Und so wie von Jahr zu Jahr kaum etwas geschieht, geschieht auch von Monat zu Monat kaum etwas, von Tag zu Tag" (Lightman, 2002, S. 53); „In dieser Welt, in der ein Menschenleben nur einen Tag umfaßt, gehen die Menschen achtsam mit der Zeit um, wie Katzen, die auf dem Dachboden dem leisesten Geräusch nachspüren. Denn man darf keine Zeit verlieren. Geburt, Schulzeit, Liebschaften, Beruf und Alter, das alles muß sich in einen einzigen Sonnendurchgang, einen einzigen Tageswechsel fügen" (S. 116–117).

[76] Paul Ricoeur (1991), S. 202.

aufgehalten hat.[77] Dieter Kartschoke formuliert dies so: „Wirkliche Handlungen brauchen ihre Zeit, erzählte haben sie".[78] So endet nicht der Kampf mit dem Tagesende, sondern „das Ende des Kampfes läßt auch den Tag enden".[79]

Auch im *Parzival* spielt die Zeit eine zentrale Rolle, wie die exakte Chronologie zeigt.[80] Die Zeit erscheint in Wolframs Roman als etwas, das in seinem Verlauf Veränderungen mit sich bringt. Die vier Sigune-Begegnungen, die den physischen Verfall Sigunes und schließlich ihren Tod vor Augen führen, zeigen dies.[81] Im Laufe des Romans werden dem Leser auch einige Verfahren für das Messen der Zeit bekannt gegeben. Das ist zum Beispiel beim Aufenthalt Parzivals bei Trevrizent der Fall. Dieser kann dem Helden genau sagen, wie viel Zeit vergangen ist („fünfthalp jâr unt drî tage", 460,22), seitdem er sich zum letzten Mal am gleichen Ort befand.[82] Trevrizent erwähnt auch die von ihm benutzte Methode zur Zeitmessung: „ame salter laser im über al/ diu jâr und gar der wochen zal,/ die dâ zwischen wâren hin" (460,25–27). Er kann die Zeit mit Hilfe des Psalters (die Psalter hatten im Mittelalter normalerweise einen Kalender) messen.

Die Behandlung der Zeit im *Parzival* erweist sich als fiktional. Margret Sauer hat behauptet, dass Parzival mit dem Fluch von Cundrie nicht nur aus dem Roman verschwinde, sondern dass er auch aus der Zeit falle, er müsse also seine verlorene Zeit suchen.[83] Die Gaweinhandlung sei in Verbindung mit dieser Suche zu verstehen: Der Wechsel der Handlungsträger habe die Funktion, „Parzivals Zeitverlust durch seinen konkreten Ausschluß aus der Zeit des Epos sinnfällig zu machen".[84] Wolfram konzipiere außerdem die Zeit nicht nur als etwas Objektives und Messbares, sondern auch als eine subjektive Erfahrung, wie mehrmals im Werk deutlich werde.[85] In den Versen 149,12–13 („der wîle dunket mich ein jâr/ daz ich

[77] Dieter Kartschoke (2000), S. 481.
[78] Ebda., S. 481. Es geht „um eine Erzählkonvention, nicht um eine gänzlich fremdartige Auffassung von Zeit" (S. 481–482). Ein anderes Zeichen dieser fiktionalen Zeit ist, dass die Helden der Epik nicht altern (S. 485).
[79] Ebda., S. 481.
[80] Ebda., S. 484. Auf die sehr sorgfältige Chronologie im *Parzival* macht auch Harald Haferland aufmerksam (Haferland, 1994, S. 263–270)
[81] Dieter Kartschoke (2000), S. 487. Das wird auch deutlich in der Alterung der Figuren: Als Gawan im zweiten Buch erscheint, wird erwähnt, dass er zu jung ist, um an einem Turnier teilnehmen zu können. Im sechsten Buch ist er schon ein erwachsener Ritter (S. 489).
[82] Harald Haferland (1994), S. 263; Dieter Kartschoke (2000), S. 484.
[83] Margret Sauer (1981).
[84] Ebda., S. 220.
[85] Ebda., S. 305–306.

niht ritter wesen sol“) ist zu sehen, wie die objektive Dauer von drei Tagen Parzivals subjektives Zeitempfinden zu einem Jahr wird. Holger Noltze spricht in diesem Sinne vom Erscheinen eines veränderten Zeitbewusstseins in der höfischen Literatur.[86] Dies wird seiner Meinung nach am Satz „bî den dûht in diu wîle lanc“ (17,26) deutlich: Hier werde Gahmurets erlebte, subjektive Zeiterfahrung vorgestellt. Die Zeit erscheine als „eine individuell erlebte Privatsache“.[87]

Ein anderes Beispiel ist der *Friedrich von Schwaben*.[88] In diesen Text ist ein kompliziertes Zeitgerüst eingebaut: Angelburg wird in einen Hirsch verzaubert und ihre Rückverwandlung „setzt die Beachtung eines komplexen Fristensystems voraus“.[89] Außerdem lässt sich im Werk eine häufige Wiederholung der verschiedenen Zeitangaben beobachten: Friedrich bleibt nach seiner Begegnung mit Angelburg am Anfang des Romans zwanzig Nächte (und nicht dreißig, wie er sollte) bei ihr, was den zwanzig Jahren der Trennung zwischen beiden entspricht; die dreißig Nächte, die Friedrich bei ihr verbringen sollte, entsprechen den dreißig Jahren zwischen der ersten Begegnung von Friedrich und Angelburg und ihrem Tod.[90]

Der Zeitverlauf wird hier auch durch das Auftreten des Todes thematisiert. In der Klage über das Hinscheiden Angelburgs wird das Bewusstsein von der Fatalität des Zeitflusses und dessen Folgen für die Menschen gezeigt.[91] Welz spricht von einer „Rückkehr“ Angelburgs, aber nicht in die Feenwelt, wie es in einem Märchen normal wäre, sondern in die irdische und nicht mehr märchenhafte Wirklichkeit des Todes. Der Tod erscheint also als Folge der komplexen zeitlichen Struktur, die das Werk durchzogen hat; die Zeit vergeht und führt damit unbedingt zum Tod.[92]

In der *Crône* Heinrichs von der Türlin wird der fiktionale Charakter der Zeitdarstellung am stärksten hervorgehoben. Uta Störmer-Caysa hat gezeigt, dass der Roman eine zyklische und eine lineare Zeitstruktur besitzt, die miteinander kombiniert werden. So weckt der Erzähler in einigen Episoden die Illusion, „daß in

[86] Holger Noltze (1995), S. 112–116.
[87] Ebda., S. 116.
[88] Friedrich von Schwaben (1904).
[89] Dieter Welz (1975), S. 158.
[90] Brigitte Schöning (1991), S. 85.
[91] Dieter Welz (1975), S. 167–169.
[92] Jürgen Egyptien spricht außerdem in bezug auf der Behandlung der Zeit im *Friedrich* von einem akzelerierten Erzählen, das durch eine parataktische Syntax erreicht wird, und das „Zeitknappheit und Eile“ darstellen will (Egyptien, 1987, S. 119–120), obwohl diese Vermutung nicht unumstriten geblieben ist (siehe Brigitte Schöning, 1991, S. 84).

seiner fiktionalen Welt die Zeit stetig und linear verlaufe, durch Zeit- und Verlaufsangaben".[93] Durch diese Zeitdarstellung erscheinen die unterschiedlichen Handlungen untereinander koordiniert. Die Zeit werde in zwei verschiedenen Formen gemessen: einerseits durch das Zählen von Tagen und Nächten und andererseits durch jede abgeschlossene Tat Gaweins. Im letzteren Fall werde ein progressiver Zeitverlauf dargestellt, aber nicht immer durch einen objektiven Zeitgeber. Es gibt Episoden, in denen eine Zeit dargestellt wird, die sich nur auf Gawein bezieht. In der Gralsburg zum Beispiel gibt es zwei Tag-Nacht-Rhythmen: einen für die Burgleute und einen anderen für Gawein. „Ein progressiver und kontinuierlichen Zeitverlauf wird dabei immer unterstellt, nicht aber ein objektiver und von allen Figuren unabhängiger Zeitgeber. Vielmehr zeichnet sich die Zeitführung der *Crône* [...] gerade durch die prinzipielle Identität objektiver und subjektiver Zeitgeber aus. In der fiktionalen Welt der *Crône* geht die progressive Weltzeit so, wie Gawein rastet oder reitet".[94] Auch Matthias Meyer erkennt eine besondere Behandlung der Zeit in der *Crône*. Nach dem Besuch bei Frau Saelde werde Gawein zurück durch die Zeit geführt und erst mit dem zweiten Aufbruch des Gralabenteuers komme er in die verlassene Zeit zurück.[95]

Alle diese Beispiele zeigen, dass sich die mittelalterlichen Autoren der Existenz und Bedeutung der Zeit in der Narration bewusst waren.[96] Mehr noch: Sie wussten offenbar auch, dass Zeit nicht etwas Objektives und Festes ist, sondern etwas, das manipuliert werden kann. Gurjewitsch spricht sogar von der Existenz einer „vom inneren Zustand des Menschen" abhängigen Zeit in bestimmten mittelalterlichen Werken.[97] Zum Beispiel als eine ungeduldige Figur der *Älteren Edda* folgendes sagt:

„Long er nótt, langar ro tvær,
hvé um þreyiac briár?
opt mér mánaðr minni þótti
enn siá hálf hýnótt."[98]

[93] Uta Störmer-Caysa (2003), hier S. 210.
[94] Ebda. (2003), S. 217–218.
[95] Matthias Meyer (2004), S. 274–275.
[96] Man könnte noch mehr Beispiele in anderen Literaturen finden. Zum Beispiel hat Solveig Malatrait die Darstellung der Zeit in den Lais Marie de France untersucht und gezeigt, dass Marie sich viele Mühe gibt, einen sehr genauen zeitlichen Ablauf vorzustellen (Malatrait, 2000).
[97] Aaron J. Gurjewitsch (1989), S. 164.
[98] „For Scírnis" (1983). Übersetzung aus Aaron Gurjewisch (1989), S. 64: „'Lang ist eine Nacht, länger sind zweie:/ Wie mag ich drei dauern?/ Oft daucht' ein Monat mich minder lang/ Als eine halbe Nacht des Harrens'".

II Die Identitätsdarstellung des Helden im *Iwein*

Da zahlreiche Motive und Episoden sowohl des *Daniel* als auch des *Gauriel* aus dem *Iwein* stammen, ist es am Anfang dieser Arbeit nötig, über die Identitätsdarstellung des Helden und die Verbindung dieser mit der Zeitauffassung im *Iwein* zu sprechen. Die Forschung hat seit langem erkannt, dass das Problem der Identität des Helden im Zentrum des *Iwein* steht. Traditionell hat man im Text Hartmanns eine Veränderung des Helden zu sehen gemeint, durch die er sich in einen vollkommenen Ritter verwandelt. Max Wehrli erklärt, dass der Artusroman „den Ritter zum Objekt erzählerischer Pädagogik" macht und ihn „modellhaft einen zur Vollendung und zur Freiheit führenden Weg beschreiten" lässt.[99]

Diese Veränderung wurde traditionell durch den sogenannten ‚Doppelweg' erklärt: Im ersten Kursus erreiche der Held den Gipfel seiner ritterlichen Karriere; nach der Krise komme ein zweiter Kursus, in dem der Held seine Schuld durch die Erledigung verschiedener Abenteuer verbüße, bis er sich am Ende wieder am Hof integriere. Der ‚Doppelweg' wird von Hans Fromm so definiert: „Der Held, ausgezogen, um sich ‚einem Namen zu machen', erobert sich mit der Gewinnung der Frau und in ritterlicher Tat die *êre* und den Glanz der Welt. Artus nimmt ihn unter die Seinen auf; er erfüllt den Anspruch, den die Institution stellt. Blitzartig brechen Schuld, Schulderkenntnis oder Beschuldigung über den Erhobenen herab, und auf einem zweiten Wege ‚des longues études', sinngefüllter *aventiure* und tiefgreifenden Selbstverständnisses muß das Verlorene – Frau, Herrschaft und Heil – noch einmal erworben werden, nun zu immerwährendem Besitz".[100]

Nach Walter Haug thematisiert der ‚Doppelweg' die Spannung, die zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft stattfindet: Die Erfahrung der Liebe führt den Helden zu einem antigesellschaftlichen Verhalten, welches erst mit seiner Integration am Hof gegen Ende des Romans aufgehoben wird.[101] Diese Betonung der Rolle einer von Parallelen geprägten Struktur macht es schwierig, eine subjektive Motivation in der Handlung zu sehen. Nach Haug wird die Identität des Helden durch die Position jeder Episode der Handlung in der Struktur des Romans vermittelt, was die Anwesenheit einer subjektiven Identität verhindert.[102]

---

[99] Max Wehrli (1984), S. 272.
[100] Hans Fromm (1969), S. 65.
[101] Walter Haug (1992), S. 97; ders. (1989a), S. 483–484.
[102] Walter Haug (1996), S. 185, 187. Ähnlich äußert sich Rudolf Voss (1982, S. 99–100).

Erich Köhler, dessen Überlegungen sich auf den *Yvain* Chrétiens beziehen, verwendet trotzdem die Struktur des Doppelwegs, um zu erklären, wie der Held sich von der Gesellschaft entfremdet: Köhler spricht von Yvein als einem Individuum, das im ersten Teil des Romans seine Individualität bestätigt und im zweiten Teil eine innere Entwicklung erfährt, die zu seiner Reintegration in die Gesellschaft führt.[103] Diese These von Köhler wird von Hedda Ragotzky und Barbara Weinmayer kritisiert, indem sie eine soziologische Deutung des Doppelwegs anbieten: Sie sprechen von einer Veränderung des Helden entlang des Textes, die einem Prozess progressiver Identifikation mit seiner sozialen Umwelt entspreche. Beide interpretieren Iweins Weg als Suche nach seiner sozialen Identität: Der Hof erscheint als Normhersteller, an den sich Iwein nach der Krise anpasse, was die Rekonstruktion seiner höfischen Identität bedeute.[104] Indem der Held nur als Mitglied des Hofes gesehen wird, wird auch die Möglichkeit einer persönlichen Entwicklung negiert.

Die These von Ragotzky und Weinmayer wird von Hubertus Fischer verstärkt. Er lehnt die Idee der Entwicklung des Helden ab, weil eine solche Thematik dem mittelalterlichen Roman fremd sei. Iwein werde im Roman nicht als Subjekt dargestellt, sondern als Träger bestimmter gesellschaftlicher Rollen: als Artusritter und als Ehemann Laudines. Dadurch, dass er diese Rollen nicht erfülle, verliere er seine *êre,* das Element, das das gesellschaftliche Leben reguliert. Iwein bliebe also immer derselbe und die Handlung stelle nur die Lösung eines Konflikts vor, der durch den Bruch der höfischen Normen verursacht wurde. Konsequenterweise ist es auch nicht möglich, von Subjektivität in Bezug auf Iwein zu sprechen.[105]

Inwiefern das Modell des Doppelwegs auch in neuester Zeit wirksam geblieben ist, zeigt zum Beispiel Klaus Speckenbach. Er sieht die Ursache von Iweins Terminversäumnis in seiner unvollkommenen Identität, die entlang des zweiten Abenteuerwegs überwunden werde, indem der Held einen Ausgleich zwischen seiner Rolle als liebender Ritter und seiner Rolle als Ehemann und Landesherr finde. Speckenbach schließt aus, dass eine psychologische Entwicklung in Iwein stattfinde: „Die Erweiterung der Identität erfolgt durch den Anstoß von außen, insbesondere durch die Erwartungen Laudines".[106] Auch Timothy McFarland betont die Rolle der Struktur in der Darstellung von Iweins Weg zu einer neuen Identität: „the crisis

[103] Erich Köhler (1970), S. 243.
[104] Hedda Ragotzky / Barbara Weinmayer (1979).
[105] Hubertus Fischer (1983).
[106] Klaus Speckenbach (1998), hier S. 132.

marks the demolition of an identity which the hero succesfully constructed for himself in the course of the first cycle, and in the course of the second cycle he constructs a new one".[107] Obwohl er erklärt, dass der Held keine psychologische Entwicklung im Sinne des modernen Romans erfährt, räumt er ein, dass es mehrere Episoden im Roman gibt (vor allem das Entstehen der Liebe), die psychologisch motiviert zu sein scheinen.[108]

Die neueren Arbeiten über den *Iwein* geben dagegen dem psychologischen Aspekt eine größere Bedeutung in der Darstellung der Identität des Helden. So betont zum Beispiel Edith Feistner die Rolle des Bewusstseins bei der Identitätskonstitution des Helden und erklärt, dass die Liebe zu Laudine eine neue Komponente in Iweins Identität einführt, die ihn von der Gesellschaft unterscheide.[109] Anette Sosna sieht ihrerseits „die Genese und Modifikation von Identität"[110] als zentrales Thema des *Iwein* und betont die Aspekte der Erinnerung und der Wahrnehmung als Elemente, die die Kontinuität und Kohärenz der Persönlichkeit Iweins erlauben und auf denen seine Identität begründet wird.[111] Matthias Meyer vertritt die These, dass man über Charaktere in Bezug auf die mittelalterliche Literatur sprechen kann und richtet daraufhin seine Aufmerksamkeit auf die Psychologie und das Innenleben Iweins.[112]

Meine Interpretation beruht auf der Idee, dass Hartmanns Roman die Identitätsmodifikation des Helden thematisiert. Iweins Identität wird am Anfang des Romans durch seine Mitgliedschaft am Artushof definiert. Als er sich in Laudine verliebt, wird eine neue Identitätsebene eingeführt, die durch Iweins Fähigkeit, sich mit jemand anderem zu identifizieren, geprägt wird.[113] Damit entsteht eine Spannung zwischen beiden Ebenen seiner Identität. Iwein versucht diese Spannung zu überwinden und dadurch wird die Suche nach einer neuen Identität thematisiert. Iweins Identität kann also nicht für sich selbst definiert werden, sondern nur in

---

[107] Timothy McFarland (1988), S. 130.

[108] Ebda., hier S. 154.

[109] Edith Feistner (1999). Sie betont trotzdem in bezug auf den *Erec*, dass Erecs Weg „nicht der eines modernen Individuums" ist, „das sich aus der Differenz zur Gesellschaft allererst definiert" (S. 252). Obschon sowohl der *Iwein* als auch der *Erec* das moderne Thema der Differenz berühren, geben sie ihm „jedoch insofern eine andere Wendung, als sie die Differenzerfahrung des Einzelnen noch nicht zum Schlüssel für ein Individualitätsbewußtsein machen" (S. 263).

[110] Anette Sosna (2003), S. 154

[111] Ebda., vor allem S. 153.

[112] Matthias Meyer (2004), S. 162–253. Ähnlich ders. (1999), besonders S. 156–161.

[113] Meine Interpretation unterscheidet sich von derjenigen Matthias Meyers, der auch auf die zentralen Rolle der Fähigkeit zur Empathie im Text aufmerksam gemacht hat, aber dieser Fähigkeit eine politische Funktion zuerkennt (Meyer, 2004, S. 162–236).

bezug auf die anderen: den Artushof, Laudine oder die Figuren, denen Iwein entlang seiner Abenteuer begegnet.[114] In diesem Sinne steht die Behandlung der Zeit im Text in direkter Verbindung mit der Identitätsdarstellung des Helden: Die Zeit erscheint als das Element, das das Zusammenleben zwischen Iwein und den anderen reguliert.

Wie oben gesagt, wird Iweins Identität am Anfang des Textes durch seine Zugehörigkeit zum Artushof bestimmt. Auch ist der Roman mit vielen zeitlichen Angaben durchsetzt und von einer sehr genauen Zeitrechnung geprägt.[115] Die Geschichte beginnt mit einem Pfingstfest am Artushof, auf dem Kalogrenant über sein Abenteuer an der Quelle erzählt, das er vor zehn Jahren erlebt hat. Als Kalogrenants Cousin zeigt sich Iwein sofort bereit, seine Niederlage zu rächen (V. 803–807). Die *êre* erscheint so als das Element, das die Hofmitglieder zueinander in Beziehung setzt[116] und direkt mit der Verwandtschaft verbunden ist. Als Artus aber Kalogrenants Geschichte hört, erklärt er das Problem zu einem gemeinschaftlichen und sagt, „daz er in vierzehen tagen/ und rehte an sant Jôhannes naht" (V. 900–901) mit einem ganzen Heer an der Quelle sein werde, um Kalogrenant zu rächen. Das gemeinsame Handeln des Hofes wird also durch die Festlegung einer bestimmten Frist reguliert. Iwein beschließt sich aber, allein loszureiten und innerhalb der nächsten drei Tage dort einzutreffen (V. 923). Sein Bruch mit diesem gemeinsamen Handeln ist trotzdem gesellschaftlich motiviert: Er will dadurch *êre*, die Annerkennung des Hofes, erreichen. Damit gerät er in einen Konkurrenzkampf mit den anderen Rittern des Artushofes, hauptsächlich mit Gawein:

> er gedâhte „ich enmac daz niht bewarn,
> und wil der künec selbe varn,
> mirn werde mîn rîterschaft benomen.
> mir sol des strîtes vür komen
> mîn her Gâwein." (V. 912–915)

[114] Matthias Meyer spricht in diesem Sinne von zwei Kategorien, die das soziale Selbst konstituieren: „das soziale Selbst in Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu (und damit als Ausdruck von) einer Gruppe, und das soziale Selbst als Spiegelung einzelner interpersonaler Wahrnehmungsakte" (Meyer, 2004, S. 68).

[115] Dieter Kartschoke (2000), S. 482–483.

[116] Dazu Judith Klinger: „Ehre bezeichnet ein Verfahren der Selbstvergewisserung, mittels dessen der adlige Herr seine Geltung im Kreis seiner Standesgenossen behauptet, und ist damit Kern der Ausbildung sozialer Identität" (Klinger, 2001, S. 58).

Er reitet am gleichen Tag ab und am Tag nach dem Aufenthalt auf der Burg (zwei Tage nach dem Aufbruch vom Artushof) erreicht er die Quelle, an der er Askalon tötet. Er geht in die Burg, in der er von Lunete entdeckt wird. Sie erkennt Iwein und identifiziert ihn als Mitglied des Artushofes und Spross eines königlichen Geschlechts: „iuwer vater was, deist mir erkant,/ der künec Urjên genant“ (V. 1199–1200). Iweins Identität als Vertreter des Adels und als Artusritter erscheint also durch seine Geburt bestimmt. Nach der Begegnung mit Lunete sieht er, wie Laudine den Tod ihres Ehemannes beklagt. Iwein bemerkt den enormen Schmerz, den sie fühlt, als sie ihren toten Mann sieht:

> von jâmer sî vürder brach
> ir hâr und diu cleider.
> ezn dorfte nie wîbe leider
> ze dirre werlte geschehen:
> wand sî muose tôten sehen
> einen der liebsten man
> den wîp ze liebe ie gewan. (V. 1310–1316)

Laudines Verhalten spiegelt ihre innere Situation: „ez erzeicten ir gebærde/ ir herzen beswærde/ an dem lîbe und an der stimme“ (V. 1321–1323). Das heißt, durch den Ausdruck ihrer tiefen Emotionen ist sie fähig, ihr Selbst zu vermitteln.[117]

Iwein beobachtet nun Laudine:

> swâ ir der lîp blôzer schein,
> da ersach sî der her Îwein:
> dâ was ir hâr und ir lîch
> sô gar dem wunsche gelîch
> daz im ir minne
> verkêrten die sinne,
> daz er sîn selbes gar vergaz. (V. 1331–1337)

[117] Dazu Matthias Meyer (2004), S. 77–78. Meyer spricht von der Existenz von „Basis-Emotionen“, die grundlegende psychische Ereignisse vermitteln. Diese Deutung von Laudines Emotionen entspricht nicht der mediävistischen Emotionalitätsforschung, die Gefühle als „kulturell modeliert und mithin historich variabel“ interpretiert (Ingrid Kasten, 2002, S. 52; dazu auch dies., 2003). Der Ausdruck von Emotionen wird nach dieser Forschungsrichtung als ‚Inszenierung’ gedeutet und ihre Untersuchung reduziert sich auf die Analyse ihre ‚Codierung’. Meine Interpretation von Laudines Emotionen geht in einer anderen Richung: Obwohl die konkrete Darstellung der Trauer bei Laudine kulturell bestimmt sein kann, ist diese Trauer trotzdem Ausdruck eines inneren Schmerzes. Dazu auch Silke Philopowski (Philipowski, 2000).

Wie die beiden letzten Verse zeigen, bewirkt die Betrachtung Laudines, dass auch Iwein sich den Emotionen hingibt: Sein *sin* (und damit alle erlernten Verhaltensregeln) ist in diesem Moment aufgehoben.[118] Wenn der Ausdruck von Emotionen die Vermittlung des Selbst erlaubt (wie bei Laudine deutlich wurde), bedeutet die Entstehung einer Emotion auch die personale Verbindung mit dem Objekt, das diese Emotion verursacht.[119] In diesem Sinne stehen die Emotionen in direkter Beziehung zur Subjektivierung: Die emotionale Verbindung mit einem Objekt bedeutet, dass das Individuum dieses mit seinem ganzen Wesen wahrnimmt und deswegen auch subjektiviert und internalisiert.[120] Durch die Betrachtung Laudines wird Iwein fähig, nicht nur Mitleid mit ihr zu fühlen, sondern auch an sich selbst Laudines Schmerz zu erfahren. Iwein fühlt also großen Schmerz, als er sieht, dass sich Laudine schlägt. Er kann nicht ertragen, dass sie leidet: „vil ungerne er ir daz vertruoc:/ sô wolder dar gâhen/ und ir die hende vâhen,/ daz sî sich niht enslüege mê“ (V. 1340–1343). Er würde lieber selbst leiden: „im tete der kumber alsô wê/ an dem schœnen wîbe/ daz erz an sînem lîbe/ gerner hæte vertragen“ (V. 1344–1347). Dieses Gefühl von Iwein steigert sich: Er wünscht sich sogar lieber den Tod, als dass Laudine auch nur kleinste Schmerzen erleiden muss: „sô nâhen gienc im ir nôt,/ in dûhte des daz sîn tôt/ unclagelîcher wære/ dan ob sî ein vinger swære“ (V. 1351–1354).[121]

Das Entstehen dieser Gefühle bei Iwein markiert die Erscheinung einer neuen Ebene Iweins Identität neben seiner gesellschaftlichen Rolle im Artushof, die nicht von Geburt an mitgegeben ist: die Dimension der Empathie. Iwein erfährt eine personale Identifikation mit Laudine, was in seine Liebe zu ihr Ausdruck findet.[122]

Die Rolle der Empathie in der Konfigurierung seiner Identität wird in der späteren Episode des Herzaustausches deutlich. Frau Minne erklärt hier, dass ein Herzaustausch nicht nur keinen Identitätsverlust mit sich bringt, sondern im

---

[118] Dazu Annette Sosna (2003), S. 111. Später, im Vers 1656–1657 sagt Iwein selbst, dass dieser Zustand des Sichverliebens nicht von seiner Vernunft ausgeht, sondern ein Gebot der *minne*, rein affektiv ist: „dazn ist niht von mînem sinne:/ ez hât ir [von der minne] gebot getân“.

[119] Agnes Heller (1979), S. 17.

[120] Ebda., S. 17. Die Subjektivierung impliziert, dass das Subjekt seine eigene Welt bilden kann.

[121] Iwein vergisst sich selbst und ist bereit, sein Leben für Laudine zu riskieren: „dô daz her Îwein ersach,/ dô lief er gegen der tür,/ als er vil gerne hin vür/ zuo ir wolde gâhen/ und ir die hende vâhen“ (V. 1478–1482).

[122] Das Erscheinen der Liebe setzt einen hohen Grad an Individualität voraus: Sowohl Laudine als auch Iwein werden als einzigartige Personen dargestellt, die personale Gefühle haben. Iweins Liebe kann sich nur auf eine konkrete Person, Laudine, richten, und sonst auf keine andere.

Gegenteil mehr ‚Leben' schenkt:[123] „'ich bin ez Minne und gibe die kraft/ daz ofte man unde wîp/ habent herzelôsen lîp/ und hânt ir kraft doch deste baz'" (V. 3016–3019).

Doch Iwein macht sich trotz seiner neuen Fähigkeit zur Identifikation noch Sorgen um seine *êre*, was die Spannung zwischen den beiden Ebenen seiner Identität zeigt:

> Swie im sîne sinne
> von der kraft der minne
> vil sêre wæren überladen,
> doch gedâht er an einen schaden,
> daz er niht überwunde
> den spot den er vunde,
> sô er sînen gelingen
> mit deheinen schînlichen dingen
> ze hove erziugen möhte. (V. 1519–1527)

Sein Liebeskummer beschäftigt ihn trotzdem viel mehr als die *êre*: „vrou Minne nam die obern hant,/ daz sî in vienc unde bant" (V. 1537–1538).[124] Im darauf folgenden Monolog (V. 1609–1690) wird sein Innenleben, seine Gefühle Laudine gegenüber, geschildert.

Am gleichen Tag findet das Gespräch zwischen Laudine und Lunete statt. Letztere versucht, ihre Herrin davon zu überzeugen, dass sie heiraten müsse, weil König Artus „nâch disen zwelf tagen" (V. 1838) – das sind, vierzehn minus zwei Tage – mit einem Heer kommen wolle und das Land verteidigt werden müsse. Laudine nimmt am folgenden Tag („morgen, dô ez tagete", V. 2076) den Vorschlag Lunetes an, Iwein zu heiraten. Sie hat über Iwein gehört: ihn zu kennen bedeutet, wie für Lunete früher, dass sie ihn in seiner Rolle als Artusritter kennt, das heißt, seinen Namen und seine königliche Abstammung: „sî sprach ‚deiswâr, jâ ist mir kunt/ sîn name nû vor maneger stunt:/ er ist sun des künec Urjênes'" (V. 2109–2111). Lunete meint, es würde vier Tage dauern, Iwein zu holen (V. 2119). Laudine findet dies zu lang und behauptet, ihr Bote könne viel schneller sein: „im endet ie ze

[123] Anette Sosna verweist in Bezug auf diese Episode auf die Bedeutung „inter-individueller Beziehungen für die Genese von Identität" (Sosna, 2003, S. 122 [Anm. 43]).

[124] Dazu Matthias Meyer: „Hartmann weist so ausdrücklich darauf hin, daß Iwein zwar von der Minne besessen wird, daß aber die anderen Komponenten, die bislang sein privates Selbst ausgefüllt haben, noch vorhanden sind. Hartmann beschreibt also ein Selbst, das aus mehreren *core beliefs* besteht, aus solchen, die dem Rittertum und aus solchen, die der Minne zugehören. Damit aber ist ein Konflikt innerhalb des Privaten Selbst wahrscheinlicher geworden" (Meyer, 2004, S. 173).

vuoz ein tac/ daz einer in zwein gerîten mac“ (V. 2133–2134). Die Tage seien außerdem in dieser Jahreszeit sehr lang (V. 2137). Die Nennung aller dieser zeitlichen Angaben zeigen den Verlauf der Zeit und führen vor Augen, inwieweit diesem Element eine große Bedeutung im Roman zugesprochen wird.

Am Abend des nächsten Tages („des andern âbendes gienc sî dan“, V. 2200) erscheint der Bote mit Iwein und die Verehelichung findet gleich danach statt. Dadurch erhält er als Landesherr eine neue gesellschaftliche Rolle. Indem sich Iwein mit dem Entstehen einer neuen Identitätsebene, der Ebene der Identifikation, sich vom Artushof entfernt hat, wird jetzt diese Entfernung mit dem Erlangen einer neuen gesellschaftlichen Stellung noch deutlicher betont.

Nach der Hochzeit zieht das Artusheer ins Land ein und bleibt sieben Tage dort (V. 2763). Als Iwein den König und sein Gefolge trifft, berichtet er von der gesellschaftlichen Stellung, die er neuerdings erlangt hat, das heißt, er spielt auf die Ebene der *êre* an: „nû saget er im mære/ wie er worden wære/ herre dâ ze lande“ (V. 2613–2615). Auch die Mitglieder des Hofes zollen der *êre* Tribut:

> sîner êrn und Keiî schande
> vreuten sî sich alle dô. (V. 2616–2617)
>
> die andern muosen alle
> herrn Îwein wol gunnen
> sînes landes und des brunnen
> und aller sîner êren:
> sine möhtens im gemêren. (V. 2646–2650)

Dies alles zeigt, inwieweit die Beziehungen innerhalb des Hofes von der *êre* abhängen.

Am achten Tag, „nâch den sunewenden“ (V. 2941), reitet das Artusheer wieder ab. Iwein bricht ebenfalls auf: Gawein, der Vertreter der arthurischen Gesellschaft, hat Iwein nach der Hochzeit unter Berufung auf das Beispiel Erecs an den negativen Einfluss der Minne auf die *êre* erinnert:[125] „’sô wære vervarn sîn êre./ der minnete ze sêre’“ (V. 2797–2798). Iwein soll an seine *êre* denken: „’dar under lêr ich iuch wol/ iuwer êre bewarn’“ (V. 2800–2801), „’nû hât ir des êrste reht/ daz sich iuwer êre/ breite unde mêre’“ (V. 2902–2904). Indem Iwein Gaweins Rat folgt und Turniere besucht, achtet er auf seine *êre* und vergisst seine Liebe für Laudine. Iwein verspricht aber seiner Frau, in einem Jahr wieder zurück zu sein. Der durch Laudine

[125] Ähnlich Edith Feistner (1999), S. 256.

festgesetzte Termin beweist, wie sehr auch zwischenmenschliche Beziehungen im Text von Terminen reguliert werden.[126] Bei Laudines Abschied bricht Iwein fast in Tränen aus, aber er unterdrückt sie aus Scham:

> mit lachendem munde
> truobeten im diu ougen.
> der rede ist unlougen,
> er hete geweinet benamen,
> wan daz er sich muose schamen. (V. 2964–2968)

Dies veranschaulicht die Spannung zwischen beiden Identitätsebenen Iweins: Er unterdrückt vor dem Artushof seine Gefühle für Laudine, um seine *êre* nicht zu verlieren.

Iwein besucht Turniere. Erst im August des folgenden Jahres erinnert er sich wieder an Laudine („nû kam mîn her Îwein/ in einen seneden gedanc:/ er gedâhte, daz twelen wær ze lanc,/ daz er von sînem wîbe tete", V. 3082–3085) und er bemerkt, dass er den Termin des Johannistags versäumt hat (V. 3086–3087). Dies geschieht nach einem Turnier, auf dem er ruhmreich abgeschnitten hat (V. 3062–3063), was wieder die Spannung zwischen den beiden Identitätsebenen darstellt. Der Moment der Erinnerung an das Versäumnis erzeugt großen Schmerz, der zu einem vorübergehenden Verlust des Selbst führt: „sîn herze wart bevangen/ mit senlîcher triuwe:/ in begreif ein selch riuwe/ daz er sîn selbes vergaz" (V. 3088–3091).[127] Als dann Lunete mit Laudines Botschaft eintrifft, wirft sie ihm vor, seine Verplichtungen als Landesherr vernachlässigt zu haben (V. 3155–3162). Damit verliert er nicht nur Laudines Zuneigung, sondern auch seine Rolle als Ritter wird in Frage gestellt und er verliert die *êre*: „'und mac sich der künic iemer schâmen,/ hât er iuch mêre in rîters namen,/ sô liep im triuwe und êre ist'" (V. 3187–3189).

Das Zusammenbrechen seiner beiden Identitätsebenen verursacht in Iwein eine Identitätskrise,[128] die „den totalen Selbstverlust als Vorbedingung der Selbstfindung" markiert.[129] Er verliert seine Vernunft („dô wart sîn riuwe alsô grôz/ daz im in daz hirne schôz/ ein zorn unde ein tobesuht", V. 3231–3233). Seine

[126] Die Stellung der Frist steht hauptsächlich mit Iweins neuer Rolle als Landesherrn in Verbindung: „Sî sprach ‚iu ist daz wol erkant/ daz unser êre und unser lant/ vil gar ûf der wâge lît,/ ir enkumt uns wider enzît,/ daz ez uns wol geschaden mac'" (V. 2935–2939).

[127] In diesem Moment verliert er sowohl seine Fähigkeit zu Sehen und zu Hören als seine Fähigkeit zu sprechen (V. 3093–3095).

[128] Ähnlich Matthias Meyer (2004), S. 189.

[129] Rainer Warning (1979), S. 581–582.

Wahnsinnigkeit hat ihren Ursprung sowohl in dem Verlust der *êre* als auch in dem Verlust der Liebe Laudines:

> Daz smæhen daz vrou Lûnete
> den herren Îweinen tete,
> daz gæhe wider kêren,
> der slac sîner êren
> [...]
> der jâmer nâch dem wîbe,
> die benâmen sînem lîbe
> vil gar vreude und den sin. (V. 3201–3215)

Mit der Vernunft verliert Iwein auch seine Fähigkeit der Empathie: „ern ahte weder man noch wîp,/ niuwan ûf sîn selbes lîp" (V. 3225–3226). Iwein verlässt den höfischen Raum und isoliert sich damit physisch und psychisch von der Gesellschaft. Er gibt jedes höfische Verhalten auf und lebt in einem Zustand von Wildheit und Identitätslosigkeit. Er befindet sich außerhalb des Raums und der Zeit, dementsprechend wissen wir nicht, wie viel Zeit er allein im Wald verbringt.[130] Es gibt wenige zeitliche Angaben und sie bleiben außerdem vage. Zum Beispiel: „er lief umb einen mitten tac" (V. 3284), „wol umb einen mitten tac" (V. 3364), „Dar nâch eines tages vruo" (V. 3703).

Die Begegnung mit dem Einsiedler ist ein erster zwischenmenschlicher Kontakt und bildet demnach auch den Anfang seiner Reintegration in eine gesellschaftliche Ordnung. Dementsprechend werden wieder zeitliche Angaben gemacht: „dar wider kam in zwein tagen" (V. 3325). Dieser zwischenmenschliche Kontakt bleibt trotzdem auf einer oberflächlichen Ebene und findet in einem Raum statt, der noch zur Sphäre des Fremden und der *wilde* gehört.[131]

Die Begegnung mit der Frau von Narison als Vertreterin einer höfischen Ordung bedeutet einen zweiten Schritt in dieser Reintegration.[132] Diese Episode markiert den Wiedergewinn seiner Identität als Artusritter, aber noch nicht als Geliebter Laudines. Dies wird deutlich, als ihn die drei Damen zum erstenmal sehen: Sie erkennen Iwein, aber identifizieren ihn nur seiner Herkunft nach als Ritter des Artushofes: „von bezzern zühten wart geborn/ nie rîter dehein/ danne mîn her Îwein" (V. 3400–3402). Auch als die Dame von Narison annimmt, dass sie ihn

[130] Dazu Edith Hagenguth (1969), S. 88, 90; Matthias Meyer (2004), S. 191.
[131] Anette Sosna (2003), S. 126–127.
[132] Ebda., S. 127, 131.

kennt, betont sie als wichtigsten Identitätsfaktor, dass er der Sohn des Königs Urien ist (V. 2109–2111).

Nach der Heilung durch die Salbe wird sich Iwein zum ersten Mal seiner ‚tierischen' Situation bewusst („und sich sô griulîchen sach", V. 3507). Sein innerer Monolog markiert den ersten Schritt der Identitätsfindung.[133] Mit dem Rückgewinn des Verstandes erlangt Iwein die Fähigkeit wieder, sich durch Sprache auszudrücken: Er spricht mit sich selbst (V. 3508) und ist dadurch befähigt, über seine Identität zu reflektieren.[134] Seine ersten Worte in diesem Monolog sind: „'bistûz Îwein, ode wer?'" (V. 3509). Iwein erinnert sich an sein früheres Leben, aber bezeichnet alle Erinnerungen als Traum und denkt, dass er in Wirklichkeit ein *gebûre* ist: „'Troum, wie wunderlich dû bist!/ dû machest rîche in kurzer vrist/ einen alsô swachen man/ der nie nâch êren muot gewan'" (V. 3549–3552). Dadurch, dass er sich an seine Vergangenheit erinnert, wird deutlich, in welchem Maß das Element der Zeit mit der Identität verbunden ist: Durch die Rückkehr des Zeitbewusstseins mit der Erinnerung gewinnt Iwein seine Identität zurück.[135] Trotzdem wird die Zeit in dieser Episode noch nicht gemessen. Indem die Zeit ein Element der gesellschaftlichen Ordnung darstellt, zeigt ihre Abwesenheit, dass Iwein noch nicht ganz ins gesellschaftliche Leben integriert ist.[136]

Nach dem Kampf gegen Aliers wird Iwein *êre* zu Teil, das heißt, er gewinnt seine Identität innerhalb der höfischen Gesellschaft zurück. Was er vorher noch als Traum bezeichnet hat, erweist sich jetzt als wirklich. Seine Liebe gegenüber Laudine bleibt hingegen noch ein Traum.[137] Nach seinem Sieg verlässt Iwein Narison, ohne

---

[133] Ingrid Hahn (1985b), S. 213. Dazu Klaus Speckenbach: „Diese Selbstbesinnung hat Hartmann unabhängig von seiner Vorlage eingefügt, was seine besondere Aufmerksamkeit gegenüber dem Identitätsproblem unterstreicht" (Speckenbach, 1998, S. 125). Auch Anette Sosna (2003), S. 129–130.

[134] Indem Iwein zuerst mit sich selbst in der zweiten Person spricht und eine Frage stellt, wird der Monolog als ein Dialog mit einem fiktiven Dialogpartner dargestellt. Erst im nächsten Satz spricht er in der ersten Person (Anette Sosna, 2003, S. 129). Über die Rolle des inneren Monologs für die Darstellung der Innerlichkeit einer Figur: Matthias Meyer (2004), S. 92.

[135] Walter Haug interpretiert das Moment der Erinnerung anders. Die Erinnerung führt „nicht zu einer Aufarbeitung der Vergangenheit, sondern der Rückbezug setzt sich unmittelbar wieder in Handlung um, denn es ist die vorgegebene Struktur, die das Geschehen trägt, es fließt nicht aus einem subjektiven Bewußtsein. Und so dient denn die Erinnerung auch nicht einer subjektiven Identitätskonstitution, ihr Sinn besteht vielmehr darin, den jeweiligen strukturellen Ort im Spiel der Korrespondenzen und Kontraste zu markieren, an dem der Held sich befindet" (Haug, 1996, S. 187).

[136] Dazu Matthias Meyer (2004), S. 193.

[137] Edith Feistner (1999), S. 258.

dass er vorher die eindeutigen Liebeserklärungen der Dame von Narison bemerkt hat („si bat in mit gebærden gnuoc;/ daz er doch harte ringe truoc", V. 3819–3820).[138] Nachdem Iwein den Löwen gerettet hat, reitet er auf der Suche nach Abenteuern vierzehn Tage durch den Wald (V. 3917–3919). Dann gelangt er zufällig zur Quelle und erinnert sich schlagartig an Laudine. Hier erscheint auch die andere Identitätsebene Iweins, die Identifikationsebene (die von seiner Liebe für Laudine markiert ist)[139] in Verbindung mit der Zeit, konkret mit der Rückgewinnung der vergangenen Zeit in der Erinnerung.[140] Die Erinnerung ist von Schmerz begleitet: „des wart sô riuwec sîn lîp,/ von jâmer wart im alsô wê,/ daz er vil nâch als ê/ von sînem sinne was komen" (V. 3936–3939).[141] Sein Schmerz wird durch seine frühere Identifikation und die jetzige Unmöglichkeit, mit der geliebten Person zusammen zu sein, verursacht. Iwein sehnt sich nach dem früheren Glück: „'wær mir niht geschehen heil/ und liebes ein vil michel teil,/ sone west ich waz ez wære [...] nû tuot mir daz senen wê'" (V. 3979–3984).[142] Trotzdem spielt die *êre* immer noch eine wichtige Rolle in Iweins Monolog. Dies lässt eine Spannung zwischen beiden Identitätsebenen Iweins entstehen:

> „Er ist noch baz ein sælec man
> der nie dehein êre gewan
> dan der êre gewinnet
> und sich sô niht versinnet
> daz er sî behalten künne." (V. 3969–3973)

An der Quelle trifft er die gefangene Lunete. Hier ist das wichtigste Identifikationsmerkmal Iweins immer noch sein Name, der mit seiner Abstammung verbunden ist:

---

[138] Iwein erinnert sich noch nicht an Laudine. Der Erzähler sagt als Erklärung der Unaufmerksamkeit Iweins: „sone stuont ab niender sîn muot" (V. 3800)

[139] In Verbindung damit weist Edith Hagenguth darauf hin, dass Iwein erst sein ganzes Selbstbewusstsein wiedererlangt, als er an der Quelle ankommt (Hagenguth, 1969, S. 104–105).

[140] Dazu Anette Sosna (2003), S. 134.

[141] Ingrid Hahn betont den Zusammenhang zwischen Iweins Identität und seiner Schmerzerfahrung: „Hier aber setzt der ‚Iwein' ganz neu ein, zeigt er doch die immanenten Bedingungen für den Prozeß der Personenwerdung, das ‚Erwachen' des Toren durch die Erfahrung von Schmerz" (Hahn, 1985b, S. 212).

[142] Der Unterschied zu der Situation vor der Krise ist, dass die *êre* jetzt in Verbindung mit Lunete vorkommt, während sie vorher für Iwein ein Ziel in sich selbst war (Timothy McFarland, 1988, S. 153–154).

„Welhen Îwein meinet ir?“ sprach er.
sî sprach „herre, daz ist der
durch den ich lîde disiu bant.
sîn vater ist genant
der künec Urjên.“ (V. 4179–4183)

Lunete gibt ihm bekannt, dass sie am nächsten Morgen hingerichtet werden soll (V. 4070–4071).[143] Iwein nimmt an, dass er an Lunetes gegenwärtiger Situation die Schuld trägt und verspricht ihr, pünktlich am nächsten Tag zurückzukehren, um für sie zu kämpfen: „’und wartet mîn morgen vruo:/ ich kume ze guoter kampfzît’“ (V. 4308–4309). Damit tritt wieder das Terminmotiv auf. Neben der Terminpflicht, die Iwein gegenüber Lunete auf sich nimmt, verpflichtet er sich gegenüber der jüngsten Tochter des Grafen von Schwarzdorn, einen weiteren Termin einzuhalten. In beiden Fällen handelt es sich um Termine für Gerichtskämpfe. Die neuen Abenteuer und Aufgaben, die ihm zwischen beiden Terminen zufallen, bewirken, dass Iwein immer unter Zeitdruck steht. Dies ist sowohl in der Episode mit dem Riesen Harpin als auch auf der Burg zum Schlimmen Abenteuer der Fall. Iwein hält nur knapp die Fristen ein.

Mit der Einführung der Termine erhält die Zeit wieder eine wichtige Bedeutung in der Handlung, im Gegensatz zu den Episoden von Iweins Krise und seines Aufenthaltes bei der Frau von Narison. Indem Iwein hier immer ein Ziel vor sich hat, führen diese Termine vor Augen, dass die Zeit etwas ist, das verläuft. Außerdem kann Iwein beweisen, indem er sich Mühe gibt, die Termine nicht zu versäumen, dass er die Bedeutung der Zeit als Regulierungselement des gemeinschaftlichen Lebens anerkennt. Er ist deswegen auch fähig zu einem Leben mit anderen.

Nachdem Iwein Lunete verlassen hat, gelangt er in eine Burg, deren Einwohner von einem Riesen, Harpin, bedroht werden.[144] Iwein zeigt hier wieder seine Fähigkeit zur Empathie mit den Burgbewohnern: „Dô der gast sîn ungemach/ beidiu gehôrte unde gesach,/ daz begund im an sîn herze gân“ (V. 4507–4509), „nû erbarmet diz sêre/ den rîter der des lewen pflac“ (V. 4740–4741), „Daz bewegt im

[143] Dieses Moment markiert das Ende der Frist von vierzig Tagen, die Lunete gegeben wurde, um einen Verteidiger zu finden (V. 4152).

[144] Hartmut Kugler hat gezeigt, wie eine Vorstellung von Gleichzeitigkeit zwischen dieser Episode und der Episode der Entführung Ginovers mit Hilfe der zeitlichen Angaben erreicht wird (Kugler, 1996, S. 119). Wie der Burgherr Iwein sagt, wurde die Königin eine Woche vor Iweins Ankunft auf der Burg entführt (V. 4530).

den muot“ (V. 4859).[145] Trotzdem kann in diesem Fall nicht von einer personalen Identifikation wie bei Laudine gesprochen werden: Es wird in keinem Moment erwähnt, dass Iwein den Schmerz der Burgbewohner selbst erfahren will. Indem die Beziehung zu Laudine von Liebe bestimmt ist, impliziert sie einen höheren Verbindungsgrad.

Die Freundschaft zu Gawein ist auch maßgebend für die Hilfeleistung: Die Burgherrin ist Gaweins Schwester, was wiederum die indirekte Anwesenheit des Artushofes in der Handlung bedeutet. Deswegen fühlt sich Iwein gezwungen, den Bewohnern der Burg zu helfen. Iwein selbst betont nach dem Tod des Riesen, dass die Freundschaft zu Gawein und nicht die Anerkennung des Hofes der einzige Grund seiner Hilfeleistung ist: „’und sult im [Gawein] des genâde sagen/ swes ich iu hie gedienet hân:/ wan daz hân ich durch in getân“ (V. 5120–5122).

Die *êre* hat also eine sekundäre Rolle für den Helden eingenommen. Obwohl sie für Iwein noch von Bedeutung ist („’ezn giltet lützel noch vil,/ niuwan al mîn êre“, V. 4874–4875), erwähnt er nie seinen Namen und stellt sich nur als Löwenritter vor: „’vrâger iuch wiech sî genant,/ sô tuot im daz erkant/ daz ein lewe mit mir sî“ (V. 5123–5125).[146] Indem er auf seinen Namen, das bisher wichtigste Merkmal höfischer Identität, verzichtet, verzichtet er auch auf seine Identität als Artusritter und auf seine *êre*, die seine Bekanntheit durch den Namen impliziert.[147] Er distanziert sich von den Identitätsfaktoren, die mit dem Namen Iwein assoziert werden und sucht sich damit eine neue Identität,[148] die stärker auf der Ebene der Identifikation beruht. Diese Suche nach einer neuen, autonomen Identität ist mit der Liebe zu Laudine verbunden: Die Suche nach seiner Identität ist die Suche nach Laudine.

Iwein muss Lunete Hilfe leisten und nimmt deswegen den Kampf gegen Harpin nur unter einer Bedingung an:

---

[145] Anette Sosna (2003), S. 139; Matthias Meyer (2004), S. 209, 211.

[146] Die Tatsache, dass Iwein seinen Namen nicht erwähnt, wird später von Gawein wiederholt, als beide gegeneinander kämpfen: „’irn woldet sî niht wizzen lân/ wie ir wærent genant“ (V. 7754–7755).

[147] Über diese Verbindung vom Namen des Ritters mit der sozialen Identität siehe Judith Klinger: „Im Artusroman ist der Name des erfolgreichen Ritters vom Glanz seines Ruhms umgeben, er ist das Signum seiner persönlichen Qualität [...] das Bekanntsein seines Namens garantiert ihm eine fortwährende Präsenz in der höfischen Öffentlichkeit, auch wenn er selbst fern von ihr ist“ (Klinger, 2001, S. 112).

[148] Anette Sosna (2003), S. 141.

„ich sag iu wie ich in bestê.
als ich iu gelobete ê,
kumt er uns vruo ze selher zît,
swenne sich endet der strît,
daz ich umbe mitten tac
ir ze helfe komen mac
der ichz ê gelobet hân,
sô wil ich in durch iuch bestân,
durch mîner vrouwen hulde,
und durch iuwer unschulde." (V. 4793–4802)

Er bleibt eine Nacht auf der Burg (V. 4818–4820) und ist am nächsten Morgen bereit, gegen Harpin zu kämpfen. Als der Riese aber nicht erscheint, gerät Iwein in einen Konflikt:

„wâ ist der dâ komen sol?
mîn tweln enkumt mir niht wol:
ich sûme mich vil sêre.
ez gât an alle mîn êre
swaz ich nû hie gebîte:
ez ist zît daz ich rîte." (V. 4829–4834)

Dieser Konflikt wird in einem Monolog dargestellt, in dem Iweins Innenwelt für den Leser durchsichtig wird (V. 4870–4913).[149]

Nur der plötzliche Auftritt des Riesen löst den Konflikt: Iwein kann ihn töten und rechtzeitig Laudines Land erreichen. Er kommt trotzdem sehr knapp zu diesem ersten Termin: Er kann das Land erst am Mittag erreichen (V. 5150), als bereits alles für Lunetes Verbrennung vorbereitet ist. Als er Laudine sieht, empfindet er einen großen Schmerz, wieder durch die Unmöglichkeit verursacht, seinen Wunsch, ihr nahe sein zu können, zu erfüllen:

und was von sînen witzen
vil nâch komen als ê:
wand sî sagent, ez tuo wê,
swer sînem herzenliebe sî
alsô gastlichen bî. (V. 5194–5198)

[149] Dazu Anette Sosna (2003), S. 140.

Iwein kämpft gegen den Truchsess und dessen Brüder und besiegt sie. Nach dem Kampf für Lunete gibt er sich vor Laudine wieder als der Löwenritter zu bekennen (V. 5502).

Später bittet ihn auch die Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn, dass er für sie kämpft. Sie führt mit ihrer Schwester einen gerichtlichen Streit aus, der am Artushof ausgetragen werden soll. Das Mädchen hat dort vergeblich nach einem Ritter gesucht, der für sie kämpft. Für den Kampf wird ein Termin in vierzig Tagen festgelegt: „dô sprach der künec ‚sô ist hie site,/ swer ûf den anderen clage,/ daz er im wol vierzec tage/ kampfes müeze bîten'" (V. 5742–5745), „nû wart der kampf gesprochen/ über sehs wochen" (V. 5755–5756). Sie begibt sich auf die Suche nach dem Ritter mit dem Löwen, von dem sie gehört hat, aber eine Krankheit macht es ihr unmöglich, weiter nach ihm zu suchen. Eine Verwandte übernimmt diese Aufgabe für sie und als diese Iwein findet, gibt sie ihm das Datum des Termins bekannt: „'über sehstehalbe wochen/ sô ist ein kampf gesprochen/ zwischen in beiden'" (V. 6027–6029).

Iweins Mitgefühl mit der Botin[150] führt ihn zur Übernahme des Kampfes für die Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn.[151] Danach gerät er aber in ein neues Abenteuer auf der Burg des Schlimmen Abenteuers, auf der er die 300 gefangenen Jungfrauen findet. Als Iwein ihre Situation erkennt, wird seine Fähigkeit zur Empathie deutlich: „ouch muot in sêre ir arbeit" (V. 6303), „Nu erbarmet in ir ungemach" (V. 6407).[152] Nach dem Kampf gegen die zwei Riesen erwähnt Iwein vor dem Burgherrn den Termin: „'wand ich nû in disen tagen/ einen kampf muoz bestân,/ den ich alsô genomen hân'" (V. 6820–6822). Er bleibt trotzdem sieben Tage länger auf der Burg, um seine Wunden heilen zu lassen: „und behabte [der Burgherr] den gast bî im dâ/ unz an den sibenden tac" (V. 6844–6845). Als Iwein schon aufgebrochen ist, sagt der Erzähler:

> nu entwelten sî niht langer dâ:
> wan in was diu kampfzît alsô nâ
> daz in der tage zuo ir vart
> deweder gebrast noch über wart,
> und kâmen ze rehten zîten. (V. 6877–6881)

[150] „wand er ir daz wol an sach/ daz sî nâch im ungemach/ ûf der verte hete erliten,/ do begunde ouch er ir heiles biten./ er sprach ‚vrouwe, mir ist leit/ al iuwer arbeit:/ und swâ ich die erwenden kan,/ dâne wirret iu niht an'" (V. 6005–6012).

[151] Matthias Meyer (2004), S. 220–221.

[152] Anette Sosna (2003), S. 145.

Danach geht er wegen des Gerichtskampfs für die Gräfin vom Schwarzen Dorn zum Artushof. In diesem Moment braucht Iwein keinen Namen mehr, um sich den anderen vorzustellen („und enwas ouch niemen dâ erkant/ wie der rîter wære genant", V. 6905–6906): Er benutzt schon lange nicht mehr den Namen ‚Iwein', um sich auszuweisen, und lässt sich auch nicht mehr vom dem Löwen begleiten (V. 6902–6904), so dass er auch nicht mehr den Namen des Löwenritters nennt. Als der Kampf zwischen Iwein und Gawein beginnt, rückt wieder die Thematik der *êre* in den Vordergrund: Gawein und Iwein kämpfen, um ihre *êre* zu vergrößern (V. 7208, 7274, 7281):[153] „Wer gerne lebe nâch êren,/ der sol vil starke kêren/ alle sine sinne/ nâch etelîchem gewinne" (V. 7175–7178).

Als Iwein Gawein erkennt, erwähnt er zum ersten Mal wieder seinen echten Namen. Die Episode des Kampfes bedeutet also Iweins Reintegration in den Artushof: Wenn er vorher mit der Annahme des Pseudonyms auf seine soziale Identität verzichtet hat, gewinnt er sie jetzt wieder zurück.[154] Nach dem Kampf wird Iwein außerdem als der Löwenritter erkannt (V. 7740–7744), was den vollständigen Rückgewinn seiner *êre* bedeutet: Die Taten des Löwenritters werden ihm zugesprochen und so erhält er die Anerkennung des Hofes.

Trotzdem hat die *êre* jetzt eine andere Bedeutung für Iwein als am Anfang des Romans. Iwein ist nun fähig, sich in Gaweins Position hineinzuversetzen und dessen Wünche nach Anerkennung zu verstehen. Iwein ist deswegen auch bereit, auf seine eigene *êre* zu verzichten, damit Gawein die Annerkennung der anderen bekommen kann: „'ich sicher in iuwer gebot:/ wan daz weiz unser herre got/ daz ich sigelôs bin./ ich scheide iuwer gevangen hin'" (V. 7563–7566). Dieses Mitgefühl beruht auf Gegenseitigkeit: „Der rede vil dâ geschach,/ daz man ir ietwedern sach/ des andern prîs mêren/ mit sîn selbes êren" (V. 7643–7646). Die Freundschaft zu Gawein ist für Iwein wichtiger als die *êre* geworden und so ist die Beziehung zwischen beiden nicht mehr, wie am Anfang des Romans, durch Konkurrenz geprägt. Obwohl es vielleicht zu stark scheint, von Identifikation zu sprechen, ist es zumindest möglich zu sagen, dass Iwein gegenüber Gawein Empathie empfinden kann.

[153] Dazu Anette Sosna (2003), S. 148.

[154] Vorher, zum Beispiel nach dem Kampf für Lunete, wollte er seinen Namen nicht erwähnen (V. 5494–5501).

Iweins Reintegration in den Artushof findet also nicht unter denselben Bedingungen statt wie vorher: Er ist jetzt nicht nur Iwein, sondern auch der Löwenritter. Das bedeutet, dass er sich aus seinem vermeintlich vorherbestimmten Schicksal gelöst hat, um seine eigene Identität zu bilden.[155] Iwein hat sich vom Artushof unabhängig gemacht, wie sein Kampf gegen Gawein, den idealen Vertreter desselben, zeigt. Trotzdem bleibt die Ebene seiner Identität als Artusritter noch erhalten: Der Kampf gegen Gawein endet unentschieden.

Er ist jetzt also nicht allein ein Artusritter und verlässt deswegen den Artushof, um zur Quelle zu gehen. Er reitet zu Laudine, gewinnt ihre Liebe wieder und damit auch eine neue gesellschaftliche Rolle als Herr der Quelle. Die Versöhnung mit Laudine wird durch die gegenseitige Identifikation zwischen ihnen bestimmt: Wenn sich Iwein am Anfang des Romans mit Laudines Schmerz identifiziert hat, zeigt jetzt auch Laudine die Fähigkeit, sich mit Iwein zu identifizieren. Sie leidet mit Iweins ertragenem Schmerz mit und erkennt an, dass sie teilweise an seinem Leid schuldig ist:[156] „'des wil ich iuch durch got biten/ daz ir ruochet mir vergeben,/ wand er mich, unz ich hân daz leben,/ von herzen iemer riuwen muoz'" (V. 8126–8129).

Iwein hat sich also am Ende des Romans endgültig vom Artushof unabhängig gemacht. Durch seine Fähigkeit, sich mit den anderen (hauptsächlich mit Laudine) zu identifizieren, hat er eine neue Identitätsebene erreicht, die wichtiger geworden ist als seine Identität als Artusritter. In diesem Prozess spielen die verschiedenen Abenteuer, in denen Iwein allein, von der Gesellschaft isoliert, in einem außerhöfischen Gebiet (dem Wald) reitet, eine wichtige Rolle. Sie sind, wie Anette Sosna sagt, „Ort der kausal oder auch nicht-kausal motivierten Begegnung mit unterschiedlichen Interaktionspartnern bzw. Figurenkonstellationen und insofern Ort der Konfrontation mit verschiedenen Interaktionsstrukturen, die über den Prozeß der Abgrenzung oder Identifikation Erecs und Iweins Identitätsgenese beeinflussen".[157] Iwein kann sich aber erst dann vom Artushof unabhängig machen, wenn die Erscheinung dieser neuen Identitätsebene von einer neuen

[155] Edith Feistner betont, dass Iwein „zwar Teil der Gesellschaft, aber nicht mit ihr identisch ist" (Feistner, 1999, S. 261).

[156] Hier auch definiert die Identifikation mit Iwein Lunete als Individuum. Dazu Ingrid Hahn: „Als Liebende und Verstehende antwortet sie Iwein nun ihrerseits nicht mehr aus einer Rolle, sondern als Person. Darin aber liegt die tiefste Legitimation für Iweins neue, ‚soziale' Identität" (Hahn, 1985b, S. 217)

[157] Anette Sosna (2003), S. 156.

gesellschaftlichen Rolle außerhalb des Artushofes begleitet wird, wie es am Ende des Romans geschieht.

Im Verlauf dieser Analyse des *Iwein* habe ich hervorgehoben, dass das Thema der Identitätskonstitution im Zentrum des Romans steht. Iweins Identität wird am Anfang von seiner Rolle als Artusritter definiert. Die Liebe zu Laudine bedeutet das Entstehen einer anderen Identitätsebene. Iwein ist zu Beginn nicht fähig, diese neue Ebene in seine Persönlichkeit zu integrieren, was die Krise verursacht, in der er in einen Zustand von Identitätslosigkeit fällt. Als er geheilt wird, muss er seine Identität wieder konstituieren. Im Laufe der verschiedenen Abenteuer besteht zwischen beiden Identitätsebenen eine Spannung, bis er am Ende ein Gleichgewicht zwischen beiden herstellen kann und eine neue, autonome Identität erlangt. Da beide Ebenen Teil der Identität Iweins sind, kann man nicht von einer Übereinstimmung zwischen gesellschaftlicher Rolle und Identität sprechen, wie viele Autoren in Bezug auf das Mittelalter vermuten: Iwein ist mehr als nur seine gesellschaftliche Rolle.

Iweins neue Identität wird durch die Unabhängigkeit gegenüber dem Artushof markiert, wie durch die Annahme einer neuen gesellschaftlichen Rolle an Laudines Hof deutlich wird. Dies bedeutet gleichzeitig, dass Iweins Identität durch seine gesellschaftliche Rolle und seine Identifikation mit einer äußeren Instanz bestimmt wird, aber diese Identifikation impliziert nicht, dass er nicht für ein Individuum gehalten werden kann: Es ist gerade seine Fähigkeit, sich mit anderen zu identifizieren, was die Etablierung seiner eigenen, nicht mehr von Geburt an mitgegebenen Identität ermöglicht.[158]

Da seine Identität sich modifiziert, erlebt Iwein im Verlauf des Romans eine Entwicklung. Diese Entwicklung kann nur innerhalb einer verlaufenden Zeit, einer linearen Zeit, stattfinden. Diese lineare Zeit wird mit Hilfe von zwei Motiven dargestellt: einerseits mit dem Motiv der Erinnerung und andererseits mit dem Terminmotiv. Iwein kommt aus einem bestimmten Ort und richtet sich auf ein Ziel. Wie Walter Haug sagt, „Subjektiv-personale Identität konstituiert sich über die Erinnerung. Der Mensch kann von sich nicht sagen: ‚Ich bin, der ich bin', sondern immer nur: Ich bin, der ich war und der ich sein werde [...] das Ich setzt sich selbst

[158] Diese Verbindung zwischen der Fähigkeit zur Identifikation und der Individualität widerspricht der These Judiths Klinger, die in der Erfahrung der Einheit zwischen Tristan und Isolde ein Hindernis für die Erlangung der Individualität sieht (Klinger, 1999, S. 137).

in diesen Akten des Erinnerns und Vordenkens als Identisches".[159] Indem sich Iweins Leben dank der häufigen zeitlichen Angaben chronologisch ordnen lässt, wird auch seine Identität als etwas Kohärentes dargestellt, als ein Kontinuum, das sich im Laufe der Zeit entfaltet. Sein Leben ist deswegen zeitlich, es kann nicht außerhalb der Zeit verstanden werden. Dass dies der Fall ist, lässt sich am Schlusskommentar des Erzählers erkennen:

> swâ man unde wîp,
> [...]
> werdent diu gesellen
> diu kunnen unde wellen
> ein ander behalten,
> lât diu got alten,
> diu gewinnent manege süeze zît. (V. 8139–8147)

[159] Walter Haug (1996), S. 186.

III Zeit und Identität in Strickers *Daniel von dem blühenden Tal*

1 Der Stricker: Eine Vorstellung

Wie in vielen anderen Fällen der mittelalterlichen Literatur, wissen wir nicht viel über den Autor des *Daniel von dem Blühenden Tal*, dem Stricker. Obwohl seine Heimat wahrscheinlich Ostfranken war,[160] hat er vermutlich am längsten in Österreich gelebt. Dafür sprechen Hinweise wie das häufige Auftreten des Namens ‚Österreich' in seinem Werk (*Osterlant, Osterrîche*).[161] In diesem Sinne haben einige Autoren eine mögliche Verbindung des Strickers mit dem Wiener Hof des Babenberger Herzogs Leopold VI. (1176–1230) hergestellt, obwohl es bis jetzt keine definitive Bestätigung dafür gibt.[162] Diese Vermutung beruht auch auf der Tatsache, dass einige seiner Werke (wie zum Beispiel der *Karl*) schwerlich ohne einen Mäzen entstanden sein können. Der Hof Leopolds VI. war außerdem ein wichtiges kulturelles Zentrum, vor allem in Bezug auf die Lyrik, wo sich Autoren wie Reinmar der Alte, Walther von der Vogelweide und später Neidhart und Tannhäuser hervorgetan haben.

Es wäre auch möglich, dass der Stricker mindestens einen Teil seines Lebens als fahrender Dichter verbracht hat.[163] Das würde auch durch einige Angaben in seinen Werken unterstützt, wie zum Beispiel durch die folgende Aussage einer Figur der *Frauenehre*, wenn sie über den Autor des Textes sagt: „sin leben und vrowen pris/ die sint ein ander unbekant./ ein pfert und alt gewant/ die stunden baz in sinem lobe" (V. 142–145); eine Behauptung, die zu den Eigenschaften eines fahrenden Dichters passen würde.[164]

Die wichtigste Eigenschaft des Strickers ist wahrscheinlich die Heterogenität seines *Oeuvres*, das viele verschiedene Gattungen umfasst. So kann man unter seinen

---

[160] Gustav Rosenhagen hat das aus dialektalischen Merkmalen geschlossen (Rosenhagen, 1890, S. 33–47).

[161] Helmut Brall (1976), S. 224.

[162] Michael Schilling (1991). Helmut Brall hat ebenfalls vermutet, dass der *Karl* ein Auftrag Leopolds VI. gewesen sei und zwar als propagandistische Unterstützung der Kreuzzugsideen des Herzogs (Brall, 1976, S. 225–226). Udo von der Burg spricht dagegen vom Grafen von Rieneck und Loon (von der Burg, 1974, S. 182–197; auch Johanna Reisel, 1986, S. 57–75).

[163] Michael Schilling (1989), S. 297–298. Für diesen Autor gilt der Name (wahrscheinlich ein Pseudonym, das sich auf die Tätigkeit des Autors bezieht) als ein Beweis für diese These, weil solche Namen unter fahrenden Dichtern üblich waren.

[164] Hanns Fischer (1968), S. 146.

Werken eine *chanson de geste*, den *Karl*, einen Artusroman, *Daniel von dem Blühenden Tal,* und zahlreiche moralische Dichtungen finden; außerdem führte er neue Gattungen in die deutschen Literatur ein und zwar den Schwankroman (*Pfaffen Amis*) und das *Mære.* Alle diese Texte wurden zwischen 1220 und 1250 geschrieben.[165] Sie beweisen, dass der Stricker hoch gebildet war: Er dürfte Französisch und Latein gekonnt[166] und eine theologische Ausbildung gehabt haben und außerdem sehr gut nicht nur mit dem literarischen Universum seiner Epoche, sondern auch mit der Literatur der Antike und sogar mit der mündlichen Tradition vertraut gewesen sein.

Der *Daniel* ist der einzige Artusroman des Strickers. Im Gegensatz zum *Karl* hatte das Werk wohl keinen sehr großen Erfolg, wie seine dürftige Überlieferung zeigt: Nur fünf Handschriften, vier aus dem 15. Jahrhundert und eine aus dem 14., sind erhalten geblieben. Der *Karl* hingegen ist in 24 Handschriften und 23 Fragmenten auf uns gekommen.[167]

Der *Daniel von dem Blühenden Tal* erzählt folgende Geschichte:

> Der Ritter Daniel kommt zu König Artus, weil er Mitglied der Tafelrunde werden will. Bevor er am Hof aufgenommen ist, kämpft er gegen Parzival, Gawein und Iwein. Der Frieden im Artusland wird durch die Ankunft eines unverwundbaren Riesen zerstört, der Artus ankündigt, dass er Vasall des Königs Matur von Cluse werden muss. Artus entscheidet sich, dem Riesen nach Cluse zu folgen, um dort Krieg gegen Matur zu führen. Daniel verlässt heimlich den Hof, um Cluse allein zu erreichen. Damit beginnt eine Reihe von Abenteuern. Im ersten (Trüeber Berg) befreit er durch *list* eine Jungfrau aus der Hand eines Zwergs, der sie heiraten will. Dieser Zwerg hat ein wunderbares Schwert, das alles zerschneiden kann und das Daniel zu sich nimmt, nachdem er ihn getötet hat. Im zweiten Abenteuer besiegt er ein Heer von Meeresungeheuern, das ein Land (Liehter Brunnen) unterworfen hat. Das Mittel des Sieges ist eine *list*: Der Anführer besitzt einen Kopf, der durch seinen bloßen Anblick tötet. Daniel kann dies aber durch einen Spiegel vermeiden und die Ungeheuer dennoch umbringen. In Dankbarkeit für seine Hilfe bietet der Graf vom Liehten Brunnen an, Daniel zu begleiten, um mit ihm in Cluse zu kämpfen. Beide Männer erreichen das Land von der Grüenen Ouwe, in dem der Graf verschwindet. Daniel wartet eine Woche auf ihn und entscheidet danach, allein nach Cluse zu reiten. Mit Hilfe seines neuen Schwertes tötet er den Bruder des Botenriesen, der Wächter am Zugang von Cluse ist. Danach kommt Artus mit seinem Heer in Cluse an und es beginnen eine Reihe von Schlachten gegen das Maturheer, an denen auch Daniel teilnimmt. Die Darstellung der Schlachten wird von Daniels Abfahrt

[165] Karl-Ernst Geith / Elke Ukena-Best / Hans-Joachim Ziegeler (1995), Sp. 418.
[166] In diesem Sinne hat Maryvonne Hagby gezeigt, dass die Strickerschen *Mæren* deutliche Einflüsse der mittellateinischen Erzählungen haben (Hagby, 2001).
[167] Karl-Ernst Geith / Elke Ukena-Best / Hans-Joachim Ziegeler (1995), Sp. 419, 423.

unterbrochen, der in der Grüenen Ouwe, den Grafen vom Liehten Brunnen finden möchte. Dort wird er jedoch im Zaubernetz von Sandinose, der Tochter des Landesherrn, gefangen. Sie zwingt Daniel, das Land zu befreien, das von einem siechen roten Mann unterworfen ist, der sich im Blut von Männern badet, um sich zu heilen. Dazu betäubt er vorher die Männer mit seiner Stimme. Daniel verstöpft sich die Ohren zu und kann auch den Roten besiegen. Schließlich kehrt er zurück nach Cluse. Nach Maturs Niederlage heiratet Daniel dessen Witwe und wird König von Cluse. Die Hochzeit wird mit einem Fest begangen, auf dem auch alle Jungfrauen und Witwen Cluses Artusritter heiraten. Während des Festes erscheint der alte Vater der zwei getöteten Riesen, der König Artus und Parzival entführt. Daniel fängt ihn mit Sandinoses Netz und bringt ihn wieder zur Vernunft. Damit kann das Fest weitergehen.

2 Die Modifikation der Identitätsdarstellung des Helden im *Daniel*

Der *Daniel* ist innerhalb der Gattung Artusroman anzusiedeln, wie das Auftreten der wichtigsten Artusritter oder das Vorkommen bestimmter Topoi (das Fest zu Pfingsten, das Lob des Artus am Anfang des Romans, das Verhalten Keis) bestätigen. Innerhalb der Gattung gilt der *Iwein* seit Peter Kerns Untersuchung als die wichtigste Vorlage für den *Daniel*.[168] Es gibt vor allem zwei Elemente im Roman des Strickers, die aus dem *Iwein* stammen: bestimmte Episoden und die Behandlung der Zeit, hauptsächlich in Bezug auf das Terminmotiv. Dabei werden diese intertextuellen Elemente im Roman des Strickers allerdings variiert, was auch bestimmte Veränderungen in der Identitätsdarstellung des Helden im Vergleich zum klassischen Muster eines *Iwein* oder *Erec* bewirkt. Außerdem gibt es eine andere Ursache für diese Veränderungen in der Identitätsdarstellung der Hauptfigur und zwar den intertextuellen Bezug zu Elementen, die aus dem *Rolandslied* bzw. dem *Karl* (also nicht mehr aus einem Artusroman) stammen. Im Folgenden werde ich einerseits die intertextuellen Bezüge zum *Rolandslied* und andererseits diejenigen zum *Iwein* untersuchen.

2.1 Intertextuelle Bezüge zwischen *Daniel* und *Rolandslied (Karl)*

Die Tatsache, dass der *Daniel* auch intertextuelle Bezüge zur *Chanson de Roland* und deren deutscher Version, dem *Rolandslied,* aufweist, wurde schon von Gustav Rosenhagen bemerkt. Seitdem ist sie in der Forschung *communis opinio* geworden.[169] Auffallend ist das vor allem, weil der Stricker das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad im *Karl* überarbeitet hat. Im *Daniel* erscheinen manchmal Elemente, die aus dem *Karl* stammen, aber im *Rolandslied* nicht zu finden sind.[170]

---

[168] Peter Kern (1974).

[169] Gustav Rosenhagen (1890), S. 52–53, 94–97; Helmut de Boor (1957), S. 70–71; Manfred Eikelmann (1989).

[170] Dies kann ein Beweis dafür sein, dass der *Karl* vor dem *Daniel* entstanden ist. Über das Problem der Datierung des *Karl* und des *Daniel* herrscht in der Forschung keine Übereinstimmung: Karl Bartsch nahm an, dass letzterer vorher geschrieben wurde (Bartsch, 1857, S. III), während Autoren wie Gustav Rosenhagen oder Michael Resler vermuten, der *Karl* sei älter (Rosenhagen, 1890, S. 110–112; Resler, 1984).

Die intertextuellen Bezüge zwischen dem *Daniel* und dem *Rolandslied* bzw. dem *Karl* wurden vor allem von Manfred Eikelmann herausgearbeitet.[171] Er zeigte, dass die Darstellungen der Schlachten, die einen großen Teil der Handlung des *Daniel* (mehr als 2000 Verse) ausmachen, von dem Text des Pfaffen Konrads beeinflusst sind. Die Schlachten weisen im Text des Strickers zwei Eigenschaften auf, die deutlich aus dem *Rolandslied* stammen: Die Gesellschaft steht im Zentrum der Handlung und der Zorn erscheint als wichtigstes Verhaltensmuster.

2.1.1 Die Rolle der Gesellschaft

Im Unterschied zum Artusroman, in dem ein einzelner Ritter der Handlungsträger ist, steht in der *chanson de geste* die Gemeinschaft im Zentrum.[172] Im *Rolandslied* beispielweise wird das Heer der Christen, trotz der besonderen Rolle bestimmter Figuren, als Einheit dargestellt: „die [die Heiden] wolten gerne unterdringen/ der cristen scar./ si wâren alle ainvar./ si wâren aines muotes“ (*Rolandslied*, V. 4736–4739). Dies erklärt, dass die Handlung trotz des Todes Rolands und Oliviers von Karl fortgeführt werden kann.[173]

Im *Iwein* stellen wir dagegen fest, dass es eine einzige Hauptfigur gibt und zwar Iwein. Obwohl der Hof zu Beginn im Zentrum der Handlung steht (die Niederlage von Kalogrenant stellt die Überlegenheit des Artushofes in Frage und deswegen ist auch dieser von ihr betroffen) und Artus beschließt, mit einem Heer zur Quelle zu fahren, werden nach Iweins Krise die Abenteuer, die er allein unternimmt, zum Zentrum der Geschichte. Der Hof rückt ab diesem Moment in den Hintergrund der Erzählung.

Der *Daniel* steht dem *Rolandslied* in diesem Sinne viel näher: Die Herausforderung des Riesen stellt den Artushof von Anfang an ins Zentrum der Handlung.[174] Von diesem Moment an handelt der Text nicht mehr von den Schwierigkeiten einer einzigen Person, wie im Fall des *Iwein*, sondern von der Gesellschaft, die durch Maturs Herausforderung bedroht wird. Diese Bedrohung der Gemeinschaft wird in der Tatsache deutlich, dass Artus nicht allein eine Entscheidung trifft, sondern sich nach der Rede des Riesen von seinen Rittern beraten lässt (V. 811ff.). Dieses Motiv

[171] Manfred Eikelmann (1989).
[172] Joachim Bumke (1959), S. 57–58.
[173] Hans Robert Jauss (1963), S. 72.
[174] Manfred Eikelmann (1989), S. 119–127; Karin R. Gürttler (1976), S. 238.

ist ein Zeichen des gemeinsamen Handens Karls und ist auch im *Rolandslied* zu finden.[175] Da trifft sich Karl auch oft mit seinen Rittern, um ihren Rat einzuholen.

Im Gegensatz zum Roman Hartmanns ergreift im *Daniel* Artus die Initiative, indem er zu kämpfen beschließt. Diese Entscheidung Artus' wird durch den Hinweis auf seine starke militärische Kraft noch betont („'geschiht mir nôt deheiner were,/ mir bringet ein kreftigez here/ mîn bete unde mîn gebot'", V. 491–493).[176] Die aktive Rolle des Königs bedeutet eine wichtige Veränderung in Bezug auf den klassischen Artusroman, in dem Artus eher ein passives Verhalten einnimmt.[177] Außerdem findet dort auch kein Krieg statt. Während im *Iwein* der Held schon alles gelöst hat, als Artus an der Quelle ankommt, führt Artus im *Daniel* sein Heer in die vier Schlachten gegen Cluse und nimmt augesprochen aktiv am Kampf teil.[178] Die Handlung wird also zu einem Konflikt zwischen zwei Gesellschaften, zwei Ländern, die von ihren beiden Königen vertreten werden.[179] Diese Auseinandersetzung erreicht ihren Höhepunkt im Kampf zwischen Artus und Matur, der – wie die Forschung erkannt hat – dem Kampf zwischen Karl und Paligan im *Rolandslied* bzw. im *Karl* entlehnt ist.[180] Obwohl Daniels Hilfe für den Sieg wichtig ist, erreicht er ihn nicht allein, wie es in den verschiedenen Abenteuern Iweins geschieht. Daniel steht im Dienste Artus'. Er verfolgt nicht seine eigenen Interessen.

Dies führt uns zu der Erkenntnis, dass die Handlung des *Daniel* in zwei Abschnitte geteilt werden kann: In einigen Episoden erscheint Daniel als Hauptfigur nach dem Modell des klassischen Artusromans, während in anderen die

---

[175] Gustav Rosenhagen (1890), S. 53. Im *Rolandslied*: „dô ladet er zwelf hêrren,/ die die wîsesten wâren,/ die sînes heres phlegeten" (V. 67–69), „Aines morgenes vruo/ der keiser vorderôte dar zuo/ biscove unde herzogen" (V. 891–893). Karl bittet explizit um Rat: „'nû râtet, waz wir dar umbe tuon./ nû râtet gotes êre'" (V. 906–907). Im *Karl:* V. 1734ff. Über den Rat im *Rolandslied:* Marianne Ott-Meimberg (1980), S. 119–120, 134–139.

[176] Dazu Regina Pingel (1992), S. 196–197. Auch im *Rolandslied* wird erwähnt, wie Karl ein großes Heer versammelt: „die boten strichen in daz lant,/ ir iegelîch dar er wart gesant./ si sageten sterke niumære./ diu lant bestuonten aller maist lære" (V. 159–162), „Mit michelem magene/ kom daz her zesamene" (V. 175–176). Im *Karl*: V. 605ff.

[177] Elke Müller-Ukena (1984), S. 28; Karin R. Gürttler (1976), S. 233–234. Über die aktive Rolle des Königs im *chanson de geste* im Gegensatz zum Artusroman siehe Hans Robert Jauss (1963), S. 73.

[178] In mehreren französischen Romanen des 13. Jahrhunderts nimmt Artus an Kämpfen teil, jedoch wird dies als etwas Negatives dargestellt, dass oft dadurch verursacht wird, dass Artus schlecht beraten wurde. Beate Schmolke-Hasselmann zitiert den *Durmart* und den *Yder* als Beispiel dafür. Im ersten Roman wird Artus geraten, auf der falschen Seite zu kämpfen. Im zweiten kämpft er, weil er einen hohen Lohn erreichen will (Schmolke-Hasselmann, 1980, S. 52).

[179] Nach Marianne Ott-Meimberg steht auch Karl, der als ein vorbildlicher Herr gezeichnet wird, im Zentrum der Gemeinschaft (Ott-Meimberg, 1980, S. 117).

[180] Gustav Rosenhagen (1890), S. 52; Karin R. Gürttler (1976), S. 229; Matthias Meyer (1994), S. 36.

Gemeinschaft diejenige ist, die diese Rolle einnimmt. Man kann von der Anwesenheit zweier Protagonisten sprechen, nämlich Daniel und Artus.[181]

2.1.2 Das Motiv des Zorns

Der *zorn* ist ein Motiv, das traditionell in Verbindung mit dem Helden und seinen außergewöhnlichen Taten auftritt und in der deutschen mittelalterlichen Literatur eine wichtige Rolle spielt. Trotzdem richtet sich der Zorn nicht gegen die gesellschaftliche Ordnung, sondern er wird als gerecht und den gemeinschaftlichen Werten entsprechend empfunden.[182] Auch im *Rolandslied* und im *Karl* sowie in der gesamten *chanson de geste*-Tradition) nimmt der Zorn eine zentrale Stellung ein.[183] Er wird als Ausdruck der Kampfbereitschaft des Helden positiv gewertet. So werden die christlichen Helden durchgängig als zornig dargestellt: „vil harte zornlîche/ Ruolant an den künc dranc" (V. 6291–6292), „christen mit zorne/ bestuonten si dâ vorne" (V. 7058–7059), „Der kaiser erzurnte harte" (V. 8771). Im *Karl*: „dô wart mit grimme dâ gespielt" (V. 5131), „durch den schedelîchen zorn" (V. 5310), „schilt unde swert si nâmen/ und huoben einen grôzen strit./ dâ wart haz zorn unde nît/ erzeiget volleclîche" (V. 5912–5915), „grimmige strît" (V. 6987), „dô sach man slac und widerslac,/ dô sach man zorn wider zorne" (V. 7402–7403).[184] Der Zorn der Christen im Kampf gegen die Heiden beruht auf dem Zorn Gottes, der sich gegen den Bösen und Ungläubigen richtet:[185]

> die dir aber wider sint,
> die heizent des tiuveles kint
> unt sint allesamt verlorn.
> die slehet der gotes zorn
> an lîbe unt an sêle. (*Rolandslied*, V. 59–63)

Die Legitimierung des Zorns der Christen wird durch die Erwähnung bestimmter Stellen des Alten Testaments konkretisiert (wie der Exodus), die auf den Zorn

[181] Dazu Elke Müller-Ukena (1984), S. 28; Sabine Böhm (1995), S. 180.
[182] Dazu Klaus Ridder (2003), S. 212.
[183] Über das Motiv des Zorns des Helden in der mittelalterlichen Literatur siehe Klaus Grubmüller (Grubmüller, 2003, S. 51–54). Er verneint, dass dieses Motiv nur für bestimmte Gattungen zutrifft.
[184] Auch die Heiden werden im *Rolandslied* als zornig dargestellt: „Haiden, die grimmen" (V. 4735), „Marsilie kom mit zorne" (V. 5481), „die wuotigen haiden" (V. 6548).
[185] Klaus Grubmüller (2003), S. 54.

Gottes verweisen: „der fluoch müeze über si werde,/ dâ got mit sînem gewalte/ Pharaonem nider valte“ (*Rolandslied*, V. 5744–5746).[186] Fehlt die religiöse Legitimation des Zorns, so ist dieser negativ konnotiert. Zum Beispiel sagt Karl dem zornigen Genelun: „’bedenke dich, helt tiure,/ zorn ist nehein guot’“ (*Rolandslied*, V. 1497–1498).[187]

In den Schlachten des *Daniel* sind eine Reihe von Zitaten zu finden, die sowohl aus dem *Karl* als auch aus dem *Rolandslied* übernommen sind.[188] Viele von diesen Zitaten stehen in direkter Verbindung mit der Darstellung des Zorns im Kampf. Wie Manfred Eikelmann gezeigt hat, sind die folgenden Zitate aus dem *Karl* Metaphern, „die den Ernst, die Affektgeladenheit und die brutale Gewalt des Kampfes, das Töten und Getötetwerden in der Schlacht aussagen“:[189]

sie riten in dem bluote,
daz gie den rossen an diu knie.
(*Daniel*, V. 5628–5629)

sie wuoten im bluote unz an diu knie.
(*Karl*, V. 5159)

sô er in dem bluote muoste baden
unz an die stunde daz er ertranc.
(*Daniel*, V. 5680–5681)

die heiden des niht genuzzen,
wandes in ir bluote fluzzen
erslagen unde ertrenket.
(*Karl*, V. 6981–6983)[190]

swem sô tumplîche geschah
daz er den schilt gegen im bôt,
dô was gereit der tôt.
(*Daniel*, V. 3618–3620)

swer in den schilt entgegen bôt,
dâ was gereite der tôt.
(*Karl*, V. 6009–6010)[191]

daz wart ein spiel sô swære
daz sie die wunder worhten,
daz sie des alle vorhten
daz der suontac wolde werden

alsô grôzlîche erschrac,
daz er wânde ez wære der suontac,
sô daz fiur von himele gât.
(*Karl*, V. 6969–6971)[192]

[186] *Karl*: V. 6806–6808. Zitiert nach Pfaffen Konrad (1993) und Der Stricker (1965).
[187] Klaus Grubmüller (2003), S. 57.
[188] Gustav Rosenhagen (1890), S. 94–97; Manfred Eikelmann (1989), S. 111; Matthias Meyer (1993), S. 188; Matthias Meyer (1994), S. 36; Karin R. Gürttler (1976), S. 229–231. Auf jeden Fall sind einige der Wendungen, die Rosenhagen aufzeigt, so allgemein, dass es kompliziert wäre zu beweisen, dass sie wirklich aus dem *Rolandslied* stammen.
[189] Manfred Eikelmann (1989), S. 111.
[190] Im *Rolandslied* ist auch dieses Zitat zu finden: „in ir bluote si hin fluzzen/ ersticket unt ertrunken“ (V. 5972–5973).
[191] „swelher in den schilt engegen bôt,/ den was geraite der tôt“ (*Rolandslied*, V. 5029–5030).
[192] „si hiewen sich mit den swerten,/ daz sie selben wolten wæne,/ daz daz himelfiur wære/ komen über alle die erde,/ daz der suontac scolte werde“ (*Rolandslied*, V. 5948–5952).

und über al die erden
daz himelfiur wære komen.
(*Daniel*, V. 3122–3127)

[....] wand sie gerten
daz sie verkouften daz leben.
(*Daniel*, V. 3440–3441)

sin gerten nihtes mêre,
wan daz si den lîp vil sêre
vergulten und verkouften.
(*Karl*, V. 9991–9993)

den aller hertesten gruoz
den ie dehein man mê gebôt,
den gap man, daz was der tôt.
(*Daniel*, V. 5662–5664)

daz in ze herte was der gruoz,
die entrunnen dannen ze fuoz.
(*Karl*, V. 6525–6526)

dâ wart beidiu antwurt und gruoz
mit dem swerten gegeben.
daz gie mangem an daz leben.
(*Daniel*, V. 3504–3506)

sie wurden alle gesatet
in der wirtschefte.
(*Daniel*, V. 5206–5207)

und mahten manegen strîtes sat.
(*Karl*, V. 9848)

swie vil der liute wære,
dâ was ein griezwarte
der in allen sament gewarte.
(*Daniel*, V. 5162–5164)

in was alsô gerûmet,
daz si dehein griezwarte schiet.
(*Karl*, V. 10152–10153)

der selbe griezwarte
was geheizen der tôt.
(*Daniel*, V. 5170–5171)

der künic fuorte ein salben
an beiden sînen handen
gegen den vîanden,
[...]
daz was ein swert daz er truoc.
(*Daniel*, V. 5638–5645)

quam ez dem bischofe ze slage,
daz ez nâch dem selben tage
gebuozte niemer dehein smit,
oder daz dar under daz lit
iemer arzât dorfte gesalben.
(*Karl*, V. 6513–6517)

ir arzenîe was der tôt.
(*Daniel*, V. 5244)

Es gibt im *Daniel* einige Vergleiche, die aus dem *Rolandslied* stammen:

sie fuogten daz der stahel bran

der stâl muose dâ brinnen

rehte als ez holz wære. (*Daniel*, V. 3120–3121)	sam er holz wære. (*Rolandslied*, V. 4646–4647)[193]
sam der machet ein geriute und kêret sînen vlîz daran und houwet allez daz har dan daz im dehein schaden birt unz daz der acker from wirt, alsô sluoc erz nider allez gar swaz im deheinen schaden bar. *(Daniel,* V. 5060–5066*)*	er tet sam der guote riutære, der gerne wol bûwet unt al daz nider houwet, daz im den scat beren mac, sô wirt der acker bûhaft. sam tet der wunderküene man, im ne macht niht lebentiges vor gehaben. *(Rolandslied,* V. 8210–8216)

Wie zu sehen ist, sind alle diese Zitate Teil der Darstellung des Kampfes zwischen dem Artushof und Cluse. Der Zorn als wichtigstes Verhaltensmuster kommt also nicht in allen Episoden des *Daniel* vor, sondern inbesondere in denjenigen, in denen die Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt.

2.2 Intertextuelle Bezüge zwischen *Daniel* und *Iwein*

2.2.1 Die Zeit

Die Zeit ist ein Faktor, der im *Daniel* wie auch im *Iwein* eine wichtige Rolle spielt.[194] Parallel zu Iwein hat Daniel zwei Termine in Cluse einzuhalten: Er muss an der Grenze des Landes erscheinen, um den Riesen zu töten, bevor Artus und sein Heer ankommen. Auch nach der Befreiung des Grafen vom Liehten Brunnen in der Grüenen Ouwe muss er rechtzeitig zur zweiten Schlacht in Cluse sein. Der erste Termin prägt die zwei ersten Abenteuer und den ersten Teil des Abenteuers in der Grüenen Ouwe. Die Bedeutung dieses Termins für die Handlung wird durch seine häufige Erwähnung am Anfang des Werkes gezeigt: Acht Mal in nur fünzig Versen (V. 841, 894, 907, 937, 942, 959, 989, 994).[195]

[193] Im *Karl* ist auch ein ähnliches Zitat zu finden: „si sluogen di swert sô sêre/ daz sich der stahel enbrante“ (V. 5654–5655).

[194] Der Einfluss des *Iwein* auf diesen Aspekt im *Daniel* wurde schon von mehreren Autoren aufgezeigt: Dorothea Müller (1981), S. 102; Peter Kern (1974), S. 32–33; Matthias Meyer (1994), S. 31.

[195] Wolfgang Schmidt (1979), S. 115.

Nach der Abfahrt und der Ankunft am Eingang von Cluse, wo Daniel den Riesen sieht, begegnet er den Damen vom Trüeben Bergen und vom Liehten Brunnen. Obwohl Daniel sich in beiden Fällen zuerst auf seine Pflicht beruft, den Riesen zu töten,[196] lässt das Insistieren der Frauen in Daniel einen inneren Konflikt enstehen: Er ist sich nämlich nicht sicher, ob er nach Cluse gehen oder weitere Abenteuer erleben will („er wolde balde sîn geriten/ und mit dem risen hân gestriten", V. 1139–1140). Auch im *Iwein* erlebt der Held einen solchen inneren Konflikt in der Episode des Riesen Harpin (V. 4869–4913). In beiden Texten wird er in den Monologen der entsprechenden Hauptfiguren dargestellt.

Im zweiten Fall verlässt Daniel gegen Mitternacht Cluse, um den Grafen vom Liehten Brunnen zu suchen. Er muss am nächsten Tag jedoch wieder da sein, um weiter gegen das Maturheer zu kämpfen. Daniel hatte den Grafen gegen seinen Willen auf der Grüenen Ouwe zurückgelassen, weil er nach Cluse reiten musste, um König Artus zu helfen. Schon damals hatte er seine Absicht ausgedrückt, zurückzukommen, sobald er könnte: „'ez ist bezzer daz ich rîte,/ swenn ich dort gestrîte,/ daz ich wider her komen'" (V. 2729–2731).

Er reitet also nach der ersten und vor der zweiten Schlacht zur Grüenen Ouwe zurück, um den Grafen zu finden, obwohl dieser Umweg ihn in Zeitnot bringt:

> Daniel fröute sich ouch ein teil,
> sam der sînen kumber hilt
> und lachet sô daz herze kilt.
> ern wolde niemer werden frô
> ez engefuogte sich alsô
> daz er nâch dem grâfen möhte komen. (V. 3914–3919)

Man kann sogar noch von einem dritten Termin sprechen: Als Artus entführt wird, reitet Daniel zur Grüenen Ouwe, um das Netz Sandinoses zu holen. Er will den Alten mit diesem Netz fangen und so Artus und Parzival befreien. Das bedeutet auch, dass er schnell wieder nach Cluse zurückkehren muss. Seine Eile wird mehrmals betont: „Er kêrte schiere von dan" (V. 7225), „des endes kêrte er zehant" (V. 7232). Die Verwendung des Wortes ‚Termin' ist hier allerdings nicht ganz so angebracht wie in den anderen zwei Beispielen, weil es hier in Wahrheit keinen

[196] „Er sprach: ‚frouwe, daz ist mir leit,/ und sage iu mit der wârheit,/ ich hân unmuoze vil genomen./ mac aber ich iu ze trôste komen,/ daz enwil ich niht nider legen/ unz ich ein âder mac geregen'" (V. 1195–1200), „Er sprach: ‚frouwe, daz ist mir leit./ ich hân an grôze arbeit/ gekêret und genendet./ daz hân ich niht volendet,/ dâ muoz ich hin kêren'" (V. 1843–1847).

festen Termin gibt: Daniel muss schließlich nicht unbedingt zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Cluse zurückkehren. Er ist trotzdem unter Zeitnot, weil er so schnell wie möglich wieder dort sein will.

Wenn das Motiv der Termine im *Daniel* mit dem *Iwein* verglichen wird, sind trotzdem mehrere Unterschiede zu finden. Erstens spielen die Termine im Roman des Strickers keine Rolle, um die Entwicklung des Helden zu zeigen: Er hat keine Krise erfahren und muss seine Identität nicht neu definieren. Zweitens ist die Verwendung des Wortes ‚Termin' wesentlich komplizierter als im *Iwein*: Als Daniel die Hilfe im Trüeben Berge und im Liehten Brunnen zunächst verweigert, hat er noch sieben Tage, bis König Artus in Cluse ankommt. Obwohl Daniel in Eile ist und sich unter Zeitnot fühlt, existiert das Problem des Terminversäumnisses nicht wirklich.[197] Nur im Speisezelt kann man von der Gefahr sprechen, die Frist nicht einzuhalten. Außerdem sind diese Termine nicht von einer äußeren Instanz aufgedrängt, sondern von Daniel selbst bestimmt worden.[198]

2.2.2 Episoden: Die Veränderung der Struktur des *Iwein* im *Daniel*

Es gibt im *Daniel* Episoden, die eindeutig in Anlehnung an den *Iwein* verfasst wurden oder deutlich auf ihn verweisen. Zu Beginn der Geschichte kämpft Daniel gegen drei Ritter aus König Artus' Hof, Iwein, Gawein und Parzival. Der Kampf endet unentschieden. Dadurch beweist Daniel, dass er ein ausgezeichneter Ritter ist und er wird daraufhin am Artushof aufgenommen:

> sie riten alle drî hin
> und sprâchen: „sît uns wilkomen,
> wir hân gesehen und vernomen
> daz ir ein guot ritter sît,
> daz suln wir lâzen âne nît." (V. 314–318)

Dieser Kampf entspricht dem Kampf Iweins gegen Gawein in Hartmanns Roman. Er wird vor dem gesamten Artushof ausgetragen und geht ebenfalls unentschieden aus. Durch ihn zeigt Iwein, genau wie Daniel, dass er ein

[197] Peter Kern (1974), S. 33.

[198] Es ist trotzdem auch möglich zu behaupten, dass Daniel nach dem Sieg über Juran wirklich verpflichtet ist, Cluse vor dem Artushof zu erreichen, weil er Jurans Schwert hat und deswegen der einzige ist, der den Riesen töten kann.

vorbildlicher Ritter ist und er wird wieder in die arturische Gemeinschaft aufgenommen.

In beiden Romanen will der Artushof eine Beleidigung bestrafen, in dem einen die Niederlage Kalogrenants, in dem anderen die Drohung durch König Matur von Cluse. Die Ausfahrt Daniels erinnert an die Iweins: Beide ziehen heimlich und früher aus als das Artusheer, um das Problem im Alleingang zu lösen: (*Iwein*, V. 945ff.; *Daniel*, V. 998ff.).[199]

Das erste Abenteuer Daniels ist die Episode mit dem Zwerg Juran, die motivisch der Episode mit dem Riesen Harpin im *Iwein* entspricht.[200] Sowohl der Zwerg als auch der Riese begehren eine Jungfrau, die sie zu entehren und zu verlassen beabsichtigen:

> er giht (daz ist mîn meistiu nôt),
> swenn er mirs an beherte
> mit selhem ungeverte,
> sô weller ir ze wîbe haben rât,
> und dem bœsten garzûn den er hât
> deme well er sî geben. (*Iwein*, V. 4492–4497)

> swenne ez mich darzuo getrîbe,
> sôn welle ez mîn niht ze wîbe
> wan zwô naht oder drî. (*Daniel,* V. 1317–1319)

Während es im *Daniel* das Mädchen selbst ist, das Daniel um Hilfe bittet, ist es im *Iwein* der Vater der Jungfrau. Beide Helden haben hier noch einen anderen Termin einzuhalten, was ihnen Schwierigkeiten bei der Hilfeleistung verursacht. Iwein will auf jeden Fall der Jungfrau helfen, sofern der Riese früh erscheint, denn er will den Kampf für Lunete nicht versäumen. Im *Daniel* dagegen muss die Jungfrau den Helden, damit er ihr hilft, mit dem Argument überzeugen, dass er Ansehen und das wunderbare Schwert des Zwerges, das alles zerschneiden kann, erlangen wird.

Nach den individuellen Abenteuern Daniels verlagert sich die Handlung nach Cluse. Am Eingang zu diesem Land gibt es einen Automaten in Form eines Tiers, der als eine Art Verteidigungsmittel dient:

> swer sich selber sô betrüge
> daz ez die banier ûz züge,

[199] Peter Kern (1974), S. 31; Helmut Brall (1976), S. 232.
[200] Dazu Peter Kern (1974), S. 34–35; Matthias Meyer (1994), S. 28–29.

dem wære ez an den lîp gewant:
sô hüebe daz tier al zehant
und schriuwe mit grimme
ein alsô grôze stimme
daz er von dem orse viele zetal. (*Daniel*, V. 749–755)

Die Episode der Ankunft des Artusheers in Cluse entspricht der Ankunft des Artusheers in Laudines Land. Hier wird ein Gewitter ausgelöst, wenn jemand Wasser auf den Stein neben der Quelle gießt.[201] Der Parallelismus wird dadurch verstärkt, dass der Stricker das Gebrüll des Tieres mit einem *donerslac* (V. 2948) vergleicht. Eine weitere Parellele besteht darin, dass sowohl das Tier als auch der Stein sich neben einer Linde befinden („'des schirmet im ein linde,/ daz nie man schœner gesach'", *Iwein*, V. 572–573; „'dâ ist bevangen ein wert/ mit einer linden ziere./ gelîch eime grimmen tiere/ stât ein golt dar under'", *Daniel*, V. 738–741).[202]

Die Episode der Hochzeit ist wieder eine, die in beiden Werken parallel verläuft.[203] Erst erscheint die um ihren toten Mann (im *Iwein* Askalon, im *Daniel* Matur) trauernde Königin. Es folgt eine Ratszene, in der sowohl Laudine als auch Danise überzeugt werden, den Mörder ihres Mannes zu heiraten.[204] Die Ratgeber (im *Iwein* Lunete, im *Daniel* die Ritter Maturs und Artus) benutzen dasselbe Argument: Sie müsse einen Mann haben, um ihr Land und ihre *êre* zu bewahren. Laudine zweifelt am Anfang, vor allem wegen des möglichen Verlusts ihrer *êre*, aber schließlich entscheidet sie sich für die Ehe:

„und swenn ez diu werlt vernimt,
daz sî mirz niht gewîzen kan
ob ich genomen habe den man
der mînen herren hât erslâgen,
kanstû mir daz von im gesagen
daz mir mîn laster ist verleit
mit ander sîner vrümekheit,
und rætestû mirz danne,
ich nim in zeinem manne." (*Iwein*, V. 2092–2100)

[201] Ähnlich Peter Kern (1974), S. 30–31; Matthias Meyer (1994), S. 35.
[202] Im *Iwein* wird nicht erwähnt, dass die Artusritter zu Boden stürzen, wie es im *Daniel* geschieht.
[203] Dazu Helmut Brall (1976), S. 240; Matthias Meyer (1994), S. 46.
[204] Daniel ist nicht der wirkliche Mörder Maturs, obwohl er zur Gruppe der Feinde gehört.

Auch Danise zweifelt einen Augenblick,[205] aber am Ende überzeugen sie die Argumente der anderen: „'wolde got, geruochte er mîn,/ sît er iu sô wol gevellet!/ ich bin gerne ze im gesellet,/ ist ez daz er mich wil'" (*Daniel*, V. 6330–6333). Danach kommt die Eheschließung, durch die Iwein wie Daniel eine Frau und mit ihr auch ein Land erhalten: „dâ was pfaffen harte vil,/ die gâben sie im mit der ê/ und gâben im ouch darzuo mê:/ daz künicrîch und die krône" (*Daniel*, V. 6334–6337), „dâ wâren pfaffen genuoge:/ die tâten in die ê zehant./ sî gâben im vrouwen unde lant" (*Iwein*, V. 2418–2420).

Die Beschreibung der Hochzeit steht in beiden Werken innerhalb der Tradition des Festes im Artusroman: Es herrscht *vreude* („dâ was wünne und êre,/ vreude und michel rîterschaft", *Iwein*, V. 2442–2443; „dô huop sich fröude âne zal", *Daniel*, V. 6523), und dadurch wird der Tod des vorherigen Königs früh vergessen:

> des begunden sie alle jehen,
> si möhte wol von sælden sagen
> daz si in sô kurzen tagen
> ir leides wære ergetzet
> und alsô frô gesetzet. (*Daniel*, V. 6626–6630)
>
> des tôten ist vergezzen:
> der lebende hât besezzen
> beidiu sîn êre und sîn lant. (*Iwein*, V. 2435–2437)

Diese Episoden des *Daniel*, die eindeutige Parallelen im *Iwein* finden, stehen aber im Strickerschen Roman in umgekehrter Reihenfolge, was strukturelle Veränderungen verursacht. Die Episoden des *Iwein*, die im *Daniel* aufgenommen werden, erscheinen in Hartmanns Roman in folgender Ordnung:

1. Das Fest zu Pfingsten. Die Erzählung Kalogrenants.
2. Die heimliche Ausfahrt Iweins.
3. Die Hochzeit zwischen Iwein und Laudine.
4. Die Ankunft des Artusheers in Laudines Land, die ein Gewitter am Brunnen verursacht.
5. Die Episode des Riesen Harpin.
6. Der Kampf zwischen Iwein und Gawein.

[205] „'nû sagt mir,' sprach diu frouwe,/ ‚sol mir diu schande iht werren/ daz ir mich mînen herren/ sô schiere heizet verklagen?/ daz sult ir mir zaller êrste sagen'" (V. 6306–6310).

Die Ordnung dieser gemeinsamen Episoden ist im *Daniel* dagegen die folgende:

1. Der Kampf Daniels gegen die Artusritter (entspricht der 6. Episode des *Iwein*).
2. Die heimliche Ausfahrt Daniels (*Iwein* 2).
3. Die Episode des Zwergs Juran (*Iwein* 5).
4. Die Ankunft des Artusheers in Cluse mit dem Brüllen des Tiers (*Iwein* 4).
5. Die Hochzeit zwischen Daniel und Danise (*Iwein* 3).
6. Das Fest zu Pfingsten. Das Erzählen von Geschichten (*Iwein* 1).

Mit Ausnahme der Ausfahrt des Helden, die den Ausgangspunkt für die spätere Handlung darstellt und die im *Daniel* an derselben Stelle in der Reihe steht wie die Ausfahrt Iweins, erscheinen alle anderen Episoden in umgekehrter Reihenfolge. Der Roman beginnt mit dem Kampf Daniels gegen Iwein, Gawein und Parzival, der parallel zum Kampf zwischen Iwein und Gawein am Ende des *Iwein* steht. Danach kommen die Episoden vom Trüeben Berge,[206] die Ankunft des Artusheers und am Ende die Hochzeit, die zu Pfingsten gefeiert wird: „Dis hôchgezît dâvon ich iu sage,/ diu huop sich an dem pfingsttage“ (V. 6513–6514).

Obwohl es richtig ist, dass auch am Anfang des *Daniel* ein Fest erwähnt wird („Darnâch in kurzer stunde,/ dô die von der Tavelrunde/ grôze kurzwîle triben,/ der sie vil selten âne belîben“, V. 395–398), ist dieses nicht mit dem Fest am Anfang des *Iwein* vergleichbar, weil es nicht zu Pfingsten stattfindet. Es wird nicht beschrieben und dient nur als Anlass zur Thematisierung des Fastens.[207] Die Beschreibung des Festes am Anfang des *Iwein* steht vielmehr derjenigen am Endes des *Daniel* nahe. Beide entsprechen einer topischen Darstellung der arthurischen Hoffeier:

---

[206] Außerdem gibt es auch eine Umkehrung in der Ordnung der Handlung innerhalb dieser Episode. Im *Daniel* begegnet die Hauptfigur zunächst der Frau, die ihm ihr Anliegen erzählt, und erst danach geht er zum Hof. Im *Iwein* befindet er sich anfangs am Hof und erfährt erst dann die Geschichte vom Riesen. Die Episode vom Trüeben Berge wird auch in einem anderen Sinne im Vergleich mit der Harpin-Episode umgekehrt. Werden in letzterer die Brüder der Jungfrau geschlagen („sî treip ein getwerc, daz sî sluoc/ mit sîner geiselruoten/ daz sî über al bluoten“, V. 4924–4926), will im *Daniel* der Zwerg dasselbe mit der Jungfrau machen: „’sô welle ez mich ane gân/ mit birkînen ruoten/ unz ich beginne bluoten“ (V. 1326–1328).

[207] „eines tages gefuogte ez sich sô/ daz man dâ gerne enbizzen wære./ dô was dehein fremde mære/ dannoch für den künic komen,/ als ir ê hât vernomen,/ daz er dâ hœren solde/ ê denn er ezzen wolde“ (V. 400–406).

dô man des pfingestages enbeiz,
männeclîch im die vreude nam
der in dô aller beste gezam.
dise sprâchen wider diu wîp,
dise banecten den lîp,
dise tanzten, dise sungen,
dise liefen, dise sprungen,
dise hôrten seitspil,
dise schuzzen zuo dem zil,
dise redten von seneder arbeit,
dise von grôzer manheit.
Gâwein ahte umb wâfen.
(*Iwein*, V. 62–73)

den des ze sehene bedrôz,
der sach dâ liute die flogen.
armbrust unde bogen
die hulfen kurzewîlen
mit pölzen und mit pfîlen.
man sach dâ schefte brechen
und ritterlîche stechen.
diu ros mit sprüngen liefen,
die garzûne riefen,
der was dâ harte vil
und aller hande zabelspil,
valken und sperwære.
(*Daniel*, V. 8178–8189)

Es darf festgehalten werden, dass der *Daniel* in bezug auf die Reihenfolge korrespondierender Episoden eine Umkehrung derjenigen des *Iwein* darstellt. Während in letzterem die Reihe der Abenteuer im zweiten Teil der Handlung steht, findet man sie im *Daniel* im ersten Teil. Der ‚Erzählkomplex', der im *Iwein* am Anfang steht, bildet hier vor allem den zweiten Teil der Handlung.[208]

Diese Umkehrung der Episodenreihenfolge kann auch bestimmte Eigenschaften des Helden erklären. Ich meine insbesondere die Vollkommenheit Daniels,[209] eine Eigenschaft, die traditionell den Helden der sogenannten ‚nachklassischen' Romane zugeschrieben wird. Wie bereits gesagt wurde, erfährt Iwein im Verlauf des zweiten Teils des Romans eine Entwicklung, die zum Erreichen einer autonomen Identität führt. Dieses Erreichen einer neuen Identität wird im unentschiedenen Kampf gegen Gawein, dem idealen Vertreter des Artushofes, gezeigt. Wenn im *Daniel* die Ordnung der Episoden verkehrt und der Kampf gegen Gawein an den Anfang gesetzt wird, ist es verständlich, dass der Held keine Entwicklung mehr im Laufe des Romans erfahren muss: Er hat schon von Anfang an eine ‚vollkommene' Identität.[210]

---

[208] Dorothea Müller (1981), S. 128–129.

[209] Walter Haug (1989b); Regina Pingel (1994), S. 51; Wolfgang Schmidt (1979), S. 150.

[210] Regina Pingel behauptet dazu: „Der Kampf gegen Keie, der traditionell mit einem Sieg für den Protagonisten endet, ist dem ersten, der gegen Gawein, mit unentschiedenem Ausgang, dem zweiten ‚Kursus' zugeordnet. Am Ende seines Bewährungswegs steht der ‚klassische' Held mit dem idealen Repräsentanten der Artuswelt auf einer Stufe, mit dem Verlassen des Hofs und der Etablierung eines eigenen Herrschaftsbereichs geht er sogar noch über ihn hinaus. Wenn Daniel erst gegen Keie und kurz danach gegen Gawein kämpft, durchläuft er offensichtlich in aller Kürze und nur pro forma diesen zweigeteilten Bewährungsweg des ‚klassischen' Helden, den es in ‚nacklassischen' Artusepen strenggenommen nicht gibt" (Pingel, 1994, S. 44–45). Frank Ringeler hat seinerseits auf das Absurde dieser Umkehrung hingewiesen und fragt: „Kann Daniel, auf den

Das Motiv des Wahnsinns, das im *Iwein* die Krise und damit ein zentrales Element seiner Entwicklung darstellt, erscheint jetzt entweder auf die Anderen bezogen oder als ein Mittel der *list* des Helden. Dies ist der Fall in der Episode von der Grüenen Ouwe, in der einerseits der Rote Mann die männlichen Bewohner des Landes betäubt und andererseits Daniel sich als *tump* ausgibt, um sich unter die Opfer des Roten zu mischen und ihn töten zu können. Das Motiv des Wahnsinns wird folglich vom Helden inszeniert und benutzt, stellt jedoch keine innere Krise dar und kann somit keine innere Wandlung verursachen.[211]

Die Forschung hat wiederholt die Frage diskutiert, ob im *Daniel* nicht doch ein Krisenmoment in der Figur des Helden festzustellen ist. Die vielleicht verbreitetste These lautet, dass die Krise in der Entführung von König Artus zu sehen ist und in diesem Sinne jetzt den Hof (also die Gesellschaft) und nicht den Helden erfasst.[212] Wie im *Iwein* entwickelt sich die Handlung bis zu einem Punkt, an dem alles scheinbar perfekt ist und der Held schon Land und Frau erreicht hat. Das geschieht mit dem Sieg über Cluse und der Ehe zwischen Daniel und Danise. Das Fest, das auch am Ende des *Iwein* und des *Erec* steht, scheint das glückliche Ende der Handlung zu betonen. Nach dem Auftritt des Riesenvaters, der Artus und Parzival entführt und damit die Verwirrung des ganzen Hofes verursacht, muss jedoch Daniel wie auch Iwein ein weiteres Mal ausziehen, um das schon erreicht Geglaubte endgültig wiederzugewinnen.

Obwohl diese Episode, wie im *Iwein*, hinter der von der Ehe des Helden steht, bleibt eine Problematisierung der Minnebeziehung aus, so dass kaum von einer Krise im Sinne des klassischen arthurischen Musters gesprochen werden kann. Um diese Szene als eine ‚Krise' deuten zu können, fehlt, wie Meyer sagt, „das Wesen des Doppelweges, die Scheinharmonie". Denn: „die Krise offenbart keinen ‚Fehler im System', der Angriff kommt von außen und wird erfolgreich abgewehrt".[213] Diese Episode steht außerdem fast am Ende der Handlung und führt nicht zu einem zweiten Handlungsteil, in dem die Krise überwunden werden könnte, wie es hingegen im *Iwein* geschieht.

---

sich doch das Beobachtungsinteresse des Erzählens fixieren soll, noch aus einer Position der ‚Neutralität' heraus seine ‚Geschichte' beginnen, nachdem er zuvor bereits den prominentesten Protagonisten der Gattungstradition im Kampf standgehalten hat?" (Ringeler, 2000, S. 267).

[211] Walter Haug (1989b), S. 662.

[212] Ingeborg Henderson (1976), S. 182; Dorothea Müller (1981), S. 127; Hedda Ragotzky (1981), S. 78–79; Regina Pingel (1994), S. 298.

[213] Matthias Meyer (1994), S. 53.

Schließlich bewirkt die Umkehrung, dass die Minne im *Daniel* keine wichtige Rolle mehr spielt. Iwein heiratet Laudine zu Beginn des Werkes. Von diesem Zeitpunkt an rückt die Spannung zwischen den beiden Ebenen seiner Identität (seiner Rolle innerhalb des Artushofes und seiner Fähigkeit, sich mit jemandem anderen zu identifizieren) ins Zentrum des Romans. Da aber im *Daniel* die Episoden umgekehrt angeordnet sind, ist der Held von Anfang an vollkommen und heiratet am Ende. Das Werk kann nicht von der Spannung beider Ebenen seiner Identität handeln und die Minne ist keine zentrale Thematik mehr. Das bedeutet auch, dass der Aspekt der Zeit im *Daniel* nicht mehr in Verbindung mit der Liebe steht, wie im Fall des *Iwein*, wo er für ein umfassendes Verständnis von Iweins Versuch, Laudines Liebe wiederzugewinnen, hinzugezogen werden muss.

Die oben (2.1) dargestellte Vermischung der Gattungen Artusroman und *chanson de geste* bewirkt, dass die Heldenidentität im *Daniel* durch andere Prinzipien als im Roman Hartmanns dargestellt wird. Durch den Einfluss des *Rolandsliedes* spielt zum Beispiel die höfische Gesellschaft eine wichtigere Rolle im Roman des Strickers als im *Iwein*. Daniels Identität wird deswegen, wie im folgenden erklärt wird, viel stärker durch eine Gegenüberstellung mit der höfischen Gesellschaft geprägt.

In der Identitätsdarstellung Iweins spielt die Zeit eine wichtige Rolle und zwar das Motiv der Termine: Es steht in Verbindung mit der Krise und ihrer Überwindung.[214] Die Termine erlauben außerdem, die Zeit als eine lineare zu zeigen, entlang der Iwein sich entwickelt. Im *Daniel* ist eine andere Situation zu finden. Dank der Umkehrung in der Episodenordnung ist der Held von Anfang an vollkommen und entwickelt sich nicht. Deswegen können die Termine nicht mehr in Verbindung mit der Krise und ihrer Überwindung stehen, was gleichzeitig zu einer Veränderung in der Zeitauffassung des Textes führt. Wie Matthias Meyer sagt, „wenn es nicht mehr um einen eng definierten Ausschnitt in der (Rollen-) Biographie des Protagonisten geht, in dessen Zentrum eine Krise steht, die am Schluß bewältigt sein muß, ändert sich auch der zeitliche Zusammenhalt".[215] Die Termine spielen im *Daniel* eine andere Rolle als im *Iwein*: Daniel entwickelt sich nicht mehr in der Zeit, aber die Zeit erhält subjektive Züge. Sowohl die Heldenidentität als die Zeitdarstellung erscheinen damit als fiktional, was die Verwendung im

[214] Das Versäumnis des Termins gegenüber Laudine verursacht seine Krise; die weiteren Termine sind Schritte hin zu ihrer Überwindung, indem sie zeigen, dass Iwein eines Lebens in Übereinstimmung mit den anderen fähig ist.
[215] Matthias Meyer (1994), S. 278.

Roman von Motiven aus dem *Iwein* und dem *Rolandslied*, die bereits einen schon fiktionalen Status besitzen, auch deutlich zeigt.

3 Das binäre Aufbauprinzip

„Wenn die Zeit ein geistiger Vorgang ist, wie können Myriaden Menschen ihn teilen, oder auch nur zwei verschiedene Menschen?“

(Jorge Luis Borges, „Neue Widerlegung der Zeit“)[216]

Im *Daniel* kommen bestimmte narrative Elemente vor, die sich jeweils in Gegensatzpaaren miteinander verbinden lassen. Dabei kann jeweils eines der beiden Elemente Daniel zugeordnet werden, macht also seine Eigenart aus. Das entsprechende gegensätzliche Element hingegen kennzeichnet die Gesellschaft. Es handelt sich um folgende narrative Elemente: die Einzelhandlung im Kontrast zur Gesellschaftshandlung, die *list* im Gegensatz zum Zorn, das Sehen und das Sprechen in Opposition zum Nichtsehen und Nichtsprechen, die Existenz oder Nichtexistenz von Monologen und Dialogen, die Erzählperspektive des Einzelnen und ihr Gegenteil, die Erzählperspektive der Gesellschaft und schließlich die Zeit des Einzelnen im Kontrast zur Zeit der Gesellschaft. Die verschiedenen Episoden des Romans sollen im folgenden in Bezug auf ihre Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Pol des jeweiligen Gegensatzpaares aufgereiht werden. Diese Oppositionen besitzen zudem die Eigenschaft, in einer progressiven Ordnung zu stehen, das heißt, der erste Punkt (Einzelhandlung / Gesellschaftshandlung) bestimmt den folgenden (*list* / Zorn) und so weiter. Trotzdem muss diese Reihe von Oppositionen nicht streng verstanden werden: Die Grenzen zwischen den beiden Termini eines Gegensatzpaares sind fließend und die Zugehörigkeit einer Episode zu einem von ihnen bedeutet außerdem nicht unbedingt, dass sie in der folgenden Opposition unbedingt dem Terminus zuzuordnen ist, der mit dem vorigen korrelliert. Ein Punkt führt also zum anderen, aber es gibt keine richtige kausale oder lineare Beziehung zwischen ihnen.

3.1 Einzelhandlung / Gesellschaftshandlung

Die Forschung hat seit langem erkannt, dass der Text in zwei wichtige Bereiche unterteilt ist: Die individuellen Abenteuer Daniels (vor allem im ersten Teil des

[216] Jorge Luis Borges (1992), S. 191.

Romans) und die Schlachten, in denen die höfische Gesellschaft kämpft, die von Artus angeführt wird (im zweiten Teil des Werkes). Moelleken spricht von der Existenz einer Danielkette (A-Kette) und einer Artuskette (B-Kette).[217] Die erste besteht aus den Abenteuern, die Daniel allein erlebt, die zweite aus den Abenteuern, in denen er in Kooperation mit Artus handelt: „In der B-Kette ist es Aufgabe Daniels, als Ritter der Tafelrunde, den gestörten *ordo* des Hofes wiederherzustellen; die A-Kette beschreibt Daniels Reaktion auf menschliche Situationen, die nicht mit dem Artushof verbunden sind. In A bewährt sich Daniel als Individuum; in B beweist er, daß er ein passendes Glied der ritterlichen Gesellschaft ist".[218]

Schon im Prolog werden Artus und sein Hof (die Gesellschaft) eingeführt: „des giht der künic Artûs./ er gewan nie eigen hûs/ den man ze ime gelîche" (V. 33–35). Am Anfang der Handlung erscheint eine Figur, Daniel, die ihren Wunsch ausdrückt, Mitglied dieser Gesellschaft zu werden: „'ich hân dicke vernomen/ tugent unde grôze kraft/ von des künigs Artûs geselschaft./ daz selbe wolde ouch ich besehen'" (V. 334–337). Er erreicht es, als er von Iwein, Gawein und Parzival empfangen wird: „Danielen enpfiengen sie dô/ mit triuwen in ir geselschaft" (V. 346–347). Der Grund: „sie hâten funden einen man/ von dem der hof was gêret/ und ir geselschaft gemêret" (V. 352–354).

Als sie am Artushof ankommen, sagt Gawein: „'hie komet der besten ritter ein/ von dem wir ie gehôrten sagen'" (V. 360–361). Daniel, obwohl Mitglied des Artushofes, wird schon differenziert und als der Beste gekennzeichnet, was schon vorher in seinem erfolgreichen Kampf gegen die besten Ritter dieser Gesellschaft festgestellt werden konnte.

Die Herausforderung des Riesen stellt den Artushof wieder ins Zentrum. Die Antwort auf diese Herausforderung ist eine kollektive Tat: Der König Artus trifft sich mit seinen Rittern, um sich von ihnen beraten zu lassen („Dô nam der künic Artûs/ die wîsen alle dâ ze hûs/ und gienc mit den ze râte", V. 811–813). Gawein betont in seinem Ratschlag die Rolle der Gesellschaft und zwar mit den Worten, die Artus an den Riesen richten soll: „'mîn herre habe geselleschaft./ die hânt an

[217] Wolfgang W. Moelleken (1974), S. 46–47. Wolfgang Schmidt spricht seinerseits von einer Artushandlung und einer Danielhandlung (Schmidt, 1979, S. 105, 107). Die Artushandlung besteht für ihn aus den Schlachten zwischen den Heeren Maturs und Artus', während in der Danielhandlung der Weg Daniels „von der ersten Aufnahme in den Artuskreis über seine Beteiligung an der Schlacht des Artusheeres bis zu seiner Einsetzung als König in Cluse" zu finden ist (Schmidt, 1979, S. 107). Dazu auch Karin Gürttler (1976), S. 238.

[218] Wolfgang W. Moelleken (1974), S. 46–47.

triuwen grôze kraft'" (V. 845–846). Sie beschließen, alle zusammen mit einem großen Heer nach Cluse zu ziehen, um dort gegen das Heer Maturs zu kämpfen. Diese Entscheidung wird als etwas Gemeinschaftliches dargestellt: „daz her Gâwein dô geriet,/ daz dûhte den künic und die diet/ ritterlîch unde guot" (V. 885–887). Artus bittet danach die ganze Gesellschaft um Hilfe:

> er suochte friunde, im wære nôt
> hilfe unde grôzer kraft.
> swer deheine geselleschaft
> wider in gelobet hæte,
> solde des wesen stæte,
> daz müeze er nû machen niuwe. (V. 964–969)[219]

Aber der Hof beschließt eine Woche auf die Ankunft der Männer zu warten. Daniel dauert dies zu lange (V. 994–995), daher reitet er heimlich und allein davon. Hier erscheint Daniel zum ersten Mal als eine Figur, die unabhängig von der Gemeinschaft handelt. Dies bedeutet den Beginn der individuellen Abenteuerreihe. Als er Cluse erreicht, trifft er den Riesen, was einen Konflikt zwischen seiner gesellschaftlichen Rolle (die im Wunsch, seine gesellschaftliche Anerkennung nicht zu verlieren, konkretisiert wird) und seinem individuellen Werdegang (dem Erhalt seines Lebens) verursacht:

> „swenn ich hernâch selbe sage
> daz ich vor vorhten sus verzage
> und nicht tar geschouwen
> ob in ieman müge verhouwen –
> swenn ich daz niht kan gesagen,
> sô hât man mich für einen zagen.
> rîte ich nû durch daz dar
> daz ich die wârheit ervar,
> wil in daz swert niht snîden,
> sô muoz ich von im lîden
> beidiu laster und den tôt." (V. 1061–1071)

[219] Die Situation stellt sich etwas anders im *Iwein* dar, wo der Hof am Anfang im Zentrum der Handlung steht (die Niederlage Kalogrenants stellt die Überlegenheit des Artushofes in Frage und deswegen ist auch er von ihr betroffen). In diesem Sinne entscheidet Artus, mit einem Heer zur Quelle zu fahren. Aber nach der Krise Iweins werden sein persönlicher Weg und sein Versuch, die Liebe Laudines wiederzugewinnen, das Thema der Geschichte und der Hof spielt ab diesem Moment eine sekundäre Rolle.

Er entscheidet sich für die *êre*: „'ich wil gerner mînen lîp/ frümeclîche komen abe/ denn ich in mit schanden iemer habe'" (V. 1078–1080).[220]

Als dann die Dame vom Trüeben Berge erscheint und ihm ihr Leid klagt, fühlt er Mitleid mit ihr, wie mehrmals wiederholt wird: „im was daz harte leit/ daz si im ze fuoz gevallen was" (V. 1126–1127), „daz si niht mohte sprechen,/ des wânde sîn herze brechen" (V. 1137–1138), „die frouwen twanc ir herzeleit/ daz si vil trûrenclîche reit./ daz was Danielen ungemach./ er wolde sie trœsten unde sprach [...]" (V. 1405–1408). Dies verursacht in Daniel einen Konflikt zwischen seinen persönlichen Gefühlen und seinen Pflichten gegenüber der Gesellschaft. Die Möglichkeit, der Frau zu helfen, erscheint ihm von Anfang am als *êrenhaft*: „'gerite ich iemer von ir,/ [...] mîn êre ist noch danne swach,/ sô ich gehœre wes si gert'" (V. 1170–1173). Die Dame benutzt sogar die *êre* als Köder, um Daniel zu überzeugen, ihr zu helfen: „'irn möhtet dehein wîs/ iuwer sælde und iuwern prîs/ baz gemêren denne an mir'" (V. 1191–1193). Danach wiederholt er die Bedeutung der *êre* für sein eigenes Leben:

> „sô ist mir bezzer getân,
> als ez mir nû gewant ist
> daz ich den lîp in kurzer frist
> frümeclîche ûf gebe
> denn ich mit schanden iemer lebe." (V. 1380–1384)

Die Gesellschaft oder die gesellschaftliche Rolle der Figur spielt in den individuellen Abenteuern eine wichtige Rolle. Das Schwert kann somit als ein Symbol verstanden werden, das beide Ebenen miteinander verbindet: Daniel bekommt es im Trüeben Berge, um es in den Schlachten und gegen den Riesen in Cluse zu benutzen.

Diese Bedeutung der *êre* wird auch im Liehten Brunnen deutlich. Die Dame sagt zu Daniel, als sie ihm ihr Problem erzählt: „'irn muget niemer mêre/ iuwer sælde und iuwer êre/ baz gemêren denne hie'" (V. 1855–1857). Vorher hatte Daniel ihr bereits seine Sorgen um die *êre* und seine gesellschaftlichen Pflichten mitgeteilt: „'ich

[220] Über das Motiv der *êre* im *Daniel* und seine Verbindung mit der Gesellschaft siehe Manfred Eikelmann (1989), S. 122. Judith Klinger sagt über das Erreichen von Ruhm durch den Ritter und seine Verbindung zur Gesellschaft: „So fungiert der Name auch als Zeichen eines Bekenntnisses wechselseitiger Bindung: Das Bekanntsein bei Hofe garantiert dem Ritter seine Zugehörigkeit zur exklusiven Gemeinschaft, das Kollektiv verfügt mit den glanzvollen Namen ruhmreicher Ritter über seine Mitglieder" (Klinger, 2001, S. 112).

bin von mînen êren/ gar gescheiden unde komen/ des ich mich hân an genomen,/ ob ich ez nicht volende'" (V. 1848–1851).

Im Zelt auf der Grüene Ouwe erfährt Daniel einen Konflikt zwischen seinen Pflichten gegenüber der Gesellschaft und seinen persönlichen Interessen, nämlich seiner Freundschaft mit dem Grafen und seinem Mitleid gegenüber dessen Frau.[221] Der unfreiwillige Verzicht auf den Grafen macht Daniel betroffen. Seine Betroffenheit wird insbesondere dadurch dargestellt, dass er eine Woche dort verweilt (V. 2692–2701). Als er endlich beschließt, nach Cluse zu gehen, tut es ihm ausgesprochen leid, ohne den Grafen zu reiten: „dêr ân den grâven dannen reit,/ daz was im gar ein herzeleit" (V. 2739–2740). Dieser Konflikt wird im Werk weiter ausgeführt. So denkt er immer an den Grafen während der Schlachten und fühlt sich gezwungen, auf die Grüene Ouwe zu gehen, um ihn dort zu suchen. Bei dieser Entscheidung spielt die Gesellschaft keine Rolle. Daniel denkt nicht, dass der Graf ihm im Kampf gegen das Heer Maturs helfen könnte, wie es später geschieht.

In den Schlachten, die als ein Konflikt zwischen zwei Gesellschaften dargestellt sind, spielt die Gemeinschaft wie im *Rolandslied* die wichtigste Rolle. Im Gegensatz zu der einzigen Hauptfigur im *Iwein* sind in den Schlachten zwei Hauptfiguren zu finden: Daniel, der das Schwert trägt und mit dessen *list* schließlich der Sieg über Cluse errungen wird, und Artus, der sein Heer als König von Britannien führt.

Die erste Schlacht beginnt mit dem Kampf zwischen Artus und Matur als Vertreter ihrer Länder. Beide Heere werden oft als Kollektive bezeichnet, die durch Matur oder Artus repräsentiert werden: „des küniges Artûses mannen" (V. 3325), „des küniges Matrûs mannen" (V. 3349), „des küniges Matrûs here" (V. 3367), „des küniges Artûses here" (V. 3384), „des küniges Artûs schar" (V. 3406), „des küniges Artûs gesellen" (V. 3438), „des küniges Artûses mannen" (V. 3455), „der künic Artûs und die sîn" (V. 3514).

Daniel erscheint in bezug auf das Artusheer, das als ein Kollektiv dargestellt wird, in der ersten Schlacht deutlich individualisiert: Er kämpft nicht gemeinsam mit den Artusrittern gegen den Riesen, sondern besiegt im Alleingang zweitausend Ritter:

> dâvon sluoc er ûz der were
> dem künige Artûs allez sîn here
> âne Daniel von dem Blüenden Tal.

[221] „man mohte an sîner frouwen/ sô grôzen jâmer schouwen/ dô er lebende in sînem turne lac,/ daz ich für wâr wizzen mac,/ freischet si sînen tôt,/ sô mac man jâmer unde nôt/ aller êrst schouwen an ir./ owê! sô ist si von mir/ ir fröuden gar entsetzet!" (V. 2571–2579).

der was dort anderthalp in dem wal
under des küniges Matrûs mannen. (V. 3345–3349)

daz er durch zwei tûsent man
alsô verre gebrach. (V. 3378–3379)

Im Vergleich zu den Rittern des Artusheers, die nicht in der Lage sind, den Riesen zu töten, erscheint er somit in einer überlegenen Position.

Ab dem Vers 3529 werden bestimmte Ritter und ihre Handlungen genannt: Gawein, Iwein, Parzival, Artus und Daniel. Dies bedeutet, dass, im Gegensatz zu den individuellen Abenteuern, in denen Daniel alles allein lösen kann, die Schlachten (wie auch im *Rolandslied*) ein kollektives Unternehmen sind. Daniel kann viele Großtaten vollbringen, die anderen jedoch ebenfalls. Er gerät manchmal in Schwierigkeiten und benötigt die Hilfe der anderen:

dô der künic Artûs gesach
her Danieles ungemach,
daz wart im freislîche zorn.
mit dem swerte und mit den sporn
begunde er dar gâhen. (V. 3571–3575)

Während der ersten Schlacht erfährt der König, dass Daniel den Riesen getötet hat. Daniel erscheint in diesem Moment den anderen Rittern überlegen (V. 3720ff.), weil er alleine vollbringen kann, was das ganze Artusheer nicht geschafft hat. Danach erlegt er auch noch den anderen Riesen. Dies wird von der Gesellschaft anerkannt: „sie sagten im alle danc/ Daniele, der die risen sluoc“ (V. 3906–3907). Dennoch ist Daniel nicht glücklich: „ern wolde niemer werden frô/ ez engefuogte sich alsô/ daz er nâch dem grâfen möhte komen“ (V. 3917–3919). Er drückt seinen Schmerz über den Verlust des Freundes (des Grafen vom Liehten Brunnen) aus: „’owê! trûtgeselle mîn!/ sol ich dich iemer mê gesehen,/ sô wil ich hiute gote jehen/ daz ich alle fröude wil ûfgeben’“ (V. 3968–3971).[222] Er geht sogar so weit zu behaupten, sein Leben habe keinen Sinn mehr: „’mir ist iemer mîn leben/ unwert und unmære,/ ichn gereche dise swære’“ (V. 3972–3974). Dieser Schmerz bedeutet, dass die gesellschaftliche Anerkennung Daniel nicht ausreicht, sondern eine weitere Ebene, in diesem Fall die der Freundschaft mit dem Grafen vom Liehten Brunnen,

[222] Die Verwendung des Wortes *trûtgeselle* beweist, dass eine enge Beziehung zwischen beiden besteht.

wichtiger wird. Daniel könnte ohne Probleme in Cluse bleiben, aber er ist bereit, sein Leben zu riskieren, um den Grafen zu retten.

Diese Sorge um den Grafen wird im Gespräch mit Sandinose wiederholt formuliert („Daniel frâgen began:/ ‚frouwe, lept der selbe man?/ daz lât mich wizzen durch got!'", V. 4519–4521). Nachdem er erfahren hat, dass der Graf bei dem Siechen ist, ist er sofort bereit, zu ihm zu gehen. Wenn er vorher bereit war zu sterben, bevor er die *êre* verlieren würde, ist er jetzt bereit, für den Freund zu sterben: „'sô muoz mîn bluot zuo dem bade/ ê ich iu ze dem lîbe iht schade'" (V. 4567–4568). Der Verlust des Grafen steht auf derselben Stufe wie der Verlust des eigenen Lebens und der *êre*: „Daniel vorhte sêre/ daz er beidiu lîp und êre/ und ouch den grâven verlüre" (V. 4663–4665).

Nachdem Daniel den Roten Mann getötet hat, rückt wieder die gesellschaftliche Thematik in den Vordergrund. In den Versen 4841–4844 drückt Daniel gegenüber dem Grafen seinen Wunsch aus, nach Cluse zu fahren. Er erklärt sich dazu bereit, ihn zu begleiten (V. 4845ff.). Dasselbe geschieht mit dem Herrn und anderen Rittern von der Grüenen Ouwe (V. 4851ff., 4910ff.). Danach beginnt die zweite Schlacht, in der beschrieben wird, was jeder Ritter (Artus, Gawein, Iwein, Parzival, Daniel, der Herr von der Grüenen Ouwe und der Graf vom Liehten Brunnen) tut. Daniel spielt hier im Vergleich zu den anderen keine besondere Rolle, aber er erfährt wieder gesellschaftliche Anerkennung: „dô stuonden sie und sâzen/ vor dem künige Artûse/ und sprâchen daz ze Clûse/ hæte her Daniel den prîs" (V. 5292–5295). In der dritten Schlacht erscheint die Überlegenheit Daniels über die anderen Ritter noch einmal, während in der vierten Daniel, der Graf vom Liehten Brunnen und Artus die einzigen Ritter sind, die genannt werden.

Diese wichtige Rolle der Gemeinschaft wird auch in den Ratsszenen thematisiert, in denen die Entscheidungen vom Hof als ganzen getroffen werden. Dies wird explizit beim letzten Rat betont, in dem entschieden wird, dass Daniel König von Cluse werden soll: „den künic sie dô bâten/ gemeinlîche überal/ daz er Daniele von dem Blüenden Tal/ daz lant gebe und die frouwen" (V. 6244–6247). Artus betont später, dass er die Entscheidungen nicht alleine trifft:

> er sprach: „daz ir gerâten hât,
> daz wolde ich selber hân getân.
> sît ich nû vernômen hân
> daz ir des allesament gert,
> nû sult ir es werden gewert." (V. 6252–6256)

Dies zeigt auch, dass Daniel trotz seiner Taten nicht automatisch das Reich Cluse erhält, sondern erst durch die Vermittlung der Gemeinschaft.

Das Fest wird ebenfalls als etwas Gemeinschaftliches dargestellt, obwohl hier, wie in den Schlachten, Daniel die Hauptrolle spielt: Er ordnet das Fest an („Daniel, der dâ wirt was", V. 7905), wird gekrönt und ist auch derjenige, der Beladigant empfängt, obwohl es Artus ist, der ihn zum Ritter macht. Die Eheschließung Daniels wird schließlich in eine Massenhochzeit verwandelt.

Bei Artus' Entführung steht die Gemeinschaft wieder im Zentrum der Handlung. Am Anfang fragt der Alte, „wer dâ wære der hêrste" (V. 6927). Als er erfährt, dass es Artus ist, entführt er den König als Vertreter der Gemeinschaft. Danach steht das Kollektiv im Zentrum der Aufmerksamkeit, was durch die Nennung mehrerer Ritter oder durch das Auftreten des Pronomens ‚sie' markiert wird:

> Daniel unde Gâwein,
> Parzivâl und Iwein
> die begunden nâchgâhen. (V. 6961–6963)
>
> Sie riefen alle [...] (V. 6981)
>
> doch liezen sie im nâch gân.
> sie hâten des vil guoten wân,
> sô sie zuo dem berge wæren komen,
> daz sie ime hæten benomen
> daz er niht möhte fürbaz.
> vil schiere sâhen sie daz
> daz er in den berc ûf truoc.
> dô wart jâmers genuoc
> daz sie in dar sâhen tragen
> dâ sie hin niht mohten jagen. (V. 6997–7006)
>
> sie swigen al gemeine. (V. 7047)

Aber auch in diesem Fall sticht Daniel aus der Gruppe hervor: Er spricht mit dem Alten (V. 7080ff.) und überzeugt den Hof, ihn nicht zu töten (V. 7068ff.). Damit steht er gleichzeitig außerhalb der Gesellschaft: „wan Daniel alters eine/ sie hiezen in alle schiezen" (V. 7218–7219). Diese gedankliche Trennung konkretisiert sich in einer materiellen Trennung, als Daniel allein davon reitet (V. 7225). Er ist also derjenige, der das Problem löst, indem er das magische Netz holt und mit dem Riesenvater spricht, was die Entführung zum Teil als ein weiteres Abenteuer erscheinen lässt, in dem er allein und von der Gemeinschaft losgelöst handelt.

Zusammenfassend gibt es Episoden, in denen Daniel allein handelt, und andere, in denen die Gesellschaft im Vordergrund steht. Aber beide sind nicht absolut voneinander getrennt: Daniel ist in den Schlachten der überlegene Ritter, bei seinen Abenteuern denkt er auch an seine soziale Anerkennung und bekommt Hilfe für die Schlachten (das Schwert, die Ritter auf der Grüenen Ouwe).[223] Dies erlaubt Autoren wie Wolfgang Schmidt zu sagen, dass die Danielhandlung eine untergeordnete Funktion gegenüber der Artushandlung hat:[224] Die Absicht Daniels, Artus in Cluse zu helfen, werden immer wieder formuliert und die Abenteuer des Helden erscheinen als Abweichungen von seinem eigentlichen Ziel.

3.2 *list* / Zorn

In den individuellen Abenteuern und am Ende des Werkes spielt die Vernunft eine wichtige Rolle, während das impulsive Verhalten das wichtigste in den Schlachten ist.[225] Die Vernunft konkretisiert sich meistens in der Verwendung von *list*, während es sich in bezug auf das impulsive Verhalten vor allem um Zorn handelt. Sowohl die *list* als auch der Zorn, der fast immer mit dem Aufwenden von Kraft im Kampf verbunden ist, erscheinen als zwei Methoden, ein Problem zu lösen oder einen Sieg zu erreichen. Diese zwei Wege werden nach dem Schrei des Tiers in Cluse erwähnt: Das Tier raubt beide Fähigkeiten, sowohl die Kraft als auch den Verstand. Kein Sieg mehr ist dann möglich: „'sô vert aber in der dôz/ sô starke durch daz houbet/ daz sie werdent beroubet/ der krefte und der sinne'" (V. 5746–5749).

Diese Trennung zwischen *list* und einem impulsiven Verhalten steht teilweise in Verbindung mit der im vorherigen Abschnitt besprochenen Teilung des Textes in Episoden, in denen der Held alleine handelt, und Szenen, in denen die Gemeinschaft die Hauptrolle spielt. Diese Beziehung zwischen beiden Punkten ist

[223] Manfred Eikelmann (1989), S. 119.

[224] Wolfgang Schmidt (1979), S. 121, 124.

[225] Die Anwesenheit einer Opposition im *Daniel* zwischen reflexivem und affektivem Handeln wurde bereits in der Forschung entdeckt, zum Beispiel von Ingrid Hahn (1985a) und von Walter Lenschen (1998, S. 67). Helmut Birkhan betont die Neuigkeit, die die Erscheinung dieser zwei gegensätzlichen Prinzipien innerhalb der Gattung Artusroman bedeutet (Birkhan, 1994, S. 363–364).

im Auftreten des Reimes *kraft-geselleschaft* und *geselleschaft-kraft* zu sehen, der vor allem am Anfang des Werkes auftritt: V. 335–336, 347–348, 389–390, 845–846, 895–896, 965–966, 6683–6684, 8039–8040.[226] Das heißt, das Verhalten der Gesellschaft ist von Kraft oder Zorn gekennzeichnet, während die wichtigste Eigenschaft Daniels die *list* ist.

Das impulsive Verhalten wird in den individuellen Abenteuern Daniels als negativ eingestuft und den Feinden zugeordnet.[227] Sowohl der Zwerg im Trüeben Berge als auch der Bauchlose im Liehten Brunnen werden durch irrationale Gefühle, im ersten Fall die *minne* und im zweiten Fall den Zorn, markiert. Hinsichtlich des Bauchlosen wird zum Beispiel gesagt: „er sprach im zornlîche zuo" (V. 2033), „Sus antwurte im zehant/ der bûchlôse vâlant/ mit zornlîchen worten" (V. 2025–2027), „diu unsælde in betwanc/ daz er vil zornlîche ûf spranc" (V. 2065–2066). Der Zwerg seinerseits nimmt die Bedingungen der Rede Daniels hin, ohne über die möglichen Folgen nachzudenken, was durch seine Minne (*frou Minne,* V. 1581) gegenüber der Dame verursacht wird. In bezug auf Salomon wird gesagt: „der was der witzigeste man/ von dem ich ie gesagen hôrte,/ biz daz si [die *minne*] im zerstôrte/ die wîsheit und die sinne" (V. 1588–1591). Er vertraut ganz auf seine Kraft, die in Verbindung mit impulsivem Verhalten aufgebracht wird: „'des enwolde ich niht erschrecken,/ noch dan getrûwete ich mîner kraft,/ ich würde an im wol sigehaft'" (V. 1576–1578). Auch bewirkt die *minne* zu seinem Schwert und der Schmerz, den sein Verlust ihm verursacht („und gar vor leide vergaz/ aller sîner sinne/ durch des swertes minne", V. 1714–1716), dass er versucht, es wiederzubekommen, ohne auf das Angebot Daniels zu achten. Auch in diesem Fall steht das impulsive Verhalten in Verbindung mit der Kraftaufwendung: „ez weste sich sô manhaft/ daz ez im mit sîner kraft/ daz swert wolde hân genomen" (V. 1717–1719). Dieses Verhalten bringt ihm den Tod.

---

[226] Manfred Eikelmann (1989), S. 122–123 [Anm. 50].

[227] Die Gegenüberstellung von *zorn* und vernünftigem Verhalten ist, wie Christoph Huber zurecht vermutet, „eine allbekannte biblische Wahrheit, die sich auch in der mittelhochdeutschen Didaxe vorformuliert findet" und häufig in der mittelalterlichen Literatur thematisiert wird (Huber, 2002, S. 166). Vgl. mit dem folgenden Zitat aus dem *Wälschen Gast* von Thomasin von Zirclaria: „Swer volget dem nîde ode dem zorn,/ der hât sîn zuht gar verlorn./ swer volget dem zorn, spricht unde tuot/ daz in dar nâch niht dunket guot" (V. 671–674). Der Zorn wurde traditionell sehr oft für einen Ausfall der Vernunft („temporärer Wahnsinn") gehalten (K. Hedwig, 1998, Sp. 674) und als Zerstörung der höfischen Sitten aufgefasst. Dazu: Klaus Grubmüller (2003), S. 56–58. Über diese Gegenüberstellung im *Prosa-Lancelot* Judith Klinger (2001), S. 277–278.

Im Gegenteil zu den negativen Konnotationen des impulsiven Verhaltens ist die wichtigste Eigenschaft Daniels seine Fähigkeit, diese Gefühle zu beherrschen und die *list* anzuwenden, womit er seinen Sieg erreicht.[228] Obwohl er auch Affekte verspürt, wie *erbærmde* gegenüber den Damen, kann er sie kontrollieren und überlegt reagieren.[229] Das impulsive Verhalten der Gegner wird so als *tumpheit* dargestellt, im Gegensatz zu dem vernünftigen, listigen Verhalten des Helden.

Das impulsive Verhalten ist nicht nur eine Eigenschaft der Gegner, es kann auch anderen Figuren zugeordnet sein. Jedoch ist es immer negativ und verhindert den siegreichen Ausgang einer Schlacht. Zum Beispiel ist die Jungfrau vom Trüeben Berge zornig:

> „von dem zorne tet ich dô
> in diu lant mære:
> swer sô sælic wære
> daz er daz twerc erslüege
> und daz houpt für mich trüege,
> swie swache er wære geborn,
> der würde ze herren erkorn
> über mich und über mîn lant." (V. 1264–1271)

Deswegen führt ihr Handeln zu keiner wirklichen Lösung und das einzige, was sie erreicht, ist, dass alle Ritter vom Zwerg getötet werden. Ihre Idee, den Mann zu heiraten, der den Zwerg umbringt, widerspricht sogar der gesellschaftlichen Ordnung und gilt als unvernünftig.

Etwas Ähnliches geschieht mit dem Grafen vom Liehten Brunnen, wenn er zornig ist: „'dô wart mînem herren zorn,/ der flôch ûf den hôhen torn/ und beslôz sich dar inne'" (V. 1947–1949).[230] Der Zorn macht ihn unfähig, eine Lösung für sein Problem zu finden, was später auch seiner Frau geschieht („'ob mîn herre sî tôt,/ sô wil ich komen von der nôt/ und ouch mich tœten lâzen'", V. 1959–1961). Ebenfalls

[228] Über die Überlegenheit Daniels aufgrund seines vernünftigen Handelns und das impulsive Verhalten der anderen vgl. Ingeborg Henderson (1976), S. 141–153. Auch zur *list* Daniels vgl. Hedda Ragotzky (1981), S. 66–75. Die *list* als wichtigste Eigenschaft des Helden ist keine Erfindung des Strickers: Die Thematik ist schon in früheren Texten der deutschen Literatur zu finden, wie im *Herzog Ernst* oder *Tristan und Isolde*. Neu ist ihre Zuordnung dem Helden eines Artusromans (Dorothea Müller, 1981, S. 11; Ingrid Hahn, 1985a, S. 181).

[229] Regina Pingel (1994), S. 151.

[230] Kerstin Schmidt hat darüberhinaus aufgezeigt: „Während männlicher Zorn normalerweise eine Kampfhandlung nach sich zieht, flüchtet sich der Graf an einen in der mittelalterlichen Literatur weiblich konnotierten Ort" (Schmidt, 2003, S. 65–66).

wird die Trennung des Grafen von Daniel durch ein irrationales Gefühl verursacht:[231]

> der grâve zornlîche sprach
> von dem Liehten Brunnen:
> „dês wâr, ich wil erkunnen
> waz der ritter dâ zuo trage
> daz er uns sînen gruoz versage."
> er nam daz ros mit den sporn
> und jagte in, ime was zorn. (V. 2464–2470)

Es wird zweimal gesagt, dass er zornig ist, was die Bedeutung unterstreicht, die der Autor diesem Umstand verleiht. Der Zorn des Grafen wird von Kraftanwendung begleitet, wie der spätere Kampf mit dem Herrn von der Grüenen Ouwe beweist: Es wird von Sandinose in einer späteren Szene explizit gesagt, dass der Kampf zwischen beiden durch den Zorn charakterisiert wird: „'den langen tac unz zuo der naht/ sach ich sie sament ringen/ mit sô freislîchen dingen/ daz ichz iu niemer kan gesagen'" (V. 4502–4505).

Sogar Figuren, die zum Artushof gehören, werden durch das impulsive Verhalten negativ gekennzeichnet. Zum Beispiel wird am Anfang von den *tumben jungelinge* gesprochen, die Rache an den Riesen üben wollen, obwohl, wie Gawein sagt, „'ir hât doch alle wol vernomen/ daz in nieman mac erlegen/ weder mit stichen noch mit slegen,/ mit schuzzen nocht mit würfen'" (V. 828–831). Ihr impulsives Verhalten wird dadurch gezeigt, dass sie „ungefrâget" (V. 814) und ohne zu überlegen (*drâte*) sprechen.[232]

Auch das Verhalten Daniels kann manchmal impulsiv sein, konkret im ersten Teil der Episode von der Grüenen Ouwe. Hier erhält der Leser häufige Hinweise auf Daniels Gefühle:

---

[231] Ingeborg Henderson (1976), S. 153.

[232] Vgl. mit dem *Strassburger Alexander:* „Dô sprâchen seine fursten,/ di iz getûn torsten,/ wande si wîs wâren:/ si rieten ime offinbâre,/ daz er sih vil rehte/ hî umbe bedêhte/ und mit gnâden lebete/ und wider gote niht ne strebete,/ sô têter wîslîche./ dô sprâchen allgelîche/ di tumben jungelinge/ zô disem tegedinge:/ ‚kuninc Alexander,/ wir râten dir ein ander'" (V. 6631–6644).

Nû mugen wir wol gelouben,
wir enwellen in rehte rouben,
Danielen von dem Blüenden Tal,
daz im sîn herze vor zorne kal
daz im sô leide nie geschach. (V. 2517–2521)

er was vil gar fröudelôs
daz er im was benomen. (V. 2560–2561)

und darnâch in unmuote saz. (V. 2566)

er hâte grôz ungemach
wol von vier leiden. (V. 2674–2675)

Das bewirkt, dass er nicht fähig ist, eine Lösung zu finden und es, im Vergleich zu den anderen Abenteuern, lange dauert, bis er entscheidet, was zu tun ist:

ein wîle wolde er rîten
und aber danne bîten.
er wære gerner anderswâ,
doch gelac er dâ
vil nâch eine wochen. (V. 2689–2693)

Auf diese individuellen Abenteuer folgen die Schlachten, in denen, wie bereits erwähnt wurde, die umgekehrte Situation erscheint: Das impulsive Verhalten wird nicht mehr negativ gewertet und die Personen, die vorher vernünftig waren, werden jetzt von impulsiven Gefühlen beherrscht.[233] Diese Umkehrung der vorherigen Lage wird mehrmals explizit angegeben: „vil mangen man dâ toben sach/ der doch vil rehte sinnic was" (V. 3434–3435), „sie hâten alle ungemüete:/ der dâ heime was vil wol gezogen,/ an dem was man dâ betrogen./ darzuo twanc sie diu nôt" (V. 3470–3473). Das impulsive Verhalten ist in den Schlachten angebracht und notwendig, wie früher die *list* das richtige Handeln war.

Den Übergang zwischen beiden Formen der Darstellung bilden zwei Episoden: Der Tod des zweiten Riesen, durch Daniel erzwungen, und der Kampf der

[233] Ingrid Hahn spricht von einer ironisierenden Verwendung der Motive der Kraft und des Zorns in den Schlachten mit dem Ziel, das affektive Verhalten zu kritisieren (Hahn, 1985a, S. 183–194). Meiner Meinung nach ist dies Gedanke verfehlt: Die übertriebene Darstellung der Schlachten ist sehr häufig in der mittelalterlichen Literatur (zum Beispiel im *Rolandslied*) zu finden und sie kann nicht als Ironie verstanden werden. Dieser Unterschied muss eher, wie oben bereits teilweise erklärt wurde, in Verbindung mit dem Gattungswechsel verstanden werden.

Artusritter gegen den Botenriesen.[234] Die erste Episode beginnt mit der Ankunft Daniels in Cluse. Schon am Anfang wird deutlich, dass er durch seinen Verstand die Situation kontrollieren kann: Als der Riese ihn fragt, wohin er geht, antwortet Daniel: „'durch den berc in daz lant'" (V. 2756); er sucht damit, den Riesen zornig zu machen, was er auch erreicht: „er begunde vor zorne wüeten" (V. 2774), „die fûst er zornlîche truoc" (V. 2779). Er hält ihm nur sein Schwert entgegen („unde habte daz swert dar", V. 2782) und der Riese schlägt sich zornig den Arm ab: „mit grimme sluoc er an daz swert,/ daz ez ein wênic erklanc/ und im diu hant dorthin spranc/ und des armes wol der dritte teil" (V. 2784–2787). Dieses unvernünftige Verhalten des Riesen ist mit dem der vorherigen Feinde Daniels vergleichbar.

Die folgenden Witze Daniels, mit denen er den Riesen zu provozieren versucht, zeigen, dass er noch die Kontrolle über die Situation hat (V. 2790ff.). Der Riese wird immer zorniger („Nû was daz dem risen leit", V. 2805) und will Daniel mit einem Stein bewerfen. Die Wut des Riesen steigert sich, als Daniel ihm den zweiten Arm abschägt: „des gewan er grôze unsite" (V. 2829) und er greift Daniels Pferd an. Erst in diesem Moment gerät Daniel zum ersten Mal in Rage und schlägt schließlich dem Riesen den Kopf ab: „des wart er vil zornvar/ und huop sich ze fuoze dar/ und sluoc im daz houbet abe" (V. 2837–2839). Daniels Wut führt hier im Gegensatz zur Episode von der Grüenen Ouwe nicht zur Handlungsunfähigkeit, sondern sie ermöglicht seinen Sieg. Was diese Episode noch mit dem ersten Teil verbindet, ist, dass es hier, anders als in den kollektiven Schlachten, noch einen einzigen Helden (Daniel) gibt, und die Tatsache, dass es auch der übermäßige Zorn des Riesen ist, der ihn den Kampf verlieren lässt.

Die Episode des Kampfes der Artusritter gegen den Botenriesen ist von der *list* Gaweins geprägt, obwohl der Held jetzt die Gemeinschaft ist. Der Botenriese wird zornig, als er vom Tod seines Bruders erfährt und er schlägt auf unvernünftige und unüberlegte Weise um sich, ohne darauf zu achten, wen er trifft. Der Zorn des Riesen wird oft wiederholt, ist also offenbar für den Autor von Bedeutung: „dô was im zorn unde gâch" (V. 2938), „dô wart im freislîche zorn" (V. 3171), „mit grimme zôch er den schaft" (V. 3173), „daz was in freislîche zorn" (V. 3177), „des wart im zorn unde gâch" (V. 3207). Wie gesagt wenden hier die Artusritter eine *list* an: Sie blenden den Riesen, aber im Gegensatz zu den Abenteuern Daniels funktioniert ihre

[234] Dieser Verlauf des Kampfes gegen den Riesen als Übergang zwischen den Abenteuern Daniels und den kollektiven Schlachten wurde schon von Regina Pingel festgestellt (Pingel, 1994, S. 222).

list nicht und die Artusritter können den Riesen nicht besiegen, was ein anderes Verhalten (die Verwendung der Kraft) nach sich zieht.

Nach diesem Kampf zwischen dem Botenriesen und den Artusrittern kommt es bald zu den Schlachten gegen Maturs Heerscharen, in denen, wie bereits gesagt, impulsive Verhaltensweisen eine ganz andere Bewertung erfahren. Im Unterschied zur Danielhandlung erscheinen die Wörter *kraft*, *grimme* oder *zorn* häufiger: „mit grimme zôch er den schaft/ und sluoc mit sô grôzer kraft" (V. 3173–3174), „dô wart der krefte niht versagt" (V. 3428), „manger vor zorne schrei" (V. 3466), „swâ er traf, dâ sluoc er an/ mit grimme sîne barten" (V. 3692–3693), „und an sîme lîbe trüege/ mê denne zwelf manne kraft" (V. 5222–5223), „die dâ wellent zeigen ir zorn" (V. 5399), „dâ was unmâze und vîentschaft,/ unruowe unde grôziu kraft,/ ungemach, grimme unde zorn" (V. 5605–5607). Auch ist die Rede von Gemütswallungen, wie dem *nît*: „Nû zerhiuwen sie mit nîde/ die schilte und daz gesmîde" (V. 3091–3092).

Vor allem Artus und seine Ritter werden vom Grimm ergriffen: „der künic Artûs und die sîn,/ die begunden für sich brechen/ und begunden mit grimme rechen/ daz leit daz in dâ was geschehen" (V. 3514–3517), „dô der künic Artûs gesach/ her Danieles ungemach,/ daz wart im freislîche zorn" (V. 3571–3573). Daniel: „sîn gebærde wâren freissam" (V. 3369). Explizit wird gesagt:

> sie hâten beidenthalp die kraft,
> sie hæten ez iemer wol getriben,
> ir dewedern wæren beliben
> sigelôs in dem wal
> wan Daniel von dem Blüenden Tal. (V. 3132–3136)

So wie Daniel zuvor der Listigste war, ist er nun der Zornigste.

Der Zorn und die Kraftaufwendung werden jetzt positiv bewertet:

> alle die dan sâhen
> waz der künic Artûs begie,
> sie sprâchen, ez enwürde nie
> ein man ze der werlte geborn
> dem ie sîn kraft und sîn zorn
> sînen willen sô wol volbræhte. (V. 3576–3581)

Daniel sagt dem Alten am Ende des Romans:

widerslac wart nie verboten
einem zornigen man,
swenne er niht genesen kan,
er muoz sich wern.
ob er den lîp wil genern,
sô sleht er gerne widere
ê er gelige dâ nidere.
rehte alsô tâten wir. (V. 7696–7703)

Wenn vorher der Sieg nur durch die *list* erreicht werden konnte, sind jetzt der Zorn und die Kraft die einzigen Wege, die zum Sieg führen: „wande sie des alle jâhen,/ gewünnen sie wider ir kraft,/ sie würden an in wol sigehaft" (V. 5700–5702).[235]

Als Daniel zwischen der ersten und der zweiten Schlacht heimlich Cluse verlässt, spielt der Zorn wieder eine wichtige Rolle. Er setzt seine Kräfte ein, um eine schwierige Lage zu meistern, nämlich einen großen Stein aus dem Weg zu räumen:

Daniel erbeizte,
als in sîn manheit reizte,
und wolde den stein ûf hân gehaben,
daz er darûz möhte traben.
daz enhæten sîn hundert niht getân.
nû muoste er in lâzen stân.
daz wart im zorn und unwert,
mit grimme zuckte er daz swert
und begunde den stein houwen. (V. 3977–3985)

Es folgt nun der zweite Teil der Episode von der Grüenen Ouwe, in der zu Beginn wieder die Motive des Kampfes und des Zorns erscheinen: Daniel streitet mit dem Landesherren.[236] Mit Ausnahme dieser Szene besteht hier wieder die Situation der ersten individuellen Abenteuer Daniels. So ist das impulsive Verhalten negativ konnotiert, wie auch der Erzählerkommentar deutlich macht:

Er ist noch ein sælic man
der sînen muot gehaben kan,
daz er sîn niht enlât
sô in zorn ane gât.
hæte er den man erslagen ê,

[235] Der Umschwung ist anhand der Erzähltradition zu erklären: Die Schlachten werden durch die Gattung *chanson de geste*, beeinflusst, in der das Zornmotiv häufig erscheint (siehe Kapitel III.2.1.2).
[236] „die stegereife sie trâten,/ dô sie gegen ein andern sturnden/ (die zwêne wunder zurnden!),/ diu swert sie hôhe ûfzugen,/ nâch den swerten sie sich bugen/ sêre mit des herzen kraft:/ sie wâren beide manhaft" (V. 4066–4072).

daz tæte nû sînem herzen wê. (V. 4887–4892)

Die *list* ist hier wie in den früheren Abenteuern das Hauptmotiv. Doch es gibt einen Unterschied zu den ersten Episoden, nämlich dass auch die Gegenfigur, der Rote Mann, listig ist, mehr noch: Seine Worte verwandeln die Einwohner von der Grüenen Ouwe in ‚Toren', in Stumpfsinnige („wie er in die sinne benam", V. 4812), die nur nach dem Tod des Siechen ihren Verstand zurückgewinnen können: „die dâ stuonden umbe in,/ die gewunnen wieder ir sin" (V. 4801–4802). Deswegen ist auch sein Verhalten nicht von impulsiven Gefühlen geleitet und er lässt sich nicht so leicht wie die anderen überlisten. So entdeckt er zum Beispiel die *list* des Ritters, der seine Ohren verstopft hat:

„ich vienc ouch einen man,
des sint wol zwelf wochen,
der wolde mich hân gerochen,
daz er ouch sîn ôren verschoup.
des wart er leider alsô toup
daz er niht hôrte waz er sprach.
als der sieche daz gesach
daz er sîn wort niht vernam,
des wart er im alsô gram
daz er im begunde fluochen." (V. 4612–4621)

Für Daniel ist er also ein mächtigerer Gegner als die vorherigen, was Daniel selbst feststellt: „'ich getriuwen dem man niht geschaden./ sît er mit fluochen strîten kan,/ sô ist er vor mir ein frî man'" (V. 4674–4676).[237] Was hier zum Sieg Daniels führt, ist die Tatsache, dass er noch listiger ist.[238]

Das Motiv der vernunftmäßigen Überlegenheit tritt wieder am Ende des Romans auf, nach den Schlachten, vor allem in der Artusentführung. Hier ist das impulsive Verhalten wieder negativ konnotiert. Dies beginnt schon mit der Versöhnung mit Danise. Danises Trauer wird als ein unvernünftiges Verhalten[239] dargestellt, das

[237] Dazu Regina Pingel: „Was in der vorhergehenden *âventiure* noch Privileg des Protagonisten zu sein schien, die Fähigkeit zu Anpassung, Vorausplannung und Kalkül, ist hier auch Waffe eines anderen Ritters und vor allem auch Gegners" (Pingel, 1994, S. 100).

[238] Daniel charakterisiert sich hier durch sein vernünftiges Verhalten, zum Beispiel verhält er sich nicht impulsiv, als er zum Roten Mann geht, obwohl er sich Sorgen macht („doch tet erz mit sorgen", V. 4779).

[239] „si hâte jâmer unde nôt/ umb ir lieben herren tôt./ ir klage und ir arbeit/ und ir grimmez herzeleit/ diu hæten ir nâch den lîp benomen" (V. 5901–5905).

negativ beurteilt wird und das sie möglichst bald aufzugeben hat („'si muoz den zorn varn lân'", V. 5878). Es ist Artus' Vernunft (wie er selbst sagt: „'in der unfröuden schaten/ muoz mîn herze sitzen/ unz ich iuch mit mînen witzen/ von herzen frô gemachet hân'", V. 6168–6171), die verursacht, dass sie die Trauer aufgibt („daz si den zorn varn liez", V. 6198).

Während der Artusentführung greift das impulsive Verhalten auf den ganzen Artushof aus, während Daniel, der die wichtigste Rolle in dieser Episode spielt, vernünftig reagiert. „Seine Haltung ist – im Unterschied zu der der übrigen Ritter – nicht das Ergebnis von Angst und Panik, sondern von vorausschauender Überlegung".[240] Im Text wird zwei Mal wiederholt, dass die ganze Gemeinschaft außer Daniel den Riesenvater töten will. Daniel hält das für wenig vernünftig: „swer deheine sinne habe,/ der enschieze sîn niht" (V. 7074–7075). Der Erzähler spricht in diesem Zusammenhang von der Gemeinschaft als „tumben diet" (V. 7066). Diese Art zu handeln wird auch Parzival zugeordnet: Sein unüberlegtes Verhalten, als er sich ohne Waffen vor den Alten stellt,[241] verursacht, dass der Riesenvater auch ihn entführt. Das bringt ihn in eine Lage, in der er auch nicht mehr vernünftig reagieren kann:

> gebærde alsô freissam,
> die vernâmet ir nie
> als Parzivâl dâ begie.
> daz er im muoste volgen,
> des wart er sêre erbolgen.
> tobelîche werte er sich,
> sîn gebærde wart sô freislich
> daz nie kein tîvel wart. (V. 7198–7205)

Das unvernünftige Verhalten des Artushofes kontrastiert mit dem Verhalten des Riesenvaters. Dies ist besonders auffallend, als der Alte fragt: „'ist iuwer deheiner sô frôme/ der durch versuochen her kome?'" (V. 7133–7134). Die Reaktion des Artushofes:

---

[240] Regina Pingel (1994), S. 304.

[241] Parzival selbst bezeichnet sein Verhalten als unvernünftig. Er sagt, er sei der beste Ritter, aber räumt die Möglichkeit ein, dass er lügt („er sprach: ‚ich bin der tiurste hie,/ ob ich dran niht enliuge'", V. 7180–7181). Er erklärt, dass es keinen Zeugen außer ihm selbst dafür gibt (V. 7182) und dass er sich das gern als *toben* anrechnen lassen will („'zelt man mir daz für ein toben,/ daz wil ich gerne alsô hân'", V. 7184–7185).

der vant er vil mangen dâ,
mê denne tûsent sprâchen: „jâ.
ich wil dar, ich wil dar."
alsô sprâchen sie gar.
dâvon mohte ez niht geschehen:
ir deheiner wolde sehen

einen andern dar gân,
und muosen ez alle lân. (V. 7135–7142)

Diese Reaktion des Artushofes erinnert an die des Zwergs Juran im Trüeben Berge. Hier kann der Alte, wie zuvor Daniel, die Situation beherrschen und die Gegner zu dem Verhalten verführen, das ihm entgegen kommt.

Der Riesenvater ist also die einzige Figur in Cluse, die als listig gelten kann.[242] So wird schon in der Rede des Botenriesen am Anfang des Werkes gesagt, dass er das Tier am Eingang Cluses mit *list* hergestellt hat:

„ein wazzer fliuzet durch daz tier
daz ein list darzuo betwinget
daz ez ein wint dar in bringet.
dâ lît an grôz meisterschaft.
ez hât von listen soliche kraft." (V. 744–748)

Aber sein Verhalten wird auch mit dem Begriff Zorn charakterisiert als Folge des Schmerzes aufgrund des Todes seiner Söhne, was zu seiner eigenen Niederlage beiträgt. Als er im Netz gefangen wird, wird explizit gesagt, dass sein Verhalten zornig ist: „dâvon wart sîn herze ergremet,/ daz was grimme unde frisch" (V. 7480–7481). Das Verhältnis zwischen der *list* und dem Zorn in dieser Episode wird im *list*-Exkurs definiert: „ein man tuot mit listen daz/ daz tûsent niht entæten,/ swie grôze kraft sie hæten" (V. 7490–7492). Ein Beispiel dafür ist der Alte: „sô er mit listen gienge,/ sô hæte ir kraft ungenist" (V. 7498–7499).

Zusammenfassend stelle ich fest, dass es Episoden im Roman gibt, in denen der Sieg durch *list* und andere, in denen er mittels des Zornes und der Kraft erreicht wird.[243] Diese Gegenüberstellung von ‚Zorn' und ‚*list*' wird durch Wortspiele

[242] Im Fall Maturs wird besonders betont, dass es seine Unvernunft ist, die ihm den Tod bringt: „er wolde deheiner witze pflegen,/ darumbe ist er tôt gelegen" (V. 6057–6058).

[243] Regina Pingel sieht die *list* als ein angepasstes Verhalten (Pingel, 1994, S. 188). Sie interpretiert nicht die Einzel- und Massenkämpfe als zwei verschiedene Teile, der eine durch *list* und der andere durch *zorn* charakterisiert. Der Zorn der Artusritter sei auch ein angemessener Affekt, weil er in einer *causa iusta* begründet ist (im Gegensatz zum Zorn des Gegners, der unüberlegt ist), und

hervorgehoben, indem der Autor mit der Doppeldeutigkeit bestimmter Wörter operiert. So kann zum Beispiel das Wort *karc* sowohl ‚klug' als auch ‚stark' bedeuten; die erste mögliche Bedeutung steht in Verbindung mit der *list*, während die zweite dem Zorn zugeordnet ist. Die richtige Bedeutung kann nur aus der Person erschlossen werden, die durch das Adjektiv beschrieben wird und aus dem Kontext, in dem das Wort steht. Zum Beispiel wird im Trüeben Berge der Zwerg als „grimme unde karc" (V. 1671) beschrieben. Wenn wir bedenken, dass der Zwerg durch seine Dummheit charakterisiert wird, die zu seinem Tode führt, im Gegensatz zu der Klugheit Daniels, müssen wir zu dem Schluss kommen, dass hier die richtige Bedeutung ‚stark' ist. In den Versen 5200–5202 heißt es: „dâ was hart wider hart,/ dâ was starc wider starc,/ dâ was karc wider karc". Hier, im Rahmen der zweiten Schlacht in Cluse, in der das Verhalten der Figuren von Zorn bestimmt ist, sind die richtigen Bedeutungen von *karc* wieder Stärke und Gewalt. Das kann aus der Tatsache abgeleitet werden, dass sie hinter zwei anderen Wörtern mit ähnlicher Bedeutung stehen.[244]

3.3 Sehen-Sprechen / Nichtsehen-Nichtsprechen

Diese Einteilung des Werkes in Episoden, in denen der Zorn vorherrscht, und andere, in denen die *list* dominiert, führt zu einer weiteren Einteilung. In der Episode von der Grüenen Ouwe, als Daniel im Netz Sandinoses gefangen ist, wird von ihm folgendes gesagt: „er mohte niht mê gewegen/ wan diu ougen und die zungen,/ dô er sô wart betwungen" (V. 4158–4160). Hier wird deutlich, welche die zwei Komponenten der *list* Daniels sind: Er kann sich nicht bewegen, aber sehen und sprechen. Deswegen ist er fähig, die bedrohliche Situation zu überwinden. Die

folglich auch in Verbindung mit der *list* zu sehen (S. 252–276). Meiner Meinung nach gibt es keinen Beweis, den Zorn der Gegner und der Artusritter auf diese Weise zu unterscheiden. Mit Sicherheit nimmt der Autor keinerlei ethische Bewertung vor. Ingeborg Henderson ihrerseits bemerkt auch die Gegenüberstellung der *list* Daniels mit den irrationalen Gefühlen in den individuellen Abenteuern oder in der Episode der Versöhnung mit Danise, aber sie misst dem Zorn in den Schlachten keine besondere Bedeutung bei: „Im Gegensatz zur Bauchlosen- und Grafen-Aventiure wird die *zorn*-Thematik hier jedoch nicht an formal ausgezeichneter Stelle behandelt, vielmehr ist sie dem Dichter notwendiges Ingredienz in kämpferischer Auseinandersetzung und wird auf alle Kriegsteilnehmer angewandt, sogar den König selbst" (Henderson, 1976, S. 156–157).

[244] Helmut Birkhan übersetzt in diesen Versen das Wort *karc* mit ‚Tücke' (Der Stricker, 1992, S. 147).

list Daniels beruht also auf zwei Fähigkeiten: dem Sehen und dem Sprechen. Das bedeutet, dass in denjenigen Teilen des Romans, in denen die *list* im Vordergrund steht, auch diese beiden Fähigkeiten, oder mindestens eine von ihnen, hervorgehoben werden (das heißt, sie führen ihn zum Sieg über seine Feinde).

3.3.1 Sehen / Nichtsehen

Das Motiv des Sehens oder Nichtsehens erscheint fortlaufend im ganzen Werk und wird verschiedenen Figuren zugeordnet.[245] Die Kommunikation im Mittelalter besteht hauptsächlich aus einer Kommunikation von Angesicht zu Angesicht. Hier steht vor allem das Sehen im Zentrum des Kommunikationsprozesses.[246] Im Allgemeinen kann aber gesagt werden, dass Daniel bestimmte Sachen sehen kann (‚sehen' nicht nur im Sinne von physischem Sehen, sondern auch von geistigem Erkennen oder Verstehen), während die anderen, seien sie Feinde oder Freunde, diese Fähigkeit nicht besitzen. Das erlaubt ihm, seine Gegner zu durchschauen und begründet seine Überlegenheit über die anderen Romanfiguren.

Die Interpretation des Sehens nicht nur in einem körperlichen, sondern auch in einem geistigen Sinne wird nicht überraschen: Sie entspricht der mittelalterlichen Unterscheidung zwischen äußeren und inneren Sinnen, auch zwischen äußeren und inneren Augen, die schon in der Antike zu finden ist und später von Augustinus aufgenommen wird. In diesem Zusammenhang wird im Mittelalter ‚Sehen' nicht nur in der Bedeutung von physischer Wahrnehmung, sondern auch in der Bedeutung von ‚verstehen', als intellektuelle Wahrnehmung, verwendet.[247]

Als erstes Beispiel der besonderen Fähigkeit Daniels, mehr zu sehen als die anderen, kann die Episode vom Liehten Brunnen dienen. Die Bewohner des Landes sterben, wenn sie das Haupt des Bauchlosen erblicken. Es ist also ein selbstzerstörisches Sehen, das zu ihrem Tod führt. Im Gegenteil dazu verwendet

[245] Die große Bedeutung der Sinnlichkeit im Text ist nichts Neues. Die Forschung, haupsächlich Walter Lenschen, hat schon darauf aufmerksam gemacht (Lenschen, 1996). Meine Interpretation geht aber in eine ganz andere Richtung.

[246] Die Sinnlichkeit, vor allem das Sehen, ist in den letzten Jahren Gegenstand der mediävistischen Forschung geworden. Horst Wenzel folgend muss in einer Gesellschaft wie der mittelalterlichen, in der die Schriftsprache sekundär ist, das Sehen und Hören eine wichtige Rolle spielen, was sich auch in den literarischen Texten reflektiert (Wenzel, 1995, hier S. 10). Über dieses Thema vgl. auch Haiko Wandhoff (Wandhoff, 1996, S. 54–56).

[247] Dazu Gudrum Schleusener-Eichholz (1985), S. 948–953, 965. Vgl. auch Horst Wenzel (1995), S. 328.

Daniel den Spiegel und kann das Ungeheuer problemlos anschauen: „Daniel in dem spiegel sach/ wâ er dâ lac mit ungehabe,/ und sluoc im ouch die hant abe/ dâ er daz houbet inne hâte“ (V. 2118–2121). Dem folgt dann der Blick, der den Tod des bauchlosen Ungeheuers verursacht:

> „dû hast diz houbet mangen tac
> allez hinden an gesehen.
> dû solt ez ouch undern ougen spehen,
> wie ez dâ sî getân.
> desn wil ich dich nicht erlân.“
> daz houbet er im dar bôt
> unz erz gesach, dô lac er tôt. (V. 2128–2134)

Die anderen Bauchlosen hingegen können später nicht sehen:

> und hâten zuo getwungen
> alle sament diu ougen
> (in was dâ niht tougen,
> derz houbet gesæhe vorne,
> er wære der verlorne),
> [...]
> sie liefen alsô blinden. (V. 2138–2145)

Als sie später sehen, führt sie dieses Sehen in den Tod, wie die Bewohner vom Liehten Brunnen zuvor:

> des begunden sie alle jehen,
> sie wolden umbe sich sehen.
> daz wart ouch ir ungewin.
> Daniel stuont dâ vor in
> und huop in daz houbet dar
> unz daz sie es wurden gewar. (V. 2155–2160)

In diesem Moment verändert sich die Lage und die Bewohner des Landes können wie Daniel wieder normal sehen, auch im Sinne von verstehen, angefangen beim Grafen: „’jâ lâze ich iuch die wârheit sehen,’/ sprach Daniel von dem Blüenden Tal,/ ‚sich hât verendert ir schal’“ (V. 2216–2218).

Im Kampf Daniels gegen den zweiten Riesen wird betont, dass er den Riesen sorgfältig betrachtet, was ihm die richtige Strategie zu wählen erlaubt: „des nam er vil guote war/ unde habte daz swert dar“ (V. 2781–2782). Diese Fähigkeit Daniels wird manchmal auch anderen Figuren zugeordnet, wie in der ersten Schlacht der

Fall ist. Hier wird der Botenriese von den Artusrittern geblendet: Die Augen sind der einzige Bereich seines Körpers, der verwundbar ist. Die Artusritter können ihn dagegen ganz genau sehen:

> sâ begunde ouch manic helt junc
> vil balde gegen im îlen
> mit bogen und mit pfîlen,
> der hâten sie sich gewarnet dar,
> und nâmen im der ougen war. (V. 3160–3164)
>
> sie hâten in gesundert
> schiere von den ougen. (V. 3168–3169)

Deswegen kann er die Ritter nicht treffen, und folglich nicht den Sieg erringen: „daz liut im hindan wancte,/ daz der slac nieman ruorte" (V. 3284–3285).[248] Die Blindheit kann hier wörtlich, aber auch im Sinne von ‚nicht verstehen' interpretiert werden: Der Riese kann die *list* der Artusritter[249] während des Gesprächs nicht ‚sehen', nicht verstehen oder erkennen: „swer dâ gelogen hâte,/ den erkante er niht, er was blint" (V. 3418–3419), „wand er der wârheit niht ensach" (V. 3404).[250]

In der Episode von der Grüenen Ouwe kann auch der Rote Mann sehen und bemerkt deswegen, dass der Ritter, der Sandinose rächen wollte, ihn betrügen will („als der sieche daz gesach/ daz er sîn wort niht vernam [...]", V. 4618–4619). In diesem Sinne ist er listig. Dank dieser Fähigkeit gelingt es ihm, die Bewohner des Landes der Eigenschaft des Sehens zu berauben. Er blendet sie, wie es davor die Artusritter mit dem Riesen getan haben („er hiez in vallen zuo der erden/ unde hiez in balde werden/ beidiu toup unde tump,/ darzuo blint unde krump", V. 4627–4630). So merken sie nicht, dass Sandinose weggeht: „'dô verstal ich mich eine/ her ze disem steine'" (V. 4457–4458). Auch der Herr von der Grüenen Ouwe ‚erblindet' durch den Zauber des Roten Mannes. Er kann nicht mehr seine alten Freunde

[248] Gawein hatte vorher die Metaphern ‚Tag' und ‚Licht' benutzt, um über die zukünftige Blindheit des Riesen zu sprechen: „'sô râmen wir im der ougen./ wir machen im tougen/ beidiu daz lieht und den tac'" (V. 867–869).

[249] Sie sagen dem Riesen: „'nû bin ich doch mit dir hie'" (V. 3416). Der Satz kann zwei Bedeutungen haben: Entweder meinen sie, dass sie neben ihm stehen, oder dass sie zum Heer Maturs gehören. Der Riese versteht diese letzte Bedeutung, obwohl sie nicht die richtige ist.

[250] Das Motiv der Zerstörung oder Verminderung der Wahrnehmungsfähigkeit durch Zorn oder zumindest durch eine unkontrollierte Emotion ist häufig in der mittelalterlichen Literatur. Dazu siehe Judith Klinger in bezug auf den *Prosa-Lancelot* (Klinger, 2001, S. 277).

erkennen oder besser gesagt, seine Sehkraft ist ähnlich wie im Fall vom Liehten Brunnen auf verhängnisvolle Weise gestört: „'swelhen unser er gesach,/ möhte er den ergriffen hân,/ er hæte im den tôt getân'" (V. 2654–2656), „er ist alsô verirret/ daz er nieman gesiht/ wan dem ze sterbene geschiht" (V. 2658–2660). Im Gegensatz dazu konnte er vor der Ankunft des Roten Mannes dank der *merwîp* sehen:

„dannoch gap si im dâmite
ein salben sô reine,
swer ir ein vil kleine
strîchet an sîn ougen,
dem ist daz niht tougen,
er gesæhe des nahtes alsô wol
sô man des tages gesehen sol.
der mac ouch diz netze sehen.
dannoch ist im baz geschehen:
im würden sîn ougen sô klâr
daz er wol ein kleinez hâr
in niuniu kunde gespalten.
die salben hân ich gehalten." (V. 4316–4328)

Um die Blindheit der Landesbevölkerung auszudrücken, die der Rote Mann im Land verursacht hat, wird die Metapher *tac* / *naht* verwendet. Sandinose sagt zu Daniel: „'unser tac ist worden ze einer naht'" (V. 4332), um zu zeigen, wie sich die Freude in ihrem Land in Trauer verwandelte. Aber dies kann auch in einem anderen Sinne verstanden werden und zwar in Bezug auf die Möglichkeit, tagsüber zu sehen und die Unmöglichkeit, es in der Nacht zu können: Früher herrschte sozusagen der Tag, heute die Nacht.

Die einzige Person im Land, die noch sehen kann, ist Sandinose. Sie kann nicht gut hören und deswegen wird sie von den Worten des Siechen nicht verzaubert. Daher bemerkt sie, was der Rote Mann mit ihren Landsleuten macht: „'dô ich sît genas und gesach/ daz sie sô gar vertôrten/ die sîn rede gehôrten'" (V. 4454–4456). Ein weiterer Ritter wird vom Siechen entdeckt, weil er nicht ‚sehen' kann, das heißt, er erkennt nicht die Absicht des Roten Mannes und weiß deswegen nicht, wie er sich verhalten soll. Im Gegensatz zu ihm wird Sandinose, obwohl sie vor dem Siechen steht, nicht entdeckt: „'dô was ich geslichen dar,/ daz ich sîn gebærde wol sach'" (V. 4632–4633). Sie ist ebenfalls listig, deswegen kann sie Daniel mit dem Netz fangen. Das Netz ist jedoch unsichtbar für die anderen: „daz was mit listen sô gemacht,/ ez wære tac oder naht,/ daz ez nieman ensach" (V. 4129–4131), sowie

für Daniel: „er sprach: ‚wie ist dem netze sô,/ oder wie ist mir sô geschehen/ daz ich des niht mac gesehen?'" (V. 4180–4182). Aber als Daniel in die Nähe des Siechen kommt, hat er wieder die Fähigkeit, richtig zu sehen, wie die Wiederholung von Wörtern, die zu diesem Wortfeld gehören, zeigt: „als Daniel gesach/ daz im dâ nieman zuo sprach" (V. 4759–4760), „sîn ouge im allez umbe gie/ und begunde vil eben lâgen/ alles des sie pflâgen./ der selben gebærde pflac ouch er" (V. 4766–4769). Dagegen kann der Sieche in dem Moment, in dem Daniel ihn tötet, seinen Angreifer nicht sehen: Daniel steht hinter ihm.

In der Episode der Artusentführung kann der Riesenvater den König fangen, weil er das Feld sieht:

> er sprach: „ich muoz daz velt sehen,
> ez mac anders niht geschehen."
> nû rûmten sie ein strâze
> rehte nâch der mâze
> als er selbe vor sprach. (V. 6943–6947)

Er betrachtet sorgfältig Parzivals Bewegungen („des wart der alte dô gewar", V. 7190), um ihn zu entführen. Das Verhalten des Artushofes wird dagegen durch das Nichtsehen oder Nichtsehen-Wollen geprägt: „Sie riefen alle: ‚owê!/ wir gesehen den künic niemer mê!'" (V. 6981–6982), „ir deheiner wolde sehen/ einen andern dar gân" (V. 7140–7141).

Später wird die Gefangennahme des Riesenvaters durch Daniel durch die Unfähigkeit des Alten verursacht, das Netz zu sehen. Er wird explizit als ‚blind' bezeichnet (V. 7458, 7799). Nach dem Gespräch mit Daniel und dem Friedensabkommen mit dem Artushof bekommt er als Geschenk das Netz und die Salbe, die es sichtbar macht: Er kann jetzt sehen und Daniels und Artus' Motive verstehen, was ihn dazu bewegt, von seinem Zorn abzulassen.[251] Sandinose benutzt hier wieder die Metaphern Nacht und Tag in Verbindung mit Sehen und Nichtsehen, als sie dem Alten erklärt, was passiert, wenn er sich die Salbe auf die

[251] Die Episode von Artus' Entführung durch den Riesenvater wird durch die häufige Erscheinung des Verbs *sehen* geprägt. Am Anfang der Szene, als der Alte auf dem Fest erscheint, sagt er: „'ich will iuch ein spil lâzen sehen" (V. 6935). Die Möglichkeit, das Feld zu sehen, ermöglicht es dem Alten, den König zu entführen. Dies bewirkt die folgende Äußerung des Artushofes: „[...] 'owê!/ wir gesehen den künic niemer mê!'" (V. 6981–6982). Danach wird gesagt: „vil schiere sâhen sie daz/ daz er in den berc ûf truoc./ dô wart jâmers genuoc/ daz sie in dar sâhen tragen/ dâ sie hin niht mohten jagen" (V. 7003–7006); „Dô der alte daz gesah" (V. 7143).

Augen streicht: „'swie trüebe ein naht wesen mac,/ si ist iu als ein sumertac/ daran daz man sehen sol/ und schouwen ouch daz netze wol'" (V. 7817–7820).

Manchmal geschieht es, dass Daniel nicht sehen kann. Zum Beispiel als er mit dem Grafen vom Liehten Brunnen zur Grüenen Ouwe reitet, nehmen sie den falschen Weg, weil sie den richtigen nicht sehen:

> nû verkêrte ez sich zestunt
> (das geschuof ir gâhen
> und daz sie ouch niht gesâhen)
> daz sie den burcwec verluren
> und einen andern erkuren. (V. 2376–2380)

3.3.2 Sprechen / Nichtsprechen

Daniels *list* besteht nicht nur aus seiner Fähigkeit, mehr als die anderen zu sehen, sondern auch aus seiner Fähigkeit zu sprechen oder durch die Sprache zu ‚verzaubern', das heißt, er benutzt die Sprache, um seine Feinde zu beeinflussen und zum Beispiel zu bewirken, dass sie zornig werden. Damit gleicht sein Verhalten dem anderer Figuren wie dem Siechen, der seine Opfer durch den Klang seiner Stimme verzaubert. Diese Verbindung zwischen *list* und Rhetorik wird von Daniel am Ende des Werkes betont: „'dem wîsen man zimet wol/ daz er wizze waz er sage'" (V. 7652–7653).[252]

Daniels Sprachmächtigkeit zeigt sich zunächst darin, dass er mit Doppeldeutigkeiten spielen und Sprache zur Manipulation einsetzen kann, wie im Fall der Gespräche mit dem Bauchlosen oder mit dem zweiten Riesen. Diese Fähigkeit besitzt nicht nur Daniel, sondern sie wird auch von den Artusrittern in ihrem Kampf mit dem Riesen bewiesen. Die Sprache wird hier verwendet, um den Zorn der Gegner zu wecken.

Im Gespräch mit dem Bauchlosen macht Daniel deutlich, dass es Fragen gibt, auf die zwei Antworten möglich sind, weil diese Antworten sich eigentlich auf dasselbe Ding beziehen (das heißt, die Antwort kann auf eine Weise oder auf die andere formuliert werden). Hier beziehen sich die zwei möglichen Antworten Daniels („daz bin ich" oder „Daniel") auf die Frage: „'wer ist dâ vor der porten?'" (V. 2028) auf

[252] Auch im *list*-Exkurs wird die Abwesenheit der *list* mit der unsinnigen Rede verbunden: „der rehte guote liste kan,/ ez sî from und êre./ ez hazzet manger sêre/ daz man lernet guotiu dinc/ und sprichet als ein snürrinc,/ man müge zuo vil kunnen" (V. 7506–7511).

dieselbe Person. Daniel erkennt dies und gibt genau die Antwort, die das Ungeheuer nicht erwartet (das heißt, „daz bin ich“ und nicht „Daniel“), was dieses wütend macht. Aber Daniels Antwort ist keine Lüge, sondern nur eine indirekte Antwort, die für bedeutungslos gehalten wird („’ich vernam nie rede sô lôse’“, V. 2054).

Dasselbe geschieht, als der Bauchlose ihn wieder nach seinem Namen fragt und er antwortet: „’ich heize sam mich der phaffe hiez/ dô er mich in den touf stiez./ mîn geslahte ich dir wol gesagen kan:/ mîn vater was mîner muoter man’“ (V. 2047–2050). Etwas Ähnliches geschieht im Gespräch mit dem zweiten Riesen am Eingang von Cluse. Der Riese fragt Daniel: „war er sô wolde gâhen“ (V. 2754). Daniel antwortet: „’durch den berc in daz lant’“ (V. 2756). Damit gerät auch der Riese in Zorn und geht zu Daniel, um ihn umzubringen.

In der ersten Schlacht, im Gespräch zwischen dem Botenriesen und den Artusrittern, ist die Anwort der Artusritter doppeldeutig. Sie verwenden Sätze, die zwei mögliche Bedeutungen haben: „’lâ stân, waz wîzestû mir?/ nû bin ich doch hie mit dir’“ (V. 3415–3416). Die Artusritter stehen neben dem Riesen, aber dieser versteht, dass sie zu seiner Seite, das heißt, zum Matursheer, gehören.[253] Er ist in diesem Sinne blind: „swer dâ gelogen hâte,/ den erkante er niht, er was blint“ (V. 3418–3419), „durch die rede erwander/ daz er dâ nieman zerbrach,/ wand er der wârheit niht ensach/ und geloubte sich des gar“ (V. 3402–3405).

Die Wörter können also zwei mögliche Bedeutungen haben und sowohl Daniel als auch die Artusritter können das ‚sehen’, aber der Riese ist dazu nicht fähig: Er kann sich nicht vorstellen, dass es eine weitere Bedeutung geben könnte. Aber er kann sehr wohl hören. Es wird daher wiederholt, dass er dorthin geht, wo er Lärm hört: „der rise zornlîche schreit/ dâ er hôrte daz gereit“ (V. 3269–3270), „nû lief er in alles nâch,/ swâ er daz gedrenge vernam“ (V. 3208–3209). Diese zwei Begebenheiten, das Nichtsehen und das Hören, führen auch zu seiner Verwirrung durch die Rede der Artusritter. Er ist aber unfähig zu sprechen: Von ihm wird nicht gesagt, dass er spricht, sondern dass er Lärm mit der Stimme macht. Diese Unfähigkeit des Riesen wird noch stärker betont, als sein Schweigen als Euphemismus für seinen Tod interpretiert wird: „und ouch hôrten den schal/ den er machte mit der stimme,/ und sâhen wie in dâ mit grimme/ her Daniel gesweigte“ (V. 3828–3831).

Die Fähigkeit Daniels, mit Sprache zu ‚verzaubern’, zeigt sich auch, wenn er lügt. Im Trüeben Berge lügt Daniel den Zwerg an. Er sagt ihm, dass die Dame bereit ist,

[253] Siehe Anm. 249.

mit ihm zu gehen und lässt ihn glauben, dass er ohne sein Schwert den Kampf gewinnen kann. Die Bedeutung der Sprache wird in dieser Episode wieder betont, als Daniel den Zwerg tötet. Hier wird explizit gesagt, dass er ihn seiner Fähigkeit zu sprechen beraubt hat: „daz im daz houbet dâ hin spranc/ und nie wort mê gesprach“ (V. 1732–1733).[254]

Aber diese Fähigkeit Daniels, listenreich zu sprechen, besitzen auch andere Figuren, wie der Rote Mann. Er ist ebenfalls listig und seine *list* beruht, wie in Daniels Fall, auf einer ‚Verzauberung' der Opfer durch die Stimme, indem er die anderen *tump* macht (es sei hier an die Verbindung von *tump* mit impulsivem Verhalten erinnert): „'swer gehôrte sîniu wort,/ der wart tumber denne ein huon'“ (V. 4428–4429), „'dô er allrêrste her quam/ und man sîniu wort vernam,/ dô lac ich dâ vil nâch tôt'“ (V. 4445–4447), „'in hôrten aber alle die/ die in disem lande sint:/ des sint sie tumber denne kint'“ (V. 4462–4464), „'und fuorte in für den siechen man,/ daz er sîniu wort vernam./ des wart er blœde unde zam'“ (V. 4516–4518).[255] Schließlich machen alle, was er befiehlt:

„nû quam er zuo gegangen
und sprach daz sie niht enbiten
und hein giengen unde riten
und im al gemeine
grôz unde kleine
die liute bræhten für sich.
dô huop sich menclich.
sie begunden ûf wischen
vil balde von den tischen
unde îlten vil drâte,
als er geboten hâte,
und brâhten im al gelîche,
arm unde rîche.“ (V. 4390–4402)

„den er vil drâte
in daz fiur hieze gân,
der möhte des niht verlân.
swen er stille heizet stân,
der mac dannen niht gegân.“ (V. 4432–4436)

[254] Auch andere Figuren lügen: Gawein lügt König Artus über den Kampf gegen Daniel an und Artus betrügt seinerseits den Botenriesen.

[255] Walter Lenschen hat darauf hingewiesen, dass die Tatsache, dass das Hören und das Verdummen hier in Verbindung zueinander stehen, der traditionellen Auffassung des Hörens als Zugang zum Wissen widerspricht (Lenschen, 1996, S. 69).

Wie Sandinose zu Daniel sagt, können sich die Opfer den Befehlen des Roten Mannes nicht verweigern: „'Swaz er den liuten gebôt,/ daz muose allez für sich gân./ swie harte ez wære missetân,/ sin getorsten ez niht lâzen'" (V. 4384–4387). Wenn sie von dem Siechen *tump* gemach werden, verlieren sie auch ihr Sprechvermögen, das somit in Verbindung zur Vernunft tritt. Zum Beispiel als Daniel den Herrn von der Grüenen Ouwe nach dem Kampf zwischen beiden fragt („und hiez in balde sagen/ ob er den grâven hæte erslagen", V. 4093–4094), antwortet dieser nicht: „gesweic unde niht ensprach" (V. 4099). Und als Daniel zum Siechen geht, wird dies wie folgt kommentiert:

> als Daniel gesach
> daz im dâ nieman zuo sprach,
> dâmite wart er innen
> daz sie von ir sinnen
> gar gescheiden wâren. (V. 4759–4763)

Erst als der Sieche getötet wird, können sie wieder sprechen: „die dâ stuonden umbe in,/ die gewunnen wider ir sin/ und sprâchen: ‚wie ist uns beschehen?'" (V. 4801–4803).

Dennoch lassen sich Unterschiede zwischen Daniel und dem Roten Mann aufweisen: Ist Daniels Verzauberung durch Sprache eine rhetorische Fähigkeit, so ist die des Siechen eine magische, denn er verzaubert wirklich die Leute durch die Stimme:

> „'er ist sô unreine,
> er heizt iuch zeinem steine
> werden vil schiere
> oder zeinem tiere
> oder swâ zuo er wil.
> sînes gewaltes ist sô vil
> den er von dem tîfel hât
> daz ez niht anders vergât,
> wan daz er iuch verfluochet.'" (V. 4601–4609)

Auch der Alte besitzt die Fähigkeit, vernünftig zu sprechen. Seine *list* kann deutlich in der Artusentführung gesehen werden. Diese Episode wird von Anfang an durch seine Rede und durch das Hören des Hofes geprägt: „unz er quam sô nâ

her nider/ daz sie wol hôrten waz er sprach“ (V. 7042–7043). Als er spricht, gehorchen ihm alle:

> die liute er von im sluoc
> und hiez im einen wec geben.
> die in sô für sich sâhen streben,
> und er umbe sich gap
> mit grôzen slegen disen stap,
> des begunden im entwîchen
> die armen und die rîchen,
> unz er für das gestüele quam. (V. 6916–6923)

Dies wird noch deutlicher, als er den anderen befiehlt, zu schweigen: „er rief, daz manz vil wol vernam,/ und hiez die liute gedagen“ (V. 6924–6925), „Er hiez sie alle swîgen/ und ir rede vermîden./ sie swigen al gemeine“ (V. 7045–7047).

Wenn die Mitglieder des Artushofes in dieser Episode sprechen, ist es immer eine impulsive Rede, die negativ konnotiert ist. Wie zuvor die Ansprache der Artusritter den Riesen verwirrte, sind es nun die Worte des Alten, die die Mitglieder des Artushofes durcheinander bringen. Das ist der Fall, als der Alte fragt, wer bereit sei, zu ihm zu kommen:

> der vant er vil mangen dâ,
> mê denne tûsent sprâchen: „jâ.
> ich wil dar, ich will dar.“
> alsô sprâchen sie gar.
> dâvon mohte es niht geschehen:
> ir deheiner wolde sehen
> einen andern dar gân. (V. 7135–7141)

Jedoch als er fragt, wer der beste sei, wird ihm zunächst nicht geantwortet („sus wolde nieman sprechen“, V. 7175).[256] Nur Parzival spricht, aber seine Rede ist negativ gekennzeichnet. Parzival selbst sagt: „’zelt man mir daz für ein toben,/ daz wil ich gerne alsô hân,/ daz ich dich müeze bestân’“ (V. 7184–7186). Aber er wird kurz danach vom Riesenvater besiegt und seine Rede wird also als *toben* dargestellt.[257] Außerdem hat der Alte, dank seiner *list*, am Eingang von Cluse das

[256] Die Frage nach dem *hêrsten* wird nur mit Gesten und ohne Worte beantwortet: „her Gâwein wart der êrste,/ der winkte im mit der hant dar/ und hiez in nemen war/ dâ der künic Artûs saz“ (V. 6928–6931).

[257] Die Unfähigkeit der Artusritter zu sprechen bzw. sich richtig zu artikulieren (im Gegensatz zu Daniel) wird auch am Anfang des Romans, nach der Herausforderung des Riesen explizit zum

Tier gebaut, dessen Stimme auch ‚verzaubern' kann: Alle Leute, die sie hören, stürzen vom Pferd.

Sowohl im Fall des Siechen als auch in dem des Alten hat Daniel es mit Feinden zu tun, die ähnliche Fähigkeiten besitzen, wie er selbst. Dies ist der Grund, weshalb er seine gewöhnliche Waffe aufgibt: Seine Stärke liegt jetzt nicht mehr im Sprechen, sondern im Weghören oder im Schweigen. Daniel soll sich die Ohren verstopfen, wenn er in die Nähe des Siechen kommt, wie es auch Sandinose tat, als ein anderer Ritter versuchte, den Siechen zu besiegen: „'ich enhôrte niht was er sprach./ ich verschoup ouch mîn ôren,/ daz ich niht dörfte vertôren'" (V. 4634–4636). Dieser Ritter hatte ebenfalls seine Ohren verstopft und konnte nicht hören, aber er blieb erfolglos, weil er nicht ‚sehen' konnte, wie oben bereits gezeigt wurde.

Am Ende der vierten Schlacht in Cluse wird das Nichthören dann auch als *list* bezeichnet (V. 5722). Daniel überzeugt alle Artusritter, sich die Ohren zu verstopfen, um das Gebrüll des Tiers nicht zu hören (V. 5738ff.) und diese *list* ermöglicht ihnen den Sieg. Bei Artus' Entführung dagegen benutzt Daniel nicht mehr das Nichthören als Waffe gegen den Riesenvater. Daniel vermag, im Gegensatz zum erzürnten Artushof, der nur schreien kann,[258] sehr wohl zu sprechen, aber es wird auch sein Schweigen im Vergleich mit der sinnlosen Rede der Anderen betont. Im Gegensatz zu Parzival antwortet er nicht, dass er der beste Ritter sei.[259]

In den Schlachten kommt die Taktik des Sprechens und des Sehens nicht mehr vor. Manchmal erscheinen die Artusritter als diejenigen, die nicht sehen können: „dô getorste vor dem fiure/ nieman volleclîche gesehen" (V. 3458–3459). War die Fähigkeit zu sprechen vor und auch nach den Schlachten eine Eigenschaft Daniels, aber auch des Artushofes, können sie in den Schlachten, in denen der Zorn und

---

Ausdruck gebracht: „ungefrâget sprâchen drâte/ die tumben jungelinge" (V. 814–815). Die Verbindung zwischen Zorn und sinnloser Rede wird auch in der ersten Schlacht erwähnt: „vil mangen man dâ toben sach/ der doch vil rehte sinnic was" (V. 3434–3435). *toben* bedeutet verrückt oder dumm sein, was sowohl durch sinnloses Reden als auch durch wütendes Verhalten dargestellt wird.

[258] „dô wart ein michel geschrei/ under dem steine,/ wan Daniel alters eine/ sie hiezen in alle schiezen./ wes sie in leben liezen?/ der bat sie daz sie ez vermiten/ und sîn an der stat biten,/ er wolde in holn einen trôst/ dâvon sie würden erlôst" (V. 7216–7224).

[259] Auf der Grüenen Ouwe verursacht auch das Nichtsprechen der anderen Figuren, dass er sich genötigt sieht zu schweigen („durch daz sie sô stille swigen,/ sô sweic er unde sprach niht,/ er vorhte des, und spræche er iht,/ daz der sieche lîhte dâ/ sô nâhe wære etswâ/ daz er die rede gehôrte/ und im sîn gewerp zerstôrte", V. 4752–4758).

nicht mehr die Vernunft herrscht, nicht mehr sprechen. Die Verwendung der Sprache wird jetzt ersetzt durch Lärm:

> von sînem swerte gienc ein sûs,
> der durch die helme wâte. (V. 3598–3599)
>
> dô wart ein bresten von den spern,
> sam ein walt dâ bræste zetal.
> darnâch huop sich ein schal
> mit den swerten ûf die lide,
> sam es allez wæren smide
> und slüegen ûf ir anbôz. (V. 5046–5051)

Auch auf dem Fest wird das Schema der Abenteuer Daniels verändert, und das Hören und das Sehen treten zusammen auf. Die Freude des Festes ist nämlich etwas, das gesehen und gehört wird:

> swer von fröuden ie gelas,
> swer fröude ie gesach,
> swer ie gehôrte daz man sprach
> von volkomenen fröuden iht,
> der vernam nie sô getânes niht. (V. 7892–7896)

Das Fest ist vom Sehen und Hören von wunderbaren Sachen geprägt, die nie zuvor zu sehen oder zu hören waren: „dar brâhten helfande getragen/ rehte vier und zweinzic hûs,/ daz der künic Artûs/ noch dehein manne nie gesach“ (V. 6500–6503), „die von der Tafelrunde/ die schouweten ez für ein wunder“ (V. 6824–6825), „swaz si in deheinem lande/ von gereite und von gewande/ gezierde hæten gesehen“ (V. 6827–6829), „man hôrte wunder unde sach/ daz lanc ze sagene wære“ (V. 8118–8119), „die hôrte man dâ strîchen,/ den kunde niht gelîchen“ (V. 8153–8154). Am Ende des Romans findet dann eine Harmonisierung, eine Auflösung der Polaritäten, statt.

3.4 Monologe-Dialoge / Keine Monologe-Dialoge

Wie im Vorangegangenen festgestellt werden konnte, hat das Sprechen der Figuren eine große Bedeutung im Text. Dies zeigt sich auch, wie schon Volker Honemann gezeigt hat, in der wichtigen Rolle der Figurenrede im Roman.[260] Diese Figurenrede kann verschiedener Art sein, doch der Dialog und der inneren Monolog (der Dialog mit sich selbst) sind die wichtigsten.

Die Monologe und Dialoge können in Verbindung mit dem vorherigen Abschnitt einen anderen Aspekt beleuchten. Sie zeigen, dass Daniel auch in einem geistigen Sinne sehen kann: Durch die gezielte Wahrnehmung äußerer Anzeichen ist er fähig, eine bestimmte Situation richtig einzuschätzen, um für die Zukunft nicht nur besser vorausplanen, sondern auch in sie sehen zu können.[261] Dieser Erkenntnissprozess findet in seinen Gedanken statt: Das Denken erscheint direkt mit der Fähigkeit des Sehens verbunden: „als Daniel daz *ersach*,/ wider sich selber er sprach" (V. 2165–2166).[262] Der Vorgang, der hier dargestellt wird, entspricht der mittelalterlichen Erkenntnistheorie, die die Erkenntnis als einen Prozess beschreibt, der mit der sinnlichen Wahrnehmung beginnt.[263]

Dies wird zum Beispiel deutlich, als er das Zelt vor der Grüenen Ouwe betritt. Durch das Sehen des leeren Zeltes, in dem sich Essen und Getränke befinden, sieht er voraus, dass etwas Schlimmes geschehen wird:

> daz gezelt was sô wunneclich
> gemâlt und geschriben
> daz er dâ gerne wære beliben
> unz er enbizzen wære.
> nû vorhte er daz ein mære
> vil lîhte erwante sîn vart,
> sam er dâvor erwendet wart. (V. 2424–2430)

[260] Volker Honemann (1996), S. 221.

[261] Es gibt eine semantische Beziehung zwischen den Verben ‚wissen' und ‚sehen': Das Präterito-Presens *ich weiz* geht auf einen indogermanischen Stamm mit der Bedeutung ‚sehen' zurück (Kurt Otto Seidel / Renate Schophaus, 1994, S. 139).

[262] Die Beziehung zwischen Sehen und Denken entspricht der mittelalterlichen Idee, dass die Daten, die die Wahrnehmung erfasst, später im Gedächtnis geordnet werden, was gleichzeitig in Verbindung mit der Fähigkeit steht, eine Entscheidung zu treffen (Joachim Bumke, 2001b, S. 35–37, 328). Diese Idee, dass die Erkenntnis immer mit einer sinnlichen Wahrnemmung beginnt, ist schon bei Aristoteles zu finden (S. 35).

[263] Joachim Bumke (2001b), S. 36.

Daniel kann nicht nur mittels der Wahrnehmung voraussagen, was geschehen wird: Die gründliche Betrachtung der Zeichen erlaubt ihm, die richtige Entscheidung zu treffen, wie in dem Moment, in dem er nach dem Abreiten von Artushof in Cluse ankommt: „nû sach er her unde dar/ und wart schiere gewar/ daz er durch den berc solde,/ ob er in daz lant wolde“ (V. 1037–1040). Dies steht auch in Verbindung mit seiner Fähigkeit, zwei verschiedene Handlungsmöglichkeiten zu sehen. Im Dialog mit dem Bauchlosen Ungeheuer zum Beispiel fragt der Bauchlose Daniel, wie er heiße. Der Bauchlose erwartet, dass Daniel seinen Namen nennt und nicht „'ich heize sam mich der phaffe hiez'“ (V. 2047) antwortet.[264] Es gibt dennoch mindestens zwei mögliche Antworten auf die Frage, aber er hat die andere nicht vorausgesehen. Daniel, im Gegenteil, hat nicht nur beide Möglichkeiten erkannt, sondern auch die zukünftige Reaktion des Gegners vorausgesehen, nämlich, dass er in Zorn geraten wird, wenn er nicht die erwartete Antwort erhält.[265]

Daniels Fähigkeit, zwei Handlungsmöglichkeiten zu sehen, tritt noch deutlicher hervor in seinen Monologen und in den Dialogen mit verschiedenen Damen. Der Held hat immer zwei Handlungsmöglichkeiten vor sich und er muss eine wählen. Die Monologe und Dialoge haben mit dem Abwägen von zwei Möglichkeiten zu tun und mit der Fähigkeit vorauszusehen, was später geschehen kann, um die richtige Option zu wählen.[266] In diesen Fällen erscheint die Sprache als ein Mittel, zu einer Entscheidung zu kommen. Diese Art des Sprechens tritt also in Verbindung mit der *list* und bedingt Daniels Überlegenheit über die anderen Figuren. Der

[264] Siehe S. 87–88.

[265] Diese Fähigkeit tritt sehr deutlich im *Pfaffen Amis* zutage: Als Amis mit dem Bischof spricht, erwartet dieser vom Helden eine bestimmte Antwort und kann die andere Möglichkeit nicht voraussehen. Wie Barbara Haupt sagt, „*wîsheit* und *list* lassen sich inhaltlich vom Text her positiv als Voraussicht von Ereignissen, geistige Flexibilität, Vorausplanung von Handlungen in bestimmten sozialen Konstellationen und Einsicht in die Interessen der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen bestimmen“ (Haupt, 1978, S. 69). Außerdem ist eine Verbindung zwischen der Doppeldeutigkeit der Wörter und dieser Fähigkeit Daniels zu beobachten: Die Bedeutung, die einem Wort zugeordnet wird, hängt von der Absicht des Sprechers ab und es ist diese Absicht der Anderen, die Daniel sehen kann, aber seine Gegner nicht.

[266] Über die Anwesenheit mehrerer Möglichkeiten in den Monologen Daniels, zwischen denen er wählen kann, und Daniels Fähigkeit zur Vorausplanung siehe auch Johanna Reisel (1986), S. 28–40. Reisel hat die Struktur der Monologe mit ihrem System von Alternativen mit der Methode der Scholastik zusammengebracht, haupsächlich mit dem ‚Sic et Non' Abaelards. Regina Pingel hat gezeigt, dass dies ein verbreitetes Muster ist (Pingel, 1992, S. 165). Dazu auch Volker Honemann (1996), S. 227–228.

Prozess der Einigung kann sowohl mit den anderen als auch (im Fall der Monologe) in einer Figur[267] stattfinden.

Die *list* als Abwägen von zwei Möglichkeiten wird im *list*-Exkurs explizit definiert. Nach dem Lob der *list* gegenüber dem Zorn wird gesagt:

> waz sol ein sô getâner man
> der weder guot noch übel kan?
> ez ist bezzer des frumen muot,
> kan er übel unde guot.
> er lêret in die beidiu wol,
> waz er mîden unde tuon sol. (V. 7543–7548)

list ist also die Fähigkeit, Gut und Böse zu erkennen und zwischen ihnen zu wählen,[268] obwohl das Gute und das Böse im Fall Daniels keine natürlichen Größen, sondern instrumentell zu verstehen sind: Nur was für den Helden gut oder schlecht ist, zählt. Zwei Möglichkeiten zu handeln stehen immer zur Verfügung und Daniel wählt diejenige, die zunächst überraschend erscheint, von der er aber vorausgesehen hat, dass sie ihn besser zu dem von ihm gewünschten Ziel bringen kann. Dies ist eine Fähigkeit, die andere Figuren nicht besitzen. Zum Beispiel, als Daniel gegen den Riesen am Eingang von Cluse kämpft, kann der Riese die Möglichkeit nicht sehen, dass er sterben könnte. Er ist nur fähig, eine Handlungsmöglichkeit zu sehen: „nû enwart der rise nie/ von deheinem wâfen wunt./ von diu was im niht kunt/ ob er sich solde hüeten" (V. 2770–2773). Die Folge davon ist sein Zorn, der demnach in Verbindung mit dieser Unfähigkeit steht: „er begunde vor zorne wüeten,/ er gedâhte niht an sînen val" (V. 2774–2775). Auch

[267] Inwiefern ein Einigungsprozess in den Monologen stattfindet, wird von Edward J. Milowicki und R. Rawdon Wilson erklärt: „[…] a divided consciousness, a split awareness structured as an inner debate between oppossed values, can be most adequately analyzed as a conflict of voices, not merely as a single voice speaking in argument, within the character" (Milowicki / Wilson, 1995, S. 223).

[268] Dazu Dieter Kartschoke (1988), S. 178–179. Vgl mit Thomasin in dem *Wälschen Gast*: „Râtiô bescheiden sol/ waz stê übel ode wol,/ und sol enphelhen swaz ist guot" (V. 8827–8829) und mit der Definition der *prudentia* des Alanus ab Insulis: „dum fuga mali et electioni boni. Utrarumque ideo apponitur, quia non sufficit bona et mala a se invicem dividere, sed etiam bona ab invicem et mala ab invicem, id est bona a melioribus et minus bonis, et mala a peioribus vel minus malis. Nec sufficit ista discernere nisi sequatur boni electio et mali aspernatio" (Peter Ochsenbein, 1975, S. 80). Die Forschung hat in diesem Sinne die Auffassung der *list*, die in den Werken des Strickers erscheint, mit der dominikanischen *prudentia* zusammengebracht (Ehrhard Agricola, 1955), obwohl dies einige Probleme aufweist, vor allem chronologische (Stephen L. Wailes, 1977; Regina Pingel, 1994, S. 152–160). Auch kritisch mit der *prudentia*-These Wolfgang Spiewok (1964), vor allem S. 125.

der Zwerg Juran ist von seinem Sieg überzeugt und kann nicht an eine mögliche Niederlage denken: „'des enwolde ich niht erschrecken,/ noch dan getrûwete ich mîner kraft,/ ich würde an im wol sigehaft'" (V. 1576–1578).[269]

Die Sprache ist bei den anderen nicht nur die Ursache von Verwirrung (wie oben unter 3.3 erklärt wurde), sondern auch das Element, das das diskursive Denken ermöglicht: Sie kann zur Verwirrung oder zur Klärung führen. Diese zwei Seiten der Sprache sind auch verschiedene Aspekte der *list*, die die Fähigkeit des Listigen und die Unfähigkeit der anderen Figuren zeigen. Die richtige Verwendung der Sprache des Listigen wird im Dialog mit dem Riesenvater ausgedrückt:

> dem wîsen man zimet wol
> daz er wizze waz er sage.
> spræche er vier und zweinzic tage
> daz beste daz ie man gesprach,
> wære ein wort dar under swach,
> daz gemarkte man baz
> tûsent stunt denn allez daz
> daz er ze rehte spræche. (V. 7652–7659)

Aber die *list* Daniels beruht nicht nur auf der Möglichkeit, in die Zukunft zu sehen, also die Konsequenzen des Handelns oder Redens zu erkennen, sondern auch auf der Fähigkeit, etwas zu denken, worauf die anderen nicht kommen, das sie nicht sehen können. Diese Fähigkeit gründet auch hier auf der Opposition von Sehen und Nichtsehen. Zum Beispiel nach dem Dialog mit der Dame vom Trüeben Berge denkt Daniel für sich:

> „nû denke ich bœslîche:
> swie lange ich stille læge
> und mînes gemaches pflæge,
> sô kunde niht von mir geschehen
> daz man mir möhte gejehen
> deheiner frümekeite.
> waz ob ich gearbeite
> ze disen zîten sô wol
> daz ez mich iemer helfen sol!
> mac aber des niht ergân,
> sô ist mir bezzer getân,
> als ez mir nû gewant ist

[269] Dieselbe Situation finden wir, als der Botenriese den Tod seines Bruders erfährt und klagt: „[…] ‚owê! wie hân ich dich/ sus wunderlîche verlorn?'" (V. 2926–2927). Er beschreibt den Tod seines Bruders als *wunderlîch*, seltsam, er konnte also diese Möglichkeit des Todes nicht vorhersehen.

daz ich den lîp in kurzer frist
frümeclîche ûf gebe
denn ich mit schanden iemer lebe.“ (V. 1370–1384)

Er nennt aber der Dame einen anderen Grund, ihr zu helfen: „’frouwe, iuwer ungemach/ müejet mich und iuwer nôt“ (V. 1386–1387). Der Satz „des lîbes er sich bewac und sprach“ (V. 1385) kennzeichnet den Übergang zwischen zwei unterschiedlichen Situationen: Daniel denkt etwas, sagt aber etwas anderes. Dies markiert den Monolog als einen inneren. Die Monologe als Darstellungsform des Denkens zeigen die Innerlichkeit der Figur, die die anderen nicht kennen, was auch konstitutiv für seine Darstellung als listiger Held ist.

Es gibt acht innere Monologe Daniels im ganzen Text. Der erste Monolog bestimmt das Moment, in dem Daniel sich entscheidet, heimlich nach Cluse zu reiten (V. 1002–1017). In diesem ersten Monolog wägt Daniel nicht zwischen zwei Möglichkeiten der Handlung ab. Doch dies geschieht gleich darauf, als Daniel überlegt, ob er gegen den Riesen kämpfen soll oder nicht (V. 1056–1110) und er am Ende beschließt, doch zu kämpfen:

„ich würde gerner gesehen
an dem schaden und in êren
ê ich hinnen welle kêren
sunder strît und âne schaden,
darzuo mit schanden dâ beladen.
ich valle oder ich wil in vellen.“ (V. 1092–1097)

Er kann diese Entscheidung dann aber nicht in die Tat umsetzen, weil die Dame vom Trüeben Berge auftritt.

Im Abenteuer vom Trüeben Berge überlegt Daniel, ob er zuerst gegen den Riesen antreten oder die Dame anhören soll. Er entscheidet sich für die letzte Möglichkeit:

„Sô wære ich der swachest man
der ritters namen ie gewan,
sît ein frouwe geruochet
daz si gnâde suochet
sô jæmerlîche zuo mir,
gerite ich iemer von ir,
ichn gehôrte doch ir ungemach.“ (V. 1165–1171)

Im Monolog der Verse 1354–1384 denkt Daniel zuerst an die Möglichkeit, auszureiten und weder gegen den Riesen zu kämpfen noch der Frau zu helfen; danach aber sagt er, dass er lieber sterben wolle, als seine *êre* zu verlieren:

„sô ist mir bezzer getân,
als ez mir nû gewant ist
daz ich den lîp in kurzer frist
frümeclîche ûf gebe
denn ich mit schanden iemer lebe.“ (V. 1380–1384)

Nach dem Sieg am Liehten Brunnen handelt der Monolog vom Konflikt, ob er den Medusenkopf des bauchlosen Ungeheuers behalten soll oder nicht; er entscheidet sich für die letzte Möglichkeit: „'dû bist von dem tîfel komen,/ der müeze dîn ouch walten:/ ich wil dich niht behalten“ (V. 2200–2202). Später, in der Grüenen Ouwe, überlegt Daniel, ob er auf den Grafen vom Liehten Brunnen warten oder nach Cluse fahren soll, um gegen den Riesen zu kämpfen (V. 2702–2746):

„ez ist bezzer daz ich rîte,
swenn ich dort gestrîte,
daz ich wider her komen.
mîn ligen ist hie dehein fromen.
belîbe ich lenger umb ein hâr,
sô weiz ich für wâr,
ich versûme mich dort und hie!“ (V. 2729–2735)

Bevor er von Cluse zur Grüenen Ouwe reitet, um nach dem Grafen zu suchen, lässt sich wieder deutlich beobachten, wie Daniel die zwei möglichen Ereignisse schon vorausgesehen hat:

er dâhte, als im was geslaht,
er wolde hin ze dem berge traben,
ob er der stein wære ûf gehaben,
daz er rite nâch sînem gesellen,
der durch sîn baldez ellen
dâ von im gescheiden wart;
wære aber diu strâze noch bespart,
daz er her wider rite. (V. 3924–3931)[270]

[270] Obwohl Daniel prinzipiell die einzige Figur ist, deren innere Rede erzählt wird, gibt es eine Ausnahme: Die Dame von Liehten Brunnen wägt auch zwei Zukunftsmöglichkeiten in einem

Auch in den Dialogen findet sich ein solches Abwägen zweier Möglichkeiten. In demjenigen zwischen Daniel und der Dame vom Trüeben Berge bittet sie ihn um Hilfe. Daniel weigert sich anfangs, dann sagt sie ihm, dass er den Riesen nicht besiegen könne und erzählt ihm von dem Unglück, das der Zwerg Juran ihr verursacht habe. Sie fügt dann hinzu, dass er das Schwert Jurans erhalten könne, wenn er ihn besiege. Er entscheidet sich daraufhin, zuerst gegen den Zwerg zu kämpfen: „'ich wil gewisselîche tôt/ durch iuwer unschulde ligen/ oder dem twerc angesigen'" (V. 1388–1390).

Im Abenteuer vom Liehten Brunnen führt Daniel auch ein Gespräch mit der Dame. Daniel weigert sich ebenfalls am Anfang, ihr zu helfen. Sie erwidert, dass er dadurch großen Ruhm erreichen könne. Er bittet sie, ihm ihre Schwierigkeiten zu erzählen und die Dame berichtet von ihrem Problem mit den Bauchlosen. Daniel entscheidet sich: „'ich gewinne iu wider iuwern man,/ oder ich verliuse den lîp'" (V. 1968–1969).

Später folgt der Dialog zwischen Sandinose und Daniel auf der Grüenen Ouwe. Sandinose erzählt Daniel, was in ihrem Land geschehen ist. Sie gibt ihm drei Alternativen: Er kann den Siechen töten, selbst sterben oder sie umbringen. Daniel entscheidet:

> „ich hân vil schiere erwelt,
> ich riche iuch an dem siechen man.
> ob aber ich daz niht getuon kan,
> sô muoz mîn bluot zuo dem bade
> ê ich iu ze dem lîbe iht schade." (V. 4564–4568)

Dann verschiebt sich das Problem auf die *list*, die er anwenden kann: Er sagt, dass er sich die Ohren verstopfen und danach den Siechen mit dem Schwert töten werde, doch die Dame antwortet, dass das nicht funktionieren werde. Da bittet er sie um Rat und sie erzählt ihm, was dem anderen Ritter, der mit verstopften Ohren zum Siechen gegangen ist, geschehen ist. Daniel erwidert, dass er einen Versuch

---

inneren Monolog ab (V. 2341–2350): Die Möglichkeit, dass Daniels Tapferkeit seinen Mann in Schwierigkeiten bringt und die Möglichkeit, dass sie alle Probleme gerade dank Daniels Tapferkeit überwinden können. In diesem Fall sagt der Erzähler außerdem explizit, dass sie zwei gegenseitige Gedanken hat: „zwên gedanke si dô gewan" (V. 2340). In gewissem Sinne kann auch die Dame in die Zukunft sehen: Sie antizipiert die zukünftigen Probleme ihres Mannes, obwohl diese nicht durch Daniels Tapferkeit verursacht werden, sondern durch die eigene Impulsivität des Grafen.

unternehmen werde. Sandinose sagt ihm daraufhin, dass sie ihn lieber leben lassen und sie sich selber töten wolle: „'warumbe woldet ir iuwern lîp geben?/ iuwer leben ist nützer denn daz mîn'" (V. 4688–4689). Aber Daniel akzeptiert das nicht: „'ê ich noch hiute wirde erslagen,/ ich versuoche allez daz ich kan'" (V. 4720–4721).

Eine andere Modalität stellt der Dialog dar, der den Frieden ermöglicht. Zum Beispiel der Dialog zwischen Artus und Maturs Ritter nach dem Sieg über Cluse, mit dem die Versöhnung von beiden Teilen erreicht wird. Artus erklärt, dass er Cluse nicht angegriffen hätte, wenn er nicht zuvor von Matur herausgefordert werden wäre: „'ich wære gerne dâ heime beliben/ und wart undankes her getriben'" (V. 5855–5856). Er erkennt, dass er Leid verursacht hat, aber er ist auch bereit, dieses Leid in Freude umzuwandeln:

> „swaz ich iu ze leide hân getân,
> des wil ich iuch ergetzen
> und wil iuch sô frô gesetzen
> daz ir alle müezet jehen
> daz iu wol sî geschehen." (V. 5870–5874)

Maturs Ritter sind zufrieden mit der Erklärungen des Königs: „diu rede geviel in harte wol" (V. 5875).

Etwas Ähnliches passiert in den Dialogen Danises mit den Rittern ihres Landes und mit Artus. Danise beklagt und beweint den Tod ihres Mannes. Die Ritter versuchen, sie zu überzeugen, dass sie ihre Klage aufgeben und sich mit Artus versöhnen solle, sonst werde sie alles verlieren. Sie weigert sich aber grundsätzlich: „'der minre leides geschiht/ diu mac wol weinen unde klagen:/ mir ist der tiurste herre erslagen/ den diu werlt ie gewan'" (V. 5970–5973). Dann zeigen ihr die Ritter, dass Matur schuldig am Kampf gegen Britannien ist. Dies überzeugt Danise und sie gibt nach (V. 6040–6052). Am Ende des Gesprächs wiederholt sie: „'swaz ir nû tuot, daz lâze ich sîn'" (V. 6128). Damit ist der Konflikt gelöst.

Danach geht Artus zu Danise, um auch mit ihr ein Gespräch zu führen. Sie heißt ihn willkommen und beginnt daraufhin zu weinen. Artus erklärt ihr, dass er ihr Leid verstehe, verteidigt aber seine Handlung: Matur habe ihn durch sein Verhalten gezwungen, ihn zu töten. Artus bittet sie um Vergebung und versichert ihr, dass er sie wieder glücklich machen werde. So ist Danise in der Lage, Artus' Verhalten zu verstehen: „si wart des trôstes sô frô/ dô si vernam daz in diu nôt/ twanc ûf ir herren tôt" (V. 6194–6196).

Das zweite Gespräch zwischen Artus und Danise handelt von der Ehe zwischen ihr und Daniel. Artus sagt, dass er ihr Daniel als Ehemann geben wolle. Sie macht sich aber Sorgen, weil es eine Schande sein könnte, so schnell nach dem Tod ihres Mannes wieder zu heiraten. Artus benutzt das folgende Argument, um sie zu überzeugen:

> „sô ez iu allez daz rætet
> daz iu deheines guotes gan,
> iuwer mâge und iuwer man,
> sie sîn eigen oder frî,
> waz lasters wære dâ bî?" (V. 6314–6318)

Sie ist mit der Erklärung des Königs zufrieden und willigt ein.

Im Dialog mit dem Riesenvater, nachdem dieser mit Sandinoses Netz gefangen wurde, droht Daniel zuerst, Artus' Entführer zu töten (V. 7606–7611). Der Alte antwortet: „'ich stirbe gerner denne ich lebe'" (V. 7621). Nun wird im Verlauf des Dialogs die ganze Situation erklärt: Daniel wirft dem Alten vor, Matur falsch beraten zu haben. Der Tod seiner beiden Söhne sei in Selbstverteidigung geschehen (V. 7676-7723). Der Alte erklärt, dass er mit der Entscheidung Maturs nichts zu tun gehabt habe und beschließt daraufhin, seinen Zorn aufzugeben: „'ich wil lâzen mînen zorn/ sît ich die süne hân verlorn/ von mînes herren schulden'" (V. 7765–7767). Er findet Daniels Erklärung überzeugend und kann den Grund verstehen, warum er seine Kinder umgebracht hat. Daniel gibt dann seinen Wunsch auf, den Alten zu töten. Nach dem Gespräch bekommt der Alte das Netz und die Salbe und befreit Artus und Parzival. Die Sprache wird also instrumentell eingesetzt, um den Frieden in Cluse zu erreichen.

Eine andere Art von Dialog sind die Ratsszenen zwischen Artus und seinen Rittern. Der erste Rat findet nach der Herausforderung des Riesen statt („Dô nam der künic Artûs/ die wîsen alle dâ ze hûs/ und gienc mit den ze râte", V. 811–813). Während in den übrigen Ratsepisoden immer Daniel die Lösung findet, ist es hier zunächst Gawein. Aber die *list*, die er gegen den Riesen anzuwenden vorschlägt, funktioniert später nicht.[271] Nach dem Sieg in der ersten Schlacht, folgt eine zweite Ratszene, in der wieder zwei Möglichkeiten des Handelns abgewägt werden: „dô gie

[271] In dieser Episode zeigt auch Artus die Fähigkeit, über zwei Möglichkeiten des Handelns nachzudenken, als er dem Botenriesen sagt: „'sind alsô grôz alle/ in dem lande sô dû bist,/ sô spriche ich anders, wizze Krist,/ denne ich noch geredet habe'" (V. 500–503).

der künic ze râte,/ weder in bezzer wære daz sie biten/ oder für sich in daz lant riten“ (V. 3862–3864).

Hier findet Daniel die beste Lösung, nämlich zu warten und nicht nach Cluse hineinzureiten. Am Ende der zweiten Schlacht findet wieder ein Rat statt (V. 5273ff.) und auch nach der vierten Schlacht: „des nahtes vil spâte/ gie der künic Artûs ze râte/ waz in daz beste wære“ (V. 5715–5717). Daniel schlägt hier eine neue *list* vor, die den endgültigen Sieg in Cluse ermöglicht: Das Verstopfen der Ohren, um das Schreien des Tiers nicht zu hören. Nach dem Sieg wiederholt sich die Ratszene („Der künic Artûs gie ze râte/ mit allen die er hâte/ von Britanîe dar brâht“, V. 6203–6205) und der Vorschlag Gaweins ist, dass Daniel die Königin heiratet, was die anderen unterstützen (V. 6244–6247).

Im Gegenteil zu Artus nimmt Matur den Rat seiner Ritter nicht an, wie der Riesenvater Daniel am Ende des Werkes erkennt, und verschiedene Aussagen lassen ihn als einen autoritären König erscheinen (zum Beispiel: „[...] die des tages solden/ und turnieren wolden,/ als in der künic Matûr gebôt“, V. 3075–3077).[272] Seine eigenen Ritter behaupten vor Danise, dass Matur und viele anderen Ritter nicht tot wären, wenn er ihren Rat befolgt hätte. Danise antwortet darauf: „’sô wil ich vâhen niuwe site“ (V. 6110).

Mit den Monologen und Dialogen geschieht dasselbe wie in den schon vorher ausgeführten Punkten (Zorn / *list* und Sehen-Sprechen / Nichtsehen-Nichtsprechen): Die Episoden des Romans sind je nach Dominanz des einen oder des anderen Poles einer bestimmten binären Opposition zuzuordnen. In bestimmten Teilen des Textes gibt es also Figurenrede (Monolog oder Dialog), während das richtige Sprechen und die Figurenrede in anderen Teilen (während der Schlachten) keine Rolle spielen. Manfred Eikelmann spricht in diesem Sinne von der „sprachlosen Gewalt der Schlachten“ und der „Negation sprachlicher Verständigung durch die Gewalt der Schlachten“:[273]

[272] Matur als Artus’ ‚Antipode’ ist ein Thema, das von Elke Müller-Ukena (1985, S. 38–41) behandelt wurde. Ihre Bezeichnung Artus’ als „Rex Humilis“ (S. 38) im Gegensatz zu Matur ist fraglich: Artus’ Verhalten wird verspottet, wie in der Episode der Entführung gezeigt wird, oder es wird über seine Tugenden ironisiert. Zum Beispiel als er den Riesen belügt, obwohl seine Wahrhaftigkeit zuvor erwähnt wurde. Matur ist außerdem nicht so ‚böse’, er wird von seinen Untergebenen für ‚gut’ gehalten.

[273] Manfred Eikelmann (1989). Die Abwesenheit von Figurenrede während der Schlachten steht auch teilweise in Verbindung mit der Mischung von Gattungen. Wie Klaus Zatloukal erklärt hat, ist

dâ wart beidiu antwurt und gruoz
mit den swerten gegeben. (V. 3504–3505)

dâ enwas dehein schelten.
swie lützel man dâ vertruoc,
diz was doch wunders genuoc,
swaz einer des andern engalt,
daz ern mit worten niht enschalt;
er schalten aber mit dem swerte. (V. 3520–3525)

dâ wart niht vil geklaffet,
ez wart allez mit slegen geschaffet
und mit kurzen worten. (V. 5527–5529)

er sluoc sie durch die hiute
swelhe im dâ wider riten,
daz sie beidiu vermiten
daz sie sich niht enrâchen
noch niemer kein wort gesprâchen. (V. 5592–5596)

den aller hertesten gruoz
den ie dehein man mê gebôt,
den gap man, daz was der tôt. (V. 5662–5664)

Hier gibt es nicht mehr zwei Möglichkeiten des Handelns, zwischen denen abzuwägen wäre. Im Gegenteil: Alternative Möglichkeiten treffen zusammen ein. Zwischen ihnen muss nicht mehr gewählt werden: „ez wære dirre oder der/ der dâ geviel, er was verlorn“ (V. 3086–3087); „er wære junc oder alt,/ er wære swach oder starc,/ er wære milte oder karc [...]“ (V. 5248–5250). Die Fähigkeit der Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten wird durch das impulsive Verhalten des Zorns aufgehoben. So der Botenriese: „swem er des niht wolde tuon,/ den nam er bî dem beine,/ er wære grôs oder kleine“ (V. 3192–3194); „er wære stark oder swach,/ daz im der rücke enzwei brach“ (V. 3343–3344); „Swaz man dem biderben tuot,/ ez sî übel oder guot,/ daz gilt er gerne zwîvalt“ (V. 5145–5147); „swer im quam ze handen,/ hinden oder vorne,/ der was der verlorne“ (V. 5096–5098).

die „gedachte Alleinrede“ ein typisches Element des höfischen Romans, das aber Gattungen wie der *chanson de geste* oder dem Antiken Roman fremd ist (Zatloukal, 1981, S. 299–300).

3.4.1 Der Wille

Als der Riesenvater von Sandinoses Netz befreit wurde, erzählt ihm Daniel, wie sein Sohn den ganzen Artushof gezwungen hat, nach Cluse zu ziehen: „weder die liute noch got/ kunden uns dâvor bewarn,/ wir müesen mit im varn“ (V. 7680–7682), „daz er uns twingen wolde/ anders denne er solde“ (V. 7685–7686). Der Wille des ganzen Hofes wurde neutralisiert. Seine Mitglieder wurden zu Handlungen gegen ihren eigenen Willen gezwungen. Wie der Alte danach selbst anerkennt, hatte der Hof nur eine Möglichkeit zu handeln, es gab keine andere Wahl:

> „ist ez als ir mir saget,
> daz sie iuch hânt gejaget,
> betwungen sie iuch ûf ir tôt,
> sô tet iu allez daz nôt
> daz ir dâ wider tâtet
> dô irs niht rât enhâtet.“ (V. 7745–7750)[274]

Daniel stellt aber als Gegenstück zum mediatisierten Willen des Hofes seinen eigenen Willen: Er beschließt, früher nach Cluse zu gehen und nicht wie die anderen eine ganze Woche zu warten. Er ist gezwungen, in Cluse zu kämpfen und behält immer den Gedanken vor Augen, nach Cluse zu gehen. Aber er gerät immer wieder in Situationen, in denen er Entscheidungen trifft, die seinem Wunsch im Weg stehen. Diese Entscheidungen, die Daniel in den verschiedenen Monologen und Dialogen trifft, werden immer durch das Verb *wellen* ausgedrückt. Dies markiert den Unterschied zu den anderen Romanfiguren: Obwohl das Verb *wellen* auch in anderen Situationen des Textes und in Verbindung mit anderen Figuren zu finden ist, wird Daniels Wille als etwas Persönliches und als Folge eines inneren Prozesses dargestellt.[275]

Die Präsenz dieses Verbs in Daniels Monologen hat auch andere Folgen. Das Verb *wellen* hat nicht nur eine voluntative Bedeutung (die das Treffen einer Entscheidung betont), sondern wird im Mittelhochdeutschen gewöhnlich auch

[274] *rât* bedeutet nicht nur ‚Rat', sondern kann auch ‚Entschluss' bedeuten. Das Wort *rât* im Vers 7750 kann auch, wie es Birkhan macht, mit ‚Wahl' übersetzt werden (Der Stricker, 1992, S. 195).

[275] Dazu Emil Walker über die Willensmonologe: „Diese Monologe hauptsächlich dienen der psychologischen Spannung, indem sie kritische seelische Situationen eröffnen […] so offenbart er [der Autor] die Gesinnung seiner Figuren auf die unmittelbarste Weise und fördert die innere Motivierung des Handelns“ (Walker, 1928, S. 181).

verwendet, um die Zukunft auszudrücken (er wird es machen).[276] Emil Walker spricht in diesem Sinne von der Existenz von „monologischen Willensverkündungen", die in der höfischen Literatur als Vorbereitung einer zukünftigen Episode benutzt werden.[277] Im Willen ist somit ein Vorschuss des zukünftigen Ereignisses zu finden: Die Zukunft existiert noch nicht, aber sie ist schon in der Gegenwart anwesend.[278]

Im ersten Monolog (V. 1003–1018), in dem Daniel beschließt, allein nach Cluse zu reiten, erscheint drei Mal das Verb *wellen*: „'ichn *wil* niht erwinden"' (V. 1003), „'ich *wil* von sînen handen/ dulden schaden oder fromen/ und *wil* des ze einem ende komen"' (V. 1010–1012). Auch im nächsten Monolog werden seine Überlegungen[279] und schließlich auch seine endgültige Entscheidung mit *wellen* ausgedrückt: „'ich *wil* sehen wie er sich wer"' (V. 1110).

Im Dialog mit der Dame vom Trüeben Berge entsteht ein Konflikt, zwischen dem, was die Dame von ihm erwartet, und seinem Wunsch, nach Cluse zu gehen: „er *wolde* balde sîn geriten/ und mit dem risen hân gestriten./ den *wolde* er gerne hân gezemet" (V. 1139–1141). Die sukzessiven Entscheidungen, die er im Monolog trifft, werden auch durch das Verb *wellen* markiert:

> „ich *wil* zem êrsten besehen
> waz mir dâ müge beschehen.
> gelît er vor mir tôt
> âne mînes lîbes nôt,
> sô *wil* ich danne rîten her
> und hœren wes si ger." (V. 1159–1164)
>
> Sus saz er zuo der erden
> und *wolde* innen werden
> waz der frouwen wære. (V. 1175–1177)

[276] Paul / Wiehl / Grosse (1998), S. 297. Dazu auch Laurits Saltveit (1962), S. 20.

[277] Emil Walker (1928), S. 40.

[278] Diese Vergegenwärtigung der Zukunft knüpft an die Aussagen Augustinus' über die Zeit an: Wie in den Voraussetzungen gesagt wurde, erklärt er im XI. Buch der *Confessiones*, dass die Zeit nicht etwas Objektives ist, sondern etwas Subjektives, das außerhalb der Seele nicht existiert. Die Zukunft existiere nur in der Seele in Form der Erwartung. Wenn das Erwartete zur Tat werde, sei nicht mehr Zukunft, sondern Gegenwart (siehe S. 17).

[279] „'ich *wil* gerner mînen lîp/ frümeclîche komen abe/ denn ich in mit schanden iemer habe"' (V. 1078–1080), „'ê ich hinnen *welle* kêren/ sunder strît und âne schaden,/ darzuo mit schanden dâ beladen./ ich valle oder ich *wil* in vellen./ wæren mîn gesellen/ alle sament komen her,/ sô *wolde* ich doch wesen der/ der des strîtes begunde"' (V. 1094–1101).

Schließlich entscheidet er sich, für die Frau zu kämpfen: „'ich *wil* gewisselîche tôt/ durch iuwer unschulde ligen'" (V. 1388–1389), „'ezn [der Zwerg] ist nie sô angestlich/ ichn *welle* ez gerne bestân'" (V. 1392–1393). Dies geschieht sofort. Das ‚Wollen' Daniels nimmt also die zukünftige Handlung vorweg.

Als Daniel den Zwerg getötet hat, will er gleich zum Riesen in Cluse ziehen: „und *wolde* rehte erkunnen/ ob ez den risen möhte snîden./ dazn *wolde* er niht vermîden" (V. 1776–1778). Aber dann begegnet er den Frauen vom Liehten Brunnen: „sîn wille der was süeze,/ daz wart schiere schîn getân./ er hiez sie balde ûf stân" (V. 1804–1806). Nachdem er die Bauchlosen getötet hat, erscheint wieder ein Monolog, in dem er überlegt, ob er das Medusenhaupt behalten soll oder nicht. Am Anfang sagt er: „'ich *wil* sie diz houbet sehen lân'" (V. 2178). Aber am Ende des Monologs ändert er seine Meinung: „'ich *wil* dich niht behalten'" (V. 2202). Schnell folgt der Absichtsbekundung eine entsprechende Handlung: „iesâ warf erz in den sê" (V. 2203).

Im Zelt auf der Grüenen Ouwe ist Daniels erste Entscheidung, dort zu warten („'ich *wil* hie lenger bîten'", V. 2585). Danach zweifelt er („ein wîle wolde er rîten/ und aber danne bîten", V. 2689–2690), bis er schließlich entscheidet, nach Cluse zu reiten.[280]

Bei dem späteren Beschluss, den Grafen zu suchen, wird ebenfalls die Rolle des Willens betont. Auf dem Weg zur Grüenen Ouwe findet er einen Stein, der ihm den Weg versperrt. Hier drückt er wieder in einem Monolog seinen Willen aus, zum Grafen zu gehen: „'ich hæte den *willen* harte wol,/ ich quæme im gerne, möhte ez sîn'" (V. 3966–3967). Er will außerdem darauf verzichten, sich jemals wieder zu freuen, wenn er den Grafen nicht findet: „'sô *wil* ich hiute gote jehen/ daz ich alle fröude wil ûfgeben'" (V. 3970–3971). In der Grüenen Ouwe erscheint im Dialog mit dem Herrn nach dem Kampf wieder das Verb *wellen*: „er sprach: ‚Ich *wil* dich leben lân./ waz dû mînem gesellen hâst getân./ daz wil ich iesâ besehen'" (V. 4103–4105). Er tritt dann in den Berg ein, aber seine Gedanken drehen sich um den Grafen: „und was ouch alsô dar komen/ daz er in dâ niht *wolde* lân" (V. 4122–4123). Später spricht er mit Sandinose und drückt seine Bereitschaft aus, gegen den Siechen zu kämpfen: „'daz ich des niht *wil* vermîden'" (V. 4196), „'ich *wil* gerne dar nâch sterben'" (V. 4729).

[280] Diese Entscheidung wird im Gegensatz zu den anderen nicht durch das Verb *wellen* ausgedrückt (V. 2729–2731).

In allen diesen Beispielen wird deutlich, dass alles, was Daniel durch das Verb *wellen* ausdrückt, später tatsächlich geschieht. Er kann also seine Zukunft bestimmen. Es ist möglich zu sagen, dass Daniels Wille das zukünftige Ereignis antizipiert und in seinem ‚Willen' schon die Zukunft zu sehen ist. Dies ist genau, was im Prolog erklärt wird: „sô man den willigen muot/ an ime erkennet unde siht,/ man giht im, des man dem giht/ der den willen und diu werc tuot" (V. 26–29). Am Ende des Romans wird dieselbe Idee noch deutlicher wiederholt: „swaz mit werken mac ergân,/ daz hât der muot ê getân" (V. 8129–8130).

Diese Fähigkeit Daniels wird nicht von anderen Figuren des Romans geteilt.[281] Zum Beispiel sagt Gawein König Artus nach seinem Kampf gegen Daniel: „'swie guot unser wille was,/ er warf uns al ûf jenez gras'" (V. 367–368). Das heißt, sie können ihren Willen nicht in die Tat umsetzen, so wie es Daniel gelingt. Auch beim Zwerg Juran ist keine Verbindung zwischen dem Willen und seiner praktischen Umsetzung zu finden. Als er und Daniel versuchen, das Schwert zu erreichen, wird gesagt:

> Nû enwart nie wille sô guot
> den man âne state tuot,
> diu state enhelfe verre baz
> ist der wille niht ze laz.
> sie liefen vaste für sich.
> ir beider wille was gelich:
> dâ was einhalp diu state,
> des was der ander ein schate,
> der âne helfe dâ ranc.
> swaz er sich selbe getwanc,
> ern mohte niht wider zwein,
> als ez an Danielen schein:
> im wâren diu bein alsô lanc. (V. 1691–1703)

Obwohl die Verse durch eine große Ironie gekennzeichnet sind, ist es trotzdem deutlich, was hier der Erzähler meint: Sowohl Daniel als der Zwerg haben denselben Willen, aber trotzdem ist der erste derjenige, der das Schwert erreicht.

Daniel kann in seinen Monologen in die Zukunft sehen und er kann diese durch seinen Willen bestimmen. Im *Rolandslied* wird dagegen die Zukunft nur von Gott

[281] Eine Ausnahme ist Sandinose, die auch Entscheidungen trifft: „'sô *wil* ich mich selber tœten'" (V. 4699), „'sô *wil* ich kürzen mîn hâr/ und *wil* mannes gewant/ über mich sloufen zehant [...] und *wil* mit iu dar gân'" (V. 4704–4709).

festgelegt,[282] wie in den beiden Träumen Karls deutlich wird: V. 3028ff., 7084ff. (im *Karl*: V. 3588ff., 8496ff.). In ihnen offenbart Gott dem Kaiser seinen Willen: Diese Träume zeigen die Zukunft, die nur von Gott, aber von keinem Menschen bestimmt werden kann. Dies wird vor allem im letzten Traum deulich: „dô eroffenôt im mîn trechtîn,/ waz im künftic scolde sîn" (V. 7082–7083). Danach sagt Karl explizit, dass die zukünftigen Ereignisse nur vom Willen Gottes abhängig seien: „swiez got noch verendet" (V. 7454).[283]

Der Wille wird im *Rolandslied* nicht durch eine innere Entscheidung bestimmt; der *guote wille* ist der Wille, der von Gott bzw. vom heiligen Geist inspiriert ist:[284]

> damit habent si gewunnen,
> daz si gotes antlütze sehent
> unt iemer frœlîchen lebent.
> daz worcht in der guote wille.
> den heiligen gaist hêten si dar inne,
> ir herze geliuteret unt gerainet.
> von diu sint si gezieret unt gehailet. (V. 5130–5136)[285]

Der Unterschied zwischen der Rolle des Willens in beiden Texten wird im folgenden Zitat aus dem *Karl* deutlich, in dem auch (wie im Fall des *Daniel*) ein Zusammenhang zwischen dem Willen und den Handlungen etabliert wird: „den willen sach man an ir tât" (V. 5648). Im Gegensatz zum *Daniel* (V. 26–29, 8129–8130) basieren die Handlungen hier nicht auf einer willentlichen Entscheidung: Erst in den Handlungen entsteht der Wille.

---

[282] Die Forschung hat in diesem Sinne von einer Akzentuierung des religiösen Aspekts im *Rolandslied* im Vergleich zur *Chanson de Roland* gesprochen (Gisela Vollmann-Profe, 1993, S. 45–47). Matthias Meyer spricht von der Anwesenheit einer monologischen Männlichkeit im *Rolandslied*, die sich noch mehr im *Karl* akzentuiere. Er verwendet diesen Begriff der Monologisierung in einem weiteren Sinne: „[...] die interne Dialogisierung ist aufgelöst in eine Dichotomie von falsch und richtig" (Meyer, 2003, S. 45), das Richtige werde von Gott etabliert (S. 44).

[283] Dazu Siegfried Hinterkausen (1967), S. 120.

[284] Ernst Klinnert (1959), S. 25–26.

[285] Über die Verwendung von *wellen* im *Rolandslied* siehe Birgit Schiehle (1970), S. 373–380. Trotz der Bestimmung des menschlichen Handelns durch äußere Mächte wie Gott oder den Teufel sieht Schiehle im *Rolandslied* eine Entwicklung im Vergleich mit anderen zeitgenössichen Texten in dem Sinne, dass die Erscheinung von *wellen* eine innere Beteilung des Subjekts in einer Handlung ausdrückt (S. 375) und „eine fast modern anmutende Vorstellung von Willen / Entscheidungskraft" aufweist (S. 376).

3.5 Perspektive des Einzelnen / Perspektive der Gesellschaft

Die Bedeutung des Sehens unterstreicht die herausragende Rolle der Wahrnehmung Daniels im Text. Inwiefern Daniels Wahrnehmung seine Handlungen prägt, wird in vielen Fällen deutlich. In bestimmten Episoden des Romans erfährt der Leser nur, was Daniel erfährt. Wir wissen zum Beispiel nichts vom Grafen vom Liehten Brunnen, solange Daniel im Zelt auf der Grüenen Ouwe ist: Nachdem der Graf in den Berg gegangen ist, fällt der Stein vor den Eingang und Daniel kann ihm nicht mehr folgen. Wir wissen erst, was mit dem Grafen geschehen ist, als auch Daniel es erfährt, das heißt, als Sandinose ihm im zweiten Teil des Abenteuers von den Geschehnissen auf der Grüenen Ouwe erzählt. In diesem Gespräch mit Sandinose erwähnt sie einen Ritter, der gegen seinen Vater gekämpft hat. Aufgrund der Daten, die sie vermittelt (dass dies vor sieben Tagen geschehen sei, dass dieser Ritter von einem anderen begleitet wurde, der draußen geblieben war...) errät Daniel, dass es der Graf gewesen sein muss. Daniel fragt sie, ob er noch am Leben sei (V. 4519–4521) und so erfährt er (wie auch der Leser), in welcher Situation der Graf sich in diesem Moment befindet: „'sîn bluot muoz aber doch/ hiute des tages zuo dem bade'" (V. 4532–4533).

Ähnlich ist es mit Artus, als sich Daniel im Trüeben Berge, im Liehten Brunnen und im Zelt befindet: Hier wird nichts mehr über den Hof und seine Ritter gesagt, wir wissen also weder, wie die Angelegenheiten in Britannien gelaufen sind, noch über den Weg des Heeres nach Cluse. Artus tritt erst wieder auf, als Daniel in Maturs Land ankommt und den König und seine Männer wiedertrifft (V. 2845ff.).

Es ist also offensichtlich, dass diese Episoden von Daniels Perspektive geprägt sind. Er ist die Fokalisierungsinstanz.[286] Man kann deswegen, der Terminologie Genettes folgend, von einer „internen Fokalisierung" sprechen.[287] Die Fokalisierung

[286] Über die Geschichte der Begriffe ‚point of view', Perspektive und Fokalisierung siehe Gert Hübner (2003), S. 12–76. Nach Hübner wird die Fokalisierung mit dem *Eneasroman* in die deutsche Literatur des Mittelalters eingeführt und im *Iwein* bestimme sie zum ersten Mal die Struktur eines Textes. Dies bedeute, dass die Fokalisierungstechniken mit der Zeit immer wichtiger in den höfischen Romanen geworden seien (Hübner, 2003, vor allem S. 398–407).

[287] Gérard Genette (1998), S. 134. Diese Bestimmung als interne Fokalisierung ist nicht im strengen Sinne zu verstehen. Genette räumt ein, dass „[...] was wir interne Fokalisierung nennen, nur selten in aller Strenge praktiziert wird. Denn im Prinzip impliziert dieser narrative Modus, daß die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und daß der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert [...] Wir verwenden diesen Ausdruck also notgedrungen

antwortet auf die Frage „Wer sieht?“, sie ist nach Mieke Bal mit dem Visuellen verbunden: „[...] whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‚vision‘“.[288] Im Roman übernimmt der Erzähler eine personale Erzählperspektive; das heißt, es wird erzählt, was eine bestimmte Person sieht. Daniel kann in bestimmten Episoden sehen und diese Episoden sind normalerweise diejenigen, die aus Daniels Perspektive erzählt werden.[289]

In Verbindung damit werden die verschiedenen Fokalisierungsinstanzen, die im *Daniel* zu finden sind, normalerweise durch die häufige Erscheinung des Verbs *sehen* signalisiert.[290] Es gibt also Episoden, die durch die Perspektive bestimmter Figuren (vor allem der Daniels) geprägt sind, insbesondere die individuellen Abenteuer. Daniels Perspektive erscheint vor allem in zwei Situationen, die mit Bewegung zu tun haben, sehr deutlich: Einerseits, wenn er in Bewegung ist und sich einem Platz nähert und andererseits, wenn er stehen bleibt und andere Personen zu ihm kommen. Zum Beispiel: Nachdem er heimlich den Artushof verlassen hat und nach Cluse geht, wird Daniels Perspektive vorgestellt, indem seine Bewegungen beschrieben werden:

> im was vil liebe geschehen
> daz im daz lant sô nâhet.
> mit vlîze er für sich gâhet,
> er entsaz kein ungemach,
> unz daz er daz loch *gesach*. (V. 1042–1046)

---

weniger streng und halten uns an das Minimalkriterium von Roland Barthes, der allerdings nicht von interner Fokalisierung, sondern vom personalen Modus der Erzählung spricht. Dieses Kriterium besagt, daß es möglich sein muß, das betreffende narrative Segment in der ersten Person wiederzugeben (wenn es nicht ohnehin schon in ihr geschrieben ist), ohne daß diese Änderung eine andere Modifikation der Rede bewirkt als eben den Wechsel der grammatischen Pronomen“ (Gérard Genette, 1998, S. 136–138).

[288] Mieke Bal (1997), S. 142. Gérard Gennete hat Bal wegen einer zu strengen Verbindung der Fokalisierung mit dem Visuellen kritisiert (Genette, 1998, S. 241–244). Meine Untersuchung unterscheidet sich in diesem Aspekt von der letzten Arbeit über Fokalisierung im höfischen Roman, derjenigen von Gert Hübner (Hübner, 2003). Die Studie Christopher Youngs über die Perspektive im *Willehalm* nähert sich seinerseits mehr den Ideen Bals (Young, 2000).

[289] Es gibt trotzdem Ausnahmen: Wie später erklärt wird, sind Episoden im Roman zu finden, in denen bestimmte Figuren nicht ‚sehen’ (auch im Sinne von ‚verstehen’) können und die trotzdem aus der Perspektive dieser Figuren erzählt werden.

[290] Diese Verbindung zwischen dem Sehen und der Erzählung steht mit der Tatsache in Verbindung, dass die visuelle Wahrnehmung in den Beschreibungen der mittelalterlichen Texte eine wichtige Rolle spielt (Haiko Wandhoff, 1996, S. 170). Dies bedeutet, dass oft „auf der Handlungsebene Augenzeugen eingeschaltet werden, die das Geschilderte mit eigenen Augen begutachten und oftmals wieder in Handlung überführen“ (S. 191).

Im Trüeben Berge wird am Anfang aus der Perspektive der Dame erzählt: „Die gebærde *sach* ein frouwe gar“ (V. 1115). Aber danach wird wieder Daniels Perspektive berichtet, als er sich der Burg nähert:

> gegen in quam gegangen
> wol sehzic juncfrouwen.
> ouch mac man dâ wunder schouwen,
> [...]
> die dehein man mêre
> ûf deheinem hûse gesach. (V. 1430–1439)

Das Moment der Bewegung ist später wieder zu finden, aber jetzt ist Daniel der Anlaufpunkt und es ist der Zwerg, der zu ihm kommt: „Daz twerge *sach* er dort *her gân*“ (V. 1513). Es wird auch dargestellt, was er denkt:

> sie zeigten im willigen muot,
> darzuo werc alsô guot
> daz er sich schiere bewac,
> gelebte er iemer den tac,
> er gediente die herberge
> oder er stürbe von dem twerge. (V. 1485–1490)

Als Daniel vor den Augen des ganzen Hofes gegen den Zwerg kämpft, finden wir dagegen eine kollektive Perspektive vor. Sie wird mit dem Wunsch Daniels eingeführt, der Gesellschaft seine ‚Taten’ zu zeigen: „’[...] ir welt ez *gesehen*./ swes ir mich danne hœret jehen,/ des sult ir alles sîn gereit’“ (V. 1501–1503), „er wolde kempfen an daz twerc/ und ouch vil ritterlîchiu werc/ des tages lâzen *schouwen*“ (V. 1495–1497). Das heißt, die ganze Gemeinschaft ist jetzt diejenige, die sieht. Diese Fokalisierungsinstanz wird durch das unpersönliche Pronomen *man* bestimmt: „Die porte *sach* man ûf getân“ (V. 1621), „daz fiur lieht unde rôt/ *sach man* von den helmen springen“ (V. 1648–1649).[291] Obwohl nicht erwähnt wird, wer guckt, ist es deutlich, dass *man* sich auf die Kollektivität bezieht. Zum Beispiel, wenn gesagt wird: „man beslôz daz burctor“ (V. 1629) oder „dô entslôz man ûf die porten“ (V. 1738), muss dieses *man* jemanden vom Hof bezeichnen. Der Erzähler spricht auch explizit über die Augenzeugen des Kampfes („dô wart ein sô getâner strît/ daz sie des alle

[291] Auch die Perspektive des Zwergs wird in die Erzählweise mit eingeschlossen: „dô *sach* er zuo im gân/ Danielen von dem Blüenden Tal“ (V. 1622–1623).

jâhen/ die ez hôrten unde *sâhen*,/ ir deweder möhte genesen", V. 1640–1643), sogar über ihre Gefühle („sie wunschten dem twerge/ des valles alle gelîche", V. 1654–1655) und nie wird über etwas berichtet, das die Personen, die anwesend waren, nicht sehen könnten.

Als sich Daniel dem Liehten Brunnen nähert, wird wieder aus der Perspektive Daniels erzählt. Hier wird auch die Rolle der Bewegung in der Darstellung der Perspektive deutlich:

> Als er von der burc begunde traben,
> dô *sach* er vor im haben
> wol vierzic juncfrouwen.
> dô in die begunden schouwen,
> sie erbeizten nider an daz gras.
> diu ir aller frouwe was,
> der giengen sie alle sament nâch.
> gegen Danielen wart in gâch.
> sie klagten unde weinten.
> er *sach* daz sie in meinten. (V. 1787–1796)

Während des Kampfes gegen die Bauchlosen ist Daniel die Fokalisierungsinstanz: Diese Deutung ist die einzig mögliche, weil die anderen Figuren nicht sehen können. Wir erfahren, was Daniel in dem Spiegel sieht. In diesem Prozess wird wieder die Rolle der Bewegung deutlich (Daniel bleibt stehen, während der Bauchlose zu ihm geht):

> Daniel in dem spiegel *sach*
> wie er sîn dinc ane vienc,
> und wâ er dort her gienc,
> wie er daz houbet für sich bôt.
> [...]
> daz *sach* er in dem spiegel wol. (V. 2086–2095)
>
> Daniel in dem spiegel *sach*
> wâ er dâ lac mit ungehabe,
> und sluoc im ouch die hant abe. (V. 2118–2120)

Am Ende dieser Episode begegnen wir einer Ausnahme in dieser fast permanenten Domminanz von Daniels Perspektive: Wir erfahren durch einen Monolog der Dame, was sie denkt (V. 2341–2350). Ihre Rede wird durch „si dâhte" (V. 2341) eingeführt. Es ist evident, dass sie keine öffentliche Rede hält. Daniel kann

demnach den Inhalt dieses Monologs nicht kennen, vor allem, weil er und der Graf schon weg sind. Nach dem Monolog wird weiter über die Dame gesprochen („diu frouwe reit wider hein [...]“, V. 2351ff.). Erst im Vers 2361 wird Daniel wieder erwähnt.

In der Fahrt Daniels und des Grafen zur Grüenen Ouwe besteht wieder die Perspektive beider:

> dâ was geslagen ein zelt
> vor dem berc an einem grase.
> dâ was der schœneste wase
> den ieman kunde finden.
> ûf einer grüenen linden
> was dâ schœner vogelgesanc.
> dar under ein schœner brunne enspranc,
> lûter und ouch reine.
> ein troc von marmelsteine
> gezieret ûz der mâzen wol
> der stuont dar under des wazzers vol. (V. 2398–2408)

In dieser Beschreibung ist zu beobachten, wie die Aufmerksamkeit von einem Element der Landschaft zum anderen übergeht, in dem Sinne, dass alle diese beschriebenen Elemente aufeinander bezogen werden.[292] Diese Ordnung in der Darstellung der Landschaft entspricht dem progressiven Prozess des Sehens beider Figuren, während sie sich auf den Platz zubegeben. Als sie neben dem Zelt stehen, sagt Daniel zum Grafen: „’ich wil gewisselîche *sehen*/ waz in dem gezelte sî“ (V. 2414–2415), was einen Wechsel hin zur Perspektive Daniels markiert. Das Innere des Zeltes wird deutlich durch Daniels Fokalisierung beschrieben:

> in daz gezelt gie er zehant
> und vant dar inne wîp noch man.
> swaz man aber genennen kan
> des man ezzen und trinken sol,
> des stuont ein tavel dâ vol.
> her Daniel *sach* umbe sich. (V. 2418–2423)

Es werden sogar Daniels Gedanken erwähnt: „daz gezelt was sô wunneclich/ gemâlt und geschriben/ daz er dâ gerne wære beliben/ unz er enbizzen wære“ (V. 2424–2427).

[292] Matthias Meyer (2004), S. 263.

Dann folgt die Perspektive des Grafen, die wieder durch das Verb *sehen* eingeführt wird: „nû *sach* der grâve rîten/ einen ritter über daz velt“ (V. 2444–2445) und gleich danach die beider: „unz Daniel sîn geselle/ ûz dem gezelte gegie,/ dô rante er [der Herr von der Grüenen Ouwe] für sie/ und fuorte einen man gefangen“ (V. 2452–2455). Als der Graf verschwunden ist, wird logischerweise nur aus Daniels Perspektive berichtet: „dô *sach* man einen bach sô grôz/ rinnen ûz dem steine/ daz der berc al gemeine/ von dem wazzer wart vol“ (V. 2500–2503), „nû muose er wider rîten/ dâ er die linden *gesach*“ (V. 2544–2545), „nû vant er spîse genuoc/ ûf der tavel in dem gezelte“ (V. 2556–2557). Obwohl im ersten Beispiel das unpersönliche Pronomen *man* vorkommt, ist es deutlich mit der Fokalisierungsinstanz ‚Daniel’ identifizierbar: Er ist in diesem Moment allein und gleich danach erscheint das Pronomen *er* in einem Satz, der Daniels Gedankengänge ausdrückt: „er friesch nie niht wunders mê“ (V. 2508). Etwas später werden wieder seine Gedanken beschrieben: „ern weste weder im ein heil/ nâhete oder ein ungemach/ dô er sie her komen *sach*“ (V. 2608–2610).

Als die vier Ritter auftreten, wird die Bewegung der Ritter auf ihn zu aus seiner unbewegten Perspektive berichtet:

> dô *sach* er vier junge man
> gegen dem gezelte komen.
> die hâten ûf sich genomen
> fleisch, brôt unde wîn.
> swaz spîse solde sîn
> der einen künic genuogte,
> ob er sich sô gefuogte
> daz er dâ ezzen solde,
> swes er danne wolde,
> des brâhten sie mit in ein teil.
> [...]
> dô er sie her komen *sach*. (V. 2598–2610)

Später wird die Perspektive durch Daniels Bewegung zu ihnen hin bestimmt, in der auch das ‚Sehen’ (*vernemen*) eine wichtige Rolle spielt:

> ze sînem rosse er hin gie,
> [...]
> und reit an sîne gewarheit.
> unz sie im sô nâhe quâmen
> daz sie ez wol vernâmen. (V. 2611–2616)

Hier ist der progressive Prozess von Daniels Wahrnehmung zu beobachten, von dem Moment an, wo er die vier Männer sieht, bis er bei ihnen ankommt. Als sie das Zelt betreten, sieht Daniel als äußere Instanz, was sie machen:

> nû sie darin quâmen,
> die spîse sie alle nâmen
> von der tavelen gar
> unde sazten dise dar
> die sie dar brâhten mit in. (V. 2621-2625)

Als Daniel sich Cluse nähert und zum Riesen geht, wird wieder aus seiner Perspektive berichtet: „Nû saz der rise aber dort./ diz was sîn êrstez wort,/ dô Daniel begunde nâhen,/ war er sô wolde gâhen" (V. 2751–2754). Später kommen die Artusritter, was den Übergang zu einer kollektiven Perspektive markiert: „nû wâren sîner gesellen drî/ zuo geriten alsô bî/ daz sie *sâhen* den slac,/ und der rise dannoch lebende lac" (V. 2849–2852), „sie begunden vaste gâhen/ dâ sie die linden *sâhen*/ und ouch daz guldîn tier" (V. 2895–2897). Diese ist die Perspektive, aus der dann meistens während der ersten Schlacht erzählt wird. Sie wird nur in wenigen Momenten unterbrochen, zuerst von der Darstellung der Perspektive des Riesen. Diese Fokalisierungsinstanz tritt deutlich hervor, weil der Riese als letzter hinter dem Heer herreitet: „dô er nâch in rîten solde/ ze hinderst an der schare,/ aller êrst *wart* er *geware*,/ daz sîn bruoder was erslagen" (V. 2920–2923).

Die kollektive Perpektive wird durch das Pronomen ‚sie' markiert: „zehant *sâhen* sie komen/ den künic Matûr geriten./ der hâte ein ros über schriten,/ daz in nâch sînem willen truoc" (V. 2992–2995), „nû *sâhen* sie darnâch jagen/ ein küneclîche schar/ zwei tûsent ritter wol gar" (V. 3072–3074), „dô *sâhen* sie dort her traben/ den risen, der den berc beslôz" (V. 3148–3149).[293]

Es gibt noch eine weitere Ausnahme von der kollektiven Perspektive und zwar wird in einem bestimmten Moment beschrieben, was Daniel am anderen Ende des Feldes macht (V. 3348ff.). Es wird betont, dass die anderen Artusritter ihn nicht sehen können: „daz in dehein sîn geselle *sach*,/ der im ze hilfe wære komen" (V. 3380–3381). Das heißt, sie können in diesem Fall nicht diejenigen sein, die sehen. Wir finden hier vor, was Genette die „null-Fokalisierung" nennt: Die Geschichte ist

[293] Sie wird deutlich, als Kei gegen den Riesen kämpft und sagt: „'nû wil ich iuch selbe *lâzen sehen*/ daz ich in wol eine getar bestân'" (V. 3262–3263). Die folgende Szene wird also von der Perspektive der Leute geprägt, die anwesend sind und Keis Kampf gegen den Riesen sehen.

nicht mehr in Daniel (oder in einer anderen bestimmten Figur) fokalisiert, sondern in etwas Unbestimmten. Ab diesem Moment kommt sehr oft die Form *man sach* vor:

> vil mangen *man* dâ toben *sach*
> der doch vil rehte sinnic was. (V. 3434–3435)
>
> dâ *mohte man* hœren unde *sehen*
> michel brogen unde gelten. (V. 3518–3519)
>
> dâ *sach man* vallen tôten
> und ungefüege schrôten
> helm unde halsperc.
> *man sach* dâ manlîchiu werc
> an manger tiefer wunden.
>
> sie ougten daz sie kunden
> ritterlîche gebâren. (V. 3765–3771)

Dies bedeutet, wie gesagt, eine unbestimmte Fokalisierungsinstanz, die der Erzähler, der Leser sein kann oder sogar jemand, der an den Schlachten teilnimmt.[294] Als der Riese getötet wird, ist wieder das Pronomen *sie* zu finden:

> Nû was der künic und die drî
> dar komen alsô bî
> daz sie *sâhen* des risen val
> und ouch hôrten den schal
> den er machte mit der stimme,
> und *sâhen* wie in dâ mit grimme
> her Daniel gesweigte. (V. 3825–3831)

Nach der Schlacht, als Daniel Cluse verlässt und allein in die Grüene Ouwe reitet, wird, wie im Fall der anderen Abenteuer, aus Daniels Perspektive erzählt:

> daz hâte der rise getân,
> der hâte für den wec verlân
> einen vil micheln stein.
> daz enweste ir dehein,
> unz ez Daniel *gesach*. (V. 3951–3955)

[294] Christopher Young erwähnt die *man-sach*-Konstruktion als ein typisches Merkmal der Schilderung der Schlachten im *Willehalm*. Sie erlaube, sowohl den Erzählenden als auch den Zuhörenden in die Handlung mit einzubeziehen (Young, 2000, S. 159).

Der Weg zur Grüenen Ouwe wird auch deutlich in Daniel fokalisiert wiedergegeben. Die Ankunft im Land wird durch Daniels Bewegungsablauf bestimmt. Er nimmt die Elemente der Szene allmählich wahr:

> ê daz er quæme dar,
> dô *wart* er *gewar*
> daz daz wazzer niht herûz flôz
> dâmite man den berc beslôz.
> unz er begunde nâhen,
> dô *sach* er in her gâhen
> der in von sînem gesellen schiet. (V. 4011–4017)

Der folgende Kampf zwischen Daniel und dem Herrn von der Grüenen Ouwe wird teilweise von außen beschrieben. Wir finden hier eine ‚Null-Fokalisierung' vor. Es wird beschrieben, was beide Kämpfer machen und sogar, was beide denken („daz ir deweder nie gewan/ sô grôze nôt von einem man", V. 4033–4034). Es werden auch Sachverhalte erwähnt, die Daniel erst später erfährt, wie die Tatsache, dass der Herr von der Grüenen Ouwe eine magische Haut trägt. Die Gefühle Daniels werden ebenfalls beschrieben:

> Dô Daniel wart innen
> daz er sîn niht gewinnen
> mit dem swerte kunde,
> des vorhte er daz diu stunde
> verenden wolde sîn leben. (V. 4049–4053)

Nachdem Daniel Sandinose begegnet, wird wieder aus seiner Perspektive berichtet, die auch hier am deutlichsten ist, als er sich bewegt und zwar als er zum Siechen geht: „er gie mit fuoge darin/ unde quam zehant hin/ dâ er die guoten ritter *sach*" (V. 4739–4741).[295] Die folgende Beschreibung wird auch aus Daniels Perspektive erzählt: „nû gie der sieche dort her,/ [...] Ze einer bütenen gie er stân/ und hiez sie alle dar gân./ dô liefen sie balde hin" (V. 4770–4775).

Die nächsten Schlachten werden von der einleitende Beschreibung *man sach* geprägt: „die von der Tavelrunden,/ des küniges Artûs geverten,/ die *sach man* für sich herten" (V. 5228–5230), „Daniele von dem Blüenden Tal/ dem *sach man* volgen dur daz wal" (V. 5405–5406), „dô *sach man* sie zesemen komen" (V. 5478), „dâ *sach*

[295] In dieser Episode werden Sachverhalte erwähnt, die Daniel nicht sehen und folglich nicht kennen kann, zum Beispiel, dass es ein unsichtbares Netz gibt.

man nider rîsen/ beidiu ros unde man“ (V. 5516–5517), „des *mohte man* wunder *sehen*/ an dem künige Artûse“ (V. 5612–5613), obwohl manchmal auch das Pronomen *sie* vorkommt: „*sie sâhen* dort gâhende komen/ zwei tûsent ritter wol gar“ (V. 5030–5031), „dâ nâch *sâhen sie* die schar/ vil balde gegen in gâhen“ (V. 5384–5385). Hier werden hauptsächlich die Taten der Artusritter beschrieben. Es wäre im Prinzip möglich zu denken, dass diese Beschreibung der Sicht der Ritter Maturs entspricht. Aber es wird nicht aus ihrer Perspektive erzählt, denn der Erzähler spricht zum Beispiel oft von den *vîanden*, wenn er die Männer von Cluse meint (V. 5487, 5500, 5556...) und sagt, dass Artus' Männer *manlîch* kämpfen (V. 5484). Sieht man dies im Zusammenhang mit der Tatsache, dass die Handlung mehrerer Ritter beschrieben wird oder dass die Situation von verschiedenen Personen gleichzeitig beschrieben wird („er wære junc oder alt,/ er wære swach oder starc [...]“, V. 5248ff.; „dâ wart gewunnen und verlorn“, V. 5400; „dô sach man sie zeseman komen/ dô sie ûf ein ander gestâchen,/ unz daz diu sper zerbrâchen“, V. 5478–5479), so lässt sich erkennen, dass die Fokalisierunginstanz nicht eine einzige Person sein kann, die an den Schlachten teilnimmt: Eine einzige Person kann keinen Überblick über das ganze Feld haben. Das Schlachtfeld erscheint hier als ein großes Szenarium, dass von außen betrachtet wird. Die Darstellung der Ritter als eine Art Schauspieler, die von außen betrachtet werden, wird anhand einiger Ausdrücke deutlich: „er tet des tages dicke schîn“ (V. 5086).

Beim Fest wird wieder aus der unpersönlichen Erzählperspektive berichtet: „man *sach* do bî der künigîn/ fünf hundert juncfrouwen stân“ (V. 6528–6529), „man *sach* sie kleider an tragen“ (V. 6564), „in dem gewande *man* sie *sach* [...]“ (V. 6576), „*man sach* dâ niene deheine“ (V. 6580), „dô *wart gesehen* und gehœret/ kurzewîle unde spil“ (V. 6868–6869), „dô *man* die liute alle *sach*/ mit fröuden bevangen“ (V. 6902–6903). Die Fokalisierungsinstanz bleibt unbestimmt, sie kann sowohl der Erzähler sein, der außerhalb steht, als auch die Gesellschaft im Allgemeinen oder eine Person, die am Fest teilnimmt.

Artus' Entführung wird deutlich in der Gesellschaft fokalisiert und zwar kommt hier das Pronomen *sie* vor: „vil schiere *sâhen* sie daz/ daz er in den berc ûf truoc“ (V. 7002–7003), „daz sie in dar *sâhen* tragen“ (V. 7005), „diz *sâhen* sie alle sament an“ (V. 7037). Im Gegensatz zum Fest, gibt es einen einzigen Punkt, auf den alle Figuren ihre Aufmerksamkeit richten und der von allen sichtbar ist.

Diese Perspektive, in der keine bestimmte Figur fokalisiert wird, ist die, die auch im *Karl* zu finden ist. Die Schlachten werden auch hier von außen beschrieben. Es

wird die Formulierung *man sach* verwendet: „da man si mit schanden ligen *sach*“ (V. 5184), „daz man in tôten vallen *sach*“ (V. 5288), „dô *sach* man slac und widerslac/ dô *sach* man zorn wider zorne“ (V. 7402–7403). Im *Rolandslied* kommt dagegen diese Formulierung selten vor. Wo im *Karl* zum Beispiel gesagt wird: „Olivier den heiden stach,/ daz man in tôten vallen *sach*“ (V. 5287–5288), erscheint im *Rolandslied* der folgende Satz: „Olivier durch den haiden stach./ zuo der erden er in warf“ (V. 4265–4266), und wo im *Karl* „man *sach* si in dem bluote sweben“ (V. 5499) zu finden ist, steht im *Rolandslied* „die gote muosen in dem bluote hin fliezen“ (V. 4472).[296]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Darstellung der Erzählperspektive im Roman von den vorherigen Binären Oppositionen abhängig ist: Die Abenteuer, in denen Daniel allein handelt und auch ‚sieht', werden vor allem durch Daniels Perspektive bestimmt. In Schlachten und im Fest dagegen, die von der Gesellschaftshandlung geprägt sind, ist eine kollektive oder unbestimmte Perspektive zu finden.

Wir haben also gesehen, dass bestimmte Gegesatzspaare im Text verarbeitet sind (Einzelhandlung / Gesellschaftshandlung, *list* / Zorn, Sehen-Sprechen / Nichtsehen-Nichtsprechen, Monolog-Dialog / kein Monolog-Dialog, Perspektive des Einzelnen / Perspektive der Gesellschaft). Jeder Begriff ist sowohl mit seinem Gegenteil, als auch mit den anderen Begriffspaaren semantisch und logisch verbunden. Jedoch ist die Teilung in Oppositionen, wie schon erklärt wurde, nicht streng zu verstehen: Obwohl die Opposition Einzelhandlung / Gesellschaftshandlung zur Opposition *list* / Zorn führt, taucht nicht in allen Szenen, in denen die Gesellschaft im Zentrum steht, der Zorn auf (in den Schlachten wird zum Beispiel auch mit *list* gegen den Riesen vorgegangen) und der Dialog erscheint manchmal (in den Ratszenen) als ein gemeinschaftliches Handeln. Daniels Verhalten in den indivuellen Abenteuern wird durch *list* gekennzeichnet, aber es gibt auch Ausnahmen, in denen er mit Zorn reagiert.

[296] Eine Ausnahme wären die folgende Verse: „man sach dâ fiur brinne,/ sam der walt aller brünne“ (V. 6207–6208). Im *Karl* erscheint auch die Formulierung *man sach* in den entsprechenden Versen: „man sach daz fiur dâ springen/ von ir slegen mit grôzer kraft“ (V. 7326–7327).

3.6 Zeit des Einzelnen / Zeit der Gesellschaft

Die Zeit spielt eine wichtige Rolle im Roman, wie die häufigen Zeitangaben zeigen, die die Geschichte chronologisch ordnen: „dô vil nâch unz ze nône“ (V. 408), „nû quam er in kurzer stunt“ (V. 3948), „dô ez êrste tagen wolde“ (V. 4006), „’ez wirt rehte hiute ein jâr’“ (V. 4377), „’ez sint hiute siben tage/ daz er nâch solhem bejage/ des magens dâ hin für reit/ und einen ritter an gestreit’“ (V. 4473–4476), „’mîn vater enpfie sô mangen slac/ daz er vier tage ze bette lac’“ (V. 4507–4508), „’sîn bluot müeste an dem selben tage/ zuo dem bade sîn getân’“ (V. 4524–4525), „’ich vienc ouch einen man,/ des sint wol zwelf wochen,/ der wolde mich hân gerochen’“ (V. 4612–4614).

Um die Behandlung der Zeit im *Daniel* zu verstehen, werde ich mich auf die Unterscheidung zwischen einer objektiven und einer subjektiven Zeit beziehen, die ich schon am Anfang dieser Arbeit erwähnt habe.[297] Die objektive Zeit ist die physikalische und messbare. Aber mit dem Beginn einer systematischen Zeitrechnung entsteht nicht nur das Bewusstsein der Zeit als etwas Objektives, das gemessen werden kann, sondern auch das Bewusstsein der Anwesenheit einer subjektiven Zeit, die sich von dieser messbaren Zeit unterscheidet und vom Individuum erlebt wird, also die subjektive Empfindung, die jede Person von der Zeit hat. Wenn die Zeit nicht gemessen würde, ließe sich nicht zwischen einer objektiven und einer subjektiven Zeit unterscheiden.

Diese Unterscheidung entspricht der von Krech und Crutchfield etablierten Differenzierung zwischen wahrgenommener und wirklicher oder chronologischer Zeit: „Die wahrgenommene Zeit ist nicht identisch mit der wirklichen oder chronologischen Zeit (‚Uhrzeit’). Objektiv gleiche Zeitstrecken können als lang oder kurz, langsam oder rasch vorüberfließend im Zusammenhang mit anderen Aspekten der Gesamtsituation wahrgenommen werden“.[298]

---

[297] S. 14.

[298] David Krech und Richard S. Crutchfield (1968), Bd. 1, S. 29. Der Unterschied zwischen einer messbaren und einer Erlebniszeit wird in der Forschung schon lange gemacht. Edmund Husserl spricht von einer objektiven Zeit und einer inneren Zeitbewusstsein (Husserl, 1985, S. 181–184). Ein anderer Autor, Dieter Lohr, sagt zur „autobiographische Zeit“: „[...] schließlich ist die autobiographische Zeit nicht objektiv, sondern subjektiv. Dem Menschen verfließt die Zeit verschieden schnell, je nachdem, was er erlebt“ (Lohr, 1999, S. 93), und später: „Nicht umsonst meint man zuweilen, die Zeit stehe still, oder ein andermal, sie verfliege. Dies ist die Eigenart autobiographischer Zeit – mag die Uhrzeit noch so gleichmäßig verfließen“ (ebda., S. 70).

Der Verlauf der objektiven Zeit im *Daniel* erlaubt eine sehr genaue zeitliche Ordnung der Geschichte,[299] obwohl auch deutlich wird, dass dieser Verlauf nicht im ganzen Text gleichmäßig geordnet ist. Die Handlung beginnt mit der Ankunft Daniels am Artushof und der späteren Herausforderung des Riesen, der „vil nâch unz ze nône" (V. 408) ankommt. An diesem Tag beschließt Daniel in einem Monolog, allein nach Cluse zu reiten. Er reitet diesen Tag lang, bis die Nacht ankommt (V. 1018–1020), und noch den nächsten Tag (V. 1023–1024).[300] Am dritten Tag (V. 1029) erreicht er Cluse. Als er gegen den Riesen kämpfen will, erscheint die Jungfrau vom Trüeben Berge. Beide sprechen eine Weile und danach gehen sie zur Burg der Dame: „sie riten den tac unz an die naht" (V. 1424). Daniel bleibt die Nacht über dort: „des nahtes hâte er guot gemach/ unz er den morgen ersach" (V. 1491–1492). Am vierten Tag kämpft Daniel gegen den Zwerg. Gleich nach dem Kampf begegnet er den vierzig Jungfrauen vom Liehten Brunnen. Obwohl er gerade erst den Zwerg getötet hat, ist dies den anderen schon bekannt: „sît ir dirre frouwen hât benomen/ den grôzen kumber den si leit" (V. 1824–1825), sagt ihm die Dame.[301] An diesem Tag tötet er auch die Bauchlosen und reitet mit dem Grafen vom Liehten Brunnen ab (nachdem Daniel den Grafen getroffen hat, kommen sie „[...] in kurzen stunden/ dâ sie die frouwen funden", V. 2263–2264). Am Mittag erreichen Daniel und der Graf einen Wald (V. 2364–2365), danach „volgten sie einem huofslage,/ unz der tac ein ende nam/ und ein sô vinster naht quam" (V. 2366–2368). Sie reiten die ganze Nacht durch (V. 2381, 2386–2387). Im Vergleich mit dem schnellen Verlauf der Zeit ist die Zeitdarstellung nicht auffällig.

Am fünften Tag verschwindet der Graf, als der Stein am Eingang von der Grüenen Ouwe den Zugang versperrt. Das Ende dieses Tages wird eingeleitet: „sus huote er allen den tac/ unz ez nahten began" (V. 2596–2597). Daniel bleibt im Zelt bis zum Tag, an dem Artus in Cluse ankommen soll („unz er an den tac gebeit/ daz mit dem künige Artûse/ in daz lant ze Clûse/ ein kreftic her quam geriten", V. 2698–2701), also bis zum zehnten Tag (eine Woche nach der Ankunft des Riesen am Artushof plus drei Tage, um von Britannien bis Cluse zu reiten). Das bedeutet,

[299] Das wurde schon von Wolfgang Schmidt und Stephan L. Wailes bemerkt, die das zeitliche Schema der Geschichte sehr exakt beschreiben konnten, obwohl der zweite einen Fehler in der Bestimmung der Anzahl der Tage zwischen der Herausforderung des Riesen und der Ankunft Artus' in Cluse macht (Schmidt, 1979, S. 115–116; Wailes, 1993, S. 307–308).

[300] Das Ende des Tages wird auch hier erwähnt und zwar wird gesagt, dass Daniel „unz ez aber naht wart" (V. 1027) geritten ist.

[301] Dazu Wolfgang Schmidt (1979), S. 123–124; Matthias Meyer (1994), S. 31.

dass Daniel sechs Tage im Zelt bleibt („doch gelac er dâ/ vil nâch eine wochen", V. 2692–2693).[302]

Am zehnten Tag reitet Daniel nach Cluse, kämpft gegen den Riesen am Eingang des Landes und das Artusheer kommt hinzu. Ein wenig später kommt auch König Matur („daz dar quæme in kurzer stunt/ der künic Matûr geriten", V. 2962–2963) und die erste Schlacht findet statt. Die Schlachten verlaufen im Vergleich zu den vorherigen Episoden langsamer. Es kann also von keiner außerordentlichen Behandlung der Zeit gesprochen werden. Im Gegensatz zu den anderen Episoden gibt es außerdem keine fortlaufende Handlung, sondern in gewisser Weise eine ständige Wiederholung: „und begunden ein ander nôten/ ein vil lange stunde,/ daz nieman wizzen kunde/ weder ir dâ hæte daz bezzer teil" (V. 3046–3049). Während Daniel vorher verschiedene Dinge in einer sehr kurzen Zeit durchgeführt hat, macht er jetzt immer wieder dasselbe: „er reit enmitten durch die schar/ mê denne drî stunt" (V. 3140–3141).[303]

Die erste Schlacht endet am Abend: „Daz was an der vesperzît,/ daz der angestlîche strît/ aller êrst ein ende hâte" (V. 3859–3861). Danach beschließt sich Daniel, zur Grüenen Ouwe zu gehen, um den Grafen zu suchen. Daniel bleibt bei dem Heer bis Mitternacht (V. 3922–3923), das heißt, bis zum Beginn des zwölften Tages. Ab hier geschieht alles wieder sehr schnell: An diesem Tag zerstört Daniel den Stein, den er am Ausgang von Cluse findet und kehrt zum Zelt zurück („dô ez êrste tagen wolde", V. 4006). Er kämpft gegen den Herrn von der Grüenen Ouwe, wird im Netz gefangen, spricht mit Sandinose und tötet den Roten Mann.[304] Am frühen Morgen, zu Beginn der Schlacht, ist er wieder in Cluse, wo er auch an diesem Tag kämpft. Seine ungewöhnliche Geschwindigkeit wird explizit vom Erzähler erwähnt:

---

[302] Darüber sagt auch Matthias Meyer: „Beinahe eine Woche bringt er untätig zu, was bei der Hast im *Daniel* eine geradezu überlange Pause ist" (Meyer, 1994, S. 34).

[303] Dies bedeutet nicht, dass jede Schlacht wie die anderen ist, sondern jede einzelne wird durch bestimmte Eigenschaften charakterisiert (dazu Matthias Meyer, 1994, S. 43–44) und es ist eine gewisse Entwicklung zu erkennen, die zum Sieg über Cluse führt: In den drei ersten Schlachten kämpfen die Artusritter jedesmal gegen eine der sieben Scharen Cluses, in der vierten hingegen kämpfen sie gegen die restlichen vier Scharen. In dieser letzten Schlacht werden auch die negativen Aspekte des Kampfes durch das Bild des *bluotes* hervorgehoben.

[304] In der Grüenen Ouwe finden wir andere Zeitangaben, die helfen, die Geschichte zeitlich zu ordnen. Sandinose sagt Daniel, dass sieben Tage vergangen sind, seit der Graf gegen ihren Vater gekämpft hat (V. 4473ff.). Das bedeutet, dass wir jetzt den zwölften Tag haben, und dass Daniel sechs Tage im Zelt geblieben sein muss.

diz was ein michel frümekeit
daz Daniel von dem künige reit
rehte umbe mittenaht
[...]
und quam dar wider alsô fruo
dem künige Artûse zuo
ê sich hüebe der strît. (V. 4991–4999)

Nach der zweiten Schlacht wird wieder das Ende des Tages erwähnt (V. 5377). Die dritte Schlacht beginnt am nächsten Morgen (V. 5379–5382), sie findet also am 13. Tag statt. An diesem Tag bereiten sich alle Männer von Cluse, die reiten können, zum Kampf (V. 5432ff). Die vierte Schlacht beginnt morgens am vierten Tag nach dem Anfang der Kampfserie („an den vierden morgen fruo", V. 5447), das heißt, am 14. Tag. Sie kämpfen den ganzen Tag lang („den heizen tac alsô lanc/ vâhten sie sament unz an die naht", V. 5682–5683), und machen eine Pause in der Nacht: „dô wart ein fride gesprochen/ unz an den andern tac" (V. 5688–5689), „und des nahtes ruowe hæten" (V. 5692), „sie wachten die naht gar" (V. 5705), „Dô der fride wart gemacht/ beidenthalp unz zuo der naht" (V. 5693–5694). In dieser Nacht berät sich König Artus mit seinen Männern: „des nahtes vil spâte/ gie der künic Artûs ze râte" (V. 5715–5716). Hier wird beschlossen, dass sie sich am nächsten Morgen vor Tagesanbruch ihre Ohren verstopfen, um der Tierstimme nicht zu erliegen („'wir suln diu ôren alle/ verschieben morne ê tage'", V. 5738–5739). Am 15. Tag („unz der tac ûfbrach", V. 5758) wird Maturs Heer endlich besiegt und vor der Nacht wird der Frieden endgültig besiegelt (V. 5800).

Während in den anderen Episoden des Romans eine sehr genaue Zeitrechnung zu beobachten ist, bleibt diese beim Fest aus. Obwohl seine Beschreibung fast ein Viertel des Romans einnimmt, gibt es in ihm fast keine Angabe über den Ablauf der Zeit, wie in den anderen Teilen des Romans, außer der Erwähnung, dass es vier Wochen dauert („alsô stuont diu hôchgezît/ rehte vier wochen", V. 8412–8413). Nur am Anfang gibt es eine Zeitangabe und zwar als gesagt wird, dass der Graf vom Liehten Brunnen und der Herr von der Grüenen Ouwe zu ihren jeweiligen Ländern und zum Trüeben Berge reiten, um die Frauen zu holen („sie riten unz sie quâmen/ des andern tages umb mitten tac", V. 6450–6451), eine Handlung, die eine Bewegung hin zu einem anderen Platz impliziert und daher nicht innerhalb des Festes zu beobachten ist. Aber danach scheint, wie gesagt, jegliches Handeln der Zeit enthoben. Es wird während der gesamten Darstellung des Festes nur der Verlauf eines einzigen Tages vorgestellt. Entlang dieser Darstellung wird eine

gewisse Ordnung in einigen Momenten deutlich: „Dô ruowenes zît was,/ sie erbeizten nider an daz gras“ (V. 6631–6632). Es wird zwar nicht explizit gesagt, aber man gewinnt den Eindruck, dass sich diese zeitliche Ordnung eines einzigen Tages während der vier Wochen, die das Fest dauert, ständig wiederholt.[305] Die Beschreibung des Festes wäre in diesem Sinne, was Genette eine „iterative Erzählung“ nennt, das heißt, es wird nur einmal erzählt, „was n-mal passiert ist“.[306] Zum Beispiel:

> sehzic tiutscher spilman
> die hôrte man dâ strîchen,
> den kunde niht gelîchen.
> man hôrte dâ hellen
> sumbere mit schellen. (V. 8152–8156)
>
> zweinzic singære,
> die durch vertrîben swære
> von minne lieder sungen,
> der keln suoze klungen,
> die hôrte man dâ singen.
> man sach dâ verrre springen,
> man sach dâ schefte schiezen. (V. 8163–8169)

Dieser scheinbare Stillstand der Zeit wird nur durch einige Episoden gebrochen, punktuelle Ereignisse, die eine gewisse Bewegung einführen: Die schon erwähnte Fahrt des Grafen vom Liehten Brunnen und des Herrn von der Grüenen Ouwe, die Massenhochzeit, die Fahrt nach Britannien, die Beladigantepisode und vor allem die Artusentführung, die zur Fahrt Daniels zur Grüenen Ouwe führt.[307] Auch in diesen Szenen ist keine Zeitangabe zu finden.

Zusammenfassend lässt sich der Verlauf der objektiven Zeit folgendermaßen ordnen:

- 1. Tag: Daniels Ankunft im Artushof, Herausforderung des Riesen, heimliche Abfahrt Daniels.
- 3. Tag: Daniels Ankunft in Cluse, Abenteuer vom Trüeben Berge.
- 4. Tag: Trüeber Berg, Liehter Brunnen (schnell).
- 5. –10. Tag: Speisezelt (langsam).
- 10. Tag: Artus’ Ankunft in Cluse, Tod des Riesen, Tod Maturs, 1. Schlacht.

[305] Dazu Wolfgang Schmidt (1979), S. 130.
[306] Gérard Genette (1994), S. 83.
[307] Wolfgang Schmidt (1979), S. 130, 136.

- 11. Tag: Abenteuer von der Grüenen Ouwe, 2. Schlacht (schnell).
- 12. Tag: 3. Schlacht.
- 13. Tag: Anfang 4. Schlacht.
- 14. Tag: Ende 4. Schlacht.
- 3 Tage auf dem Feld.
- 18. Tag: Hochzeit (Aufheben der Zeit).

Wie gezeigt werden konnte, funktioniert die objektive Zeit in den verschiedenen Episoden anders und in einigen lässt sich beobachten, dass sie sich nicht mit unserer objektiven Zeit deckt. Wie Matthias Meyer sagt, erscheint die Zeit hier „als fiktionale Zeit von der ‚realen' Zeit zunächst deutlich geschieden".[308] Dies geschieht zum Beispiel in den Abenteuern vom Trüeben Berge und vom Liehten Brunnen. Wie erklärt wurde, verläuft die Zeit in diesen zwei Abenteuern sehr schnell, was sich im Prinzip als absurd erweist: Es ist unmöglich, dass Daniel so viele Taten in einer so kurzen Zeit vollbringen kann.[309] Der Stricker entwirft hier eine Welt, in der die Zeit in einer anderen Form gemessen wird, in der die Minuten und Stunden eine andere Dauer haben. Es ist selbstverständlich, dass die objektive Zeit in einem Roman anders als in der Wirklichkeit verlaufen kann: Die Literatur eröffnet die Möglichkeit, eine fiktionale Welt mit anderen Regeln zu schaffen.[310] Dies ist in diesen zwei Episoden der Fall: Entweder die Minuten und Stunden werden länger im Vergleich mit der wirklichen Zeit und folglich kann mehr in dieser Zeit unternommen werden oder die Dauer der verschiedenen Handlungen, die in dieser Zeit durchgeführt werden, verkürzen sich. Im Gegensatz dazu sind die Stunden im Speisenzelt kürzer oder die Dauer der Tätigkeiten länger. So geschieht in einer Stunde gar nichts. In den Schlachten in Cluse wiederum finden wir eine objektive Zeit, die sich nicht von derjenigen unserer Welt unterscheidet.[311]

---

[308] Matthias Meyer (1994), S. 280.

[309] Diese merkwürdige Behandlung der Zeit wurde schon von mehreren Autoren erwähnt. Vgl. Matthias Meyer: „Es sind höchstens einige Stunden seit Daniels Sieg vergangen, schon hat er den Ruf eines höfischen Allerlösers" (Meyer, 1994, S. 31). Wolfgang Schmidt hat sie für eine Schwäche des Romans gehalten: „In diesem Fall aber ist die innere Sprengung des Zeitrahmens durch die unwahrscheinlichen Ausmaße der in ihm eingezwängten Handlung auch als kompositorische Schwäche anzusehen" (Schmidt, 1979, S. 124). Helmut Birkhan: „Der Leser findet sich mit der höchst unwahrscheinlichen Handlungsfülle in so kurzer Zeit leichter ab, wenn der Autor sich selbst darüber wundert – oder lustig macht!" (Birkhan, 1992, S. 227 [Anm. 79]).

[310] Siehe S. 13.

[311] In diesem Sinne wurde die Zeit im Mittelalter teilweise lokal bestimmt (siehe Anm. 60).

Aber neben dieser objektiven Zeit gibt es auch eine subjektive Zeit. Die persönliche Wahrnehmung der Zeit wird schon am Anfang des *Daniel* deutlich. Als der Artushof beschlossen hat, eine Woche zu warten, um nach Cluse zu gehen, wird über Daniel gesagt: „nû hâte er ein gesellen/ den sîn baldez ellen/ sô sêre der verte twanc/ daz in diu woche dûhte ze lanc“ (V. 991–994). Und nachdem Daniel den Artushof verlassen hat, wird gesagt:

> des âbendes dô ez naht wart
> und er der slâ niht mêre sach,
> des muose er schaffen sîn gemach.
> daz gemach leit er âne danc,
> in gedûhte nie kein naht sô lanc. (V. 1018–1022)

Daniel muss in beiden Fällen warten. Er kann nicht aktiv sein und die Zeit vergeht subjektiv sehr langsam für ihn. Auch in bezug auf andere Figuren gilt die persönliche Erfahrung der Zeit. Als der Herr von der Grüenen Ouwe mit einem gefangenen Ritter erscheint, sagt der Erzähler:

> dô rante er für sie
> und fuorte einen man gefangen.
> den mohte der zîte belangen,
> durch daz er vor im lac
> über daz ros als ein sac. (V. 2454–2458)

Das heißt, der Ritter ist bewusstlos und deswegen gibt es für ihn keine Zeit.

In diesen Zitaten erscheinen die objektive und die subjektive Zeit als getrennte Instanzen. Aber in den individuellen Abenteuern Daniels geht der Erzähler einen Schritt weiter und Daniels subjektive Erfahrung der Zeit beeinflusst, wie noch zu zeigen sein wird, den Verlauf der objektiven Zeit. Damit komme ich zu der These, dass die verschiedenen objektiven Zeiten des Romans im Verhältnis zur Perspektive, die in einem bestimmten Teil des Textes vorherrscht, erklärt werden können. Die Anwesenheit mehrerer Perspektiven führt zur Präsenz unterschiedlicher Wahrnehmungen der Zeit in den verschiedenen Episoden. Es gibt also Episoden, in denen die objektive Zeit durch Daniels persönliche Wahrnehmung der Zeit bestimmt wird.

Die subjektive Zeit hängt, wie gesagt, von jeder Person ab, jedoch unterliegt sie bestimmte Regeln. Es ist nur möglich, vom Vorhandensein einer subjektiven Zeit zu sprechen, wenn die Person die gegenwärtige Situation von einem zukünftigen

Ereignis bestimmen lässt. Sonst ist sie sich der Dauer des gegenwärtigen Ereignisses nicht bewusst. Sowohl das Warten als auch die Anstrengung sind Zustände, „in denen das Bewußtsein von der Dauer spontan in Erscheinung tritt. In beiden Fällen ist es die Folge einer Unzufriedenheit. Demnach entsteht das einfachste Gefühl der Dauer aus einer *Frustration zeitlichen Ursprungs*: Einerseits verschafft uns der gegenwärtige Moment nicht die Erfüllung unserer Wünsche, andererseits verweist er uns auf eine Befriedigung in der Zukunft (die Beendigung des Wartens, des begonnenen Aktes)".[312]

Uwe Ruberg unterscheidet in diesem Sinne zwischen zwei Arten von Zeit, die im Artusroman häufig erscheinen: der „trägen" und der „fordernden" Zeit.[313] Die träge Zeit entspricht der Ungeduld, das heißt, dem Wunsch, „die objektiv gegebene Dauer des zeitlichen Verrinnens" zu verkürzen.[314] Die fordernde Zeit (oder der die Zeit erfüllende Vorwärtsdrang) hängt dagegen von der eigenen Tätigkeit des Ritters ab: Er wartet nicht auf ein bestimmtes Ereignis, er ist immer begierig zu handeln, so dass er die ganze Zeit aktiv ist. Sein Verhalten gründet nicht in der Idee, die Zeit zu verzögern oder zu beschleunigen, sondern im Wunsch die Dauer der unternommenen Aktivitäten zu verkürzen und keine Zeit zu verlieren: „Der Ritter möchte das Verstreichen der Zeit weder verlangsamen noch beschleunigen; sein Streben ist darauf gerichtet, mit der verstreichenden Zeit voranzuschreiten, mit ihr Schritt zu halten".[315]

Diese beiden Verhaltensweisen können bestimmte subjektive Erfahrungen der Zeit erklären. Verschiedene psychologische Untersuchungen haben gezeigt, dass die Einschätzung der Zeit als langsamer oder schneller teilweise von der passiven oder aktiven Haltung zu einer Situation abhängt.[316] Das subjektive Zeitempfinden wird verlängert, wenn man zum Beispiel auf etwas wartet.[317] Die Zeit erscheint als ein Hindernis, das man überwinden will. Hier fühlt man Langeweile. Ist man hingegen aktiv, empfindet man die Zeit als kurz. Sie vergeht schnell und man langweilt sich nicht.[318]

---

[312] Paul Fraisse (1985), S. 205.
[313] Uwe Ruberg (1965), S. 167–169.
[314] Ebda., S. 168.
[315] Ebda., S. 169.
[316] Ähnlich Holger Noltze (1995), S. 112–113. Der Aufsatz von Noltze untersucht den Vers 17,26 des *Parzival* („bî den dûht in diu wîle lanc") unter diesem Gesichtspunkt (Noltze, S. 113–114).
[317] Paul Fraisse (1985), S. 203–208.
[318] Paul Fraisse erwähnt die Ergebnisse einer Untersuchung aus den dreißiger Jahren, in der man beweisen konnte, dass die Einschätzung der Zeit von der Schwierigkeit der Tätigkeit abhängt, die

In Daniels Fall wird sein subjektives Empfinden der Zeit von zwei Punkten bestimmt, die direkt miteinander verbunden sind: Einerseits die Existenz eines bestimmten Ziels in der Zukunft, das er so schnell wie möglich erreichen will (nach Cluse zu gehen, um zu kämpfen), was verursacht, dass er immer in Eile ist. Andererseits das Abwägen von Handlungsmöglichkeiten in den Monologen, das, indem er dieses Ziel immer vor Augen hat, zu einer Entscheidung führt. Wie bereits Hedda Ragotzky bemerkte, gerät Daniel „in eine Reihe [...] scheinbar auswegloser Situationen, die er meistert, indem er sorgfältig Alternativen im Hinblick auf den Zweck seines Handelns abwägt".[319] Dieses Abwägen führt zu Daniels Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen: Er ist fähig, indem er ein bestimmtes Ziel immer vor Augen hat, zwei zukünftige mögliche Ereignisse vorauszusehen und zwischen ihnen zu entscheiden, was durch die Verwendung des Verbs *wellen* ausgedrückt wird. Dieses Verb impliziert außerdem, dass die Zukunft schon in der Gegenwart anwesend ist.[320] Alle diese Tatsachen bestimmen Daniels subjektive Erfahrung der Zeit: In bestimmten Episoden besteht eine fordernde, schnelle Zeit, die im Gegensatz zur langsamen Zeit steht, die im Zelt in der Grüenen Ouwe zu finden ist. Das Erstaunliche hier ist, dass diese subjektive Zeit die objektive Zeitrechnung beeinflusst und das Aufhalten einer in die Zukunft orientierten Zeit in den Abenteuern Daniels verursacht.

Nach der Herausforderung des Riesen wird die Weigerung Daniels erwähnt, sieben Tage in Britannien zu warten. Er ist in Eile, weil er so schnell wie möglich in Cluse sein will (V. 991ff.). Als er dort ankommt, entfaltet er in einem Monolog zwei Handlungsmöglichkeiten: Gegen den Riesen zu kämpfen oder nicht. Er entscheidet sich zu kämpfen (V. 1110). In diesem Moment aber erscheint die Jungfrau vom Trüeben Berge und er kann das, was er zuvor noch wollte, nicht mehr durchführen. Er ist trotzdem in Eile, weil er immer noch gegen den Riesen kämpfen will: „er

---

unternommen wird: Zwischen verschiedenen Aufgaben, die dieselbe Zeit brauchen, sieht diejenige kürzer aus, die schwieriger ist (Fraisse, 1985, S. 224).

[319] Hedda Ragotzky (1977), S. 192.

[320] Man könnte beim Erscheinen des Verbs *wellen* von einer Art ‚Prolepse' sprechen, die nach Genette so beschrieben wird: „jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im voraus zu erzählen oder zu evozieren" (Gérard Genette, 1998, S. 25). Wenn wir wieder den ersten Monolog betrachten, sehen wir, dass Daniel erstens ausdrückt, was er machen will (nämlich nach Cluse zu gehen) und ein bisschen später erfahren wir, dass dies wirklich geschieht: „des morgens vil fruo/ reit er sîner slâ zuo/ und reit dem huofslage nâch" (V. 1023–1025). Der Monolog hat also die Funktion der Antizipation eines zukünftigen Ereignisses (siehe Kapitel III.3.4.1). Die Zeit, die hier dargestellt wird, ist eine subjektive Zeiterfahrung Daniels, aber auch für den Leser wird die Zeit knapper: Er weiß schon, was geschehen wird.

wolde balde sîn geriten/ und mit dem risen hân gestriten“ (V. 1139–1140). Der Kampf gegen den Riesen wird damit zu Daniels Ziel, das sein Verhalten bis zur Rückkehr nach Cluse bestimmt. Er beginnt dann einen Monolog, in dem er die zwei Möglichkeiten zu handeln, die er hat (gegen den Riesen zu kämpfen oder der Frau zu helfen), gegeneinander abwägt. Schließlich beschließt er, die Dame anzuhören (V. 1159–1164). Seine Eile wird auch am Ende der Episode deutlich, indem er sich trotz der Bitten der Frau weigert, länger im Trüeben Berge zu bleiben (V. 1765–1779).

Nach dem Abreiten aus dem Trüeben Berge begegnet er der Dame vom Liehten Brunnen und ihrer Begleitung. Auch hier drückt Daniel seine Eile aus, nach Cluse zu gehen: „’ich hân an grôze arbeit/ gekêret und genendet./ daz hân ich niht volendet,/ dâ muoz ich hin kêren’“ (V. 1844–1847). Schließlich entschließt er sich dazu, der Dame zu helfen und reitet mit ihr. Dieser Weg wird von der Eile und der folgenden Geschwindigkeit geprägt: „und biten dâ niht mêre/ und riten dannen schiere“ (V. 1972–1973). In späteren Momenten, wie im Vers 2017 durch das Verb *gâhen* oder im Vers 2020 („nû reit er unverdrozzen“), wird auch Daniels Eile betont. Nach dem Tod der Bauchlosen drückt er wieder seine Eile aus, so schnell wie möglich nach Cluse zu gehen: „’ich muoz einer verte nâch jagen/ der ich verre nâch gevolget hân./ daz ich die sô lange hân verlân,/ daz ist mir ungemach’“ (V. 2312–2315). Dasselbe geschieht, nachdem er die Bauchlosen besiegt hat und zum Grafen geht: „dô îlete er zuo der burc in/ balde gegen dem torne“ (V. 2208–2209).

In den Episoden vom Trüeben Berge und Liehten Brunnen ist somit eine fordernde Zeit zu finden, die von Daniels außergewöhnlicher Aktivität geprägt ist. Der Weg in Begleitung des Grafen wird gleichfalls von Eile geprägt: „die riten für sich balde“ (V. 2363), „nû gâhten sie durch ir gemach“ (V. 2370), „daz geschuof ir gâhen“ (V. 2377). Aber die Eile hat hier andere Eigenschaften als in anderen Episoden: Daniel und der Graf sind müde („in tet diu müede harte wê“, V. 2372) und sie wollen so schnell wie möglich einen bestimmten Ort erreichen, um sich dort ausruhen zu können („und wæren ouch wol dar komen/ dâ si in wære benomen./ daz was dem grâven wol kunt“, V. 2373–2375). Ihre Eile, sowie die Tatsache, dass sie wegen der Dunkelheit der Nacht nicht sehen können, wirkt sich im Gegensatz zum vorherigen Verhalten so aus, dass sie sich verriren und einen anderen Weg nehmen. Sie können nicht so schnell wie möglich ihr Ziel erreichen (V. 2376–2380). Hier gibt es also im Gegensatz zu den vorherigen Episoden keinen außergewöhnlichen Verlauf der objektiven Zeit. Dies kann durch die Tatsache

erklärt werden, dass Daniel nicht allein ist, was das Erscheinen einer subjektiven Zeit verhindert.

Nach dem Verschwinden des Grafen in der Grüenen Ouwe bleibt Daniel am Zelt und wägt zwei Möglichkeiten ab: Warten oder fortgehen. Da er sich nicht entscheiden kann („ein wîle wolde er rîten/ und aber danne bîten", V. 2689–2690), gerät die Geschichte ins Stocken. Hier begegnet man der sogenannten ‚träge' Zeit: Er ist unfähig zu handeln, gleichzeitig aber möchte er, dass der Tag des Kampfes in Cluse kommt und ist ungeduldig. Die Bewegungslosigkeit wird im Wortschatz der Szene deutlich: „gebeit" (V. 2698), „bîten" (V. 2585, 2690), „gelac" (V. 2692), „belîben" (V. 2703). Er wartet auf die Zukunft, aber er kann diese Zukunft nicht zur Gegenwart machen: Die Zeit wird langsamer im Vergleich zu den vorherigen Episoden.[321] Diese Verlängerung, die im Rahmen der erzählten Zeit stattfindet, hat auch ihre Entsprechung in der Erzählzeit: Das Erzählen der Ereignisse im Trüeben Berge und im Liehten Brunnen, die in nur an eineinhalb Tagen stattfinden, benötigt 1245 Verse (V. 1115–2360); das Erzählen der Ereignisse im Zelt dagegen nur 867 (V. 2544–2746), obwohl Daniel sechs Tage dort verweilt. Diese Einteilung der Erzählzeit zeigt deutlich seine Passivität am Zelt gegenüber der Aktivitätsfülle der ersten Episoden.

Am elften Tag beschließt er endlich, nach Cluse zu gehen: „'ich endarf niht lenger bîten,/ ich muoz hinnen rîten,/ ob ich im ze hilfe komen sol'" (V. 2711–2713). Diese Entscheidung bringt die Handlung wieder in Gang und bedeutet gleichzeitig den Wiedereinsatz zeitlicher Angaben (*selbe tac*): „er dâhte: ‚ich hân nû gebiten/ unz ich niht lenger belîben mac./ hiute ist der selbe tac/ daz mîn herre kumet in daz lant'" (V. 2702–2705). Nachdem er sich entschieden hat und nach Cluse reitet, ist er wieder in Eile: „und huop sich balde an die fart" (V. 2737).

Die Unterbrechung der Schlachten wegen Daniels Fahrt zur Grüenen Ouwe beginnt wieder mit einer Überlegung, mit der er diese Entscheidung trifft (V. 3917–3936). Dieser zweite Teil des Abenteuers von der Grüenen Ouwe vergeht sehr schnell: Er muss wieder so schnell wie möglich in Cluse sein, bevor die anderen seine Abwesenheit bemerken:

[321] Man kann eine andere Erklärung für diesen langsamen Verlauf der Zeit im Zelt finden, und zwar, dass Daniel nicht will, dass die fünf Tage zu Ende gehen, weil das bedeutet, dass er sich vom Grafen endgültig trennen muss. In Verbindung damit unterscheidet Paul Fraisse innerhalb des „ängstlichen Wartens" die Angst vor dem Ende einer unangenehmen Situation (zum Beispiel, wenn man eine geliebte Person zum Bahnhof begleitet). In diesem Fall erscheint die Zeit lang und man wünscht, dass sie sich noch mehr verlängert (Paul Fraisse, 1985, S. 206).

er mante daz ros dester baz.
daz tet er niht wan umbe daz:
ob er dort niht endete,
daz er her wider wendete
ê daz ez ieman würde kunt. (V. 3943–3947)

Außerdem hat Daniel wie in den anderen Abenteuern auch hier das Ziel, nach Cluse zu gehen:

diz was ein michel frümekeit
daz Daniel von dem künige reit
rehte umbe mittenaht
(wande er nâch sînem gesellen vaht,
dem grâfen von dem Liehten Brunnen,
den hâte er wider gewunnen)
und quam dar wider alsô fruo
dem künige Artûse zuo
ê sich hüebe der strît. (V. 4991–4999)

Daniels Eile, rechtzeitig wieder in Cluse zu sein, wird explizit ausgedrückt: „nû begunde er balde zouwen“ (V. 3997), „und gâhte für sich vaste“ (V. 4003).

Im Gegensatz dazu ist der Verlauf der Zeit in den Schlachten normal: Dort ist Daniel nicht allein, er hat kein persönliches Ziel unabhängig von der Gemeinschaft und deswegen auch nicht zwei Möglichkeiten, zwischen denen er wählen muss, die die Geschichte in die Zukunft führen. In diesem Sinne gibt es auch keinen Monolog Daniels und fast keinen Dialog zwischen den Figuren.

Die Rolle der Zeit in den Schlachten steht auch in Verbindung mit der Gattungsproblematik. Im *Rolandslied* und im *Karl* wird die Möglichkeit der Existenz einer subjektiven Zeit explizit abgelehnt, zum Beispiel als Karl erfährt, dass Roland und die anderen tot sind und er beschließt, ihren Tod zu rächen (*Rolandslied.* V 6990ff.; *Karl*, V. 8390ff.): Er kann seinen Plan nicht durchführen, weil er die Heiden nicht erreichen kann, bevor es Nacht wird. Um dieses Problem zu lösen, betet er zu Gott, dass er den Tag verlängere (*Rolandslied*, V. 6991–6994) und Gott macht es: „ouch tete im got aine michele gnâde./ der sunne scain im wider an den mitten tac“ (*Rolandslied*, V. 7017–7018). Das heißt, die Zeit ist etwas, das von Gott gegeben wird und nicht von den Menschen abhängt.[322] Damit vermeidet der Erzähler auch ein

[322] Dazu Robert W. Hanning (1977), S. 148.

Moment der Krise, das Ausgang für die Darstellung der Subjektivität der Figur (in diesem Fall Karls) bedeuten könnte. Die Zeit ist etwas, das unabhängig von den Figuren existiert. Dies ließe sich auch in anderen Momenten des Textes sehen. Wie Dieter Kartschoke sagt, „alles, was geschieht, hat seine Zeit. Nicht der Einbruch der Nacht beendet den Kampf, sondern das Ende des Kampfes läßt auch den Tag enden".[323] Zum Beispiel: „Alsô die haiden, die dâ entsamt wâren,/ alle ertrunken und ertwâlen,/ dô nâchte ez der nachte" (*Rolandslied*, V. 7070–7072.).

Das Fest beinhaltet die Erfahrung der ewigen Zeit. Obwohl gesagt wird, dass es vier Wochen dauert, könnte es sich auf ewig verlängern („alsô stuont diu hôchgezît/ rehte vier wochen./ inne wære niht gebrochen,/ hæten sie ez ein jâr getân,/ swes sie darzuo solden hân", V. 8412–8416). So geschieht es auch: Mit Daniel als König ist jeder Tag in Cluse Fest: „Daniel hâte fröude sît/ alle tage mit hôchgezît/ ze Clûse in sînem lande" (V. 8459–8461).

Meiner Meinung nach kann als Erklärung für die ewige Zeit des Festes dienen, dass Daniel hier nicht die Zukunft in die Gegenwart bringt, aber er auch nicht auf die Zukunft wartet: Er lebt im gegenwärtigen Moment.[324] Der Unterschied zwischen diesem Zeiterleben und dem vorherigen liegt in der Tatsache, dass es hier keine Trennung gibt, keinen Konflikt, der durch das Abwägen von zwei Möglichkeiten dargestellt würde, und deswegen auch keine Zeit. Hier liegt auch der Unterschied zur Erfahrung der Zeit im Speisezelt (die sehr langsam vergeht) begründet.[325] Es kann nicht von einer wirklichen Handlung im Fest gesprochen werden. Wie Wolfgang Schmidt sagt: „Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Punkte des

[323] Dieter Kartschoke (2000), S. 481. Dies wird von der Tatsache begleitet, dass die zeitlichen Angaben im *Rolandslied* relativ selten sind und, wenn sie überhaupt erscheinen, keiner realen Zeit entsprechen, sondern eine bestimmte Bedeutung besitzen (ebda., S. 481; Brigitte Uhde-Stahl, 1981, S. 321).

[324] Es gibt literarische Beispiele dieser subjektiven Zeiterfahrung: In *Der Idiot* von Fjodor Dostojewski erzählt die Hauptfigur über die Zeiterfahrung eines Bekannten in den letzten Minuten vor seiner Hinrichtung, die schließlich nicht stattfindet: „Schließlich war es so weit, daß er nur noch höchstens fünf Minuten zu leben hatte. Er berichtete, diese Zeitspanne sei ihm wie eine schier endlose Frist, wie ein gewaltiger Reichtum vorgekommen; seinem Gefühl nach hätten die fünf Minuten für ihn so viel Leben bedeutet, daß er an den letzten Augenblick gar nicht zu denken brauchte und sich sogar noch allerlei vornehmen konnte" (Dostojewski, 1986, S. 85). Etwas Ähnliches gibt es in der Erzählung Borges' „El milagro secreto": Die Minute vor der Hinrichtung dauert ein ganzes Jahr, aber nur für den Helden (der deswegen sein Buch vollenden kann), für die anderen bleibt die Zeit stehen (Jorge Luis Borges, 1980, S. 507–514).

[325] Diese Zeit des Festes kann in Verbindung mit der folgenden Aussage Walter Haugs über das Fest im Artusroman gebracht werden: „Diese ‚Freude des Hofes' zeigt sich konkret als ein Zustand, bei dem Inneres und Äußeres, Ethos und Form, Individuelles und Gesellschaftliches, Weltliches und Göttliches sich in einer beglückenden Balance befinden" (Haug, 1995, S. 312).

Festverlaufs nicht durch eine geradlinige, durchgängige Handlung verbunden sind. Denn der im Festmotiv liegende Handlungsanstoß richtet sich nicht auf die Lösung eines Problems oder eines Konflikts, er führt nicht auf ein Endziel hin".[326] Das heißt, Daniel hat nicht mehr ein Ziel, das eine Handlungszeit möglich machen könnte.[327]

Der Erzähler verbindet explizit das Fest oder das Erzählen über das Geschehen im Fest mit dem Aufheben der Zeit:

> man hôrte wunder unde sach
> daz lanc ze sagene wære
> doch sult irs âne swære
> der kurzewîle hœren ein teil.
> ez ist benamen sîn heil
> swer ez wol gemerken kan,
> und wil iu sagen waran:
> swie lange erz iemer hœret,
> diu wîle ist gar zerstœret,
> daz er niht des gedenket
> daz mangen versenket
> (swaz mit werken mac ergân,
> daz hât der muot ê getan).
> der gedanke ist er frî. (V. 8118–8131)

Die Sprache kann hier auch verzaubern, das heißt, durch das Hören, das in den Abenteuern für Daniel teilweise verboten war, kann das Denken (die Möglichkeit, die Zukunft vorauszusehen) verschwinden, wie deutlich in den Versen 8127–8130 gesagt wird. Danach wird alles noch expliziter gemacht, indem das Verschwinden der Zeit mit dem Verschwinden des *gewinnen,* also eines Zieles, das man erreichen will, verbunden wird:[328]

---

[326] Wolfgang Schmidt (1979), S. 128.

[327] In diesem Sinne kann der Text als ein linearer Weg interpretiert werden, der zur Ewigkeit des Festes führt. Dies liegt an den Eigenschaften des Festes, wie Wolfgang Schmidt gezeigt hat: „[...] als Krönungsfest würde es sich folgerichtig an die vorausgehende Handlung eng anschließen" (Schmidt, 1979, S. 128). Das Fest kann so als eine Parodie der himmlischen Ewigkeit interpretiert werden: Die Ewigkeit hat sich in ein einfaches Fest verwandelt (dazu ähnlich Stephen L. Wailes, 1993, S. 310). Vgl. auch die Darstellung des Paradieses in Dantes *Divina Commedia* als Fest, in dem die Zeit aufgehoben ist: „in der erfüllten Zeit ist alle Not der fliehenden, versäumbaren und zu nutzenden Zeit aufgehoben" (Hans Robert Jauss, 1989, S. 74).

[328] Die Entstehung einer fordernden Zeit, in der man viele Sachen machen will, ist also nicht möglich.

er wirket niht vergebene:
den man niht gewinnen siht,
verliuset er ouch darunder niht,
sô trîbet er doch die zît hin.
ez ist ein ungewin,
dêr sô die wîle vertrîbet
daz er mit fröuden belîbet. (V. 8134–8140)

Später wird dies auf die Ebene der Geschichte übertragen und zwar spricht der Erzähler von Erzählungen, die im Fest vorgestellt werden und mit denen die Sorgen und das Denken verschwinden: „mangen seltsænen brief/ lâsen sie von listen./ swer sorge wolde fristen,/ des vant er dâ guote state" (V. 8202–8205).

Dieses Aufheben der Zeit im Fest wird während der Episode der Entführung unterbrochen, die wieder schnell verläuft: Daniel muss zur Grüenen Ouwe reiten und sehr schnell wieder nach Cluse zurückkehren. Hier sind die Erwähnungen der Eile Daniels (und Sandinoses) wieder häufig: „dô sprach si ir megde an/ daz sie vil balde gæhten/ und ir ein pfert bræhten" (V. 7332–7334), „und îlen gerne wolden" (V. 7336), „nû begunden siez balde zouwen" (V. 7404). Daniel will keine Zeit verlieren, er muss immer handeln („des begunde er schiere goumen/ unde greif selbe dâ zuo./ des endûhte in niht ze fruo,/ er beite kûme unz ez geschach", V. 7340–7343).[329] Wir finden hier also eine ‚fordernde' Zeit: Daniel will die Zeit verkürzen. Er ist in Eile und die Dauer der Aktivitäten von ihm und von Sandinose erscheint ihm zu lang: „si hâte [Sandinose] an dem mære/ sînen willen wol vernomen,/ swie schiere sie dar möhte komen,/ daz ez in diuhte lanc genuoc" (V. 7366–7369). Obwohl der Verlauf der objektiven Zeit im Prinzip nicht beeinflusst werden kann, ist dies bei Daniel nicht der Fall: Er ist fähig, die Zukunft in die Gegenwart zu bringen: „des endûhte in niht ze fruo,/ er beite kûme unz ez geschach" (V. 7342–7343).[330]

Zusammenfassend wird die objektive Zeit am dritten und vierten Tag und nach der ersten Schlacht in der Grüenen Ouwe durch Daniels subjektive Zeitwahrnehmung bestimmt: Er ist in Eile, hat ein Ziel vor Augen und alles richtet sich darauf hin. Er will schon die Zukunft erleben und kann außerdem in die

[329] Dieses Verhalten Daniels wurde von der Forschung als untypisch für einen Ritter beschrieben, aber es wird von dem Wunsch Daniels verursacht, immer aktiv zu sein.

[330] Die Episode der Entführung zeigt deutlich die Unterschiede in der Erfahrung der Zeit zwischen Daniel und der Gesellschaft: In der Zwischenzeit, in der er in die Grüene Ouwe geritten ist, ist die Zeit in Cluse fast statisch: Der Artushof hat nichts gemacht; die Situation in Cluse, als er zurückkommt, ist genau wie vorher.

Zukunft (wie die Monologe zeigen) sehen, es ist, als ob er schon die Zukunft in der Gegenwart leben könnte. Dies verursacht eine subjektive Zeitwahrnehmung, in der alles sehr schnell für ihn geschieht. Diese Bestimmung der objektiven Zeit durch das subjektive Zeitwahrnehmen erlaubt ihm, so viele Sachen in einer so kurzen Zeit zu machen. Im Gegensatz dazu hat er im Zelt den Eindruck, dass alles zu langsam passiert.

Diese Bestimmung der objektiven Zeit durch das subjektive Zeitempfinden kann nur in den Episoden bestehen, in denen Daniel allein ist[331] und nicht zum Beispiel in den Schlachten. Hier kann keine subjektive Zeit der Gesellschaft existieren: Die subjektive Zeit ist etwas, das von einem einzigen Subjekt abhängig ist. Dasselbe geschieht, als Daniel zusammen mit dem Grafen zur Grüenen Ouwe reitet, auch hier ist der Verlauf der Zeit normal: Daniel ist mit einer anderen Person zusammen, was die Darstellung einer persönlichen Zeitwahrnehmung verhindert.

Die Bestimmung der objektiven Zeit durch die subjektive Zeit in manchen Episoden verursacht bestimmte Schwierigkeiten: Obwohl Daniel einerseits und Artus und seine Ritter andererseits zwischen dem dritten und dem achten Tag abweichende Zeitverhältnisse erleben, vergehen die sieben Tage bis zu ihrem Treffen in Cluse in derselben Weise. Um diese Schwierigkeiten zu lösen, werden Situationen geschaffen, in denen es sich mit der Zeit ganz anders verhält: Einerseits im Trüeben Berge und im Liehten Brunnen, in denen sich die Dauer von Daniels Tätigkeiten verkürzt und andererseits im Zelt vor der Grüenen Ouwe, wo die Zeit nicht vergehen will. Dies erlaubt Artus und Daniel, sich in Cluse zu treffen. Diese Schwierigkeit, mit der der Autor sich auseinandersetzt, kann in Verbindung mit der geschichtlichen Entwicklung der Idee der Zeit betrachtet werden: Der Zwang der Zeit ist ein sozialer, ein Zwang der Gesellschaft über den Einzelnen, weil sie ein Mittel zur Koordination aller ihrer Mitglieder braucht.[332] Mit der Zeitrechnung entsteht also der Unterschied zwischen der erlebten Zeit jeder Person und der objektiven Zeit, der sich das Individuum unterordnen soll. Das Problem ist, dass die objektive Zeit etwas Festes ist, die subjektive Zeit aber etwas Veränderliches, das von der Person abhängt. Dies ist, was durch diese Schwierigkeiten evident wird: Bei Daniel wird die subjektive Zeit zur objektiven Zeit, aber die objektive Zeit Daniels kann sich nicht von der der Gesellschaft unterscheiden, weil es nur eine einzige

[331] Die Rückkehr von der Grüenen Ouwe nach Cluse, wo er von anderen begleitet wird, wäre eine Ausnahme.
[332] Siehe S. 14.

objektive Zeit geben kann. Daniel und Artus müssen sich also an demselben Zeitpunkt in Cluse treffen.[333]

3.7 Anhang: Der Raum

Im Allgemeinen kann behauptet werden, dass der Stricker nicht besonders an einer realistischen und sehr genauen Beschreibung des Raumes interessiert ist. Die meisten Orte werden gar nicht oder sehr grob beschrieben. Die einzigen Ausnahmen sind die Beschreibungen der Wiese und des Zeltes vor der Grüenen Ouwe und des Festplatzes am Ende. Der Erzähler macht allerdings Angaben über die Entfernung zwischen den verschiedenen Ländern, was beweist, dass der Stricker diesem Aspekt eine gewisse Bedeutung verleiht. Wir wissen, dass die Entfernung zwischen dem Trüeben Berge und dem Liehten Brunnen vier Meilen beträgt („und riten dannen schiere/ über langer mîle viere,/ unz sie begunden nâhen/ daz sie daz hûs sâhen", V. 1973–1976) und zwischen Cluse und der Grüenen Ouwe zwei Meilen („wande er hin ze dem berge hâte/ kurzer mîle niht wan zwô,/ dar quam er vil schiere dô", V. 2748–2750; „zwô mîle wâren dar,/ die lief daz ros alsô gar", V. 7239–7240). Man weiß auch, dass das Land, das König Artus dem Alten gibt, eine Meile breit ist (V. 8367). Diese Angaben erreichen jedoch nicht die Ausführlichkeit der zeitlichen Angaben.

Die Darstellung des Raumes wird vor allem von konkreten Orten bestimmt, zwischen denen Daniel sich hin- und herbewegt. Ingrid Hahn nennt dies „Wanderlandschaft". Dort kommen Plätze vor, die sich wiederholen und an die der Leser sich erinnert.[334] Zum Beispiel der Berg, der die Lage von Cluse kennzeichnet. Die Bedeutung des Gebirges als wichtigstes räumliches Element von Cluse wird schon in der Beschreibung des Riesen vor dem Artushof sichtbar („daz hât gebirge bewart,/ daz gât umbe sîn lant", V. 510–511). Während der ersten Ankunft Daniels in Cluse wird die Rolle des Berges als Orientierungspunkt deutlich: „gegen einem

[333] Die Verbindung zwischen der subjektiven und der objektiven Zeit wird von Thomas Luckmann erklärt. Die „inner times" der verschiedenen Personen, die zusammen leben, müssen sich anpassen, synchronisieren, um dieses Zusammenleben zu ermöglichen. Diese Synchronisierung ergibt sich nur, wenn diese Personen körperlich anwesend zusammen sind. In einer routinierten sozialen Interaktion verwandelt sich diese spontane Synchronisierung in schon etablierte zeitliche Kategorien. Diese Kategorien sind abstrakt und anonym: Sie werden für alle gemacht. In komplizierten gesellschaftlichen Systemen brauchen diese Kategorien der Zeit keine körperliche Synchronisierung mehr zwischen den Personen, sie können sogar gegen die Rhytmen der inneren Zeit funktionieren (Luckmann, 1991, S. 155–161).

[334] Ingrid Hahn (1963), S. 47–49.

berge er dô reit/ der was stechel unde hôch“ (V. 1032–1033). Danach wird er immer wieder erwähnt, wenn Daniel nach Cluse ziehen will, zum Beispiel, als er vom Zelt aus dorthin reitet: „wande er hin ze dem berge hâte/ kurzer mîle niht wan zwô“ (V. 2748–2749).[335] Daniel bewegt sich zwischen zwei Punkten. Sie sind also ein Orientierungselement sowohl für ihn als auch für den Leser. Aber die Anwesenheit dieses Orientierungspunktes kann auch verwirrend sein, wie zum Beispiel als Daniel und der Graf vom Liehten Brunnen nach Cluse fahren wollen, ohne zu wissen, dass es in der Grüenen Ouwe auch einen Berg gibt:

> nû sach er wâ der berc lac
> dâ er den risen vor vant.
> [...]
> Dô sie des berges wurden gewar,
> dannoch hâten sie dar
> zwô vil grôze mîle. (V. 2388–2395)

Diese Beziehung zwischen der Bewegung von einem Punkt zum anderen und der Beschreibung des Raumes lässt gleichzeitig eine Verbindung zwischen der Darstellung der Zeit und des Raumes entstehen. In Daniels individuellen Abenteuern, in denen die Zeit sehr schnell vergeht, bemerken wir, dass Daniel immer in Bewegung ist und von einem Ort zum anderen geht, was andererseits auch notwendig ist, damit er viele Taten in kurzer Zeit vollbringen kann.[336] Dieses Erschaffen eines bestimmten Raumes durch die Bewegung der Figur ist, wie Ingrid Hahn sagt, etwas Typisches für den mittelalterlichen Artusroman, in dem die Bewegung der reitenden Figur das Element ist, das den Raum konstituiert.[337] Daniel reitet von einem Land zum anderen (dem Trüeben Berge, Liehten Brunnen, der Grüenen Ouwe und Cluse). Auch innerhalb desselben Landes bewegt er sich

[335] Auch V. 4969, 7378.

[336] Die Zeit wird außerdem seit Aristoteles als ein Element verstanden, das sich (schneller oder langsamer) bewegt (Aristoteles 1970, S. 285–186). Zum Beispiel im folgenden Zitat aus Shakespeares *As you like it*, in dem Rosalind dem Helden sagt: „Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal“ (William Shakespeare, 1969, S. 709). George Lakoff hat auch gezeigt, wie die Zeit durch räumliche Konzepte konzeptualisiert ist (seine Unterssuchungen beschränken sich auf das Englische, aber können auch für andere Sprachen angenommen werden). Hier finden wir Ideen wie „the passing of time is motion“ oder „time has extension, and can be measured“ (Lakoff, 1993, S. 217).

[337] Ingrid Hahn (1963), S. 45–46. Über die Rolle der Bewegung in der Darstellung des Raumes siehe auch Brigitte Uhde-Stahl (1981), S. 320.

zwischen verschiedenen Orten. Im Trüeben Berge zum Beispiel begegnet er am Anfang der Frau, danach gehen sie zur Burg. Sie steigen zu den Zinnen hinauf („dô gie Daniel zehant/ mit der frouwen an die zinnen", V. 1508–1509). Später geht Daniel nach draußen, um gegen den Zwerg zu kämpfen. Im Liehten Brunnen begegnet er erst der Frau und sie reiten danach zur Burg. Anschließend sucht er den Grafen im Turm: „Dô er daz houbet gewarf hin,/ dô îlete er zuo der burc in/ balde gegen dem torne" (V. 2207–2209). In der Grüenen Ouwe wird er am Anfang im Netz gefangen. Er geht mit Sandinose in die Höhle, danach bewegt er sich zum Ort, wo der Sieche und seine Opfer stehen.

Daniels Bewegung und die Verbindung dieser Tatsache mit dem Erscheinen einer schnellen Zeit führt dazu, dass kaum Raumbeschreibungen in den individuellen Abenteuern vorkommen: Daniel ist in Eile und hat deswegen keine Zeit, die Umgebung zu sehen. Anders verhält er sich auf der Wiese und im Zelt vor der Grüenen Ouwe: „her Daniel sach umbe sich" (V. 2423). Dies ist der einzige Moment in den individuellen Abentuern, wo Daniel lange an einem Platz bleibt und wo auch die Zeit langsamer vergeht. Das Zelt steht auf einer Wiese, also auf einem offenen Platz, der nicht an einem Weg liegt. Das Zelt und die Wiese sind die einzigen Orte in Daniels Abenteuern, die sorgfältig beschrieben werden, weil Daniel auch Zeit genug hat, die Landschaft zu sehen. Die Wiese wird als ein *locus amoenus* beschrieben,[338] wie die Häufigkeit des Adjektivs *schœn* („der schœneste wase", V. 2400; „schœner vogelgesanc", V. 2403; „ein schœner brunne", V. 2404) deutlich macht.

Die Verbindung der Darstellung des Raumes mit der Bewegung konditioniert zudem, dass diese Darstellung auch direkt mit der Perspektive verbunden ist. Wie schon am Fall der Perspektive erklärt wurde, gibt es zwei wichtige Situationen in der Darstellung des Raumes, die mit der Bewegung zu tun haben: Entweder bewegt sich jemand auf Daniel zu oder Daniel geht zu einem Ort hin.[339] Im Trüeben Berge zum Beispiel erfahren wir aus Daniels Perspektive, wie der Zwerg zur Burg kommt. Im Liehten Brunnen finden wir die umgekehrte Situation vor: Daniel nähert sich den Damen und erkennt allmählich, dass sie ihn meinen. Als Daniel und der Graf bei

[338] Matthias Meyer (1994), S. 33.

[339] Etwas Ähnliches wird von Ingrid Hahn erwähnt: „Der höfische Roman enthält zwei typische, oft wiederholte Situationen, die bereits vom Motiv her ein räumliches Element in sich tragen: das Heranreiten an eine Burg und den Rundblick von Fenster oder Zinne. In beiden Fällen geben Standort und Sichtziel nach der Bildtiefe hin eine Fluchtlinie, die vom Auge durchmessen wird" (Hahn, 1963, S. 58).

der Wiese ankommen, wird die Landschaft progressiv beschrieben, in Zusammenhang mit der Bewegung der beiden Figuren. Für sie ist das Zelt das auffallendste und in diesem Sinne das erste, was sie sehen, aber indem sie sich nähern („dô sie begunden nâhen/ daz sie ez wol gesâhen", V. 2409–2410), bemerken sie andere Elemente der Landschaft.

Einer ähnlichen Situation begegnet man auf der Grüenen Ouwe, als Daniel sich dem Roten Mann nähert. Auch hier wird beschrieben, was er progressiv sieht, indem er zum Platz kommt: „unde quam zehant hin/ dâ er die guoten ritter sach" (V. 4740–4741), „er besach die guoten ritter gar/ unz daz er den grâven vant" (V. 4746–4747). Als er schon bei den Rittern ist, bemerkt er, dass sie schweigen: „dô er quam dar gegangen,/ er wart dâ niht enpfangen,/ weder sie sprâchen noch nîgen" (V. 4749–4751). In diesem Moment wird er zum Orientierungspunkt und es ist der Sieche, der zu ihm und den anderen Rittern geht: „nû gie der sieche dort her,/ der wolde niht lenger beiten" (V. 4770–4771). Der Rote Mann bleibt dann stehen und die Ritter begeben sich jetzt zu ihm:

> Ze einer bütenen gie er stân
> und hiez sie alle dar gân.
> dô liefen sie balde hin.
> dô lief enmitten under in
> Daniel vom Blüenden Tal. (V. 4773–4777)

Der Weg wird noch stärker betont, wenn es ein räumliches Ziel gibt, das explizit erwähnt wird: Cluse oder die Grüene Ouwe. Ein anderer Fall besteht, als Sandinose Daniel den Weg zu dem Ort zeigt, an dem sich der Rote Mann und seine Opfer aufhalten: „Danielen wîste si zehant/ dâ er den boumgarten vant./ er gie mit fuoge darin/ unde quam zehant hin" (V. 4737–4740). In Verbindung damit stehen die Spuren, denen Daniel auf dem Weg von Britannien nach Cluse folgt: „dô kêrte er ûf daz spor/ dâ er des risen slac sach" (V. 1000–1001). Die Betonung des Weges wird noch deutlicher, wenn er als etwas Physisches und Konkretes beschrieben wird. Als Daniel und der Graf vom Liehten Brunnen zur Grüenen Ouwe gehen: „reit er sîner slâ zuo" (V. 1024), „'nû rîtet für an den strâzen'" (V. 1962), „dô volgten sie einem huofslage" (V. 2366), „im was diu strâze benomen" (V. 3950). Der Weg, die Straße oder der Pfad sind Räume, die nicht breit sind und von einer einzigen Person mit dem Blick erfasst werden können, was dann zur oben beschriebenen individuellen Perspektive führt. Das zeigt sich in der Grüenen Ouwe, wenn gesagt wird, dass zwei

Männer den schmalen Weg vor dem Eingang Cluses nicht nebeneinander entlang reiten können: „in den berc gie ein strâze/ niht zweier manne mâze,/ dâ reit der ritter hin“ (V. 2471–2473).

Im Allgemeinen können alle Räume, die in den individuellen Abenteuern beschrieben werden, durch den Blick einer einzigen Person erfasst werden. Sie sind zum Beispiel entweder klein, wie das Zelt in der Grüenen Ouwe oder die Höhle, in die Daniel mit Sandinose geht („si fuorten in einen holn stein,/ der stuont dâ nâhe bî in zwein./ dâ was inne guot gemach“, V. 4213–4215) oder geschlossene Räume in einer Burg (wie der Gang zu den Zinnen und zum Turm), also auch schmale Räume,[340] in denen viele Türen sind, durch die man gehen muss: „ûz dem hove er sich stal/ unz hin für daz bürgetor“ (V. 998–999), „Die porte sach man ûf getân“ (V. 1621), „Dô entslôz der grâve die türe/ und gienc mit vorhten dâ her füre“ (V. 2221–2222).

Zu diesen Dimensionen des Raumes gehören auch die Türen am Eingang von Cluse und von der Grüenen Ouwe, die sich zu schmalen Gängen in die Berge hineinöffnen. Im Fall des Berges in der Grüenen Ouwe wird gesagt: „Er folgte der strâze in den berc“ (V. 4109), „er begunde für sich gân/ unz des berges ende wart“ (V. 4124–4125). In bezug auf den Berg von Cluse wird folgendes gesagt: „ein strâze gât durch den berc in“ (V. 515), „dô sie durch den berc quâmen“ (V. 5003).

Alle Orte in den individuellen Abenteuern sind, wie gesagt, entweder geschlossene Räume oder Wege. Die einzige Ausnahme ist der Platz vor der Burg im Trüeben Berge (ein offener Raum), auf dem Daniel und der Zwerg kämpfen. Er ist auch die einzige Stelle der Danielabenteuer, an der eine kollektive Perspektive (*man sach*, *sie sâhen*) besteht. Auch die Wiese vor der Grüenen Ouwe ist eine Ausnahme: Sie ist ein offener Platz, der nicht von einer Person erfasst werden kann, aber es gibt hier eine einzige Perspektive: Die Beschreibung (V. 2398ff.) wechselt, wie bereits oben erwähnt, von einem Element der Landschaft zum anderen, indem sie mit dem progressiven Sehen der Figuren (Daniel und der Graf vom Liehten Brunnen), die den Ort nicht gleichzeitig erfassen können, einhergeht. Das erste Element, das in der Beschreibung vorkommt, ist das Zelt und ab hier findet man die weiteren Elemente der Landschaft, die sich aufeinander beziehen: Unter dem Zelt gibt es Gras, eine Linde steht daneben, darunter befindet sich ein Brunnen und im Wasser noch „ein troc von marmelsteine“ (V. 2406).

Im Gegensatz dazu sind die Räume der Schlachten und des Festes große Plätze, wo sich viele Leute befinden und die von einer Person nicht erfasst werden können. In diesen

[340] Das heißt, Räume, die nicht viele Personen nebeneinander durchschreiten können.

beiden Momenten wird der Ort beibehalten, sowohl die Schlachten als das Fest finden an einem einzigen Ort statt. Es gibt keinen ständigen Wechsel wie im Fall der Abenteuer. Der Raum ist auch viel abstrakter und nicht so präsent. In den Schlachten wird die Umgebung nie beschrieben. Die einzige Ausnahme ist der Eingang nach Cluse, der ein Weg ist („im was diu strâze benomen", V. 3950; „der hâte für den wec verlân/ einen vil micheln stein", V. 3952-3953) und in dem noch keine Schlacht stattfindet. Wir wissen also, dass es einen Berg mit einer Tür gibt, die zu einem Weg führt, der den Berg durchläuft. Schon in Cluse steht das schreiende Tier unter einer Linde. Diese Angaben über Cluses Raum entsprechen auch der Beschreibung, die der Riese vor dem Artushof am Anfang des Romans macht.

Die Darstellung des Schlachtfeldes ist nicht überraschend und zwar entspricht sie der Gattung der *chanson de geste*, zum Beispiel dem *Rolandslied*: Der Raum wird nicht mehr, wie im Artusroman, durch die Bewegung konstituiert. Der Weg ist hier in einem übertragenen Sinne zu verstehen und zwar als Weg zwischen einer großen Gruppe von Leuten (sowohl die Schlachten als auch das Fest sind im Gegensatz zu den Abenteuern dafür charakteristisch, weil die Gesellschaft im Zentrum steht und viele Leute anwesend sind). Es wird also in bezug auf Artus gesagt:

> im gehalf manic grôz slac
> daz er gehiuw ein phat
> durch daz her an ein stat,
> daz ez im wol tûsent werten.
> dâ sach man in beherten
> durch die vîende ein fart
> diu mangem man ze sûre wart. (V. 3602–3608)

Auch über Daniel wird gesagt: „er hiuw einen pfat sô wîten/ daz er durch sie âne ir danc brach" (V. 3666–3667), „Danieln von dem Blüenden Tal/ den sach man rîten durch daz wal/ daz aller herteste phat/ daz kein man ie getrat" (V. 5117–5120).[341]

Der Festplatz ist auch ein weiter und offener Raum, aber er wird sorgfältiger als das Schlachtfeld beschrieben: „dô wart ûf ein schœnez velt/ manic hêrlîch gezelt/ mit grôzem vlîze geslagen" (V. 6497–6499), „dâ was ein grüener anger,/ breiter unde langer/ wol ein mîle oder mê" (V. 6505–6507). Ein anderes räumliches Element ist hier der Berg in der Artusentführung (eine Episode, die im strengen Sinne nicht mehr zum Fest gehört).

[341] Auch im Fest während der Artusentführung erscheint diese Art von ‚Weg': „die liute er von im sluoc/ und hiez im einen wec geben" (V. 6916–6917), „nû rûmten sie ein strâze/ rehte nâch der mâze/ als er selbe vor sprach" (V. 6945–6947).

Innerhalb des Berges bewegen sich die Figuren von einem Platz zum anderen, das heißt, von unten nach oben („stîgen", V. 7017).

Während es im *Daniel* einen markanten Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Zeit gibt, ist es nicht möglich, von einem subjektiven Raum zu sprechen. Die verschiedenen Räume, die in den individuellen Abentuern erscheinen, werden hauptsächlich aus Daniels Perspektive beschrieben und diese Beschreibung hängt von seiner persönlichen Situation ab. Es ist aber nicht möglich, von einem subjektiven Raum zu sprechen: Der Raum existiert unabhängig von den Figuren, er entstammt nicht ihrem Innern. Die Darstellung des Raumes steht mehr in der Nähe derjenigen, die nach Ingrid Hahn in *Tristan und Isolde* erscheint und die sie „Landschaft in der Einheit des Erlebnisses" nennt:[342] Der Raum entspricht den Gefühlen der Figuren, aber er hat eine Existenz unabhängig von ihnen.[343]

Es kann aber von Räumen gesprochen werden, die ein bestimmtes Gefühl in den Figuren verursachen, wie das Zelt auf der Grüenen Ouwe. Die Betrachtung des leeren Zeltes verursacht ein Angstgefühl in Daniel: „nû vorhte er daz ein mære/ vil lîhte erwante sîn vart" (V. 2428–2429). Dieses Gefühl rührt vor allem vom Kontrast her zwischen der Leere („und vant dar inne wîp noch man", V. 2419) und der wunderbaren und idealistischen Umgebung und Inhalt des Zeltes („daz gezelt was sô wunneclich/ gemâlt und geschriben/ daz er dâ gerne wære beliben", V. 2424–2426), was den Gedanken aufkommen lässt, dass es etwas Seltsames an diesem Ort gibt.[344] Man könnte also in diesen beiden Fällen von einer „erlebten Landschaft", nach der Terminologie von Uwe Ruberg, sprechen, das heißt einer Landschaft, die „auf die Personen wirkt und in ihnen Gedanken und Reaktionen auslöst".[345]

---

[342] Ingrid Hahn (1963), S. 52–54. Hahn erwähnt als Beispiel die Frühlingsatmosphäre am Anfang des *Tristan*: Der verliebte Riwalin identifiziert sich mit der Frühlingsatmosphäre, die trotzdem objektiv existiert und nicht Folge seine Subjektivität ist.

[343] Es gibt Momente, die auf einen subjektiven Raum hinweisen können. Es ist auffallend, dass die *mîle* nach den verschiedenen Begebenheiten entweder lang oder kurz sein können: „und riten dannen schiere/ über langer mîle viere" (V. 1973–1974), „dannoch hâten sie dar/ zwô vil grôze mîle./ in einer kurzen wîle/ quâmen sie an ein velt" (V. 2394–2397), „wande er hin ze dem berge hâte/ kurzer mîle niht wan zwô,/ dar quam er vil schiere dô" (V. 2748–2750). Wenn wir diese Zitate sorgfältig betrachten, wird es deutlich, dass die *mîlen* lang sind, wenn Daniel zusammen mit einer anderen Person reitet, und kurz, wenn er allein ist. Die *mîle* als Entfernungsmaß war im Mittelalter nicht einheitlich definiert (es gibt die welsche Meile, die deutsche Meile..., H. Witthöft, 1993, Sp. 471), was diese Verwirrung schafft.

[344] Dazu Matthias Meyer (2004), S. 263.

[345] Uwe Ruberg (1965), S. 45.

IV Zeit und Identität in Konrads *Gauriel von Muntabel*

1 Konrad von Stoffeln und der *Gauriel von Muntabel*

Die einzige Angabe, die wir vom Autor des *Gauriel* besitzen, steht im Epilog einer der Handschriften, die diesen Text überliefern. Dort wird gesagt, dass er „Kuonrât von Stoffel" heißt. Dieser Konrad wurde von der Forschung als ein Strassburger Domherrn identifiziert.[346] Wolfgang Achnitz hält ihn hingegen für einen Mitglied der schwäbischen Familie von Stoffeln aus Gönnigen bei Reutlingen.[347] Die Datierung des Textes ist in der Forschung umstritten: Die Spanne liegt zwischen 1250 und 1300.[348]

Das wichtigste Problem, das der *Gauriel* der Forschung stellt, ist die Überlieferung und die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten, eine einheitliche Textgrundlage zu etablieren. Der *Gauriel* ist in zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert: D (Karlsruhe) und I (Innsbruck). Es gibt auch zwei Fragmente aus dem 14. Jahrhundert, die D näher stehen, aber trotzdem unabhängig von ihm sind. Die beiden Handschriften weisen große Textunterschiede auf. Die erste Ausgabe von Ferdinand Khull[349] hatte I als Grundlage. Der letzte Herausgeber, Wolfgang Achnitz, hat dagegen zwar D als Basis genommen, dennoch aber zahlreiche Verse, die nur im I überliefert sind, auch in seinen Text

[346] Christoph Cormeau (1985), Sp. 254.

[347] Wolfgang Achnitz (1998), S. 243–246. Achnitz beruft sich unter anderem auf sprachliche Merkmale des Textes.

[348] Für Cormeau ist der *Gauriel* „aus Stil und Gattungsentwicklung" in einer „Spanne von mehreren Jahrzehnten um 1250" zu datieren (Christoph Cormeau, 1985, Sp. 255), während Isolde Neugart die Entstehung des Romans im 14. Jh. für möglich hält (Neugart, 1992). Wolfgang Achnitz schlägt seinerseits eine Datierung zwischen 1280 und Anfang des 14. Jh. vor und begründet seine Entscheidung mit drei Punkten: das Erscheinen von Ritternamen, die aus anderen Romanen stammen (der *Gauriel* soll deswegen nach diesen Romanen geschrieben worden sein), die Erwähnung des Romans Konrads im *Friedrich von Schwaben* (*Gauriel* soll nach diesem Roman entstanden sein) und das Auftreten einiger Formulierungen, die vor dem 14. Jh. nicht belegt sind (Achnitz, 1997, S. 187–193; auch ders., 1998, S. 247–248).

[349] Ferdinand Khull (1969).

übernommen. Diese Entscheidung wurde mit der Begründung kritisiert, dass eine solche Version des Textes nie existiert habe und zum größten Teil willkürlich sei.[350]

Trotz dieser berechtigten Einwände verwende ich in meiner Arbeit den kritischen Text von Achnitz: Er hat den Vorteil, dass er beide Handschriften berücksichtigt. Allerdings achte ich auf den unterschiedlichen Ursprung der Verse und gebe in den Zitaten die Abweichungen von der Leithandschrift kursiv wieder, wie es dem kritischen Text von Achnitz entspricht.

Gauriel von Muntabel, der Held des Romans, unterhält eine Liebesbeziehung zu einer Fee, die einem Tabu unterliegt: Gauriel darf nicht von seiner Geliebten sprechen. Der Held bricht aber das Tabu, indem er ihre Schönheit vor einer Frauenversammlung rühmt. Die Fee bestraft ihn dafür: Er verliert nicht nur ihre Liebe, sondern wird zudem in ein hässliches Wesen verwandelt. Nach einiger Zeit stellt die Fee ihn aber vor die Möglichkeit, ihre Liebe unter der Bedingung zurückzugewinnen, dass er zum Artushof reitet, die besten drei Ritter des Hofes besiegt und sie in ihr Land Fluratrone bringt. Gauriel erfüllt die Bedingungen seiner Geliebten. Diese gibt ihm deshalb sein altes Aussehen zurück und heiratet ihn. Aber der Kampf am Artushof stellt Gauriel vor ein weiteres Problem: Die Königin von Britannien (von der nie der Namen erwähnt wird) verlangt als Abgeltung für die von ihm verursachten Schäden, dass er ein ganzes Jahr im Dienst des Artushofes verbringen soll. Den Bedingungen der Fee folgend reitet Gauriel nach dem Kampf in Begleitung von Erec, Walwan, Gawan und Iwein nach Fluratrone und heiratet seine Geliebte. Diese erlaubt Gauriel, nach der Hochzeit wieder zu gehen, aber sie stellt ihm die Frist eines Jahres, um nach Fluratrone zurückzukehren. Nachdem Gauriel und die anderen Ritter das Land der Fee verlassen haben, reiten sie nach Schoiadis, wo sie eine Gruppe von Heiden besiegen, die das Land angegriffen und zerstört haben. Danach kehren sie zum Artushof zurück. Nach einer Woche verlässt Gauriel zusammen mit Erec und Pliamin wieder Britannien. Die drei befreien die Tochter des Grafen von Asterian, die vom Ritter Jorant, der im Versprochenen Wald lebt, entführt wurde. Schließlich besiegen sie das Heer des Königs Geldipant, der eine Meerfee zur Heirat zwingen wollte. Die Ritter kehren dann zum Artushof zurück. Bevor die Frist der Fee abläuft, kommt sie selbst an den Artushof, um Gauriel abzuholen und beide reiten zusammen nach Fluratrone.

2 Die Modifikation in der Identitätsdarstellung des Helden im *Gauriel*

Der *Gauriel* wird von Beginn an innerhalb der Gattung des Artusromans angesiedelt: Der Erzähler erwähnt Artus und seine Ritter, die dank verschiedener

[350] Zum Beispiel Peter Kern in seiner Rezension zu der neuen Ausgabe des *Gauriels* (Kern, 1999). Joachim Bumke rechtfertigt teilweise die Arbeit von Achnitz (Bumke, 2001).

Autoren bekannt geworden seien („*die sint iu alle wol erkant/ dâ von lâze ich sie ungenant.*/ meister Gotfrit und her Wolfram/ und von Ouwe her Hartman/ die hânts iu kunt getân", V. 28.1–31). Andere Motive, wie das Lob Artus', Keies Darstellung als Gegenhöfling oder die Erwähnung schon bekannter Artusritter, bestätigen dies. Diesen Elementen entsprechend hat die Forschung den *Gauriel* als eine Art Collage beschrieben, die vielfältige Entlehnungen aus vorherigen Artusromanen enthält, vom *Erec* bis zum *Wigalois* oder *Lanzelet*.[351] Die meisten Entlehnungen stammen aber, wie im Fall des *Daniel*, aus dem *Iwein*.[352] Wie in Strickers Roman gibt es vor allem zwei Elemente im *Gauriel*, die in Hartmanns Text ihren Ursprung haben: einerseits die Behandlung der Zeit (vor allem in Bezug auf das Terminmotiv) und andererseits bestimmte Episoden. Diese Elemente werden aber nicht unberührt von Konrad übernommen, sondern erfahren Veränderungen, die im folgenden beschrieben werden sollen.

Außer dem Artusroman finden sich im *Gauriel* noch konstitutive Merkmale des Erzähltypus der Feenliebesgeschichte.[353] Es ist richtig, dass der Artusroman nicht streng von diesem Erzähltypus getrennt werden darf. Die verschiedenen Variationen der Artussage enthalten nämlich vielfältige Motive aus keltischer Tradition, wie Geschichten von Feen oder von einer Anderen Welt.[354] Dies ist aber viel deutlicher in den Lais als in den Artusromanen Chrétiens und Hartmanns, in denen die ‚feenhaften' Motive rationalisiert werden und in einem anderen Kontext erscheinen. Dieser Prozess der ‚Rationalisierung' wurde von der Forschung vor allem im Fall Laudines erklärt.[355] Die Figur der Fee, die im *Gauriel* vorkommt, ist somit grundsätzlich anders als Laudine: Laudine ist keine Fee (sie hat zum Beispiel keine Macht, um ihr Land allein zu verteidigen), obwohl einige Elemente, wie ihre

[351] Isolde Neugart (1992), S. 606–607. Diese Tatsache wird deutlich in der Vielfalt von Rittern aus vorherigen Artusromanen, die erwähnt werden. Zum Beispiel: „daz was mîn her Îwein,/ Parzivâl und Gâwân,/ Êrec und her Walwân,/ Wîgâlois und Tristrant [...] und Daniel von Blüental,/ Meljanz und Meleranz,/ Lanzelot und Edolanz,/ Gârel und her Râmunc" (V. 5260–5271).

[352] Über die intertextuellen Bezüge aus dem *Iwein*, die im *Gauriel* erscheinen, siehe Gustav Ehrismann (1906), S. 89–95.

[353] Die Mischung von *Iwein*- und Märchenstrukturen im *Gauriel* wurde schon seit langen von der Fosrschung bemerkt, zum Beispiel: Karl Deck (1912), S. 25, 31. Darüber auch Gustav Ehrismann (1906), S. 89–92; Wolfgang Achnitz (1997), S. 210–211; Volker Mertens (1998), S. 232, 239.

[354] Christoph Cormeau / Wilhelm Störmer (1993), S. 164, 166.

[355] Kurt Ruh erklärt zum Beispiel: „Das Motiv des schauerlichen Gewitters war somit der ursprünglichen Funktionalität beraubt, wurde aber als spektakuläres Kennzeichen und Anreiz zur Provokation mit Vorteil beibehalten. Solche Verritterlichung duldete keine Fee als Quellenherrin mehr: sie wird zur Dame, und der Verteidiger der Quelle zu ihrem Kämpfer und *amis*" (Ruh, 1977, S. 152). Dazu auch Christoph Cormeau / Wilhelm Störmer (1993), S. 198.

Herrschaft über die Quelle oder der magische Ring[356] auf einem möglichen feenhaften Ursprung dieser Figur hinweisen.

Die Kombination von Artusrittertum und Feenliebesgeschichte in Konrads Roman und die Veränderungen, die die entlehnten Elemente und besonders die Behandlung der Zeit erfahren, bewirken, dass wie im *Daniel* die Identität des Helden anders als in Hartmanns Roman dargestellt wird.

2.1 Intertextuelle Bezüge zwischen dem *Gauriel* und dem Typus der Feenliebesgeschichte

Die Forschung hat die Entlehnungen aus den Feenliebesgeschichten schon seit längerer Zeit beschrieben.[357] Dieser Typus erzählt die Liebesgeschichte eines sterblichen Mannes und einer Fee. Die Fee ist in der Regel diejenige, die in dieser Beziehung die Initiative ergreift.[358] Dies wird zum Beispiel im häufigen Motiv der Entführung des Helden durch die Fee veranschaulicht.[359] Auch wenn keine Entführung stattfindet, ist die Fee diejenige, die den Helden aufssucht. Im Lai *Lanval* der Marie de France zum Beispiel sagt sie zu ihm: „'Pur vus vinc jeo fors de ma tere:/ De luinz vus sui venue quere!'" (V. 111–112).[360] Strukturell gesehen steht die Feenwelt in Opposition zur menschlichen Welt.[361] Die männliche Hauptfigur erhält dann die Rolle eines Vermittlers zwischen zwei Welten: Er gehört zur menschlichen Welt und trotzdem ist seine Geliebte eine Fee.[362]

Diese Trennung der beiden Welten führt oft zu einem Konflikt. Dies zeigt sich in einem charakteristischen Motiv der Feenliebesgeschichten: Die Fee stellt die

---

[356] In Bezug auf die Ähnlichkeiten Laudines mit der Figur einer Fee siehe Petra Kellermann-Haaf (1986), S. 46–47. Auch Christoph Cormeau / Wilhelm Störmer (1993), S. 198.

[357] Hans-Alfred Demtröder (1969), S. 10–129; Isolde Neugart (1992), S. 604–605. Auch Ralf Simon (1990), S. 37–40.

[358] Dazu siehe Friedrich Wolfzettel (1984), Sp. 955–956.

[359] Wolfzettel zitiert als Beispiel dafür die irischen Sagen „Oisin im Land ewiger Jugend" und „Connla mit dem roten Haar" (Ebda., Sp. 955).

[360] Marie de France (1980), S. 215. Übersetzung von Dietmar Rieger: „Euretwegen kam ich aus meinem Land [heraus]: Von weither bin ich gekommen, Euch aufzusuchen!"

[361] Dazu Brigitte Burrichter (2003), S. 282. Burrichter sieht in der Opposition zwischen der Feen- und der Menschenwelt einen Unterschied zwischen Artusroman und Lais: Während die Feenwelt in den Lais deutlich als Gegenpol zum Artushof dargestellt wird, ist das im Artusroman nicht der Fall: Die Fee ist nicht mehr Vertreterin einer anderen Welt, sondern wird in den Artushof integriert.

[362] Dazu Ralf Simon (1990), S. 46.

Beziehung unter ein Tabu (es kann ein Rede-, Frage- oder ein Sehverbot sein),[363] das später vom Mann gebrochen wird. Man spricht daher vom Schema der ‚gestörten Mahrtenehe', das wir aus einer Gruppe von Lais, wie *Lanval*, aber auch aus deutschen Romanen wie *Partonopier und Meliur*, *Friedrich von Schwaben* oder *Meleranz* kennen.[364]

Dieses Muster ist wie gesagt auch im *Gauriel* präsent. Am Anfang des Textes wird uns der Ritter Gauriel vorgestellt, der eine Beziehung zu einer Fee unterhält (V. 51–56). Diese Beziehung ist, wie in den bereits erwähnten Feengeschichten, durch ein Tabu gekennzeichnet: Er darf nicht über seine Partnerin sprechen. Diese Art von Tabu ist ziemlich gebräuchlich und auch aus anderen Texten bekannt, zum Beispiel aus dem Lai *Lanval*. Gauriel bricht dieses Tabu: Er erklärt einer Frau, dass seine Dame die schönste sei und daher geht die Beziehung in die Brüche. Außerdem wird er von der Fee bestraft: Sie verwandelt ihn in einen hässlichen Menschen, damit er von keiner anderen Frau mehr geliebt werden kann (V. 251ff.). Nach seiner Bestrafung bleibt er ein halbes Jahr untätig. Dann beschließt er, ein Jahr lang Abenteuer im Dienste der Dame zu bestehen, um ihre *hulde* zu erlangen. Die Fee schickt ihm daraufhin über eine Botin die Bedingungen, unter denen er ihre endgültige Vergebung erlangen kann (V. 371ff.): Er muss die drei besten Ritter des Artushofes besiegen und mit ihnen in ihr Land Fluratrone kommen. Dieses Verhalten der Fee ist häufig in den Feenliebesgeschichten: Die Initiative liegt bei ihr, sie stellt dem Mann in der Beziehung die Bedingungen und bestraft ihn für seinen Verstoß.[365]

Am Ende des Textes erscheint die Fee am Artushof. Zunächst schickt sie ihre Botin voraus („dô kam vrouwe Elete/ geriten zuo dem ringe", V. 5276–5277), die dem Hof bekannt gibt, dass ihre Herrin einige Tage später dort ankommen wird (V. 5281–5283). Sie stellt die Fee vor:

„ich sol iu sagen mêre
genâde, lop und êre
von einer edeln künigin,
der bote ich zuo iu beiden bin
[...]
si ist von Frîâpolatûse

[363] Friedrich Wolfzettel (1984), Sp. 953–954.
[364] Friedrich Panzer (1902), S. LXXII–LXXIII. Dazu auch Jutta Eming (1999), S. 7
[365] Ralf Simon (1990), S. 48.

ein edeliu küniginne.
durch ir werde minne
hât mîn herre her Gauriel,
der edel wirt von Muntabel,
michel arbeit erliten.
nu hât erz allez überstriten.“ (V. 5361–5376)

Mehrere Tage später kommt die Fee, von wundersamen Dingen und Erscheinungen ihres Landes begleitet: „daz nie kein kristenman/ grœzer wunder vernam,/ dan mit der künigin dar/ kâmen in der selben schar“ (V. 5541–5544).

Eine ähnliche Szene steht am Schluss mehrerer Feengeschichten.[366] Im Lai von *Lanval* kommt die Fee am Ende des Textes zum Artushof, um die Ehre ihres Geliebten zu retten (V. 547–632).[367] Vorher schickt sie zwei Botinnen, um ihre Ankunft verkünden zu lassen (V. 533–537). Wird die Fee im *Gauriel* von allen wundersamen Sachen ihres Landes begleitet, so wird die Fee in *Lanval* selbst als ein *wunder* beschrieben. Sie wird idealistisch dargestellt als die schönste, zuvor nie gesehene Frau (V. 550–584). Es wird explizit gesagt, dass sie ein *wunder* ist: „Li jugeür ki la veeient/ A grant merveille le teneient:/ Il n'ot un sul ki l'esgardast/ De dreite joie n'eschaufast!“ (V. 581–584).[368] Etwas Ähnliches ist im Lai von *Graelent* zu finden: Hier schickt die Fee vier Botinnen, bevor sie ankommt und wird als die schönste Frau beschrieben.[369]

Konrad beschränkt sich aber nicht nur darauf, Motive aus den Feengeschichten zu entlehnen, sondern er führt auch bestimmte Veränderungen ein. Das Schema dieser Geschichten besteht nach Ralf Simon aus folgenden Momenten:[370]

1. Der Held gelangt zum Feenreich, oft durch Berechnung der Fee.
2. Der Held bewährt sich durch bestimmte Proben für den Eintritt ins Feenreich.
3. Der Held begegnet der Fee. Die Liebesbeziehung zwischen beiden beginnt und eine Bedingung wird gestellt.
4. Der Held erfüllt nicht die Bedingung.
5. Der Held wird aus dem Feenreich verstoßen.
6. Krise des Helden.

366 Völker Mertens (1998), S. 239.
367 Marie de France (1980), S. 208–249.
368 Übersetzung von Dietmar Rieger: „Die Richter, die sie erblickten, hielten es für ein großes Wunder: Es gab keinen einzigen, der sie betrachtete, dem nicht vor wahrer Freude warm (ums Herz) wurde!“ (Marie de France, 1980, S. 245).
369 *Graelent and Guingamor* (1985), S. 3–39; hier S. 30–33.
370 Ralf Simon (1990), S. 37–40.

7. Der Held erholt sich, meist durch Hilfe der Fee oder ihrer Botinnen.
8. Der Held versucht, die Liebe der Fee zurückzugewinnen.
9. Der Held wird wieder von der Fee aufgenommen.

Wie Ralf Simon gezeigt hat, enthält der *Gauriel* wichtige Unterschiede im Verhältnis zu dieser Struktur.[371] Konrads Roman beginnt erst mit dem Punkt 4 (Gauriel spricht über die Fee). Die folgenden Teile von Simons Schema erscheinen im *Gauriel* in derselben Ordnung, aber die Ankunft Gauriels in Fluratrone, die Punkt 8 entspricht, kann auch an Punkt 2 erinnern: Gauriel bekommt dadurch die Liebe der Fee zurück, aber es ist auch das erste Mal, dass er Fluratrone betritt. Die Ankunft der Fee am Artushof am Ende des Romans erscheint außerdem nicht in Verbindung mit der Vergebung für den Tabubruch, wie im Fall der Lais von *Lanval* und *Graelent*, weil diese schon in der Mitte des Romans stattgefunden hat. Obwohl das Schema von Simon keiner festen Struktur der Feenliebesgeschichten entspricht, beweisen die Veränderungen Konrads sein Interesse für die Einführung von Neuigkeiten in einen schon etablierten Typus.

2.2 Intertextuelle Bezüge zwischen *Gauriel* und *Iwein*

2.2.1 Die Zeit

Das Thema ‚Zeit' ist im *Gauriel* (wie auch im Fall des *Iwein*) immer anwesend, obwohl seine Rolle innerhalb der Handlung nicht so wichtig ist wie im Hartmanns Text. Im *Iwein* stellt Laudine dem Helden eine Jahresfrist, damit er während dieser Zeit Turniere besuchen kann. Iwein versäumt den Termin. Nach der Krise wird in den beiden Gerichtskämpfen wieder das Motiv der Termine thematisiert, deren Einhaltung Iwein Schwierigkeiten verursacht.[372] Im *Gauriel* erscheint dieses Motiv wieder und zwar gibt es zwei Fristen, die von zwei verschiedenen Frauen gestellt werden, Artus' Frau und die Fee. Diese Termine bereiten dem Helden trotzdem keine Schwierigkeiten: Gauriel begegnet keinem Hindernis, das ihm Probleme verursacht, sie zu erfüllen.

[371] Ebda., S. 42.
[372] Siehe S. 34.

Der erste Termin wird von der Königin gestellt. Nach dem Sieg über die Artusritter wirft sie Gauriel vor, dem Hof ein großes Leid bereitet zu haben (V. 2216–2221). Gauriel akzeptiert eine Strafe als Ausgleich für sein Schuld:

> dô sprach der ritter guot
> ze der künigin wol gemuot:
> „ich suoche genâde vür daz recht.
> *habe ich oder kein mîn kneht*
> *an iuwer meide missevarn,*
> *des ger ich niht lenger sparn,*
> *daz heizet richten hie zehant,*
> *des lîde ich buoze sunder pfant.*“ (V. 2224–2229)

Die Königin verlangt von ihm, dass er Abenteuer im Dienst der Tafelrunde bestehe und will ihn ein Jahr lang dazu verpflichten: „'enpfâhet nâch der *besten* site/ ein jâr ze der tâvelrunde stat,/ daz ist des ich iuch bat'“ (V. 2253–2255).

Die von der Fee gestellte Frist ist der Laudines ähnlicher. Diese Episode im *Gauriel* bedeutet eine deutliche Kontrafaktur der entsprechenden Episode des *Iwein*. Gawein erinnert dort Iwein an Erecs Fall: „'kêrt ez niht allez an gemach;/ als dem hern Êrecke geschach,/ der sich ouch alsô manegen tac/ durch vrouwen Ênîten verlac'“ (V. 2791–2794). Damit will er ihn überzeugen, für einige Zeit Laudine zu verlassen, um Turniere zu besuchen („'ir sult mit uns von hinnen varn:/ wir suln turnieren als ê'“, V. 2802–2803). Iwein bittet Laudine um Zeit und sie gewährt sie ihm: „sus wart dâ urloup genomen/ zeinem ganzen jâre“ (V. 2924–2925).

Ähnlich ist es im *Gauriel*:[373] Nach der Ehe mit der Fee spricht Erec mit Gauriel und erinnert ihn daran, dass ein Mann seine ritterlichen Pflichten nie vergessen soll, auch wenn er eine Frau hat:

> „her, gedenket an ritters <*leben*>“,
> sprach Êrec, der ritter guot,
> „und traget noch ritterlichen muot
> von lande durch lant
> ûf âventiure bekant.
> ein man sol einen vrumen lîp
> niht lâzen verderben umb ein wîp
> noch durch ein liebez anesehen.“ (V. 3276–3283)

Erec zieht seine eigenen Erfahrungen heran, um dies zu bestätigen:

[373] Hans-Alfred Demtröder (1964), S. 117; Wolfgang Achnitz (1997), S. 218.

„mir was vil nâhe alsô geschehen
in den selben zîten,
dô ich vrouwe Ênîten
von êrste ze hûse sazte,
ir liebe mich entsazte
von manlicher wirdicheit.“ (V. 3284–3289)

Dann bittet Gauriel die Fee um „urloup“ (V. 3325). Die Erklärung, die er der Fee gibt, entspricht aber nicht den vorherigen Worten Erecs: Er benötigt die Zeitspanne eines Jahres, um die Bedingung Ginovers zu erfüllen:

„dô bôt ich mîne sicherheit
der edeln künigin gemeit:
gewünne ich iuwer hulde,
daz ich vür die schulde
mich antwurte wider dar
und mit der tugenthaften schar
ein jâr *ze* der tavelrunde sî.“ (V. 3335–3341)

Kurz vor Ablauf der von der Fee gestellten Frist wird die Notwendigkeit erwähnt, früh genug nach Fluratrone zurückzukehren, um trotz der möglichen Hindernisse das Land rechtzeitig erreichen zu können:

daz der herre Gauriel,
geborn von Muntabel,
urloup nu næme.
in dûhte daz er kæme
heim [ ] ze *jâres* zît,
ob in keiner slahte strît
irte ûf der strâze. (V. 5237–5243)

Diese ist eine direkte Referenz auf den *Iwein*, wo, wie im *Daniel*, der Held Abenteuer erlebt, die es ihm schwierig machen, rechtzeitig zu seinen Terminen zu kommen. In Gauriels Fall gibt es aber keine Möglichkeit, den Termin zu versäumen: Die Fee selbst kommt zum Artushof, um dies zu vermeiden. In Bezug auf Gauriels erste Frist (die mit der Königin) werden keine Zeitprobleme erwähnt.

Im Gegensatz zum *Iwein*, in dem das Problem der Zeit nur in Verbindung mit der Hauptfigur erscheint, spielt in Konrads Roman die Zeit, und konkret die Existenz eines bestimmten Termins, auch eine wichtige Rolle in der Erec-Episode. Hier ist

ein Motiv zu finden, das aus dem *Iwein* bekannt ist und zwar das Überlegen einer Figur, die sich nicht entscheiden kann, ein Abenteuer oder ein anderes anzunehmen. Dieses Motiv erscheint dort besonders deutlich in der bereits besprochenen Episode des Riesen Harpin. Dort akzeptiert Iwein, gegen den Riesen zu kämpfen, wenn er früh genug erscheint, damit Iwein rechtzeitig in Laudines Land sein kann, um Lunete zu helfen. Als der Riese nicht kommt, befindet sich Iwein in einem Konflikt: Er kann sich nicht entscheiden, ob er bleiben oder zu Lunete reiten soll: „Des wart sîn muot zwîvelhaft./ er gedâhte ‚ich bedarf wol meisterschaft,/ sol ich daz wægest ersehen'" (V. 4869–4871), „'ich bin, als ez mir nû stât,/ gunêret ob ich rîte/ und geschendet ob ich bîte'" (V. 4884–4886).

Im *Gauriel* begegnet Erec im Wald einem Mädchen, das um Hilfe für ihre Herrin, der Herzogin Savine, bittet: Die Herzogin wird von dem Grafen von dem *wîzen steine* belästigt, der sie heiraten will. Erec zeigt sich bereit, ihr zusammen mit Iwein und Gawan zu helfen. Das Mädchen gibt aber den Rittern bekannt, dass sie bereits am Artushof war: Sie bekam dort keine Hilfe, weil ein Fremder dort nach Abenteuern gesucht und viele Ritter getötet und verletzt habe (V. 1532–1541). Erec will nun nach Britannien reiten, um gegen Gauriel zu kämpfen:

> Êrec fil de roi Lac
> der was der herzoginne mâc.
> vil stille e*r* des ge*dagete*,
> dô in diu maget sagete
> von welher hande mære
> si âne kempfen wære
> von dem lande *geriten*
> und wie *dâ was gestriten*
> und welhen prîs der eine man
> an manigen ritter dâ gewan.
> *diu sippe wart durch daz verswigen:*
> *er hæte ir gerne nu verzigen,*
> ob er die vuoge hæte
> daz erz âne laster tæte. (V. 1542–1555)

Das Mädchen drängt darauf, dass ihre Herrin ihre *êre* verlieren würde, wenn er nicht für sie kämpfe (V. 1559–1560). Als Erec Iwein und Gawein um Rat bittet, überzeugen sie ihn, der Herzogin Savin zu helfen: „'*vil wol an iuwern <êren> stât*/ daz ir iuwer wârheit bewart/ und mit der maget vart'" (V. 1567–1569). Nach dem Sieg über den Grafen spricht Erec von seiner Zeitnot, weil er so schnell wie möglich in Britannien sein muss:

„ein urloup wolde ich von iu hân
ûf söliche nôt, als ich iu sage,
wan ich wil rîten vor dem tage.
ich wære gerne hin dan,
ob ich ze Karidôle den man
vinde, von dem uns diu maget
sô starkiu mære hât gesaget." (V. 2498–2504)

Hier ist das Zeitproblem nicht so deutlich wie im *Iwein*. Erec hat keinen echten Termin, er will nur so schnell wie möglich zum Artushof. Trotzdem beeilt er sich nicht. Zum Beispiel bleibt er nach dem Kampf gegen den Grafen noch einen ganzen Tag an Savines Hof, wo er geehrt wird:

wan daz man hern Êrecken pflac
die naht gar unz an den tac
dar nâch und man im gunde,
swaz man im êren kunde
erbieten, daz wart niht verlân. (V. 2454–2458)[374]

Die Tatsache, dass er erst an den Artushof kommt, als der Streit schon beendet ist, verursacht auch keine Katastrophe: Er ist eine Nebenfigur und demnach ist seine Abwesenheit im Kampf gegen Gauriel irrelevant.[375]

Obwohl er sich beeilt hat, verpasst er den Kampf. Er kann dennoch Gauriel auf seiner Reise nach Fluratrone begleiten, was seiner Rolle als Nebenfigur entspricht: Er kommt gerade rechtzeitig an, um mit Gawan, Walwan, Iwein und Gauriel abzufahren („die vier hâten sich bereit/ als sie wolden rîten", V. 2522–2523). Die Tatsache, dass die Thematik der Termine nur in Bezug auf eine Nebenfigur wie Erec eine Rolle spielt, führt zu einer gewissen Redundanz und zu einem Verlust an Bedeutung des Motivs.

2.2.2 Episoden: Die Veränderung der Struktur des *Iwein* im *Gauriel*

[374] Nur auf dem Weg nach Britannien macht er keine Pause, um so schnell wie möglich Karidol zu erreichen: „Nu reit er naht und tac,/ daz er vil kleiner ruowe pflac/ unz *er* ze Karidôle kam" (V. 2517–2519).

[375] Im Gespräch mit der Herzogin drückt er trotzdem seinen Wunsch aus, nach Britannien zu reiten, um Gauriel sehen zu können, nicht etwa um gegen ihn zu kämpfen: „'ob er von Britanje vert/ der âventiure genozzen hin,/ daz ist hôher wirde gewin,/ den ritter mac man gerne sehen'" (V. 2508–2511).

Am Anfang des Romans wird der Ritter Gauriel vorgestellt, der wie Iwein eine Beziehung mit einer Königin hat. Es gibt aber zwei wichtige Unterschiede: die Frau im *Gauriel* ist eine Fee und sie ist nicht mit dem Helden verheiratet. Die Bestrafung durch die Fee ahmt die Episode von Iweins Krise nach, wie die Forschung bereits bemerkt hat.[376] Laudine beschließt nach Iweins Versäumnis, sich von ihm zu trennen:

> ouch sulnt ir vür dise vrist
> mîner vrouwen entwesen:
> sî wil ouch âne iuch genesen.
> und sendet ir wider ir vingerlîn:
> daz ensol niht langer sîn
> an einer ungetriuwen hant. (*Iwein*, V. 3190–3195)

Laudines Entscheidung ist die Ursache für Iweins Krise. Er geht in den Wald, wo er sich in ein wildes Wesen verwandelt: Er entfernt sich von der Gesellschaft, ist nackt (V. 3238), isst nur Rohes (V. 3277ff.) und vergisst seine höfische Erziehung (V. 3234). Seine psychische Krise hat auch physische Folgen: Er verliert sein höfisches Aussehen und ähnelt jetzt einem *môren*: „wart gelîch einem môre/ an allem sînem lîbe“ (V. 3348–3349).

Auch im *Gauriel* trennt sich die Fee vom Protagonisten, nachdem er das Tabu gebrochen hat: „’des müezen wir gescheiden sîn’“ (V. 250). Im Gegensatz zu Hartmanns Roman, in dem die Hauptfigur eine innere Krise erfährt, wird Gauriel von der Fee bestraft, die ihn in ein hässliches Wesen verwandelt: „’diu schœne wirt iu gar benomen/ und *ir* werdet ein sölich bilde,/ gar ungetân und wilde’“ (V. 258–260). Diese Strafe verursacht, dass Gauriel wie Iwein ‚wild’ wird, aber im Unterschied zu Iwein konkretisiert sich diese Wildheit nur im Verlust seines angenehmen Aussehens und geht nicht mit einer inneren Wandlung einher.[377] Gauriels Hässlichkeit wird mit derjenigen des Ungeheuers im Wald des *Iwein* verglichen:[378]

> „ich gehôrte nie bî mînen tagen
> von sölicher crêatiure sagen
> wan, als ich iu bediute,

[376] Gustav Ehrismann (1906), S. 90.
[377] Dazu Neil Thomas (1988), S. 3.
[378] Dieser Vergleich wird mehrmals von den Rittern des Hofes Artus’ wiederholt.

von dem den in dem riute
her Îwein und Kâlogreant
bî den wilden tieren vant.
ist er des niht, sô wæne ich wol,
daz er sîn bruoder wesen sol.“ (V. 661–668)

Nach der Bestrafung durch die Fee geht Gauriel ein halbes Jahr lang keiner Tätigkeit nach. Nach dieser Zeit entscheidet er sich, sich in Begleitung eines Bocks auf Abenteuersuche zu begeben: „einen boc starc unde grôz/ den des vür wâr nie verdrôz,/ er vuor mit sînem herren“ (V. 313–315). Von diesem Moment an wird der Bock sein ‚Markenzeichen', er bekommt den Namen ‚Ritter mit dem Bock':

er hete in sînem wâpenroc
geleget von golde einen boc
und ûf *den* schilt alsam,
alsô verwandelte sich sîn nam
daz er der ritter was genant
mit dem bocke über alliu lant. (V. 319–324)

ein ritter sprach: „er ist mir bekant,
‚mit dem bocke' ist er genant.“ (V. 681–682)

Der Bock hilft Gauriel in seinen Abenteuern: „er vuor mit sînem herren/ nâhen unde verren/ und half im ûz maniger nôt/ dô er gezelt was in den tôt“ (V. 315–318).

Das Bockmotiv bezieht sich eindeutig auf den Löwen, der Iwein in seinen Abenteuern begleitet.[379] Nachdem er das Land von Narison verlassen hat, sieht er auf seinem Weg, wie ein Löwe mit einem Drachen kämpft und er beschließt, dem Löwen zu helfen und tötet den Drachen (V. 3862–3864). Seitdem weicht der Löwe nicht mehr von seiner Seite und Iwein stellt sich in seinen Abenteuern als der Ritter mit dem Löwen vor: „'vrâger iuch wiech sî genant,/ sô tuot im daz erkant/ daz ein lewe mit mir sî:/ dâ erkennet er mich bî“ (V. 5123–5126).

Nachdem Gauriel eine Reihe von Abenteuern bestanden hat, bekommt er von einer Botin der Fee eine Botschaft: Die Dame würde ihm nur dann verzeihen, wenn er den Kampf gegen die drei wichtigsten Ritter des Artushofes gewinnt und danach mit ihnen zusammen nach Fluratrone reitet (V. 373–396). Die Botin hat hier als Überträgerin der Botschaft der Dame eine ähnliche Funktion wie Lunete, Laudines

[379] Hans-Alfred Demtröder (1964), S. 145.

Dienerin, im *Iwein*.[380] In Hartmanns Roman aber hat die Botschaft innerhalb der Handlung eine andere Funktion: Sie enthält nicht eine Gnade, sondern eine Strafe. Iwein hat die Frist eines Jahres nicht eingehalten und konsequenterweise kündigt Laudine die Ehe mit ihm auf (*Iwein*, V. 3190–3196).[381]

Gauriel folgt der Aufforderung der Fee und geht zum Artushof. Dort kämpft er gegen alle Ritter der Tafelrunde und schließlich auch gegen die zwei besten: Gawein und Iwein.[382] Die Überlegenheit dieser beiden Ritter über die anderen wird dadurch deutlich, dass sie Gauriel größere Schwierigkeiten bereiten: Gawein fügt Gauriel eine große Wunde zu (V. 1763–1764) und auch Iwein schafft ihm Probleme: „mit kreften mîn her Îwein/ gap dem ritter einen slac zemâl,/ daz er kûm vermeit den val" (V. 1961–1963). Der Kampf des Helden gegen die besten Ritter des Artushofes ist schon ein bekanntes Motiv, das am Ende des *Iwein* wie zu Beginn des *Daniel* zu finden ist.[383]

Die Stellung Iweins als der Beste vor Gawein im *Gauriel* kann als eine Folge der Handlung des *Iwein* verstanden werden: In Hartmanns Roman wurde Gawein als der beste Ritter des Artushofes dargestellt; aber nach den Ereignissen des Romans ist Iwein der Bessere und demnach ist er im *Gauriel* der letzte Ritter, gegen den der Held kämpft.[384] Der Streit zwischen diesen beiden Rittern ist vom Kampf ihrer Tiere begleitet, der mit dem Tod des Löwen durch den Bock endet: „der boc, der sîn gehilfe was,/ stiez den lewen dô ze tôt" (V. 2025–2026).[385] Damit wird auch die Verbindung des Bockmotivs mit dem Löwenmotiv deutlich. Es gibt trotzdem einen wichtigen Unterschied zu dem Kampf im *Iwein* und zwar den, dass sein Schwierigkeitsgrad und demnach auch die ritterlichen Eigenschaften des Helden

[380] Ebda., S. 108. Der Name der Botin der Fee wird aber im *Gauriel* nicht erwähnt. Später aber wird eine Dame der Fee genannt, Elete, deren Name deutlich an den Namen Lunete erinnert. Ob diese Elete auch die Botin war, bleibt offen.

[381] Die Art, in der die Botschaft überbracht wird, ist in beiden Romanen auch anders: Während Lunete mit Iwein spricht, hinterlässt die Botin der Fee Iwein einfach einen Brief, in dem die Botschaft steht.

[382] Er kämpft am Ende gegen sie, weil sie vorher nicht am Artushof waren.

[383] Siehe S. 38–39, 53–54.

[384] Folgende Worte von Christoph Cormeau über die *Crône* lassen sich auch auf den *Gauriel* anwenden: „Durch die perspektivische Verflechtung erscheint die Handlung als Ausschnitt der umfassenden Artushistorie [...] Artus-Gegenwart wird ausdrücklich mit dem Vorzeichen des Ausschnitts präsentiert und jeder frühere Roman als Teilvergangenheit betrachtet" (Cormeau, 1977, S. 205).

[385] Der Bock wird seinerseits nach dem Tod des Löwen von Iwein umgebracht: „vor leide mîn her Îwein,/ im tet daz scheiden under in zwein/ alsô bitterlîche wê./ den boc valte er ûf den klê/ mit einem slage vreissam,/ daz er dâ sîn ende nam" (V. 2028–2033).

deutlich gestiegen sind: Gauriel kämpft nicht nur gegen den ganzen Artushof, auch bleibt der Streit nicht wie im *Daniel* oder *Iwein* unentschieden, sondern Gauriel besiegt alle seine Gegner.

Nach dem Kampf wird Gauriel, wie Iwein, am Artushof aufgenommen. Diese Aufnahme ist von Artus' Worten („der künic sprach: ‚ich muoz nu lân/ durch iuwer gebete sunder wân/ mînen zorn und übersehen/ daz mir von iu ist geschehen'", V. 2164–2167) und von der Begegnung mit Ginover und ihrer Vergebung (V. 2241ff.) markiert.[386]

Eine Woche später verlässt Gauriel den Artushof und reitet in Begleitung von Iwein, Gawan, Walwan und Erec nach Fluratrone. Dort verzeiht ihm die Fee. Er wird von ihr mit einer Salbe geheilt und erlangt wieder sein vorheriges Aussehen. Dieses Motiv stammt auch aus dem *Iwein*,[387] wobei dort nicht Laudine Iwein heilt, sondern die Frau von Narison. Die Salbe stammt in beiden Fällen von einer Fee, und zwar wurde die Salbe, die die Frau von Narison besitzt, von Feimorgan hergestellt (*Iwein*, V. 3424–3425). Die Bemerkung der Fee gegenüber ihrer Dame, dass sie die ganze Salbe benutzen soll („'bestrîch in allenthalben'", V. 3046), ist auch eine deutliche Referenz auf den *Iwein*. Dort warnt die Frau von Narison ihre Dame, nicht zu viel Salbe zu benutzen:

> dâ mite es gnuoc möhte wesen,
> daz hiez sî an in strîchen,
> und daz si ir nämelîchen
> bræhte wider daz ander teil:
> daz wære maneges mannes heil. (*Iwein*, V. 3448–3452)

Diese Warnung wird von der Dame nicht beachtet: „mit ter vil edelen salben/ bestreich si in allenthalben/ über houbet und über vüeze" (V. 3475–3477).

Durch die Ehe mit der Fee bekommt Gauriel nicht nur eine Frau sondern auch ein Land: „'ir sult landes unde mîn/ iemer mêr gewaltic sîn'" (*Gauriel*, V. 3321–3322). Dieselbe Situation ist im *Iwein* zu beobachten, wo der Held ebenfalls Landesherr wird.

Nach der Hochzeit bittet Gauriel die Fee um Erlaubnis, für ein Jahr Fluratrone zu verlassen. Sie gibt ihm als Zeichen der Verbindung zwischen ihnen einen Ring: „si sprach: ‚nu nim diz vingerlîn,/ dâ bî soltû gedenken mîn'" (*Gauriel*, V. 3375–

[386] Der Name ‚Ginover' wird nie erwähnt, der Erzähler spricht nur über „die Königin".
[387] Hans-Alfred Demtröder (1964), S. 114–115.

3376). Dieses Motiv erscheint auch im *Iwein*: Nachdem Iwein Laudine gebeten hat, das Land für ein Jahr auf der Suche nach Abenteuern verlassen zu können, gibt ihm Laudine als Zeichen der Abmachung des Termins und des gegenseitigen Versprechens ihrer Liebe ihren Ring (V. 2945–2949). Das Zitat, in dem die Eigenschaften des Ringes erwähnt werden, ist wörtlich aus dem *Iwein* übernommen:

„*sînes steines kraft ist sô guot,*
er gît gelücke und hôhen muot.“
(*Gauriel*, V. 3380.1–3380.2)

„sînes steines kraft ist guot:
er gît gelücke und senften muot:
er ist sælec der in treit.“
(*Iwein*, V. 2953–2955)

Aufgrund dieser intertextuellen Bezüge wurde der *Gauriel* als ein Kommentar zum *Iwein* interpretiert, das heißt, Konrad beschränkt sich nicht nur darauf, Motive aus Hartmanns Romans zu sammeln, sondern er verändert sie auch, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Zum Beispiel sagt Neil Thomas: „Konrad's conclusion is effectively a ‚corrective' to Iwein and a denial of Hartmann's proclaimed 'copyright': certainly not an imitation but rather a creative confrontation with the earlier work".[388]

Auch ich interpretiere den *Gauriel* als ein Kommentar des *Iwein*. Meine Überlegungen gehen jedoch in eine andere Richtung als die von Neil Thomas. Dabei beziehe ich mich auf meine Beobachtungen zum *Daniel*: Wenn die Veränderung der Struktur des *Iwein* im Text des Strickers durch die Umkehrung geprägt war, ist sie im *Gauriel* durch die Wiederholung bestimmter struktureller Elemente, durch die Redundanz, bestimmt. Diese Redundanz wird zu einem großen Teil durch die Kombination von Elementen zweier verschiedener Typen, dem Artusroman und der Feenliebesgeschichten, verursacht. Im *Iwein* sind die Episoden wie folgt geordnet:

1. Abenteuer an der Quelle. Erreichen der Frau.
2. Hochzeit.
3. Fristsetzung.
4. Auftritt der Botin.
5. Krise.
6. Abenteuer, um die Gnade der Frau zu erreichen.
7. Kampf gegen Gawein.

[388] Neil Thomas (1988), S. 9.

8. Vergebung und Rückgewinn der Frau.

Im *Gauriel* wird die Handlung des *Iwein* verdoppelt: Es gibt zwei Frauen (die Fee und die Königin), die jeweils ihre Fristen setzen. Demnach macht sich Gauriel zweimal schuldig und zweimal wird ihm auch verziehen. Es ist also möglich, von zwei Handlungen im Text zu sprechen: der Feenhandlung und der Ginoverhandlung.[389] In der Feenhandlung sind die Episoden wie folgt geordnet:

- Verlust der Frau und Krise (*Iwein* 5)
- Abenteuer, um die Gnade der Fee zu erreichen: Kampf gegen die besten Artusritter (*Iwein* 6, 7)
- Vergebung und Rückgewinn der Frau (*Iwein* 8)
- Fristsetzung (*Iwein* 3)

Die Geschichte beginnt im Vergleich zum *Iwein in medias res*: Gauriel ist schon von Anfang an mit der Frau zusammen und es wird nicht erzählt, wie die Beziehung entstanden ist. Er ist trotzdem noch nicht mit der Frau verheiratet: Gauriel heiratet die Fee erst, nachdem er eine Reihe von Abenteuern, die nur erwähnt werden, und die späteren Bedingungen der Fee (den Sieg über die Artusritter und die Reise mit ihnen nach Fluratrone) erfüllt und demnach die Frau ‚wiedergewonnen' hat. Mit der Hochzeit wird dann ein Element in die Handlung eingeführt, das sich als redundant erweist, wenn man den Text im Vergleich mit dem *Iwein* liest: Der Held und die Frau waren schon vorher zusammen, die Hochzeit hat ihren ursprünglichen Sinn als Gewinn der Frau verloren. Die Episode der Hochzeit entspricht zweien im *Iwein*: der Hochzeit und dem Rückgewinn der Frau am Ende des Romans. Der Rückgewinn der Frau in Konrads Roman ist ebenfalls verdoppelt: Wie im *Iwein*, setzt die Frau dem Helden nach der Hochzeit die Frist eines Jahres. Deswegen wird die Frau zweimal zurückgewonnen: vor der Hochzeit (nach der Verzeihung) und nach dem Ablauf der Frist am Ende des Textes. In diesem letzten Fall kann trotzdem nicht von Rückgewinn im strengen Sinne gesprochen werden: Beide Liebende waren getrennt, aber Gauriel hatte keinen Fehler begangen und die Beziehung war nicht fraglich.

Das Motiv der Frist steht sowohl im *Iwein* als auch im *Gauriel* in Verbindung mit der Hochzeit, aber da die Hochzeit in Konrads Roman nicht mehr am Anfang steht,

[389] Wolfgang Achnitz spricht von zwei Teilen im Roman: die Wiedergewinnung der Geliebten und die Erfülllung der Bedingungen der Königin (Achnitz, 1997, S. 206).

kann die Frist nicht mehr in Verbindung mit der Krise (die auch eine Liebeskrise ist) stehen. Dies bewirkt, dass es auch keine Möglichkeit dafür gibt, dass Gauriel sie verpasst: Die Fee befindet sich schon in Britannien, bevor die Frist abgelaufen ist. Die Frist kann innerhalb der Handlung keine Bedeutung mehr haben: Im *Iwein* ist ihre Nichteinhaltung die Ursache der Strafe für den Helden; im *Gauriel* hat die Hauptfigur das Tabu schon am Anfang des Textes gebrochen. Gauriel hat bereits seine Buße geleistet und es wurde ihm vergeben. Um ihre Anwesenheit zu rechtfertigen, muss die Frau verdoppelt werden, und so erscheint eine zweite Frau (die Königin), die eine andere Frist setzt und auch eine zweite Reihe von Abenteuern erfordert, damit Gauriel ihre *hulde* zurückerobern kann.[390] Um diese zweite Reihe von Abenteuern bestehen zu können, benötigt Gauriel ein Jahr, das ihm die Fee genehmigen muss.

Die Ordnung der Episoden in der Ginoverhandlung ist die folgende:

- Begehen der Schuld (*Iwein* 5)
- Fristsetzung (*Iwein* 3)
- Abenteuer, um die Gnade der Frau zu erreichen (*Iwein* 6)
- Verzeihung (*Iwein* 8)

Obwohl der Kampf gegen Gawein bzw. gegen die besten Artusritter fast am Anfang des Romans steht, bedeutet diese Stellung nicht mehr eine Umkehrung der Struktur des *Iwein*, wie im Fall des *Daniel*, sondern steht mit der Verdoppelung in direkter Verbindung, denn die Episode verbindet die Feen- und die Ginoverhandlung: Der Kampf bedeutet einerseits die Erfüllung der Bedingungen der Fee, aber er kann andererseits als eine zweite Verschuldung interpretiert werden, in diesem Fall gegenüber Ginover. Diese neue Schuld führt zu weiteren Bedingungen seitens der Königin, damit sich Gauriel von seiner Schuld befreien kann. Trotzdem verursacht die Stellung des Kampfes gegen die Artusritter in der Feenhandlung, dass er am Ende der Ginoverhandlung (bzw. am Ende des Textes) nicht mehr wie im *Iwein* nötig ist: Da Gauriel schon am Anfang gezeigt hat, dass er der beste Ritter ist, hätte dies keinen Sinn mehr.

[390] Gauriels Fehler kann hier auch als ein Tabubruch gesehen werden, in diesem Fall gegen die Regel der Gattung, indem er alle arturischen Helden, sogar Gawan, besiegt hat (Brigitte Schöning, 1991, S. 215).

Auch die Episode der Ankunft in Fluratrone ist von doppeltem Charakter, je nachdem ob sie aus der Perspektive der Feenhandlung oder der Ginoverhandlung interpretiert wird: Sie ist einerseits die letzte der Bedingungen der Fee, damit Gauriel ihre Liebe zurückerobern kann und andererseits das erste Abenteuer der Ginoverhandlung. Da die Bedingungen der Fee implizieren, dass Gauriel mit den brei besten Artusrittern nach Fluratrone reiten muss, bestimmt diese Tatsache die weitere Entwicklung der Ginoverhandlung: Gauriel muss auf allen Abenteuern mit diesen drei Rittern reiten. Die Episode von Fluratrone zeigt deutlich, dass beide Handlungen auf bestimmte Weise miteinander verwickelt sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im *Gauriel* zwei Frauen (von denen bemerkenswerterweise nie die Namen erwähnt werden), zwei Fristen und zwei Reihen von Abenteuern vorkommen, mit dem Zweck, die *hulde* jeweils einer Frau zurückzuerobern. Beide Handlungsstränge gleichen den einfachsten Schritten des Schemas des *Iwein*: Verlust der *hulde* einer Frau, Reihe von Abenteuern, und Rückgewinn der *hulde*. Nur die Frist steht in beiden Handlungssträngen an einer anderen Stelle als im Schema des *Iweins.*[391]

Alle diese Veränderungen im Vergleich zum Roman Hartmanns und die Einführung von Elementen aus einer anderen Gattung verursachen, wie im Fall des *Daniel*, dass Gauriels Identität anders als die Iweins dargestellt wird. Wie im folgenden erklärt werden soll, wird Gauriels Identität stark von der Existenz zweier Frauen geprägt, die durch die Verdoppelung der Struktur des *Iwein* entstanden sind. Beide Frauen stammen außerdem aus verschiedenen literarischen Bereichen: die eine aus der Feenliebesgeschichte, die andere aus dem Artusroman. Im Zusammenhang damit ist auch die Zeitkonzeption im Roman Konrads anders als die im *Iwein*. Die Existenz zweier Frauen mit unterschiedlichem Ursprung bewirkt, dass sich zwei verschiedene Welten mit unterschiedlichen Zeitzonen herauskristallisieren. Gauriel kann sich deswegen nicht mehr in der Zeit entwickeln, was die Veränderungen im Verhältnis zum *Iwein* bestätigen: Da der Kampf gegen die besten Artusritter fast am Anfang des Textes stattfindet, ist Gauriel vom Beginn an ‚vollkommen' und die Krise ist keine innere. Die Termine haben keinen Einfluss mehr auf seine Identität: Sie verursachen in Gauriel keinen Konflikt und stehen

[391] Auch die Episode der Botin erscheint in der Feenhandlung an einer anderen Stelle (nach der Krise) und demnach spielt die Botin auch eine andere Rolle: Sie gibt nicht mehr die Strafe der Herrin bekannt, sondern ihre Bedingungen zur Erlangung ihrer Verzeihung.

nicht mehr mit der Krise und seiner Überwindung in Verbindung. Sie betonen dagegen die Rolle beider Frauen in der Handlung, die Gauriel die Termine stellen, aber auch verhindern (im Fall der Fee), dass er sie verpasst.

3 Das binäre Aufbauprinzip

„Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen."

(*Thomas Mann, Der Zauberberg*)[392]

Wie im *Daniel* gibt es in Konrads Roman narrative Elemente, die man in gegensätzlichen Paaren ordnen kann und die in einer progressiven Ordnung stehen: die *wilde* im Kontrast zum Hof, die Existenz von *wilden* Räumen gegenüber höfischen Räume, der Einzelne in Opposition zur Gesellschaft, die Macht der Fee und die Macht der Königin, der Wille der *gotinnen* im Gegensatz zum Willen Gottes und *wilde* Zeit im Kontrast zur höfischen Zeit. Wenn im Roman des Strickers eines der Elemente je Daniel und der Gesellschaft zugeordnet war, ist hier die Opposition zwischen *wilde* und Hof der Grund der restlichen Paare und zugleich die Opposition, die auch die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft bestimmt. Im folgenden werde ich diese Reihe von Gegensatzpaaren untersuchen, die wie im Fall des *Daniel* nicht allzu streng verstanden werden müssen.

3.1 *wilde* / Hof

Das mhd. Wort *wilde* findet im Nhd. keine genaue Übersetzung. Wie das Wörterbuch von Benecke, Müller und Zarncke erklärt, entspricht seine Bedeutung nicht der des nhd. Adjektivs ‚wild', sondern bezeichnet viel mehr etwas Fremdes: „Das Wort wild [...] umschloss alles, was außer menschlicher Kultur, Gemeinschaft, Sitte und Norm stand, alles Dämonische, Rohnatürliche, alles in die Irre gehende und Verwirrte, alles Fremdartige, Unheimliche, Wunderbare".[393] Dieser Definition folgend erscheint der außerhöfische Bereich, die *wilde*, im Artusroman normalerweise als Negation und manchmal auch als Bedrohung der höfischen Welt,[394] die als von festen Regeln und Verhaltensweisen beherrschter Bereich des Festes und der Harmonie dargestellt wird. Der Ritter bewegt sich in diesem Bereich, in dem die höfischen Gesetze nicht funktionieren und in dem er deswegen auf

[392] Thomas Mann (1981), S. 10.
[393] Katalog zur Ausstellung „Die wilden Leute des Mittelalters". Zitiert von Christian Schmid-Cadalbert (1989), S. 24. Auch Wolfgang Monecke erwähnt diese Bedeutung von *wilde* anhand mehrerer Beispiele aus der mittelalterlichen Literatur (Monecke, 1968, S. 8–10).
[394] Klaus Hufeland (1976), S. 1–4.

Abenteuer trifft.[395] Im *Iwein* beschreitet der Protagonist im Laufe der verschiedenen Abenteuer in der *wilde* einen Weg, der ihn letzten Endes zur Rückgewinnung Laudines führt. Im *Gauriel* dagegen bewirkt die Verdoppelung der Struktur im Vergleich zum *Iwein*, die vom Auftreten zweier Frauen begleitet wird, bestimmte Veränderungen des Schemas. Jede dieser beiden Frauen ist die Vertreterin einer Welt: Ginover steht für die Welt des Hofes; die Fee, die außerdem Gauriels Geliebte ist, vertritt den außerhöfischen Bereich. Da die Geliebte des Helden zur ‚anderen Welt' gehört, erhält die *wilde* eine besondere Stellung, die sie in anderen Artusromanen nicht besitzt. Damit erhält die außerhöfische Welt zwei Bedeutungen im Text: Sie ist nicht nur der Ort des Abenteuers, sondern auch der Ort der Liebe. Deswegen trägt sie Eigenschaften, die normalerweise nur in Verbindung mit dem Artushof auftreten.[396]

Das Land der Fee, Fluratrone, gehört eindeutig in den Bereich der *wilde*. Es wird durch die Anwesenheit von Lebewesen charakterisiert, die für einen höfischen Betrachter fremd sind, wie zum Beispiel *wurme* (V. 2652) oder Riesen (V. 2886). Diese Fremdheit wird durch die Verwendung bestimmter Adjektive explizit ausgedrückt: „seltsâm man" (V. 3201), „vremde crêatiure" (V. 3203), „seltsâme liute" (V. 3209). Deswegen werden Elemente aus Fluratrone oft als *wunder*, das heißt, als etwas Erstaunliches bezeichnet: „wunderlichen sachen" (V. 3162), „wunderlichen plân" (V. 3163), „wunderlichiu schar" (V. 3215). Die Gäste des Festes werden auch als Teil dieser *wilde* beschrieben:

> manic seltsâm man
> kam zuo der hôchzîte gegân
> und vremde crêatiure,
> die harte ungehiure
> dûhten in der wilde. (V. 3201–3205)

[395] Nach Walter Haug reitet der arturische Ritter „in eine Gegenwelt, d. h. in eine Welt antiarthurischer Figuren und Verhaltensformen. Der Held begegnet hier natürlichen oder übernatürlichen Feinden: Riesen, Zwergen, Bösewichten, Untieren, die er bezwingt, um wieder an den Hof zur Fest-*vröude* zurückzukehren bzw. sie wiederherzustellen" (Haug, 1992, S. 98–99).

[396] Obwohl es richtig ist, dass auch Iwein ein Abenteuer in Laudines Land erlebt, ist Laudines Stellung im Roman eine andere als die der Fee. Erstens ist Laudines Zugehörigkeit zur *wilde* zweifelhaft: Obwohl ihre Herrschaft über die Quelle auf einen möglichen Feenursprung ihrer Figur verweist, sind ihre feenhaften Eigenschaften nicht sehr deutlich (siehe S. 146–147). Zweitens verlangt sie nicht von Gauriel, wie später im Fall der Fee erklärt wird, dass er Abenteuer besteht, und dieses noch weniger am Artushof. Laudines Land kann deswegen keine Konkurrenzmacht für den Artushof sein.

geste manig*er* hande
von manigem wilden lande. (V. 3227–3228)

Auch das Bett in Muntabel, das die Fee Gauriel gegeben hat („in diser kemenâten/ stuont vil wol berâten/ ein bette mit gewæte,/ als ez diu vrouwe stæte/ hete dar in gezieret", V. 183–187), ist ein Objekt der *wilde*, das aus Edelsteinen gebaut ist (V. 188–204)[397] und magische Eigenschaften besitzt: Wenn jemand sich darauf legt, vergeht ihm die Müdigkeit („swer müede und kranc dar ane kam,/ der wart gesunt und wunnesam", V. 215–216).

Durch die Rolle der Fee als Gauriels Geliebte wird der außerhöfischen Welt eine parallele Stellung zum Artushof beigemessen. Das Land der Fee erscheint teilweise sogar als ein zweiter Artushof, an dem Gauriel durch die Vermittlung der Fee auch *êre* unde *guot* erlangen kann: „daz si im gap êre unde guot,/ wirdicheit und hôhen muot" (V. 53–54).[398] Die *hôchzît* konstituiert eine Verbindung zur höfischen Welt. Da sie durch *vreude* gekennzeichnet ist (V. 3261), erhält sie topisch höfische Eigenschaften.[399] Es gibt nicht nur *wilde* Gäste, sondern auch höfische: „Dô daz allez ûf den hof kam,/ beidiu wilde unde zam,/ ritter unde vrouwen" (V. 3223–3225). Durch die Verwendung des Wortes *hof* als Bezeichnung für das Fest in Fluratrone wird diese Verbindung mit dem höfischen Bereich deutlich: „dô der hof ein ende nam" (V. 3263).

Da die Welt der Fee eine dem Artushof ebenbürtige Position einnimmt, ergibt sich eine Umkehrung des traditionellen Schemas des Artusromans, durch das der Held die Anerkennung des Hofes durch das Absolvieren von Abenteuern in einer außerhöfischen Welt erreicht (wie es zum Beispiel im *Iwein* und im *Daniel* geschieht). Im Gegensatz dazu soll Gauriel seine Zugehörigkeit zur Fremde im Kampf gegen den Artushof bewahren.[400] Die Fee sagt Gauriel, dass er ein Abenteuer am Artushof bestehen und gegen die Artusritter kämpfen muss: „'ob ir ein âventiure/ müget erwerben hiure/ ze Britanje in dem lande'" (V. 379–381). Gauriel erklärt also der Jungfrau in Britannien: „'ich hân geriten von Muntabel/ ûf âventiure in diz lant'"

[397] Die Edelsteine sind ein Element, das in der mittelalterliche Literatur normalerweise zusammen mit der ‚Fremdheit', dem Wunderbaren oder Exotischen in Erscheinung tritt (Ulrich Engelen, 1978, S. 393–395).
[398] Dazu Wolfgang Achnitz (1997), S. 211.
[399] Dazu Günter Zimmermann (1991/92), S. 6.
[400] Diese Veränderung in der Rolle des Artushofes und des antihöfischen Bereichs wurde schon von Michael Egerding bemerkt (Egerding, 1991, S. 115).

(V. 1066–1067). Diese Umkehrung des traditionellen Schemas wird von Gauriel bewusst vorgenommen. Er erklärt, dass er zum Artushof gegangen ist, weil er viel über die Abenteuer der Artusritter in der Fremde gehört hat: „'mir ist sô vil von im geseit/ daz manic ritter unverzeit/ ûz sînem hove rîte/ nâch âventiure strîte'" (V. 527–530). Als er in Britannien ankommt, baut er einen seltsamen (also *wilden*) Lanzenzaun: „mit einem vremden zûne/ hiez er sich umbe machen,/ der was von drîn sachen:/ stahel, îsen unde holz" (V. 432–435). Damit provoziert er den Hof: „al umb und umb ez wâren sper,/ *ûf tjustieren* stuont *sîn* ger" (V. 439–440). Die Provokation geht weiter, als er ein Mädchen gefangensetzt.[401] Damit zwingt er den Hof zum Kampf. Dies überrascht Artus, der nicht begreifen will, dass Gauriel dort auf der Suche nach Abenteuern ist: „'zwâre, sô verwæne ich mich',/ sprach der künic Artûs,/ ‚daz er sî her ze hûs/ durch âventiure geriten'" (V. 450–453). Diese Überraschung wiederholt sich im Gespräch des Königs mit dem Boten, der die gefangene Jungfrau begleitet hat: „'wie oder wer? nu saget an!'/ ‚her, *niuwan* dan ein man.'/ ‚war umb?' ‚ûf âventiure'" (V. 635–637). Die Außergewöhnlichkeit von Gauriels Herausforderung wird später durch einen Ritter bestätigt: „'rîcher künic Artûs,/ iu enkam noch nie ze hûs/ ein âventiure sô swære'" (V. 697–699).

Gauriels Verhalten lässt ihn vor den Augen des Artushofes als Teil der *wilde* erscheinen. Die Jungfrau bezeichnet seine Handlung als ‚fremd': „'sie hânt mich zuo iu gesant/ durch waz ir sît in ir lant/ sô vremdelîche geriten'" (V. 515–517). Dasselbe trifft auf sein Aussehen zu (V. 661–666). Auch andere Elemente verbinden Gauriel mit der *wilde*. Das Gefäß zum Beispiel, das er der Jungfrau zum Trinken gibt, wird mit wunderbaren Eigenschaften beschrieben:

> *nu brâhte man in trinken dar*
> *in einem kopfe, der was gevar*
> *aller der varwen, der ieman*
> *genennen oder erdenken kan.*
> *wie er sô maniger varwen was,*
> *daz sage ich iu als ich ez las:*
> *goldes was er innân,*
> *ûzen was geleget dar an*
> *aller der hande steine,*
> *edel unde reine,*
> *von den zunge ie gesprach*
> *oder ouge ie gesach,*
> *iegelîcher nâch sîn arte schein.* (V. 597–600.9)

[401] Zu diesem Motiv vgl. Michael Egerding (1991), S. 115.

Die Veränderungen im Bereich der *wilde* führen zu Veränderungen der Funktion des Artushofes: Der Hof wird jetzt einerseits „Schauplatz des Kampfes, der sonst fern vom Hof in einer antiarthurischen Gegenwelt stattfindet, und andererseits zugleich der Ort, an dem Ruhe und Harmonie herrscht, Fremde empfangen werden sowie Feste zur *vreude* aller stattfinden".[402] Die höfische Welt wird demnach topisch dargestellt. In ihr herrscht *vröude* (V. 934, 999, 3833, 5229, 5389, 5624) und *wunne* („sie slizzen wunneclîche ir zît", V. 3818). Es werden dort Festmahle („dô der künic Artûs/ mit den sînen kam ze hûs,/ bereit was daz ezzen", V. 925–927; „ze tische sie dô giengen", V. 996), Feste oder Jagdpartien veranstaltet, deren wichtigste Eigenschaft die *vreude* ist.[403] Der Hof ist aber gleichzeitig auch der Ort, an dem Gauriel ein Abenteuer bestehen muss, um seine Geliebte zurückzubekommen.

So wie die Fee von Gauriel verlangt, dass er am Artushof ein Abenteuer besteht, so verlangt auch die Königin vom Helden, dass er den Hof verläßt und in der *wilde* Abenteuer sucht.[404] Die Episode der Reise nach Fluratrone ist, wie bereits erwähnt, doppeldeutig: Sie kann aus der Perspektive des Hofes oder aus der Perspektive der *wilde* gedeutet werden. Gauriel handelt einerseits in Zusammenarbeit mit den Artusrittern; den Gewohnheiten des Hofes entsprechend, bestehen sie Abenteuer in der *wilde*. Sie verhalten sich gemäß den traditionellen Prinzipien der arthurischen Abenteuer: „Dâ mit wâren sie bereit/ nâch âventiure gewonheit" (V. 2641–2642). Andererseits ist diese Episode eine der Bedingungen der Fee an Gauriel, um ihre Liebe zurückzugewinnen.

Als die Ritter Fluratrone verlassen, beginnen sie eine Reihe von Abenteuern in verschiedenen *wilden* Gebieten, um die Bedingungen der Königin zu erfüllen. Zuerst reiten sie nach Schoiadis, zur Burg Pronias. Diese Burg wird (nur in der Handschrift I) als *hove* bezeichnet (V. 3646.3, 3646.5), sie ist also wieder ein höfischer Bereich. Sie wird aber von einer Gruppe von Heiden, das heißt, von fremden Wesen,

[402] Dazu Michael Egerding (1991), S. 123.

[403] In Bezug auf diese topischen Eigenschaften des Hofes hält Ralf Simon fest: „Die Lebensform, in der der Hof sich in den Artusromanen präsentiert, ist das *Fest*. Sinn und Zweck aller Veranstaltungen des Hofes ist des Hofes *vreude*, die sich im gesteigerten Hochgefühl des Festes dadurch realisiert" (Simon, 1990, S. 31).

[404] Gauriel hat trotzdem schon am Anfang des Romans eine Reihe von Aventuren in der *wilde* vollbracht, in denen er wilde Wesen wie Riesen tötet (V. 333–334). Obwohl Gauriel dann seine Geliebte heiraten will, folgen diese Abenteuer den höfischen Regeln und zwar ist Gauriels Absicht, *êre* zu erlangen: „im was vil gar ze mâze/ swer strîten wolde umb êre,/ sô gerte er michels mêre/ wan daz er ruom erwürbe/ oder mit êren stürbe" (V. 326–330).

angegriffen. Gegen diese kämpfen Gauriel und die anderen Ritter (V. 3584ff.). Die Heiden gehören eindeutig zur *wilde* und dementsprechend führen sie einen *wurm*, der *wunderlich* erscheint, mit sich:

> dâ lac ein angestlicher wurm
> bî dem turne *unden an*
> *als ez der heidenische man*
> *durch wunder drin hiez machen*
> *von grôzen zoubersachen.* (V. 3610–3612)
>
> ez was ein angestlich tracke
> und lebete von des *zoubers* kraft. (V. 3616–3617)

Im darauf folgenden Asterian-Abenteuer findet ebenfalls ein Angriff aus der *wilde* auf einen höfischen Bereich statt. Der Graf von Asterian jagt mit Mitgliedern seines Hofes in einem Wald; die Szene wird als topisch höfisch dargestellt:

> durch jagen in ein schœnen walt
> und vuorte manigen ritter balt
> und manic vrouwen wol getân.
> an einem morgen, dô wir lân
> nâch einem hirze solden,
> als wir in gerne wolden
> mit vröuden gevâhen. (V. 3911–3917)

Nun erscheint Jorant, der als eine wilde Figur dargestellt wird (wie der wilde Mann im *Iwein* auch hat er Macht über Tiere: „die herren riten durch daz wal/ alsô, daz [ ] die würme nie/ *in kein leit* getâten [ ] hie,/ daz schuof des wirtes gewalt", V. 4516–4519).[405] Er verstößt zudem gegen die höfische Ordnung, indem er die Tochter des Grafen entführt (V. 3922–3923).

Gauriel und die anderen Ritter versuchen, das Mädchen zu befreien und die höfische Ordnung zu restituieren. Sie reiten in den Versprochenen Wald, in dem Jorant lebt. Es wird explizit gesagt, dass sie sich in ein Abenteuer verstrickt haben (V. 3960, 4090), das heißt, sie treten gegen die *wilde* an. Vor dem Wald entdecken sie die Burg des gastfreundlichen Burgherrn, die noch zur höfischen Welt gehört.[406]

[405] Der wilde Mann im *Iwein* erklärt Kalogrenant: „'ich pflige ir [die tieren], und sî vürhtent mich/ als ir meister unde ir herren'" (V. 494–495).
[406] Wolfgang Achnitz bezeichnet ihn als „Vermittler zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt" (Achnitz, 1997, S. 219).

Der Burgherr demonstriert das topisch höfische Verhalten: Die Ritter werden gastfreundlich empfangen („si enpfienc die ritter als wol,/ daz man ir und dem wirte sol/ heiles wünschen hin ze gote", V. 4101–4103) und es wird ihnen eine Mahlzeit geboten (V. 4113). Dieselbe Situation wiederholt sich, als die Ritter aus dem Versprochenen Wald zurückkommen und wieder auf der Burg Rast machen: „wie kunde er sîn geste hân/ enpfangen hübeschlîcher?" (V. 4580–4581), „<*und*> *enpfienc die herren rîche/ harte tugentlîche*" (V. 4606.1–4606.2).

Der Versprochene Wald ist eindeutig ein außerhöfischer Bereich, wo wilde Tiere hausen:

> „beidiu sîn burc unde sîn lant
> ist behuot vil tiure
> mit manigem wurme ungehiure,
> bern, lewen, leopart,
> dâ von sô riuwet mich iuwer vart." (V. 4156–4160)

Es gibt auch andere wilde Wesen, wie Riesen (V. 4217) oder ‚wilde' meteorologische Phänomene: „einen angestlichen sturm" (V. 4200). Jorant wendet Zauberei an, als er gegen Gauriel kämpft. Nach dem Sieg der Artusritter empfängt Jorant sie aber gemäß den höfischen Regeln in seiner Burg („und enpfienc vil schône die geste,/ man schuof in vil guot gemach", V. 4368–4369) und bietet seinen Gästen eine Mahlzeit an (V. 4382.35, 4382.39). Nach dem Sieg findet ein Gespräch zwischen ihm und den Rittern statt, in dem Pliamin die ‚Abenteuerphilosophie' des Artushofes erläutert. Als Jorant sein Erstaunen über ihre Taten im Versprochenen Wald ausdrückt und sie als *wunder* bezeichnet, entgegnet Pliamin:

> „hie ist kein wunder niht geschehen;
> ez ist ein wunder, wolde ich daz jehen,
> swâ edel ritter hôchgemuot
> sô wider ritters orden tuot,
> daz er âne wer den lîp
> lât gewalten als ein wîp.
>
> daz sült ir vür ein wunder hân
> und muget diz ungewundert lân." (V. 4507–4514)

Das Abenteuer im Artusroman kennzeichnet sich durch den Kampf der Ritter gegen die *wunder* der außerhöfischen Welt, aber ihr Kampf ist im Gegensatz zu dem

der Bewohner der *wilde* nicht *wunderlîch*. Sie setzten nur ihren Mut und ihre höfischen Waffen ein.

Im Geldipant-Abenteuer helfen die Ritter einem fremdartigen Wesen, einer *merveine* (V. 4673). Das Zelt, in dem es sich aufhält, wird als etwas Wunderbares beschrieben: „der knopf was ein edelstein/ in milder varwe ein amatist,/ der der besten einer ist/ in dem paradîse“ (V. 4662–4665). Das Verhalten der *merveine* ist hingegen vollkommen höfisch, wie sich beim Empfang der Gäste („vil wirdeclîchen si sie enpfie,/ diu küniginne rîche/ harte götelîche“, V. 4966–4968) oder beim gemeinschaftlichen Essen erkennen lässt. Dennoch kommen bei letzterem fremdartige, *wilde* Elemente vor:

> grôz wunder âne zal
> truoc man zuo den tischen
> von maniger hande vischen
> und ander manic geræte,
> von vremdem wiltbræte
> daz beide vlôz unde vlouc. (V. 4936–4941)

Am Ende des Romans ergreift die Fee wieder die Initiative und reist, begleitet von einem großen Gefolge, zum Artushof, um Gauriel zu treffen. Die Fee und ihre Begleiter erscheinen als Teil der *wilde*, der Welt der Abenteuer, die jetzt in die Welt des Hofes einfällt. Ginover sagt also, als sie von der Ankunft der Fee erfährt: „'dort kumt ein âventiure,/ die muge wir gerne schouwen“ (V. 5330–5331). Später wird auch gesagt: „dô über den hof wart vernomen/ daz âventiure dar was komen“ (V. 5385-5386). Inwieweit die Fee und ihr Gefolge als Teil der außerhöfischen Welt zu verstehen sind, wird an der Häufung der Lexeme *wunder* (V. 5391, 5476, 5481, 5525, 5542, 5545) und *wilde* (V. 5467, 5505) als Bezeichnung der *schar* der Fee erkennbar. Die Beschreibung des Zuges, die über hundert Verse umfasst, wird diesen Adjektiven gerecht: Da sind Riesen (V. 5459) oder Wesen zu finden, die halb Tier halb Mensch sind (V. 5478). Außerdem:

> man sach dâ semelich varn
> mit breiten henden âne arm,
> dar zuo mit vüezen âne bein.
> etelîchen viurrôt schein
> daz gebeine durch den lîp.
> man sach dâ man unde wîp,
> von den ahseln unz <*ze*> tal

gelîch den liuten überal,
âne houbet und âne munde
gelîche einem hunde. (V. 5482–5492)[407]

Die Kleidung dieser Wesen ist mit Edelsteinen bestückt, ein Element, das häufig in Verbindung mit dem Wunderbaren auftaucht.

Die Fremdheit der Gäste führt aber nicht zu einer Opposition zum Artushof. Zum zweiten Mal kommt hier ein Abenteuer, das in der *wilde* stattfinden sollte, an den Hof, doch jetzt wird es positiv aufgenommen und verursacht eine Steigerung der Freude, das heißt, der höfischen Elemente:

dô über den hof wart vernomen
daz âventiure dar was komen,
dô gap man wazzer und enbeiz.
nu merket wie man sich vleiz
mit sölichen vröuden dô die zît,
daz uns noch hiute vröude gît. (V. 5385–5390)

König Artus und Ginover treffen sich mit der Fee und ihren Dienern (V. 5577–5581). Beide Bereiche, die höfische und die wilde Welt, die bis zu diesem Moment einander entgegengesetzt waren, werden am Ende miteinander verbunden.[408]

3.2 *wilde* Räume / höfische Räume

Der Konflikt zwischen *wilde* und Hof vollzieht sich in bestimmten Räumen und führt zu einer Opposition zwischen den *wilden* und den höfischen Räumen.[409]

[407] Solche Wesen erscheinen normalerweise in der mittelalterlichen Literatur in Verbindung mit den *wundern* des Orients.

[408] Volker Mertens sagt über die Verbindung zwischen beiden Bereichen: „Der Schluß des *Gauriel* bedeutet die endgültige Anerkennung der *gotinne* durch den Artushof, aber auch die Akzeptanz der arthurischen Ideale durch die Fee“ (Mertens, 1998, S. 239). Diese Verbindung zwischen der *wilde* und der Welt des Hofes wurde schon vorher angedeutet: Die Ritter von Geldipant, die von Gauriel und seinen Begleitern besiegt und zu Ginover geschickt wurden, sagen der Königin über ihre Besieger: „einen wisent wilde/ reit ir einer des uns nam/ wunder, als er wære zam“ (V. 4840–4842). Jorant, der als Gefangener mit den anderen Rittern reitet, besitzt ein wildes Tier, das im höfischen Kontext auf der Suche nach Abenteuern nicht mehr so wild ist.

Während die zweiten vor allem vom Artushof repräsentiert werden, bestehen die *wilden* Räume hauptsächlich aus Wäldern.[410] Das Wort *wild* wird zum Beispiel als Synonym für Wald verwendet: „daz weder tier noch wurm kam/ zuo in ûf daz gevilde/ *und ir doch in der wilde*" (V. 4238–4240). Man kann sagen, dass die Walddarstellung im *Gauriel* das Typische im mittelalterlichen Roman ist: Während der Hof als ein fester und geordneter Raum dargestellt wird, ist der Wald sein Gegenbild, ein instabiler, chaotischer Raum.[411] Deswegen ist er der Ort des Bösen und des Magischen, aber auch der Ort der Personen, die aus irgendeinem Grund aus der höfischen Gemeinschaft ausgeschlossen wurden.[412] Darum ist der Wald, als Teil der *wilde*, auch der Ort der Suche nach Abenteuern.

Die Darstellung der Wälder im *Gauriel* enthält trotzdem einige besondere Eigenschaften. Insbesondere lässt sich eine Abstufung in ihrer Darstellung beobachten: Es gibt Wälder, die teilweise noch höfische Eigenschaften besitzen, weil in ihnen Elemente einer kulturellen und höfischen Ordnung vorkommen. Diese höfischen Elemente werden vor allem am Weg sichtbar: Er lässt den Wald als teilweise geordnet erscheinen und ermöglicht deswegen auch die Orientierung an einem Ort, der ohne ihn verwirrend und *wild* wäre. Es kommen aber auch andere vor, in denen die Trennung vom Hof total ist: Sie enthalten negative Konnotationen und werden als gefährliche Orte mit wilden Tieren, ohne Wege und sogar verwirrend dargestellt.[413] Von den Wäldern, die im Roman vorkommen, gibt es drei von größerer Bedeutung: der Wald des Frauenfestes am Anfang des Romans, der Wald in Fluratrone und der Versprochene Wald. Innerhalb dieser drei Wälder, die mehr oder weniger Eigenschaften der *wilde* aufweisen, gibt es immer einen Ort, der nicht als gefährlich dargestellt wird, sondern teilweise höfische, teilweise wunderbare Eigenschaften besitzt.[414] Da diese wunderbaren Räume, die zur *wilde* gehören, auch

---

[409] Über die Polarität im Mittelalter zwischen höfischem und *wildem* Raum siehe Andreas Ramin (1994), S. 61.

[410] Über die Bezeichnung des Waldes als *wilder* Raum siehe Andreas Ramin (1994), S. 50. Das Wort *walt* ist etymologisch mit *wild* verwandt (Klaus Hufeland, 1976, S. 7; Christian Schmid-Cadalbert, 1989, S. 25).

[411] Dazu ähnlich Annegret Wagner-Harken (1995), S. 87–88.

[412] Peter Wunderli (1991), S. 74–77, 80–84; Wilhelm Busse (1991), S. 113. Auch Horst Wenzel (1986), S. 280–282.

[413] Das Motiv des unwegsamen Waldes erscheint häufig in der mittelalterlichen Literatur und im allgemeinen ist die Aufassung des Waldes als Raum der Orientierungslosigkeit auch topisch (Andreas Ramin, 1991, S. 53–54; auch Rainer Gruenter, 1961, S. 373).

[414] Die Anwesenheit eines *locus amoenus* mitten in der Wildnis ist topisch (Ernst Robert Curtius, 1993, S. 207–208; Christian Schmid-Cadalbert, 1989, S. 24). Im allgemeinen gehört das Erscheinen

höfische Eigenschaften besitzen, konstituieren sie einen Schwellenraum und daher resultiert die Trennung zwischen *wilden* und höfischen Räumen nicht so streng. Auch in Bezug auf diese wunderbaren Bereiche ist eine gewisse Steigerung festzustellen: Je später sie in der Handlung vorkommen, desto wunderbarer sind sie.

Der erste Raum, der im Text erscheint, ist ein Wald. Gauriel durchreitet ihn auf der Suche nach Abenteuern: „daz der ritter unverzeit/ ûz nâch âventiure reit/ bî sînem hûse in einen walt" (V. 61–63). Es ist Pfingsten (V. 60), der Wald leuchtet und es herrscht Frühlingsatmosphäre. In diesem Wald findet Gauriel „wege manicvalt" (V. 64), von denen er einen wählt, der schon manchmal benutzt wurde: „dô kam er an ein strâze/ getriben wol ze mâze,/ si was grasic und enge" (V. 65–67).[415] Der Wald gehört also nicht ganz zur *wilde*, sondern ist teilweise von der Kultur bestimmt. Trotzdem ist die Existenz zahlreicher Wege auch ein Zeichen für die Orientierungslosigkeit des Ritters in einer unbekannten und nicht höfischen Gegend.[416]

Der Weg führt ihn in ein Tal hinein (V. 68–69), das als ein *locus amoenus* beschrieben wird: Gauriel hört zuerst eine angenehme Musik (V. 70–73), folgt ihrem Klang und gelangt zu einem engen Feld voller Blumen und mit einem Brunnen (V. 83–85). Auf dem Feld steht „ein wunneclichez zelt" (V. 86), in dem eine Gruppe von Frauen ein Fest feiert. Das Tal wird somit als ein höfischer Ort beschrieben,[417] obwohl es einen ambivalenten Charakter hat, denn es besitzt auch Eigenschaften eines wunderbaren und außerhöfischen Bereichs: Die Tatsache, dass alle Bewohner Frauen sind, deutet auf ein mögliches Feenland hin, obwohl dies nicht explizit erwähnt wird. In diesem Sinne ist der Ort eine Vorwegnahme von Fluratrone, dem Land Gauriels Geliebter.

Den Anweisungen der Fee folgend, begibt sich Gauriel zum Artushof. Im Gegensatz zu den Orten, die zum Bereich der *wilde* gehören, ist der Hof als kultureller Bereich außerhalb des Waldes angesiedelt. Es wird gesagt, dass Gauriel sein Zelt vor einem Wald aufstellt, als er am Artushof ankommt: „vür einen walt ûf einen plân/ dâ sluoc der ritter ungetân/ ûf sîn schœne pavilûne" (V. 429–431).

---

eines paradiesischen Ortes zur topischen Beschreibungen der Anderswelt (Jutta Eming, 1999, S. 102–103).

[415] Der Weg im Wald wird normalerweise als unbequem beschrieben (Ernst Trachsler, 1979, S. 160). Gauriel Wahl eines schon betretenen Weges ist ziemlich außergewöhnlich. Es ist zu vermuten, dass gerade die Wahl dieses Weges die Ursache der späteren Katastrophe (des Tabubruchs) ist.

[416] Dazu siehe Andreas Ramin (1991), S. 53.

[417] Das Essen ist ein anderer Aspekt, der zur Kultur gehört: „sô man ezzen solde/ oder [aber] betten wolde,/ sô dienden sie mit zühten dâ/ und von den vrouwen iesâ" (V. 95–98).

Dieser Raum ist außerdem von Straßen durchzogen. Eine Straße wird erwähnt, die zum Feld führt, auf dem Gauriel sich befindet: V. 641, 1044.

Nach dem Kampf am Artushof reiten Gauriel und die anderen Ritter nach Fluratrone. Sie kennen den Weg nicht („alsô ritens durch daz lant./ im selbes was vil unbekant/ wâ er sich hin verrihte", V. 2539–2541) und reiten durch unbekannte Gegenden (V. 2552). Sie können das Land der Fee nur dank der zufälligen Begegnung mit einem Knaben finden, den sie nach dem Weg fragen („'habe ez keine strâze?/ die sult ir uns machen kunt'", V. 2590–2591), woraufhin der Knabe ihnen anbietet, sie zu begleiten: „*er* sprach: ‚diu strâze ist nie sô karc./ daz weste ich wærlîche,/ diu miete ist sô rîche,/ daz ich iu *wîsen* wil dar'" (V. 2614–2617). Indem er die Ritter führt, funktioniert er als Weg für die Ritter: „'möhte ez iuch *iht geprîsen*,/ *ich kunde iuch* wol gewîsen/ vür wâr an des landes tor'" (V. 2595–2597).

Fluratrone wird als ein abgeschlossenes Land beschrieben, das fast unmöglich zu betreten, also völlig isoliert ist, wie ihnen der Knabe erklärt:[418]

> „dâ kunde ich leider nie in komen,
> *daz ist Flûratrône genant*
> *und ist dar umb alsô gewant,*
> daz keiner slahte man
> in daz lant komen kan
> wan den man gerne dar în lât." (V. 2576–2581)[419]

Als ein geschlossenes Land, zu dem kein bekannter Weg führt, gehört Fluratrone zu einem außermenschlichen Bereich. Als die Ritter das Land betreten, gelangen sie in einen Wald, dem höfische Eigenschaften in der Beschreibung zukommen: „nu riten die ritter balt/ durch einen wunneclichen walt" (V. 2713–2714), obwohl er auch einmal als „wilden tan" (V. 2743) bezeichnet wird.

Im Gegensatz zum ersten Wald, wird hier kein Weg erwähnt; es ist der Fluss, der als Weg in das Tal erscheint. Der *weidemann* erklärt den Rittern: „'sô sult ir balde rîten/ bî dem wazzer hin ze tal'" (V. 2790–2791). Dieser Fluss kann zwar nicht

---

[418] Brigitte Burrichter sagt über die Darstellung der Feenwelt in *Lanval*: „Die Gegensätze von Artuswelt und Feenwelt sind in *Lanval* ganz deutlich auch als räumliche Gegensätze konzipiert. Die Welt der Fee tritt dabei zweifach in Erscheinung. Zum einen gibt es ihr ‚Reich', die schöne Insel Avalon, die für die Menschen nicht zugänglich ist und soweit außerhalb der Artuswelt liegt, dass von dort keine Nachrichten in die Menschenwelt kommen. Zum anderen schafft sie sich temporäre Räume, die aber ebenfalls nur Auserwählten zugänglich sind, die gleichzeitig in der Artuswelt und strikt von ihr getrennt sind" (Burrichter, 2003, S. 286).

[419] Später sagt der *weideman* den Rittern: „'ir muget von dem lande komen/ niemer an gewinne,/ ir sît beslozzen hinne/ mit slozzen sô gewarsam,/ daz niemen wol zerbrechen kan'" (V. 2772–2776).

entlanggeritten werden („dâ michel ungeverte vlôz/ stoc unde steine“, V. 2718–2719), aber er vermag doch die Ritter durch sein Rauschen bis ins Tal hinabführen:

> grôz unde kleine
> vuor daz wazzer ûf und ze tal.
> von unden vreiseclichen schal
> hôrte man dâ stôzen
> an manic rein grôzen. (V. 2720–2724)

Das Rauschen des Flusses wird so zu einer Art Weg, an dem sich die Ritter orientieren können.[420] Dasselbe gilt für das Lärmen des Heeres der Fee, von dem sich die Ritter ebenfalls führen lassen: „des [den Anweisungen des *weidemans*] volgeten sie <*dô alle*>/ und gâhten zuo dem schalle/ der ûf sie dâ wære erhaben“ (V. 2821–2823). Dieser ‚Weg' zeigt im Vergleich zum ersten Wald eine weitere Entfernung vom höfischen Raum, weil er kein physischer Weg mehr ist.[421]

Das Rauschen des Flusses ist im ganzen Wald zu hören; dadurch wird gezeigt, dass auch der Wald als Raum akustisch wahrgenommen werden kann. Die Akustik des Flusses markiert die räumliche Ausdehnung des Waldes. Dasselbe trifft auf den Schrei des *weideman* zu: „dô schrei er sô grimme,/ daz sunder sîniu stimme/ erhal in dem wilden tan“ (V. 2741–2743). Der Wald erscheint also als ein akustischer Raum: Seine Akustik grenzt ihn von anderen Räumen ab.[422]

Nach dem Kampf gegen die Ritter der Fee ziehen alle zur Burg Friapolatuse. Wie zuvor, gibt es auch hier keinen wirklichen Weg, sondern sie werden von Elete dorthin geführt: „Elete vuorte die ritter dan/ ze hove, als ich vernomen hân“ (V. 3237–3238). Wie im Fall des ersten Waldes, gehört Friapolatuse eigentlich nicht mehr zum Wald; vielmehr handelt es sich um ein Tal („wan ez was ein tal gelich/ wol ein mîle al umbe sich“, V. 3143–3144), das wieder als ein *locus amoenus* beschrieben wird:

> vil schœner bluomen durch daz gras
> drungen leides âne

[420] Ingrid Hahn erwähnt ein anderes Beispiel eines akustischen Weges aus dem *Erec*: „des endes huop sich Êrec/ durch rûhen walt âne wec/ unerbûwen strâze,/ wan daz er die mâze/ bî des wîbes stimme nam“ (V. 312–316) (Hahn, 1963, S. 62).

[421] Ein weiterer ‚Weg' ist der Lärm, den die Vorbereitungen des Heeres erzeugen: „'ir hœret schiere einen schal/ dâ sie über die brucke varnt/ und sich umb den walt scharnt'“ (V. 2792–2794)

[422] Über andere akustische Räume in der deutschen mittelalterlichen Literatur: Ingrid Hahn (1963), S. 62–63; Uwe Ruberg (1965), S. 85–86.

dâ bî ûf einem plâne.
ûf der selben wîte
sungen <*ze*> widerstrîte
die vogel maniger wîse. (V. 3136–3141)

dâ daz ûz den wurzen dranc
vil manic küeler brunne entspranc.
ûf der grüenen heide <*sâ*>
die boume dâ unde dâ
stunden allenthalben dâr an.
ich wæne, heide nie gewan
kein dach sô wol gezieret. (V. 3147–3153)

Das Tal, in dem die Hochzeit der Fee mit Gauriel stattfindet, wird als „gevilde" (V. 3206) bezeichnet, das heißt, ein Raum, der nicht mehr der *wilde* zuzurechnen ist, sondern vom Menschen kulturell verändert wurde. Während aber die Beschreibung des Ortes diesen als höfisch darstellt, enthält er dennoch einen ambivalenten Charakter, weil die Gäste der Hochzeit (und die Fee selbst) deutlich zur *wilde* gehören.[423]

Als die Ritter Fluratrone verlassen, folgen sie einem Weg (V. 3389–3391), der durch eine Heide führt (V. 3403). Später finden sie einen Wanderer, der sie in ein anderes Land, Schoiadis, begleitet. Dieses Land, das zum höfischen Bereich gehört, ist von den Angriffen der Heiden zerstört und verwüstet worden:

dô sie kâmen in daz lant
daz was verhert und verbrant,
daz die ritter hôchgemuot
[ ] weder liute noch guot
in drîn tagen gesâhen nie. (V. 3481–3484.1)

Die Wege kennzeichnen diesen Raum als einen höfischen („die strâze in abe nâmen", V. 3664).

Nach dem Abenteuer in Schoiadis kehren die Ritter wieder an den Artushof zurück. Hier haben sie kein Problem, den Weg zu finden: Es gibt eine bekannte Straße, die dorthin führt. Während des zweiten Aufenthalts am Artushof befinden sich alle Mitglieder des Hofes bei einem Wald (V. 3804, 3833). Das Tal erscheint als topisch höfischer Raum: Es wird mit dem höfischen Wert der Freude identifiziert: „vröudental" (V. 3813).

[423] Siehe S. 165–166.

Danach gehen die Ritter in den Wald, der nun wieder der Ort der Abenteuer ist („dô gienc durch âventiure spehen/ der ritter mit dem bocke dan/ in de*n* walt und zwêne man", V. 3846–3848). Sofort erleben sie ein Abenteuer in der Begegnung mit dem Alten. In der Geschichte der Entführung der Tochter des Grafen, die dieser ihnen erzählt, erscheint der Wald wieder als ein Ort des Bedrohlichen und der Gefahr: Alle Mitglieder des Hofes jagten in einem Wald, als „in dem walde zuo uns reit/ ûf eine*m* wisen*t* ein grôzer man,/ mit gewalte er uns nam/ mînes herren liebez kint" (V. 3920–3923).

Die Ritter folgen dem Alten durch den Wald. Obwohl von keinem physischen Weg die Rede ist, scheint dennoch eine Art Pfad zu existieren: Der Hund führt sie in seiner Eigenschaft als „leithunt" (V. 3939): „dô vuortens allez under in/ beide den jeger und den hunt" (V. 4206–4207). Dies bedeutet trotzdem eine weitere Entfernung vom höfischen Raum: Im ersten Wald gab es einen wirklichen Weg, im zweiten einen akustischen und im dritten Wald ist der Weg sogar noch abstrakter: Er ist zunächst noch nicht vorhanden, sondern bildet sich erst allmählich, indem der Hund sie führt. Danach reiten sie in einen anderen Wald, den Versprochenen Wald, in dem Jorant wohnt. Vor dem Wald stoßen sie auf die Burg des freundlichen Herrn (V. 3969). Dieses Haus, das sie auch auf dem Rückweg wieder besuchen, steht auf einem „plân" (V. 4579), das heißt, es liegt nicht in der *wilde*.

Der Versprochene Wald wird nicht mehr als *wunneclich* beschrieben, sondern schon als ‚wild': „sie jageten starclîche/ verre in ein *vremdez* rîche/ vür einen walt wilde" (V. 3961–3963). Wie Fluratrone ist auch der Versprochene Wald ein abgeschlossener Ort mit bestimmten Eigenschaften, die ihn von der Umgebung unterscheiden, voller Gefahren, wie wilde Tieren. Im Zusammenhang mit der Beschreibung als *wild* ist in diesem Wald keine kulturelle Spur zu finden: Er ist nicht durch Wege oder Felder, die der leichteren Orientierung dienen würden, unterteilt:

> gar âne [ ] gevilde
> was er vierer mîle breit.
> dâ vor des niemen în reit,
> daz ieman vernæme
> wie ez dar in kæme. (V. 3964–3968)

Dieser verwirrender Umstand bewirkt, dass noch niemand aus ihm zurückgekehrt ist: „'er heizet der versprochen walt:/ ir kam keiner her wider nie,/ *swaz ir* dar in reit oder gie,/ *sie wurden alle verlorn*'" (V. 4128–4130.1). Gauriel und

seine Begleiter können sich nur dank des Hundes in diesem Wald orientieren: Der läuft nicht zu einem konkreten Ort, sondern folgt einem Geruch, der vermutlich zu Jorant führt.[424]

Innerhalb des Waldes hat der Hund weniger Schwierigkeiten, um sich zu orientieren („und ruoweten eine [ ] kurze stunde,/ biz der jeger mit dem hunde/ der verte sich verrihten,/ dar ûf sie sich verpflihten", V. 4243–4246), aber als sie das Moor erreichen, kann sie der Hund nicht weiterführen: „dô der hunt jagete dar an,/ er vienc sich unde kêrte dan,/ daz <*was*> den herren swære" (V. 4251–4253). Dort gibt es wie im ganzen Wald keinen Weg:

> wol ein mîle ez bevienc
> âne brucke und âne stege.
> beide stîge unde wege
> wâren zemâle dâ vermiten,
> swâ sie umb daz hûs riten. (V. 4266–4270)

In diesem Fall wird aber eine neue Art der Raumdarstellung eingeführt: Der Raum bewegt sich, was ihn noch verwirrender und ‚wilder' macht: Er ist noch kontukloser als die anderen äußerhöfischen Räume.[425]

Das Moor besitzt eine weitere Eigenschaft, die es vom kulturellen Raum entfernt. Es ist manipulierbar. Jorant kann mit Hilfe eines Zaubers (seines „salamanders leder", V. 4289) einen Weg über das unbegehbare und bewegliche Moor entstehen lassen: „selbe wâpente er sich/ und reit daz ungeverte/ als einen wec herte/ von slehtem marmelsteine" (V. 4282–4285),[426] „wære ez [sein *satel*] als ein veder,/ ez hæte in niht vervangen;/ ez wære ze grunde gangen/ wan desselben leders kraft" (V. 4290–4293). Der bewegte und *wilde* Raum verwandelt sich in einen stabilen Raum. Trotzdem ist der kulturelle Charakter der Wegsamkeit, den das Moor durch Zauber erhält, nicht wirklich. Dies wird in den Versen 4283–4285 deutlich: Dort wird durch die Verwendung des Vergleiches ausgedrückt, dass Jorant reitet, als ob er über einen Weg von *marmelsteine* gehen würde (das mit dem Adjektiv *slehtem*, das heißt, glatt

[424] Jorant selbst erwähnt später die Unmöglichkeit, ohne die Orientierung durch einen Weg, der die Ritter leitet und sie zu einem bestimmten Ort führt, durch den Wald zu reiten: „'waz hât iuch in mîn lant getragen/ âne geleite? [...]'" (V. 4324–4325).

[425] Das Moor am Artushof hat dagegen keine besondere Eigenschaften: „durch Keies ungewizzenheit/ hielt er einhalp an daz mos" (V. 1302–1303), „hern Keien nâhen versunken/ und was vil schiere ertrunken" (V. 1378–1379).

[426] Die Wirklichkeit des Weges als fester Raum wird durch die Adjektive *herte* und *slehtem* (der ‚glatt' oder ‚gerade' bedeutet) deutlich ausgedrückt.

oder gerade, bezeichnet wird), aber der Raum ist in Wirklichkeit ein *ungeverte*, das heißt, ein Ort ohne Wege. Später wird wieder ausdrücklich gesagt, das Moor sehe jetzt aus wie ein Feld, obwohl es keines ist: „dâ reit er ûf der vûhte/ daz sie des wol gedûhte,/ er rite ûf einem sâmen“ (V. 4297–4299).[427] Auch Gauriel kann mit Hilfe des *salamander leder*, den er von der Fee bekommen hat, dasselbe erreichen:

> nu ersach er daz ledervel,
> daz er ûf dem satele hete,
> und gedâhte des Elete
> in trôste, dô si in bât,
> daz im kein mos niht schât
> die wîle er daz leder vuorte. (V. 4344–4349)

Während die Figuren aus der *wilde* den Raum manipulieren, um scheinbar höfische Räume zu bilden, kann Gott wirkliche kulturelle Räume schaffen, wie es im Versprochenen Wald deutlich wird. Obwohl vorher gesagt wurde, dass es in diesem Wald kein *gevilde* gibt (V. 3964), erreichen Gauriel und seine Begleiter mit Gottes Hilfe ein Feld: „got stât den vrumen bî,/ daz *erschein* an disem strîte./ sie sluogen sich ze wîte/ <*an*> einen wert wunnevar“ (V. 4232–4235). Die wilden Tiere können diese unter der göttlichen Ordnung stehenden Lichtung nicht betreten:

> vil michel wunder sie des nam
> daz weder tier noch wurm kam
> zuo in ûf daz gevilde
> *und ir doch in der wilde*
> diu grôze unmâze was. (V. 4237–4241)

Gott scheint dadurch mit der höfischen Welt verbunden zu sein, indem er die *wilde* ordnet und in ihr Orientierung möglich macht.

Nachdem Jorant besiegt worden ist, gehen die Ritter auf seine Burg, die in der Mitte des Moores liegt („daz mos al umb daz hûs gienc,/ wol ein mîle ez bevienc/ âne brucke und âne stege“, V. 4265–4267). Diese Burg wird nun wieder als ein höfischer Raum dargestellt:

> ez wâren wende unde dach
> von micheler rîcheit
> sie wunderte wer die arbeit

[427] Jorant reitet wirklich auf einer *vûhte*, obwohl es so aussieht, als ob er auf einem *sâmen* reiten würde.

ie kunde volbringen,
daz ez von sô edeln dingen
ie sô schône wart gesat. (V. 4370–4375)

Die Burg würde sogar der höfischen Figur schlechthin, König Artus, zur Ehre gereichen: „*der milde künic Artûs/ wære mit êren dâ gesezzen*“ (V. 4382.2–4382.3). Andere Elementen wie Jorants *halsberc* erhalten höfische Eigenschaften: Er ist „der aller schœnest werc,/ daz ie ritter gewan“ (V. 4412–4413). Aber wie im Fall der anderen ‚höfischen' Bereiche in der Mitte des Waldes weist die Burg auch wunderbare Eigenschaften auf: Sie ist mit Edelsteinen bestzt („dem sach man die zinne/ *glîzen* unde schîn*en*/ von lieht*en* rubîn*en*,/ *karfunkel und jôchande*“, V. 4260–4262.1) und wurde von einer Göttin erbaut (in der Handschrift D spricht der Erzähler von der *gotin* Juno: „daz tet diu götin Jûnô/ aldâ ze liebe Merkuriô“, V. 4377–4378; in Handschrift I von der *gotin* Pallas, Jorants Mutter: „*ez bûwete diu götin Pallas,/ diu des wirtes muoter was*“, V. 4382.17–4382.18).

Auf dem Rückweg hat dann der Wald all seine bedrohlichen Eigenschaften verloren: Viele Tiere wurden schon vorher von den Rittern getötet und die übrigen stellen keine Bedrohung mehr dar:

mit sô getâner wehsel zal
die herren riten durch daz wal
alsô, daz [ ] die würme nie
in kein leit getâten [ ] hie,
daz schuof des wirtes gewalt. (V. 4515–4519)

Obwohl noch vom „wilden tan“ (V. 4472.3) gesprochen wird, hat der Wald jetzt einen Weg (V. 4478, 4485), dem entlang Jorant die Ritter führt.

Nach dem Aufenthalt beim freundlichen Burgherrn wählen sie einen Weg („mit urloup vuoren sie von dan/ aber ûf ir strâze“, V. 4630–4631), der sie durch die Wildnis bis zum Meer führt:

diu strâze wîste zehant
wider durch ein wüestez lant.
kûm ein mîle von dem mer
dâ sâhen sie ein kreftigez her
bî in ligen in einem tal. (V. 4635–4639)

Sie haben nun das Land der *merveine* erreicht. Auf dem Feld sehen sie einen *pavilûne* stehen, der als Wunder beschrieben wird: „ez was sô lobebære,/ die nagele wâren silberîn,/ maniger varwe was sîn schîn,/ die snüere wâren palmât“ (V. 4646–4649).

Am Ende des Romans erreichen die Ritter wieder den Artushof. Auch die Fee kommt nach Britannien. Ihre Diener errichten für sie eine Herberge vor dem Wald, das heißt, in einem höfischen Raum: „si gerten unde nâmen/ ze herbergen in ein ouwe,/ als i*n* gebôt ir *vrouwe.*/ von einem vorste in ein gras“ (V. 5422–5425). Der Aufenthalt der Fee in einem höfischen Raum symbolisiert die Verbindung zwischen *wilde* und Hof am Ende des Romans.[428]

Zusammengefasst kommen im Roman die folgenden Räume vor:

- Wald der Frauen (Weg)
- Artushof (höfischer Raum)
- Unbekannter Gegend (kein Weg bis zur Begegnung mit dem Knaben)
- Wald in Fluratrone (akustischer Weg)
- Friapolatuse (höfischer / wunderbarer Raum)
- Heide (Weg)
- Schoiadis (höfischer Raum)
- Wald (Hund als ‚Weg’)
- Burg des freundlichen Herren (höfischer Raum)
- Versprochener Wald (kein Weg)

  Moor (bewegter Raum)
- Jorants Burg (höfischer / wunderbarer Raum)

- Land der *merveine* (höfischer / wunderbarer Raum)
- Artushof (höfischer Raum)

[428] Außer diesen Orten gibt es noch einen anderen Wald im Roman, nämlich den Wald der Erec-Episode. Erec, Gawan und Iwein befinden sich am Anfang dieser Episode vor einem Wald (V. 1432), an einem schönen Ort (V. 1434) mit einem Fluss (V. 1433). Der Ort wird als *locus amoenus* beschrieben, an dem sich die Ritter „âne sorgen“ (V. 1431) hinlegen. Dieser Wald zeichnet sich durch seine Größe (V. 1432) und „ein engez pfat“ (V. 1440) aus. Durch diesen Weg erhält er höfische Eigenschaften. Der Wald bleibt trotzdem ein Ort der Abenteuer: „Êrec, der ritter balt,/ gienc von in wol in den walt/ durch âventiure schouwe“ (V. 1436–1438). Als er der Jungfrau begegnet, ist es für ihn selbstverständlich, dass es hier etwas ‚Abenteuerliches’ geben muss: „’got halte iuch, reine minne’,/ sprach er, ‚sît ir ein götinne/ oder sît ir gesant/ durch âventiure in diu lant?“ (V. 1442–1445).

3.3 Einzelner / Gesellschaft

Wie im Fall des *Daniel* besteht im *Gauriel* eine Opposition zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft. Im *Gauriel* besitzt diese Opposition aber besondere Eigenschaften. Gauriels Gegenüberstellung mit der Gemeinschaft birgt ihren Ursprung nicht in einer persönlichen Absicht, wie in Daniels Fall, sondern sie ist von der oben erklärten Opposition zwischen *wilde* und Hof konditioniert: Die Zugehörigkeit der Fee zur *wilde* verursacht zwischen Gauriel und der Gemeinschaft einen Konflikt. Gauriels Beziehung zur Fee und ihre Bedingungen für die Rückeroberung ihrer Liebe führen Gauriel zum Konflikt mit der Gesellschaft, der später dadurch überwunden wird, dass Gauriel mit anderen Artusrittern eine Reihe von Abenteuern besteht.

Die Feenhandlung ist von der Minne zwischen dem Helden und der Fee geprägt. Die Minne ist ein Element, das hauptsächlich zur persönlichen Ebene des Helden gehört, obwohl sie auch einen gesellschaftlichen Aspekt besitzen kann, wie bei Iwein der Fall ist (durch seine Ehe mit Laudine erlangt Iwein eine gesellschaftliche Stellung, er wird Herr der Quelle). Bei Gauriel verursacht die Tatsache, dass die Geliebte zur Anderen Welt gehört, eine stärkere Isolierung der Minne von der höfischen Gesellschaft; die Beziehung bleibt mehr auf einer persönlichen Ebene.[429] Die Regeln des *ordens* der Fee verlangen, dass die Beziehung verborgen bleibt (V. 245–250), was gegen die Prinzipien einer höfischen Liebesbeziehung, wie sie im *Erec* dargestellt werden, steht.[430] Die Isolierung von der Gesellschaft, die die Liebesbeziehung mit sich bringt, wird deutlich, als der Erzähler über das Bett in Muntabel, das die Fee Gauriel geschenkt hat, sagt: „iedoch swer an dem bette/ lac und niht rette,/ den kunde niemen gesehen“ (V. 211–213).

Die Eigenschaften der Liebesbeziehung mit der Fee stehen im Kontrast zur Auffassung der *minne*, die die Damen des Waldes am Anfang des Textes vertreten.[431]

---

[429] Volker Mertens betont den Unterschied zwischen der Menschenwelt und der Welt der Feen in bezug auf diesen Aspekt: „Charakteristisch für die Menschenwelt ist zumeist die Bindung an soziale Institutionen und Ordnungen mit dem Ziel der rationalen Lebensbewältigung, auch an religiöse Heilsordnungen. Die Anderswelt ist durch fehlende soziale Strukturen, durch magische Fülle, aber auch durch Heils-Defizienz gekennzeichnet“ (Mertens, 1992, S. 202).

[430] Wolfgang Achnitz (1998), S. 254.

[431] Diese Gruppe von Frauen charakterisiert sich durch ihr höfisches Verhalten: Sie feiern eine „hôchzît“ (V. 89), begrüßen Gauriel höfisch („in gruoz*te* güetlîche/ diu küneginne rîche“, V. 111–112) und haben ein gemeinschaftliches Essen (V. 95).

Bei ihnen ist die *minne* ein höfisches Element, das eines der wichtigsten Aspekte im gesellschaftlichen Leben darstellt. Gauriel setzt sich mit einer Frau zusammen, mit der er über die Liebe spricht:

> durch geselleschaft in nam
> ein vrouwe [...]
> ietwederz dâ verjach
> ze sagen des aller besten
> von minne dez sie westen. (V. 118–128)[432]

Gauriels Teilnahme an dieser Frauengesellschaft und der damit einhergehende Verzicht auf Isolierung führen zum Tabubruch. Dies zeigt noch einmal die Unvereinbarkeit der Liebesbeziehung zur Fee mit dem Leben in der Gesellschaft.

Die totale Exklusivität, die die Fee in ihrer Beziehung von Gauriel fordert, wird in der Trennung zwischen beiden deutlich: Sie bestraft ihn mit Hässlichkeit, damit er nicht von anderen Frauen geliebt werden kann: „'doch müet mich sêr, ob iuwer*n* lîp/ iemer âne mich kein wîp/ geminnet ûf der erde./ ich wæne ouch daz niht werde'" (V. 251–254). Sein hässliches Aussehen führt erneut zu Gauriels gesellschaftlicher Isolierung und zu seiner Trennung von der höfischen Welt; eine Situation, die sich nicht viel von Iweins Krise unterscheidet.[433] Iweins Wildheit und seine folgende Isolierung von den anderen ist aber nicht, wie es hier der Fall ist, von einer äußeren Macht verursacht. Gauriel gehört jetzt zur *wilde* und wird mit dem Ungeheuer verglichen, das Kalogrenant im *Iwein* im Wald findet: „'nu ist er vil wirs getân/ dan der griuliche man/ den der her Kâlogreant/ bî den wilden tieren vant'" (V. 1600–1603).[434] Er ist den anderen so fremd geworden, dass alle Angst vor ihm bekommen: „'und *ir* werdet ein sölich bilde,/ gar ungetân und wilde,/ *daz iuch vürhtent wîp und man*'" (V. 259–260.1).

Gauriel gehört trotzdem nicht vollständig zur *wilde*. Es wird betont, dass sein Inneres nicht als *wild*, sondern als höfisch bezeichnet werden kann: „'iu belîbet aber inne/ kraft und ouch sinne/ und iuwer manlicher muot'" (V. 261–263). Am Artushof wird er trotz seiner Ähnlichkeit mit dem wilden Mann (V. 661–668) von

---

[432] In diesem Kontext kann „geselleschaft" (V. 118) auch Synonym von *minne* oder Freundschaft sein.

[433] Volker Mertens (1998), S. 236. Ähnlich Neil Thomas (1989), S. 101. Eines der Elemente, das die Zugehörigkeit zum Hof anzeigt, ist die Anpassung an ein bestimmtes Schönheitsideal.

[434] Hier wird Gauriel sogar als ein Gesandter des Teufels bezeichnet: „'der tiuvel der in *her brâhte*/ der *neme in wider in sîn ahte*'" (V. 1604–1605).

einem Ritter als „'[...] der küeneste man/ des ich kunde *ie* gewan'" (V. 683–684) beschrieben, was ihn in den Bereich des Höfischen rückt.

Die Bedingungen der Fee, um Gauriel zu verzeihen, deuten auf eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft hin: Er muss gegen die Artusritter kämpfen (V. 379ff.) und die drei besten von ihnen als Gefangene nach Fluratrone bringen (V. 392–393). Gauriel muss also nicht eine konkrete Person herausfordern, sondern den ganzen Hof als Institution. Der Artushof wird im Text außerdem als Gemeinschaft dargestellt. Artus trifft seine Entscheidungen nicht allein, sondern lässt sich von seinen Rittern beraten („'ich bite iuch al gelîche',/ sprach der künic rîche,/ ‚daz ir mir râtet dar zuo'", V. 939–941) und bekommt auch kollektive Antworten: „'sô wirt er ouch niht vermiten!'/ sprâch*en* dô gelîche/ arme und ouch rîche" (V. 454–456).[435] Das Leben am Hof wird von gemeinschaftlichen Aktivitäten wie Essen (V. 928–929, 996–999), Messebesuch (V. 993–995) oder Jagdausflug (V. 3800) geregelt.

Auch der Kampf ist im Fall der Hofes eine kollektive Aktivität: Alle Artusritter gehen zusammen zum Kampf gegen Gauriel („und sie sich al vermâzen/ ûf strît <*ze*> lîden ungemach", V. 1000–1001) und sie kämpfen nicht im eigenen Namen, sondern im Namen des Hofes. Artus sagt ausdrücklich, dass dieses Abenteuer ein gemeinschaftliches Unternehmen ist und verwendet dazu das unpersönliche Pronomen *man*, das sich auf keine bestimmte Person bezieht: „'man sol hie zühteclîche/ die âventiure enpfâhen/ und niemen sich vergâhen'" (V. 1004–1006). Aber nicht nur der Kampf gegen Gauriel, auch alle übrigen Abenteuer sind im Fall des Artushofes eine gemeinschaftliche Handlung, wie es die Erec-Episode zeigt: Erec, Gawein und Iwein gehen zusammen auf Abenteuersuche, was in anderen Artusromanen ungewöhnlich ist. Sie sehen sich außerdem bald gezwungen, so schnell wie möglich nach Britannien zurückzukehren, um die Hofgemeinschaft zu unterstützen.

Gauriel tritt somit nicht, wie Iwein, von Anfang an als Teil des Artushofes auf, sondern als ein isolierter Ritter.[436] Aber anders als Daniel, der sich wünscht, dort aufgenommen zu werden, sucht Gauriel von Anfang an den Konflikt mit der Gemeinschaft. Der Kampf gegen die verschiedenen Ritter kann also nicht wie bei Daniel unentschieden bleiben: Gauriel besiegt alle Artusritter, einige von ihnen

[435] Das Motiv des Ratschlags erscheint im Text auch in Bezug auf andere Höfe: In Schoiadis („*dô beriet er sich mit in*", V. 3698.18; „*dô gâben sie dem künige rât*", V. 3699) und bei der Meerfee („dâ râtet al gelîche zuo", V. 4976; „und bat sie sitzen an ir rât", V. 4969).
[436] Wolfgang Achnitz (1998), S. 253.

werden sogar getötet.[437] Gauriels persönliche Interessen, wie die Minne, werden der Gesellschaft deutlich entgegenstellt, denn die Wiederherstellung der Liebesbeziehung bedeutet die Verletzung der Ordnung des Artushofes.[438] Gauriel erkennt trotzdem Artus' *êre* und Tapferkeit an und weigert sich, gegen ihn zu kämpfen. Dadurch bleibt das arthurische Ideal erhalten:[439]

> „ich wölde ê verliesen
> den lîp, ê ich den künic reine
> bestüende. ich bin ze kleine
> sîner tugende und alle die
> von den ich hân gehœret ie." (V. 2107–2111)

Im Gegensatz zur Feenhandlung wird Gauriel in der Ginoverhandlung in die Gesellschaft integriert. Nach seinem Sieg wird Gauriel am Artushof aufgenommen und trotzdem gehört er noch nicht ganz dazu. Erst als ihm die Fee seine alte Schönheit zurückgegeben hat und er wieder ein höfisches Aussehen besitzt („und wart der schœnste man/ des man kunde ie gewan", V. 3119–3120)[440] gehört Gauriel endgültig nicht mehr zur *wilde*.

Um die vollkommene Integration am Artushof zu erreichen, muss Gauriel zuerst die Bedingungen Ginovers erfüllen: Er muss ein Jahr lang Abenteuer im Dienste des Hofes bestehen. Ginover sagt explizit, dass diese Abenteuer für Gauriel eine gesellschaftliche Pflicht sind und die *êre* des Hofes vergrößern sollen:

> si sprach: „ich *en*vüege gern
> wie *ir sult* mich des gewern,
> ich ger von iu ze buoze niht
> wan geselleclicher pfliht,
> dâ êret ir den künic mite." (V. 2248–2252)

Nach der Hochzeit bittet Gauriel die Fee um Erlaubnis, Fluratrone ein Jahr lang fernbleiben zu können. Gauriels Begleiter betonen vor der Fee, dass sich die Liebe der gesellschaftlichen Annerkennung unterordnen soll: „'ez zimt wol *daz ein vrouwe*

[437] Daniels Kampf gegen Gawein, Iwein und Parzival endet unentschieden. Der Kampf wird also nicht wie in Gauriels Fall zu einem wirklichen Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft (Wolfgang Achnitz, 1997, S. 214–215).
[438] Michael Egerding (1991), S. 118.
[439] Wolfgang Achnitz (1997), S. 216.
[440] Dasselbe Zitat wird wiederholt, als Gauriel und die anderen Ritter am Artushof ankommen (V. 3731–3732).

tuo/ *gên* liebem amîse/ daz in den landen prîse/ sîn êre und sîn wirdicheit"" (V. 3346–3349). Die Fee akzeptiert das, weil es gut für seine *êre* ist, obwohl es ihr leid tut: „'ez tuot mir wê und ist mir leit,/ doch wil ich iuwer warheit/ bestæten iemer swâ ich sol,/ mir tuot iuwer êre wol"" (V. 3353–3356). In diesem Teil des Romans spielt demnach die Gesellschaft die wichtigste Rolle, wie bereits Michael Egerding betonte: Hatte Gauriel „zunächst die kämpferische Auseinandersetzung gegen die Artusgesellschaft geführt, um sein persönliches Glück, die Minnegemeinschaft mit der *gotin*, zu erlangen, richtet sich der Prozeß seiner Selbstverwirklichung innerhalb der ihm von seiner gotin zugestandenen Jahresfrist auf die gesellschaftliche Bewährung".[441]

Gauriel ist außerdem in diesen Episoden fern von der Fee und reitet nicht mehr allein, sondern mit anderen Rittern des Artushofes. Dieses Reiten in Begleitung von Anderen ist teilweise Folge der Bedingungen der Fee, die von Gauriel verlangt hat, dass er mit drei Rittern nach Fluratrone reiten soll. Aber hier sind die Ritter nicht mehr Gauriels Gefangene, sondern er bildet mit ihnen eine Gemeinschaft. Der Held nimmt innerhalb dieser Gruppe keine besondere Position im Vergleich zu den anderen ein. Er ist Teil einer *geselleschaft:* „daz ûf den hof wære/ komen diu geselleschaft,/ diu mit âventiure kraft/ *von dem lande wart gelât*" (V. 3720–3723). Das Verhalten der Ritter untereinander richtet sich nach der *geselleschaft* (in diesem Fall als Freundschaft). Erec sagt zum Beispiel zu den anderen: „'sô wil ich durch geselleschaft/ mit iu rîten in daz lant"" (V. 2528–2529), „'den vurt wil ich suochen/ uns allen durch geselleschaft"" (V. 2732–2733); und Gauriel: „'ich bite iuch durch geselleschaft/ daz ich die erste tjust rîte"" (V. 4316–4317). Die Konstellation erinnert an die Situation, die in den Schlachten des *Daniel* zu beobachten war, in denen die Gesellschaft im Zentrum der Handlung stand. Besonders deutlich ist dies in der Schoiadisepisode, in der Gauriel und die anderen Ritter gegen eine Gruppe von Heiden kämpfen müssen. Wie Wolfgang Achnitz erklärt, sind „Kämpfe gegen Heiden [...] stets ein Integrationsmoment für die adlige Gemeinschaft".[442]

[441] Michael Egerding (1991), S. 121. Eine ganz andere Interpretation, die meiner nicht entspricht, ist bei Brigitte Schöning zu finden: „Die gemeinschaftlichen Aktionen Gauriels und der Artusritter im zweiten Teil des Romans dienen nicht mehr der Gemeinschaft, also dem Artushof, sondern ganz allein Gauriel und seinen Interessen [...] Das Individuum geht nicht mehr in der Gemeinschaft auf, es bedient sich vielmehr des Kollektivs, um seinen Aufgaben gerecht werden zu können" (Schöning, 1991, S. 216).

[442] Wolfgang Achnitz (1997), S. 219.

Als diese Reihe von Abenteuern bestanden ist, ist Gauriel vollständig in die Gesellschaft integriert. Zusammen mit seinen Begleitern hat er *êre* erreicht: „*dar an sie nie verdurben/ wan sie ie erwurben/ mêr dan ieman, sô man seit,/ êren unde vrümicheit*“ (V. 5384.1–5384.4). Seine Integration ist von der Ankunft der Fee am Hof begleitet. Dies bedeutet nicht nur die Verbindung zwischen *wilde* und Hof, sondern auch die Integration der *minne*, die Gauriels Isolierung verursacht hatte, in die Gesellschaft und die endgültige Überwindung des Konflikts zwischen Gauriel und der Gesellschaft. Neil Thomas formuliert es so: „Gauriel's mistress forsakes her enclosed domain, drops her opposition to the Arthurian fellowship and is effectively inducted into the court as a *vrouwe*. As in *Erec*, so in *Gauriel*: passion is reconciled to courtly regulation“.[443] Schließlich kommt die Fee zu dem Zeitpunkt, wo ein typisch gemeinschaftliches Fest gefeiert wird.

Der Konflikt zwischen der Liebe als etwas, das zur persönlichen Ebene gehört, und der Gesellschaft wird auch in der Jorant-Episode thematisiert. Jorant wünscht sich eine Minne außerhalb der Gesellschaft[444] und deswegen entführt er die Tochter des Grafen und flieht mit ihr zu seiner Burg im Versprochenen Wald, einem Wald, den niemand durchreiten kann:

„ich wolde <*sî*> mînem lîbe
vil schône zuo wîbe
ziehen unz si wære
den vollen manbære,
[...]
und si solde mich ze wirte
hân, als ich iu sagen wil,
hin an daz gemeine zil,
daz sich verendet beide,
liebe unde leide,
mit tôdes <*swinge*>.“ (V. 4429–4441)

[443] Neil Thomas (1989), S. 96. Thomas hat sich in einer ähnlichen Richtung in seinem Aufsatz „Konrad von Stoffeln's *Gauriel von Muntabel*: a comment on Hartmann's *Iwein*?“ ausgedrückt: Indem am Ende die Integration der Liebe in die Gesellschaft gesucht wird, nähert sich Konrads Text mehr dem *Erec* als an den *Iwein* (Neil Thomas, 1988, S. 4–5). Dazu auch Michael Egerding (Egerding, 1991, S. 124) und Wolfgang Achnitz: Für ihn wird „die einst geheimgehaltene Minnebeziehung in Muntabel [...] in eine öffentlich sanktionierte Ehegemeinschaft überführt“ (Achnitz, 1997, S. 227).

[444] Wolfgang Achnitz erklärt, dass Jorant versucht hat, „eine Minnebeziehung aufzubauen, die nur unter Voraussetzungen funktioniert, die nicht dem höfischen Wertekanon entsprechen“. Die Episode hat so eine ähnliche Funktion wie die „allegorieähnliche“ *Joie de la curt*-Episode im *Erec* (Achnitz, 1998, S. 255).

In dieser Episode wird gleichfalls deutlich, inwieweit der Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft von der Entgegenstellung *wilde* / Hof abhängig ist: Wie oben erklärt wurde, entführt Jorant als Figur der *wilde* die Tochter des Grafen und verursacht damit einen Konflikt mit dem höfischen Bereich.

3.4 Macht der Fee / Macht der Königin: Die Ablehnung der Subjektivierung

Wie der Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft von der Opposition zwischen *wilde* und Hof bestimmt ist, wird auch Gauriels Verhalten, das zu seiner Isolierung von der Gesellschaft oder zur Integration in diese führt, von anderen kontrolliert: Die Fee verursacht Gauriels Isolierung, König Artus' Frau seine Integration. Es ist demnach nicht möglich, von einer inneren Motivation der Figur zu sprechen.

Die Fee ist keine normale Frau, sondern besitzt besondere Eigenschaften. Sie ist nicht nur Königin eines Landes (V. 51), sondern verfügt zudem als Fee mit magischen Eigenschaften über eine Macht, die sie Gauriel überlegen macht. Als der Held das Tabu bricht, wird sie nicht als eine gnädige Geliebte, sondern als eine Herrin dargestellt, die ihre Macht demonstrieren will und keine Schwäche zeigt. Als Gauriel sie um Verzeihung bittet („'gedenket, sældenrîchez wîp,/ iuwer <*güete*> und tuot genâden schîn'", V. 242–243), antwortet sie: „[...] ‚des enmac niht sîn./ ich *en*sol vor mîner meisterschaft,/ mîn orden hât *sô* grôze kraft'" (V. 244–246).[445] Auch als Gauriel in Fluratrone ist, wird die Fee als Königin dargestellt, die Befehle erteilt und Gehorsam erwartet: „diu künigin hiez machen" (V. 3161), „'dû solt vil balde rîten'" (V. 3027). Obwohl erwähnt wird, dass sie ihre Jungfrauen zu Rate zieht (V. 3009–3011), braucht sie in Wirklichkeit keinen Rat: Ihre Entscheidung hat sie schon vorher getroffen und sie nutzt nur das Gespräch, um den anderen ihre Entscheidung bekannt zu geben (V. 3012ff.). Dies markiert einen deutlichen Unterschied zu Laudine, die sich von Lunete überreden lässt, Iwein zu heiraten. Da die Fee im *Gauriel* schon von Anfang an ihren Beschluss gefasst hat, scheint es auch absurd, dass der Erzähler die Notwendigkeit einer Erlaubnis der *goten* und *gotinne* für

[445] Wolfgang Achnitz interpretiert diese Szene anders und sieht im Verhalten der Fee einen Beweis, dass sie als eine liebende Partnerin agiert „und nicht (wie etwa Laudine) als souveräne Minneherrin, die ein Vergehen bestraft" (Achnitz, 1997, S. 213). Für Achnitz verhält sich die Fee nicht frei, sondern folgt den Ordnungen der *minne goten* (S. 212).

ihre Hochzeit mit Gauriel erwähnt (V. 3245–3247).[446] Die Vorbereitungen für das Fest haben schon vor dieser Erlaubnis begonnen: „die [die Gäste] kâmen ûf daz gevilde/ ze der küniginne hôchzît“ (V. 3206–3207).

Als mächtige Frau wird die Fee nicht individualisiert, sie wird nicht als eine konkrete Person dargestellt, die Gauriel liebt und die von ihm geliebt wird, sondern nur als mächtige Herrin: Sie erhält keinen individualisierenden Namen und der Beginn der Liebe zwischen beiden, der eine Möglichkeit für die Darstellung ihres Innenlebens bieten könnte, ist nicht Gegenstand der Erzählung.

Die Situation ist im *Iwein* ganz anders. Auch Laudine ist eine mächtige Frau, Königin eines Landes,[447] trotzdem kann sie die Quelle nicht allein verteidigen, wie mehrmals wiederholt wird: „si gedâhte ‚mit mînem lîbe/ mac ich den brunnen niht erwern:/ mich muoz ein biderbe man nern,/ oder ich bin benamen verlorn‘“ (V. 2058–2061), „‚ich mac verliesen wol mîn lant/ hiute ode morgen./ daz muoz ich ê besorgen/ mit einem manne der ez wer‘“ (V. 2312–2315). Laudine wird als Frau als ein ‚schwaches’ Wesen dargestellt. Dies wird wenig später wieder betont, als Lunete bedauert, dass Laudine eine Frau sei und sich nicht allein an Iwein rächen könne: „‚ez schînet wol, wizze Krist,/ daz mîn vrouwe ein wîp ist,/ und daz si sich niht gerechen mac‘“ (V. 3127–3129).

Im *Gauriel* bewirkt das Auftreten der Geliebten als mächtige Frau, dass die Identität des Helden von ihr abhängt. Viele von Gauriels Tugenden haben ihren Ursprung zum Beispiel nicht in seinem Innern, sondern sie erscheinen als ein Geschenk der Fee: „die dûhte er alsô lobesam,/ daz si im gap êre unde guot,/ wirdicheit und hôhen muot,/ s*t*erke unde minne“ (V. 52–55). Es gibt keine Initiative auf Seiten Gauriels. Es ist die Fee, die Gauriel zum Freund auserwählt und nicht umgekehrt: „ein künigin *in* ze vriunde nam“ (V. 51). Nach der Trennung sagt sie:

---

[446] Die Fee hatte sich schon vorher auf ihre „orden“ (V. 246) und auf die „minne goten“ (V. 374) berufen, um sowohl die Trennung von Gauriel zu rechtfertigen als auch die spätere Möglichkeit, die Beziehung zu ihr zurückzugewinnen. Das Auftreten der Gotten veranlasst Karin Lichtblau zur Behauptung, dass die Fee nicht frei in ihren Entscheidungen ist und es sich deswegen um eine domestizierte und machtlose Fee handelt (Lichtblau, 1998, S. 275).

[447] Laudine ist eine mächtige Frau, die Iwein eine Bedingung stellt und ihn bestrafen kann, wenn er sie nicht erfüllt. Aber sie kann ihn nicht, obwohl sie teilweise Eigenschaften einer Fee besitzt, in ein schreckliches Wesen verwandelt, wie die Fee. Dazu Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer: „Die vermutete ursprüngliche Quellenfee, die ihren Bereich selbst verteidigen konnte, war selbst souverän, den Liebhaber zu wählen und ihm Zutritt zu ihrer Welt zu gewähren. Mit der Transposition in eine realere Welt brauchte sie den Verteidiger, und der wurde ihr Gemahl“ (Cormeau / Störmer, 1993, S. 207).

„'mich riuwet, daz ich iuch hete erkorn'" (V. 230). Die *minne* ist also kein persönliches Gefühl Gauriels, sondern er erscheint als Minneobjekt der Fee.[448]

Das Auftreten einer mächtigen Frau führt auch dazu, dass Gauriels ‚Krise' – wieder ein Moment, das für die Darstellung der Subjektivität der Figur geeignet gewesen wäre – von außen kommt. Am Anfang wird diese Krise durch die Beschreibung psychologischer Zustände charakterisiert und zwar als Gauriel bemerkt, dass er das Versprechen gebrochen hat, welches er seiner Dame gegeben hatte: „dâ muoste im leide von geschehen/ und wart betrüebet i*m* der sin" (V. 146–147). Dieses Moment der Verzweiflung und des Schmerzes im Wald inmitten der Gruppe von Frauen hat physische Folgen, die von den anderen bemerkt werden: „nu wart er alsô missevar,/ daz ez diu vrouwe wart gewar/ daz er der rede sêr erkam" (V. 149–151). Er wird auch „schamerôt" (V. 154) und seine Trauer wird erwähnt: „jâmer" (V. 165), „und reit vil trûreclîche" (V. 175), „dâ wart mit zühten in geladen/ sîn vrouwe dicke, sô in twanc/ ir minne, sinne und gedanc" (V. 180–182).

Trotzdem sind Gauriels Krankheit und Hässlichkeit, die die wirkliche Krise darstellen, eine Strafe der Fee, durch die sie beweist, dass Gauriel ein Objekt ist, das ihr gehört. Die Krise ist also nicht Folge eines inneren Prozesses der Selbstentfremdung wie bei Iwein.[449] Hartmanns Held wird wahnsinnig und sein Aussehen verändert sich in Folge seines Waldlebens. Gauriels Krise bedeutet trotzdem auch eine Identitätskrise, wie im Fall Iweins: Da Gauriels Selbst auf dem Willen der Fee begründet ist, verursacht der Verlust ihrer Liebe unbedingt eine Identitätskrise, die sich im Verlust der Voraussetzung dieser Liebesbeziehung, seiner Schönheit, konkretisiert. Gauriel kann also nicht mehr von anderen Frauen geliebt werden, die eventuell einen neuen Grund für seine Identität bedeuten könnten: „'doch müet mich sêr, ob iuwer*n* lîp/ iemer âne mich kein wîp/ geminnet ûf der erde'" (V. 251–253). Die Gleichsetzung der Krise mit der Veränderung seines Aussehens entspricht den Eigenschaften von Gauriels Identität: Da diese von einer externen Instanz abhängig ist, bleibt nur etwas Äußerliches.[450] Gauriels Selbst verwandelt sich, obwohl diese Verwandlung nur äußerlich bleibt.

---

[448] Außerdem wird die Entstehung der Liebe, wie schon erwähnt wurde, nicht dargestellt. Es wird damit ein Moment vermieden, in dem Gauriels Subjektivität und sein Inneres hätten gezeigt werden können.

[449] Neil Thomas (1989), S. 93; Michael Egerding (1991), S. 113.

[450] Die physischen Eigenschaften sind auch ein wichtiges Element für die Charakterisierung eines literarischen Individuums (dazu Uri Margolin 1990, S. 858). Besonders in der höfischen Gesellschaft ist das schöne Aussehen ein konstitutives Element der adligen Identität, indem es die adlige Abstammung aufweist. Dazu in Bezug auf die Figur von Lancelot: Judith Klinger (2001), S.

Die Verwandlung von Gauriels Aussehen in der Krise geht mit einer Verwandlung seines Namens einher, was wieder bestätigt, dass die Veränderung des Aussehens einen Identitätswechsel bedeutet:[451] „alsô verwandelte sich sîn nam/ daz er der ritter was genant/ mit dem bocke über alliu lant“ (V. 322–324). Die Wahl des Bocks als Begleittier impliziert, dass er Eigenschaften des Helden widerspiegelt und Gauriel sich mit ihm identifiziert: Beide sind hässlich.[452] Damit wird wieder deutlich, dass Gauriels Identität oberflächig ist, weil sie von Aussehen abhängig ist. Im *Iwein* dagegen sind die Eigenschaften des Löwen Mut und Hilfsbereitschaft.[453] Im *Gauriel* wie im *Iwein* impliziert die Suche nach der Frau in den Abenteuern eine Identitätssuche:[454] Erst als Gauriel die *hulde* seiner Geliebten erobert, erlangt er auch sein altes Aussehen wieder.

Die Eigeninitiative des Ritters verliert sich auch in der Versöhnung mit der Dame. Schon als sie ihm die Strafe auferlegt, deutet sie an, wie er sie wieder aufheben kann:

> „iu belîbet aber inne
> kraft und ouch sinne
> und iuwer manlicher muot.
> seht waz ir dar nâch tuot:
> in disem bilde ersterbet,
> ob ir niht hulde erwerbet.“ (V. 261–266)[455]

76–77. Über diese Rolle des Körpers auch Peter Czerwinski (1989), S. 11–57, besonders S. 56–57. Nach Czerwinski definiert sich der Adlige durch seinen (sichtbaren) Körper, dessen Präsenz auch das höfische Kommunikationssystem bestimmt. In diesem Sinne negiert er dem feudalen Helden die Möglichkeit, eine wirkliche, „übergreifende“ Identität zu besitzen. Dies könnte auch bei Gauriel der Fall sein: Die Rolle des Aussehens wird vor allen anderen möglichen Komponenten seiner Identität vorausgesetzt, so dass man behaupten kann, dass Gauriels Identität mit seiner äußeren Erscheinung gleichgesetzt wird.

451 Dazu Wolfgang Achnitz: „Dennoch schaffen sich beide Ritter [Gauriel und Iwein] eine neue Identität, indem sie sich andere Namen zulegen“ (Achnitz, 1997, S. 213).

452 Volker Mertens (1998), S. 236.

453 Im Gegensatz zu Iwein ist Gauriels Identität nicht von seinem Innenleben, seiner Erinnerung oder Zukunftsplannung abhängig.

454 Meine Interpretation unterscheidet sich teilweise von der Michael Egerdings: „[...] anders als Hartmanns Iwein verliert Gauriel mit dem Verlust der *hulde* seiner *vrowe niht sîn selbes hulde* und damit seine Identität; die Entfremdung von seiner geliebten *vrowe* führt bei ihm somit nicht zur Selbstentfremdung; seine Aventiure-Suche ist damit auch nicht eine Suche seiner selbst und dient nicht der Wiedererlangung der persönlichen Identität“ (Egerding, 1991, S. 113). Gauriel sucht sehr wohl nach seiner Identität, aber diese wird anders als im *Iwein* definiert.

455 Hier wird auch deutlich, wie Gauriels Identität von der Fee kontrolliert wird: Sie erlaubt, dass er bestimmte Elemente seiner Persönlichkeit behält (*kraft*, *sinne* und *muot*), nur damit er wieder zu ihr gelangen kann.

Er muss tun, was sie von ihm verlangt und folgt daher nicht seinen eigenen Vorstellungen, wie das bei Iwein der Fall ist. Dieser Anweisung der Fee folgend besteht Gauriel eine Reihe von Abenteuern. Später beschließt er nicht selbständig, zum Artushof zu reiten, wie Daniel es tut, sondern er tut es nur auf die Forderung der Fee hin. Er selbst bezeugt dies ausdrücklich vor Artus: „'und wizzet, herre, daz ich mich/ gên iu ân nôt niht hân *bewart*./ mir war geboten disiu *vart*/ bî dem lîbe, ez tet mir nôt'" (V. 2147–2150), „'[...] swie mîn vrouwe mir/ gebiutet, alsô büeze ich ir'" (V. 2162–2163).

Die Kontrolle der Fee über Gauriels Verhalten zeigt sich auch bei seiner Ankunft in Fluratrone. Sie leitet die gesamte Handlung, damit ihr Plan (Gauriels Kommen in Fluratrone) durchgeführt wird. Der Knecht, der Gauriel und die anderen Ritter nach Fluratrone führt, sagt ihnen, dass niemand das Land betreten kann, wenn ihm das nicht erlaubt wird: „'daz keiner slahte man/ in daz lant komen kan/ wan den man gerne dar în lât'" (V. 2579–2581). Daraus kann man folgern, dass Gauriel nur nach Fluratrone gelangen konnte, weil die Fee es ihm erlaubt hat: Sie hat einen Plan vorbereitet, um Gauriel wieder dorthin zu führen.[456]

Dies zeigen mehrere Details. Zuerst treffen die Ritter, die den Weg nach Fluratrone nicht kennen, den Knecht, der ihnen die richtige Richtung weist. Im Wald von Fluratrone begegnen sie dem *weideman* und es sieht so aus, als habe er sie gesucht, um sie vor der Anwesenheit des Landesheers zu warnen:

> daz ersach ein weideman
> bî im in dem walde,
> er ruofte und lief balde
> [...]
> Êrec gâhen began
> und vrâcte waz im wære. (V. 2738–2745)

Die Fee erwartet Gauriel bereits: Als ein Ritter ihr ankündigt, dass eine Gruppe von Männern ins Land gekommen ist, fragt sie sofort nach ihren Schilden. Als sie Gauriels Schild erkennt, ordnet sie an, den Kampf zu beenden. Dies zeigt, inwieweit Gauriels Verwandlung von der Fee veranlasst wurde: Während Iweins neuer Name ihn vor Laudine unerkannt bleiben lässt, geschieht in Gauriels Fall das Gegenteil:

[456] Ralf Simon sagt in diesem Sinne: „Das Feenreich als der zentrale Ort in der Topographie des Feenmärchens ist für den Ritter zunächst ein Jenseits, das nur dann erreichbar ist, *wenn die Fee es will*" (Simon, 1990, S. 45).

Die Fee erkennt ihren Geliebten, als ihr gesagt wird, dass ein Ritter mit einem Bock auf dem Schild Fluratrone betreten hat (V. 2994–2995, 3004–3008).

Gauriels Heilung veranlasst die persönliche Entscheidung der Fee. Sie findet statt, nachdem Gauriel von seiner Geliebten vergeben worden ist, im Gegensatz zum *Iwein*, wo die Vergebung nur durch Vermittlung einer anderen Frau erreicht wird. Gauriel wird geheilt und erfährt wieder eine Veränderung seines Aussehens: „hie verwandelte er sich/ und wart der schœnste man/ des man kunde ie gewan" (V. 3118–3120). In diesem Moment bekommt er *zuht:* „*ein grôziu zuht wart an im schîn,/ daz sâhen die gesellen sîn*" (V. 3121–3122). Hier wird deutlich, dass Gauriels Identität etwas Äußerliches ist, das gesehen wird. Erst als Gauriels Aussehen sich verändert, erhält er auch eine innere Qualität (*zuht*), die dennoch für andere sichtbar ist.[457] Die Veränderung seines Aussehens bedeutet dann wieder eine Identitätsveränderung, die trotzdem keine Entwicklung beinhaltet: Gauriels Identität gelangt an den Punkt zurück, an dem sie sich schon vorher befunden hatte. Dies wird ausdrücklich von der Fee gesagt, als sie mit ihrer Jungfrau über die Folgen der Salbe spricht: „'sô verwandelt sich sîn varwe/ und wirt ein man als ich in sach,/ dô ich ze jungeste wider in sprach'" (V. 3048–3050).

Nach Gauriels Ehe mit der Fee verändert sich die Beziehung zwischen ihnen. Die Fee erklärt Gauriel, dass er jetzt als ihr Ehemann Macht über sie habe: „'ir sult landes unde mîn/ iemer mêr gewaltic sîn'" (V. 3321–3322). Von diesem Moment an steht die Fee in Gauriels Diensten: Sie kontrolliert weiter sein Verhalten und seine Zukunft, aber diese Kontrolle bedeutet, da sie nicht mehr als Gauriels Herrin handelt, keine Machtausübung mehr, die von Strafe und Gehorsam bestimmt wäre.

Diese neue Art der Kontrolle der Fee über Gauriel zeigt sich in den magischen Objekten, die er von ihr bekommt. Diese Objekte neutralisieren seine Eigeninitiative: Sie erlauben ihm, Siege zu erkämpfen, die mit seiner eigenen Kraft nicht möglich wären. Gauriel erhält den Gürtel, als er in Friapolatuse ankommt. Dieses magische Objekt, das „von edeler salamandrîn" (V. 3066) gemacht ist, besitzt folgende Eigenschaften:

> „sie kan niemen verbrennen.
> swelher wurm eiter treit,
> der übele wirt dâ mit geleit,
> daz in keiner rüerte.

[457] Die Situation ist genau die umgekehrte wie im *Iwein*, wo der Held eine innere Verwandlung durchmacht, die sich danach in seinem Äußeren widerspiegelt.

swer <*iht*> des leders vüerte,
er rite wol berc unde mos,
im gestrûchet niemer ros
noch enpfellet durch kein nôt,
<*ez*> werde im dan erslagen tôt.“ (V. 3070–3078)

Der Ring wird ihm von der Fee geschenkt, als er Fluratrone auf der Suche nach Abenteuern verlässt: „’e*z* ist dir guot vür wazzernôt/ und vür unrehten tôt,/ vergift und aller zouberlist/ dâ mit gar verdamnet ist’“ (V. 3377–3380).

Die Unterstützung durch diese Objekte bedeutet, dass Gauriels Siege nicht immer auf Grund seiner eigenen Fähigkeiten als Ritter zustande kommen: Im Schoiadisabenteuer benutzt er den Zauberring, um einen Drachen zu töten, auf dem der Heidenkönig fliehen will:

dô er daz swert ûf în sluoc,
an der selben hant er truoc
sîner vrouwen vingerlîn.
des [tugent] wart an dem tracken schîn,
er zerstoup *als ein mist,*
verderbet was sîn zouberlist. (V. 3639–3644)

Im Versprochenen Wald kann er den Sieg über Jorant nur mit Hilfe des Salamanderssattels erringen, denn er vermag nun dank des *ledervel* das Moor zu durchreiten.

Am Ende des Romans bereitet sich Gauriel vor, nach Fluratrone zurückzukehren. Er denkt, er kann rechtzeitig dort sein, hat aber auch Angst, dass er Abenteuern begegnen könnte, die ihm wie auch Iwein einen terminlichen Konflikt verursachen würden:

daz der herre Gauriel,
geborn von Muntabel,
urloup nu næme.
in dûhte daz er kæme
heim [ ] ze *jâres* zît,
ob in keiner slahte strît
irte ûf der strâze. (V. 5237–5243)

Die Fee begibt sich aber persönlich zum Artushof, um kein Versäumnis der Frist zu ermöglichen (und auch keine innere Krise Gauriels). Indem sie Artus dafür dankt, dass er Gauriel gut behandelt hat, zeigt sie, wie sie Gauriels Verhalten kontrolliert:

„'und wil iu danken, ob si kan,/ daz mînem herren und ir man/ ze liebe geschach al hie ze hûse'" (V. 5367–5369).

Die Verdoppelung der Struktur im Verhältnis zum *Iwein* bewirkt, dass es nicht nur eine mächtige Frau gibt, sondern zwei. Auch König Artus' Frau bestimmt Gauriels Verhalten. Ist die Fee Königin ihres Landes, kann Ginover als die wichtigste Instanz am Artushof gesehen werden. Ihr gesellschaftlicher Rang gleicht dem des Königs:[458] Beide zusammen geben den Rittern die Erlaubnis zu *tjostieren* (V. 1010ff., 1258ff., 1643ff.) und entscheiden über höfische Aktivitäten wie die Jagd (V. 3801–3803). Die Königin empfängt außerdem (gemeinsam mit dem König oder allein) Gäste (V. 5189–5191, 5577–5581). Ginover trifft aber auch wichtige Entscheidungen am Hof. Sie und nicht Artus beschließt zum Beispiel, die Jungfrau zu Gauriel zu schicken:

> dô sprach diu milde künigin:
> „ich wil dar senden eine maget
> diu uns diu mære schiere saget
> wes er geruoche hie ze hûs."
> dô sprach der künic Artûs:
> „vrou, ir hât ez reht bedâht." (V. 482–487)

Der König beschränkt sich darauf, sein Einverständnis zu geben: „dô sprach der künic Artûs:/ ‚vrou, ir hât ez reht bedâht'" (V. 486–487). Seine Frau ist auch diejenige, die Gauriel und seine Begleiter empfängt, als sie am Ende des Romans zum letzten Mal an den Artushof zurückkehren:

> beide die ritter und diu maget
> als uns diu âventiure saget,
> wurden wol enpfangen.
> hie kâmen gên in gangen
> diu künigin und ir vrouwen gar. (V. 5187–5191)

Wie die Fee, bestimmt auch die Königin Gauriels Verhalten, als sie ihn bestrafft. Als Gauriel die Fee um ein Jahr Auszeit bittet, argumentiert er ganz anders als Iwein. Obwohl ihn Erec vorher überzeugt hat, sich eine Zeit lang von der Fee zu entfernen, um auf Abenteuersuche zu gehen, liegt der wahre Grund für Gauriels

[458] Dazu Petra Kellermann-Haaf (1986), S. 186. Ein Beispiel des gleichen Rangs beider Figuren ist, dass König Artus und die Königin oft zusammen in der Formel *der künec unt diu künegîn* erwähnt werden (Karin R. Gürttler, 1976, S. 275).

Fortgang nicht in seinem Ermessen.[459] Wie er selbst der Fee erklärt, muss er Ginovers Bedingungen erfüllen:

> „dô bôt ich mîne sicherheit
> der edeln künigin gemeit:
> gewünne ich iuwer hulde,
> daz ich vür die schulde
> mich antwurte wider dar
> und mit der tugenthaften schar
> ein jâr *ze* der tavelrunde sî." (V. 3335–3341)

Gauriel wird von Ginover gezwungen, ein Jahr lang dem Hof fern zu bleiben, es ist nicht seine Entscheidung.[460] Nach diesem Dienst wird er frei sein und nicht mehr unter der Macht der Königin stehen: „'geleiste ich daz, sô bin ich vrî"" (V. 3342).

Obwohl der *Gauriel* zum großen Teil dem Schema des *Iwein* mit Verlust und Wiedergewinn der Frau folgt, unterscheidet er sich von Hartmanns Roman darin, dass es hier keine psychologische Motivation gibt, die den Verlauf der Handlung erklären könnte. Deswegen wird jeder innere Konflikt vermieden. Während Iwein mehrere Heiratsangebote bekommt und sich in der Lage befindet, sich zu entscheiden und sie abzulehnen, schlägt Gauriel niemand eine andere Ehe vor. Diese Tatsache kann als Folge der Existenz der mächtigen Frauen interpretiert werden: Die Fee verwandelt Gauriel in einen hässlichen Mann, der deswegen von keiner anderen Frau geliebt werden kann, und danach reitet er in Begleitung anderer Ritter, was ein solches Angebot ausschließt.

Während die Subjektivität des Helden im Text nicht dargestellt wird, sieht es bei der Nebenfigur Erec ein wenig anders aus. Wie gesagt, wird in der Erec-Episode gezeigt, dass Erec in einen Konflikt zwischen *êre* und Wunsch gerät: Er ist gezwungen, der Dame zu helfen, um seine *êre* nicht zu verlieren, möchte aber lieber zum Artushof zurück. Dieser Konflikt, der hier wie im Fall des *Iwein* in Verbindung mit der Terminproblematik auftritt, wird als ein innerer Konflikt dargestellt, über den Erec ganz für sich selbst nachdenkt: „vil stille e*r* des ge*dagete*" (V. 1544).

---

[459] Die anderen Ritter erwähnen trotzdem Gauriels Willen, als sie ihn nach der Hochzeit nach seiner Absicht fragen: „'[...] uns hât wunder,/ wie iuwer wille sî getân,/ daz sult ir uns wizzen lân"" (V. 3268–3270).

[460] Gauriels Worte an die Fee zeigen, dass die von Erec benutzte Argumentation, um Gauriel zu überzeugen, den Hof zu verlassen, innerhalb der Handlung überflüssig ist: Gauriel muss sowieso ausziehen.

3.5 Der Wille Gottes / der Wille der *gotinnen*

Das Fehlen einer subjektiven Motivation impliziert, dass Gauriels Wille die Handlung nicht bestimmen kann. Trotzdem werden wie im *Daniel* die Entscheidungen der Figuren oft durch das Verb *wellen* ausgedrückt: „'die wil ich enpfâhen'" (V. 746), „'*und* wil im wesen undertân'" (V. 1236), „'daz ich sîn gerne warten wil'" (V. 1854). Dies bedeutet nicht, dass Gottes Wille in die Handlung nicht eingreift. Gottes Einfluss verursacht manchmal, dass der Wille der Figuren nicht in die Tat umgesetzt wird: „'daz wolde ich [Gauriel] niht gerochen hân/ anders, swie ez noch ergât,/ dan ez got gevüeget hât'" (V. 1837–1839). Dasselbe geschieht im Kampf zwischen Gauriel und Iwein: Sie wollen beide das gleiche („ietweder wolde sînen zorn/ an dem andern überkomen", V. 2045–2046), aber Gottes Wille, der sich durchsetzt, verhindert es: „daz solde in beiden hân benomen/ den lîp, wan ez niht wolde/ got, daz ez geschehen solde" (V. 2047–2049). In anderen Fällen setzt sich der Wille der Figuren durch, aber Gott ist immer derjenige, der das letzte Wort hat. Im Schoiadis-Abenteuer sagt zum Beispiel die Königin:

> „got her, nu tuo sie sigehaft.
> ob sie uns ledigen wellen,
> *sô helfe in got gevellen*
> *daz unreht, daz sie an uns hie*
> *begânt, des bat ich ie.*" (V. 3550–3554)

Wie im *Rolandslied* ist es immer Gottes Wille, der die Ereignisse bestimmt: „got vüeget daz er vüegen wil" (V. 4987), „'ez kan doch niht geschehen/ wan daz got verhenget'" (V. 4998–4999). Gottes Eingriff in die Handlung wird deutlich im Versprochenen Wald: Nur dank Gottes Hilfe können Gauriel und die anderen Ritter den Wald durchreiten und den Sieg über Jorant erkämpfen, ohne dabei das Leben zu verlieren: „und wolde sie got niht hân ernert,/ sô kundens sîn niemer genesen./ got ruoche in hiute genædic wesen" (V. 4222–4224). Und danach heißt es:

> got stât den vrumen bî,
> daz *erschein* an disem strîte,
> sie sluogen sich ze wîte
> <*an*> einen wert wunnevar,
> dâ liezen sie diu tier gar.
> vil michel wunder sie des nam

daz wieder tier noch wurm kam
zuo in ûf daz gevilde
und ir doch in der wilde
diu grôze unmâze was. (V. 4232–4241)

Später wird dieselbe Idee von der Tochter des Grafen wiederholt, als die Ritter sich schon auf Jorants Burg befinden:

[...] „*es ist ein wunder*
daz got mit iu hât geworht,
daz ir âne alle vorht
in diz lant sît komen
und niht schaden hât genomen.
iedoch sô hôrte ich sagen ie
daz got die sînen nie verlie.“ (V. 4382.28–4382.34)

Es wurde aber bereits erklärt, dass die Fee, die *gotinne* genannt wird („disiu was ein götinne“, V. 56) Gauriels Leben kontrolliert. Wenn Gott die Macht besitzt, den Lauf der Ereignisse festzulegen, nehmen die *gotinnen* als eine Art *wilde* Götter eine parallele Stellung ein.[461] Dies ist bei Artus' Frau aber nicht der Fall, die, obwohl sie ebenfalls Gauriels Verhalten bestimmt, ein menschliches Wesen ist.[462] Auch über Jorant, der gleichfalls magische Eigenschaften besizt, wird (nur in der Handschrift I) gesagt, dass er Sohn einer *gotinne* sei: „*ez* [das Haus] *bûwete diu götin Pallas,/ diu des wirtes muoter was*“ (V. 4382.17–4382.18).

Da Gauriels Leben nun von zwei verschiedenen Mächten, Gottes und der *gotinne*, kontrolliert wird, gibt es Momente, in denen beide Kräfte sich überschneiden. Gegen Jorants Zauber, der ursprünglich von einer *gotinne* stammt, hofft Gauriel auf Gottes mächtige Hilfe: „'ich getriuwe ze gote des wol'“ (V. 4304). Letzten Endes aber verwendet er die gleichen Waffen wie Jorant, nämlich das *salamanders leder*, das er von der Fee bekommen hat (V. 4344–4349). Auf der anderen Seite beruft sich manchmal die Fee selbst, obwohl sie eine *gotinne* ist, auf Gottes Hilfe. Zum Beispiel sagt ihre Botin zu Gauriel: „'daz iu got die sælde gît,/ daz ir der âventiure strît/ alsô mit êren dâ *bejaget*'“ (V. 383–385).

[461] Auch der *merveine* werden ‚göttliche' Eigenschaften zugesprochen: „vil wirdeclîchen si [die *merveine*] sie [die Ritter] empfie,/ diu küniginne rîche/ harte götelîche“ (V. 4966–4968).
[462] Die Kontrolle der Königin über Gauriels Leben ist von anderer Art als die der Fee: Da sie keine *gotinne* ist, kann sie Gauriel nicht in ein hässliches Wesen verwandeln oder seine Rückkehr mit magischen Instrumenten sichern.

Wenn die Fee eine *gotinne* ist, muss der Teufel ihr Feind sein. Als Gauriel die Ordnung der *gotinne* verletzt, werden er und seine Begleiter mit dem Teufel verglichen. Als er in Fluratrone eindringt, sagt ein Ritter zur Fee: „'sie habe der tiuvel her gesant'" (V. 2983), „'sie <*wâren nienert*> wan von der helle'" (V. 2986). Auch Jorant vergleicht Gauriel und die anderen Ritter nach ihrem Sieg im Versprochenen Wald mit dem Teufel: „'und hæte hie durch gezoget/ der tiuvel *mit sîner menigîn*,/ daz wunder möhte niht grœzer sîn'" (V. 4490–4492). Wenn Gauriel die Ordnung der *gotinne* verletzt, als er in die *wilde* eindringt, so stellt er sich auch gegen Gottes Ordnung, wenn er gegen den Hof kämpft. In diesem Moment wird Gauriel von Kei ebenfalls mit dem Teufel verglichen: „'der tiuvel der in *her brâhte*/ der *neme in wider in sîn ahte*'" (V. 1604–1605).

3.6 *wilde* Zeit / höfische Zeit

Zur Darstellung der Zeit im *Gauriel* fällt auf, dass sie trotz vieler Zeitangaben nicht so sorgfältig ist wie im *Daniel*. Es gibt mehrere zeitliche Lücken, die keine genaue Zeitrechnung erlauben. Das Zeitschema des Romans ist folgendes:

1. Vorgeschichte:
   - halbjährige Krankheit
   - ein Jahr Abenteuer
2. Artushof:
   - 28. Mai: Gauriels Ankunft am Artushof
   - Sechs Tage Kämpfe gegen Artusritter (ein Tag Pause). Am sechsten Tag Ginovers Frist
   - Sieben Tage Aufenthalt am Artushof
   - Zwei Tage Warten auf Erec
3. Fluratrone:
   - Zeitlücke
   - 15 Tage Reise nach Fluratrone
   - Vierzehn Tage Hochzeit und Fest. Am 14. Tag Jahresfrist
4. Schoiadis
   - Acht Tage auf der Heide
   - Drei Tage reiten bis zur Burg Pronias

- Vierter Tag: Kampf gegen die Heiden
- Drei Tage beim König
- 12 Tage reiten von Schoiadis bis zum Artushof

5. Artushof
   - Sieben Tage Fest (im Herbst)
6. Asterian
   - Zeitlücke
   - Eine Nacht beim freundlichen Burgherrn
   - Ritt durch den Versprochenen Wald (Zeitlücke)
   - Eine Nacht bei Jorant
   - Eine Nacht beim freundlichen Burgherrn
7. Geldipantabenteuer
   - Ritt bis zum Land der Meerfee (Zeitlücke)
   - Eine Nacht bei der Meerfee
   - Ein Tag Kampf gegen Geldipants Heer
   - Ritt zum Artushof (Zeitlücke)
8. Artushof: Mai (Ende von Ginovers Frist)
   - Eletes Ankunft: Ankündigung der Ankunft der Fee drei Wochen später
   - Vierzehn Tage Fest

Die erste Zeitangabe im Text ist die des Tabubruchs: „diz geschach an einem *pfinges*tage“ (V. 60). Die Landschaftsbeschreibung entspricht dieser Jahreszeit: „vogel manicvalde“ (V. 80), „bluomen“ (V. 84), „grüenen plân“ (V. 99). Nach der Bestrafung durch die Fee bleibt Gauriel „vor leide“ ein halbes Jahr untätig (V. 294). Danach besteht er ein Jahr lang verschiedene Abenteuer, ohne die *hulde* der Fee zu erlangen: „wol ein jâr er alsô reit,/ daz er gedulteclîchen leit/ sîner frouwen harmschar“ (V. 341–343).

Als Gauriel die Botschaft der Fee gelesen hat, wartet er, bis „daz er sich ûz bereite/ des jâres dô diu winterzît/ *lie* den sumer âne strît“ (V. 400–402). Im Mai geht er zum Artushof, wie mehrmals wiederholt wird (V. 410, 1367). Diese Jahreszeit wird topisch beschrieben:

> die dürren wisen man dô sach
> mit bluomen überstecket
> und schône bedecket
> mit einer wunneclichen wât

als sie der liehte meie hât
bereit und wunneclichen schal. (V. 406–411)

Am ersten Tag kämpft er gegen mehrere Ritter des Hofes und besiegt alle. Der Einbruch des zweiten Tages („dô sie êrste den tac sâhen", V. 964) wird angegeben. An diesem zweiten Tag kämpft er gegen Walwan, der ebenfalls besiegt wird. Der Verlauf des Tages wird in Form von Zeitangaben zweimal erwähnt: „ir wart zerbrochen sunder zal/ von in beiden ûf dem wal/ vaste unz ûf mitten tage" (V. 1101–1103) und: „in wîslicher huote/ vâhten sie den langen tac, [...] unz daz sie diu sunne verlie/ und der âbent ane gie" (V. 1136–1142). Am gleichen Abend erklärt Meljanz, dass er am folgenden Tag gegen Gauriel kämpfen will: „Meljanz, der küene man,/ urloup zuo der âventiure nam,/ daz er sî morgen wolde/ vordern, als er solde" (V. 1247–1250). Der dritte Tag beginnt („des morgens vil vruo", V. 1259), in dem Gauriel nicht nur gegen Meljanz, sondern morgens auch gegen Kei kämpft: „er [Gauriel] wolde in [Kei] an dem morgen/ vil gern bejagen. <*enmorgen*>" (V. 1299–1300). Der Held kämpft bis zum Ende des Tages durch: „<*sus*> *reit er unz ez âbent* <*wart*>/ *ûf sîner ritterlicher vart,*/ dô schiet er von dem strîte" (V. 1364–1366).

Die Darstellung des Kampfes am Artushof wird vom ersten Teil der Erec-Episode unterbrochen. Die Episode beginnt mit einer unbestimmten Zeitangabe: „eins tages an einem morgen" (V. 1430) stehen Gawan, Iwein und Erec vor einem Wald, als eine Frau erscheint und sie um Hilfe für ihre Herrin bittet. Die Botin erzählt ihnen, dass sie bereits am Artushof war, ihr aber niemand Hilfe leisten konnte, weil der ganze Hof mit dem Kampf gegen Gauriel beschäftigt war. Bei ihrer Ankunft hatte Gauriel schon mehrere Artusritter besiegt. Dies bedeutet, dass sie am ersten oder zweiten Tag des Kampfes an den Hof gelangt sein musste. Erec begleitet nun die Frau.

Im Hinblick auf Iwein und Gawan wird gesagt, „sie riten tac unde naht" (V. 1578) und „Eins nahtes dô man wazzer nam/ ûf den hof geriten kam/ her *Îwein* und her *Gawân*" (V. 1588–1590). Dieser Tag ist der 28. Mai („sie kâmen da*r*, als ich iu sage,/ der meie hete sîner tage/ dannoch unverslizzen drî", V. 1584–1586) und es ist auch der Abend des dritten Tages seit Gauriels Ankunft am Artushof, wie sich aus Iweins Bemerkung ableiten lässt: „'und uns got gesendet hât/ her ze disen tagen drîn'" (V. 1641–1642). Das heißt, dass Gauriel am 25. Mai an den Artushof gekommen ist. Da die Jungfrau an den Hof kam, als schon mehrere Ritter besiegt waren, muss sie am 25. oder 26. Mai dort angekommen sein. Danach ist sie Iwein,

Gawan und Erec begegnet und die zwei ersten hatten noch Zeit, um am 28. Mai wieder den Artushof zu erreichen.

Am Abend dieses dritten Tages verkündet Gawan seine Absicht, am nächsten Tag gegen Gauriel zu kämpfen: „'ich wil morgen in bestân'" (V. 1631). Der Beginn des vierten Tages wird erwähnt: „smorgens dô der vogel sanc/ sich mit dem tage erschalte" (V. 1675–1676). Gauriel kämpft gegen Gawan „den langen tac unz an die naht" (V. 1750). Am fünften Tag („dar nâch an dem andern tage", V. 1818) wird nicht gekämpft, aber ein Knecht kommt zu Gauriel und verkündet ihm, dass am folgenden Tag Iwein gegen ihn kämpfen will: „'daz er morgens ûf heiles ban/ wil iuch und iuwern boc bestân'", V. 1850–1851). Der Anfang des sechsten Tages wird erwähnt: „dô der morgenliehte tac/ belûhte *tal* und berc" (V. 1877–1878) und der Verlauf des Tages: „den tac nâhen unz an die naht" (V. 1895). Nach Gauriels Sieg über alle Artusritter und nach dem Friedensschluss setzt Ginover Gauriel eine Frist: Er muss ein ganzes Jahr lang für den Hof kämpfen (V. 2250–2255), das heißt, bis zum 31. Mai des nächten Jahres. Es wird beschlossen, dass Gauriel und seine Begleiter noch sieben Tage am Artushof verbleiben sollen: „daz urloup wart im gar verseit/ und mit bete nider geleit/ sîn reise kûme siben tage" (V. 2296–2298).

Im zweiten Teil der Erec-Episode gibt es eine Zeitlücke und zwar wird nicht angegeben, wie viel Zeit Erec und die Frau brauchen, um Savines Land zu erreichen. Die Nacht des ersten Tages im Land wird erwähnt: „die nah*t* wart er behalten" (V. 2332), „diu vrouwe was mit sorgen/ die naht unz an den morgen" (V. 2338–2339). An diesem Tag kämpft Erec gegen den Grafen und sein Heer. Der nächste Tag bricht an: „wan daz man hern Êrecken pflac/ die naht gar unz an den tac" (V. 2454–2455). An diesem zweiten Tag drückt Erec seinen Wunsch aus, wieder nach Britannien zu reiten: „'wan ich wil rîten vor dem tage'" (V. 2500). Mitternacht reitet er ab: „*sus vuor er wol ze mitter naht*" (V. 2514).

Erec kommt an den Artushof, als Gauriel, Walwan, Gawan und Iwein gerade aufbrechen wollen: „dâ vant er disen guoten man/ in vil grôzer wirdicheit./ die vier hâten sich bereit/ als sie wolden rîten" (V. 2520–2523). Die vier Ritter warten noch zwei Tage auf ihn („mit guotem willen sie sîn biten/ zwêne tage unde riten/ al vünfe von dem lande", V. 2531–2533) und reiten danach alle zusammen nach Fluratrone. Auf dem Weg nach Fluratrone entsteht wieder eine Zeitlücke, denn der Leser weiß nicht, wieviele Tage bis zur Begegnung mit dem Knaben vergehen. Der Erzähler sagt nur, dass es „eins tages von geschihte" (V. 2542) stattfindet. Erst nach der Begegnung mit dem Jungen kommen wieder zeitliche Angaben vor und zwar wird

gesagt, dass sie fünfzehn Tage später Fluratrone erreichen: „er vuortes mit im, als ich iu sage,/ unz an den vünfzehenden tage,/ dô kâmen sie ûf einen berc“ (V. 2625–2627). Während die Ritter den Wald in Fluratrone durchreiten und beim Kampf gegen die einheimischen Ritter fehlen die Zeitangaben. Erst als sie Friapolatuse erreichen, kommen sie wieder vor: Es wird erklärt, dass es Nacht ist (V. 3127) und wenig später wird der Einbruch eines neuen Tages erwähnt: „dô diu naht ein ende nam/ und der liehte morgen kam“ (V. 3131–3132). Die Hochzeit und das Fest dauern vierzehn Tage: „âne haz und âne nît/ werte disiu hôchzît/ ich wæne wol vierzehen tage“ (V. 3257–3259). Gauriel bittet dann die Fee, mit den anderen Rittern reiten zu können, und sie setzt ihm die zweite Frist: Er muss innerhalb eines Jahres wieder zurück sein.

Nach ihrer Abreise reiten sie acht Tage durch eine Heide: „*sus* vuoren sie wol aht tage/ und was ir aller klage/ daz sie zuo den stunden/ niht âventiure vunden“ (V. 3397–3400). Dann begegnen sie dem Alten, der sie über das Abenteuer von Schoiadis informiert. Sie reiten drei Tage lang mit ihm („daz die ritter hôchgemuot/ [ ] weder liute noch guot/ *in drîn tagen gesâhen nie*“, V. 3483–3484.1), bis sie am vierten Tag die Burg Pronias erreichen:

> unz an den vierden morgen.
> dô sâhens unverborgen
> ein hûs ûf einem berge stân,
> daz was wunneclîche getân
> und was geheizen Prônias. (V. 3485–3489)

Am selben Tag noch kämpfen sie gegen die Heiden. Danach bleiben die Ritter drei Tage in Schoiadis („*der künic begunde sie dô biten,/ daz sie beliben drî tage*“ (V. 3698.12–3698.13).

Dann reiten sie zum Artushof zurück, was wieder eine Lücke in den Zeitangaben entstehen lässt: Es wird nicht angegeben, wie lange die Reise dauert. Sie erreichen den Artushof jedoch zur Jahreszeit, in der gejagt wird: „*ez* was des jâres *in* der zît/ sô kraft an tagalde lît/ ze walde und zuo gevilde/ mit vederspiel [ ], mit wilde“ (V. 3797–3800). Obwohl die Jahreszeit nicht genannt wird, kann der Leser vermuten, dass es Herbst ist.[463] Alles, was mit dem Frühling verbunden ist (wie Blumen oder Blüten) wird im Gegensatz zu vorher nicht erwähnt. Es ist außerdem wolkig: „an

[463] Die Stellung dieser ‚Zwischeneinkehr' im Herbst würde gut zur Chronologie des Romans passen: Genau in der Mitte der Frist, die ein Jahr (von Mai bis Mai) dauert.

einem morgen, dô man sach/ die sunne durch die wolken brehen“ (V. 3844–3845). Wie im ersten Fall fällt das Erscheinen des Artushofes im Text mit dem Jahreswechsel zusammen. Sie bleiben sieben Tage dort: „sie wâren dâ wol siben naht“ (V. 3832). Am Morgen des achten Tages reitet Gauriel mit den anderen Rittern wieder los (V. 3844–3848).

Sie durchqueren einen Wald, in dem sie einem Alten mit einem Jagdhund begegnen. Der Alte informiert sie, dass er seit fünf Tagen die Tochter seines Herrn mit Hilfe des Hundes sucht: „’[ ] ich jage ein angestlichez bilde/ mit vil grôzen sorgen/ hiute den vünften morgen’“ (V. 3880–3882). Hier gibt es eine weitere Lücke in den Zeitangaben, bis sie eine Nacht bei der Burg des freundlichen Herrn vor dem Versprochenen Wald ankommen: „der selbe wirt eins nahtes gie/ an ein zinne, dô [ ] verlie/ der tac die naht gewaltic sîn/ und lieht was des mânes schîn“ (V. 3977–3980). Sie bleiben die ganze Nacht dort und reiten am nächsten Morgen ab: „*dô* sie der tac belûhte,/ sie bereiten sich zuo der verte“ (V. 4166–4167). Der Weg durch den Wald bleibt zeitlich ungenau. Obwohl es manche Zeitangaben gibt, bleiben sie unbestimmt: „sie erbeizten nider ûf daz gras/ und ruoweten eine [ ] kurze stunde,/ biz der jeger mit dem hunde/ der verte sich verrihten“ (V. 4242–4245). Als sie Jorants Burg in der Mitte des Waldes erreichen, erscheinen wieder zeitliche Angaben: Die Ritter bleiben eine Nacht bei Jorant („biz morgen*s sie dâ* enbizzen“, V. 4385) und ziehen dann wieder weiter. Sie reiten zurück durch den Versprochenen Wald, in dem der Zeitverlauf nicht angegeben wird. Dies ändert sich, als die Ritter wieder auf der Burg des freundlichen Herr eintreffen. Sie kommen am Abend an („diz zôch sich vaste ûf den tac/ *hin gên spæten undern*“, V. 4542–4543) und bleiben bis zum folgenden Morgen dort: „sie wolden morgen iesâ/ mit dem tage sîn geriten“ (V. 4622–4623).

Dann reiten sie zum Land der Meerfee, das am Meer liegt. Als sie sich auf ihrer Burg befinden, kommt ein Bote, der ihnen verkündet, dass König Geldipant am folgenden Tag gegen sie kämpfen wird:

> er sprach: „vrou, mich hât gesant
> ze iu der künic Geldipant,
> daz ir iuch weget ûf einen strît
> ûf morgen und bereit sît,
> dar ûf wil er sich ouch wegen.“ (V. 4921–4925)[464]

[464] Es wird noch einmal gesagt, dass der Kampf am nächsten Tag stattfinden soll: „’<*wir süln morgen sîn bereit*>/ ûf einen strît vil vruo’“ (V. 4974–4975).

Es wird erklärt, was während der Nacht passiert: „dô wart der ludem und der dôz/ under dem her harte grôz,/ biz halbiu naht entweich dan“ (V. 5009–5011). Am nächsten Tag kämpfen sie („dâ wurden grimmeliche werc/ den tac geworht hinz an die naht“, V. 5050–5051) und besiegen die Feinde. Die Ankunft der Nacht wird erwähnt (V. 5158) und auch der Anfang des nächsten Tages:

> dô man den tac morgen sach,
> den künic antwurten sie dô
> der künigin, dâ von si vrô
> wart und ouch als ir her,
> daz si mit êren und mit wer
> sô grôze nôt überkam. (V. 5160–5165)

An diesem Tag, das heißt, am dritten Tag nach ihrer Ankunft, brechen sie wieder auf („nu nâmen urloup von dan/ der tavelrunde geverten“, V. 5178–5179).

Der Weg der Ritter zum Artushof ist zeitlich wieder nicht bestimmbar. Es wird lediglich gesagt: „An einem morgen in der zît,/ sô man ze dem imbîz wazzer gît,/ kâmens ûf den hof geriten“ (V. 5183–5185). Später wird das Terminproblem mit der Fee erwähnt:

> sie hâten kurzewîle vil
> von in allen ûf daz zil,
> daz der herre Gauriel,
> geborn von Muntabel,
> urloup nu næme.
> in dûhte daz er kæme
> heim [ ] ze *jâres* zît,
>
> ob in keiner slahte strît
> irte ûf der strâze. (V. 5235–5243)
>
> *an einem morgen vil vruo*
> *dô bereite er sich dar zuo*
> daz er urloup wolde
> nemen, als er solde. (V. 5249–5252)

In diesem Moment kommt Elete an den Hof und berichtet, dass die Fee bereits eine Woche vorher von Fluratrone aufgebrochen ist und drei Wochen später Britannien erreichen wird: „si seite im liebiu mære,/ daz sîn vrouwe wære/ siben naht von hûs *gevarn*“ (V. 5281–5283), „’des ist iu ein tac gesprochen:/ über drî wochen/ sult ir vür

wâr bîten,/ die wîle nienert rîten"" (V. 5295–5298). Die Diener der Fee erreichen Britannien achtzehn Tage später („nâch der juncvrouwen sage/ über ahtzehen tage/ breiten sich diu mære" , V. 5417–5419) und errichten innerhalb von drei Tagen eine Herberge für ihre Herrin:

> der künigin kamerære
> und ir marschalc kâmen,
> sie gerten unde nâmen
> ze herbergen in ein ouwe
> [...]
> in den drî*n* tagen was
> von in gebûwen [...] (V. 5420–5427)

Am vierten Morgen, das heißt, genau drei Wochen nach der Ankündigung Elaetes, kommen die Fee und ihr Gefolge an den Artushof: „*an dem <vierden> morgen vruo/ dô sach man balde rîten zuo/ ir gesindes eine schar*" (V. 5434.1–5434.3). Danach wird noch vierzehn Tage lang ein Fest gefeiert (V. 5647), bevor Gauriel Britannien endgültig in Begleitung der Fee verlässt (V. 5654ff.).

Dieses Zeitschema des *Gauriel* ist nicht sehr sorgfältig. Zwischen Gauriels Abreise vom Artushof und seiner Rückkehr ein Jahr später können nur 68 Tage gezählt werden. Die Erklärung für diese Zeitlücken lautet zunächst, dass die Zeitdarstellung im *Gauriel* nicht von seinem eigenen Willen abhängig sein kann, wie es bei Daniel der Fall ist: Die Handlung ist vom Willen anderer bestimmt. Da bei Gauriel keine Subjektivierung zu finden ist und seine Identität als etwas Äußerliches erscheint, bleibt auch die Zeit außerhalb seiner Person: Eine subjektive Zeit ist nicht möglich. Die Zeit hängt demnach vom äußeren Element des Raumes ab und ist in diesem Sinne von der Opposition zwischen *wilde* und Hof bestimmt. Die Zeitrechnung in den höfischen Räumen ist sehr detalliert, besonders am Artushof, aber auch in Friapolatuse, in Savines Land, in Schoiadis, bei dem freundlichen Herr, auf Jorants Burg und bei der Meerfee.

Am Artushof zum Beispiel werden nicht nur der Ablauf der Tage, sondern auch die verschiedenen Teile eines Tages oder der genaue Monatstag angegeben. Die Szenen am Artushof gehen immer mit einem Wechsel der Jahreszeit einher, während diese in den anderen Bereichen normalerweise unbestimmt bleibt: Als Gauriel erstmals in Britannien ankommt, ist es Frühling. Das zweite Mal ist (wahrscheinlich) Herbst und schließlich ist es wieder Frühling. Die (lineare) Zeit ist

also ein regulierendes Element der Kultur, das für den Hof konstitutiv ist und das Leben in der Gesellschaft ordnet. Dies wird im Fall der Termine, die für mehrere Personen gelten, deutlich. Das Bestehen dieser festen und für alle gültigen Zeit am Artushof erlaubt es, das Zeitschema des Romans zu rekonstruieren: Man weiß nicht, wieviel Zeit Gawan und Iwein brauchen, um den Artushof zu erreichen, nachdem sie Erec in der Erec-Episode verlassen haben. Man weiß aber, wann sie am Artushof ankommen und wann die Jungfrau dort war, daher kann man die Dauer der Reise vermuten.

Die Zeitdarstellung in den außerhöfischen Bereichen ist dagegen viel lockerer. Hier gibt es viele Lücke in der Zeitdarstellung, wie bei Erecs Reise in Savines Land, bei den beiden Rückreisen an den Artushof (von Schoiadis und vom Geldipantabenteuer) oder auf der Reise zur Burg des freundlichen Herren. In den außerhöfischen Räumen lassen sich trotzdem Unterschiede beobachten und zwar gibt es Stellen, an denen die Zeit angegeben wird, obwohl auf andere Weise als in den höfischen Räumen. Es sind jene Orte, in denen es Wege gibt. Der Weg steht mit dem geordneten Raum des Hofes in Verbindung und erlaubt auch eine Zeitmessung. Steht die Zeit in Verbindung mit dem Raum, vergeht Zeit, wenn die Figuren sich durch den Raum bewegen.[465] In diesem Fall ist es möglich, den Zeitverlauf mit räumlichen Angaben auszudrücken. Dafür ist der Masstab des Weges nötig: Die Zeit ist mit räumlichen Angaben nur messbar, wenn eine gleichmäßige Bewegung innerhalb eines Raumes stattfindet und dies kann nur geschehen, wenn es sich um einen stabilen, nicht verwirrenden Raum handelt. Je weiter sich Gauriel aber vom Hof, vom kulturellen Raum entfernt hat, desto weniger Wege findet er, Zeitangaben fehlen oder es herrscht eine andere Zeit als im höfischen Bereich. Diese Andersartigkeit erreicht ihren Höhepunkt im Versprochenen Wald, wo der verwirrende Raum von einer verwirrenden Zeit begleitet wird.

Im ersten Wald des Romans gibt es Wege, die eine Zeitmessung erlauben: „sîn rîten was unlenge/ *ê si* [die Straße] in wîste in ein tal“ (V. 68–69). Das Adjektiv *unlenge* hat hier temporale Bedeutung: Es war wenig Zeit vergangen. Der Ausdruck wird aber in der Tatsache begründet, dass Gauriel noch nicht lange die Straße entlang gegenritten war. Diese Begründung der zeitlichen Angabe mit räumlichen

[465] Diese Zeitauffassung entspricht der von Aristoteles, der im Kapitel IV, XI der *Physik* die Zeit als das Mass der Bewegung im Raum interpretiert (siehe Anm. 336), das heißt, die Zeit in Verbindung mit dem Raum sieht.

Gegebenheiten wird durch die vorherigen Angaben des Erzählers über die Beschaffenheit der Straße unterstützt: „dô kam er an ein strâze/ getriben wol ze mâze,/ si was grasic und enge“ (V. 65–67).

Nachdem Gauriel in Begleitung von Iwein, Gawan, Walwan und Erec den Artushof verlassen hat, reiten sie alle nach Fluratrone. Die Ritter kennen den Weg ins Land der Fee nicht: „alsô ritens durch daz lant./ im selbes was vil unbekant/ wâ er sich hin verrihte“ (V. 2539–2541). Dem Fehlen eines Weges entsprechend gibt es keine zeitliche Angabe mehr. Als sie dem Knecht begegnen, verändert sich jedoch die Situation: Der Knecht führt sie nach Fluratrone und es gibt sogar einen physischen Weg ins Land, der vom Knecht beschrieben wird (V. 2614). Parallel dazu kommen auch wieder Zeitangaben vor: Da es einen Weg gibt, kann die Zeit wieder gemessen werden.

Die Ritter kommen nach Fluratrone und gehen in den Wald. Dort bleiben die Zeitangaben wieder aus, nur manchmal wird die Zeit, wie im Fall des ersten Waldes, mit Hilfe von räumlichen Daten angedeutet. Das ist möglich, weil auch der Wald in Fluratrone kulturelle Spuren aufweist: In ihm gibt es keinen wirklichen Weg, aber einen Fluss, der die Funktion der Orientierung übernimmt, indem die Ritter ihm folgen. Es wird zum Beispiel gesagt: „in einer kurzen wîle,/ wol ûf zwô mîle,/ dô kâmens an ein wazzer grôz“ (V. 2715–2717).[466] Das heißt, es wird zuerst eine sehr allgemeine Zeitangabe vorgegeben („kurzen wîle“), die daraufhin durch eine räumliche Angabe („zwô mîle“) konkretisiert wird. Im Gegensatz zum Wald begegnet man in Friapolatuse, dem Hof in Fluratrone, einer genauen Zeitrechnung. Friapolatuse wird trotz seiner Zugehörigkeit zur *wilde* mit höfischen Elementen versehen. Die Zeit verläuft hier demnach anders als im Wald.[467]

Als die Ritter Fluratrone verlassen, nehmen sie eine Straße: „sie gâhten ze mâze/ ob iegelîcher strâze/ d*â* sie durch die lande riten“ (V. 3389–3391). Das Vorkommen eines Weges geht wieder mit zeitlichen Angaben einher (V. 3397). Als sie dem

[466] Die Zeitangabe kommt auf jeden Fall schon vor, bevor die Ritter den ‚Weg', den Fluss, finden.

[467] Das Auftreten verschiedener Zeitarten im Wald und außerhalb (hauptsächlich in Friapolatuse) wird von einer anderen Tatsache unterstürzt: Im Wald wird zuerst gesagt, dass die Ritter die Grenze des Waldes, den Fluss, in wenig Zeit erreichen (V. 2715). Als sie aber dem *weideman* begegnen, informiert er sie, dass ein Heer vor dem Wald schon auf sie wartet: „'dâ hât geseit ein mære/ des landes portenære,/ daz wir alle sêre klagen:/ daz die würme sîn erslagen'“ (V. 2761–2764). Das heißt, in der kurzen Zeit, in der die Ritter durch den Wald geritten sind, hat der Pförtner, der am Eingang des Landes war und einen anderen Weg als sie genommen hat, alle Bewohner vor ihrer Anwesenheit im Land gewarnt und diese haben bereits ein Heer organisiert. Die Erklärung ist, dass sich die Artusritter und der *torwarte* in zwei verschiedenen Räumen mit verschiedenen Zeiten aufhalten: Im Wald vergeht die Zeit anders als außerhalb.

wallære begegnen, führt er sie nach Schoiadis und nimmt in diesem Sinne die Funktion eines ‚Weges' ein. Sie reiten außerdem nicht durch einen Wald, sondern auf einer Heide und im Land Schoiadis, das trotz seiner Verwüstung nicht zur *wilde* gehört. Dem entsprechend wird angegeben, wie viele Tage sie unterwegs sind (V. 3484.1).

Anders im Asterian-Abenteuer: Obwohl sie dort vom Hund geführt werden, reiten sie immer durch Wälder und es gibt keinen zeitlichen Hinweis. Auch im Versprochenen Wald gibt es keine zeitlichen Angaben, wobei hier die Zeit, wie im Wald in Fluratrone, teilweise durch räumliche Daten angegeben wird: „einen angestlichen sturm/ vâhten sie guote wîle/ des waldes wol zwô mîle" (V. 4200–4202). Wie schon früher gibt es hier eine allgemeine Zeitangabe („guote wîle"), die durch eine Raumangabe konkretisiert wird. Die Tatsache, dass es in diesem Wald keinen wirklichen Weg gibt, sondern nur einen virtuellen – den Spürhund – bedeutet eine gewisse Schwierigkeit für die Vermittlung genauer Zeitangaben über den Raum: Diese können dann nur gemacht werden, wenn es eine konstante Bewegung im Raum gibt.

Diese Schwierigkeit verwandelt sich später in eine Unmöglichkeit. Das Moor ist kein stabiler Raum mehr, sondern ein beweglicher: „swâ man daz mos ruorte,/ daz bidemet unde vuorte/ sich selbe halber mîle breit" (V. 4255–4257). Hier gibt es dementsprechend keinen Weg, ein mit dem festen und geordeneten Raum verbundenes Element: Der Hund kann die Ritter nicht mehr durch das Moor führen. Nimmt man an, dass die Zeit in direkter Verbindung mit dem Raum steht, impliziert die Beweglichkeit des Raumes, dass die Zeit keine Konstante mehr sein kann. Dies markiert einen Unterschied zum Wald von Fluratrone, in dem die Zeit anders als am Hof, aber troztdem etwas Festes ist.

Dass die Zeit in der *wilde* anders als am Hof vergeht, wird an der Figur Jorants deutlich. Als Sohn einer *gotinne* gehört er zur *wilde*. Er lebt nicht unter der Sklaverei der Zeit und lebt ewig, wie sich aus dem Alter der Burg folgern lässt: Sie wurde in Urzeiten von der *gotin* Juno gebaut.[468] Dank der Edelsteine der Burg (die mit der *wilde* in Verbindung stehen) muss er außerdem die Nacht nicht ertragen:

> dâ lac ein hûs inne
> dem sach man die zinne

[468] „daz tet diu götin Jûnô/ aldâ ze liebe Merkuriô" (V. 4377–4378). Da die Burg von einer *gotinne* gebaut wurde, kann man vermuten, dass sie in ‚grauer' Vorzeit entstanden ist. Das Alter der Burg zeigt, inwiefern die Regeln der höfischen Zeit nicht auf die *wilde* übertragbar sind.

glîzen unde schîn*en*
von liehte*n* rubîn*en*,
karfunkel und jôchande.
in disem engen lande
gesach man die naht sam den tac
von dem gesteine daz dar an lac. (V. 4259–4262.4)[469]

Zusammenfassend lässt sich sagen, da die Zeitdarstellung im Roman direkt mit dem Raum verbunden ist, gibt es in den jeweiligen Räumen unterschiedliche Zeitmodalitäten.[470] In den höfischen Räumen (Artushof, Hochzeit in Friapaluse und in den verschiedenen Burgen) dominiert eine sehr genaue Zeitdarstellung, nicht aber in den *wilden* Räumen.[471] Wie schon erwähnt, bedeutet dies einen wichtigen Unterschied im Vergleich zum *Daniel* und steht in direkter Verbindung mit der Ablehnung der Subjektivität in Konrads Roman: Wenn Gauriels Wille von externen Instanzen bestimmt wird, kann auch die Zeit nicht von seinem eigenen Willen abhängen.[472] Der Wille der *gotinnen* dagegen kann vielleicht nicht die Zeit kontrollieren, wie Gott es im *Rolandslied* tut, erlaubt aber doch, dass die *wilde* nicht von der Zeit kontrolliert wird. Die Existenz verschiedener Zeitmodi je nach Raum erlaubt andererseits keine Entwicklung Gauriels. Eine Entwicklung seines Selbsts wäre nur dann möglich, wenn es eine einzige Zeit gäbe, die gleichmäßig voranschreiten würde.

---

[469] Er schafft also eine falsche Nacht, wie er vorher einen falschen höfischen Raum geschaffen hat (siehe S. 179–180). Ein ähnliches Beispiel ist Gauriels Trinkgefäss. Es stammt angeblich von der *gotinne* und wird von Gauriel zum Artushof gebracht. Von ihm wird gesagt: „*in dem lide lac ein stein/ der lûhte nahtes sam der tac*" (V. 602–602.1). Dies zeigt deutlich den Unterschied der *gotinnen* zu Gott, der wirkliche höfische Räume schaffen und auch die wirkliche Zeit kontrollieren kann (wie im *Rolandslied* deutlich wird).

[470] Diese Raum- und Zeitdarstellung nähert sich der, die Peter Czerwinski für das Mittelalter als gültig erklärt. Nach ihm besteht das „*quantum discretum* aus Gestaltphänomenen, das heißt aus konkreten, selbständigen, aggregativ nebeneinander liegenden, qualitativ verschiedenen Räumen und Zeiten, die sich nicht einem sie generierenden *tertium comparationis* höheren Allgemeinheitsgrades, keinem Gesetz der Identität, keiner traszendentalen Abstraktion unterzuorden haben" (Czerwinski, 1993, S. 58).

[471] Die Existenz einer unterschiedlichen Zeit in der *wilde* und in der gewöhnlichen Welt ist topisch. Edwin Sydney Hartland gibt verschiedene Beispiele von Märchen, in denen das Feenland eine andere Zeitrechnung als das Dieseits hat. Ein Mensch verbringt zum Beispiel einen Tag im Feenland und, als er nach Hause zurückkehrt, sind mehrere Jahre vergangen (Hartland, 1891, S. 161–195).

[472] Gauriel reitet fast immer mit anderen und nicht allein, es gibt also keine Möglichkeit für eine subjektive Zeit oder einen subjektiven Raum.

Das Vorkommen unterschiedlicher Zeitformen in den jeweiligen Räumen zeigt, dass die ‚objektive' Zeit des Artushofes, die für alle Mitglieder der Gesellschaft gültig ist, nicht mehr objektiv ist: Sie ist für andere Figuren des Romans, zum Beispiel die, die zur *wilde* gehören, nicht gültig. Dies wird vor allem am Ende des Romans deutlich. Gauriel weiß genau, wann Ginovers Frist abläuft, weil die Zeitrechnung am Artushof sehr exakt ist: am ersten Juni. Bei der Frist der Fee ist dies nicht der Fall. Obwohl es auch in Friapolatuse eine ‚höfische' Zeit gibt, wurde nicht wie am Artushof angegeben, in welchem Monat oder in welcher Jahreszeit sich die Ritter befinden: Gauriel war vorher durch Orte (darunter der Wald in Fluratrone) geritten, in denen es keine Zeit gab (und später ist er sogar an Orten, an denen die Zeit nicht kontinuerlich vergeht, was ihm noch größere Schwierigkeiten bereitet). Er kann deswegen nicht wissen, wie viel Zeit vergangen ist, seitdem sie den Artushof verlassen haben und demnach auch nicht, wann die Frist der Fee beginnt und abläuft. Gauriels Unsicherheit, was den Ablauf der Frist betrifft, wird deutlich ausgedrückt: „in dûhte daz er kæme/ heim [ ] ze *jâres* zît" (V. 5240–5241). Er denkt, dass er rechtzeitig ankommen wird, aber er weiß es nicht sicher. Die Fee muss zum Artushof kommen, um Gauriels Einhalten der Frist zu sichern. Ihre Ankunft in der höfischen und von der Zeit geregelten Welt erlaubt es schließlich, das Zeitschema des Romans zu rekonstruieren: Jetzt ist es möglich zu wissen, wann genau Gauriel in Fluratrone war.

3.7 Anhang: Das Sehen

Auf die Bedeutung des Weges in der Raumdarstellung wurde bereits hingewiesen. Der Weg ist aber im Roman nicht nur ein Element des festen und höfischen Raumes, das mit dem Vorkommen eines regelmäßigen Zeitverlaufs in Verbindung steht. Der Weg ist auch ein Element, dem gefolgt wird und der die Figuren zu einem anderen Ort führt. In diesem Sinne ist er auch ein Zeichen der Passivität Gauriels und zeigt deutlich die Unterschiede zwischen ihm und Daniel. Während Daniel seinen eigenen Weg errichtet,[473] lässt sich Gauriel vom Weg führen: Er ist nicht fähig, seine Zukunft selbst zu bestimmen. Die Auffassung des Weges im *Gauriel* kommt im mittelalterlichen Roman häufig vor. Ernst Trachsler erklärt, dass

[473] Siehe vor allem das Kapitel III.3.7.

der Weg gewöhnlich als „Handlungsträger“ erscheint, wie in Konstruktionen wie „der wec truoc in...“ deutlich wird: „Der Weg wird als aktiv führend erlebt, und der Ritter überläßt sich ihm eher, als daß er ihn benutzt“.[474]

Die Eigenschaften der Wegdarstellung bewirken, dass die Fähigkeit des Sehens oft im Text in direkter Verbindung mit der Existenz eines Weges erscheint. Einerseits können die Wege die Figuren führen und ihnen bestimmte Orte ‚zeigen', die wiederum von ihnen wahrgenommen (gesehen oder manchmal gehört) werden. Diese Funktion des Weges wird durch das häufige Vorkommen des Verbs *wîsen* markiert, das sowohl ‚führen' als auch ‚zeigen' bedeuten kann. Gauriel ‚sieht' diese Orte, aber dieses Sehen ist, im Gegensatz zum Sehen Daniels, nicht Folge der eigenen Initiative, sondern ein passives Verhalten. Andererseits gibt es auch die umgekehrte Situation: Jemand ‚sieht' die Figuren, die von einem Weg zu ihm hingeführt werden. Hier ist das Sehen ebenfalls ein passives Verhalten.

Im ersten Wald wird Gauriel von einem Weg zu einem Tal geführt:

> dô kam er an ein strâze
> getriben wol ze mâze,
> si was grasic und enge.
> sîn rîten was unlenge
> *ê si* in wîste in ein tal. (V. 65–69)

Er wird vom Weg geführt und er sieht dann einen Ort: „dô sach er ûf daz enge velt/ geslagen ein wunneclichez zelt“ (V. 85–86).

Am Artushof gibt es auch Wege, die die Leute führen. Artus fragt den Knecht nach der Straße, die zu Gauriel führt: „'kanstû uns der strâze bewarn?“ (V. 641). Und der Knecht betont in seiner Antwort die Verbindung zwischen Weg und Sehen: „'her, ir müget wol schône varn./ ich wîse iuch dâ ir den man/ mit den ougen [ ] sehet an“ (V. 642–644). Gauriel selbst erwartet, dass der Weg Iweins Löwen zu ihm bringt: „'und wirt ze disen stunden/ niemer ab gelâzen,/ ich sæhe ê ûf der strâzen/ hern Îweins geverten/ den lewen [...]“ (V. 898–902). Die Straße bringt später den Ritter Walwan zu Gauriel, der den nahenden Ritter sieht: „alsô vuor her Walwân,/ ze velde, als ich gesaget hân./ als in aber des bockes herre/ rîten sach von verre“ (V. 1037–1040). Als Gauriel Walwan sieht, läuft er ebenfalls die Straße entlang: „die strâze er dô gên im maz/ gelîch wol zuo dem halben teil“ (V.

[474] Ernst Trachsler (1979), S. 112. Dazu auch Uwe Ruberg (1965), S. 69.

1044–1045). Weil beide sich vom Weg führen lassen, sehen sie sich: „dô sie *sô* nâhen kâmen/ daz sie einander vernâmen“ (V. 1049–1050).

Als Gauriel und die anderen Ritter nach Fluratrone reiten wollen, werden sie vom Knaben geführt, der die Funktion des Weges übernimmt: „’*ich kunde iuch* wol gewîsen/ vür wâr an des landes tor’“ (V. 2596–2597), „’daz ich iu *wîsen* wil dar’“ (V. 2617).[475] Als sie nach Fluratrone geführt werden, können sie das Land sehen: „dô sâhen sie daz mûrwerc“ (V. 2628). Der Knabe gibt ihnen bescheid, als sie angekommen sind: „’[...] <*ze*> Flûratrône die porte/ seht ir hie mit [ ] ougen an’“ (V. 2634–2635). Schon in Fluratrone lassen sie sich vom Weg führen und dann hören sie zwei *würme*: „hie kâm*en ze* vorderôst ûf den wec/ her Gauriel und Êrec./ dô sie die würme hôrten“ (V. 2645–2647).

Im Wald von Fluratrone gibt es einen akustischen Weg, folglich ist in diesem Fall der Weg nicht nur mit dem Sehen, sondern auch mit dem Hören verbunden. Wie der *weideman* ihnen erklärt: „’sô sult ir balde rîten/ bî dem wazzer hin ze tal./ ir hœret schiere einen schal/ dâ sie über die brucke varnt’“ (V. 2790–2793). Am Ende des Weges sehen sie: „zwêne vreisliche knaben/ sâhens an der brücke stân“ (V. 2824–2825). Gauriel rät dann, dem Weg weiter zu folgen („’[...] lâzen/ uns rîten die strâzen’“, V. 2843–2844), doch der führt sie zu den Riesen, die die Ritter jetzt sehen: „dô die risen sâhen/ die ritter zuo in gâhen“ (V. 2847–2848).

Im Asterian-Abenteuer übernimmt der Hund die Funktion des Weges. Das Tier bringt den Alten zu den Rittern, die ihn sehen:

> dô dise ritter drîe
> mit süezer banekîe
> giengen in dem walde,
> dô sâhen sie vil balde
> an der selben stunde
> mit einem leithunde
> volgen einen alten man. (V. 3863–3869)

Der Hund führt die Ritter zur Burg des freundlichen Herren, der sie hört: „dô hôrte er verre jagen her/ den leithunt [...]“ (V. 3981–3982). Die Funktion des Hundes als ‚Weg’ wird von den Rittern im Gespräch mit dem Burgherrn erwähnt: „uns ist ein

[475] Während Gauriels Kämpfe am Artushof nimmt ebenfalls ein Knabe die Funktion des ‚Weges’ ein. Der Knabe erklärt also König Artus: „’ich wîse iuch dâ ir den man/ mit den ougen [ ] sehet an’“ (V. 643–644).

juncvrouwe genomen/ *und* ist diu in den walt komen,/ des bewîset uns der hunt“ (V. 4135–4137). Die guten Worte, die ihnen der Burgherr mit auf den Weg zum Versprochenen Wald gibt, machen deutlich, dass die Ritter vom Weg geführt werden, der ihr passives Verhalten fördert: „[...] ‚ich wil dingen/ ob iu gelinge ûf dem wege,/ daz ir geruochet mîner pflege,/ sô iuch der wec her wider trage‘“ (V. 4172–4175). Der Hund führt die Ritter in den Versprochenen Wald, bis sie Jorants Burg sehen: „dâ lac ein hûs inne/ dem sach man die zinne“ (V. 4259–4260).

Vor dem Geldipantabenteuer werden sie ebenfalls von einem Weg geführt, bis sie ein Heer sehen:

> diu strâze wîste zehant
> wider durch ein wüestez lant.
> kûm ein mîle von dem mer
> dâ sâhen sie ein kreftigez her
> bî in ligen in einem tal. (V. 4635–4639)

Im Gegensatz zu Gauriel braucht die Fee keine Wege, die sie führen. Sie lässt sich sehen, wann und wo sie will. Dies ist zum Beispiel am Anfang des Romans der Fall, als sie zu Gauriel geht: „dâ lie si in beschouwen“ (V. 224). Auch am Ende des Romans ergreift sie die Initiative und geht zum Artushof. Sie will sich da sehen lassen: „hie bî dem künige Artûse/ und bî der künigin hie ze hûse/ wil si sich hie sehen lân“ (V. 5285–5287). Die Bewohner des Artushofes sehen die Fee und ihre Begleiter auf sich zukommen, was durch die häufige Verwendung des Ausdruckes *man sach* unterstrichen wird: „*dô sach man balde rîten zuo*“ (V. 5434.2), V. 5478, 5483, 5493, 5525, 5528.[476] Sie kommt aber zum Artushof, um Gauriel aufzusuchen und ihn nach Fluratrone, einem *wilden* Ort ohne Weg, zu bringen: Wie die höfischen Wege Gauriel führen, indem er ihnen folgt, führt auch die Fee Gauriels Handlung und bestimmt sein passives Verhalten.

[476] Einmal wird die Eigeninitiative des Artushofes in Bezug auf das Sehen erwähnt: Als die Fee sich dem Hof nähert, machen sich seine Bewohner auf den Weg, um sie zu sehen: „dô sach man zuo rîten/ ûf der strâze wîten/ juncherren und juncvrouwen,/ die moht*en* [ ] aldâ schouwen/ die unkunden geste mit dem geræte“ (V. 5569–5573).

V Zusammenfassung und Ergebnisse

Am Ausgangspunkt meiner Untersuchung stand die Überlegung, dass ein literarisches Identitätsmodell immer in Verbindung mit einer bestimmten Zeitauffasung steht und beide innerhalb der fiktiven Darstellung zu definieren sind. Dies hat zur Folge, dass die in der Literatur vorkommenden Zeit- und Identitätskonzeptionen vielfältig sein können und nicht unbedingt Modelle widerspiegeln, die in der Wirklichkeit existieren.[477] Diesem Gedankengang folgend wurden im Laufe der vorliegenden Arbeit drei verschiedene fiktionale Zeit- und Identitätskonzeptionen aufgezeigt: Im *Iwein* verläuft die Zeit linear und Iweins Identität verändert sich mit seiner Entwicklung im Verlauf der fortschreitenden Zeit. Im *Daniel* definiert die Differenz des Helden zur Gesellschaft seine Identität, die in der subjektiven Zeit, die anders als die gesellschaftliche Zeit verläuft, gründet. Im *Gauriel* steht die Zeit dagegen in Verbindung mit dem Raum und wird nicht im Innern der Figuren situiert. Gauriels Identität ist somit etwas Äußerliches. Im folgenden werde ich die Verbindung zwischen diesen drei verschiedenen Zeitauffassungen und der Identitätsdarstellung etwas detallierter erklären.

1 Zeit- und Identitätsmodelle im *Iwein, Daniel* und *Gauriel*

1.1 *Iwein*

Die Untersuchung des *Iwein*,[478] die ‚Quelle' des *Daniel* und des *Gauriel*, hat die besondere Konzeption der Protagonistenidentität bei Chrétien und Hartmann gezeigt: Der *Iwein* präsentiert ein Fragment einer Heldenbiographie, in dem der Protagonist eine Identitätskrise erlebt, die er überwinden muss. Iweins Identität wird zwischen zwei Ebenen situiert: einerseits seiner Rolle in der Gesellschaft und andererseits der persönlichen Identifikation, die er mit den anderen (hauptsächlich

[477] Das heißt, die dargestellte Verbindung zwischen Zeit und Identität impliziert nicht unbedingt eine lineare Zeit, wie Ricoeurs Begriff der „narrativen Identität" voraussetzt.
[478] Vgl. Kapitel II.

mit Laudine) etabliert. Die Zeit spielt eine wichtige Rolle, um beide Ebenen von Iweins Identität darzustellen: Die Zeit reguliert (wie bei den Terminen deutlich wird) seine Beziehung sowohl zum Artushof als auch zu Laudine. Zwischen diesen beiden Ebenen entsteht eine Spannung, die zu einer Entwicklung in Iwein führt. Diese persönliche Entwicklung, die an der Entstehung und späteren Überwindung der Krise festzumachen ist, verläuft linear in der Zeit. Deswegen ist im *Iwein* die Zeit als eine Kraft konzipiert, die in den Figuren Spuren hinterlässt.

Diese Zeitkonzeption und ihre Verbindung zu Iweins persönlicher Entwicklung lässt sich besonders gut in der Erinnerung und in der Zukunftsdimension der Termine erkennen: Iwein muss zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort sein, was ihm manchmal einen inneren Konflikt verursacht. Iweins Selbst wird so dargestellt, dass es seinen Ursprung in der Vergangenheit hat und sich auf bestimmte Ziele richtet, die letzten Endes zu einem Ziel zusammenfallen: Die Rückgewinnung Laudines, die eine neue gesellschaftliche Rolle mit sich bringt. Durch die Dimensionen der Vergangenheit und der Zukunft wird Iweins Leben als eine kohärente Geschichte konzipiert, die sowohl das Beständige wie auch das sich Wankelmütige in seiner Identität zeigt und sich chronologisch in einer Kontinuität ordnen lässt: Die Veränderungen in Iweins Identität sind kausal miteinander verbunden, er selbst erkennt sich trotz dieser als dieselbe Person.[479]

Diese Kohärenz und Kontinuität in der Darstellung seiner Identität lassen Iwein als Individuum erscheinen. Wie Hans-Georg Soeffner sagt: „Sich als Person zu empfinden bedeutet, innerhalb einer individuell ausgeprägten Erlebniskontinuität zu stehen, in der das Individuum seine Handlungen und Erfahrungen, seine Erinnerungen und Planungen, einem mit ihm verbundenen – aber nicht durch es allein konstituierten – Raum- und Zeithorizont zuordnen kann“.[480] Iwein wird als ein Wesen dargestellt, das ein inneres Leben (und deswegen ein individuelles Bewusstsein) besitzt und sich entwickelt. Er ist Teil des Artushofes, aber nicht nur dies: Iwein ist auch fähig, sich vom Artushof unabhängig zu verhalten, zum Beispiel als er allein zur Quelle reitet. Trotzdem hängt Iweins Identität deutlich von der Verbindung zu einer äußeren Instanz, nämlich Laudine, ab. Die Identifikation mit Laudine negiert aber nicht Iweins Individualität, sondern sie bewirkt genau das Gegenteil: Das Entstehen der Liebe zu Laudine steht nicht nur in Verbindung mit

[479] Über die Kontinuität in der Identitätsdarstellung als eine Bedingung für die Konstitution von Individuen in erzählten Welten siehe Uri Margolin (1990), S. 857–864.
[480] Hans-Georg Soeffner (1983), S. 27.

der Darstellung von Iweins Innerlichkeit, sondern bewirkt das Herauskristallisieren einer neuen Identitätsebene, die nicht mehr von Geburt an mitgegeben ist (wie es noch im Fall seiner gesellschaftlichen Rolle ist) und deswegen auch als seine ‚eigene' und einzigartige Identität bezeichnet werden kann.[481] Die spätere Krise der Hauptfigur, deren Ursprung in der Liebesbeziehung zu Laudine zu finden ist, zeigt Iwein wieder als ein Wesen mit einer singulären Identität, die er zu reorganisieren versucht. Die Funktionalisierung der Identifikation in der Konfigurierung von Iweins Identität bestätigt die These, die in der Einleitung aufgestellt wurde: Die Individualität impliziert nicht unbedingt eine Abgrenzung des Einzelnen von einer äußeren Instanz.

Die Identitätsdarstellung im *Daniel* und im *Gauriel* kann nur im Hinblick auf den *Iwein* erklärt werden: Die beiden Texte können nur auf Grund von intertextuellen Bezügen interpretiert werden. Matthias Meyer hat dazu erklärt, wie die Veränderung der chrétienschen Struktur (die zu einer anderen Identitätsdarstellung führt) eine Veränderung in der Zeitdarstellung verursachen muss: „Wenn es nicht mehr um einen eng definierten Ausschnitt in der (Rollen-)Biographie des Protagonisten geht, in dessen systematischem Zentrum eine Krise steht, die am Schluß bewältigt sein muß, ändert sich auch der zeitliche Zusammenhalt".[482] Die systematische Arbeit mit Motiven und Episoden aus dem *Iwein* (insbesondere mit dem Terminmotiv) lässt nicht nur die spezifische Gestaltung von Identität und Zeit in beiden Romanen als fiktional erscheinen, sondern zeigt auch, inwieweit sie sowohl vom Stricker als auch von Konrad absichtlich verändert wurden.

1.2 *Daniel von dem Blühenden Tal*

Vergleicht man den *Daniel* mit dem *Erec* und dem *Iwein*, so zeigt sich, dass in Strickers Roman die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt, obwohl sie ganz anders als im *Iwein* dargestellt wird. Auf einer intertextuellen Ebene ist diese Beziehung nämlich durch die Mischung von Gattungen (Artusroman und *chanson de geste*) bestimmt. Dies bedeutet die

[481] Über die Singularität oder Einzigartigkeit als konfigurierendes Element eines literarischen Individuums siehe Uri Margolin (1999), S. 854–855.
[482] Matthias Meyer (1994), S. 278.

Anwesenheit zweier verschiedener Schemata im Text: Während die Gesellschaft im *Rolandslied* im Zentrum der Handlung steht, spielt im *Iwein* die einzelne Figur die Hauptrolle.

Es gibt noch ein weiteres Element, das diese Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft bestimmt, und zwar die Umkehrung der Episodenordnung im *Daniel* im Verhältnis zum *Iwein*:[483] Der Held ist jetzt von Anfang an vollkommen, er erfährt keine Entwicklung, die zu einer Überwindung der Spannung zwischen den verschiedenen Ebenen seiner Identität führen würde. Insofern die Identitätsdarstellung der Figur direkt mit der Zeit verbunden ist, müssen die neuen Eigenschaften des Helden im *Daniel* dazu führen, dass die Zeitauffassung des Romans anders als die im *Iwein* ist: Die Zeitdarstellung hat nicht mehr zum Ziel, die Entwicklung der Figur zu zeigen.

Die Identität des Helden im *Daniel* beruht daher auf anderen Prinzipien als im *Iwein*. Zuerst erscheint seine Identität als geteilt: In einigen Episoden des Romans, vor allem in den Schlachten, wird er als integriertes Mitglied des Hofes dargestellt, in den individuellen Abenteuern ist seine Identität dagegen von der Abgrenzung gegenüber der Gesellschaft geprägt. Die Zugehörigkeit zur Gesellschaft und die Autonomie von ihr existieren nebeneinander, ohne dass dies einen Widerspruch bedeuten oder zu einer Spannung führen würde.

Daniels Differenz bzw. Abgrenzung von den anderen Hofmitgliedern in den individuellen Abenteuern errichtet eine Opposition zwischen Daniel und der Gesellschaft, die ihn als Person mit eigener Identität (als Individuum also) erscheinen lässt. Dies markiert einen deutlichen Unterschied zum *Iwein*, in dem die Individualität von der Zugehörigkeit zu einer äußeren Instanz abhängig ist.

Die Gegenüberstellung von Daniel und der Gesellschaft ist dennoch nicht konflikthaft. Es ist kein Krisenmoment zu beobachten, der zu einer Reorganisierung seiner Identität führen würde, wie es im *Iwein* der Fall war. So können die Szenen im *Daniel*, in denen eine Entscheidung getroffen werden soll, nicht als Krise definiert werden, auch nicht in der Episode des Zeltes auf der Grüenen Ouwe: Daniels Identität steht in keinem Zeitpunkt in Frage, was die Voraussetzung für eine innere Wandlung wäre. Daniel verliert im Gegensatz zu Iwein nie die Hauptfähigkeit, die seine Identität bestimmt: seine Vernunft. Der Wahnsinn ist im Roman des Strickers immer eine Eigenschaft der Anderen und nicht der Hauptfigur.

[483] Vgl. Kapitel III.2.2.2.

Daniels Identität ist also mit bestimmten Eigenschaften gekennzeichnet, die denen anderer Mitglieder der Gesellschaft (bzw. der anderen Figuren des Romans) entgegenstellt sind und zu seiner Überlegenheit über die Anderen führen: Insbesondere seine Fähigkeit, vernünftig zu reagieren, steht dem impulsiven Verhalten der übrigen Figuren des Romans gegenüber.[484] Daniels Vernunft zeigt sich in seinen Fähigkeiten des ‚Sehens' (was hier nicht nur als physische Wahrnehmung zu deuten ist, sondern als intellektuelle, im Sinne von ‚verstehen') und des ‚Sprechens', das heißt, mit geschickter Rethorik zu ‚verzaubern'.[485] Daniels letzte Fähigkeit ist Folge der vorherigen und zeigt sich in den inneren Monologen: Er kann durch sie nicht nur die Zukunft vorausplanen und in sie sehen, sondern er ist auch fähig, die Sprache als ein Mittel zu verwenden, um zwischen verschiedenen Handlungsmöglichkeiten entscheiden zu können.[486]

Die Situation in Hartmanns Roman, wo Iwein ebenfalls seine inneren Zweifel vor dem Kampf mit Harpin in einem Monolog ausdrückt, ist anders. Er löst sein Problem nicht durch eine Entscheidung. Diese wird ihm dadurch abgenommen, dass Harpin plötzlich erscheint.[487] Obwohl der Entscheidungsmonolog im Mittelalter ein gebräuchliches Mittel war, um das Innenleben der Figur darzustellen, erhält er im *Daniel* eine besondere Bedeutung, wie sein häufiges Vorkommen zeigt. Dies ist von der Tatsache begleitet, dass Daniels Entscheidungen in den Monologen normalerweise durch das Verb *wellen* ausgedrückt werden: Daniels Wille ist die Folge eines inneren Prozesses, der nicht von äußeren Instanzen mediatisiert ist, wie bei anderen Mitgliedern des Hofes.[488] Das Verb *wellen* ist aber nicht nur Ausdruck von Daniels Entscheidungsfähigkeit, sondern bedeutet auch ein Vorausdeutung des zukünftigen Ereignisses: Daniels Wille antizipiert das zukünftige Ereignis.

Wenn die Identitästdarstellung in direkter Verbindung zur Zeit steht und Daniels Identität anders als die Iweins dargestellt wird, muss die Zeit auch im Roman des Strickers anders als in Hartmanns Werk konzipiert sein. Die Vorstellung der wahrscheinlichen Zukunft prägt Daniels Identität. Iwein, der sich in einer linearen Zeit entwickelt, wie anhand der Erinnerung und der Zukunft (in den Terminen)

---

[484] Vgl. Kapitel III.3.2.

[485] Vgl. Kapitel III.3.3.

[486] Vgl. Kapitel III.3.4.

[487] Wie Matthias Meyer sagt, „Iwein wird vom Erzähler konsequent in eine Position geführt, in der eine Willensentscheidung nicht mehr möglich ist. Der innere Monolog zeigt ja gerade, daß Iwein sich nicht mehr entscheiden kann [...], da die konfligierenden Ansprüche mit den ihn zur Verfügung stehenden Mitteln nicht mehr zu hierarchisieren sind" (Meyer, 2004, S. 289).

[488] Vgl. Kapitel III.3.4.1.

deutlich wird, steht dazu im Gegensatz. Daniel entwickelt sich nicht in der Zeit, aber alle seine Fähigkeiten bewirken in den individuellen Abenteuern das Entstehen einer subjektiven und zukunftsorientierten Zeit.[489]

Die unterschiedliche Zeitauffassung im *Iwein* und im *Daniel* lässt sich auch an der unterschiedlichen Verwendung des Motivs des Termindrucks erkennen. Die Termine zeigen einerseits, dass die (objektive) Zeit ein Element der gesellschaftlichen Ordnung ist, das wie im *Iwein* das Zusammenleben ermöglicht. Sie bedeuten demnach für Daniel eine Verpflichtung gegenüber dem Hof: Er muss neben König Artus in Cluse kämpfen. Anhand der Termine wird aber auch Daniels andere Zeiterfahrung gezeigt, die sich von der der Gesellschaft unterscheidet. Die Termine werden hier nicht mehr benutzt, um eine lineare Zeit und die Entwicklung des Helden in dieser Zeit zu zeigen, sondern um seine Differenzierung gegenüber der Gesellschaft sichtbar zu machen. Die Verbindung dieser beiden Eigenschaften der Zeit im Roman als gesellschaftliches Element und Daniels subjektive Erfahrung führt letzten Endes zu einem Paradoxon: Obwohl Daniels subjektive Zeiterfahrung nur für ihn und nicht für die anderen gültig sein kann, verwandelt sie sich in objektive (also gesellschaftliche) Zeit.

Da sich Daniels subjektive Zeiterfahrung in objektive Zeit verwandelt, erscheint die Zeitdarstellung (und folglich auch die Identitätskonzeption des Helden) viel deutlicher als fiktional wie im *Iwein*. Sowohl die Zeit- als auch die Identitätsdarstellung im *Daniel* werden durch einen radikalen Subjektivismus charakterisiert, durch die Idee, dass die Welt nichts Objektives ist, sondern von der Wahrnehmung jeder einzelnen Person abhängt, aus ihrem Innern stammt. Dies wurde bereits bei der Untersuchung der Erzählperspektive deutlich:[490] Da ein großer Teil der Geschehnisse im Roman auf Daniel fokalisiert ist, wird das Erzählte subjektiviert.[491] Daniel hinterlässt also seine Spur in der Zeit, aber die Zeit hinterlässt keine Spuren in ihm, wie es in Hartmanns Roman der Fall war: Wenn die Zeit im Menschen entsteht, kann Daniel sich nicht in der Zeit entwickeln. Die Idee

[489] Vgl. Kapitel III.3.6.

[490] Vgl. Kapitel III.3.5.

[491] Dazu Gert Hübner: „Von Anfang an bringt die entscheidende Fokalisierungstechnik eine Relation in die ästhetische Erfahrung, die der modernen begrifflichen Reflexion als Subjektivierung erscheint: In einem Fall, indem sie die erzählte Welt als Gegenstand des Welterlebens einer Figur darstellt; im andern Fall, indem sie das erzählte Welterleben einer Figur in eine Differenz zur narrativen Gesamtinformation über die erzählte Welt setzt“ (Hübner, 2003, S. 399).

von einer Entwicklung in der Zeit setzt die Deutung der Zeit als etwas voraus, das außerhalb des Menschen existiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, das Daniels Individualität, also das, was seine singuläre Identität bestimmt, zumindest in den individuellen Abenteuern auf anderen Gründen als die Iweins fußt: Sie beruht nicht auf einer Identifikation mit einer äußeren Instanz, sondern auf der Abgrenzung von anderen Menschen. Trotzdem ist die Gesellschaft auch in den individuellen Abenteuern und nicht nur in den Schlachten immer anwesend und so ist es während des ganzen Werkes Daniels Ziel, neben Artus in Cluse zu kämpfen. Die Frist, die das Vorkommen einer subjektiven Zeit ermöglicht, hat ihren Ursprung in Daniels Zugehörigkeit zu einer äußeren Instanz, seine Unterwerfung dem Artushof gegenüber. Ohne diese Zugehörigkeit wäre Daniels Differenzierung gegenüber den anderen nicht möglich. Damit wird am Ende das binäre Aufbauprinzip, das heißt, der strenge Unterschied zwischen zwei verschiedenen Termini überwunden: Die Konstruktion in Oppositionen ist nicht nur sehr fließend,[492] die Opposition Einzelner / Gesellschaft, die der Grund für alle Oppositionen ist, existiert nicht wirklich.

1.3 *Gauriel von Muntabel*

Wie im Fall des *Daniel* bestehen im *Gauriel* zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Episoden und Motiven des *Iwein*. Deren Veränderungen zusammen mit der Mischung von Elementen aus dem Muster der Feenliebesgeschichte führen zu bestimmten strukturellen Veränderungen im Vergleich zum *Iwein*, die ich als Verdoppelung bezeichnet habe. Diese Verdoppelung bewirkt, dass Gauriels Identität anders als Iweins dargestellt wird, wobei sie sich auch vom Roman des Strickers unterscheidet: Die beiden hier kombinierten Gattungen vermischen sich stärker als im *Daniel*. Da eine der Frauen, die durch die Verdoppelung vorkommen, als Fee bezeichnet wird, integriert die Veränderung der Struktur des *Iwein* die Gattung der Feenliebesgeschichte. Die Umkehrung der Struktur des Hartmannschen Romans im *Daniel* vollzieht sich dagegen unabhängig vom Einfluss der Gattung *chanson de geste*.

Die Veränderung der Struktur des *Iwein* im *Gauriel* erzeugt im Vergleich zum *Daniel* noch weitere Eigenheiten. Indem die Verdoppelung die Anwesenheit zweier

[492] Siehe S. 62.

mächtiger Frauen verursacht, erscheint Gauriels Identität als etwas Äußerliches. Während Iwein eine Krise durchlebt und aus eigener Initiative auf Abenteuersuche geht, wird Gauriel dies von äußeren Instanzen (der Fee und Ginover) befohlen. Dies steht in Verbindung mit der Tatsache, dass Gauriels Wille vom Willen anderer (zum Beispiel der *gotinne*) kontrolliert wird. Die Opposition zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, die auch im *Daniel* eine wichtige Rolle spielt, wird hier über die Opposition zwischen Hof und *wilde* vermittelt.[493] Deswegen ist der Weg des Helden durch die verschiedenen *wilden* Räume kein personalisierter Weg: Gauriel ist nicht allein, sondern reitet in Begleitung mehrerer Artusritter.

Weil Gauriels Identität von der Frau bestimmt wird, impliziert die Suche nach der Frau wie bei *Iwein* die Suche nach der eigenen Identität. Die Lage ist aber anders als in Hartmanns Roman, obwohl auch hier der Held seine Identität durch die Identifikation mit einer äußeren Instanz errichtet. Im *Iwein* bilden der Held und Laudine in ihrer Beziehung eine Einheit, in der Gleichberechtigung herrscht. Es handelt sich nicht um eine Machtbeziehung, in der eine Person über die andere regiert. Da sowohl Iwein als auch Laudine eine aktive Rolle in der Beziehung spielen, wird das Innenleben beider dargestellt. Die Identifikation mit Laudine spielt eine wichtige Rolle in Iweins Darstellung als Individuum. Dies ist bei Gauriel nicht der Fall: Gauriels eigene Initiative verschwindet in seiner Beziehung zur Fee.

Wenn Gauriels Identität von einer äußeren Instanz abhängt, bleibt die Zeit ebenfalls äußerlich, existiert außerhalb von ihm und ist nicht mit der inneren Welt verbunden. Die Zeit wird vom Raum bestimmt. Deswegen kann sich Gauriel nicht in der Zeit entwickeln: Damit eine Entwicklung stattfinden kann, ist eine regelmäßig voranschreitende Zeit nötig. Hier dagegen bestehen in den jeweiligen Räumen unterschiedliche Zeitzonen und die Figuren müssen sich ihnen anpassen, was die Zeitauffassung gleichzeitig als fiktional erscheinen lässt. Die fehlende Entwicklung wird in der Krise sichtbar: Sie kommt von außen und Gauriel befindet sich nach ihr wieder an dem Punkt, an dem er sich schon vorher befunden hat. Wenn kein Innenleben dargestellt wird, kann die Zeit auch nicht wie bei Daniel von der Figur beeinflusst werden.

Die Abhängigkeit der Zeit vom Raum zeigt, dass auch im *Gauriel* die Zeit in Verbindung mit einer gesellschaftlichen Ordnung steht: In den höfischen Räumen besteht eine lineare Zeit. Im Gegenteil zu Gauriel unterwirft sich Iwein aber nicht

[493] In Bezug auf den *Daniel* ist es dagegen möglich zu behaupten, dass Daniel selbst sich der Gesellschaft entgegen stellt.

den Zeitregeln der Gesellschaft und geht früher zur Quelle oder vergisst den Termin mit Laudine. Etwas Ähnliches ist auch im *Daniel* zu beobachten: Der Held lässt eine subjektive Zeit entstehen, die sich von der objektiven der Gesellschaft unterscheidet. Gauriel passt sich den verschiedenen Zeiten oder der Abwesenheit von Zeit an, wenn er sich von einem Ort zum anderen bewegt.

Die neue Zeitauffassung wird auch bei den Terminen deutlich. Obwohl der *Gauriel* dieses Motiv dem *Iwein* entnimmt, gibt es bei Gauriel keine Eile und deswegen auch keinen persönlichen Konflikt, der in Verbindung mit der Entwicklung des Helden in einem linearen Zeitverlauf oder mit dem Vorkommen einer subjektiven Zeit stehen würde. Gauriel hat kein Problem, rechtzeitig anzukommen. Die Termine veranschaulichen hingegen die Rolle der Königin und die der Fee als mächtige Frauen, die Gauriels Leben kontrollieren und keine Subjektivität erlauben, wie am Ende deutlich wird: Die Fee holt Gauriel ab und verhindert seine Initiative. Der Zeitkonflikt wird nur von der Nebenfigur Erec erfahren, was auch die Bedeutung der Zeit schmälert.

2 Identitätskonzeptionen in neuen fiktionalen Welten

In den Voraussetzungen wurden zwei Arbeiten vorgestellt, die das Thema der Identität im mittelalterlichen Roman behandelt haben: *Der mißratene Held* von Judith Klinger und *Hybride Helden* von Stephan Fuchs. Beide definieren die Identität der Figuren als Folge der „Hybridität" des Textes, was diese Identität als nicht-kohärent erscheinen lässt.[494] Demnach wird auch eine innere Motivation in der Figurenidentität ausgeschlossen. Judith Klinger erklärt in Bezug auf Lancelot: „Lancelots Individualität erscheint nicht als eine der Figurenkonzeption vorausgesetzte Eigenschaft der Person oder ‚innere' Einzigartigkeit, sondern als Produkt der hier beschriebenen Textstrategien".[495]

Im Laufe dieser Arbeit hat sich gezeigt, dass die Mischung verschiedener Gattungsschemata nicht ausschließt, dass die Identität von ‚innen' motiviert ist. Die

[494] Judith Klinger (2001), S. 31, 43; Stephan Fuchs (1997), S. 230–231. Auch Armin Schulz spricht von „hybriden" Erzähltypen und Helden, die zu einer „Inkohärenz des Heldenbildes" führen (Schulz, 2000, S. 64). Damit werde „jedwede (individual)psychologische Deutung" ausgeschlossen (S. 65).

[495] Judith Klinger (2001), S. 491.

Zusammensetzung intertextueller Elemente unterschiedlichen Ursprungs und die innere oder nicht innere Motivation der Identität, obwohl zueinander verbunden, funktionieren auf verschiedenen Ebenen. Die erste gehört zur strukturellen Ebene, aber durch sie wird eine neue fiktionale Welt geschaffen, die ihre eigene Kohärenz besitzt und eine bestimmte Zeit- und Identitätskonstruktion impliziert. Hier ist die Ebene der Figurenhandlung, das heißt, der Figurenidentität, zu finden. Gauriel und Daniel besitzen also keine inkohärente Identität, sie versammeln in sich nicht verschiedene Identitäten. Daniel hat keine gespaltene Identität als autonomer Ritter und als Figur der Gattung *chanson de geste*, sondern beide verschmelzen sich: Wie schon erklärt wurde, wäre keine subjektive Zeit möglich, wenn er nicht auch Teil der Gesellschaft wäre.

In Bezug auf die Schöpfung einer neuen fiktionalen Welt ist auch eine anderes Phänomen in der Identitätsdarstellung Daniels zu interpretieren: das Fehlen der Krise, das die Forschung traditionell für einen der wichtigsten Unterschiede der späteren Romane zum *Iwein* gehalten hat: Wie Walter Haug von Daniel sagt, verwandelt sich dieser in einen Superhelden.[496] Die Krise war in Hartmanns Roman eine Folge der Beziehung, die der Held mit den anderen etabliert und die durch den Konflikt geprägt wird. In der neuen Welt des *Daniel* ist diese Beziehung nicht von der Existenz eines Konfliktes abhängig. Die Krise fehlt, weil die Beziehung des Helden zu den Anderen einfach unter andere Prämisen dargestellt wird. Auch das Fehlen einer inneren Krise im *Gauriel* ist innerhalb der neuen fiktionalen Welt des Romans interpretierbar: Gauriel ist nicht vollkommen; er erfährt keine innere Krise, weil die Eigenschaften der Welt bestimmen, dass seine Identität äußerlich ist.

Die Bezeichnung der Identität als fiktional bringt aber bestimmte Probleme mit sich: Wie kann eine gemeinsame Antwort auf die Frage ‚Was ist personale Identität?' gefunden werden, wenn die Fiktion eine so große Freiheit in der Konstitution von Identität erlaubt? Obwohl das Problem offen bleibt, gibt es in den drei untersuchten Texten, trotz der Unterschiede zwischen ihnen, wichtige Gemeinsamkeiten in der Identitätsdarstellung der Figuren. Ich meine vor allem die Tatsache, dass die Heldenidentität in diesen Romanen immer auf der Beziehung beruht, die die

[496] Walter Haug (1992b), S. 271. Auch Stephan Fuchs hat in diese Richtung argumentiert. In seiner Analyse des *Wigalois* hat er die Mischung verschiedener Gattungen als Ursache für das Vorkommen eines vorbildhaften Helden erwähnt, der keine negativen Züge besitzt und deswegen auch keine Krise erfährt (Fuchs, 1997, S. 369).

Hauptfigur zu den anderen herstellt.[497] Diese Beziehung ist in allen drei Fällen sehr unterschiedlich.

Mit der Erwähnung der Problematik des Identitätsbegriffs komme ich auf zwei weitere umstrittene Punkte zu sprechen, die in der Einleitung der Arbeit erwähnt wurden: Die Absicht, Begriffe wie ‚Subjektivität' und ‚Individualität' auf die mittelalterliche Literatur anzuwenden, und die vermutlich ‚primitive' Konzeption der Zeit, die nach einigen Autoren im Mittelalter vorhanden ist. Die Antwort der vorliegenden Arbeit auf diese Probleme stützt sich auf die Definition von ‚Zeit' und ‚Identität' als fiktionale Elemente: Die Fiktion erlaubt die Darstellung vielfältiger Identitäts- und Zeitmodelle, die in der nicht-fiktionalen Welt nicht notwendigerweise existieren, obwohl sie zum Teil auf Begebenheiten der realen Welt beruhen.

Im Laufe der Arbeit hat sich die am Anfang aufgestellte These bestätigt, dass es durchaus möglich ist, im Mittelalter von Individualität zu sprechen:[498] Sowohl im *Daniel* als auch im *Iwein* erscheinen zwei (sehr verschiedene und nicht immer auf die Wirklichkeit bezogene) Identitätsmodelle, die die Existenz von Individualität vorausetzen. Diese Modelle entsprechen nicht den gewöhnlichen Definitionen von ‚Individualität' (zumindest nicht der Definition der Vertreter der These, dass man nicht von Individualität im Mittelalter sprechen kann):[499] Im *Iwein* erscheint die Hauptfigur als Individuum, als sie fähig ist, sich mit den anderen zu identifizieren; Daniel erscheint dagegen als Individuum, indem er sich von den anderen Menschen abgrenzt, was zur Subjektivierung der Zeit führt.

3 Schlussbemerkungen zur Literaturgeschichte

Die Bezugnahme der späteren Romane auf die literarische Tradition wurde nicht nur von der Forschung herangezogen, um die ‚oberflächliche' Identität der Figuren zu erklären, sondern auch als einer der wichtigsten Unterschiede zwischen den sogenannten ‚klassischen' und ‚nachklassischen' Romanen gesehen. Dahinter steht

[497] Auch Anette Sosna in Bezug auf die von ihr untersuchten Texten: „Identität wird in dieser Arbeit als ein *Spiegelungs- und Vermittlungsprozeß* verstanden, der zwischen Individuum und Gesellschaft stattfindet" (Sosna, 2004, S. 288).
[498] Vgl. Kapitel I.1.
[499] Siehe S. 4–10.

der Versuch, eine geschichtliche Entwicklung der Gattung nachzuzeichnen. Dies bereitet aber großer Schwierigkeiten vor, wie in den hier untersuchten Texten in Bezug auf Phänomene wie Individualität oder Subjektivität deutlich wurde: Da die Fiktionalität die Darstellung von Identitätsmodellen erlaubt, die nicht unbedingt in der nicht-fiktionalen Welt existieren, ist es nicht möglich, in diesem Bereich eine geschichtliche Entwicklung auszumachen, die zwischen primitiven und nicht primitiven Formen unterscheidet. Dasselbe geschieht mit der Zeitkonzeption: Die Arbeit hat gezeigt, dass im Gegensatz zu vielen theoretischen Vermutungen die Zeitdarstellung in mittelalterlichen Romanen nicht ‚primitiv' sein muss. Die drei untersuchten Texte beinhalten sehr unterschiedliche und gleichzeitig komplexe Zeitkonzeptionen, die ein großes Interesse für die Zeitproblematik erkennbar werden lassen.

Wenn man auf die Rekonstruktion einer teleologischen Entwicklung verzichtet, die eine radikale Alterität der mittelalterlichen Literatur voraussetzt, muss man auch annehmen, dass diese literarischen Welten wirklich unterschiedliche Arten darstellen, die nicht-fiktionale Welt zu sehen und auf ihr zu leben. Daniel und Gauriel gestalten ihr Leben nach diesen verschiedenen Sichtweisen. Für Daniel besteht die Welt aus Terminen und wird vom Gesetz der Pünktlichkeit regiert. Gauriel hingegen sieht die Welt als etwas, das man nicht kontrollieren kann: Alles kommt von selbst, man muss sich einfach vom Leben führen lassen.

VI Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Aristoteles, *Aristotle in Twenty-Three Volumes*. Volume IV: *The Physics*, with an English Translation by Philip H. Wickseed, M. A. and Francis M. Cornford, Cambridge (Massachusetts) 1970.

Augustinus, *Confesionum Libri XIII*. Quos post Martinum Skutella Iterum. Edidit Lucas Verheijen O.S.A., Brepols 1981.

Augustinus, *Bekenntnisse*. Mit einer Einleitung von Kurt Flasch. Übersetzt, mit Anmerkungen versehen und hrsg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989.

Meister Eckhart, *Werke* I. Texte und Übersetzungen, hrsg. von Niklaus Largier, Frankfurt am Main 1993.

„For Scírnis", in: *Edda*. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, hrsg. von Gustav Neckel. I. Text, 5. verbesserte Auflage von Hans Kuhn, Heidelberg 1983.

Friedrich von Schwaben, aus der Stuttgarter Handschrift, hrsg. von Max Hermann Jellinek. Mit einer Tafel in Lichtdruck, Berlin 1904.

Frutolfs und Ekkerhards Chroniken und die anonyme Kaiserchronik. Übersetzt von Franz-Josef Schmale und Irene Schmale-Ott, Darmstadt 1972.

Graelent und Guingamor: Two Breton Lays, edited and translated by Russell Weingartner, New York und London 1985.

Hartmann von Aue, *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer, Frankfurt am Main 1995.

Hartmann von Aue, *Iwein,* 4. überarbeitete Aufl. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin und New York 2001.

Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*, zum ersten Male hrsg. von Gottlob Heinrich Friedrich Scholl, Stuttgart 1852.

Konrad, *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1993.

Konrad von Stoffeln, *Gauriel von Muntabel. Eine höfische Erzählung aus dem 13. Jahrhunderte*, hrsg. von Ferdinand Khull. Neudr. der Ausg. Graz 1885 mit einem Nachwort und Literaturverzeichnis von Alexander Hildebrand, Osnabrück 1969.

Konrad von Stoffeln, *Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel',* neu hrsg., eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997.

Lamprecht, *Lamprechts Alexander*, nach der drei Texten, mit dem Fragment des Alberic von Besançon und den lateinischen Quellen, hrsg. und erklärt von Karl Kinzel, Halle 1884.

Marie de France, *Die Lais*. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Biographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger. Unter Mitarbeit von Renate Kroll, München 1980.

Der Stricker, *Daniel von dem Blühenden Tal vom Stricker*. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen, mit einer Einführung und Anmerkungen versehen von Helmut Birkhan, Kettwig 1992.

Der Stricker, *Daniel von dem blühenden Tal,* 2. neubearbeitete Aufl., hrsg. von Michael Resler, Tübingen, 1995.

Der Stricker, *Der Pfaffe Amis*, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach der Heidelberger Handschrift apg. 341, hrsg., übersetzt und kommentiert von Michael Schilling, Stuttgart 1994.

Der Stricker, „Die Frauenehre", in: *Die Kleindichtung des Strickers*. Bd. 1: Einleitender Text und Gedicht Nr. 1-10, Göppingen 1973, S. 15–91.

Der Stricker, *Karl der Grosse von dem Stricker*, hrsg. von Karl Bartsch. Mit einem Nachwort von Dieter Kartschoke, Berlin 1965.

Thomasin von Zirclaria, *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hrsg. von Heinrich Rückert. Mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Berlin 1965.

2. Sonstige Primärliteratur

Borges, Jorge Luis, *Prosa completa*, volumen 1, Barcelona 1980.

Borges, Jorge Luis, *Inquisitionen (Otras inquisiciones)*. Essays 1941–1952. Übersetzt von Kart August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt am Main 1992.

Dostojewski, Fjodor, *Der Idiot*. Roman in vier Teilen, Berlin und Weimar 1986.

Lightman, Alan, *Und immer wieder die Zeit. Einstein's Dreams*. Aus dem Englischen von Friedrich Griese, München 2002.

Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 1981.

Shakespeare, William, *As you like it*, in: *The Comedies of Shakespeare*. The Text of the Oxford Edition prepared by W. J. Craig; with a General Introduction by Algernon Charles Swinburne; Introductory Studies of the several Plays by Edward Dowden, and a full Glosary, London 1969, S. 663–742.

3. Sekundärliteratur

Achnitz, Wolfgang, „Zur Datierung" und „Interpretationsansätze", in: *Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel'*. Neu hrsg., eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997, S. 195–232.

Ders., „König Artus in Schwaben. Überlegungen zur Entstehung des *Gauriel von Muntabel*", in: *Archiv* 235 (1998), S. 241–266.

Ackermann, Christiane / Ridder, Klaus, „Trauer-Traumer-Melancholie. Zum Willehalm Wolframs von Eschenbach", in: *Trauer*, hrsg. von Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer, Würzburg 2003.

Aertsen, Jan A. / Speer, Andreas (Hrsg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin / New York 1996.

Agricola, Ehrhard, „Die Prudentia als Anliegen der Stricker'schen Schwänke. Eine Untersuchung im Bedeutungsfeld des Verstandes", in: *Beiträge* (Halle) 77 (1955), S. 197–220.

Appel, Helmut, „Der physikalische Zeitbegriff im Wandel naturwissenschaftlicher Erkenntnis", in: *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, hrsg. von Trude Ehlert, Paderborn u. a., 1997.

Bachtin, Michael M., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt am Main 1989.

Baisch, Martin u. a. (Hrsg.), *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, Göttingen 2003.

Bal, Mielke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrativ*, Second Edition, Toronto/ Buffalo / London 1997.

Bartsch, Karl, „Einleitung", in: *Karl der Grosse von dem Stricker*, hrsg. von Karl Bartsch, Quedlinburg / Leipzig 1857.

Benecke, Georg Friedrich / Müller, Wilhelm / Zarncke, Friedrich, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1854–1866, Stuttgart 1990.

Birkhan, Helmut, „Einführung", in: *Daniel von dem Blühenden Tal vom Stricker*. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen, mit einer Einführung und Anmerkungen versehen von Helmut Birkhan, Kettwig 1992.

Ders., „Motiv und Handlungsschichten in Strickers Daniel", in: *German Narrative Literatur of the Twelfth and Thirteen Centuries. Studies presented to Roy Wisbey on his Sixtyfith Birthday*, edited by Volker Honemann u.a., Tübingen 1994, S. 363–389.

Bloch, Marc, *Die Feudalgesellschaft*, Frankfurt am Main u.a 1982.

Böhm, Sabine, *Der Stricker: Ein Dichterprofil anhand seines Gesamtwerkes*, Frankfurt am Main u.a. 1995.

Borst, Arno, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin 1990.

Brall, Helmut, „Strickers Daniel von dem Blühenden Tal. Zur politischen Funktion späthöfischer Artusepik in Territoliarisierungsprozess", in: *Euphorion* 70 (1976), S. 222–257.

Bruck, Jan, „Zum Begriff literarischer Fiktion", in: *ZGL* 6 (1978), S. 283–303.

Bumke, Joachim, *Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit*, Heidelberg 1959.

Ders., Rez. zu *Der Ritter mit dem Bock. Konrad von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel'*. Neu hrsg.. eingeleitet und kommentiertt von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997, in: *ZfdPh* 120 (2001a), S. 465–467.

Ders., *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001b.

Burckhardt, Jakob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin 1941.

Burrichter, Brigitte, „Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts", in: *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel, Tübingen 2003, S. 281–296.

Busse, Wilhelm, „Im Wald da sind die Räuber...", in: Josef Semmler (1991), S. 113–129.

Cormeau, Christoph, *„Wigalois" und „Diu Crône". Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans*, Zürich / München 1977.

Ders., Art. „Konrad von Stoffeln", in: ²*VL*, Bd. V, Berlin / New York 1985, Sp. 254–255.

Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm, *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*, 2. überarbeitete Aufl., München 1993.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen / Basel 1993.

Czerwinski, Peter, *Exempel einer Geschichte der Wahrnemung*. Bd. 1: *Der Glanz der Abstraktion: frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter*, Frankfurt am Main u. a. 1989.

Ders., *Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung*. Bd. 2: *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten. Formen von Regeneration und Genealogie in Mittelalter*, München 1993.

de Boor, Helmut, „Der Daniel des Stricker und der Garel des Pleier", in: *Beiträge* (Tübingen) 79 (1957), S. 67–84.

Deck, Karl, *Untersuchungen über Gauriel von Muntabel*, Strassburg 1912.

Demtröder, Hans-Alfred, *Untersuchungen zu Stoff und Stil des „Gauriel von Muntabel" des Konrad von Stoffeln*, Bonn 1964.

Egerding, Michael, „Konflikt und Krise im ‚Gauriel von Muntabel' des Konrad von Stoffeln", in: *ABäG* 34 (1991), S. 111–125.

Egyptien, Jürgen, *Höfisierter Text und Verstädterung der Sprache: städtische Wahrnehmung als Palimpsest spätmittelalterlicher Versromane*, Würzburg, 1987.

Ehrismann, Gustav, Rez. zu *Untersuchungen über das epische gedicht Gauriels von Muntabel*, hrsg. von E. V. Roszko, in: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 30 (1906), S. 87–97.

Eikelmann, Manfred, „Rolandslied und später Artusroman. Zu Gattungsproblematik und Gemeinschaftskonzept in Strickers ‚Daniel von dem blühendem Tal'", in: *Wolfram-Studien* 11 (1989), S. 107–127.

Elias, Norbert, *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissensoziologie II*, hrsg. von Michael Schröter, Frankfurt am Main 1984.

Eming, Jutta, *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum „Bel Inconnu", zum „Wigalois" und zum „Wigoleis vom Rade"*, Trier 1999.

Engelen, Ulrich, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1978.

Feistner, Edith, „Bewußtlosigkeit und Bewußtsein: Zur Identitätskonstitution des Helden bei Chrétien und Hartmann", in: *Archiv* 236 (1999).

Fetz, Reto Luzius / Hagenbüchle, Roland / Schulz, Peter, *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, 2 Bd., Berlin / New York 1998.

Fetz, Reto Luzius, „Dialektik der Subjektivität: Die Bestimmung des Selbst aus der Differenz von Ich und Mein, Sein und Haben: Alkibiades I, Epiktet, Meister Eckhart“, in: Fetz / Hagenbüchle / Schulz (1998), Bd. I, S. 177–203.

Fischer, Hanns, *Studien zur deutschen Märendichtung*, Tübingen 1968.

Fischer, Hubertus, *Ehre, Hof und Abenteuer in Hartmanns „Iwein“. Vorarbeiten zu einer historischen Poetik des höfischen Epos*, München 1983.

Fraisse, Paul, *Psychologie der Zeit: Konditionierung, Wahrnehmung, Kontrolle, Zeitschätzung, Zeitbegriff*, München / Basel 1985.

Frank, Manfred, „Subjekt, Person, Individuum“, in: *Individualität*, hrsg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, S. 3–20.

Fromm, Hans, „Doppelweg“, in: *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der Älteren Deutschen Literatur*, hrsg. von Ingeborg Glier u. a., Stuttgart 1969, S. 64–79.

Fuchs, Stephan, *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997.

Geith, Karl-Ernst / Ukena-Best, Elke / Ziegeler, Hans-Joachim: Art. „Der Stricker“, in: *²VL*, Bd. IX, Berlin / New York 1995, Sp. 417–449.

Genette, Gérard, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1994.

Grubmüller, Klaus, „Historische Semantik und Diskursgeschichte: „*zorn*, *nît* und *haz*“, in: Jaeger / Kasten (2003), S. 47–69.

Gruenter, Rainer, „Das *wunnecliche tal*“, in: *Euphorion* 55 (1961), S. 341–404.

Grünkorn, Gertrud, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*, Berlin 1994.

Gurjewitsch, Aaron J., *Das Weltbild des mittelaterlichen Menschen,* München 1989.

Ders., *The Origins of European Individualism*, Oxford UK / Cambridge USA, 1995.

Gürttler, Karin R., *„Künec Artûs der guote“. Das Artusbild der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Bonn 1976.

Haferland, Harald, „Parzivals Pfingsten. Heilsgeschichte im Parzival Wolframs von Eschenbach“, in: *Euphorion* 88 (1994), S. 263–301.

Haferland, Harald / Mecklenburg, Michael, *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996

Hagby, Maryvonne, *man hat uns für die warheit... geseit. Die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer ‚narrationes’ des 12. und 13. Jahrhunderts*, Münster u. a. 2001

Hagenguth, Edith, *Hartmanns Iwein. Rechtsargumentation und Bildsprache*, Diss. Heidelberg 1969.

Hahn, Ingrid, *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung*, München 1963.

Dies., „Das Ethos der *kraft*. Zur Bedeutung der Massenschlachten in Strickers *Daniel von dem Blühendem Tal*“, in: *DVjs* 59 (1985a), S. 173–194.

Dies., „*güete* und *wizzen*. Zur Problematik von Identität und Bewußtsein im Iwein Hartmanns von Aue“, in: *Beiträge* 107 (1985b), S. 190–217.

Hanning, Robert W., *The Individual in Twelfth-Century Romance*, New Haven / London, 1977.

Hartland, Edwin Sidney, *The Science of Fairy Tales*, London 1891.

Haug, Walter, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters,* Tübingen 1989.

Ders., „Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach“, in: *Strukturen als Schlüssel zur Welt* (1989a), S. 483–512.

Ders., „Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer nachklassischen Ästhetik“, in: *Strukturen als Schlüssel zur Welt* (1989b), S. 651–671.

Der., *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarbeitete und erw. Aufl., Darmstadt 1992.

Ders., „Chrétiens de Troyes ‚Erec'-Prolog und das arthurische Strukturmodell“, in: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter* (1992a)*,* S. 91–107.

Ders., „Moral, Dämonie und Spiel. Der Übergang zum nachklassischen Roman“, in: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter* (1992b), S. 259–287.

Der., „Von der Idealität des arthurischen Festes zur apokaliptischen Orgie in Wittenwilers Ring“, in: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 312–331.

Ders., „Erzählen als Suche nach personalen Identität oder: Gottfrieds von Straßburg Liebeskonzept im Spiegel des neuen ‚Tristan'-Fragments von Carlisle“, in: Haferland / Mecklenburg (1996), S. 177–187.

Haupt, Barbara, „Der Pfaffe Amis und Ulenspiegel“, in: *Till Eulenspiegel in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Thomas Cramer, Bern / Frankfurt am Main / Las Vegas 1978, S. 61–91.

Hedwig, K., Art. „Zorn“, in: *LexMa*, Bd. IX, München / Zürich 1998, Sp. 674–675.

Heller, Agnes, *A Theory of Feelings*, Assen 1979.

Henderson, Ingeborg*, Strickers Daniel von dem blühenden Tal: Werkstruktur und Interpretation*, Amsterdam 1976.

Hinterkausen, Siegfried, *Die Auffassung von Zeit und Geschichte in Konrads Rolandslied,* Diss. Bonn 1967.

Honemann, Volker, „Daniel monologisiert, der Riese berichtet, drei Damen erzählen: Aspekte der Figurenrede im ‚Daniel von dem Blühenden Tal' des Strickers", in: Haferland / Mecklenburg (1996), S. 221–232.

Huber, Christoph, „*Ars et prudentia*. Zum *list*-Exkurs im Daniel des Strickers", in: *Ars und Scientia im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.* Ergebnisse interdisziplinärer Forschung. Georg Wieland zum 65. Geburstag, hrsg. von Cora Dietl und Dörte Helschinger, Tübingen / Basel 2002, S. 155–171.

Hübner, Gert, *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ‚Eneas', im ‚Iwein' und im ‚Tristan'*, Tübingen / Basel 2003.

Hufeland, Klaus, „Das Motiv der Wildheit in mittelhochdeutscher Dichtung", in: *ZfdPh* 95 (1976), S. 1–19.

Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Redigiert und hrsg. von Ludwig Landgrebe. Mit Nachwort und Register von Lothar Eley, Hamburg 1985.

Ingarden, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt 1968.

Iser, Wolfgang, „Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur", in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 277–324.

Jaeger, C. Stephen / Kasten, Ingrid (Hrsg.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/ Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, Berlin 2003.

Janota, Johannes u. a. (Hrsg.), *FS Walter Haug und Burghart Wachinger*. 2 Bd., Tübingen 1992

Jauss, Hans Robert, „Chanson de geste et roman courtois au XII siècle (Analyse comparative du *Fierabras* et du *Bel Inconnu*)", in : *Chanson de geste und höfischer Roman*. Heidelberger Kolloquium 30. Januar 1961, Heidelberg 1963, S. 61–77.

Ders., „Erleuchtete und entzogene Zeit. Eine Lektüre Dantis", in: *Das Fest,* hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning, München 1989, S. 64–91.

Ders., „Ich selbst und der Andere: Bemerkungen aus hermeneutischer Sicht", in: Fetz / Hagenbüchle / Schulz (1998), Bd. I, S. 369–379.

Kartschoke, Dieter, „Der epische Held auf dem Weg zu seinem Gewissen", in: *Wege in die Neuzeit*, hrsg. von Thomas Cramer, München 1988, S. 149–197.

Ders., „Erzählte Zeit in Versepen und Prosaromanen des Mittelalters und in der Frühen Neuzeit", in: *ZfG* NF X (2000), S. 477–492.

Kasten, Ingrid, „Subjektivität im höfischen Roman“, in: Fetz / Hagenbüchle / Schulz (1998), Bd. I, S. 394–413.

Dies., „Emotionalität und der Prozeß männlicher Sozialisation. Auf den Spuren der Psycho-Logik eines mittelalterlichen Textes“, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2002*. Bd. VII: *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart / Weimar 2002.

Dies., „Einleitung“, in: Jaeger / Kasten (2003), S. XIII–XXVIII.

Kellermann-Haaf, Petra, *Frau und Politik im Mittelalter. Untersuchungen zur politischen Rolle der Frau in den höfischen Romanen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts*, Göppingen 1986.

Kern, Peter: „Rezeption und Genese des Artusromans. Überlegungen zu Strickers ‚Daniel von dem blühendem Tal’“, in: *ZfdPh* 93 (1974, Sonderheft), S. 18–42.

Ders., Rez. zu *Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ‚Gauriel von Muntabel’*. Neu hrsg., engeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997, *ZfdA* 128 (1999), S. 107–112.

Klinger, Judith, „Möglichkeiten und Strategien der Subjekt-Reflexion im höfischen Roman. Tristan und Lancelot“, in: *Mittelalter: neue Wege durch einen alten Kontinent*, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel, Stuttgart / Leipzig 1999, S. 127–148.

Dies., *Der mißratene Ritter. Konzeptionen von Identität im Prosa-Lancelot*, München 2001.

Klinnert, Ernst, *Freude und Leid im Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Diss. Frankfurt am Main 1959.

Köhler, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, 2., ergänzte Aufl., Tübingen, 1970.

Kosík, Karel, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Frankfurt am Main 1967.

Krech, David und Richard S. Crutchfield, *Grundlagen der Psychologie*, Bd. 1, Deutschprachige Bearbeitung von H. W. Wendt und O. M. Ewert, 2. Aufl., Weinheim / Berlin / Basel 1969.

Kugler, Hartmut, „Fenster zum Hof. Die Binnenerzählung von der Entführung der Königin in Hartmanns ‚Iwein’“, in: Haferland / Mecklenburg (1996), S. 115–124.

Lakoff, George, „The contemporary theory of metaphor“, in: *Metaphor and Thought*. Second Edition, edited by Andrew Ortony, Cambridge / New York / Melbourne 1993, S. 202–251.

Le Goff, Jacques, „Zeit der Kirche und Zeit des Händlers im Mittelalter“, in: M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systemischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt am Main 1977, S. 393–414.

Leistner, Detlef Bernd, *Autor, Erzähltext, Leser. Sprachhandlungstheoretische Überlegungen zur Sprachverwendung in Erzähltexten. Sprachspielgrammatische Versuche zum poietischen Sprachspiel ‚Autor –Erzähltext –Leser',* Erlangen 1975.

Lenschen, Walther, „Strickers ‚Daniel' und die Sinne, in: *Ist mir getroumet mîn leben? Von Träumen und vom Anderssein.* FS für Karl-Ernst Geith zum 65. Geburstag, hrsg. von André Schnyder u. a., Göppingen 1998, S. 67–71.

Lichtblau, Karin, „Das ‚Minnegericht' in Fluratrône: die domestizierte Fee“, in: *‚Ir sult sprechen willekomen'. Grenzenlose Mediavistik*. FS. für Helmut Birkhan zum 60. Geburstag, hrsg. von Christa Tuczay, Ulrike Hirhager und Karin Lichtblau, Bern u. a. 1998, S. 263–283.

Lohr, Dieter, *Die Erlebnisgeschichte der ‚Zeit' in literarischen Texten*, Bad Iburg 1999.

Luckmann, Thomas, „Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollenidentität“, in: *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 293–314.

Ders., „The Constitution of Human Life in Time“, in: *Chronotypes. The Constitution of Time*, edited by John Bender and David E. Wellbery, Standford 1991, S. 151–166.

Malatrait, Solveig, „Zeitlose Märchen? Anmerkungen zur Zeit in den Lais der Marie de France“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 51 (2000), S. 108–127.

Margolin, Uri, „Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective“, in: *Poetics Today* 11/ 4 (1990), S. 843–871.

McFarland, Timothy, „Narrative Structure and the Renewal of the Hero's Identity in *Iwein*“, in: *Hartmann von Aue. Changing Perspectives*. London Hartmann Symposium 1985, edited by Timothy McFarland and Silvia Ranawake, Göppingen 1988, S. 129–157.

Mertens, Volker, „Melusinen, Undinen. Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert, in: Janota u. a. (1992), Bd. I, S. 201–231.

Ders., *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998.

Meyer, Matthias, „*Sô dunke ich mich ein werltgot*. Überlegungen zum Verhältnis Autor-Erzähler-Fiktion im späten Artusroman“, in: *Fiktionalität im Artusroman*. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.– 15. Februar 1992, hrsg. von Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel. Unter Mitarb. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1993, S. 185–202.

Ders., *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventirehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1994.

Ders., „Struktur und Person im Artusroman“, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel. Unter Mitwirkung von Peter Ihring, Tübingen 1999, S. 145–163.

Ders. „Der Weg des Individuums. Der epische Held und (e)in Ich”, in: *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150 – 1450*, hrsg. von Ursula Peters, Stuttgart / Weimar 2001, S. 529–545.

Ders., „Monologische und dialogische Männlichkeit in Rolandsliedversionen“, in: Baisch (2003), S. 25–50.

Ders., *Blicke ins Innere. Form und Funktion der Darstellung des Selbst literarischer Charaktere in epischen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts*, Habil. Berlin 2004.

Milowicki, Edward J. / Wilson, R. Rawdon, „Ovid through Shakespeare: The Divided Self“, in: *Poetics Today* 16 (1995), S. 217–252.

Moelleken, Wolfgang W., „Minne und Ehre in Strickers ‚Daniel von dem blühenden Tal’. Strukturanalytische Ergebnisse“, in: *ZfdPh* 93 (1974), Sonderheft, S. 42–50.

Monecke, Wolfgang, *Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der ‚wildekeit’*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel, Stuttgart 1968.

Morris, Colin D., *The Discovery of the Individual: 1050–1200*, New York 1972.

Müller, Dorothea, *‚Daniel vom blühenden Tal‘ und ‚Garel von blühenden Tal‘. Die Artusromane des Strickers und des Pleiers unter gattungsgeschichtlichen Aspekten,* Göttingen 1981.

Müller, Günther, „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“, in: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. In Verbindung mit Helga Egner hrsg. von Elena Müller, Darmstadt 1968, S. 247–268.

Müller-Ukena, Elke, „Rex Humilis – Rex Superbus. Zum Herschertum der Könige Artus von Britanje und Matur von Cluse in Strickers ‚Daniel von dem blühendem Tal'", in: *ZfdPh* 103 (1984), S. 27–51.

Neugart, Isolde, „Beobachtungen zum ‚Gauriel von Muntabel'", in: Janota u. a. (1992), Bd. II, S. 603–616.

Nipperdey, Thomas, „Die Aktualität des Mittelalters. Über die historischen Grundlagen der Modernität, in: Ders., *Nachdenken über die deutsche Geschichte*, 2., unveränderte Aufl., München 1986, S. 21–30.

Noltze, Holger, „*bî den dûht in diu wîle lanc* – Warum langweilt sich Gahmurt bei den Môren? (Zu Pz.17,26), in: *bickelwort* und *wildiu maere*. FS für Eberhard Nellmann zum 65. Geburstag, hrsg. von Dorothee Lindemann u. a., Göpppingen 1995, S. 109–119.

Ochsenbein, Peter, *Studien zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis*, Bern / Frankfurt am Main 1975.

Ott-Meimberg, Marianne, *Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen ‚Rolandslied'*, München 1980.

Panzer, Friedrich, „Einführung", in: *Merlin und Seifrid de Ardemont von Albert von Scharfenberg*. In der Bearbeitung Ulrich Füetrers, hrsg. von Friedrich Panzer, Tübingen 1902.

Paul, Hermann, *Mittelhochdeutsche Grammatik*. 24. Aufl. Überarbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse, Tübingen 1998.

Philipowski, Silke, „Geste und Inszenierung. Wahrheit und Lesbarkeit von Körpern im höfischen Epos", in: *Beiträge* 122 (2000), S. 455–477.

Pingel, Regina, *Ritterliche Werte zwischen Tradition und Transformation. Zur veränderten Konzeption von Artusheld und Artushof in Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal",* Frankfurt am Main u. a. 1994.

Ragotzky, Hedda, „Das Handlungmodell der list und die Thematisierung der Bedeutung von guot. Zum Problem einer sozialgeschichtlich orientierten Interpretation von Strickers ‚*Daniel vom blühenden Tal*' und dem ‚*Pfaffen Amis'*", in: *Literatur – Publikum – historischer Kontext*, hrsg. von Gert Kaiser, Bern / Frankfurt am Main / Las Vegas 1977, S.....

Dies., *Gattungserneuerung und Laienunterweisung in Texten des Strickers,* Tübingen 1981.

Ragotzky, Hedda / Weinmayer, Barbara, „Höfischer Roman und soziale Identitätsbildung. Zur soziologischen Deutung des Doppelwegs im ‚Iwein' Hartmanns von Aue", in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und*

Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 211–253.

Ramin, Andreas, *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, München 1994.

Reisel, Johanna, *Zeitgeschichtliche und theologische-scholastische Aspekte im ‚Daniel von dem Blühenden Tal' des Stricker*, Göppingen 1986.

Reiter, Peter, *Der Seele Grund. Meister Eckhart und die Tradition der Seelenlehre*, Würzburg 1993.

Resler, Michael, „Zur Datierung von Strickers *Daniel von dem Blühenden Tal*", in: *Euphorion* 78 (1984), S. 17–30.

Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung*. Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988.

Ders., *Zeit und Erzählung*. Bd. II: *Zeit und literarische Erzählung*, München 1989.

Ders., *Zeit und Erzählung*. Bd. III: *Die erzählte Zeit*, München 1991.

Ridder, Klaus, „Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters", in: Jaeger / Kasten (2003), S. 203–221.

Ringeler, Frank, *Zur Konzeption der Protagonistenidentität im deutschen Artusroman um 1200. Aspekte einer Gattungspoetik*, Frankfurt am Main u. a. 2000.

Rosenhagen, Gustav, *Untersuchungen über Daniel vom Blühenden Tal vom Stricker,* Kiel 1890.

Ruberg, Uwe, *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot*, München 1965.

Ruh, Kurt, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, Bd. I, Berlin 1977.

Saltveit, Laurits, *Studien zum deutschen Futur. Die Fügungen ‚werden' mit dem Partizip des Präsens und ‚werden' mit dem Infinitiv in ihren heutigen Funktionen und in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Bergen / Oslo 1962.

Sauer, Margret, *Parzival auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Ein Beitrag zur Ausbildung einer formkritischen Methode*, Göppingen 1981.

Schiehle, Birgit, *Der Gebrauch von ‚wellen' in der Wiener Genesis, im König Röther und im Rolandslied. Zur Darstellung psychischer Vorgänge in frühmittelhochdeutschen Quellen*, Göttingen 1970.

Schilling, Michael, „Der Stricker", in: *Deutsche Dichter*, Bd. 1: Mittelalter, Stuttgart 1989, S. 297–310.

Ders., „Der Stricker am Wiener Hof? Überlegungen zur historischen Situierung des *Daniel von dem Blühenden Tal* (Mit einem Exkurs zum *Karl*)", in: *Euphorion* 85 (1991), S. 273–291.

Schleusener-Eichholz, Gudrun, *Das Auge im Mittelalter*, Bd. II, München 1985.

Schmale, Franz-Josef Schmale, Art. „Frutolf von Michelsberg“, in: *²VL*, Bd. II, Berlin / New York 1980, Sp. 993–998.

Ders., *Funktion und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Eine Einführung.* Mit einem Beitrag von Hans-Werner Goetz, Darmstadt 1985.

Schmale, Franz-Josef und Irene Schmale-Ott, „Einleitung“, in: *Frutolfs und Ekkerhards Chroniken und die anonyme Kaiserchronik.* Übersetzt von Franz-Josef Schmale und Irene Schmale-Ott, Darmstadt 1972.

Schmid-Cadalbert, Christian, „Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur“, in: *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit.* FS für Heinz Rupp zum 70. Geburstag, hrsg. von Rüdiger Schnell, Bern / Stuttgart 1989, S. 24–47.

Schmidt, Kerstin, „Kontrollverlust und Fragmentierung. Männlichkeit und Monster in Strickers ‚Daniel von dem Blühenden Tal’“, in: Baisch (2003), S. 51–76.

Schmidt, Siegfried J., „Ist ‚Fiktionalität’ eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie?“, in: *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht.* 2. Aufl., hrsg. von Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible, Wiesbaden 1975, S. 59–71.

Schmidt, Wolfgang, *Untersuchungen zu Aufbauformen und Erzählstil im ‚Daniel von dem blühenden Tal‘ des Strickers*, Göppingen 1979.

Schmolke-Hasselmann, Beate, *Der arturische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tübingen 1980.

Schöning, Brigitte, *„Friedrich von Schwaben“: Aspekte des Erzählens im spätmittelalterlichen Versroman*, Erlangen 1991.

Schulz, Armin, *Poetik des Hybriden: Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventiureepik: Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone*, Berlin 2000.

Seidel, Kurt Otto / Schophaus, Renate, *Einführung in das Mittelhochdeutsche*, 2., überarbeitete Aufl., Wiesbaden 1994.

Semmler, Josef (Hrsg.), *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1991.

Simon, Ralf, *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne*, Würzburg 1990.

Soeffner, Hans-Georg, „’Typus und Individualität’ oder ‚Typen der Individualität’? Entdeckungsreisen in das Land, in dem man zuhause ist“, *Typus und Individualität im Mittelalter*, hrsg. von Horst Wenzel, München 1983, S. 11–44.

Sosna, Anette, *Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200: Erec, Iwein, Parzival, Tristan,* Stuttgart 2003.

Speckenbach, Klaus, „*Rîter – geselle – herre*. Überlegungen zu Iweins Identität“, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Kolloquium Reisensburg, 4. –7. Januar 1996. In Verbindung mit Wolfgang Frühwald hrsg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 115–146.

Spiewok, Wolfgang, „Der Stricker und die Prudentia“, in: *Wissenschaftliche Zeischrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald* 13. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 1/2 (1964), S. 119–126.

Störmer-Caysa, Uta, „Der Gürtel des Fimbeus und die Chronologie. Versuch über die lineare Zeit in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin“, in: *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft*. FS für Volker Honemann zum 60. Geburstag, hrsg. von Nine Miedema und Rudolf Suntrup, Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 209–224.

Thomas, Neil, „Konrad von Stoffeln's *Gauriel von Muntabel*: a comment on Hartmann's Iwein?, in: *Oxford German Studies* 17 (1988), S. 1–9.

Ders., *The Medieval German Arthuriad. Some Contemporary Revaluations of the Canon*, Bern u. a. 1989.

Trachsler, Ernst, *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*, Bonn 1979.

Uhde-Stahl, Brigitte, „Raum- und Zeitstruktur in Konrads *Rolandslied* und Wolframs *Willehalm*, unter Berücksichtigung der gleichzeitigen Malerei“, in: *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*, edited by Glyn S. Burgess, Liverpool 1981, S. 319–328.

Vollmann-Profe, Gisela, „Das Rolandslied“, in: *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, hrsg. von Horst Brunner, Stuttgart 1993, S. 43–58.

von der Burg, Udo, *Strickers Karl der Große als Bearbeitung des Rolandsliedes. Studien zu Form und Inhalt*, Göppingen 1974.

Voß, Rudolf, „Handlungsschematismus und anthropologische Konzeption – zur Ästhetik des klassischen Artusroman am Beispiel des ‚Erec' und ‚Iwein' Hartmanns von Aue“, in: *ABäG* 18 (1982), S. 95–114.

Wagner-Harken, Annegret, *Märchenelemente und ihre Fuktion in der „Crône" Heinrichs von dem Türlin. Ein Beitrag zur Unterscheidung zwischen „klassischer" und „nachklassischer" Artusepik,* Bern u. a. 1995.

Wailes, Stephan L., „Stricker and the Virtue *Prudentia*: A Critical Review", in: *Seminar* 13 (1977), S. 136–153.

Ders., „Wolfram's *Parzivâl* and Der Stricker's *Daniel von dem Blühenden Tal*", in: *Colloquia Germanica* 26 (1993), S. 299–315.

Walker, Emil, *Der Monolog im höfischen Epos. Stil und literaturgeschichtliche Untersuchungen*, Stuttgart 1928.

Walker Bynum, Caroline, „Did the Twelfth Century Discover the Individual?", in: *The Journal of Ecclesiastical History* 31 (1980), S. 1–17.

Wandhoff, Haiko, *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996.

Warning, Rainer, „Formen narrativer Identitätskonstitution im Höfischen Roman", in: *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 553–589.

Wehrli, Max, *Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Stuttgart 1984.

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1964.

Welz, Dieter, „Zeit als Formkategorie und Erzählproblem im ‚Friedrich von Schwaben'", in: *ZfdA* 104 (1975), S. 157–169.

Wenzel, „Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide", in: *IASL* 8 (1983), S. 1–34.

Ders., „*Ze hove* und *ze holze* – offenlich und tougen. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied", in: *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983), hrsg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 277–300.

Ders., *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995

Ders., „Zur Mehrdimensionalität der Zeit im hohen und im späten Mittelalter. Von Bauern und Geistlichen, Rittern und Händlern", in: *ZfG* NF VI (1996), S. 9–20.

Witthöft, H., Art. „Meile", in: *LexMa*, Bd. VI, München / Zürich 1993, Sp. 471–472.

Wolfzettel, Friedrich, Art. „Fee, Feenland", in: *EM*, Bd. IV, Berlin / New York 1984, Sp. 945–964.

Wunderli, Peter, „Der Wald als Ort der Asozialität. Aspekte der altfranzösischen Epik", in: Josef Semmler (1991), S. 69–112.

Young, Christopher, *Narrativische Perspektiven in Wolframs ‚Willehalm'*, Tübingen 2000.

Zatloukal, Klaus, „Gedanken über den Gedanken. Der reflektierende Held in Heinrichs von dem Türlin ‚Crône'", in: *Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen/Längsee von 8. bis 13. 9. 1980*. Unter Mitarbeit von Alexander Cella hrsg. von Peter Krämer, Wien 1981, S. 293–316.

Zimmermann, Günter, „Some Aspects of Konrad von Stoffeln's Gauriel von Muntabel: A reply to Neil Thomas", in: *Oxford German Studies* 20/21 (1991/92), S. 1–6.

Abkürzungen

AbäG:	Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik
Archiv:	Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen
DVjs:	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EM:	Enzyklopädie des Märchens, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich, Berlin / New York 1977-
IASL:	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
Beiträge:	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
LexMa:	Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Robert Angermann, Robert Auty und Robert-Henri Bautier, 9 Bd., München / Zürich 1980–1999.
^{2}VL:	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch. 2., völlig neu bearbeitete Aufl. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Kurt Ruh zusammen mit Gundolf Keil u. a. XI Bd., Berlin / New York 1978–2004.
ZfdA:	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh:	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfG:	Zeitschrift für Germanistik
ZGL:	Zeitschrift für germanistische Linguistik