

Auf dem Weg zur Kohärenz
Untersuchungen zum *Wigalois* Wirnts von
Grafenberg und seinen Retextualisierungen
im späten Mittelalter

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Sabrina Niederelz

aus Koblenz

Mainz

2018

Inhaltsverzeichnis

Hinführung	1
1 Forschungsüberblick	4
1.1 Zum <i>Wigalois</i> Wirnts von Grafenberg – ein Strukturproblem?	4
1.2 Gawein und sein Sohn – Genealogie nur in Ansätzen.....	9
2 Theoretische Grundlagen	22
2.1 Kohärenz.....	23
2.2 Rezeptionstheoretische Grundlagen der Kohärenzproblematik.....	30
2.3 Der Textbegriff.....	36
2.4 Abgrenzung vom Intertextualitätsmodell	41
2.5 Resümee und weiteres Vorgehen: von Unbestimmtheit zu Unstimmigkeit	46
TEIL I: Vorbemerkungen zur Figur des Gawein- Sohnes	54
1 Die Gawein-Figur in den Texten des hohen und späten Mittelalters	54
1.1 Gawein in den Werken Hartmanns von Aue.....	54
1.2 Die Gawein-Figur im <i>Parzival</i> Wolframs von Eschenbach.....	57
1.3 Gawein im späteren Mittelalter: <i>Diu Crône</i> Heinrichs von dem Türlin.....	64
1.4 Gaweins Erbe als figurenkonstituierendes Merkmal?	68

2	Gauvains Sohn im altfranzösischen <i>Bel Inconnu</i> als Wegbereiter für die mittelhochdeutschen Erzählungen	71
2.1	Der Beginn des <i>Bel Inconnu</i> des Renaut de Beaujeu	71
2.2	Bel Inconnu und Helie	73
2.2.1	Der Kampf gegen die Riesen im <i>Bel Inconnu</i>	75
2.2.2	Das kleine Hündchen.....	76
2.2.3	Der Schönheitspreis	79
2.3	Das Hauptabenteuer im <i>Bel Inconnu</i>	81
2.3.1	Der Schöne Unbekannte auf der Ile d'Or.....	81
2.3.2	Bel Inconnu gegen Lampars	83
2.3.3	Die Schlangenkuss-Episode: die Enthüllung der Identität im <i>Bel Inconnu</i>	85
3	Kindheit und Jugend in den Chrétien-Fortsetzungen	93
3.1	Einführendes.....	93
3.2	Gauvain und das Fräulein.....	95
3.3	Gauvain und Bran de Lis.....	97
3.4	Gauvains Sohn.....	99
3.5	Zeitsprung	103
3.6	Der unerfahrene Ritter.....	104
3.7	Zusammentreffen von Vater und Sohn.....	106
3.8	Fazit	108
4	Identität in den Chrétien-Fortsetzungen	110
4.1	Perceval und der Biau Desconneü	111
4.2	Gauvain und Guinglain.....	113
4.3	Fazit	116

5 Exkurs: Le Chevalier au papegeau	119
5.1 Le Roy Bel Nain	120
5.2 Die Abenteuer auf dem Weg zum Marschall	123
5.3 Chastel périlleux.....	125
6 Folgerungen: Fragen an einen Roman um Gaweins Sohn	127

TEIL II: Unstimmigkeitsstellen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg.....129

1 Unstimmigkeiten auf der Ebene der Figurenkonzeption	129
1.1 Die unstimmige Ausgestaltung der Gawein-Figur	129
1.1.1 Der Kampf zwischen Gawein und Joram	129
1.1.2 Wigalois' Ankunft am Artushof.....	137
1.1.3 Erste Auffälligkeiten	141
1.2 Der Ritt mit der Botin: Unstimmigkeiten in der Ausgestaltung des Protagonisten I.....	144
1.2.1 Der Kampf um das Nachtlager	145
1.2.2 Die Jungfrau in Not.....	150
1.2.3 Wigalois' Kampf um das kleine Hündchen	154
1.2.4 Der Ritter mit dem Rad	156
1.2.5 Das letzte Abenteuer: der Kampf gegen Schaffilun	159
1.2.6 Zwischenfazit: aus vier mach eins?	163
1.3 Wigalois in Korntin: Unstimmigkeiten in der Ausgestaltung des Protagonisten II	165
1.3.1 Raub des Zaubergürtels	165

1.3.2	Von Ruel überwältigt.....	171
1.3.3	Die Schwertrad-Episode.....	176
1.3.4	Auffälligkeiten: aus fünf mach eins?	179
1.3.5	Der Kampf gegen Roaz.....	183
2	Unstimmigkeiten auf der Ebene der Handlungsmotivation ..	194
2.1	Gawein und Wigalois: die langwierige Zusammenführung von Vater und Sohn.....	194
2.1.1	Die Vatersuche.....	194
2.1.2	Die Enthüllung der Identität.....	198
2.1.3	Die Zusammenführung von Vater und Sohn.....	203
2.2	Wigalois' Kampf gegen den Truchsess	208
3	Unstimmigkeiten aufgrund von Gattungsinterferenzen	210
3.1	Das Land Korntin – eine Reise ins Jenseits?	210
3.2	Der Kampf gegen den Drachen Pfetan – ritterliche Hilfeleistung oder religiös motivierte Befreiungstat?	218
3.2.1	Wigalois und Belearé	218
3.2.2	Der Drache.....	220
3.3	Der Feldzug nach Namur.....	225
3.3.1	Der Tod von König Amire	226
3.3.2	Der Sieg über Lion.....	228
4	Anschlussprobleme	231

TEIL III: Die Nachfolger des *Wigalois* am Beginn der Frühen Neuzeit.....235

1	Einführendes.....	235
1.1	Die anonyme Prosafassung <i>Wigoleis vom Rade</i>	238
1.2	Ulrich Fuetrers Übertragung im <i>Buch der Abenteuer</i>	241
1.3	Der <i>Wigelis</i> Dietrichs von Hopfgarten.....	244
1.4	Der westjiddische <i>Widuwilt</i>	245
2	Einzeluntersuchungen	249
2.1	Unstimmigkeiten auf der Ebene der Figurenkonzeption.....	249
2.1.1	Die unstimmige Ausgestaltung der Gawein-Figur.....	249
2.1.2	Die unstimmige Ausgestaltung des Protagonisten I: Der Ritt mit der Botin.....	262
2.1.3	Die unstimmige Ausgestaltung des Protagonisten II: das Hauptabenteu- teuer.....	273
2.1.4	Das Hauptabenteuer: die Unstimmigkeit in der Konzeption des Gegners	285
2.1.5	Exkurs: Der <i>Wigelis</i> Dietrichs von Hopfgarten	293
2.2	Unstimmigkeiten auf der Ebene der Handlungsmotivation	297
2.2.1	Das Motiv der Vatersuche.....	297
2.2.2	Die Enthüllung der Identität.....	300
2.2.3	Die Zusammenführung von Vater und Sohn.....	302
2.3	Unstimmigkeiten aufgrund von Gattungsinterferenzen.....	304
2.3.1	Das verfluchte Land.....	304
2.3.2	Der Drachenkampf.....	308
2.3.3	Der Romanschluss:.....	311

2.4	Resümee.....	320
-----	--------------	-----

Schlussbetrachtungen.....325

1	Die Texte im Vergleich	324
1.1	Erkannte Unstimmigkeiten im <i>Wigalois</i>	324
1.2	Erkenntnisse in den späteren Texten: zentrale Muster	329
2	Die Erwartung der Kohärenz: aus vier mach eins?	340

Literaturverzeichnis.....344

1	Quellen.....	344
2	Übersetzungen.....	346
3	Forschungsliteratur.....	347

Hinführung

Der um 1220 entstandene Roman *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg erzählt den Lebensweg des jungen Ritters Wigalois, der aufgrund unglücklicher Zufälle ohne seinen Vater aufwachsen muss und später von Zuhause auszieht, um Ruhm und Ehre nach dem Vorbild des Vaters zu erwerben. Damit wird im deutschen Sprachraum, neben dem *Titurel*, ein Interesse an einer Verknüpfung von Texten durch den Ausbau verwandtschaftlicher Beziehungen deutlich.¹ Der *Wigalois* erfreute sich insbesondere in den letzten Jahrzehnten einer großen Beliebtheit innerhalb der mediävistischen Forschung.² Nachdem der Roman um den Sohn Gaweins von der frühen Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts meist abschätzig als epigonal gewertet und vernachlässigt wurde – die meisten Arbeiten befassten sich lediglich mit den zahlreichen Ähnlichkeiten zu vorherigen Werken der Artusliteratur und

¹ Vgl. zur Thematik etwa Elisabeth Schmid: Familiengeschichten und Heilsmythologie. Die Verwandtschaftsstrukturen in den französischen und deutschen Galsromanen des 12. und 13. Jahrhunderts. Tübingen 1986 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 211); Martin Przybilski: *sippe* und *geslehte*. Verwandtschaft als Deutungsmuster im Willehalm Wolframs von Eschenbach. Wiesbaden 2000 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung; 4); Jessica Quinlan: Vater, Tochter, Schwiegersohn: Die erzählerische Ausgestaltung einer familiären Dreierkonstellation im Artusroman französischer und deutscher Sprache um 1200. Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik; 7).

² Insbesondere seit den 2000er-Jahren blüht die Forschung um den *Wigalois* erneut richtiggehend auf, zahlreiche Einzelphänomene werden Gegenstand der Untersuchungen, so etwa bei Cora Dietl: Wunder und *zouber* als Merkmal der *âventiure* in Wirnts *Wigalois*? In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 5). S. 297–311; Carmen Stange: Sît sie eines lîbes waren. Vatersuche, Rollenkonflikte und Identitätsgenese im „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg. In: Das Abenteuer der Genealogie. Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter. Hrsg. v. Johannes Keller, Michael Mecklenburg u. Matthias Meyer. Göttingen 2006 (Aventiuren; 2). S. 123–147; Horst Brunner: „Hie enist niht âventiure!“ Bilder des Krieges in einigen nachklassischen Artusromanen. In: ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen; 210). S. 80–92; Rabea Bockwyt: Ein Artusritter im Krieg. Überlegungen zur Namûr-Episode im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg aus intertextueller Perspektive. In: Neophilologus 94 (2010). S. 93–109; Peter Andersen Vinilandicus: Der Artushof im ‚Wigalois‘. Vom Zusammenbruch zum Wiederaufbau. In: Artushof und Artusliteratur. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 155–167. Armin Schulz: Das Nicht-Höfische als Dämonisches. Die Gegenwelt Korntin im Wiga-lois. In: Artusroman und Mythos. Hrsg. v. Wolfzettel Friedrich, Cora Dietl u. Matthias Däumer. Berlin/New York 2011. S. 391–408 u.v.m.

zeigten entsprechende Motivübernahmen auf –, erlebt der Text seit den 1970er-Jahren eine Rehabilitierung³ und wird vielfach zum Inhalt von Untersuchungen, die genauer auf eine mögliche zugrundeliegende Struktur eingehen oder einzelne Phänomene innerhalb des Werkes untersuchen.⁴ Diesem breiten Feld eine weitere Arbeit zuzufügen, mag daher zunächst verwundern, scheint doch kein Aspekt unbeachtet geblieben zu sein. Widmet man sich Wirnts Text noch einmal etwas genauer, muss indes unweigerlich auffallen, dass der Roman die Rezipienten wiederholt stolpern, innehalten und das Geschehen hinterfragen lässt. Wie passt das gerade Gehörte mit dem zusammen, was einige Episoden zuvor geschah? Wieso wirkt die Figur plötzlich so verändert? Warum handelt der Protagonist mit einem Mal ganz anders? Was ist das für eine Welt, in der die Geschichte spielt? Warum unterscheidet sie sich von der bisherigen? Insbesondere mit der Kenntnis anderer Texte aus dem Artusgenre ist nicht zu leugnen, dass mit Wirnts Text etwas nicht recht zu stimmen scheint, ja, die Erzählung in sich unstimmig wirkt. Während viele Arbeiten sich der Struktur und möglichen Gliederungen des Werkes zugewandt haben, soll daher der Fokus einmal auf das Entgegengesetzte gerichtet werden und jene Stellen in den Blick genommen werden, die nicht passen wollen, sondern vielmehr die Erzählung unterbrechen und damit aufzubrechen scheinen. Dabei wird davon ausgegangen, dass diese Brüche nicht einfach

³ Etwa bei Christoph Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. München 1977 (Münchner Texte und Untersuchungen; 57); Klaus Grubmüller: Artusroman und Heilsbringerethos. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985), S. 218–239 und insbesondere durch die ausführliche Untersuchung bei Stephan Fuchs: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 31).

⁴ Eine differenzierte Analyse zur Struktur findet sich zunächst bei Joachim Heinzle: Über den Aufbau des Wigalois. In: Euphorion 67 (1973), S. 261–271. Ebenfalls auf strukturelle Eigenschaften geht Christoph Cormeau in seiner Untersuchung zur Gattungsgeschichte ein (siehe Anm. 3), der dem Entwurf Heinzles eher kritisch gegenübersteht, ebenso wie Werner Schröder: Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den ‚Wigalois‘. In: Euphorion 80 (1986), S. 235–277 (siehe dazu auch Kapitel 1.1). Die Arbeiten von Carola L. Gottzmann nehmen neben strukturellen Fragen vornehmlich den Einfluss christlicher Symbolik auf die Ausgestaltung des Romans in den Blick [Carola L. Gottzmann: Wirnts von Gravenberg „Wigalois“. Zur Klassifizierung sogenannter epigonaler Artusdichtung. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 14 (1979), S. 87–136 sowie dies.: Deutsche Artusdichtung. Bd. 1. Rittertum, Minne, Ehe und Herrschertum. Die Artusepik der hochhöfischen Zeit. Frankfurt a. M. [u.a.] 1986 (Information und Interpretation; 2)]. Einen Forschungsüberblick bis zur Jahrtausendwende gibt Markus Wennerhold: Späte mittelhochdeutsche Artusromane. „Lanzelet“, „Wigalois“, „Daniel von dem Blühenden Tal“, „Diu Crône“. Bilanz der Forschung 1960–2000. Würzburg 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; 27).

nur aus Unachtsamkeit oder Gleichgültigkeit bestehen blieben, sondern dass sich genau dort eine weitere Bedeutungsschicht eröffnet.

Da Wirnt sein Werk in eine bereits etablierte Tradition stellt, lassen diese Brüche auch immer einen Bezug zu anderen Texten zu. Neben Wirnts *Wigalois* untersucht die vorliegende Arbeit daher zunächst parallel Teile des *Bel Inconnu* des Renaut de Beaujeu, da viele Motivparallelen darauf hinweisen, dass dieser die Produktion des mittelhochdeutschen Textes beeinflusst haben muss. Ein weiterer Text aus dem Altfranzösischen, der *Conte du Papegau*, steht mit diesem ebenfalls in einer verwandtschaftlichen Beziehung. Ergänzend zu diesen verwandten Texten ist es unerlässlich, eine davon völlig abweichende Tradition aufzugreifen: Der *Rappoltsteiner Parzifal* erzählt sehr viel später noch einmal von Gaweins Sohn, weicht dabei jedoch von der Darstellung der Figur im *Wigalois* ab. Aufgrund des großen zeitlichen Abstands der beiden Werke werden die altfranzösischen Vorlagen des *Rappoltsteiner Parzifals*, die Fortsetzungen des *Perceval* von Chrétien de Troyes, zur Analyse mit herangezogen. Neben diesen grundlegenden Werken fließen punktuell weitere Werke der breiten literarischen Artustradition ein.

Im Anschluss an die Analyse des Wirntschen Textes sollen auch die ihm nachfolgenden Werke um Gaweins Sohn herangezogen werden. Die spätmittelalterliche Prosafassung *Wigoleis vom Rade* und die ihr verwandte Strophenfassung von Ulrich Fuetrer zählt ebenso dazu wie das Fragment des *Wigelis* Dietrochs von Hopfgarten und die jiddische Erzählung um den Ritter Widuwilt. Nicht nur die möglichen Veränderungen der Protagonistenfigur, sondern insbesondere die zuvor herausgestellten Widersprüche sind hier von Interesse. Bleiben die Bruchstellen bestehen oder verändern die späteren Texte die jeweiligen Episoden? Wurden die Widersprüche somit auch von zeitgenössischen Bearbeitern als unstimmig aufgefasst oder wirken sie nur aus einer modernen Perspektive auffällig? Falls Veränderungen auftreten, wozu führen diese?

Grundlage der Arbeit wird der in den letzten Jahrzehnten kaum noch beachtete Ansatz der Rezeptionsästhetik sein, der seinen Anfang bereits in den 1930er-Jahren hatte und in den 1960er- und 1970er-Jahren in der deutschen Forschungsgeschichte seinen Höhepunkt erreichte (siehe Kap. 2.2). Diese Theorie erweist sich als besonders praktikabel im Umgang mit den Bruchstellen, bedarf jedoch einer Anpassung – nicht nur auf einer allgemeinen Ebene die Literatur betreffend, sondern auch in der Anpassung an die spezifischen

Bedürfnisse einer vergleichenden Textanalyse, die einerseits mit einem spezifischen Motiv, darüber hinaus aber auch mit dessen strukturbildenden Weiterungen zu tun hat. Nach einem Überblick über wichtige Ergebnisse der Forschung zu Wirnts *Wigalois* muss zunächst die Vater-Sohn-Thematik Erwähnung finden, da der Text immer auch als Erzählung um den Sohn Gaweins rezipiert werden muss. Daran anschließend wird der methodische Ansatz für die Analyse erläutert. Bevor sich die Arbeit dann den einzelnen Texten widmen kann, scheint es ratsam, zunächst die Gawein-Figur einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Um die Konzeption des Sohnes zu verstehen, kann der Vater nicht unbeachtet bleiben.

1 Forschungsüberblick

1.1 Zum *Wigalois* Wirnts von Grafenberg – ein Strukturproblem?

In Bezug auf den *Wigalois* finden sich häufig Arbeiten, die sich primär auf eine Abweichung der Struktur vom scheinbar klassischen Schema der Texte Hartmanns beziehen. Die Elternvorgeschichte, die Ausgestaltung der Vaterfigur und mögliche Auswirkungen auf die Gestaltung der Figur des Sohnes, welche im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung sind, werden häufig nur am Rande thematisiert. Insbesondere die frühen Diskussionen innerhalb der modernen Forschung behandeln meist Gliederungs- und Strukturfragen und zeigen auf, wie sich der *Wigalois* in Abhängigkeit von den klassischen Artusromanen verhält. Ein davon abweichendes Gliederungskonzept bietet zunächst Wolfgang Mitgau an, der sich zwar an einer klassischen Zweiteilung orientiert, dabei jedoch aufzuzeigen versucht, dass diese im *Wigalois* von einem gänzlich anderen Charakter ist.⁵ Mitgau bemerkt immerhin, dass die Vorgeschichte als „vorbereitendes Geschehen“ zu werten sei, geht aber im weiteren Verlauf nicht näher darauf ein.⁶ Max Wehrli stellt den Beginn der *Wigalois*-Erzählung, „mit der Geschichte der Eltern, als einer Präfiguration oder Verheißung, die sich erst in der

⁵ Vgl. Wolfgang Mitgau: Bauformen des Erzählens im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Gravenberg. Diss. (masch.). Göttingen 1959. S. 23.

⁶ Wolfgang Mitgau: Nachahmung und Selbstständigkeit des Wigalois. In: ZfdPh 82 (1963), S. 321–337. Hier S. 330.

Geschichte des Sohnes erfüllen wird“, zwar zunächst ein wenig heraus, erläutert dies in seiner weiteren Deutung jedoch nicht näher.⁷ Joachim Heinzle sieht „die Doppelung der Abenteuerfolge und die Einrahmung des Geschehens durch Aufenthalte am Artushof“ als grundlegende Komponente an – jedoch mit neuer Sinnggebung.⁸ Die Vorgeschichte lässt er dabei völlig außer Acht. Einen wichtigen Beitrag leistet Christoph Cormeau, indem er nachweist, welche „typgerechten Strukturmerkmale“ der Wigalois beibehält und an welchen Stellen er von der strukturellen Gattungsnorm abweicht. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Wirnt das vermeintlich traditionelle, von Chrétien geprägte System des Doppelwegs zwar verändert, seinen Roman jedoch planmäßig an die Gattung anzuschließen versucht.⁹ In einem kurzen Absatz geht er auf das Motiv der Abstammung von Gawein ein, der „schon dem Kind Wigalois als Maßstab vorgehalten“ werde, was zu einer „Spannung [führe], ob Wigalois diesem Anspruch gerecht werden kann“.¹⁰ Wie schon Mitgau erwähnt er damit, wie Herkunft und Vorgeschichte Voraussetzungen für die folgende Handlung, aber auch die Heldenfigur schaffen und bei den Rezipienten Erwartungen wecken. Die Figur des Protagonisten und sein Abenteuerweg werden ansonsten meist unter dem Aspekt der Krisenlosigkeit thematisiert.¹¹ Grubmüller weist in diesem Zusammenhang auf Wigalois' Abstammung hin, die in Bezug zu dem Fehlen der Krise stehe: „Von vornherein ist damit auch die Vortrefflichkeit des Wigalois gesichert.“¹² In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird mitunter verstärkt der Einfluss anderer Traditionen und gattungsfremder Motive sowohl auf die Struktur des Wigalois als auch auf die Gestaltung des Protagonisten herausgestellt und zum Inhalt unterschiedlicher Forschungen. Bereits bei Gottzman wird die christliche Symbolik betont und Wigalois als „rex christianus“ charakterisiert.¹³ Sie sieht den ersten Teil als „Gawein-Handlung“, die nur als „Einleitung zur Haupthandlung“ fungiere.¹⁴ Im Anschluss daran plädiert auch Klaus Grubmüller dafür,

⁷ Max Wehrli: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze. Zürich [u.a.] 1969. S. 224f.

⁸ Heinzle: Aufbau, S. 263.

⁹ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘.

¹⁰ Ebd., S. 65.

¹¹ So etwa Volker Mertens und Klaus Grubmüller, die den Wegfall der Krise als elementar für den Weg des Helden ansehen (vgl. Volker Mertens: Iwein und Gwigalois. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 62 (1981), S. 14–31; Grubmüller: Heilsbringerethos.

¹² Grubmüller: Heilsbringerethos, S. 224.

¹³ Gottzman: Klassifizierung, S. 121.

¹⁴ Ebd. S. 96.

dass Wirnt bewusst Zitate und Verweise so gesetzt habe, dass sie eine Umbewertung des Artusromans stützen. Grubmüller sieht sowohl inhaltliche als auch strukturelle Parallelen zur Legende: Wigalois sei kein Artusritter im klassischen Sinn, sondern „Musterbild des im göttlichen Glauben kämpfenden Ritters“ und spiegele somit realgeschichtliche Entwicklungen.¹⁵ Für Werner Schröder hingegen, dessen Aufsatz die vormalige Tendenz der Forschung zur Abwertung des Romans erneut aufzeigt, erweist sich die Interpretation des Romans als „vergebliche Suche nach der einheitlichen Struktur“, die vielen verschiedenen Einflüsse verleiteten Wirnt vielmehr zu „Abschweifungen [...], die seinem Erzählplan mehr oder weniger zuwiderliefen.“¹⁶ Er wertet den ersten Teil gleich ab: „Die ‚Vorgeschichte‘ ist nichts weniger als ein solides Fundament für die Haupthandlung: weder eine abgeschlossene Elterngeschichte als Präludium und Präfiguration wie im *Tristan* noch ein den heidnischen Orient einbeziehender Rahmen wie die Gahmuret-Belacane-Feirefiz-Handlung in Wolframs erstem Roman.“¹⁷ Auch Stephan Fuchs konstatiert eine Vermischung verschiedener Modelle und Diskurse und greift dabei sowohl auf Grubmüller als auch auf Schröder zurück.¹⁸ Er sieht in dieser Verschmelzung eine Erzählform, die aus einer „Krise des höfischen Erzählens“ entstanden ist und für die er den Terminus der „Hybridität“ in Anlehnung an Bachtin verwendet.¹⁹ Einzelne Handlungsteile oder auch Züge des Protagonisten wurden somit wiederholt vor dem Hintergrund anderer Gattungen betrachtet²⁰, wobei die Parallelen zur Legende am offenkundigsten sind. Fuchs geht in seiner Arbeit auch zum ersten Mal näher auf die Konzeption der Elternhandlung und ihrer Bedeutung für die

¹⁵ Grubmüller: Heilsbringerethos, S. 236f.

¹⁶ Schröder: Der synkretistische Roman, S. 258.

¹⁷ Ebd., S. 262.

¹⁸ Fuchs: Hybride Helden.

¹⁹ Ebd., S. 369f. So auch Schiewer: „Er [= Wirnt, Anm. d. Verf.] schafft sich mit der Vaterschaft Gawan am Anfang den perfekten Helden und zugleich die Freiheit, mit den verschiedenen Erzählmustern zu spielen.“ (Hans-Jochen Schiewer: Prädestination und Fiktionalität in Wirnts „Wigalois“. In: Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Hrsg. v. Volker Mertens u. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1993. S. 146–159. Hier S. 154).

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Aufsatz von Walter Haug, der diverse Muster älterer Modelle aufzeigt, auf die möglicherweise im Spätmittelalter zurückgegriffen wurde (Walter Haug: Über die Schwierigkeit des Erzählens in ‚nachklassischer‘ Zeit. In: Positionen des Romans im späten Mittelalter. Hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1991. S. 338–365. Hier S. 354–359).

Entwicklung des Helden ein: „Die Jugendgeschichte ist Teil einer perfekten Biographie, die alle Voraussetzungen für die Biographie eines Auserwählten bieten will.“²¹

Auffallend scheint hier, dass im Grunde immer wieder die gleiche Thematik nur am Rande angeschnitten wird: die Bedeutung der Abstammung von Gawein für die Wigalois-Figur. Cormeau etwa gibt den richtigen Anstoß, indem er Gawein als „Maßstab“²² bezeichnet, die Ergebnisse seiner Studie konzentrieren sich dann jedoch wieder weitgehend auf strukturelle Merkmale des Textes. Dabei sollte gerade die Figurenzeichnung des Sohnes in Abhängigkeit von der bereits populären Gawein-Figur näher beleuchtet werden. Was verbirgt sich hinter dem „Maßstab“, was bedeutet es, diesen anzulegen? Die Konzentration der früheren Forschung auf strukturelle Probleme bzw. Eigenheiten des *Wigalois* stellt somit zunächst immer Differenzen im Rahmen der Komposition des Textes im Vergleich zu übrigen Texten der Gattung heraus, ohne genauer auf die Bedeutung für den eigentlichen Text einzugehen. Auffälligkeiten werden nur am Rande und lediglich als Abweichungen vom vermeintlich grundlegenden Schema angeführt. Die Figur des Gawein-Sohnes wird kaum in Betracht gezogen.

Innerhalb der jüngeren Forschung finden sich jedoch vermehrt Beschäftigungen mit Einzelphänomenen, sodass sich hier erstmals einzelne Arbeiten tatsächlich näher mit Kindheit und Jugend des Helden bzw. seiner Abstammung befassen. Frank Ringeler baut in seinem Werk zur „Konzeption der Protagonistenidentität“ die Abkunft von Gawein weiter aus und macht sich diese für sein Poetikmodell des Romans zunutze: „Gwigalois' Geburt ist geplant aus der Reproduktion der Gattungstradition, die die Produktion eines neuen Textes organisiert.“²³ Des Weiteren geht er auf die Vorbildlichkeit von Beginn an ein, die in dieser Herkunft begründet liege: „Da Gawein aber der Musterritter ohne ‚Krise‘ ist, wird dies in gleicher Weise für seinen Sohn zutreffen müssen – dies macht Gwigalois' Prädestination aus, die Vorbildlichkeit seines Vaters ist seine *destinatio*.“²⁴ Die Untersuchung von Andreas Dairer zur Übernahme von bereits bekannten Figuren in den spätmittelalterlichen Texten

²¹ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 114.

²² Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 65.

²³ Frank Ringeler: *Zur Konzeption der Protagonistenidentität im deutschen Artusroman um 1200. Aspekte einer Gattungspoetik*. Frankfurt a. M. 2000 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; 1752). S. 204.

²⁴ Ringeler: *Protagonistenidentität*, S. 206.

richtet ebenfalls den Blick auf die Gawein-Figur und ihre Übernahme im *Wigalois*.²⁵ Er empfindet insbesondere die Abweichungen von bereits Bekanntem als aufschlussreich, da „gerade in der absichtsvollen Verwendung der Fremdtextverweise der Aspekt des dichterischen Eigenanteils am Text besonders nachhaltig zu Tage tritt.“²⁶ Dabei nimmt der Rezipient eine wichtige Stellung ein, der diesen Verweis entschlüsseln muss. In seiner leider recht kurzen Analyse des *Wigalois* beschränkt Daiber sich jedoch auf Gawein und behandelt die verwandtschaftliche Anknüpfung seines Sohnes nur knapp.

Einen wichtigen Beitrag zum genealogischen Aspekt im *Wigalois* liefert die Analyse von Carmen Stange.²⁷ Sie geht auf die Beziehung zwischen Gawein und Wigalois sowie das Motiv der Vatersuche ein und damit verbunden auf den Prozess der Identitätsgenese beider Figuren. Dabei unterscheidet sie zwischen einer Identitätsbildung des Protagonisten und der Identitätsänderung des Vaters im Verlaufe der Handlung. Die Parallelführung beider Vorgänge strukturiere den Roman und ermögliche zusätzlich ein Aufbrechen des gängigen Erzählmusters.²⁸ Sie dementiert überdies die gängige Forschungsmeinung eines „Verschenkens“ des Motivs der Vatersuche. Die einzelnen Stationen dieser Suche dienen vielmehr der Kennzeichnung der unterschiedlichen Stadien der Identitätsgenese.²⁹

Es finden sich in der Forschung somit immer wieder Thematisierungen der Figurenentwicklung Gaweins und der Möglichkeit des Weitererzählens mithilfe des Sohnes, ohne dass dies jedoch in einem größeren Rahmen je untersucht worden wäre. Ausgehend von dieser Forschungslage scheint es daher sinnvoll, den bereits gut erforschten Text doch noch einmal auf diesen Aspekt zu prüfen. Das Anknüpfen an eine bereits bekannte Figur kann durchaus als Besonderheit des *Wigalois*-Romans gelten. Man erkennt hier das Bestreben, den Roman in eine bereits vorgegebene Erzählwelt einzugliedern, ihn mit anderen Romanen in Verbindung zu setzen und an Bekanntes anzuschließen. Die Untersuchung der Herkunft kann somit Aufschluss darüber geben, wie und mit welchem Zweck die durchaus prominente Figur Gawein genutzt wird und welches Bild seines Sohnes im deutschen Sprachraum entsteht. Ein Eingehen auf die Figur des Vaters und dessen Ausgestaltung in

²⁵ Daiber: Bekannte Helden in neuen Gewändern.

²⁶ Ebd., S. 25.

²⁷ Stange: Identitätsgenese (siehe Anm. 2).

²⁸ Vgl. ebd. S. 147.

²⁹ Vgl. ebd. S. 146.

den Vorgängertexten des *Wigalois* ist daher vor Betrachtung des eigentlichen Romans unerlässlich. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang der Wechsel der Gawein-Figur vom statischen Einzelgänger und Rollenvorbild im Hintergrund der Erzählung, wie es noch im *Erec* und *Iwein* der Fall war, hin zu einer ersten größeren Ausgestaltung im *Parzival*.

1.2 Gawein und sein Sohn – Genealogie nur in Ansätzen

Bernhard Anton Schmitz widmet sich in seiner Monographie ausführlich der Gawein-Figur, bezieht aber stärker die französischen Vorlagen mit ein und geht zunächst auf die Darstellung Gauvains und ihrer Funktion bei Chrétien de Troyes ein.³⁰ Vor diesem Hintergrund analysiert er das Aufgreifen und die Weiterentwicklung der Figur in den mittelhochdeutschen Romanen *Erec*, *Iwein*, *Parzival* und *Crône* sowie darüber hinaus im mittelniederländischen *Roman van Walewein*. Dabei stellt er einen Funktionswandel und Emanzipationsprozess der Figur fest, welcher bereits bei Chrétien zu bemerken sei, der Gauvain neben Perceval zum zweiten Protagonisten des *Conte du Graal* macht. Die ersten mittelhochdeutschen Adaptionen Hartmanns wiederum „setzten vor allem auf eine Typisierung, kehrten also zum Zweck einer Vereindeutigung das vermeintlich ‚Charakteristische‘ an den Figuren heraus.“³¹ Obwohl bereits Wolfram eine stärkere Ausgestaltung vornimmt, setzen erst die nachklassischen Autoren die Gaweinfigur deutlich gezielter ein. Er ist nicht mehr nur hintergründiger Musterritter, und auch die Funktionen der anderen Hofakteure werden im Sinne des jeweiligen Werkes verändert: „Als experimentelle oder ironische Rollenentwürfe ermöglichen sie [= die nachklassischen Romane, Anm. d. Verf.] das Spiel mit dem Gattungswissen der Rezipienten und den Gattungsgrenzen der Figuren.“³² Auch hier findet sich somit der wichtige Hinweis auf mögliche Rezipientenerwartungen, ohne dass dies weiter ausgeführt wird. Schmitz geht darüber hinaus auf die Verheiratung Gaweins im *Parzival* und den dadurch bedingten Bruch mit der Tradition ein, konzentriert sich dabei jedoch

³⁰ Bernhard Anton Schmitz: *Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten*. Tübingen 2008 (Hermaea; N.F. 117). Zu der Gauvain-Figur in den französischen Texten siehe auch Keith Busby: *Gauvain in Old French Literature*. Amsterdam 1980 (Degré second; 2).

³¹ Schmitz: *Emanzipation*, S. 323.

³² Ebd., S. 325.

stärker auf die ihm folgenden Werke: „In der Funktion eines selbstständigen Protagonisten wächst die postklassische Gaweinfigur zunehmend über ihre alte Rolle hinaus. Man kann nun ein gesteigertes Interesse von Autoren und Publikum an ihrer ‚Person‘, d. h. auch an ihrem ‚Schicksal‘ konstatieren.“³³ Den Schritt, Gaweins Schicksal jedoch zu beleuchten und somit sein Weiterleben, sein Erbe zu betrachten, geht Schmitz in seiner Untersuchung nicht. Gaweins Sohn bleibt unberücksichtigt.

Der Frage, was es bedeutet, den ersten Ritter am Hofe nach dem König zu verheiraten, und welche Probleme für die Gattung des Artusromans damit eröffnet werden, hat sich bereits Alfred Ebenbauer in seiner Arbeit zu „Gawein als Gatte“ gewidmet, denn die „Eheschließung eines Artusritters bedeutet Abschied vom Artushof, letztendlich auch Abschied von Aventure, Suche, Selbstverwirklichung.“³⁴ Anhand des Textes der *Crône* Heinrichs von dem Türlin erläutert er, welche Konsequenzen eine Heirat Gaweins für den Artushof habe und welche Auswirkungen sich dadurch auf die Struktur des Romans ergeben. Dabei grenze Heinrich sich deutlich von Wolfram ab, der die Figur zum Schluss verheiraten und ihr die Herrschaft über Logroys zusprechen kann, da „Gawein und Artushof verabschiedbar“ seien.³⁵ Die Verschiebung des Fokus im Werk auf die Gralsgesellschaft löse, so Ebenbauer, den Hof von seiner Rolle als Mittelpunkt des Geschehens ab und ermögliche Gaweins Fortgang.³⁶ Heinrich hingegen verknüpfe die traditionelle Gawein-Rolle mit dem typischen Werdegang eines Artushelden inklusive ehelicher Bindung, löse sie aber von der abschließenden Herrschaftsübernahme, sodass Amurfina als Frau an den Artushof kommt und „eine Hinausheirat Gaweins aus dem Artushof nicht mehr möglich ist“³⁷. Mit dieser

³³ Ebd., S. 202.

³⁴ Alfred Ebenbauer: Gawein als Gatte. In: Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposiums in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980. Hrsg. v. Peter Krämer. Wien: 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie; 16). S. 33–66. Hier S. 35.

³⁵ Ebenbauer: Gawein als Gatte, S. 36.

³⁶ Die These der älteren germanistischen Forschung, dass Wolfram den Artushof dem Gralskönigtum unterordne, gilt mittlerweile jedoch weitgehend als überkommen (vgl. bereits Walter Haug: Parzival ohne Illusionen. In: DVjs 64 (1990), S. 199–217). Schmitz bietet, Ebenbauer weiterdenkend, jedoch eine Lösung an, indem er nicht von einem kompletten Gattungsende, sondern lediglich einem Ende der Beschäftigung Wolframs mit dem Artusgenre ausgeht: So sei es „zumindest denkbar, dass er – Wolfram als Autor – zum Zeitpunkt seiner Arbeit am Parzival abzusehen meinte, späterhin keinen Artusroman mehr verfassen bzw. adaptieren zu wollen. Aus dieser Perspektive hätte er sich vielleicht dazu entschließen könne, *seine* Parzival-Geschichte mit der Verheiratung beider Hauptfiguren zu krönen.“ (Schmitz: Emanzipation, S. 201).

³⁷ Ebenbauer: Gawein als Gatte, S. 49.

geschickten Lösung sei zudem der Fortbestand des Hofes gesichert, da Gawein Artus' Nachfolge antreten kann. In seiner Analyse geht Ebenbauer ebenfalls darauf ein, dass Gawein in der deutschen Tradition dem Ruf eines Frauenhelden nicht wirklich gerecht wird – im Gegensatz zu den altfranzösischen Texten, die ihm neben einem Sohn zahlreiche Freundinnen andichten.³⁸ Im *Wigalois* werde das „Problem“ einer Eheschließung jedoch relativ rasch und simpel gelöst: „Eine technische Panne macht Gawein zum quasi-Witwer und die Ordnung ist wieder hergestellt [...]. Der Sohn Wigalois ist jedenfalls kein Bastard, und darauf kommt es wohl an.“³⁹ Da Wigalois' Mutter im Romanverlauf zudem tatsächlich ver stirbt, kann Gawein ohne Schwierigkeiten wieder in seine „angestammte Rolle“⁴⁰ zurückgeführt werden. Nach diesen Ausführungen stellt sich jedoch die Frage: Was ist diese „angestammte“, also übliche Rolle? Inwiefern kann man überhaupt von einer üblichen Rolle Gaweins sprechen? Es fehlt an einer genaueren Betrachtung einer möglichen Entwicklung Gaweins abseits der *Crône*. Der Verweis auf den Wirrtschen Text bleibt weitgehend unfruchtbar, eine Problematisierung erfolgt nicht.

Gawein und seinem Sohn widmet sich indes ein eigenes Kapitel der Einführung in die deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters von Wolfgang Achnitz.⁴¹ Er betrachtet ebenfalls die Texte der *Crône* und des *Wigalois*, ohne dabei jedoch wirklich näher auf die Vater-Sohn-Beziehung einzugehen. Stattdessen analysiert er die beiden Romane auf ihre Struktur hin bezogen, ausgehend von der Protagonistenrolle Gaweins in Wolframs *Parzival*, da Gawein hier „ohne jegliche Krise [...] den herkömmlichen Aventureweg“ durchlaufe.⁴² Dies wiederum habe Auswirkungen auf die nachfolgend entstandenen Texte, die ebenfalls von einem Heldentypus erzählen, der keine Krise durchläuft – weder Gawein in der *Crône*

³⁸ Zu seinen Freundinnen zählen neben seiner Geliebten im *Bel Inconnu* und der ersten Fortsetzung etwa Idain in *la Vengeance Raguidel*, Venelas im *Conte du mantel*, Lorie in *Les Merveilles de Rigomer* oder Blanchadine in *Floriant et Florete*. Neben Guinglain im *Bel Inconnu* finden sich in der altfranzösischen Tradition die Söhne Lioniaus in der ersten Fortsetzung des *Perceval* und Biaudous im *Beaudous* des Robert de Blois. (vgl. zu den Söhnen auch Francis Gingras: *Les fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval*. In: *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*. Actes du 3^e Colloque Arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13 – 14 octobre 2005. Hrsg. v. Christine Ferlampin-Acher u. Denis Hüe. Rennes 2007. S. 271–284).

³⁹ Ebenbauer: *Gawein als Gatte*, S. 36.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Achnitz, Wolfgang: *Gawein und sein Sohn*. In: ders.: *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin [u.a.] 2012. S. 177–228.

⁴² Ebd., S. 179.

noch sein Sohn Wigalois, auf den diese Eigenschaft übertragen werde. Beide Texte seien stark durch ihre Gattungsvorgänger beeinflusst und befriedigten somit „durch einen planvollen Rückbezug [...] die Bedürfnisse ihrer Rezipienten“.⁴³ Das Einfügen in die bereits bekannte Welt, die Übernahme bekannter Figuren und Motive oder intertextuelle Anspielungen sowie die Ausrichtung auf die Rezipienten sieht er als wesentliche Merkmale an: „Das Vorwissen des Publikums ist geradezu ein Konstitutionsgrund dieser Texte.“⁴⁴ Sowohl Wirnt als auch Heinrich gehören demnach „einer nachfolgenden Generation an, die sich im Anschluss an Wolfram von Eschenbach von ihren Quellen emanzipiert, indem sie ihnen zwar weiterhin Stoffe, Motive und Erzählverfahren entnimmt, über dieses Material aber frei, reflektierend und individuell verfügt“.⁴⁵ Achnitz stellt hier immerhin einen wichtigen Punkt heraus: den Einfluss von Vorwissen und Rezipientenerwartung auf die Beschaffenheit der Texte. Insbesondere die späteren Dichter konnten und mussten geradezu von einer Textkenntnis früherer Texte ihres Publikums ausgehen und dementsprechend die eigenen Werke darauf abstimmen.

Achnitz schließt mit seinen Erkenntnissen an die Forschung Walter Haugs an, der in diesem Zusammenhang von ‚paradigmatischen Helden‘ spricht.⁴⁶ Anhand beispielhafter Romane zeigt er auf, welche Entwicklungen sich innerhalb der Gattung des Artusromans im 13. Jahrhundert vollzogen. Allen gemeinsam sei ein Wegfall der Krise des Protagonisten, doch finden sich unterschiedliche Möglichkeiten, die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Heldentypus und die Gestaltung der Aventiurewelt darzustellen. Haug arbeitet drei wesentliche Heldentypen heraus: der glückhafte Held in einer dämonisierten bzw. fantastischen Welt (hierzu zählt er den *Wigalois* und die Gawein-Figur in der *Crône*), der listig-kluge Held in einer fabulös-grotesken Welt (*Daniel* und *Garel*) sowie den ethischen Helden, dessen Aventiuren in einem neuen, übergreifenden Sinnzusammenhang stehen (*Jüngerer Titurel*).⁴⁷ Haug räumt ein, dass seine Einteilung sehr schablonenhaft, wenn auch durchaus nützlich sei: „Es handelt sich bei diesen drei Entwicklungsmöglichkeiten

⁴³ Ebd., S. 182.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Achnitz: Gawein und sein Sohn, S. 227.

⁴⁶ Walter Haug: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik. In: DVjs 54 (1980), S. 204–231.

⁴⁷ Ebd., S. 226.

selbstverständlich um idealtypische Abstraktionen.“⁴⁸ Er stützt sich bei seiner Untersuchung der Abweichungen zudem noch stark auf das scheinbar „klassische“ Doppelwegschema, das mittlerweile als überholt gilt⁴⁹: „Wenn die Krise wegfällt und die Struktur damit ihre Sinnmitte verliert, muß das Doppelkreisschema zur leeren Hülse werden, d. h. es fungiert nun als ein beliebiger Handlungsrahmen, der variierbar, ja ersetzbar ist.“⁵⁰ Dennoch biete sich ein solches Schema aus Ausgangslage für den weiteren Umgang mit den Texten an, der wiederum die jeweiligen Entstehungsumstände des einzelnen Romans berücksichtigen muss.

Vom Doppelweg auszugehen und dementsprechend einen Sinnverlust bzw. eine Sinnverschiebung zu konstatieren, erschwert indes den Umgang mit den jeweiligen Texten. Auch die Reduktion auf drei verschiedene Möglichkeiten – wenn auch nur zu Deskriptionzwecken – erscheint wenig hilfreich, zumal insbesondere die Abweichungen nicht als Sonderfälle abgetan werden sollten. Gerade hier liegt doch der interessante Punkt, an dem es aufzumerken gilt. Haug entwickelt jedoch eine in diesem Zusammenhang sinnige Fragestellung: „Handelt es sich um einen rein innerliterarischen Vorgang, um Wirkung und Gegenwirkung zwischen Dichtung und Erwartungshorizont, um einen rezeptionsästhetischen Automatismus? Oder handelt es sich um einen Prozeß, der in weitreichenden geschichtlichen Zusammenhängen verläuft?“⁵¹ Nur noch knapp geht er im Anschluss darauf ein und erklärt, die nachklassischen Texte stellen sich „in die Tradition“, allerdings ohne die rezeptionsästhetischen Ansätze zu vertiefen oder zu erläutern. An diesem Punkt sollte folglich weitergedacht werden.

Da neben dem *Wigalois* auch Werke in altfranzösischer Sprache zur Analyse herangezogen werden und die Figur des Sohnes in der dortigen Tradition Auswirkungen auf die Darstellung im deutschen Sprachgebiet hat, interessiert natürlich auch die Figur Gauvains. Eine ganz ähnliche Entwicklung wie im deutschen Roman, hin zu einer breiteren Ausgestaltung der Figur, zeigt auch die Arbeit von Stoyan Atanassov über die Gauvain-Figur in

⁴⁸ Ebd., S. 228.

⁴⁹ Vgl. zur Kritik exemplarisch Elisabeth Schmid: Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung. In: Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1999. S. 69–85.

⁵⁰ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 226.

⁵¹ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 230.

den verschiedenen Romanen des 13. Jahrhunderts.⁵² Er sieht die Werke nach Chrétien als „prolongement“ an, die aber dennoch gewisse Innovationen bieten: „Les règles de ce jeu témoignent d’une nouvelle conscience esthétique et d’une cohérence interne“.⁵³ In den späteren Texten sei die Figur des Artusneffen besonders präsent, Atanassov spricht von über 60 Romanen und Lais, deren Großteil aus dem 13. Jahrhundert stammt.⁵⁴ Um die Figur herum entstehe somit ein ganzer Zyklus an Texten. Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist die Präsentation Gauvains in den Chrétienischen Werken, die durch fünf Punkte charakterisiert sei: „Gauvain est un type plus qu’un individu, son statut exemplaire se traduit par une renommée, il est sensible aux femmes, mais ne s’attache jamais, Gauvain révèle toujours son identité à la demande et aucun autre personnage de Chrétien n’a fait l’objet de tant de reprises.“⁵⁵ Ausgehend von diesen Wiederaufnahmen konstatiert er, dass im Gegensatz zu den Texten des 12. Jahrhunderts, in denen Gauvain schlicht eine Funktion erfülle, die späteren Texte die Figur deutlich stärker personalisieren: „Il nous semble en ce sens que c’est dans les premiers romans arthuriens du XII^e siècle que Gauvain se trouve dépersonnalisé, alors que les récits en vers du XIII^e siècle lui accordent volontiers le rôle de personnage principal et lui insufflent une vie d’aventures qui n’a rien à voir avec un idéal abstrait qu’il incarnait au siècle précédent.“⁵⁶ Anhand der Texte der drei *Continuations*, *la Vengeance Raguidel*, *le Chevalier aux deux épées* und *l’Atre périlleux* zeichnet er ein Bild der Gauvain-Figur nach, die sich im 13. Jahrhundert weiterentwickelt und verändert – dies auf drei Ebenen: intratextuell, intertextuell und ästhetisch.⁵⁷ Im Rahmen des jeweiligen Textes wird der Frage nachgegangen, „comment créer un héros de roman à partir d’un personnage déjà consacré comme parfait par une tradition récente, mais bien implantée?“ Es stellt sich im Französischen somit die gleiche Aufgabe wie auch in den deutschen Texten, die von einem Helden ohne Krise erzählen wollen. Darüber hinaus werden Bezüge bzw. Abweichungen von vorangegangenen Texten untersucht, hier fällt insbesondere die fehlende

⁵² Stoyan Atanassov: *L’idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*. Orléans 2000 (Medievalia; 31).

⁵³ Ebd., S. 9.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁵⁵ Vgl. Atanassov: *L’idole inconnue*, S. 12f.

⁵⁶ Ebd., S. 17.

⁵⁷ Ebd., S. 127.

psychologische und moralische Dimension im Gegensatz zu Chrétien auf.⁵⁸ Dies wiederum habe Auswirkungen auf die erzählerische Gestaltung der Romane: „Les auteurs portent leur attention avant tout sur la façon dont le héros est vu par les autres.“⁵⁹

Wie bereits in der deutschen Forschung findet sich hier der richtige Ansatz, Gauvain in die Tradition zu stellen und Veränderungen seiner Figur intertextuell zu beleuchten. Da jedoch alle späteren Werke stets an Chrétien gemessen werden, werden etwaige Abweichungen durchweg abgewertet. Dies verstellt den Blick für dahinterliegende Vorgänge und mögliche Ursachen, obwohl gerade eine Beschäftigung damit spannend zu werden verspricht.

Denn das Verständnis der Vater-Sohn-Beziehung zwischen Gawein und Wigalois steht dabei in einem größeren Zusammenhang: Die spätmittelalterlichen Texte der Heldenepik und des höfischen Romans, insbesondere im altfranzösischen, aber auch im mittelhochdeutschen Sprachraum, lassen häufig Anknüpfungen an vorherige Texte durch genealogische Fortschreibung sowie Bemühungen und Tendenzen um eine zyklische Struktur erkennen. So werden einerseits Erzählungen genealogisch mit realen Herrschergeschlechtern verbunden, wie dies etwa im Zusammenhang der Melusinengeschichte mit dem Geschlecht der Lusignan der Fall ist, oder genealogische Strukturen und Beziehungen werden thematisiert. Zudem werden auch inhaltlich Erzählungen über Verwandtschaftsverhältnisse auf Figurenebene miteinander verknüpft wie im Lancelot-Grail-Zyklus. Im *Wigalois* zählt der Protagonist zu einer späteren Generation als die vorherigen Artusritter, so wird auch hier diese Form des Anknüpfungspotentials genutzt. Schmitz weist in knappen Worten darauf hin, das Motiv der Verheiratung Gaweins sei nicht nur durch eine Weiterentwicklung und ein besonderes Interesse an der Figur, sondern auch durch ein genealogisches Erzählschema im *Wigalois* begründet.

Die Beobachtung, dass in den späteren Texten vermehrt ein Interesse am Aufbau zyklischer bzw. genealogischer Strukturen erkennbar wird, die sich meist über verwandtschaftliche Verbindungen realisieren, legt eine Auseinandersetzung mit genealogischen Denkmustern nahe. Dass Genealogie auch für die Literaturwissenschaft ein ertragreicher Ansatzpunkt sein kann, wurde in den letzten Jahren wiederholt thematisiert. Schon Elisabeth

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 129.

⁵⁹ Ebd. S. 132.

Schmid hat in ihrer Habilitationsschrift ausführlich die Verwandtschaftsthematik innerhalb der französischen und deutschen Gralsromane behandelt. Dabei vergleicht sie „einander struktural entsprechende Verwandtschaftsbeziehungen und Handlungssequenzen“ der verschiedenen Texte.⁶⁰ Im Rahmen ihrer philologischen Untersuchung ist sie darum bemüht, die „Deutung aus der genauen Auseinandersetzung mit der sprachlichen und literarischen Faktur der einzelnen Texte“ zu gewinnen.⁶¹ Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass „die Ideenverbindung Verwandtschaft – Sünde – Erkenntnis sich signifikant unterschiedlich artikuliert, je nachdem, ob der Held über den Vater vom Gral abgeleitet wird oder ob er über die Mutter mit ihm verwandt ist“⁶². Dieser Differenzierung zwischen einer Abkunft väter- oder mütterlicherseits lägen „deutlich verschiedene mentale Konzepte“ zugrunde, die jeweils „konträre Erlösungsvorstellungen“ ausdrückten.⁶³

Die Habilitationsschrift von Beate Kellner hingegen widmet sich diesem Thema aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Sie schreibt der Genealogie einen institutionellen Charakter zu, der für „Stabilität und Kontinuität“ Sorge. Genealogie „spielt eine zentrale Rolle in den verschiedenen Ordnungen des mittelalterlichen Wissens und dient dabei als nahezu universales, interdiskursiv verwendetes Ordnungsmuster.“ Von dieser Leitthese ausgehend untersucht sie verschiedene Felder und Textgattungen, um die jeweilige Funktion genealogischer Strukturen aufzuzeigen. Sie erarbeitet eine sogenannte „Grammatik“ der Genealogie, der zufolge die „Regeln und Bauprinzipien, welche den Texten zugrunde liegen, sie formieren und in jenen gemeinsamen ‚Rahmen‘ stellen, den man als genealogischen Diskurs bezeichnen könnte.“ Familiengeschichte und Verwandtschaftsverhältnisse bilden dabei den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Anhand dreier Fallstudien sollen „konkrete historische Funktionen und Leistungen genealogischer Strukturen“ aufgezeigt werden, die wiederum „Rückschlüsse auf Stabilität und Wandel genealogischer Ordnungen“ zulassen. Die jeweiligen Texte versteht sie dabei nicht als direkte Abbildung realgeschichtlicher Zustände, vielmehr als Ausdruck eines Wissens um die Wirklichkeit. Die beiden zentralen Problemkonstellationen sieht sie in den Vorstellungen von Ursprung und Kontinuität genealogischer Herleitungen. Ihre Untersuchungsfelder stellen dabei die Herkunft aus Troja,

⁶⁰ Schmid: Familiengeschichten und Heilsmythologie, S. IX.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 255.

⁶³ Ebd.

das Geschlecht der Welfen sowie verschiedene Melusinentexte dar. Trotz eines Wandels der politischen und sozialen Funktionen könne Genealogie durchaus als ein „geschlossenes, die Zeiten überdauerndes Modell des Wissens und der Macht“ angesehen werden. Die Besonderheiten der literarischen Verarbeitung hebt sie dabei hervor: „Die spezifische Leistung der Literatur liegt daher gerade nicht in einer genauen Präsentation zeitgenössischen Wissens oder in der exakten Wiedergabe bestimmter historischer Konstellationen, sondern vielmehr in der Integration und symbolischen Verdichtung verschiedener diskursiver Formationen [...] Literatur erscheint als Experimentierfeld, in dem in Versuchskonstellationen die ‚normalen‘ Ordnungen auf die Probe gestellt werden können“.

Mit teilweise ähnlichen Texten, aber einem anderen, stärker sozial- und mentalitätsgeschichtlich orientierten Ansatz beschäftigt sich Ursula Peters in ihrem Werk zu Dynastengeschichte und Verwandtschaftsbilder. Auch sie ordnet sich in den Forschungskontext ein, der Genealogie als Denkform und zentrales Ordnungsmodell der mittelalterlichen Gesellschaft erachtet. Kern ihrer Untersuchungen ist dabei „die Frage nach der Bedeutung historischer Adelsfamilien für die Entstehung und Verbreitung der volkssprachigen Literatur des Mittelalters“. Dazu untersucht sie chronikalische Aufzeichnungen historischer Adelsfamilien ebenso wie deren Darstellung in höfischen Texten, da insbesondere „die historische Seite des Familienbezugs höfischer Literatur noch weitgehend im Dunkeln“ liege, während dies auf Text- und Figurenebene wiederholt in den Fokus gerückt sei. Rückschlüsse auf tatsächliche Adelsgeschlechter ausgehend von höfischen Texten zu ziehen, erscheint mithin jedoch problematisch, da diese nicht ausdrücklich thematisiert werden. Davon ausgehend widmet sich die Arbeit in einem letzten Teil der literarischen Konstruktion und Konkretisierung von Familie und Verwandtschaft in der höfischen Dichtung, die sich in den unterschiedlichsten zeitgenössischen Entfaltungen präsentiert. Peters untersucht die Tierdichtungen um Fuchs und Wolf, das Nibelungenlied, die *chanson de geste*-Tradition sowie die Gralromane, die im Spätmittelalter verstärkt in zyklischer Form auftreten. Die Darstellung der Adelsfamilie sei dabei extrem situations- aber auch gattungsabhängig. In diesem Zusammenhang fällt auch die literarische Tendenz auf, „bestimmte von der historischen Familienforschung als entscheidend erachtete gesellschaftliche Problembereiche der mittelalterlichen Adelsfamilie mehr oder weniger auszublenden“. Peters „Probe auf die ‚Aktualität‘ der literarischen Familienthematik“ kommt dementsprechend zu dem

Ergebnis, dass zwar durchaus historische Details Eingang in die Literatur finden, die Texte sich jedoch vielmehr an „literarischen Traditionen, textinternen Erzählmustern, erzähllogischen Erfordernissen und ideologischen Programmen“ orientieren. Sie spricht sich daher gegen eine streng mentalitätsgeschichtliche Analyse der Texte aus, die in den literarischen Texten eine Wiedergabe zeitgenössischer Wirklichkeit sieht, sondern fordert, auf „funktionsgeschichtliche Deutungsmuster“ zurückzugreifen: „auf die Frage nach der Differenz zwischen poetischen und anderen Diskursen, nach den Anlässen der Textentstehung, nach den mit der literarischen Darstellung verbundenen Interessen, aber auch nach dem diese Interessen überschreitenden, widerständigen, subversiv-utopischen Potential der literarischen Konstruktion.“ Die Eröffnung einer solchen Forschungsperspektive erscheint in besonderem Maße als sinnvoll und fruchtbar.

Im altfranzösischen Sprachraum findet sich ein Bestreben um eine Darstellung der Generationenfolge bereits verstärkt seit der Mitte des 12. Jahrhunderts vor allem innerhalb der *chansons de geste*, die durch Erzählungen über Vorfahren, Nachkommen, andere Verwandte oder Kindheitsgeschichten der jeweiligen Helden, die sogenannten *enfances*, zu großangelegten Zyklen erweitert und oftmals auch in umfassenden Handschriften gesammelt werden, wie im *Cycle de Charlemagne* oder im *Cycle de Guillaume*. Doch nicht nur der Bereich der Heldenepik ist von diesem Streben nach Zyklizität betroffen, auch innerhalb der höfischen Dichtung entstehen Texte, die entweder durch bekannte Figurenkonstellationen oder verwandtschaftliche Relationen zu etablierten Figuren an bereits bekannte Werke anknüpfen und diese ergänzen oder mit diesen aufgrund einer durchgängigen Thematik zusammengefasst werden können. So entsteht insbesondere im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Prosaromane der Lancelot-Grail-Zyklus oder Vulgata-Zyklus und der darauf basierende Post-Vulgata-Zyklus.

Dies ist im mittelhochdeutschen Sprachraum hingegen seltener und deutlich später der Fall. Zwar wird das erste Heldenbuch bereits in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert, doch das eigentliche Aufkommen solcher Textsammlungen beginnt erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts und kann auch dann immer noch nicht dem Vergleich mit der französischen Entfaltung standhalten. Es lässt sich eher von einem lockeren Nebeneinander diverser Texte, Motive und Abenteuer sprechen, die immer wieder neu gestaltet werden und aufeinander bezogen werden können, während sich innerhalb der *chansons de geste*

deutlich kohärentere Anordnungen vorweisen lassen. Eine solche Art der Zusammenstellung von Texten findet ihren Weg erst nach und nach ins Mittelhochdeutsche. Insgesamt lässt sich jedoch festhalten, dass hier das Streben nach einer Bildung großer Zyklen weitgehend fehlt. Die Anknüpfung aufgrund verwandtschaftlicher Strukturen betrifft vielmehr einzelne Texte, wie dies im *Wigalois* der Fall ist, ohne dass dadurch ein großer Zyklus eröffnet wird. Auch werden die französischen Zyklen nur partiell ins Deutsche gebracht – so stellt Wolframs *Willehalm* nur einen Teil des gesamten Guillaume-Zyklus dar; ebenso Konrads Nachdichtung des Rolandsliedes, welches originär dem Königszyklus zugerechnet wird.

Im Gegensatz zu den altfranzösischen Texten, in denen dementsprechend die Vater-Sohn-Beziehung weitaus detailreicher dargestellt wird, neigen die hochmittelalterlichen deutschen Texte eher seltener zu einer Generationenbildung. Erst in späteren Texten wird die Beziehung zwischen Vater und Sohn häufiger und ausführlicher thematisiert. Die Beziehung speziell zwischen Vätern und Söhnen ist in der mittelalterlichen Literatur bislang noch recht spärlich untersucht worden – und dies, obwohl gerade diese Verbindung innerhalb des patrilinearen Gesellschaftssystems eine besondere Bedeutung hat. Studien, die sich diesem Thema widmen, finden sich vor allem im Bereich der Heldenepik. Hier interessiert besonders der Konflikt des Vater-Sohn-Kampfes, wozu sich die Texte *Hildebrandslied* und *Biterolf und Dietleib* anbieten. Neben dem Kampf zwischen Vater und Sohn und häufig mit diesem in Kombination auftretend ist das Motiv der Vatersuche zu nennen, zumal es im Rahmen des *Wigalois* auch für die vorliegende Untersuchung relevant ist.

Einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Thematik leistet das einleitende Kapitel des Sammelbandes ‚Das Abenteuer der Genealogie‘ von Michael Mecklenburg, welches sehr ausführlich auf relevante Untersuchungen und Studien verweist. Auch hier wird die „Zurückhaltung“ deutscher Autoren bei der konkreten Thematisierung der Vater-Sohn-Beziehung aufgeführt, vielmehr finde sie sich als „Abstraktum im Sinne genealogischen Denkens und der Abstammungsfamilie“ in den Texten wieder. Erst im 13. und 14. Jahrhundert werde eine Auseinandersetzung mit der Thematik ersichtlich – sowohl in der Heldenepik als auch innerhalb der Artusromane. Darüber hinaus führt der Text in die Problematik der Begrifflichkeiten rund um das Feld von Genealogie und Familie ein. Ausgehend von der Wortgeschichte, die den Begriff Genealogie zunächst als „Zusammentragen“ von

Verwandtschaftsbezügen oder Abstammungsdaten, aber auch im Sinne eines Aussagens hierüber“ definiert, eröffnet er das Feld der mediävistischen Genealogieforschung und positioniert sich zuletzt – wie auch die maßgebende Arbeit von Kellner – in dem Bereich ‚Genealogie als Denkform‘, der von einem weiter gefassten Genealogiebegriff ausgeht, welcher „nicht auf biologische Verwandtschaft beschränkt ist, sondern auch andere Objektbereiche bestimmt“. Mecklenburg sieht hier Überschneidungen mit der Familienforschung und bemüht sich um eine Differenzierung der Begrifflichkeiten ‚familia‘ und ‚Familie‘. Er schließt sich den Arbeiten Peters und Kellners an und fordert ebenfalls, die „Denk- und Sozialformen des Mittelalters in ihren alltäglichen Erscheinungsformen und in deren Reflexion im literarischen Diskurs zu erfassen“. Zuletzt geht er auf Forschungen zur Geschichte der Kindheit ein, die gleich der Familiengeschichte Gefahr läuft, moderne Vorstellungen von Kindheit auf frühere Texte zu projizieren. Das Forschungsfeld, insbesondere die Beziehung zwischen Vater und Sohn, „deren Bedeutung für genealogische Konstruktionen ebenso zentral ist, wie für die Familie“, biete sich jedoch gut „als übergeordnete, transdisziplinär anwendbare Fragestellung an“. Es stelle „eine breite Palette möglicher Konflikte [bereit], die auf der individuellen wie der gesellschaftlichen Ebene wirken und gerade im literarischen Diskurs immer wieder neu diskutiert werden“.

Die Arbeit von Ursula Storp will sich eben jenem Phänomen von Vätern und Söhnen in der mittelalterlichen Literatur nähern. Sie sieht in den Texten, die vorwiegend die genealogischen Interessen der hochmittelalterlichen Adelsgeschlechter widerspiegeln, eine literarische Realisation des zeitgenössischen genealogischen Denkens als „mentales Strukturmuster“. Ihr Ansatz bleibt dabei jedoch stark verengt. Ausgehend von der antiken Lehre vom ‚ganzen Haus‘ und deren Überlieferung im Mittelalter untersucht sie dabei die Werke auf Lebenslehren, die vom Vater an den Sohn weitergegeben werden. So sieht sie etwa in Wolframs Parzival das zeitgenössische Denken in einer exemplarischen Weise manifestiert, da der Roman „mit Genealogien Familienbewußtsein zu stiften“ vermag, „um unterschiedliche Sinnzusammenhänge herzustellen“. Gleichzeitig stellt sie einen Wandel der Mentalität heraus, einen sogenannten „Abschied von den Vätern“, und sieht darin eine Auflehnung gegen die Instanz des Vaters. Dass die Vaterlosigkeit mittelalterlicher Protagonisten jedoch auch schlicht textinterne, ästhetische Gründe haben kann und Erzählräume schafft, übergeht sie dabei. Storp gelingt es nicht, die Beziehung zwischen den von ihr interpretierten

literarischen Quellen mit den realgeschichtlichen Hintergründen tatsächlich zu bestimmen. Zudem geht sie auf die poetische und ästhetische Beschaffenheit der einzelnen Texte meist nicht ein und setzt ihren Analysen Annahmen voraus, die im Grunde erst das Ergebnis dieser sein sollten. Ihrer Arbeit fehlt der Ansatz, der von Peters gefordert wurde, Texte als „Dokumente des Imaginären“ zu sehen, die durchaus „mentalitätsgeschichtliche Zeugnisse sein [können,] jedoch als solche nicht ohne weiteres referentialisierbar“ sind.

2 Theoretische Grundlagen

Die Forschungslage offenbart, dass zwar wiederholt auf Wigalois' Abstammung vom berühmten Artusneffen, Gaweins Rolle als Vater bzw. eine Vater-Sohn-Beziehung verwiesen wird, diese jedoch in ihrer Ausgestaltung nie näher beleuchtet wird. So erscheint es nun konsequent, den Blick noch einmal konkret auf den Sohn Gaweins und seine Ausgestaltung in den mittelalterlichen Dichtungen zu richten. Wie bereits Walter Haug und in einem anderen Zusammenhang Ursula Peters gefordert haben, ist dabei immer auf die Umstände der Textentstehung und mögliche dahinterliegende Interessen zu achten. In diesem Zusammenhang eröffnet sich das Feld der Rezeptionstheorie und der Frage nach einem „Erwartungshorizont“ der Rezipienten. Auch hier konnten bereits die ersten Ansätze in der Forschung angeführt werden, die jedoch kaum über kurze Anmerkungen hinausreichen. Nicht nur zeitgenössische Diskurse haben Einfluss auf die Textgestaltung, sondern auch die Bedürfnisse, Kenntnisse sowie Erwartungen, welche Rezipienten an ein in einer etablierten Tradition stehendes Werk haben. Anspielungen, Motivzitate oder die Übernahme bekannter Figuren werden in den Romanen des Spätmittelalters bewusst eingesetzt, um an Bekanntes anzuschließen und somit dem Publikum einen Orientierungsrahmen vorzugeben. Dieses Streben nach Einfügen und Anschließen, aber auch dem Bereitstellen eines Verständnisangebots an die Rezipienten kann dabei als typisch für viele Dichter des 13. Jahrhunderts gesehen werden. Das eigene Werk ergänzt quasi die bereits bestehende erzählte Welt, baut sie aus und füllt eine Lücke. Neben inhaltliche Erwartungen an einen Text, der sich in eine bereits etablierte Erzählwelt fügen möchte, treten mögliche Kohärenzerwartungen, insbesondere bei einem Publikum, das Kenntnisse über vorangehende Erzählungen besitzt. Nach einer Einführung in die zugrundeliegenden theoretischen Modellen muss daher zunächst intensiv auf die den *Wigalois* vorbereitenden Texte eingegangen werden, um zu eruieren, welche inhaltlichen Vorerwartungen diese wecken, welche Voraussetzungen sie für die Figur des Gawein-Sohnes schaffen und welche grundlegenden Informationen sie bereithalten, auf die ein nachfolgender Text eingehen und rekurren kann.

2.1 Kohärenz

Mittelalterliches Erzählen unterscheidet sich nicht nur hinsichtlich der jeweiligen Inhalte von der modernen Narration, sondern vor allem durch Erzählweisen und -strukturen. Die Erzählungen sind meist final ausgerichtet, kausale Motivierungen, wie sie in modernen Texten zu finden sind, treten eher selten auf. Die Frage nach einer narrativen Kohärenz, wie ein Text trotz Widersprüche und Bruchstellen, von denen in mittelalterlichen Texten immer ausgegangen werden muss, als Einheit aufgefasst werden kann, gilt, wie im Folgenden näher dargestellt werden wird, durchaus als problematisch innerhalb der mediävistischen Literaturwissenschaft, da die epischen Texte in der Regel aus aneinandergefügten Episoden bestehen, die meist wie zufällig zusammengesetzt und in ihrer Reihenfolge austauschbar wirken. Dennoch ergibt sich aus der Abfolge dieser unterschiedlichen Handlungen ein zusammenhängender Text. Die Kohärenz des Textes kann somit nicht nur auf einem logischen Aufeinanderfolgen basieren. Abel, Blödorn und Scheffel konstatieren in diesem Zusammenhang, es „fehlen in Erzählungen oftmals explizite kausale Verknüpfungen, und zumal literarische Erzählungen zeichnen sich geradezu dadurch aus, dass sie Kohärenzbildung auf verschiedene Weise, etwa durch Mehrdeutigkeit, Brüche, Leerstellen und Widersprüche, unterlaufen.“⁶⁴ Für solche Vorgänge und Phänomene, „die der Geschlossenheit der Narration, d.h. der kohärenten Verknüpfung ihrer Elemente gewissermaßen aktiv entgegen wirken“, verwenden sie den Terminus der „Ambivalenz“.⁶⁵ Die Autoren sprechen sich dafür aus, das Zusammenspiel von Kohärenz und Ambivalenz in den Blick zu nehmen, anstatt jeweils eines der beiden Phänomene zu betonen. Insbesondere für mittelalterliche

⁶⁴ Julia Abel, Andreas Blödorn, Michael Scheffel: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: diess.: Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009. S. 1–11. Hier S. 2.

⁶⁵ Ebd., S. 5. Dass eine Abgrenzung vom Begriff der ‚Ambiguität‘ innerhalb der Literaturwissenschaft erst im Werden und eine Schärfung der Begrifflichkeiten wesentlich zu sein scheint, belegt die im gleichen Satz erwähnte Subsummierung von Ambiguität unter eben jene Vorgänge und Phänomene, die der Geschlossenheit von Texten entgegenwirken (ebd.). Darüber hinaus führen die Herausgeber des Sammelbandes „Ambiguität im Mittelalter“ an, dass Ambiguität sich „zunehmend von den Begriffen Ambivalenz, Hybridität und Heterogenität, aber auch Mehrdeutigkeit und Pluralität“ abgrenze (Ambiguität im Mittelalter: Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption. Hrsg v. Christiane Witthöft und Oliver Auge. Berlin 2016 (Trends in Medieval Philology; 30). S. 3). Im gleichen Absatz nutzen sie jedoch auf eben jene Definition von Abel, Blödorn und Scheffel ein, die solche Vorgänge hingegen als Ambivalenz bezeichnen (ebd., S. 4).

Texte scheint ihre Herangehensweise sinnvoll, in der die beiden Begriffe einander nicht ausschließen. Sie plädieren für eine Anlehnung der literaturwissenschaftlichen Bestimmung narrativer Kohärenz an das textlinguistische Modell, ursprünglich aus der Generativen Grammatik, das von einer Oberflächen- und Tiefenstruktur des Textes ausgeht. Damit ein Text als kohärent wahrgenommen wird, sind nicht die semantisch-syntaktischen Verknüpfungen an der Textoberfläche ausschlaggebend, sondern auch eine zusammenhängende Tiefenstruktur.⁶⁶ Dies bedeutet wiederum, dass Texte, die in ihrer syntaktischen Form als nicht zusammenhängend erscheinen, in ihrem Inhalt durchaus einen Zusammenhang besitzen können.

Diese Annahme ermöglicht – übertragen auf die literaturwissenschaftliche Verwendung – die Unterscheidung des Bedeutungszusammenhangs eines Textes von seiner narrativen Ordnung: „Eine Erzählung kann insgesamt kohärent, d.h. sinnvoll sein, ohne dass ihre narrative Struktur kohärent sein müsste.“⁶⁷ Eine solche Differenzierung zwischen Kohärenz auf der Ebene der (An-)Ordnung einzelner Elemente und der Ebene des sinnbildenden Zusammenhangs ermöglicht die Integrationen von Ambivalenzen respektive den Widersprüchen innerhalb einer Erzählung. Narrative Kohärenz ist damit weder ausschließlich der Ebene des *discours* noch der *histoire* zuzurechnen, sondern wird im Zusammenspiel verstanden.⁶⁸

Bereits die Ansätze der strukturalistischen Literaturwissenschaft beruhen auf einer Annahme einer Tiefenstruktur, die getrennt von der Textoberfläche zu betrachten ist, da diese aufgrund ihrer nur losen Verknüpfung einerseits und dem Wiederholen von im Grunde immer gleichen Motiven und Inhalten andererseits äußerst austauschbar erscheint, während die Tiefenstruktur fest und unveränderlich besteht und den Texten einer Gattung gemein ist.⁶⁹ Nach Haug liegt die Begründung der Episodenreihung somit nicht im Handlungszusammenhang, sondern in ihrer Tiefenstruktur: „Die Stationen der vorgegebenen Struktur werden also mit Episoden besetzt, die einerseits in linearer Verknüpfung einen

⁶⁶ Vgl. Studienbuch Linguistik. Hrsg. v. Angelika Linke, Markus Nussbaumer u. Paul R. Portmann 5., erweiterte Auflage. Tübingen 2004 (Reihe germanistische Linguistik; 121). S. 254–256.

⁶⁷ Abel, Blödorn, Scheffel: Narrative Sinnbildung, S. 4.

⁶⁸ Zu den Begriffen *histoire* und *discours* vgl. deren Einführung bei Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125–151.

⁶⁹ Vgl. dazu insb. Vladimir Propp: Morphologie des Märchens. München 1972.

Handlungszusammenhang ergeben, die aber andererseits ihre eigentliche Bedeutung quer zu diesem Zusammenhang aus ihrer strukturellen Position beziehen.“⁷⁰ Erst „wenn man die Nahsicht, die Oberflächensicht aufgibt und auf eine tiefere Ebene durchstößt“, kann der eigentliche Sinn erkannt werden.⁷¹ Seine Überlegungen schließen an Kuhns Modell des Doppelweges an.⁷² Abweichungen vom Schema werden so zur Eigenart von Fiktionalität, zum Ausdruck einer ästhetischen Konzeption. Abgesehen von der Fraglichkeit einer allgemeinen Gültigkeit dieser Struktur lässt sich dieser Ansatz keineswegs auf einen Text wie den *Wigalois* übertragen, der von seinem Aufbau her anders gestaltet ist und keine Sinnkonstruktion anhand eines Doppelkreises erlaubt – auch wenn dies innerhalb der Forschung durchaus versucht wurde.⁷³ Das angeblich so prototypische Schema trifft letztlich nur auf Hartmanns *Erec* wirklich zu. So merkt Schulz an, „[b]ereits der ‚Wein‘/ ‚Yvain‘ verkompliziert das Grundmodell durch die Hereinnahme eines zweiten Handlungszentrums und einzelner Handlungssegmente, die dem Programm der ‚gestörten Martenehe‘ entnommen sind. Im ‚Parzival‘ wird dieses zweite Handlungszentrum neben dem Artusroman durch den religiös überhöhten Gralsbereich besetzt; hinzu kommt, daß der eigentliche Protagonist zeitweilig völlig aus dem Fokus des Erzählens verschwindet [...]. Im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg zeigt sich dann eine Hybridisierung.“⁷⁴ Tatsächlich wird diese Symbolstruktur des Doppelweges für die Gattung des Artusromans immer bedeutungsloser und kann somit nicht für das Verständnis des Wirntschen Romans herangezogen werden.

Abel, Blödorn und Scheffel kommen darüber hinaus zu dem Schluss, dass narrative Sinnbildung „zuerst als ein ‚prozessuales‘ Verfahren der Ordnungsherstellung“ zu begreifen ist, „das vom Prozess der Lektüre – und damit der Syntagmenbildung – nicht zu trennen ist.“⁷⁵ Dies schließt an neuere Modelle der linguistischen Forschung an, die

⁷⁰ Walter Haug: Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach. In: DVjs 45 (1971), S. 668–705. Hier S. 669.

⁷¹ Ebd., S. 695.

⁷² Vgl. Hugo Kuhn: *Erec*. In: Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider. Tübingen 1948. S. 122–147. Wieder abgedruckt in Hugo Kuhn: *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Stuttgart 1959. S. 133–150.

⁷³ Vgl. etwa Heinzle, der eine Annäherung an das Kompositionsprinzip von Hartmann und Chrétien sieht (Heinzle: *Aufbau*), oder Henderson, die eine Krise in der Ohnmachtsszene analog zum *Iwein* untersucht (Ingeborg Henderson: *Selbstentfremdung im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg*. In: *Germanica* 13 (1980), S. 35–46).

⁷⁴ Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, S. 244f.

⁷⁵ Abel, Blödorn und Scheffel: *Narrative Sinnbildung*, S. 7.

ebenfalls auf die „Interaktion zwischen der Textwelt und dem Sprach- und Weltwissen des Textrezipienten“ hinweisen.⁷⁶ Der Text ist nicht mehr „Repräsentation eines kohärenten Sachverhalts, sondern Anweisung“ zur Sinnkonstruktion.⁷⁷ Der Ansatz der wissensgeleiteten Kohärenz beschreibt das Verstehen von Texten als subjektgeleiteten und aktiven Prozess der Sinnstiftung. Die wissensgeleitete Kohärenz „entsteht beim Rezipienten durch Sinnkonfiguration, d.h. durch Verknüpfung von im Text aufbereitetem Wissen mit gespeichertem und inferiertem Wissen.“⁷⁸ Die literaturwissenschaftliche Betrachtung von Kohärenz muss demnach ebenfalls ein potenzielles Rezipientenwissen miteinbeziehen, da viele Stellen sich ohne ein Wissen über den eigentlichen Text hinaus nicht erschließen lassen. Die Strukturen an diesen Stellen erscheinen zunächst kohärenzstörend, da sie der Ordnungslogik der narrativen Sinnbildung widersprechen. Abel, Blödorn und Scheffel stellen diesbezüglich vier idealtypische ‚Minimalforderungen‘ auf, die primär eine diskursive Ordnung betreffen: Widerspruchsfreiheit, Kausalität, Temporalität und Finalität.⁷⁹ Insbesondere eine Widerspruchsfreiheit ist nicht immer gegeben, zudem zeigt die Austauschbarkeit der einzelnen Episoden mehrfach ein Fehlen von Kausalität. Mittelhochdeutsche Texte weisen eine andere Motivationsstruktur auf, die einzelnen Episoden gehen nicht immer logisch auseinander hervor. Müller hat sich im Rahmen der Nibelungenlied-Forschung mit dieser Problematik auseinandergesetzt und das Problem der Kohärenz in Bezug auf die Verbindung einzelner Erzähleinheiten untersucht. Die „lineare Verknüpfung von Aktionen und Gegenreaktionen als plausibel zu erweisen“, sei nicht zielführend, da „Lücken, Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüche unübersehbar“ seien.⁸⁰ Stattdessen spricht er sich dafür aus, die Handlungsfolge dadurch zu begründen, „was als ‚richtig‘ und ‚selbstverständlich‘ geglaubt wird“ – eine ‚paradigmatisch explizierende Motivation‘, die der zeitgenössische

⁷⁶ Jörg Pätzold: Kohärenz. In: Metzler-Lexikon Sprache. Hrsg. v. Helmut Glück. 4., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2010. S. 339

⁷⁷ Hadumod Bußmann: Kohärenz. In: ders.: Lexikon der Sprachwissenschaft. 4., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage unter Mitarbeit von Hartmut Lauffer. Stuttgart 2008. S. 343.

⁷⁸ Margot Heinemann u. Heinemann, Wolfgang: Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs. Tübingen 2002. S. 99f.

⁷⁹ Vgl. Abel, Blödorn und Scheffel: Narrative Sinnbildung, S. 8.

⁸⁰ Jan-Dirk Müller: Motivationsstrukturen und personale Identität im Nibelungenlied. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘. In: Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Hrsg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987. S. 221–256. Hier S. 254.

Rezipient anhand seines Weltwissens nachvollziehen kann.⁸¹ Diesen Ansatz hat Schulz weiterverfolgt, der sich ebenfalls der narrativen Kohärenzbildung mittelalterlicher Texte gewidmet hat und danach fragt „was eine mittelalterliche Erzählung zu einem zusammenhängenden Text macht, auch und gerade wenn sie nach neuzeitlichem Geschmack eine Fülle von Brüchen und Widersprüchen aufweist“.⁸² Er argumentiert damit gegen die strukturalistischen Ansätze. Er plädiert dafür, „die Kohärenz mittelalterlicher Texte wieder stärker von der Oberfläche her, vom Wortlaut selbst, in den Blick zu nehmen, um so zu verstehen, wie diese Texte funktionieren.“⁸³ Kausalität könne nicht vorausgesetzt werden, „Handlungen und Folgehandlungen werden nicht durch Handlungsgründe miteinander verknüpft, sondern dadurch, dass sie im Sinne einer Kontiguität ‚benachbart‘ sind und jeweils metonymisch an eben diesem gemeinsamen thematischen Feld partizipieren.“⁸⁴ Die Motivation mittelalterlicher Texte basiere somit nicht auf syntagmatischer Kausalität oder gar psychologischer Stimmigkeit, sondern ergebe sich aus dem allgemeinen Weltwissen des Autors und der intendierten Rezipienten.⁸⁵

Auch Meincke positioniert sich gegen einen Ansatz, der Kohärenz mit kausaler Linearität gleichsetzt, da dies „der Komplexität literarischer Erzähltexte kaum gerecht zu werden vermag und zumal bei der Applikation auf ‚fremde‘ Texte sich als ungenügend bzw. untauglich erweist.“⁸⁶ In ihrer Argumentation für ein erweitertes Kohärenzmodell führt sie weiterhin aus, textuelle Kohärenz könne nicht nur „durch Rückführung auf Vertrautes [...], im referentiellen Vergleich mit der eigenen ‚Lebenswelt‘ fest- bzw. hergestellt werden“, sondern sei zunächst einmal abhängig von textinternen Kriterien wie dem „Grad der Vernetzung der Elemente und deren – je spezifischer – Systematik. Hieraus erwächst wiederum die Möglichkeit, die Kohärenz auch solcher Texte zu beschreiben, deren erzählte Welt definitiv oder wahrscheinlich von unserer Lebenswelt abweicht, also auch mittelalterlicher

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Armin Schulz: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im Nibelungenlied und in der Kaiserchronik. In: Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven. Hrsg. v. Harald Haffnerland u. Matthias Meyer. Berlin/New York 2010. S. 339–360. Hier S. 339.

⁸³ Ebd., S. 344.

⁸⁴ Ebd., S. 352.

⁸⁵ Vgl. Armin Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel u. Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston 2012, S. 327.

⁸⁶ Anne Sophie Meincke: Finalität und Erzählstruktur. Gefährdet Didos Liebe zu Eneas die narrative Kohärenz der ‚Eneide‘ Heinrichs von Veldeke? Stuttgart 2007. S. 245.

Texte.“⁸⁷ Kausalität wird nur als eines von vielen möglichen kohärenzbildenden Mitteln angesehen, die Frage nach dem narrativen Sinn hingegen stellt sich als deutlich zentraler heraus.

Verknüpft man derartige Grundannahmen der neueren Arbeiten nun mit dem wissensgeleiteten Kohärenz-Modell der Linguistik, ergibt sich eine Basis für das Verstehen mittelhochdeutscher Texte und ihrer Eigenheiten, die auch rezeptionsästhetische Faktoren miteinbezieht. Kohärenz ist somit eng verbunden mit der Interpretation des Textes. Der Vorteil eines solchen Ansatzes besteht darin, dass die offensichtlichen Widersprüche nicht nur als Besonderheit aufgenommen werden können, sondern ihnen auch eine spezifische Funktion für das Textverständnis und die Sinnbildung zukommt. Doch nicht nur das bereits erwähnte und von Müller bzw. Schulz aufgeführte Weltwissen des Autors und der intendierten Rezipienten sollten als mögliche kohärenzstiftende Grundlagen in den Blick genommen werden, sondern insbesondere ein literarisches Vorwissen sowie die Rezipientenerwartungen an einer bestimmten Gattung zugehörige Texte. Mittelalterliches Erzählen ist zunächst kein originelles Erzählen, es basiert auf der Tradierung bereits bekannter Schemata, Motive und Figuren – es ist ein Wiederholen, das aber durchaus Variationen unterliegt. Peter Haidu weist in seiner Untersuchung auf die Bedeutung von Wiederholung für mittelalterliche Produzenten und Rezipienten hin:

The content of each restatement will remain the same even though the particular concretizations may vary in detail from each other. Such variation from the norm represented by the predetermined content is discarded as non-meaningful variance. The norm is that element which remains the same, that element which is continually repeated throughout the variety of incarnations, but which remains unaffected by the variations of the particular concretizations. In fact it is precisely the sense that the fundamental message will not be varied, will not be affected by the accidental variations, that allows the variations to occur.⁸⁸

Dies betrifft ebenso einzelne Figuren und ihre Übernahme in weitere Texte: „[...] a repetition of the form calls forth a repetition of the character.“⁸⁹ Dies wirkt auch in die Gegenrichtung, wie Daiber in seiner Untersuchung zu den Figuren Gawain und Keie anmerkt: „Grundsätzlich wird durch die Nennung eines bereits bekannten Namens in einem Text

⁸⁷ Meincke: Finalität und Erzählstruktur, S. 246f.

⁸⁸ Peter Haidu: Repetition. Modern Reflections on Medieval Aesthetics. In: Modern Language Notes 92 (1977), S. 875–887. Hier S. 883.

⁸⁹ Phillip C. Boardman: Middle English Arthurian Romance. The Repetition and Reputation of Gawain. In: Gawain. A Casebook. Hrsg. v. Keith Busby und Raymond H. Thompson. New York [u.a.] 2005. S. 255–272. Hier S. 260.

eine Verbindung mit jener Welt hergestellt, aus der die Figur ursprünglich oder zuletzt kommt.“⁹⁰ Insbesondere die Artusepik ist von dieser Poetik des „Wiedererzählens“ geprägt – eine spezifisch mittelalterliche Form des literarischen Übertragens.⁹¹ Ziel dieser Übertragung ist eine sinngemäße Wiedergabe des Erzählstoffes bzw. der Motive und die gleichzeitige Anpassung an den neuen Text. Schon Lotman wies auf die sinnstiftende Bedeutung von Wiederholung (er spricht hier von Äquivalenzen) und Variation für den literarischen Text hin: „Die Einteilung des Textes in strukturell gleichwertige Segmente bringt eine bestimmte Geordnetheit in den Text. Es scheint jedoch von ganz entscheidender Bedeutung, daß diese Geordnetheit nicht restlos durchgeführt wird. Dadurch wird verhindert, daß sie sich automatisiert und in struktureller Beziehung redundant wird.“⁹² Darauf aufbauend entwickelte Stock ein Konzept, das die Wiederholung in mittelalterlichen Texten näher betrachtet und als essenziell für die Interpretation ansieht: „Die kompositionelle Geschlossenheit der Texte wird vor allem durch signifikante Wiederholungen und Äquivalenzen erzielt.“⁹³ Wiederholungen schaffen somit Kohärenz:

Bei der Lektüre [...] ist also [...] nach Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Echos, nach Techniken der Verknüpfung zu fragen. [...] Dabei sind vor allem solche Fälle interessant, in denen über viele Verse hinweg Äquivalenzrelationen aufgebaut werden und in denen die gleichartigen Elemente zur Thesenbildung über den Sinn der Kombination der verschiedenen Teile anregen, indem sie eine Verbindung herstellen und gleichzeitig (durch ihre unterschiedlichen Positionen im Text) auf die Verschiedenheit des jeweiligen Zusammenhangs hinweisen.⁹⁴

Ein solches Modell, das Kohärenz mit einer gewissen Offenheit definiert, kann die Spezifika mittelalterlicher Texte problemlos integrieren und eignet sich gut für die folgende

⁹⁰ Andreas Daiber: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Dietleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘. Frankfurt a. M. [u.a.] 1999 (Mikrokosmos; 53). S. 9.

⁹¹ Geprägt wurde der Begriff des „Wiedererzählens“ durch Franz Josef Worstbrock: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. v. Walter Haug. Tübingen 1999. S. 128–142.

⁹² Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Auflage. München 1993 (UTB; 103). S. 201.

⁹³ Markus Stock: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im „Straßburger Alexander“, im „Herzog Ernst B“ und im „König Rother“. Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 123). S. 20.

⁹⁴ Ebd., S. 24.

Untersuchung, da es sich nicht nur auf die Handlungsebene konzentriert, sondern Äquivalenzrelationen auch über Elemente wie die Raumgestaltung, Namen und Orte oder die handlungszentrierende Figur aufbaut. Dies wird insbesondere für einen zwei- oder mehrgeteilten Text relevant, der sich aus unterschiedlichen narrativen Blöcken zusammensetzt. Stock spricht in diesem Zusammenhang von einer „korrelativen Sinnstiftung“.⁹⁵ Für die folgende Arbeit wird die Kohärenzproblematik überdies mit dem rezeptionsästhetischen Modell verknüpft, um auch Rezipientenerwartungen und literarisches Vorwissen adäquat einbinden zu können, da diese für eine Erzählung wie den *Wigalois*, der sich in eine bereits etabliertes literarisches Umfeld einfügen will und dabei nicht nur auf der Übertragung einer französischen Vorlage basiert, sondern zusätzliche Elemente aus diesem literarischen Umfeld wiederholt aufgreift und mit der Vorlage verknüpft, in besonderem Maße relevant sind.

2.2 Rezeptionstheoretische Grundlagen der Kohärenzproblematik

Eigentlich könnte sich die gesamte altgermanistische Literaturgeschichte als Rezeptionsforschung verstehen: die Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Texte zeigt schon seit einiger Zeit, daß das Material deutender literarischer Mediävistik kaum als ‚Originale‘, sondern als Rezeptionsrealisate zu verstehen ist.⁹⁶

Die Aussage Steins, mediävistische Forschung als Rezeptionsforschung anzusehen, stand zu seiner Zeit in einer bereits etablierten Tradition der Literaturwissenschaft. Obwohl es als Selbstverständlichkeit gilt, dass es in Bezug auf literarische Texte nicht nur eine Produktions-, sondern auch eine Rezeptionsseite gibt – Texte werden nicht nur verfasst, sondern auch gehört bzw. gelesen –, wurden Rezipienten erst in den 1960er-Jahren Gegenstand der Forschung, die sich dabei von formalistischen und strukturalistischen Ansätzen der Textinterpretation abgrenzen will.

⁹⁵ Stock: Kombinationssinn, S. 28.

⁹⁶ Peter K. Stein: Literaturgeschichte, Rezeptionsforschung – „Produktive Rezeption“. Ein Versuch unter mediävistischem Aspekt anhand von Beobachtungen zu Günter de Bruyns Nachdichtung von Gottfrieds von Straßburg Tristan im Kontext der wissenschaftlichen und kulturpolitischen Situation in der DDR. Stuttgart 1979 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 287). S. 6.

Ausschlaggebend und richtungsweisend sind hier die methodischen Überlegungen des Romanisten Hans Robert Jauß, der die bestehenden Methoden der werkimmanenten und produktionsästhetischen Textanalyse und traditionellen Einflussgeschichte kritisiert, die bisher die Forschung beherrschten, da sie die Literatur „um eine Dimension [verkürzen], die unabdingbar zu ihrem ästhetischen Charakter wie auch zu ihrer gesellschaftlichen Funktion gehört: die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung.“⁹⁷ Jauß forderte eine Neuausrichtung bzw. die Aufnahme neuer Aspekte in die Analyse literarischer Texte, um Zusammenhänge der Literaturgeschichte zu begreifen. Es gelte, nicht nur das Zeiten überdauernde Werk und dessen Interpretation, sondern auch die jeweilige zeitgebundene Kommunikationssituation als wichtige Größe zu erachten. Der Leser und sein Textverständnis rücken demzufolge aus seiner bislang als passiv wahrgenommenen Rolle in eine aktive, da sich „das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht.“⁹⁸

Nicht nur der Leser, auch der Autor als Leser wurde als wichtige Komponente des Schaffungsprozesses berücksichtigt, da er sowohl rezipierender Leser, der das literarische Werk verarbeitet und überdenkt, als auch ein daraufhin selbst kreativ werdender Produzent ist.⁹⁹

Kerngedanke in diesem Zusammenhang ist der bereits erwähnte Begriff des ‚Erwartungshorizontes‘ des Rezipienten an ein Werk, der laut Jauß „aus drei allgemein voraussetzbaren Faktoren gewonnen werden [kann]: erstens aus bekannten Normen oder der immanenten Poetik der Gattung, zweitens aus den impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literarhistorischen Umgebung und drittens aus dem Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit. [...] Der dritte Faktor schließt ein, daß der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann.“¹⁰⁰ Dies wiederum lässt Rückschlüsse darauf zu, welche Fragen und Anliegen der Text beantworten will.¹⁰¹ Gleichzeitig beugt dieser durchaus

⁹⁷ Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rezeptionsästhetik. Hrsg. v. Rainer Warning. 4., unveränderte Auflage. München 1994. S. 126–162. Hier S. 126.

⁹⁸ Jauß: Literaturgeschichte, S. 127.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 129.

¹⁰⁰ Ebd., S. 132f.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 136.

bedeutsame Anspruch einer Objektivierung der Beliebigkeit an Interpretationen vor. Der Erwartungshorizont wird an den literarhistorischen Kontext eines Werkes geknüpft und lässt sich auch für Texte erschließen, die mangels Belege keine konkrete Dokumentation einer Rezeption zulassen.

Indem Jauß Gadamers Modell der Wirkungsgeschichte¹⁰² weiterführt und die ‚produktive Funktion‘ als bedeutend anerkennt, entwickelt er den eigenen „rezeptionsästhetischen Entwurf“, der sich an der „Geschichtlichkeit der Literatur“ orientiert: Der diachrone und synchrone Zusammenhang zu anderen Werken sowie der Bezug zur allgemeinen Geschichte müssen berücksichtigt werden, denn ein Werk stehe immer in einer ‚literarischen Reihe‘.¹⁰³ Der jeweilige Text steht folglich immer in einer Reihe von Werken, aber auch Erwartungen, die ihrerseits wiederum in einer Tradition von Werken und Erwartungen stehen.

Neben den Jaußschen Überlegungen rückt insbesondere der Ansatz des Anglisten Wolfgang Iser die Beziehung zwischen Text und Leser sowie zwischen Text und sozialer Wirklichkeit in den Fokus.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu Jauß geht Iser jedoch nicht hermeneutisch vor, sondern orientiert sich an einem texttheoretischen Verfahren und übergeht die historischen Hintergründe. Nach Iser enthält ein literarischer Text Leerstellen bzw. Stellen der ‚Unbestimmtheit‘, die vom Leser individuell ausgefüllt werden können. Unbestimmtheit entsteht einerseits an solchen Stellen, an denen ein Text nicht direkt auf eine lebensweltliche Situation zurückgeführt werden kann.¹⁰⁵ Der Leser kann diese Leerstelle versuchen zu ‚normalisieren‘, indem er sie – wenn möglich – auf reale Gegebenheiten bezieht oder auf die eigene Erfahrung reduziert.¹⁰⁶

¹⁰² Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 140f.

Der Begriff der „literarischen Reihe“ stammt ursprünglich von Jurij Tynjanov und bezeichnet den systematischen Zusammenhang der inneren Literaturgeschichte: „Das System der literarischen Reihe ist vor allem ein System von Funktionen der literarischen Reihe, das in ständiger Korrelation zu anderen Reihen steht“ (Jurij Tynjanov: *Über die literarische Evolution*. In: *Russischer Formalismus – Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. München 1971. S. 433–461. Hier S. 449).

¹⁰⁴ Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. In: *Rezeptionsästhetik*. Hrsg. v. Rainer Warning. 4., unveränderte Auflage. München 1994. S. 228–252.

¹⁰⁵ Vgl. Iser: *Appellstruktur*, S. 232.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 233.

Andererseits kann auch der Text selbst Unbestimmtheit hervorbringen, indem verschiedene ‚schematisierte Ansichten‘ in einer Art ‚Schnitttechnik‘ unvermittelt aneinanderstoßen.¹⁰⁷ Iser gebraucht den Begriff „schematisierte Ansichten“ ebenso wie den der „Unbestimmtheitsstellen“ in Anlehnung an Roman Ingarden.¹⁰⁸ Ingarden verwendet die Begrifflichkeiten aus phänomenologischer Sicht und konstatiert, ein literarisches Werk sei „ein in verschiedener Hinsicht schematisches Gebilde [...], das ‚Lücken‘, Unbestimmtheitsstellen, schematisierte Ansichten usw. in sich enthält“.¹⁰⁹ Der eigentliche Sinn hinter diesen Lücken muss folglich erst konkretisiert werden: „Infolge dieser Ausfüllungen, die zwar durch die schematisierten Ansichten in gewissen Grenzen vorgeschrieben sind, aber trotzdem von Fall zu Fall variieren, müssen zwei beliebige Konkretisationen eines und desselben Werkes voneinander verschieden sein.“¹¹⁰ An dieser Stelle schließt Iser mit seinen Überlegungen an und benennt explizit den Leser als denjenigen, der solche ‚Konkretisationen‘ realisiert. Die Weiterentwicklung der Ingardschen Gedanken durch Iser beinhaltet somit vornehmlich eine Verschiebung des Fokus. Er entfernt sich vom gegebenen Werk und richtet sein Augenmerk auf den Leser, der dem Text eine Bedeutung zuweist. Es ist somit am Rezipienten, Leerstellen zu füllen und die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Ansichten herzustellen. Gleichzeitig ist der Leser auf den gegebenen Text angewiesen. Unbestimmtheitsstellen sind laut Iser jedoch nicht als Schwäche des Textes zu werten, „sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung.“¹¹¹ Sie ermöglichen „den Auslegungsspielraum und die verschiedenartige Adaptierbarkeit des Textes überhaupt erst“.¹¹² Der Leser wird dadurch animiert, sich am Text zu beteiligen, was für einen gewissen Reiz bzw. Interesse sorgt. Er konstituiert demzufolge erst während des Lesens den Sinn eines jeweiligen Textes. „Als Umschaltstelle funktioniert Unbestimmtheit insofern, als sie die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention aktiviert.“¹¹³ Dies wiederum führt Iser zu dem Schluss, dass ein Leser im Text immer bereits mitgedacht werde. Diesen Leser nennt er in seinen weiteren Überlegungen den „impliziten Leser“ und „meint den im

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 234.

¹⁰⁸ Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960.

¹⁰⁹ Ingarden: Das literarische Kunstwerk, S. 353.

¹¹⁰ Ebd., S. 362.

¹¹¹ Iser: Appellstruktur, S. 235.

¹¹² Ebd., S. 236.

¹¹³ Iser: Appellstruktur, S. 248.

Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“.¹¹⁴ Der implizite Leser „verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet.“¹¹⁵ Der Text wiederum gebe dem Leser entsprechende Strukturen und Perspektiven vor, er besitze ein gewisses Steuerpotential – allerdings nur bis zu einem bestimmten Grad, da jeder Leser die Leerstellen subjektiv füllen könne.¹¹⁶ Das Verhältnis zwischen Text und Leser ist dadurch gekennzeichnet, dass es einem steten Wandel unterzogen ist. Während des Lesevorgangs entwickle der Leser immer wieder neue Annahmen und Erwartungen, die sich im Laufe der weiteren Lektüre als richtig oder falsch erweisen, sodass darauf aufbauend neue Hypothesen und Erwartungen (Protentionen) aufgestellt bzw. alte korrigiert werden (Retentionen): „Mit jedem einzelnen Satzkorrelat wird ein bestimmter Horizont vorentworfen, der sich aber sogleich in eine Projektionsfläche für das folgende Korrelat wandelt und dadurch zwangsläufig eine Veränderung erfährt.“¹¹⁷ Die Theorie Iser's zielt folglich primär auf die „Appellstruktur“ eines Textes und die darin enthaltenen Konkretisationsangebote.

Lotman weist ebenso auf die Kommunikationssituation zwischen Text und Leser hin, die er jedoch für recht offen und stellenweise unvorhersehbar erachtet: So „können Systeme entstehen, die zufällige Elemente des Textes so organisieren, daß ihnen eine vom Autor nicht beabsichtigte Bedeutsamkeit zukommt.“¹¹⁸ Dies wiederum lässt sich in die Überlegungen Gadamer's einfügen, der lediglich von einer *Möglichkeit* spricht, wie die

¹¹⁴ Wolfgang Iser: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972. S. 8f. Der „implizite Leser“ ist das theoretische Pendant zum Begriff des „impliziten Autors“, ein von W. C. Booth eingeführter Begriff, der das Bild des Autors eines Textes bezeichnet, welches sich textimmanent erschließen lässt (Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London 1961 (zitiert nach: dt. Die Rhetorik der Erzählkunst. Heidelberg 1974)). Der „implizite Autor“ ist dabei weder mit dem Erzähler noch mit dem empirischen Autor gleichzusetzen, sondern stellt eine abstrakte rhetorische Instanz innerhalb des Textes dar, die sowohl den Sinngehalt und die Gesamtbedeutung als auch Werte und Normen transportieren kann. Darüber hinaus findet sich ein weiterer Aspekt: Jeder Autor schafft während des Schreibprozesses „eine implizierte Version ‚seiner selbst‘“ (Booth: Rhetorik der Erzählkunst, S. 77). „Wie unpersönlich er auch zu sein versucht, der Leser wird sich unweigerlich ein Bild von dem offiziellen Schreiber konstruieren, der auf die Art und Weise schreibt – und natürlich wird dieser offizielle Schreiber niemals neutral gegenüber allen Werten sein.“ (Booth: Rhetorik der Erzählkunst, S. 78)

¹¹⁵ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. München 1984. S. 60.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 66f.

¹¹⁷ Iser: Der Akt des Lesens, S. 181f.

¹¹⁸ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 46.

Sinnherstellung erfolge, von keiner festen bzw. vorgegebenen Sache: „Der Sinnhorizont des Verstehens kann sich weder durch das, was der Verfasser ursprünglich im Sinn hatte, schlechthin begrenzen lassen, noch durch den Horizont des Adressaten, für den der Text ursprünglich geschrieben war.“¹¹⁹ Die Auswahl des Erzählstoffes kann somit als bewusst an den möglichen Erwartungen der Rezipienten orientiert gelten: „Vielmehr spricht der Künstler vorbereitete Gemüter an und wählt dafür, was ihm Wirkung verspricht. Er selbst steht dabei in den gleichen Traditionen wie das Publikum, das er meint und sich sammelt.“¹²⁰

Die Rezeptionsästhetische Perspektive scheint daher gut geeignet für die Untersuchung mittelalterlicher Erzählungen, die vor allem in ihrer Aufführungssituation in besonderem Maße an die Erwartungen und Reaktionen ihrer Rezipienten gebunden sind. Anhand der Konzentration auf das Medium Schrift und den Leser sowie des Fehlens zentraler mittelalterlicher Spezifika und Probleme wird deutlich, dass sowohl Jauß als auch Iser sich, wie ihre Vorgänger, an modernen Texten und deren Rezipienten orientierten und ihre Gedanken darauf zuschnitten. Darüber hinaus stellt sich die Frage nach der Anwendbarkeit dieses bereits in die Jahre gekommen theoretischen Ansatzes.¹²¹ Insbesondere in den Bereichen der Dramen- und Lyrikanalyse greifen seit der Jahrtausendwende erneut ‚postklassische‘ Erzähltheorien, die sich wieder stärker um eine rezeptionsorientierte Perspektive bemühen.¹²² Die Kernpunkte scheinen indes auch für andere Epochen ergiebig, wiewohl viele Materialien, die als Rezeptionszeugnisse anzusehen sind wie Briefe oder Kritiken, meist nicht

¹¹⁹ Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 372.

¹²⁰ Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 127.

¹²¹ Warning warf zuletzt die Frage auf, ob der rezeptionstheoretische Ansatz nicht „inzwischen ausgereizt, historisch überholt“ sei (Rainer Warning: Rezeptionsforschung. Historischer Rückblick und Perspektiven. In: Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung? Hrsg. v. Wolfgang Adam, Holger Dainat und Gunter Schandera. Heidelberg 2003 (Euphorion Beiheft; 44). S. 57–68. Hier S. 63.). Er sieht die Literaturwissenschaft an einer dritten Kulturschwelle und warnt vor einer zu großen Öffnung auf Intermedialität, vor „Diskurswucherung“ und „Forschungs-Explosion“ (ebd., S. 67f.). Stattdessen solle vielmehr zukünftig eine „seriöse Interdisziplinarität“ in den Blick genommen werden (ebd., S. 66).

¹²² Vgl. hierzu etwa die ausführliche Darstellung bei Sven Strasen: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier 2008 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 10).

vorhanden sind.¹²³ Doch insbesondere das Konzept der Unbestimmtheitsstellen lässt sich mit der zuvor erläuterten Kohärenzthematik verbinden: Kohärenzprobleme können dort entstehen, wo ein Text unbestimmt ist, wo eine Leerstelle bleibt, wo etwa eine Handlungsmotivation unklar bleibt. Da dieses Modell jedoch nicht ausreicht, um mittelalterliche Erzählungen zu untersuchen bzw. es nicht ohne Weiteres auf diese übertragbar ist, sind zunächst weitere Erläuterungen, Änderungen und Ergänzungen von Nöten.

2.3 Der Textbegriff

Um die Ansätze der Rezeptionstheorien fruchtbar für mittelalterliche Erzählungen nutzen zu können, sind zudem grundlegende Begrifflichkeiten zu definieren. Dies betrifft zunächst den im Rahmen dieser Arbeit verwendeten Textbegriff. In den 1960er-Jahren rückte der Textbegriff in den Fokus unterschiedlichster Disziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften, sodass immer wieder neue Definitionen und Konzepte vorgelegt wurden, die zu einer ausgeprägten Heterogenität und Widersprüchlichkeit des Begriffs führten.¹²⁴ Für das Mittelalter gelten aufgrund des Zusammenspiels von Mündlichkeit und Schriftlichkeit besondere Bedingungen, da hier die Textproduktion ganz eigenen Bedingungen unterliegt: Nicht nur, dass viele Texte anonym überliefert sind – wenn sie überhaupt überliefert sind – , sie zeichnen sich zudem durch ein hohes Maß an Varianz aus. Der Begriff der Varianz wurde insbesondere zu Beginn der 1990er-Jahre durch Vertreter der vor allem in Frankreich und den USA entwickelten New Philology geprägt.¹²⁵ Diese greifen auf die

¹²³ Auf diese Problematik wies zuletzt Fuhrmann im Zusammenhang mit antiken Texten hin (Manfred Fuhrmann: Antike Texte. Bemerkungen zu den Hindernissen und Chancen bei der Erforschung ihrer Wirkung. In: Wissenschaft und Systemveränderung. S. 281–294).

¹²⁴ Einen Überblick über die zahlreichen Textdefinitionen allein innerhalb der Sprachwissenschaft gibt Michael Klemm: Ausgangspunkte: Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich. In: Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Hrsg. v. Ulla Fix [u.a.]. Frankfurt a. M. [u.a.] 2002 (Forum angewandte Linguistik; 40). S. 17–29.

¹²⁵ Der Begriff „New Philology“ wurde maßgeblich durch das so betitelte Sonderheft der Zeitschrift *Speculum* (65 (1990) H. 1, hrsg. v. Stephen G. Nichols) geprägt, in dem nur wenige Monate nach dem Essay Bernard Cerquiglinis auf dessen Erkenntnisse Bezug genommen wird, ohne jedoch auf dessen Forderungen konkret einzugehen. Die unterschiedlichen Beiträge zeichnen sich zudem durch eine große Uneinheitlichkeit hinsichtlich ihrer Methodik aus (vgl. dazu Peter Strohschneider: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘. In: *ZfdPh* 116 (1997) Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Hrsg. v. Helmut

poststrukturalistische Theorie von Bernard Cerquiglini zurück, der die Kategorien ‚Autor‘ und ‚Werk‘ für mittelalterliche Texte gänzlich ablehnt, da diese aufgrund einer „incessante réécriture“ nicht erfasst werden können.¹²⁶ Eine solch ständige Bearbeitung und Erneuerung wiederum führe dazu, dass nicht mehr von einzelnen Varianten die Rede sein kann, sondern von Varianz im Allgemeinen: „l’écriture médiévale ne produit pas de variantes, elle est variance.“¹²⁷ Diese radikale Abwendung vom Autor als Instanz und der dynamische Textbegriff der New Philology wurde im Deutschen zunächst insbesondere von Karl Stackmann aufgenommen und diskutiert: Die moderne Vorstellung einer Autorpersönlichkeit lasse sich auf die mittelalterliche Literatur, die von Anonymität, Nachbildung und Varianz geprägt ist, selbstverständlich nicht übertragen; dennoch könne dem Mittelalter nicht grundsätzlich der Sinn für die Rolle des Autors abgesprochen werden.¹²⁸ Stackmann nimmt die Argumente der New Philology auf und relativiert die extremen Positionen, sodass sie als durchaus förderlich aufgenommen werden können und einen neuen Blickwinkel auf die Kategorien Handschrift, Edition und Sprache eröffnen, die lange Zeit nach der Methode

Tervooren u. Horst Wenzel. S. 62–86. Hier S. 63; Keith Busby: Doin’ Philology while the -isms Strut. In: Towards a synthesis? Essays on the new philology. Hrsg. v. Keith Busby. Amsterdam [u.a.] 1993 (Faux titre; 68). S. 85–96. Hier S. 90).

¹²⁶ Bernard Cerquiglini: Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris 1989 (Des Travaux). S. 57.

¹²⁷ Ebd., S. 111. Cerquiglini schließt mit seinem Essay einerseits an die Verwerfung der Begriffe ‚Autor‘ und ‚Werk‘ bei Michel Foucault, andererseits an die Überlegungen Paul Zumthors an, der das Phänomen der *mouvance* als charakteristisch für mittelalterliche Texte ansieht. Mit diesem Begriff bezeichnet er die situationsabhängige Veränderbarkeit und Bewegung eines Textes. Er wendet sich von der Fixierung auf die Verschriftlichung ab, die Rekonstruktion eines möglichen Originals durch die Editionsphilologie lehnt er gänzlich ab. Der Text, unter dem Zumthor lediglich Worte und Sätze versteht, wird erst im Akt der *performance* generiert (vgl. Paul Zumthor: Essai de poétique médiévale. Paris 1972. S. 507; ders.: Intertextualité et mouvance. In: Littérature 41 (1981), S. 8–16).

¹²⁸ Vgl. Karl Stackmann: Neue Philologie? In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. v. Joachim Heinzle. Frankfurt a. M./Leipzig 1994. S. 398–427. Hier S. 402f. Ähnlich auch Burghart Wachinger: Autorschaft und Überlieferung. In: Autorentypen. Hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea; 6). S. 1–28; Helmut Tervooren: Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik. In: ‚Dâ hoeret ouch geloube zuo‘. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festkolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags. Hrsg. v. Rüdiger Krohn u. Wulf-Otto Dreeßen. Stuttgart/Berlin 1995. S. 195–204; Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. v. Elizabeth Andersen [u.a.]. Tübingen 1998. Eine ausführliche und kritische Auseinandersetzung mit der Problematik gibt auch Rüdiger Schnell: ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 12–73.

Lachmanns, die um die Rekonstruktion eines möglichst autornahen Originals bemüht war, bearbeitet wurden. Die Leitvorstellungen der Altgermanistik stimmen nach Ansicht Stackmanns durchaus mit denen der New Philology überein, doch weist er auf einen bedeutenden Unterschied hin: „Die Germanistik hält, soweit ich sehe, durchweg daran fest, daß ein Text hergestellt werden soll, der sich in dem jeweils methodisch vertretbaren Maß auf den der Überlieferung zugrundeliegenden Ausgangstext zubewegt. Mit anderen Worten, es wird weiterhin rekonstruiert.“¹²⁹ Auf die damit einhergehende Problematik, welche insbesondere die Eingriffe hinsichtlich der Interpunktion betrifft, weist Stackmann ebenso hin wie auf die Forderung einer Ausgabe, die den Text in seiner Varianz aufgrund von Änderungen durch die einzelnen Abschreiber darstellt.¹³⁰ Wie auch Cerquiglini geht er von einer Beweglichkeit und Unfestigkeit des Textes aus, die im Editions Vorgang beachtet werden muss.¹³¹

Schon Kühnel wies auf die besondere „Zwischenstellung“ mittelalterlicher volkssprachiger Texte hin, die „zwischen dem Typus des einer kollektiven Tradition verhafteten, mündlich überlieferten, immer wieder neu aktualisierten Textes einerseits und dem Typus des individuellen, buchmässig verbreiteten, im Druckbild unabänderlich fixierten Textes andererseits“ stehen.¹³² Aufgrund der mündlichen Vortragsweise, die in der jeweiligen Aufführungssituation zu einer Aktualisierung des Textes führe, welcher jedoch auf einer Vortragshandschrift basiere, ergebe sich eine „begrenzte Variabilität der Texte“, sodass Kühnel vom „offenen Text“ spricht.¹³³

Bumke plädiert ähnlich wie Kühnel für einen anderen Textbegriff für die mittelalterliche Literatur im Vergleich zur Neuzeit: „Wir müssen mit unfesten, beweglichen Texten rechnen, die sich verändern können, ohne daß die Veränderungen als Störungen zu begreifen wären. Mittelalterliche Texte sind nicht zuerst fixiert und dann nachträglich verändert

¹²⁹ Stackmann: Neue Philologie, S. 416f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 417.

¹³¹ Vgl. dazu ebenfalls Karl Stackmann: Die Edition – Königsweg der Philologie? In: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.–29. Juni 1991. Plenumsreferate. Hrsg. v. Rolf Bergmann u. Kurt Gärtner. Tübingen 1993 (Editio. Beihefte; 4). S. 1–18.

¹³² Jürgen Kühnel: Der ‚offene‘ Text. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachlicher Texte des Mittelalters. In: Akten des 5. internationalen Germanistenkongresses Cambridge 1975. Band 2. Hrsg. v. Leonard Forster u. Hans Gerd Roloff. Bern [u.a.] 1976. S. 311–321. Hier S. 313f.

¹³³ Ebd., S. 314.

worden, sondern der ‚Text‘ ist von Anfang an eine veränderliche Größe.“¹³⁴ Eine wichtige Unterscheidung in diesem Zusammenhang trifft Rüdiger Schnell, der „die Unterscheidung einer im Überlieferungsprozeß eingetretenen Unfestigkeit und einer vom Autor selbst vorgenommenen sprachlichen Veränderung“ fordert.¹³⁵ Eine Diskussion um ‚Autor‘ und ‚Werk‘ solle zudem voneinander abgekoppelt werden, da sich eine gedachte Einheit für das Mittelalter nur als hinderlich erweise.¹³⁶ Die Trennung von Produktion und Rezeption hingegen, die an neuerer Literatur entwickelt wurde, müsse, so Achnitz im Zusammenhang des Editions Vorgangs, für die mittelalterliche Literatur aufgegeben werden, da hier jeder Schreiber zunächst Rezipient, dann potentieller Autor wird, was etwa eine Unterscheidung von Variante und Lesart hinfällig werden lasse.¹³⁷ ‚Text‘ wird somit abstrakt aufgefasst, er wird immer wieder neu im Rezeptionsakt aktualisiert. Auf die Gefahr eines allzu weiten Begriffs, der sich mithin letztlich auf alle sprachlichen Handlung ausdehnen ließe, wies Strohschneider hin.¹³⁸ In Anlehnung an Ehlich¹³⁹ bindet Strohschneider den Textbegriff an eine Stabilität, die über die jeweilige Sprechsituation hinausgeht, somit als „Wiedergebrauchsrede“ charakterisiert ist: „Von jederart sprachlich verfaßter und stets situationaler kommunikativer Handlung unterscheidet sich der Text dadurch, daß er eine relativ situationsabstrakte, freilich stets allein wieder situational aktualisierbare Form der Rede ist.“¹⁴⁰ In seiner Untersuchung des *Wartburgkrieges* geht er ebenfalls auf unauflösbare Brüche sowie Inkohärenzen ein und argumentiert, dass man dennoch von ‚einem‘ Text, nicht einer Sammlung von Einzelstrophen sprechen könne, da sie alle thematisch der Problematik

¹³⁴ Joachim Bumke: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien-Berichtsbände; 17). S. 118–129. Hier S. 125.

¹³⁵ Schnell: ‚Autor‘ und ‚Werk‘, S. 69.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 70.

¹³⁷ Vgl. Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln „Gauriel von Muntabel“. Neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz. Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte; 46). S. 112.

¹³⁸ Peter Strohschneider: Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des „Wartburgkrieges“. In: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller u. Horst Wenzel. Stuttgart/Leipzig 1999. S. 19–41.

¹³⁹ Konrad Ehlich: Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung. In: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. Hrsg. v. Aleida Assmann, Jan Assmann u. Christoph Hardmeier. 2. Aufl. München 1993 (Archäologie der literarischen Kommunikation; 1). S. 24–43.

¹⁴⁰ Strohschneider: Textualität, S. 22.

poetischer Rede am Hofe untergeordnet werden können.¹⁴¹ Brüche hingegen seien etwa nicht nur im Schriftbild der Handschrift, sondern auch in zwei aufeinanderfolgenden unterschiedlichen ‚Tönen‘ zu sehen.¹⁴² Inkohärenzen treten nach Strohschneider insbesondere an denjenigen Stellen auf, die einen Abstand des schriftlichen Textes zur Sprechsituation markieren, somit die „kommunikations- und textualitätsgeschichtlich komplexe Übergangslage im Prozeß der wachsenden Verschriftlichung volkssprachiger höfischer Literatur“.¹⁴³ Beate Kellner wendet in diesem Zusammenhang ganz richtig ein, „dass es auch bereits in der mittelalterlichen Literatur Mechanismen der Stabilisierung und Wiederholbarkeit poetischer Rede gibt, welche den Texten trotz aller Variabilität auf der Ebene des Ausdrucks eine gewisse ‚Festigkeit‘ und damit auch Identität verleihen.“¹⁴⁴ Für diese Annahme sprechen wiederkehrende Schemata und Muster ebenso wie die Aufnahme bereits bekannter Figuren, was dazu führt, einen Text in seinem literarischen Umfeld zu platzieren.

Die Überlegungen zum Textbegriff stammen weitgehend aus der philologischen Textkritik und -edition, sollten aber ebenso für die Interpretation beachtet werden. Mittelalterliche Texte befinden sich an einer Übergangsstelle von mündlicher Aufführung und einer langsam aufkommenden Verschriftlichung, doch müssen sie als primär für die konkrete mündliche Rezeption gedacht verstanden werden. Dies wiederum bedeutet, dass spezifische Möglichkeiten der jeweiligen Ausgestaltung in unterschiedlichen Situationen mitbedacht werden müssen; der Text kann somit nicht losgelöst von den Rezipienten betrachtet werden.

Die Problematik liegt letztlich darin, dass es keine neutralen Begrifflichkeiten für die Textarbeit gibt.¹⁴⁵ Wenn im Folgenden etwa von *dem Text* des *Wigalois* die Rede ist, darf nicht übersehen werden, dass die Interpretation in dieser Arbeit auf einer modernen

¹⁴¹ Ebd., S. 29–31.

¹⁴² Ebd., S. 34.

¹⁴³ Strohschneider: *Textualität*, S. 41.

¹⁴⁴ Beate Kellner: *daz alte buoch von Troye [...] daz ich ez welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ‚wiederholen‘ und ‚erneuern‘ in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg. In: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Hrsg. v. Gerd Dicke [u.a.] Berlin 2006 (Trends in medieval philology; 10). S. 231–262. Hier S. 233.

¹⁴⁵ Vgl. auch Joachim Bumke: *Die vier Fassungen der „Nibelungenklage“*. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin [u.a.] 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 242). S. 52.

Edition basiert, die wiederum auf eine bestimmte Handschrift zurückgeht¹⁴⁶ und somit keineswegs den Anspruch haben kann, *das* Original widerzuspiegeln, insbesondere da die mündliche Tradierung zuvor nicht fassbar ist. Hinzu kommt die Problematik der Überlieferung: So enthalten etwa nur fünf der dreizehn Handschriften des *Wigalois* den Prolog. Zählt dieser dann überhaupt zum ‚Text‘?¹⁴⁷ Diese mittelalterlichen Spezifika müssen in die Überlegungen miteinfließen und stets mitbedacht werden, um die historische Perspektive zu bewahren.¹⁴⁸ Trotz seiner Tendenz zur Varianz und zum Unfesten liegt aber auch dem mittelalterlichen Text eine gewisse Strukturiertheit und Begrenztheit zugrunde, was letztlich eine genauere Untersuchung überhaupt erst ermöglicht.¹⁴⁹ Dies betrifft nicht nur den jeweiligen Text selbst, sondern auch den Text in Abgrenzung bzw. im Vergleich zu anderen.

2.4 Abgrenzung vom Intertextualitätsmodell

Die Untersuchung der Relation eines Textes zu einem weiteren setzt nicht nur voraus, einzelne Erzählungen als eigenständigen Text anzusehen, der sich von einem anderen abgrenzen lässt, sondern auch intertextuelle Verweise als solche zu identifizieren. Zahlreiche literaturwissenschaftliche Disziplinen wie die Einfluss- und Motivforschung oder auch der Ansatz der produktiven Rezeption befassten sich mit dieser Problematik, immer aus der Perspektive des zeitlich früheren Textes, der „als aktiver Motivspender für spätere, passiv

¹⁴⁶ Die verwendete Textausgabe geht auf die Handschrift des Kölner Stadtarchivs W 6* zurück, die schon Leithandschrift der Erstausgabe durch Benecke (1819) war (Seelbach/Seelbach: *Wigalois*, S. 294).

¹⁴⁷ Mit dieser Frage hat sich zuletzt Bendheim in ihrer Untersuchung zum Romananfang im 13. Jahrhundert beschäftigt [Amelie Bendheim: *Wechselrahmen. Medienhistorische Fallstudien zum Romananfang des 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik; 22)].

¹⁴⁸ So weist Williams-Krapp folgerichtig darauf hin, dass „[w]issenschaftliches Arbeiten mit mittelalterlichen Texten – auch und vor allem jede Interpretation, wie auch immer sie methodisch akzentuiert sein mag – [...] eine eingehende Untersuchung der Überlieferungs- und Textgeschichte voraus[setzt].“ (Werner Williams-Krapp: *Die überlieferungsgeschichtliche Methode. Rückblick und Ausblick*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 25 (2000) H. 2, S. 1–21. Hier S. 10.) Diesen Anspruch aus der Wirkungsgeschichte kann die folgende Arbeit jedoch nur in Ansätzen leisten.

¹⁴⁹ Vgl. dazu auch Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 386.

rezipierende Texte erschien“.¹⁵⁰ Mit dem Aufkommen der Intertextualitätsforschung in den späten 1960er-Jahren wurde dieses Verweisungsspiel von beiden Seiten aus in den Blick genommen. Geprägt wurde der Begriff der Intertextualität von Julia Kristeva, die Michael Bachtins Konzept der „Dialogizität“ aufgriff und weiterentwickelte. Kristeva geht dabei so weit, jeden Text als „Mosaik von Zitaten“, als „Absorption und Transformation eines anderen Textes“ anzusehen.¹⁵¹ Dieses poststrukturalistische Konzept der Intertextualität legt jedoch einen weit gefassten Textbegriff zugrunde, wie in Bezug auf Cerquiglini bereits dargelegt wurde. Indem Texte als offen und unabschließbar gedacht werden und eine Vereinigung von Autor, Text und Leser gefordert wird, werden die Grenzen fließend; Strukturen und Texte gelten nicht mehr als feste Entitäten. Eng an Kristeva knüpfen die Überlegungen von Roland Barthes, der den Text in einer engen intertextuellen Verflechtung mit anderen sieht, die ins Unendliche reicht, sodass es letztlich auch einer unendlichen Lektüre bedarf. Dieser Ansatz nimmt zwar den Rezipienten stark in den Fokus, wertet aber gleichzeitig den Autor als Instanz ab: „Sobald ein Text einen Autor zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten.“¹⁵² Obgleich die Intertextualitätstheorie spannende Fragestellungen in Bezug auf das Verhältnis Text – Autor – Leser aufwirft, liegt das Problematische dieses Konzepts klar auf der Hand: Derart verstandene Intertextualität ermöglicht keine Abgrenzung voneinander abhängiger Texte. Auch Gattungsgrenzen sowie die Unterscheidung zwischen Autor und Text werden hier aufgegeben. Insbesondere der weitgefaste Textbegriff ist für die konkrete Untersuchung einzelner Erzählungen zu abstrakt und nicht operationalisierbar. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist es wichtig, einen Bezug zwischen unterschiedlichen Werken zu erfassen und zu verdeutlichen, wie ein Text die Produktion eines anderen beeinflussen kann, wie Motive transformiert werden und welche Wirkung ein intertextueller Bezug

¹⁵⁰ Wolf Schmid: Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puskins Posthalternovelle und ihre Prätexte. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 11). S. 141–188. Hier S. 143.

¹⁵¹ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972. S. 345–375. Hier S. 348.

¹⁵² Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart 2000. S. 185–193. Hier S. 191.

auf die Rezipienten haben kann. Der im Vergleich dazu etwas enger gefasste Begriff der Intertextualität bei Gérard Genette, der in hohem Maße dazu beigetragen hat, die Intertextualitätstheorie für die formale Textanalyse anzupassen, erscheint eher geeignet.¹⁵³ Genette spricht dabei vom übergreifenden Begriff der Transtextualität, dem die Intertextualität untergeordnet ist. Seine Systematisierung der Beziehungen einzelner Texte zueinander und die Auffassung von Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“¹⁵⁴ stellt einen allgemein gültiges Grundverständnis zur Verfügung, das von Einzeltexten und ihrer Beziehung zueinander ausgeht, und ist dabei in deutlicher Abgrenzung zu Kristeva zu sehen. Neben der Intertextualität subsumiert Genette dem übergreifenden Konzept der Transtextualität weitere Felder: die Paratextualität (alles, was einen Text umrahmt), die Metatextualität (das Gebiet des Kommentars und der Literaturkritik), die Architextualität (die Beschreibung der Gattungszugehörigkeit) und die Hypertextualität. Letzteres beschreibt das Verhältnis von früheren zu späteren Texten als transformativen oder imitativen Bezug. Somit geraten auch die Produktion und Tradierung von Literatur ins Blickfeld und eine gewisse Historizität des Ansatzes wird erkennbar.¹⁵⁵ Doch dieser Ansatz allein kann das besondere Ineinandergreifen von Produktion und Rezeption nicht fassen, sodass die Ergänzung dieser Perspektive nötig ist.

Auch im deutschsprachigen Raum wird die Kritik an Kristeva weiterverfolgt, wenngleich deutlich später. Hier ist zunächst der Ansatz von Karlheinz Stierle zu nennen, der das eher hermeneutische Prinzip von Intertextualität prägt. Auch Stierle weist darauf hin, dass ein neuer Text sich immer in einem bereits vorhandenen „Universum der Texte“ situieret und dort eine „Leerstelle“ besetzt.¹⁵⁶ Sein Ansatz steht indes im Gegensatz zu der Auffassung Kristevas, die Intertextualität als unendlichen Verweisungszusammenhang definiert und nicht mehr den Bezug eines bestimmten Werkes zu seinem Vorgängertext im Blick hat. Stierle hingegen betont eben jenes konkrete Verhältnis zwischen einem literarischen Text und seinem Bezugstext und dessen Identifizierbarkeit. Er unterscheidet dabei zwischen einer produktionsästhetischen Intertextualität, die im Finden einer Leerstelle in

¹⁵³ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

¹⁵⁴ Ebd., S. 10.

¹⁵⁵ Genette: Palimpseste, S. 11–18.

¹⁵⁶ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Hrsg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München 1984 (Poetik und Hermeneutik; 11). S. 139–150. Hier S. 139.

einer Konstellation von Texten durch den Autor besteht, und einer rezeptionsästhetischen Intertextualität, die der Realisierung durch den Rezipienten bedarf.¹⁵⁷ Er weist darauf hin, dass produktionsästhetische intertextuelle Bezüge durch den Leser nicht zwingend aktualisiert werden müssen, obgleich sie die Wahrnehmung des Textes steigern können. Gleichsam ist nicht jede intertextuelle Relation auch produktionsästhetisch vorgegeben.¹⁵⁸ Stierle selbst erachtet den Ausdruck der Intertextualität als problematisch, da sie „nur ein Moment einer komplexeren Beziehung, die über die bloße Textgestalt hinausreicht“, darstelle.¹⁵⁹ Eine Dezentrierung des Textes, die Kristeva mit ihrem Ansatz anstrebt, könne so nicht erreicht werden, vielmehr eine Situierung: „Der Text als Werk spielt durch die Verfahren der partiellen Konvergenz ein anderes Werk herein, macht es gegenwärtig durch die Weise des Hereinspielens und gibt ihm so eine spezifische Konturiertheit, die es von sich selbst aus noch nicht hat. Erst so wird aber die intertextuelle Relation prägnant, doch hört sie eben damit zugleich auf, eine dezentrierende *intertextuelle* Relation zu sein.“¹⁶⁰ Der hereingespielte Text hingegen wird gar nicht als Text selbst, sondern als „Erinnerung an die Lektüre eines Textes“ vergegenwärtigt.¹⁶¹ Intertextualität bleibt in dieser Auslegung an die Rezipienten gebunden. Stierles Ansatz erweist sich somit deutlich schlüssiger und fruchtbarer für den konkreten Analysevorgang als der entgrenzte Textbegriff zu Beginn der Intertextualitätstheorie. Nachfolgende Untersuchungen positionieren sich an unterschiedlichen Punkten dieser Skala. Pfister etwa legt ein konkretes Skalierungsmodell von Intertextualität vor, mit dem er zwischen beiden Ausrichtungen zu vermitteln versucht.¹⁶² Dabei schlägt er verschiedene Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise vor: Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität.¹⁶³ Diese Kriterien ergänzt er um zwei weitere quantitative: „zum einen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge, zum anderen die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 140.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 141.

¹⁵⁹ Ebd., S. 146.

¹⁶⁰ Ebd. (Hervorhebung im Original).

¹⁶¹ Stierle: *Werk und Intertextualität*, S. 146.

¹⁶² Manfred Pfister: *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. Ulrich Broch u. Manfred Pfister. Tübingen 1985. S. 130.

¹⁶³ Ebd., S. 2629.

Prätexpte.“¹⁶⁴ Mit dieser Differenzierung leistet Pfister einen zentralen und maßgeblichen Beitrag zur Intertextualitätsdebatte im deutschsprachigen Raum, die im Folgenden hinter die konkrete Analysearbeit tritt. Ulrike Draesner etwa nimmt in ihrer Untersuchung intertextueller Verweise in Wolframs *Parzival* das Intertextualitätskonzept Kristevas ebenfalls kritisch auf, da es aufgrund seiner weiten Fassung für die konkrete Analyse wenig brauchbar erscheine.¹⁶⁵ Eine Analyse müsse „vielmehr darauf zielen, den Raum, den sich ein Text durch Fremdverweise als Horizont der Lektüre schafft, zu beschreiben und zu deuten.“¹⁶⁶ Neben Bezügen zu einzelnen Texten müsse dabei auch jene zu textübergreifenden Systemen wie Gattungen in den Blick genommen werden.¹⁶⁷ Von Jauß grenzt sie sich dabei jedoch ab, da sie ihren Ansatzpunkt historisch setzt und das Werk nicht für die heutige Rezeption erschließen möchte.¹⁶⁸ Das Konzept der Intertextualität ist somit fester Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses, ohne dass die grundlegenden Widersprüche aufgelöst wurden. Noch immer finden sich vereinzelte Auseinandersetzungen, die jedoch keine grundlegend neuen Positionen hervorbringen.

Für die konkrete Untersuchung ist grundsätzlich von Intertextualität im engeren Sinne auszugehen. Der mittelalterliche Text lebt, wie bereits angeführt, durch Wiederholungen und Variationen von bereits Bekanntem. Viele Stellen erschließen sich somit erst im Zusammenhang mit anderen, bereits existierenden Texten. Gaweins Mahnung an Iwein, sich nicht zu *verligen*, wie Erec es einst tat (Iw 2787–2794), ist für Rezipienten ohne literarische Vorkenntnisse nicht verständlich. Dem Textverständnis an sich tut dies an dieser Stelle keinen großen Abbruch, die Situation ist auch ohne Vorkenntnisse schlüssig, wenn auch die Anspielung nicht verstanden wird. Mit einem entsprechenden Wissen um den vorherigen Text Hartmanns von Aue öffnet sich für den gebildeten Rezipienten indes eine weitere Bedeutungsschicht. Wie durch ein Fenster blicken sie auf die Erzählung um den Ritter Erec und seinen langen Weg nach der erfolgten Schmach. Auch der Hinweis durch Gawein wird somit verständlich und für die Rezipienten nachvollziehbar, auch wenn dieser letztlich für

¹⁶⁴ Ebd., S. 30.

¹⁶⁵ Vgl. dazu auch Ulrike Draesner: *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs „Parzival“*. Frankfurt a. M. [u.a.] 1993 (Mikrokosmos; 36). Hier S. 50.

¹⁶⁶ Ebd., S. 51.

¹⁶⁷ Ebd., S. 53.

¹⁶⁸ Ebd., S. 59.

Iweins eigenen Fehler verantwortlich zeichnet. Intertextualität bietet somit zusätzliche und zeitweise notwendige Verständnismöglichkeiten, wie auch Blühdorn anführt: „Texte, die auf andere Texte Bezug nehmen, können ohne Kenntnis der Bezugstexte nur oberflächlich oder gar nicht verstanden werden.“¹⁶⁹ In diesem Fall handelt es sich nach Genette um eine Form der Intertextualität: die Anspielung, eine „Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt“.¹⁷⁰ Ohne den vorherigen Text wäre der spätere Text ein anderer. Auch Jan-Dirk Müller weist auf die Abhängigkeit des neuen Werkes von seinen Vorgängern hin: „Der neue Text ist einseitig auf den alten als sein Vorbild bezogen. Der Dialog zwischen beiden Texten ist mithin asymmetrisch. Der neue Text ist nicht Umschrift des alten, sondern Nachschrift.“¹⁷¹ Die Aussage Gaweins ergäbe wenig Sinn bzw. wäre an dieser Stelle nicht möglich. Derlei Verweise finden sich in den mittelalterlichen Texten häufig und können im Sinne Stierles als Merkmal der Werke vorausgesetzt und für die Bedeutungserschließung nutzbar gemacht werden. Das Intertextualitätsmodell allein erscheint jedoch nicht ausreichend für das vorliegende Vorhaben. Erst durch Einbezug der Rezipientenperspektive ergibt sich ein klareres Bild. Der Fokus liegt dabei auf auffälligen Stellen, an denen die Verweise vornehmlich zum Tragen kommen und die Rezipienten zu jener Erinnerung an vorherige Werke veranlassen können.

2.5 Resümee und weiteres Vorgehen: von Unbestimmtheit zu Unstimmigkeit

In der folgenden Arbeit sollen anhand der Figur von Gaweins Sohn, die sich im Mittelalter in ganz unterschiedlichen Ausprägungen finden lässt, die Widersprüche und verschiedenen Konzeptionsansätze der Texte und der Figur analysiert werden. Hauptsächlicher

¹⁶⁹ Hardarik Blühdorn: Textverstehen und Intertextualität. In: Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus. Hrsg. v. Hardarik Blühdorn, Eva Breindl u. Ulrich Hermann Waßner. Berlin/New York 2006 (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2005). S.277–298. Hier S. 278.

¹⁷⁰ Genette: Palimpseste, S. 10.

¹⁷¹ Jan-Dirk Müller: Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts ‚Ehzuchtbüchlein‘ und ‚Geschichtklitterung‘ In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann u. Wolfgang Neuber. Frankfurt a. M. 1994 (Frühneuzeit-Studien; 2). S. 63–109. Hier S. 69.

Untersuchungsgegenstand wird hier der *Wigalois* Wirnts von Gravenberg sein, da der Roman sich in Gänze dem Gawein-Sohn widmet. Innerhalb der Erzählung lassen sich vielfach Episoden finden, die nicht recht zueinander passen wollen. So wird in einer ausführlichen Vorgeschichte die Herkunft des Protagonisten und der ‚Verlust‘ des Vaters ausgestaltet, was im Folgenden jedoch wenig Einfluss auf die Darstellung des Protagonisten und den Verlauf der Erzählung zu haben scheint. Wigalois zieht zwar aus, um seinen Vater zu suchen, doch gerät das Motiv rasch in Vergessenheit. Die Geschichte als Gesamtwerk wiederum steht stellenweise in starkem Kontrast zu anderen Erzählungen, die ebenfalls von der Sohn-Figur erzählen.

In Abgrenzung zum Konzept der Intertextualität soll nun noch einmal auf nötige Ergänzungen und Weiterentwicklungen des rezeptionsästhetischen Ansatzes eingegangen werden. In den Ausführungen zum Kohärenzbegriff wurde bereits deutlich, dass dieser einer Anpassung bedarf, um für mittelalterliches Erzählen fruchtbar gemacht werden zu können – ebenso verhält es sich mit Ideen der Rezeptionsästhetik. Für die folgende Arbeit erscheint Ingardens bzw. Iser's Begriff der „Unbestimmtheit“ besonders relevant. Entsprechende Stellen finden sich häufig in vormodernen Texten und werden im Zuge der vorliegenden Arbeit aufgedeckt. Doch die Problematik mittelalterlicher Werke geht darüber hinaus: Es sind nicht nur Leerstellen, die aufgelöst werden müssen, sondern darüber hinaus vermehrt tatsächliche Diskrepanzen zwischen den einzelnen Textstellen. Neben *Unbestimmtheit* ist es insbesondere *Unstimmigkeit*, mit der Rezipienten konfrontiert werden. Iser's Überlegungen gehen davon aus, dass die im Text entfalteteten ‚schematisierten Ansichten‘ „oftmals unvermittelt aufeinander stoßen. Der Text besitzt dann einen Schnitt.“¹⁷² Ebenso treffen in mittelalterlichen Werken verschiedene Aussagen und Erzählstränge aufeinander, die nicht harmonieren und stark voneinander divergieren. In solchen Fällen ist jedoch keine Leerstelle vom Leser aufzufüllen oder zu beseitigen¹⁷³, stattdessen müssen die Rezipienten einen offensichtlichen Widerspruch auslegen und verarbeiten.

Die grundsätzliche Annahme Ingardens, dass nicht alle Unbestimmtheitsstellen beseitigt werden müssen, sondern durchaus bei der Lektüre außer Acht gelassen werden

¹⁷² Iser: Appellstruktur, S. 235.

¹⁷³ Vgl. ebd.

können¹⁷⁴, lässt sich auch auf mittelalterliche Texte und ihre Divergenzen übertragen. Ingarden geht davon aus, dass ein Ausfüllen der Unbestimmtheitsstellen durch „die Forderung der Einstimmigkeit des Textes eingengt wird [...] mit Rücksicht auf die Vermeidung der Unstimmigkeiten und Widersprüche“¹⁷⁵. Dies wiederum ist für mittelalterliche Texte nicht anwendbar. Bei der Produktion eines neuen Textes wurden Widersprüche oftmals hingenommen. Um die rezeptionsästhetischen Ansätze für das Verständnis vormoderner Werke nutzbringend einsetzen zu können, ist die Annahme von ‚Leerstellen‘ folglich um solche der Widersprüchlichkeiten zu erweitern.

Dabei ist Ingardens Vorgehen der analytischen Betrachtung eines literarischen Werkes und den dadurch entstehenden Aufgaben durchaus zuzustimmen:

1. Vor allem ist festzustellen, welche Unbestimmtheitsstellen im betreffenden Werk vorhanden sind. Man darf natürlich nicht meinen, diese Aufgabe könne jemals vollständig erledigt werden. Dies ist aber gar nicht notwendig, da es viele Unbestimmtheitsstellen gibt, die im Aufbau des Kunstwerks keine Rolle spielen [...].
2. Den nächsten Schritt bildet die Orientierung darüber, welche Unbestimmtheitsstellen beseitigt werden dürfen, welche dagegen als Unbestimmtheiten des Werkes stehenbleiben sollen. [...]
3. Es ist eine Orientierung darüber zu gewinnen, welcher Variabilitätsbereich der möglichen Ausfüllungen der einzelnen Unbestimmtheitsstellen durch den sie bestimmenden Kontext festgelegt wird. [...]
4. Die schwierigste Aufgabe zeigt sich bei der analytischen Betrachtung des literarischen Werkes erst in dem Moment, in dem man erwägen soll, welche ästhetisch wertvollen Qualitäten infolge einer bestimmten Ausfüllung einer Unbestimmtheitsstelle in der Konkretisation konstituiert werden können. [...]¹⁷⁶

Doch lassen sich seine Ausführungen wie schon zuvor angemerkt nicht direkt auf vormoderne Werke anwenden, sondern bedürfen einer Modifikation. Auf die mittelhochdeutschen Texte übertragen ergeben sich in Anlehnung an Ingarden folgende Aufgaben:

1. Eine Identifikation der Textstellen, die unstimmig erscheinen bzw. offensichtlich ein Wissen voraussetzen, welches über den konkreten Text hinausgeht.
2. Ein Aufzeigen der jeweiligen Unstimmigkeiten und deren Bedeutung innerhalb des Textes.
3. Eine Illustration der Bezüge zu anderen Textstellen – ob nun innerhalb eines Werkes oder darüber hinaus, da mittelalterliche Romane oftmals durch intertextuelle Bezüge mitbestimmt sind –, um mögliche Erklärungsangebote für die Unstimmigkeiten

¹⁷⁴ Vgl. Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Hrsg. v. Rolf Fieguth u. Edward M. Swiderski. Tübingen 1997 (Gesammelte Werke; 13). S. 57f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 329.

¹⁷⁶ Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 328–330.

aufzuzeigen. Zudem ist festzustellen, welche Unstimmigkeiten bestehen bleiben und nicht aufgelöst werden können.

4. Die Darlegung des Mehrwerts, der sich durch Anspielungen und Unstimmigkeiten ergibt.
5. Der schwierigste Punkt wird sein, nachzuvollziehen, wie ein Werk dennoch für die Rezipienten stimmig sein kann bzw. welche Widersprüche letztlich stehenbleiben müssen.¹⁷⁷

Trotz der unterschiedlichen Ansätze von Rezeptionsästhetik und Kohärenzbildung lässt sich insbesondere in diesem letzten Punkt eine gemeinsame Schnittstelle feststellen: Die Unstimmigkeitsstellen sind als Störung der Kohärenz zu sehen und dabei äußerst aufschlussreich und interessant für die Interpretation. Unstimmigkeit wird dabei nicht als Wertekategorie aufgefasst. Eine Unstimmigkeit in der Erzählung wird nicht negativ aufgefasst; vielmehr soll an diesen Stellen das Potenzial solcher Auffälligkeiten aufgezeigt werden.

Unstimmig werden im Rahmen dieser Arbeit jene Stellen bezeichnet, die im offensichtlichen Widerspruch zu bereits Erzähltem stehen. Hierzu zählt etwa Wigalois' Aussage am Artushof, er wisse nicht, wer sein Vater sei, obwohl er wenige Verse zuvor äußert, er wolle ausziehen, um seinen Vater Gawein zu suchen. Als unstimmig sind auch auffällige Anmerkungen durch den Erzähler zu werten, die im Rahmen des Textes zunächst ohne Bezug bleiben, wie die Erwähnung von Gaweins Fehlverhalten im Zusammenhang mit der Tugendprobe. Hier bricht die Erzählung auf, lässt Bezugnahmen zu anderen Texten zu, erregt die Aufmerksamkeit der Rezipienten und bewirkt damit ein Nachdenken über die Erzählung. Häufig eröffnet der Text an solchen Stellen auch die Möglichkeit einer anderen Fortführung des Geschehens bzw. eines anderen Verhaltens des Protagonisten. Unstimmigkeiten erscheinen innerhalb der Erzählung somit omnipräsent auf verschiedenen Ebenen: voneinander abweichende Wissensbestände einzelner Figuren, unterschiedliche Erzählmuster, Inkonsistenzen von Erzählerrede und Figurenhandlung. Wigalois handelt in einem seinem eigenen Horizont entsprechenden Rahmen, er handelt so, wie er es selbst als richtig empfindet und somit zunächst nicht per se unstimmig. Aus einer Außensicht führt sein

¹⁷⁷ Hier findet sich Ingardens zweiter Punkt notwendigerweise etwas verändert wieder. Der möglichen Nicht-Auflösung kommt somit eine größere Gewichtung zu.

Handeln jedoch mehrfach zu Unstimmigkeiten aufgrund von Normkonflikten, widersprüchlichen Aussagen oder Handlungsweisen, die von einem zuvor erlebten Vorgehen abweichen. Elisabeth Lienert operiert in diesem Zusammenhang mit dem Begriff des „Widerspruchs“ und stellt dabei die Frage, inwiefern dies als poetologisches Prinzip angesehen und eingesetzt wurde.¹⁷⁸

Auffallend ist, dass der Wirrtsche Text vielmals einen anderen Weg wählt, als das Publikum aufgrund der textuellen Vorerfahrung und den jeweiligen Anspielungen erwarten würde. In der Szene um die beiden Riesen lässt sich aufgrund vergleichbarer Episoden in anderen Texten etwa erwarten, dass der Protagonist beide tötet und nicht einen am Leben lässt und ihm überdies eine wichtige Aufgabe überträgt. In diesem Zusammenhang ist das Interesse daher auf die zeitgenössischen Rezipienten zu richten. Inkohärenzen sind aus einer modernen Perspektive rasch zu finden, doch sollen vornehmlich solche Unstimmigkeiten in den Blick genommen werden, die einem mittelalterlichen Publikum ebenfalls bereits auffallen konnten. Dies setzt indes eine durchgängige Rezeption voraus, sodass einzelne Textsegmente zueinander in Bezug gesetzt werden konnten. Einem Publikum, dem nur einzelne Passagen der Erzählung vorgetragen wurden, konnten nicht alle Unstimmigkeiten, die im Vergleich einzelner Textteile auffallen mussten, wirklich bewusst werden. Ein literaturkundiges Publikum hingegen, das zudem Kenntnis der gesamten Erzählung hatte, konnte sicherlich nicht nur die Unstimmigkeiten innerhalb der Erzählung, sondern auch im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Werken erkennen. Der *Wigalois* ist ein Text, der zwar motivisch wiederholt an Bekanntes anknüpft und dessen Popularität nutzt, sich gleichzeitig aber davon abgrenzt und eigene Weiterentwicklungen schafft. Dadurch wird deutlich, wie prägend die Vorgängertexte bereits waren und welchen Erwartungshorizont sie geschaffen haben.

Die spätmittelhochdeutschen Romane weisen zudem vermehrt eine größere Unabhängigkeit von den altfranzösischen Vorlagen auf. Es wird versucht, eigenständigere Texte zu verfassen. Diese sind zwar geprägt durch die Aufnahme bekannter Motive und Erzählstränge – die eingangs aufgeführte Aussage Steins, es handele sich folglich nicht um ‚Originale‘, trifft durchaus zu –, doch erfolgt die Textproduktion nicht mehr als eng an die

¹⁷⁸ Vgl. Elisabeth Lienert: Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektskizze. In: PBB 139 (2017) H. 1, S. 69–90.

Vorlage gebundene Übertragung. Die deutschen Dichter beginnen, selbstständig Texte zusammenzufügen, und orientieren sich dabei nicht mehr komplett an einer Vorlage, sondern übernehmen oftmals nur Versatzstücke, Motive oder Themen. Die zuvor bereits angeführte Variation im Zuge des Wiedererzählens wird somit stärker. Insbesondere die Anmerkung Heinrichs von dem Türlin ist hier interessant, der in diesem Zusammenhang von sich selbst sagt, mit seinem Text eine *krône, die mân* [= des Dichters, Anm. d. Verf.] *hende / nâch dem besten gesmit hânt* (Cr 29966f.)¹⁷⁹, geschaffen zu haben. Aus dem ihm vorliegenden Material hat er sich die besten Stücke zusammengesucht und daraus den eigenen Text komponiert. Dabei integriert er auch einiges in sein Werk, „was sein dt. Publikum seiner Meinung nach gerade nicht kennen kann.“¹⁸⁰ Heinrich orientiert sich somit an den Erwartungen und ist darum bemüht, diese zu übertreffen. Die Ausformung der Figur von Gaweins Sohn scheint ebenfalls nicht nur abhängig von bereits existierenden Texten und Traditionen, sondern auch eine Reaktion auf entsprechende Rezipientenerwartungen zu sein. Wie bereits angemerkt, lässt sich ein gesteigertes Interesse an der Gawein-Figur im Spätmittelalter verzeichnen, das Verfassen von Erzählungen um seinen Sohn kann demnach als logische Folge gesehen werden – dass an die Konzeption dieser Figur dementsprechende Erwartungen von Seiten des Publikums herangetragen werden ebenso. Inwiefern diesbezüglich die Ausgestaltung des Vaters eine Rolle spielt, wird zu untersuchen sein. Rezeptionsästhetische Ansätze und deren Weiterentwicklung versprechen auch hier einen Erkenntnisgewinn, sodass die jeweiligen Texte daraufhin untersucht werden.

Wie die zuvor aufgeführten Beispiele bereits andeuten, unterscheiden sich die Unstimmigkeitsstellen mit Blick auf die jeweilige Ebene, auf der sie zu finden sind. Es kann eine Unterteilung in die folgenden Kategorien vorgenommen werden:

1. Figurenkonzeption
2. Handlungsmotivation
3. Gattungsinterferenzen.

¹⁷⁹ Hier und im Folgenden unter der Sigle Cr zitiert nach: Heinrich von dem Türlin: *Diu Crône*. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen. Hrsg. v. Gudrun Felder. Berlin [u.a.] 2012.

¹⁸⁰ Geert Claassens u. Fritz Peter Knapp: *Gauvainromane*. In: *Höfischer Roman in Vers und Prosa*. Hrsg. v. René Pérennec u. Elisabeth Schmid. Berlin/New York 2010 (GLMF; 5). S. 249–310. Hier S. 268.

Unstimmigkeiten in der *Figurenkonzeption* finden sich etwa in zueinander konträren Verhaltensweisen einer Figur oder in Informationen über eine Figur, die sich nicht im eigentlichen Text wiederfinden oder begründen lassen. Unstimmigkeiten auf der Ebene der *Handlungsmotivation* betreffen einander widersprechende Aussagen, die den Fortgang der Handlung begründen bzw. beeinflussen sowie Aussagen im Text, die von einer späteren Aussage entweder völlig ignoriert werden oder denen mit einer weiteren Aussage widersprochen wird. *Gattungsinterferenzen* finden sich etwa im Nebeneinander unterschiedlicher Erzählwelten oder auch Handlungsweisen, die sich unterschiedlichen Gattungen zuweisen lassen. In vielen dieser Fälle scheint die Referenz auf weitere Texte sinnvoll, die den Sohn Gawains behandeln. Möglicherweise lassen sich dort Erklärungsangebote für die im *Wigalois* auftretenden Unstimmigkeiten finden. Interessant in diesem Zusammenhang ist zunächst zweifellos der *Bel Inconnu*, der dem *Wigalois* in einer Weise als Vorlage gedient haben muss. Hier lassen sich einige Abweichungen aufzeigen, die in erster Linie das Verhalten des Protagonisten betreffen. Findet sich im altfranzösischen Text ein durchweg tugendhafter Ritter, muss dies im mittelhochdeutschen Text durchaus in Frage gestellt werden. Darüber hinaus wird der *Rappoltsteiner Parzifal* in den Blick genommen, in dem etwa von Sohn und Abstammung gänzlich anders erzählt wird. Der Text entsteht zwar weit später als Wirnts Roman, doch seine altfranzösischen Vorlagen, die *Continuations Chrétien* können in zeitlicher Nähe des *Wigalois* verortet werden, sodass eine Beeinflussung möglich ist. Bevor somit der Blick auf den Wirntschen Text gerichtet werden kann, soll zunächst das bereits existierende Feld um die Figur des Gawain-Sohnes erörtert werden und der Blick auf die vorangehenden altfranzösischen Texte gerichtet werden. Im Anschluss kann dann der Text des *Wigalois* untersucht werden – auch immer in Bezug zu den vorherigen Erzählungen. Es ist einerseits aufzuzeigen, welche Erzählungen um den Gawain-Sohn sich im Mittelalter finden lassen und wie diese an das Genre des Artusromans anschließen. Zudem ist relevant, wie die unterschiedlichen Dichtungen zueinander in Verbindung gesetzt werden können oder wo sich auch aus der Perspektive des mittelalterlichen Publikums offensichtliche Unstimmigkeiten ergeben und wie diese entstehen. Insbesondere Unstimmigkeiten innerhalb eines Werkes sind dabei von Interesse und es stellt sich die Frage, wie kohärent eine Geschichte sein muss, um durch das Publikum dennoch als Einheit wahrgenommen zu werden. An welchen Stellen werden die Rezipienten möglicherweise irritiert und

verwundert sein, wo treffen sie auf Bekanntes und was scheint gar nicht zu passen, sodass möglicherweise die Toleranz der Rezipienten überschritten wird?

Darüber hinaus stellt sich, ebenfalls im Hinblick auf Rezipientenerwartungen, die Frage nach der Konzeption der Sohn-Figur. Es ist zu erwarten, dass die anhaltende Faszination an der Artusepik die Dichter dazu zwingt, etwas Neues zu produzieren, das sich allerdings gut an bereits Bekanntes anfügen lässt. Die Erzählung um einen Sohn einer populären Figur scheint hier die Paradelösung zu sein. Dem Stoff müssen hingegen neue Seiten abgewonnen werden, um das Interesse des Publikums zu wecken. Dies wiederum führt dazu, dass neben dem Aufgreifen gängiger Muster neue Thematiken in den Artusroman gebracht werden und sich der Protagonist zudem von den bereits existierenden unterscheidet.

Im Gegensatz zur früheren Forschung, die meist das Problem der Abhängigkeit des Wirnschen Textes von seinen Vorgängern in der Form untersucht, dass mögliche Parallelen, Einflüsse und Entlehnungen herausgestellt werden, und damit oftmals den Text als Gesamtwerk vernachlässigen, sollen hier nun Anknüpfungspunkte derart analysiert werden, dass sie zwar einerseits das Anbinden des Textes an andere Erzählungen ermöglichen, sich darüber hinaus an solchen Stellen jedoch ein Mehrwert des Textes eröffnet. Nach dieser Überlegung übernimmt der Dichter nicht nur Bekanntes und ermöglicht den Rezipienten so einen Punkt der Identifikation, sondern besetzt diesen immer auch im eigenen Sinne um. Die Anspielungen sollten somit nicht nur als simple Motivübernahmen betrachtet werden, sondern als Stellen, die den Rezipienten eine weitere Bedeutungsebene eröffnen. Im Anschluss an die Untersuchung des Wirnschen Textes werden seine Nachfolger auf eben jene Auffälligkeiten geprüft. Die Hypothese ist, dass diese sich an den zuvor aufgedeckten Inkohärenzen und Unstimmigkeitsstellen abarbeiten. Die einzelnen Erzählungen um die Figur des Gawain-Sohnes arbeiten mit Unstimmigkeitsstellen und verwenden sie in der Tat intentional, um Sinnbildungsprozesse zu aktivieren und weitere Deutungsmuster für die Erzählung zu eröffnen.

TEIL I: Vorbemerkungen

zur Figur des Gawein-Sohnes

1 Die Gawein-Figur in den Texten des hohen und späten Mittelalters

Bevor die Figur des Sohnes untersucht werden kann, ist es unerlässlich, zunächst den Vater in den Blick zu nehmen. Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit muss daher die Gestaltung Gaweins vor der Erzählung um Wigalois sein.

1.1 Gawein in den Werken Hartmanns von Aue

Die Artusepik faszinierte im mittelalterlichen Europa ein breites Publikum. Ausgehend von den altfranzösischen Romanen Chrétien de Troyes überführt Hartmann von Aue mit seinen Adaptionen den Stoff nach Deutschland, wo er über Jahrhunderte hinweg rezipiert wurde. Die ersten mittelhochdeutschen Romane haben einzelne Ritter der Tafelrunde zum Protagonisten, darüber hinaus existiert ein feststehendes Personal am Artushof, das über alle Texte hinweg präsent ist: Neben König Artus und seiner Gemahlin Ginover zählen dazu der Truchsess Keie und Artus' Neffe Gawein, der erste Ritter am Hof. Nach den ersten Werken um Erec, Iwein und Parzival kann davon ausgegangen werden, dass diese Figuren mit ihren speziellen Eigenschaften in den Köpfen des Publikums fest verankert waren. Von besonderem Interesse – nicht nur für das zeitgenössische Publikum, sondern auch im Rahmen der hier folgenden Überlegungen – ist dabei die Gawein-Figur: *her Gâwein was der höfchste man / der rîters namen ie gewan* (Iw 3037f)¹⁸¹. Gawein, der Musterritter – dieses Bild vermittelt die mittelhochdeutsche Literatur in ihrer Blütezeit von der Figur des

¹⁸¹ Hier und im Folgenden unter der Sigle Iw zitiert nach: Hartmann von Aue: Iwein. Text und Übersetzung. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Anmerkungen von T. Cramer. 4., überarbeitete Auflage. Berlin/New York 2001.

Artusneffen. Durch seine Abstammung einerseits, durch seine Tugendhaftigkeit und sein ruhmreiches Verhalten andererseits nimmt er unter den Rittern der Tafelrunde eine Sonderstellung ein. Doch spielt er in den Romanen Hartmanns eine nur sehr kleine, randständige Rolle. Im *Erec* gibt Gaweins siegreiches Verhalten im Turnier Anlass, ihn und sein Verhalten zu charakterisieren:

diu was, sô man seit,
daz nimmer dehein man gesach,
swâz im ze tuone geschach
daz man ritterschaft urborte,
er enschine dâ ie in dem worte
daz ez niemen vür in tæte:
des ist sîn lop noch stæte.
vil ritterlîchen stuont sîn muot:
an im enschein niht wan guot,
rîch und edel was er genuoc,
sîn herze niemen nît entruoc.
er was getriuwe
und milte âne riuwe,
stæte unde wol gezogen,
sîniu wort unbetrogen,
starc schoene und manhaft.
an im was aller tugende kraft.
mit schoenen zûhten was er vrô.
der wunsch hete in gemeistert sô,
als wirz mit wârheit haben vernomen,
daz nie man sô vollekomen
ans kûnec Artûses hof bekam.
wie wol er im ze gesinde zam!
ûf êre leit er arbeit.
harte grôze manheit
erzeigete er den tac
(Er 2723–2748)¹⁸²

Die Rezipienten erfahren in einer knappen Schilderung alles Wissenswerte, das über die Figur und ihre Stellung im Roman zu wissen ist. Als Inbegriff der Tugend und Vollkommenheit wird er dargestellt, an Ruhm und Ehre unübertroffen. Ihm fällt im späteren Verlauf der Erzählung demgemäß die Aufgabe zu, den verschwundenen Erec an den Hof zurückzubringen. Mit einer List gelingt es Gawein letztlich. Ritterliche Tugend, Klugheit und Raffinesse zeichnen die Figur in Hartmanns erstem Werk aus, aber auch mangelnde Einsicht in Bezug auf Erecs persönliche Befindlichkeit. Für Gawein steht das Interesse des

¹⁸² Hier und im Folgenden unter der Sigle Er zitiert nach: Hartmann von Aue: *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. 24. Auflage. Frankfurt a. M. 2002.

Artushofes an erster Stelle und beeinflusst sein Handeln. Weitere Informationen über die Figur fehlen. Sie wirkt vielmehr wie eine Schablone, ein Muster, das für alle übrigen Ritter gilt und an dem sie gemessen werden. Ihm gleichzukommen bzw. ihn sogar zu übertreffen ist die höchste Ehre, die einem Artusritter zuteilwerden kann.

Im *Iwein* nimmt Gawein eine größere Rolle ein als im *Erec*. Die Verknüpfung mit dem Protagonisten ist hier enger, da beide kameradschaftlich miteinander verbunden sind. Gawein ist zudem nicht mehr bloß hintergründiges Vorbild für alle Artusritter, sondern nimmt vermehrt eine handlungsauslösende Funktion ein. Zu Beginn ist er Anlass für Iweins heimlichen Ausritt zur Quelle, da dieser befürchtet, Gawein könne ihm im Kampf zuvorkommen. Im weiteren Verlauf wird Gawein vor allem in seiner Funktion als Ratgeber dargestellt und vertritt dabei die Ideale der Artuswelt.¹⁸³ Mit seiner Warnung vor dem *verligen* (Iw 2770–2912) will er Iwein vor dem Fehler Erecs beschützen. Gleichzeitig wird er damit jedoch mitschuldig an Iweins Terminversäumnis, worauf der Erzähler explizit hindeutet: *Her Gâwein sîn geselle / der wart sîn ungevelle* (Iw 3029f.). Gawein handelt den Regeln und Werten der Artusrunde gemäß, die jedoch mit den Anforderungen einer Minnebeziehung kollidieren. Die anschließenden Taten Iweins zur Wiedergutmachung seines Fehlers stehen ebenfalls im Bezug zu Gawein – und nicht wie zu erwarten zu Laudine.¹⁸⁴ Im *Iwein* wird die Gawein-Figur erneut mit dem Idealbild des Artushofes verknüpft, doch lässt sich hier im Zusammenhang mit seinem letztlich verheerenden Rat an Iwein durchaus argumentieren, Gawein sei mit einem Makel behaftet bzw. wirke die Figurenzeichnung inkonsequent.¹⁸⁵ Dies führt jedoch nicht zu einer generell abwertenden Beurteilung innerhalb des

¹⁸³ Die Ratgeberfunktion Gaweins fehlt im *Erec*, ganz im Gegenteil zu dessen französischem Vorbild in *Erec et Enide*, was mit dem Fehlen des Prologs und der Handlungsauslösung in der Ambraser Handschrift begründet werden kann (vgl. dazu auch Schmitz: Emanzipation, S. 160).

¹⁸⁴ Iwein tritt sowohl für Lunete als auch für den Schwager Gaweins ein, da Gawein zwischenzeitlich zur Rettung Ginovers aufbrechen musste und somit nicht zur Verfügung stand (Iw 4290–4302). Vgl. auch Margrit M. Sinka: „Der höschste man“. An analysis of Gawein's role in Hartmann von Aue's *Iwein*. In: *MLN* 96 (1981), S. 471–487. Hier S. 477.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu Schmitz, der die Widersprüche auf die Übernahme der Figur aus dem Text von Chrétien, aber anschließende Bearbeitung durch Hartmann zurückführt (Schmitz: Emanzipation, S. 168–173); Kurt Ruh: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*. Band 1. Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue. 2., verb. Aufl. Berlin 1977, S. 155; Günther Schweikle: Zum „Iwein“ Hartmanns von Aue. In: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Festschrift für Käte Hamburger zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Fritz Martini. Stuttgart 1971. S. 1–21. Hier S. 18; Ehrismann spricht in diesem Zusammenhang von einer „gewisse[n] Tragik“, da der gut gemeinte Rat die

Textes. Das Bild, das Rezipienten von ihm um 1200 haben, ist vielmehr das eines Ratgebers, guten Freundes und vorbildlichen, nach Ehre strebenden Ritters. Boardman weist auf diese Rollenfunktion hin, die sich bereits aus den früheren Texten ergibt:

Through all the romances in the early Arthurian tradition, Gawain filled a structural role as foil or standard against which other knights could be measured. This was, indeed, part of his character, implicit in his heroism in the chronicle tradition (Geoffrey of Monmouth), and carried over into the structure of contrast in the earliest romances.¹⁸⁶

Gawein ist Repräsentant und Idealfigur des auf Ruhm bedachten Mitglieds der Tafelrunde. Er ist bereits durch seine Herkunft als perfekter, tugendhafter Ritter ausgezeichnet. Da er jedoch nur eine Nebenfigur darstellt, entfällt es, ihn in weitere Beziehungsgeflechte einzubinden. Die Rezipienten erfahren lediglich, dass er der Neffe von Artus ist, über weitere Familienmitglieder wird jedoch nichts mitgeteilt. Auch scheint er keine feste Liebesbeziehung wie die Protagonisten zu haben. Ritterschaft steht für ihn an erster Stelle. Hartmann nutzt die Figur in erster Linie dazu, vorbildhaftes Verhalten und ritterliche Tugenden aufzuzeigen.

1.2 Die Gawein-Figur im *Parzival* Wolframs von Eschenbach

In Wolframs von Eschenbach *Parzival* erhält Gawein zum ersten Mal einen eigenen, groß angelegten Handlungsstrang und wird zum Gegenentwurf des Protagonisten Parzival. Dabei steht er zu diesem weniger in einem untergeordneten Verhältnis, sondern kann als eigenständige Figur betrachtet werden, die zu Parzival in einer wechselseitigen Abhängigkeit und Relevanz steht.¹⁸⁷ Die beiden Figuren spiegeln einander und durchlaufen parallel ihre Abenteuer, und obgleich ihr Weg sich mehrfach zu kreuzen scheint, treffen sie nie wirklich zusammen. Gawein wird auch hier weiterhin als Idealritter des Artushofes eingeführt, von den ersten Herabminderungen wie im *Iwein* ist im Werk zunächst nichts zu spüren. Wolfram baut die Gawein-Figur immer weiter aus, verleiht ihr verschiedene

Verfehlung erst auslöst (Gustav Ehrismann: Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. 2. Abschnitt. Blütezeit. 1. Hälfte. München 1959, S. 183).

¹⁸⁶ Boardman: Middle English Arthurian Romance, S. 258.

¹⁸⁷ Vgl. etwa Wolfgang Mohr: Parzival und Gawain. In: Euphorion 52 (1958), S. 1–22; Dietrich Homberger: Gawain. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Artusepik. Bochum 1969. S. 130–140;

charakterliche Züge und dichtet ihr eine ganz eigene Abenteuerreihe an. Im Gegensatz zu Hartmanns Werken wird der Ritter hier deutlich individueller ausgestaltet.

Für den Handlungsverlauf erstmalig relevant wird er im VI. Buch, als er den über den Blutstropfen in Trance verfallenen Parzival zurück an den Artushof führt. Wie schon im *Erec* ist es erneut der Artusneffe, der mit Bedacht agiert und somit eine Lösung herbeiführt – ganz im Gegensatz zu Segremors oder gar Keie, der mit seiner üblichen draufgängerischen Art zuvor scheiterte (Pz 293–304).¹⁸⁸ Gawein erweist sich aufgrund eigener Erfahrungen als fähig, in einer von Liebesnöten bestimmten Situation gewissenhaft und entschlossen zu agieren.¹⁸⁹ Damit steht er im Kontrast zu den sonst so draufgängerischen, kampferprobten Artusrittern, die mit ihrem Verhalten nicht ans Ziel gelangen. So charakterisiert auch Bumke: „Im Gegensatz zur Parzival ist die Gawan-Figur so konstruiert, daß er alles, was er hört und sieht, sogleich in rational begründete Erkenntnis umzusetzen vermag. Mit Unbekanntem konfrontiert, findet er sich meistens sofort zurecht, erkennt die Zusammenhänge und bleibt fast immer Herr der Situation.“¹⁹⁰

Am Artushof wird nicht nur Parzival von Cundrie aufgrund seines Versagens auf der Gralsburg verflucht, auch Gawein muss sich einer Anschuldigung erwehren: Ein Ritter, Kingrimursel, erreicht den Hof und beklagt, dass Gawein seinen Herren erschlagen hat (Pz 321,1–10). *unprîs* (Pz 321,8) und *gir* (Pz 321,9) werden ihm vorgeworfen. Als *mortliche rê* (Pz 321,14) wird seine Tat verurteilt; Gawein steht als Verräter da. In vierzig Tagen soll er sich daher im Kampf vor dem König von Ascalun verteidigen. Der König reagiert betrübt

¹⁸⁸ Hier und im Folgenden unter der Sigle Pz zitiert nach: Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bern Schirot. 2. Auflage. Berlin/New York 2003.

¹⁸⁹ Aus eigener Erfahrung weiß er die Zeichen, von der Liebe in den Bann gezogen zu werden, zu deuten: *waz op diu minne disen man / twinget als si mich dô twanc* (Pz 301,22f.). Von der schönen Inguse de Bahtarliez so gefangen, schnitt Gawein sich eins selbst in die Hand (Pz 301,9–11). Der Verweis auf das Verständnis Gaweins für solcher Art *næte* (Pz 301,8) aufgrund eigener Erfahrungen an dieser Stelle ist bezeichnend und deutet bereits auf seine späteren Abenteuer hin, die wiederholt die Problematik zwischen Mann und Frau durchspielt. Wolfram konstruiert in seinem Werk viele verschiedene Minnekonstellationen. Während die Parzival-Bücher von dieser Thematik weitgehend unberührt bleiben, basieren Gaweins Abenteuer durchweg auf Schwierigkeiten innerhalb der Geschlechterbeziehungen (vgl. hierzu ebenfalls Schmitz: Emanzipation, S. 189–191).

¹⁹⁰ Vgl. Joachim Bumke: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001 (Hermaea N.F.; 94). S. 159.

auf diese Anschuldigungen, er kann nicht glauben, dass sein Neffe, *der tavelrunder hōhster prīs* (Pz 301,7), eines solchen Verbrechens schuldig sein soll. Dies passt so gar nicht in das bisherige Bild des vorbildlichen Artusritters – weder in den Augen der Figuren innerhalb der Geschichte noch in denen der Rezipienten. Die Parallelführung der beiden Protagonisten wird hier sehr deutlich. So müssen auch beide im Anschluss aufbrechen, um die eigene Ehre wiederherzustellen. In sämtlichen seiner Abenteuer wird Gawein in eine Auseinandersetzung involviert, die auf einer Problematik zwischen Mann und Frau beruht. Im Gegensatz zu Parzival wird Gawein als *minne-* und *âventiure*-Ritter inszeniert. Obwohl er damit selbst oftmals in Bedrängnis gerät oder auf keine anschließende Minneerfüllung hoffen kann wie bei der Verteidigung der kleinen Obilot, übernimmt er die Aufgaben. Was Hartmanns Werke aussparen, die Gawein in erster Linie als vorbildhaften Artusritter noch ohne persönliche Beziehungen zeigen, holt Wolfram hier nach. Gaweins Einsatz für Antikonie ist dabei von besonderem Interesse. Als die beiden sich begegnen, ist Gawein von ihrer Schönheit derart gefangen, dass er um sie wirbt und die beiden eine Art erotisches Spiel beginnen: *si kunden wol genuwen, / er sīne bete, si ir versagen* (Pz 405,26f.). Von Beginn an herrscht eine erotische Spannung. Obwohl bereits ihr Begrüßungskuss *ungastlīch* (Pz 405,21), über das normale Maß an Höflichkeit hinausgeht, weist Antikonie Gaweins Zudringlichkeit jedoch zunächst ab: *hērre, sit ir anders kluoc, / sō mages dunken iuch genuoc* (Pz 406,1f.). Da beide sich gerade erst kennengelernt haben und sie nicht einmal den Namen ihres Gastes weiß, wehrt sie sich gegen die Annäherungen. Doch weder scheinen ihre Abwehrversuche wirklich ernst gemeint zu sein, noch lässt Gawein sich dadurch bremsen. Forsch greift er unter ihren Mantel und berührt *irz hüffelin* (Pz 407,3). Auf ihre Worte geht er dabei nicht ein, verschweigt weiterhin seinen Namen und umspielt seine Herkunft geschickt. Von der Anziehungskraft überwältigt, gibt Antikonie rasch ihren Widerstand auf: *von der liebe alsölhe nôt gewan / beidiu maget und ouch der man* (Pz 407,5f.). Bevor *ein dinc geschehen* (Pz 407,7) kann, stürmt plötzlich ein Ritter in den Raum, der Gawein erkennt. Er beschuldigt ihn, nicht nur seinen Herren getötet zu haben, sondern nun auch noch die Tochter zu vergewaltigen. Dass Antikonie sich ihrem Gast bereitwillig so rasch hingeben möchte, erscheint ihm offensichtlich völlig undenkbar. Das Liebesabenteuer mit Antikonie beruht beiderseits einzig und allein auf körperlichem Verlangen nach dem Anderen. Zielstrebig lässt Gawein von Beginn an keinen Zweifel an seinen Intentionen aufkommen: Er

fühlt sich von Antikonie angezogen und begehrt sie. Von ihm geht die Initiative aus und um sein Ziel zu erreichen, verschweigt er geschickt seinen Namen und seine Herkunft. Doch auch Antikonies Verhalten lässt auf einen Wunsch nach Erfüllung körperlicher Begierde schließen. Obwohl sie sich zunächst zurückhaltender als Gawein verhält, gibt sie ihren Widerstand schnell auf und die beiden kommen sich näher. Es scheint keinen Zweifel über den Ausgang dieses Liebesspiels zu geben, wären beide nicht unterbrochen worden. Obwohl Gawein als der vermeintliche Mörder ihres Vaters beschuldigt wird, verhilft Antikonie ihm zur Flucht und verteidigt ihn den eigenen Gefolgsleuten gegenüber. In dieser sehr turbulenten Episode wird wiederholt gegen übliche Konventionen verstoßen. Nicht nur, dass Antikonie Gawein den Minnelohn ohne vorherigen Dienst gewähren will, nun tritt sie zudem als tapfere Kämpferin auf und dies auf Seiten des eigentlichen Feindes. Der Erzähler rechtfertigt ihr Verhalten jedoch und begründet dies mit ihrer *triuwe* (Pz 409,15). Antikonie beruft sich explizit auf das Gastrecht, dass durch das Verhalten ihres Bruders verletzt wurde.

Nachdem die Begegnung mit Obilot Gawein zuvor in einem durchweg positiven Licht als Vertreter des arthurischen Wertesystems gezeigt hat, lernt der Rezipient ihn hier von einer völlig anderen Seite kennen. Leistete er dort Dienst ohne Minne, ist er hier auf Minne ohne Dienst aus, die erotische Komponente überwiegt in diesem Minnemodell. Dennoch spart der Erzähler an missbilligenden Kommentaren und weist mehrfach auf Antikonies Tugendhaftigkeit hin (Pz 404,24–27; 405,15; 409,21). Auch Gawein wird in Schutz genommen und eher mit Mitleid bedacht (Pz 407,10).

Das Verhalten der Figuren und das Erzählerlob stehen oftmals in einer Diskrepanz zueinander. Auch müssen die zwischendrin eingeschobenen burlesken Verse den Rezipienten verwundern. Antikonies schlanke Taille, die den Erzähler an einen Hasen am Spieß oder eine Ameise denken lässt (Pz 409,26–410,4) und die wiederholt aufkommenden Vergleiche der Vogeljagd (u.a. Pz 406,28–407,1) nehmen der Episode ihren Ernst und sorgen für Ambivalenzen. Gawein wird zwar in ein Liebesabenteuer verwickelt, gleichzeitig deutet der

Erzähler bereits an, dass dieses eben nur als Abenteuer zu sehen ist, dem jegliche tiefergehende Bedeutung fehlt.¹⁹¹

In Orgeluse trifft Gawein die Frau, die sein Handeln fortan beeinflussen wird. Das Verhältnis zu ihr ist nun ein völlig neues und zeigt Gawein in einer Rolle als Minneritter, der sich zum ersten Mal in einen echten Dienst stellt. Während bisherige Erzählungen ihm eher lockere Verbindungen zu Frauen nachsagten oder das Thema gänzlich unberührt ließen, erhält er nun endlich eine Dame an seiner Seite – und diese kann selbstverständlich keine beliebige sein. Dem ersten Ritter am Artushof, Neffe des Königs und Musterbild schlechthin wird eine Frau zugeschrieben; dementsprechend außergewöhnlich und Aufsehen erregend sollte sie sein. Orgeluse erweist sich in diesen ersten Versen nicht nur als wunderschön und gebildet, sondern vor allem als resolut und selbstbewusst.¹⁹²

Als wirklicher *minnære* zeigt er sich erst im Verhältnis zu Orgeluse. Um sie zu seiner Frau zu machen, erträgt er alles Leid, alle Herabwürdigungen ihrerseits und beweist letztlich, dass er zur wahren Minne fähig ist. Diese Liebesbeziehung ist auf gegenseitiger Treue und Vertrauen aufgebaut, verknüpft aber ebenso gesellschaftsfähige Zuneigung und körperliches Begehren. Gawein ist zum mustergültigen Minneritter geworden, der das Liebesideal verkörpert, das Wolfram in seinen Exkursen anpreist.¹⁹³ Der Gawein, wie er von Wolfram gezeichnet wird, unterscheidet sich somit deutlich von der Figur in Hartmanns Werken. Dort ist er genau dieser konventionelle Held, der an Tapferkeit und Stärke unübertroffen bleibt und somit hintergründiges Vorbild für alle anderen Ritter ist. Wolfram

¹⁹¹ So auch Rüdiger Schnell, der in dem Vergleich Gaweins mit einem *vil kranken arn* und Antikonies mit einem *grôzen strûz* eine Bewertung der Situation sieht: Der Adler gilt als niederes Tier der Jagd, das eher leichtere Beute fängt, und steht damit im Gegensatz zu dem deutlich edleren Falken. Als diese leichte Beute ist der Strauß zu verstehen, da er zwar Federn besitzt, aber nicht fliegen kann. Gawein ist somit auf ein schnelles Abenteuer, eine leichte Beute aus, die er in Antikonie findet (Rüdiger Schnell: Vogeljagd und Liebe im 8. Buch von Wolframs ‚Parzival‘. In: PBB 96 (1974), S. 246–269. Hier S. 253–255).

¹⁹² Zur Darstellung Orgeluses siehe auch Susanne Munz-Thiessen: Obilot, Antikonie und Orgeluse. Die Frauen des Minneritters Gawan. In: Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas, série II, 14 (1997), S. 233–250.

¹⁹³ Vgl. zur Thematik etwa Nigel F. Palmer: *Herzliebe*, weltlich und geistlich. Zur Metaphorik vom ‚Einwohnen im Herzen‘ bei Wolfram von Eschenbach, Juliana von Cornillon, Hugo von Langenstein, und Gertrud von Helfta. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hrsg. v. Burkhard Hasebrink [u.a.]. Tübingen 2008. S. 197–224; Kurt Boestfleisch: Studien zum Minnegedanken bei Wolfram von Eschenbach. Königsberg i. Pr. 1930 (Königsberger Deutsche Forschungen; 8).

hingegen gestaltet die Figur um, verleiht ihm individuellere Züge und gibt ihm eine eigene Geschichte. Zeitgleich bindet er ihn in feste Strukturen ein. Er wird hier an eine bestimmte Geliebte gebunden – jedoch nicht ohne zuvor ein Abenteuer erlebt zu haben. Daran erkennt man jedoch die Entwicklung, die Gawein bei Wolfram durchläuft. Mit dem Erlösen von Schastel marveile wird er überdies zum Landesherrn. Die Hochzeit der beiden bildet das Ende des Erzählstrangs um Gawein und die Geschichte wendet sich wieder den Abenteuern Parzivals zu.

Mit der Umgestaltung der Gawein-Figur zeichnet Wolfram ein eher untypisches Heldenbild. Er wird zwar auch hier als Musterbild des Höfischen und als tapferer Kämpfer, der jedem im Kampf überlegen ist, eingeführt, doch zeichnet er sich in seinen ersten Abenteuern insbesondere durch seine Besonnenheit und Klugheit aus. Einen Kampf um des Kampfes willen lehnt er hingegen ab. Neben seinem diplomatischen Geschick verfügt er ferner über spezielle medizinische Kenntnisse und kann somit Urjans vor dem Tod bewahren. Erst durch seine Begegnung mit Orgeluse ist Gawein gezwungen, sein konfliktvermeidendes Verhalten zu ändern. Um ihretwillen ficht er mehrere Streitigkeiten aus, beharrt jedoch weiterhin auf seinen Grundsätzen, indem er etwa auf Lischoy's Forderungen, bis zum Tode zu kämpfen, nicht eingeht. Das für den Artusroman traditionelle Handlungsmuster wird durchbrochen, mit ihm lassen sich die Situationen, mit denen Gawein konfrontiert wird, nicht lösen. Darüber hinaus tritt Gawein selten als Einzelkämpfer auf, all seine Abenteuer besteht er an der Seite einer Dame, die durchaus eigenes Handlungspotential hat und Gaweins Verhalten stark beeinflusst. Insbesondere in Bearosche und Schanpfanzun gibt Gawein die Führung teilweise an die Frau ab, er reagiert mehr als das er selbst das Geschehen bestimmt.

Trotz seiner positiven Eigenschaften ist Gawein bei Wolfram kein makelloser Held mehr. Stattdessen handelt er an mehreren Stellen eher fragwürdig, wie sich insbesondere anhand seines Auftretens in Schanpfanzun zeigt. Seine ersten Handlungen als Landesherr sind ebenfalls weit davon entfernt, seinem neuen Stand zu entsprechen, was sogar der Erzähler konstatiert. All diese Fehlritte führen jedoch dazu, dass die Figur deutlich menschlicher erscheint als der Musterritter der Hartmannschen Werke. Gleichzeitig findet sich damit eine Kritik am starren, idealverherrlichenden Rittertum der vorangegangenen Werke. Die nur auf den Kampf bedachten Figuren werden ein Stück weit der Lächerlichkeit

preisgegeben bzw. wird die Absurdität eines solchen Verhaltens aufgedeckt und betont. So lässt Lischoys sich etwa lieber töten, als sich zu ergeben und damit möglicherweise einen Ehrverlust zu riskieren. Gawein hingegen wird nicht nur durch seine kämpferischen Fähigkeiten charakterisiert, sondern vermehrt durch soziale Eigenschaften wie Liebe, Mitleid und Mitgefühl. Es ist somit nicht das traditionell Männliche, das den Ritter ausmacht – ebenso wenig wie die ihm an die Seite gestellte Dame den traditionellen Formen von Weiblichkeit entspricht. Zusammen werden sie somit zu einem Paar, das Wolframs neue Minnekonzeption verkörpert. Auch hier fließen menschliche Emotionen deutlich stärker mit ein. Wolfram macht die persönliche Verbundenheit und Leidenschaft zur Voraussetzung einer Beziehung, die nur dann gesellschaftsfähig werden kann, wenn beide Partner füreinander eintreten – und der gewisse Funke Leidenschaft sollte ebenfalls nicht fehlen. Minne und Ehe sind hier miteinander vereinbar.

Doch was am Schluss des Romans offenbleibt, ist die Frage nach dem weiteren Werdegang des Ritters und seiner Geliebten. Von Parzival erfährt der Rezipient, dass er gemeinsam mit Condwiramurs zwei Söhne bekommt, Kardeiz und Loherangrin. Bereits mit fünf Jahren wird Kardeiz zum Herrscher über die weltlichen Ländereien seiner Eltern (Pz 803,2–23) – auch wenn er diese erst noch erobern muss. Loherangrin hingegen ist in der Gralswelt verortet und tritt dort die Nachfolge seines Vaters an. Darüber hinaus eröffnet Wolfram an dieser Figur eine völlig neue Geschichte, die des Schwanenritters.

Über den Verbleib von Orgeluse und Gawein erfährt das Publikum nach ihrer Hochzeit nichts mehr. Gawein taucht zwar noch einmal kurz während eines Turniers auf (Buch XV), wird aber im Rahmen der Handlung nicht mehr relevant. Mit der Heirat ist seine Geschichte beendet. Damit wird jedoch eine Lücke hinterlassen, die Anknüpfungspotenzial bietet. Nicht nur die immense Popularität des Artusgenre verleitet dazu, immer wieder neue Texte zu erschaffen.

1.3 Gawein im späteren Mittelalter: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin

Nachdem der Artusritter in Wolframs Roman durch die Umgestaltung besser als zuvor zum Sympathieträger des Publikums werden kann und nicht mehr nur hintergründiges Vorbild bleibt, ist davon auszugehen, dass sich auch das Interesse an der Figur steigert.¹⁹⁴

Für das Mittelhochdeutsche ist hier *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin zu nennen, in der Gawein zum Protagonisten wird. Mit dem *Wigalois* und *Daniel von dem blühenden Tal* zählt dieser Versroman zur ersten Nachfolgenergeneration der ersten mittelhochdeutschen Artusromane von Hartmann und Wolfram. Allen Texten ist das Fehlen einer grundlegenden französischen Quelle gemein. Vielmehr werden einzelne Versatzstücke früherer Werke eingebaut, umgedeutet und im Sinne der eigenen Erzählung verarbeitet. Eine Orientierung an Rezipientenerwartungen kann somit vorausgesetzt werden. Der um 1230 entstandene Roman Heinrichs datiert zwar nach der Entstehungszeit des *Wigalois*, kann jedoch das Bild, das im späten Mittelalter von Gawein gezeichnet wird, gut ergänzen.¹⁹⁵ *Diu Crône* zeigt Gawein im letzten Drittel des Romans als Ehegatten, dichtet ihm jedoch keinen Sohn an – in der Vaterrolle findet er sich somit nicht.

Wenngleich der erste Teil des Romans zunächst um Artus und Ginover kreist, die sich in einer konfliktbehafteten Dreiecksbeziehung mit dem fremden Ritter Gasozein befinden, wechselt die Erzählung bald zum Artusneffen Gawein, der sich während der Streitigkeiten um Ginover auf Aventure befindet. Ein Großteil der über 30.000 Verse langen Erzählung widmet sich seiner Figur und den zahlreichen Abenteuern.

Heinrichs Roman beginnt mit einer Tugendprobe, die den gesamten Artushof in Schande bringt. Auch Gawein bleibt nicht verschont. Ihm wird insbesondere vorgeworfen, sich zu oft mit seinen Eroberungen und Erfolgen bei den Frauen zu rühmen: *wan daz er sich von wîbe / über reht genâden vermaz* (Cr 1999f.). Auffallend ist hier, dass der Erzähler gleich

¹⁹⁴ Vgl. hierzu die Anführungen Cormeaus, der ebenfalls ein wachsendes Interesse an der Figur – sowohl im Französischen als auch im Deutschen – konstatiert, die insbesondere die Konzeption Heinrichs von dem Türlin *Crône* beeinflusst hat (Christoph Cormeau: Zur Gattungsentwicklung des Artusromans nach Wolframs ‚Parzival‘. In: Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25.–29. September 1982. Hrsg. v. Karl Heinz Goller. Paderborn [u.a.] 1984 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur; 3). S. 119–131. Hier S. 122f.).

¹⁹⁵ Zur Datierung der *Crône* vgl. Werner Schröder: Zur Literaturverarbeitung durch Heinrich von dem Türlin in seinem Gawein-Roman „Diu Crône“. In: ZfdA 121 (1992), H. 2. S. 131–174.

beschwichtigend eingreift, da *ein sô klein missetât* (Cr 2039) schließlich bei all den rühmlichen Taten kaum ins Gewicht fallen könne. Diese Anspielung lässt sich mit Wissen aus den vorausgehenden mittelhochdeutschen Texten schlecht nachvollziehen, doch wie bereits bei Wolfram fließt hier sicherlich die französische Tradition mit ein, die ein deutlich unvoreilhafteres Bild des Ritters zeichnet. Darüber hinaus ist die Becherprobe noch in einem weiteren Punkt interessant für die Figurendarstellung: Im Rahmen der Damenrunde, die vor den Männern an der Reihe sind, wird auch Flori geprüft, *mîns herren Gâweins âmîen* (Cr 1295) – ein Bezug zum *Wigalois* ist offensichtlich. Die *Crône* baut somit auf dem vorhergehenden Text auf und übernimmt den Namen der Freundin. Dabei ignoriert der Text, dass die Figur bereits im Wirntschen Roman verstarb. Die Problematik der Unstimmigkeiten findet sich in den Vorgängertexten ebenso wie in den nachfolgenden und kann als generelles Merkmal angesetzt werden. Flori wird vorgeworfen, dass *meil unde valscher kranc / in ir herzen bowet* (Cr 1310f.). Möglicherweise soll damit auf ihr undurchsichtiges Verhalten im Zusammenhang mit Gaweins Weggang verwiesen werden, auf das in der späteren Analyse noch ausführlicher einzugehen ist.

Der Romanbeginn der *Crône* versucht mit Hilfe von Anspielungen, Figurenübernahmen und Erzählerkommentare an vorangehende Texte anzuknüpfen und die eigene Erzählung in die Tradition einzubinden. Auch zahlreiche Abenteuer, die Gawein im Handlungsverlauf zu bestehen hat, sind gespickt von solchen Verweisen – die *Crône* erweist sich als großer Fundus an arthurischen Traditionen und Motiven.

Nachdem Gawein zunächst als eher vergnügungsorientiert eingeführt wird, beginnt sich die Darstellung zu verändern, als er zum Protagonisten wird. Gemeinsam mit anderen Artusrittern ist er heimlich und ohne Einverständnis des Königs zum Turnier aufgebrochen, doch auf dem Weg dorthin ereilt ihn ein Hilfesuch des Königs Flois, der sich gegen die Belagerung eines Riesen zur Wehr setzen muss. Ohne Zögern erklärt Gawein sich bereit, dem Boten zu folgen. Die Hilfslosigkeit des fremden Königs zwingt ihn in die Rolle des zuverlässigen Aventiureritters. Kämpfen lediglich zur eigenen Erheiterung im Turnier ist nicht zu rechtfertigen. Wie schon bei Hartmann und Wolfram erweist Gawein sich als stets einsatzbereiter Ritter, dessen Ruf ihm vorausseilt. Als er das Land des Riesen erreicht, wird er von dem Pförtner Riwalin aufgenommen, der ihn jedoch zunächst nicht erkennt. In seiner Warnung vor dem bevorstehenden Abenteuer preist der Pförtner Gawein und seine

Tugenden, wiederholt weist er auf dessen *manheit* (Cr 6090 u. 6101) hin, die ihresgleichen sucht. Die Figurenrede des Pförtners zeichnet ein Bild des Artusritters, das sich bisher aus der Erzählung selbst noch nicht ergeben hat, aber an die übrigen Texte der mittelhochdeutschen Artusliteratur anknüpft. Gawein wird als Musterritter dargestellt, dem als einzigem die schwierige Aufgabe zuzutrauen ist. Die folgenden Abenteuer stellen dies nur bedingt unter Beweis. Zwar ist es ihm möglich, vier Zöllner zu besiegen, die er bei Eintritt ins Land des Riesen zu bekämpfen hat, doch wird dabei erst sein Pferd erschlagen und dann er selbst schwer verwundet.¹⁹⁶ Wie schon zuvor angeführt, wird an dem Bild des tadellosen und unbezwingbaren Ritters wiederholt durch kleine Fehltritte oder Dämpfer gekratzt.

Im anschließenden Abenteuer begegnet Gawein Amurfina und wird sogleich von Minne erfasst.¹⁹⁷ Die Beziehung zwischen den beiden wird kompliziert ausgestaltet und erinnert stellenweise an Gaweins Probleme mit Orgeluse. Justin Vollmann geht sogar so weit, von einer „Krise des Artushofs“ zu sprechen, die sich in der Amurfina-Handlung verdeutlicht.¹⁹⁸ Neben der Entführung Ginovers durch Gasozein sieht er dies insbesondere durch das Hinausheiraten des Artusneffen begründet. Amurfina ist zudem mit anderweltlichen Eigenschaften versehen, ohne dass explizit von Anderwelt oder Fee gesprochen wird.¹⁹⁹ Mit Hilfe eines Zauberschwertes nötigt sie ihn zu einem Treueschwur und erzwingt somit eine Verbindung. Zusätzlich wird Gawein ein Trank überreicht, ein *posûn* (Cr 8638), der seine Minne noch einmal bekräftigen soll und ihn vorübergehend seine Identität vergessen lässt, sodass er sich selbst für den Landesherren hält.

¹⁹⁶ An dieser Stelle lässt sich eine Verbindung zum Schicksal seines Sohns herstellen: Wigalois übersteht den Kampf gegen den Drachen Pfetan ebenfalls nur schwer verwundet und muss im Anschluss versorgt werden. Auch sein Pferd wird dabei getötet (siehe Kap. II.2.4.3). Diese Art von Fehlbarkeit trotz eines tadellosen Rufs kann als gemeinsame Eigenschaft der beiden Figuren gelten.

¹⁹⁷ Mit keinem Wort mehr wird seine Geliebte Flori erwähnt – wie schon im *Wigalois* verschwindet die Figur aus der Erzählung, um Gawein zum ledigen Ritter werden zu lassen. Darüber hinaus zeigt dies erneut, wie sprunghaft Gawein in Bezug auf seine Beziehung zu Frauen ist, und bestätigt damit das Ergebnis der Becherprobe.

¹⁹⁸ Justin Vollmann: Krise des Individuums – Krise der Gesellschaft. Artusroman und Artushof in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin. In: Artushof und Artusliteratur. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl und Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 237–252. Hier S. 245.

¹⁹⁹ Vgl. auch die Einschätzung bei Neil Thomas: *Diu Crône* and the Medieval Arthurian Cycle. Cambridge 2002 (Arthurian Studies; 50). S. 49.

Nachdem der Bann gebrochen ist und Gawein sich seiner selbst wieder bewusst wird, bricht er gegen den Willen von Amurfina auf, um endlich den Riesen zu besiegen und den belagerten König zu befreien. Im Anschluss an diese erste Aventiurereihe wechselt die Erzählung wieder zu dem Problem um Artus, Ginover und Gasozein. Gawein wird hier als Beschützer der Frauen und Retter in der Not stilisiert, der für die Ehre der Königin eintritt und gegen Gasozein kämpft. Seinem Eingreifen ist es zu verdanken, dass die entführte Königin vor der Vergewaltigung durch Gasozein bewahrt wird. Im späteren Romanverlauf wird dieses Motiv noch einmal aufgegriffen und von einer weiteren Befreiung einer bedrängten Jungfrau durch Gawein erzählt (Cr 19346–20263).

Die Amurfina-Handlung wird in einer zweiten Aventiurefolge abgeschlossen. Gawein kann den Streit zwischen ihr und ihrer Schwester Sgoidamur beenden. Die beiden Erzählstränge (Gawein – Amurfina sowie Artus – Ginover – Gasozein) werden in einem großen Hoffest vereint, an dem Gawein mit Amurfina sowie ihre Schwester mit Gasozein verheiratet werden. Die Konfliktpotentiale werden somit beigelegt. Amurfina wird in den Artushof eingegliedert und verliert ihre herausragende und eigenständige Stellung. Gert Kaiser spricht in diesem Zusammenhang von einer „Domestizierung durch den Artushof“.²⁰⁰ Erneut wird das Motiv einer Verheiratung Gaweins aufgegriffen. Indem Amurfina jedoch an den Hof geholt wird und Gawein die Landesherrschaft an Sgoidamur und Gasozein überträgt, kann er dem Artushof erhalten bleiben. Heinrichs Text präferiert eine andere Lösung als Wolframs *Parzival*. Der Artushof soll weiterhin bestehen können.

Die ersten Episoden präsentieren Gawein somit im Wandel vom galanten Frauenhelden zum Ehegatten, der seinem Ruf als hilfsbereitem Musterritter eher gerecht wird.²⁰¹ Die zweite Romanhälfte beherrschen die Abenteuer der Gralssuche sowie der Rückeroberung der Sælde-Kleinodien. Heinrich orientiert sich dabei stark an Chrétiens *Conte du Graal*, weniger an Wolframs *Parzival*.²⁰² Insbesondere Gaweins Position als Ehegatte beeinflusst eine

²⁰⁰ Gert Kaiser: Artushof und Liebe. In: Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hrsg. v. Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (Studia Humaniora; 6). S. 243–251. Hier S. 249.

²⁰¹ Seine Musterhaftigkeit wird im zweiten Romanteil auch durch das Bestehen der zweiten Tugendprobe bekräftigt (Cr 24419–24447).

²⁰² Vgl. dazu etwa Lewis Jillings: *Diu Crône* of Heinrich von dem Türlin. The Attempted Emancipation of Secular Narrative. Göppingen 1980 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 258). S. 76–86.

veränderte Darstellung der Figur, wie auch Thomas anführt: „In his portraiture of Gawein as a married man Heinrich attempted to do justice to images of Gawein already generated by literary predecessors. He achieves this fine balance by making his future Grail quester into a supreme exemplar of courtly moderation in the well-nigh oxymoronic shape of a monogamous knight errant.“²⁰³ Erotische Abenteuer wie in Wolframs Text werden somit vermieden, stattdessen steht die Gralsverpflichtung im Vordergrund. Auffallend ist hier, wie Heinrich nach Abschluss der Aufgabe ein weiteres Mal ein Konfliktpotential beilegt: Mit seiner Frage am Gral kann Gawein die Gralsgesellschaft erlösen, bringt damit aber gleichzeitig den Gral, das Gesinde und den Gralsherren zum Verschwinden. Erneut wird die *Crône* zum Gegenentwurf des *Parzival*: Indem der Gral verschwindet, kann Gawein nicht wie Parzival zum Gralsherren werden und bleibt somit dem Artushof erhalten – wie schon zuvor in der Amurfina-Handlung wird sich dieser Lösung verschrieben. Die Freude am Hof darüber ist groß: *nu ist Gâwein komen wider in* (Cr 29895). Der Fortbestand des Artushofes ist gesichert, die Krise abgewendet. Obgleich Gawein nun verheiratet ist, belegt Heinrichs Roman, wie er dennoch weiterhin Abenteuer bestehen kann. Gleichzeitig wird mit seinem Verbleib am Hofe die Nachfolge des Königs sichergestellt.²⁰⁴

Im Gegensatz zu diesem einen großen Gawein-Roman im mittelhochdeutschen Sprachraum findet sich im altfranzösischen eine Produktion, die „quantitativ und qualitativ konkurrenzlos“ ist.²⁰⁵ In einigen dieser Texte wird das vorteilhafte Bild des Artusritters jedoch stark angegriffen, worauf im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch Bezug genommen wird.

1.4 Gawains Erbe als figurenkonstituierendes Merkmal?

Nachdem Gawein in den Hartmannschen Text als Vergleichsbild und Maßstab für die übrigen Ritter im Hintergrund zu sehen ist, rückt Wolfram die Figur zum ersten Mal ins Zentrum der Erzählung. Die *Crône* schließlich zeigt Gawein in allen Facetten und Rollen, die ihm im späteren Mittelhochdeutschen anhaften: Frauenheld, Retter in Not, Kämpfer für die

²⁰³ Thomas: *Diu Crône*, S. 52.

²⁰⁴ Vgl. dazu Ebenbauer: *Gawein als Gatte*, S. 53f.

²⁰⁵ Claassens/Knapp: *Gauvainromane*, S. 249.

Frauen, Ehegatte, erster Ritter am Artushof, tugendhafter Musterritter und Grals-erlöser. Lediglich die Vaterrolle bleibt ausgespart. Heinrichs Text bietet somit einen guten Überblick, welche Eigenschaften und Motive mit der Gawein-Figur verknüpft sind.

Widmet man sich nun dem *Wigalois*, der einen anderen Weg wählt als die *Crône* und nicht von Gawein, sondern von seinem Sohn erzählt, stellt sich die Frage, inwiefern die Eigenschaften und Merkmale der Gawein-Figur Einfluss auf die Erzählung oder die Ausgestaltung des Sohnes haben. Werden Merkmale des Vaters auf den Sohn übertragen? Wird er als Gegenentwurf präsentiert? Steht der Sohn im Schatten seines Vaters oder übertrifft er diesen gar? Wie wird die Vater-Sohn-Beziehung überhaupt ausgestaltet? Ist der Vater seinem Sohn ein tugendhaftes Vorbild? Werden auch im *Wigalois* die Fehlritte des Vaters auserzählt? Hat dies Einfluss auf den Sohn? Wird es ihm ähnlich ergehen? All dies sind Fragen, die potenzielle Rezipienten an den Text stellen können. Darüber hinaus ergeben sich weitere, grundlegende Rezipientenerwartungen an einen Roman der arthurischen Tradition. Das Feld ist durch die Romane Hartmanns und Wolframs gut abgesteckt, beide haben die Voraussetzungen geschaffen, an die folgende Werke anknüpfen. Nach den ersten Werken um die Artusritter lässt sich vermuten, dass die Rezipienten auch Neues erwarten; Wiederholungen von immer wieder gleichen Figuren und Handlungen sind auf Dauer wenig reizvoll. So lassen sich in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts Veränderungen erkennen, welche die Handlung und Struktur der immer neu entstehenden Werke betrifft – das Moment der ‚Krise‘ entfällt etwa –; der grundsätzliche Kern des Artushofes bleibt zwar bestehen, aber es entstehen immer wieder neue Protagonisten mit neuen Eigenschaften. Nicht mehr nur die Mitglieder der Tafelrunde werden für Erzählungen herangezogen, sondern auch entfernte Bekannte von König Artus (*Wigamur*), mal werden fremden Ritter (*Daniel*) oder aber Verwandten Abenteuer angedichtet. Der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg geht jenen zuletzt genannten Weg und dichtet Gawein einen Sohn an, um so die Erzählung in den Kreis der Artusromane einzubetten.

Die Verbindung über Gawein ist dabei von besonderem Interesse, da dieser zunächst als ungebundener *chevalier errant* mit dem Zugeständnis einiger Liebesabenteuer eingeführt wurde. Die Heirat mit Orgeluse im *Parzival* verändert dieses Motiv plötzlich. Dies wirft einige Fragen auf, die in Wolframs Text offenbleiben: Was passiert eigentlich, wenn der vorbildlichste Ritter des Hofes verheiratet wird und sich damit womöglich aus der Runde

der Artusritter verabschiedet? Wie kann dies erzählt werden? Dass er nicht zum Romanende ebenfalls mit einem Nachfolger versehen wird wie sein Gegenpart Parzival, bleibt auffällig. Möglicherweise spielt hier die zu starke Figurentradition mit ein, die Gawein als ersten Ritter am Artushof kennt. Wolframs Roman fordert sozusagen ein Weiterdenken der Gawein-Figur. Es bleibt eine Leerstelle, die im Nachfolgenden gefüllt werden kann. Die *Crône* etwa knüpft an diesem Problem erneut an, wendet sich jedoch gegen eine Hinausheiraten aus der Mitte der Artusritter. Stattdessen wird die Ehefrau in den Artushof eingegliedert, wie zuvor dargelegt wurde. Ein Sohn wird Gawein aber auch hier nicht zugeschrieben. Diese mögliche Rezipientenerwartung bedient nun Wirnts *Wigalois*.

2 Gauvains Sohn im altfranzösischen *Bel Inconnu* als Wegbereiter für die mittelhochdeutschen Erzählungen

Nicht nur die Figur des Vaters legt Vorbedingungen für die Ausgestaltung der Sohn-Figur des Wirrtschen Romans. Der altfranzösische Versroman *Bel Inconnu* des Renaut de Beaujeu entstand Ende des 12. Jahrhunderts und scheint der Begründer des Stoffkreises um die Figur des Gawain-Sohnes sowie für einen Teil des Romans die Vorlage Wirrts zu sein.²⁰⁶ Eine nähere Betrachtung des französischen *Bel Inconnu* erscheint hilfreich, um im Anschluss mit Hilfe punktueller Gegenüberstellungen ein besseres Verständnis der deutschen Bearbeitung zu erlangen.

2.1 Der Beginn des *Bel Inconnu* des Renaut de Beaujeu

Der Text beginnt mit dem Eintreffen eines jungen, fremden Ritters am Artushof, der vor den König tritt und eine Bitte vom ihm gewährt haben möchte. Indem der Artushof Ausgangspunkt der gesamten Erzählung ist, reiht diese sich sogleich in die arthurische Tradition ein. Bereits die ersten Verse beinhalten gängige Motive und Figuren. Durch seinen Boten lässt der König nach dem Namen des unbekanntes Ritters fragen, doch dieser entgegnet ihm bloß: *Ne je ne soi se je oi pere.* (BI 118).²⁰⁷ Er kennt weder seinen Namen, noch weiß er, wer sein Vater ist. Von seiner Mutter wurde er immer nur *biel fil* (BI 117) genannt, sodass

²⁰⁶ In diesem Zusammenhang wurde durch Seelbachs der Terminus der ‚Gawaniden-Romane‘ eingebracht, der als Untergruppe des Artusromans diejenigen Werke zusammenfassen sollte, dessen Protagonist der Sohn oder ein Verwandter Gawains ist. Durchgesetzt hat sich dieser Begriff bislang jedoch nicht recht. Zum Verhältnis der beiden Texte zueinander vgl. die beiden grundlegenden wenngleich stellenweise überholten Untersuchungen: Albert Mennung: *Der Bel Inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Lybeaus Disconus, Carduino und Wigalois. Eine litterar-historische Studie.* Halle 1890, S. 52–63; Franz Saran: *Über Wirnt von Grafenberg und den Wigalois.* In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 21 (1896), S. 253–420; daran anschließend und kritisierend: Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 68–103; noch einmal zusammenfassend: Christoph Fasbender: *Der „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung.* Berlin/New York 2010. S. 8–12.

²⁰⁷ Im Folgenden unter der Sigle BI zitiert nach: Renaut de Beaujeu: *Le Bel Inconnu. Roman d’aventures.* Hrsg. v. G. Perrie Williams. Paris 1991; Übersetzung hier und im Folgenden nach: Renaut de Beaujeu: *Der Schöne Unbekannte. Ein Artusroman.* Aus dem Altfranzösischen übersetzt von Felicitas Olef-Krafft. Zürich 1995: *Ob ich einen Vater habe, weiß ich nicht* (S. 9).

er sich nicht ausführlich vorstellen kann. Daraufhin entscheidet sich der König, ihm selbst einen Namen zu geben. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Schönheit und der Tatsache, dass der junge Mann selbst nicht weiß, wer er ist, erhält er den sprechenden Namen *Li Biaus Descouneüs* – der Schöne Unbekannte (BI 131). So sollen ihn alle Bewohner des Landes nennen.

Ein Fräulein in Begleitung eines Zwergs erscheint am Hof und bittet um Hilfe für ihre Herrin, die Tochter des Königs von Gringrars (BI 177). Da niemand die Aufgabe übernehmen möchte, ergreift der junge Ritter seine Chance und dringt entsprechend auf den König ein, sodass dieser ihn letztlich aufgrund seines Versprechens gewähren lässt:

« Par le covent que tu m'en as,
Te quier le don que m'as promis ;
Raisson feras, ce m'est avis :
Rois es, si ne dois pas mentir,
Ne couvent a nului faillir. »
(BI 218–222)²⁰⁸

Bevor er den jungen Ritter ziehen lässt, erweist er ihm eine zusätzliche Ehrung und nimmt ihn in die Tafelrunde auf: *Je vos redoins un autre don : / Je vos retieg a compaignon, / Et met en la Table Reonde* (BI 225–227)²⁰⁹. Gauvain, der ihm hilft, sich zu rüsten, stellt ihm einen Knappen zur Seite. Helie, die Botin, ist über diese Entscheidung äußerst erbost und fährt Artus an: *Jo t'avoie quis le millor, / Et tu m'as donné le pïor* (BI 231f.)²¹⁰. Einen so jungen und ungeübten Ritter, dem Artus selbst nicht bezeugen kann, geeignet für diese schwierige Aufgabe zu sein, lehnt sie als Begleitung entschieden ab. Aufgebracht und enttäuscht reitet sie davon und der Schöne Unbekannte beeilt sich gemeinsam mit seinem Knappen Robert, ihr zu folgen.

Der *Bel Inconnu* erzählt von einem Ritter, der durch Jugend, Namenlosigkeit und Unwissen über die eigene Herkunft zu Beginn des Romans gekennzeichnet ist. Die Rezipienten erhalten keine weiteren Hintergrundinformationen und verfügen über den gleichen Wissenshorizont wie die Figuren innerhalb der Erzählung. Die Spannung resultiert daraus,

²⁰⁸ Übers.: Ich berufe mich auf dein Wort und verlange, daß du dein Versprechen hältst. Du tust dann nur, was recht ist, scheint mir: König bist du, du darfst nicht lügen noch gegenüber irgend jemand dein Wort nicht halten (S. 13).

²⁰⁹ Übers.: Darüber hinaus gewähre ich Euch noch eine andere Gunst: als einen meiner Ritter nehme ich Euch in die Tafelrunde auf (S. 13).

²¹⁰ Übers.: Um den besten Ritter hatte ich dich ersucht, und du hast mir den schlechtesten gegeben (S. 13).

dass niemand weiß, wer der fremde Ritter ist und woher er stammt, da er nicht einmal einen Namen besitzt. Neben der üblichen Neugier, welche Abenteuer der junge Ritter im Folgenden erlebt, wird vor allem jene auf die Abstammung geweckt. Gemeinsam mit der Botin ist zudem aufgrund seines jungen Alters eine kämpferische Unerfahrenheit zu befürchten, die ihn auf seinem weiteren Weg behindern könnte. Gleichzeitig eröffnen sich für den Erzählverlauf die Möglichkeit einer Entfaltung der Familiengeschichte und eine Begegnung mit dem ihm unbekanntem Vater.

2.2 Bel Inconnu und Helie

Ein abweisendes Verhalten dem jungen Ritter gegenüber kennzeichnet die Botin Helie im altfranzösischen Text. In ihren Augen ist dieser der Aufgabe nicht gewachsen:

Trop vos voi jone baceler ;
Por ce ne vos i veul mener,
Que vos nel porïés souffrir,
Ne tant durs estors maintenir
Con vos i couverroit a faire.
(BI 293–297)²¹¹

Der Zwerg Tidogolains versucht zwar, zu vermitteln, aber sie beharrt auf ihrer Meinung. Bereits den ersten Kampf glaubt sie von vornherein verloren und warnt den jungen Ritter, er werde die Auseinandersetzung nicht überleben: *Se tu plus viens, ço ert folie : / Ja serra ta vie fenie* (BI 375f.)²¹². Doch der Bel Inconnu lässt sich von ihr nicht aufhalten und reitet dem Herausforderer mutig entgegen.

In diesem ersten Abenteuer muss der Schöne Unbekannte gegen den Ritter Bliobleris an der Gefährlichen Furt antreten.²¹³ Da dieser auf dem Brauch des Zweikampfes beim Überqueren der Furt besteht, reiten die beiden gegeneinander an. Renaut greift hier ein

²¹¹ Übers.: Ein Grünschnabel seid Ihr, darum will ich Euch nicht mit zu meiner Herrin nehmen; Ihr wäret all dem nicht gewachsen und könntet die harten Kämpfe, denen Ihr Euch stellen müßtet, nicht bestehen (S. 15).

²¹² Übers.: Weiterreiten wäre Torheit: alsbald wär's mit dir aus (S. 18).

²¹³ Renauts Bestreben zum Anschluss an die Gattungstradition wird auch bei der Wahl des ersten Gegners deutlich: Unter diesem Namen (auch: Blihos Bliheris) taucht sowohl ein Artusritter in Chrétien's *Erec et Enide* als auch in der *Elucidation* auf – wobei hier die mangelnde Möglichkeit einer genauen Datierung keine exakten Rückschlüsse auf eine Motivverwandtschaft zulässt. Später findet er sich erneut in der *Vengeance Raguidel* des Raoul de Houdenc.

Motiv aus dem *Perceval* auf, Gauvain muss dort ebenfalls *la Gué Perilleux* überqueren – die ‚gefährliche Furt‘. Auch im deutschen *Parzival* ist dies von Wolfram ausgestaltet. Gawain muss auf dem Weg in die *Terre merveile* zunächst einen breiten Fluss (Pz 535,2f.) und wenig später den Graben *Li gweiz prelljûs* (Pz 602,6) überqueren. Das Überschreiten verdeutlicht hier noch einmal den Eintritt in ein Land, das mythisch und magisch konnotiert ist. Eine entsprechende Assoziation der Rezipienten kann vorausgesetzt werden.

Entgegen Helies Vorahnung erweist sich der *Bel Inconnu* als überlegen, sodass *Blioblieris* letztlich ermattet aufgibt und als Gefangener zum Artushof gesandt wird. Den Besiegten zu Artus zu senden ist ein gängiges Muster, das in der Artusepik immer wieder auftaucht. *Tidogolains* ist erfreut über den Sieg und auch Helie muss zugeben, dass er seine Sache gut gemacht hat: *Il a bien fait* (BI 499), doch sie bleibt weiterhin skeptisch in Anbetracht der *Aventiuren*, die noch auf sie zukommen sollen: *Ocis serra, s'ert grans damages* (BI 503)²¹⁴. Der Knappe Robert nimmt das Pferd des Besiegten und die Gruppe setzt ihren Weg fort. *Blioblieris* hingegen wird von seinen Knappen zurück in seine Hütte getragen und dort versorgt. Als am Abend seine Gefährten zurückkehren und ihren Herren verwundet vorfinden, berichtet *Blioblieris* vom Kampf gegen den jungen Ritter und stiftet sie zur Rache an: *Alés après, mi compaignon, / Si l'ociés u le prendés / S'a vos se rent, si l'amenés* (BI 574–576)²¹⁵.

Die Episode zeigt den Schönen Unbekannten als mutigen und fähigen Ritter, der sich furchtlos seinem Gegner stellt und diesem im Kampf überlegen ist. Als *Blioblieris* um Gnade fleht, lässt der Schöne Unbekannte sich normgemäß den Treueschwur leisten und schickt ihn als Gefangenen zum Artushof. Er agiert weder übermütig noch unerfahren, wie Helie zuvor befürchtet hatte. Selbst *Blioblieris* lobt seine Kampfesstärke, als er seinen Gefährten von seiner Niederlage berichtet: *Uns chevaliers est ci passés, / Ja millor de lui ne verrés* (BI 559f.); *Molt l'ai trové bon chevalier* (BI 563)²¹⁶.

²¹⁴ Übers.: Er wird den Tod erleiden; das ist sehr schade (S. 22).

²¹⁵ Übers.: Gefährten, auf, ihm nach, ergreift ihn oder tötet ihn! Wenn er sich ergibt, schafft ihn her (S. 25).

²¹⁶ Übers.: Ein Ritter ist hier durchgezogen, der beste, den Ihr jemals sehen werdet (S. 24); Ein geschickter Kämpfer ist das, ich habe es erlebt (S. 24f.).

2.2.1 Der Kampf gegen die Riesen im *Bel Inconnu*

Gegen Abend lässt sich die Gruppe auf einer Lichtung im Wald nieder und bereitet ihr Lager. Plötzlich dringt ein Schrei aus dem Wald, *Ce sanble mestier ait d'aïe* (BI 634)²¹⁷. Der Bel Inconnu will sofort zu Hilfe eilen, doch Helie versucht, ihn davon abzubringen: *Cele li dist : « Vos n'irés mie. » / Del remanoir forment li prie* (BI 657f.)²¹⁸. Dementsprechend erbot sie, als der junge Ritter darauf drängt, nach dem Rechten zu sehen:

Tu ne me cres ne tant ne quant ;
Encor vos en verrai dolant.
Tu venis ci otre mon gré,
Or ne feras ma volenté.
(BI 675–678)²¹⁹

Helies Aufgebrachtheit wird hier hervorgehoben durch den plötzlichen Wechsel vom Sie zum Du. Ihr Standpunkt ist nachvollziehbar, schließlich ist es ihre Aufgabe, den Ritter unverseht zu ihrer Herrin zu bringen. Sie ist zwar weiterhin von seiner Unfähigkeit überzeugt, doch der Schöne Unbekannte ist der einzige Ritter, den sie für die Aufgabe gewinnen können.

Da sie nicht allein zurückbleiben will, folgt sie dem Ritter. Dieser reitet der Stimme nach und erblickt bald zwei Riesen, die ein junges Mädchen bedrängen. Während einer der beiden das Mädchen umklammert, bereitet der zweite bereits ein Feuer vor: *Mangier voloient erranment, / Se l'autre eüst fait son talent / De la pucele qu'il tenoit* (BI 721–713)²²⁰. Der Bel Inconnu will sich zum Kampf bereiten, doch Helie warnt ihn vor der Gefahr:

Cele li dist : « Tu vels morir ?
Ocis serras, n'i pues faillir,
Se tu te conbas as jaians ;
Tant les sai fels et combatans.
Il ont tot cest païs gasté ; [...] »
(BI 731–735)²²¹

²¹⁷ Übers.: Hilfe braucht sie, so klingt es (S. 27).

²¹⁸ Übers.: «Das werdet Ihr nicht tun!» widersprach ihm das Fräulein und bat ihn inständig, zu bleiben (S. 28).

²¹⁹ Übers.: [M]einen Worten schenkt Ihr kein Gehör. Leid wird Euch das noch tun, ich werde es erleben. Gegen meinen Willen bist du mir hierher gefolgt, und auch jetzt richtest du dich nicht nach meinem Wünschen (S. 28).

²²⁰ Übers.: Erst sollte der eine seinen Spaß mit dem Mädchen haben, dann wollten sie gleich essen (S. 30).

²²¹ Übers.: «Willst du etwa sterben?» fragte ihn darauf Helie. «Wenn du mit den Riesen kämpfst, ist es nämlich aus mit dir, soviel ist gewiß. Tückische, gefährliche Schläger sind das. Das ganze Land hier haben sie verwüstet [...]» (S. 30).

Sie weiß um die Grausamkeit und Kraft der beiden und ist sicher, dass der junge Ritter gegen sie nicht bestehen kann. Daher soll er dem Kampf ausweichen und die Jungfrau ihrem Schicksal überlassen, was der Ritter jedoch nicht toleriert. Mutig reitet er gegen die beiden Riesen an. Bereits im ersten Angriff kann er den Riesen erschlagen, der sich an der Dame vergehen will. Den zweiten setzt er mit einem geschickten Schwerthieb außer Gefecht: *Un cop li donne molt pesant / Sus en la teste en la cervelle, / Desi es dens met l'alimele* (BI 808–810)²²². Damit ist der Kampf entschieden und das Mädchen gerettet. Der Zwerg rügt die Botin für ihr abweisendes Verhalten, an den Fähigkeiten des Ritters sei nicht zu zweifeln (BI 830–840). Helie bedauert ihr vormaliges Verhalten und bittet um Verzeihung: *Et puis li quiert tantost merchi / De ço que si l'avoit laidi* (BI 849f.)²²³.

Diese Episode präsentiert sich recht grob und gewalttätig. Die beiden Riesen vergreifen sich nicht nur an der Jungfrau, sie planen sogar, sie im Anschluss zu braten und zu verzehren (BI 713–723). Auch im Kampf des Schönen Unbekannten wird beschrieben, wie dieser seinem Gegner das Schwert durch die Schädeldecke ins Gehirn schlägt (BI 808–811). Einerseits betont dies die Schwierigkeit der Aufgabe ebenso wie die Leistungsfähigkeit des jungen Ritters, andererseits entbehrt diese detaillierte Darstellung nicht eines gewissen Humors. Es bleibt zu prüfen, ob derart schwankhafte Motive erneut in die Erzählung eingebettet sind.

2.2.2 Das kleine Hündchen

2.2.2.1 Die Rache des Blioblieris

Im Anschluss an den Kampf um das Hündchen folgt eine weitere Szene, die sich aus der ersten Begegnung mit dem Ritter Blioblieris ergibt. Dieser rief seine Gefährten zur Rache auf, die nun den Bel Inconnu und seine Begleiter erreichen: *Le Biau Descouneü sivoient, / Prendre u ocire le voloient* (BI 975f.)²²⁴. Die Herausforderungen der Abenteuer steigern sich:

²²² Übers.: [...] führt einen wohlgezielten Schlag; kraftvoll trifft er mitten auf den Schädel. Durch das Hirn bis zu den Zähnen treibt er die Klinge (S. 32f.).

²²³ Übers.: Dann bat sie gleich, ihr die Schmähungen zu vergeben (S. 34).

²²⁴ Übers.: Sie waren auf der Spur des Schönen Unbekannten: lebendig oder tot wollten sie ihn haben (S. 38).

Trat der Bel Inconnu in seinem ersten Abenteuer noch einem Gegner gegenüber, folgten darauf bereits zwei Riesen. Nun findet der junge Ritter sich mit drei Angreifern konfrontiert, überdies in einem Moment, in dem er selbst unbewaffnet ist. Der Knappe Robert eilt zu seinem Herren, um ihn zu warnen. Als die Ritter ihn angreifen wollen, tritt Helie entschieden dazwischen:

Signor, por Diu, ce dist Helie,
Coment pensés tel vilonnie
D'asair honme desarmé ?
Molt vos serra a mal torné
Se vos desarmé le tociés.
Gardés, signor, ne comenciés
Cose dont vos soiés honni,
C'onques si lait blasme ne vi.
Or le laissiés, signor, armer ;
Ce ne li devés vos véer.
(BI 1015–1024)²²⁵

Sie appelliert an den Ehrenkodex der Ritter, keinen unbewaffneten Gegner anzugreifen. Die Herren stimmen ihr zu und geben ihm Zeit, sich zu rüsten. Einen bewaffneten Kontrahenten zu besiegen, bringe zudem größeren Ruhm. Helie ermahnt den Schönen Unbekannten, er solle auf sich Acht geben und ihre Herrin nicht vergessen.

Im Kampf mit den drei Rittern zeigen diese erneut ehrenhaftes Verhalten, indem sie den Schönen Unbekannten nicht zeitgleich, sondern nacheinander angreifen, was vom Erzähler in der gängigen *laudatio* entsprechend kommentiert wird:

Et a cel tans costume estoit
Que quant uns hom se conbatoit,
N'avoit garde que de celui
Qui faisoit sa bataille a lui.
Or va li tans afebloiant
Et cis usages decaant,
Que vint et cinc enprendent un
(BI 1067–1073)²²⁶

Der Kampf des Bel Inconnu gegen die drei Gefährten von Blioblieris erstreckt sich über die gesamte Nacht. Willaume, den ersten Angreifer, kann er bereits nach kurzer Zeit

²²⁵ Übers.: Bei Gott, ihr Herren, was für ein gemeines Verhalten! Ihr wollt einen Unbewaffneten angreifen? Eine arge Schande wird es für Euch sein, wenn Ihr ihn anrührt, wehrlos, wie er ist. Gebt nur acht, ihr Herren, und tut nichts, was Euch entehrte: schlimmeren Schimpf kann ich mir nicht denken! Ihr Herren, laßt ihn sich rüsten! Das dürft Ihr ihm nicht verwehren (S. 39f.).

²²⁶ Übers.: Damals nämlich war es Brauch, daß ein Mann im Kampf nur gegen den anzutreten hatte, der ihm gerade gegenüberstand. Heutzutage, in diesen Zeiten des Verfalls, verkommt allmählich jene Sitte, und fünfundzwanzig stürzen sich auf einen (S. 41).

erschlagen, auch Helin de Graies wird verwundet. Der dritte Zweikampf gegen den Herren von Saies erweist sich als deutlich schwieriger. Erst im Morgengrauen ist dieser so geschwächt, dass er sich dem Schönen Unbekannten ergibt. Als Besiegter soll er an den Artushof reiten und sich dem König ergeben. Der Bel Inconnu vertraut ihm auch Claire, das vor den Riesen gerettete Fräulein an, damit sie sicher zurück zu ihren Eltern gelangt.

2.2.2.2 Der Kampf um das Hündchen

Nachdem sich die Gruppen voneinander getrennt haben, setzen Helie, Tidogolains, Robert und der Bel Inconnu ihren Weg fort. Plötzlich jagt ein Hirsch gefolgt von Jagdhunden an ihnen vorbei. Zuletzt taucht ein kleines Hündchen auf, das aufgrund eines Dorns in der Pfote nicht weiterrennen kann. Helie nimmt das Tier auf, da sie es ihrer Herrin schenken will, und versteckt es unter ihrem Mantel. Doch da naht der Jäger und verlangt die Herausgabe seines Hundes, was Helie jedoch verweigert: *La damoiselle li respont / Que del bracet n'avra il mie, / Car biaux est, si en a envie* (BI 1322–1324)²²⁷. Der Bel Inconnu bittet sie zwar, das Tier zurückzugeben, doch Helie lässt sich nicht umstimmen, sodass der junge Ritter ihren Wünschen gemäß handeln muss. Es muss erstaunen, dass ausgerechnet Helie, die bislang nur Bedenken in Bezug auf die Fähigkeiten des jungen Ritters äußern konnte, ihn nun in eine solch gefährliche Situation bringt. Dies kann als Hinweis darauf interpretiert werden, dass sie allmählich beginnt, ihre Einstellung zu ändern und dem jungen Ritter mehr Vertrauen zu schenken.

Als der Jäger gerüstet zurückkehrt, fordert er den Bel Inconnu zum Kampf heraus: *Je vos desfi, or vos gardés* (BI 1406)²²⁸. Sie kämpfen bis zur Erschöpfung, fallen von den Pferden und ringen weiter. Schließlich gewinnt der Schöne Unbekannte die Oberhand, sodass der Jäger um Gnade fleht und wie bereits alle Besiegten zuvor als Gefangener zum Artushof gesandt wird. Dies bisherigen Abenteuer zeigen, dass der Schöne Unbekannte nie bis zum Äußerten kämpft, sondern rechtzeitig Gnade walten lässt. Lediglich Willaume, der erste Gefolgsmann von Bliobleris, findet durch ihn den Tod, was jedoch aus reiner Notwehr

²²⁷ Übers.: Doch die versetzte, das Hündchen werde er bestimmt nicht bekommen, denn es sei hübsch und sie wolle es haben (S. 50).

²²⁸ Übers.: Ich fordere Euch heraus. Gebt acht! (S. 53).

geschieht. Aber auch in diesem Fall trägt er im Anschluss dafür Sorge, dass dieser von seinen Kameraden davongetragen wird, und lässt ihn nicht mitten auf dem Feld liegen. Er hält sich an die Normen und Regeln des ritterlichen Lebens und neigt nicht zu übereiltem Handeln. Er widerlegt sämtliche Bedenken, welche durch die Botin eingangs geäußert wurden.

2.2.3 Der Schönheitspreis

Der Schöne Unbekannte und seine Begleiter treffen im nächsten Abenteuer auf die Jungfrau Margerie, die von großem Leid ergriffen ist und einen traurigen Verlust zu beklagen hat: *Sire, fait ele, por ce plor / Por mon ami que perdu ai ; / Ocis m'est hui, de dol morrai* (BI 1568–1570)²²⁹. Ihr Geliebter ist bei einem Sperberkampf erschlagen worden. Der junge Ritter verspricht ihr daraufhin seine Unterstützung und will nicht nur den Tod des Ritters retten, sondern auch den Schönheitspreis für sie erstreiten:

« Venés o moi, je vos en pri.
Ne lairai pas, je vos afi,
Que vostre ami n'aille vengier
Et ne vos rende l'esprevier. »
(BI 1641–1644)²³⁰

Gemeinsam mit Margerie reitet die Gruppe zu der Burg Bel Leus hinüber, deren Burgherr Giflet²³¹ den jungen Geliebten erschlug. Sie führt den Bel Inconnu zum Sperber. Sogleich versammelt sich eine Menschenmenge, um zu erfahren, wer es ist, der um den Vogel kämpfen will. Die Bewohner erkennen die Jungfrau, der junge Ritter ist ihnen jedoch unbekannt. Doch auch ohne ihn näher zu kennen, halten sie ihn aufgrund seiner verbeulten Waffen für

²²⁹ Übers.: Herr, darum weine ich, um meinen Geliebten, den ich verlor. Sein Tod lässt mich vor Leid vergehen (S. 59).

²³⁰ Übers.: «Schließt Euch mir an, ich bitte Euch [...] ich will Euren Geliebten rächen und den Sperber für Euch gewinnen (S. 61).

²³¹ Erneut wird mit der Namenswahl an Chrétien's *Erec et Enide*, aber auch an den *Perceval* angeknüpft, die beide den Ritter als Mitglied der Tafelrunde nennen. Die Figur des Giflet (auch Girflet oder Griflet) findet sich darüber hinaus in vielen späteren Texten des französischen Artusgenres wie etwa der *Continuation Gauvain* (siehe Kap 3.3.4), im *Lancelot en prose* sowie im spätmittelalterlichen *Jaufré*. Dass Renaut hier einen Gegner mit dem Namen eines ursprünglich ehrenhaften Artusritters versieht, verdeutlicht seine Neigung zu ironischen Anspielungen und den Einsatz von Komik.

einen tapferen Kämpfer: *Il est bons chevaliers, sans faille* (BI 1674)²³². Trotz seines jungen Alters hinterlässt der Bel Inconnu einen tapferen ersten Eindruck in seinem Umfeld. Zweifel an seinen Fähigkeiten kommen erst gar nicht auf.

Als er Margerie ermutigt, den Sperber von seiner Stange zu nehmen, kommt der Burgherr mit seiner Freundin herangeritten. Obwohl diese von hässlicher Gestalt ist – ein Detail, das erneut für Komik in der Situation sorgt –, gewinnt ihr Geliebter immer wieder den Schönheitspreis für sie, was die Bewohner der Burg verärgert:

[...] et s'amie,
Qui avoit non Rose Espanie,
En coste celui cevaucoit
Un palefroi, qui buens estoit.
Molt estoit et laide et frencie.
N'i a celui cui ne dessie
Qu'il la maintint por le plus bele.
(BI 1723–1729)²³³

Die Sympathie der Versammelten liegt auf Seiten des Bel Inconnu. Im folgenden Kampf kann dieser sich als der Überlegene erweisen und Giflet ergibt sich: « *Conquis m'avés, nel puis noier.* » (BI 1794)²³⁴. Auch er muss sich verpflichten, zum Artushof zu reiten.

Der Sperberkampf lässt eine Assoziation zu Chrétiens *Erec et Enide* zu. Der Sieg im Kampf verbindet die Attribute Tapferkeit und Schönheit. Allerdings wird dies im *Bel Inconnu* durch die hässliche Geliebte des Gegners ins Widersprüchliche verdreht. Das sonst üblicherweise in der mittelalterlichen Literatur vermittelte Menschenbild, welches innere und äußere Schönheit verbindet, wird hier aufgehoben – ähnlich wie bei der Gralsbotin in Chrétiens *Perceval* sowie ihm folgend Cundrie bei Wolfram. Im *Bel Inconnu* wird somit „die Brüchigkeit fiktionaler Normen“ dargestellt²³⁵, Renaut übernimmt bereits bekannte Motive, deutet sie jedoch – oftmals parodistisch – um.

²³² Übers.: Das ist ein wackerer Kämpfer, wahrhaftig! (S. 62).

²³³ Übers.: Ihm zur Seite ritt auf einem guten Zelter seine Liebste, Blühende Rose war ihr Name. Die aber war ausgesprochen häßlich und runzlig. Daher mißfiel es jedem, daß er sie mit Gewalt im Kampf zur Schönsten kürte (S. 64).

²³⁴ Übers.: «Ihr habt mich bezwungen; ich kann es nicht leugnen.» (S. 66).

²³⁵ Ricarda Bauschke: Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im *Bel Inconnu*. Renauts de Beaujeu Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes. In: Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Hrsg. v. Volker Mertens u. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1993. S. 84–116. Hier S. 92.

2.3 Das Hauptabenteuer im *Bel Inconnu*

Die Erzählung im altfranzösischen Text nimmt im Folgenden einen anderen Weg als die mittelhochdeutsche Version und kann daher nur noch vereinzelt für die spätere Analyse herangezogen werden. Einige Anknüpfungspunkte lassen sich dennoch finden, sodass das Abenteuer kurz skizziert wird.

2.3.1 Der Schöne Unbekannte auf der Ile d'Or

Die Gruppe erreicht am Abend ein auffallend prachtvolles Schloss, mit Mauern aus weißem Marmor, das von einem Meeresarm umgeben auf einer Insel liegt: der märchenhafte Ort der Ile d'Or. Hundert rote Marmortürme, in denen hundert Grafen wohnen, erheben sich rund um den Palast. Dieser wird von einem Karfunkel geziert, der in der Nacht derart hell scheint, als sei es mitten im Sommer. Wie der Erzähler berichtet, wohnt ein zauberkundiges Fräulein in dem Palast: *C'est la Pucele as Blances Mains* (BI 1941). Als die Gruppe sich der Brücke nähert, die zu der Burg führt, erblicken sie ein Zelt, gesäumt von einer langen Reihe von Pfählen. Auf jedem dieser Pfähle steckt ein Ritterkopf²³⁶:

En cascun pel ficie avoit
Une teste c'armee estoit :
Cascune avoit l'elme lacié
Qui ens el pel estoit ficié ;
De chevaliers tot li cief sont,
Qui ens es pels erent amont.
(BI 1959–1964)²³⁷

In dem Zelt hält sich ein Ritter, *Malgiers li Gris*, auf, der sich sogleich rüstet, als er den *Bel Inconnu* und seine Begleiter heranreiten sieht. Jeder Ankömmling, der sich der Insel nähern

²³⁶ Erneut findet sich hier eine Parallele zu Chrétien's *Erec et Enide* und dem Kampf gegen Mabonagrín, den Herren von Joie de la Court. Für Erec bedeutet dieser Kampf den Abschluss der Wiederherstellung seiner Ehre, die Überwindung seiner und Enides Verfehlung und stellt somit die zentrale Bewährungsprobe dar, welche die gestörte Harmonie aufhebt. Im *Bel Inconnu* besetzt der Kampf keine solch prominente Position, ist jedoch insofern bedeutsam, da dem Ritter mit dem Sieg der Zutritt zu dem anderweltlichen Reich der Pucele ermöglicht wird. Er hat keinen abschließenden Charakter, sondern eröffnet einen neuen Handlungsstrang.

²³⁷ Übers.: [...] am Ende der Straße stand das Zelt. Vorn ragte eine wohlgebaute Reihe von Pfählen, die oben und unten zugespitzt waren. Auf jeden dieser Pfähle war ein Haupt gepflanzt, das noch gewappnet war: mit festgebundenem Helm steckte es darauf. Von Rittern stammten all die aufgespießten Köpfe (S. 72).

will, muss gegen ihn kämpfen, den Besiegten wird noch in der Rüstung der Kopf abgeschlagen (BI 1970–1984). Der Ritter ist durch einen Brauch zu dieser Aufgabe verpflichtet: Nachdem er zuvor denjenigen besiegen konnte, der vor ihm die Insel bewachte, muss er nun sieben Jahre lang die Pucele gegen jeden herannahenden Ritter verteidigen, erst dann wird sie ihn ehelichen. Doch der Erzähler weiß, den aktuellen Bewerber will sie keinesfalls zum Mann nehmen, obwohl dieser bereits seit fünf Jahren aushält und in dieser Zeit 143 Angreifer abwehren konnte. Malgiers ist aufgrund seiner Boshaftigkeit in der ganzen Stadt verhasst:

De totes gens haïs estoit,
Car en la vile homme n'avoit
Qui liés n'en fust et ne vausist
Que cil en desus en venist.
Ço voloient grant et menor ;
Que nus a lui n'avoit amor
(BI 2045–2050)²³⁸

Die Hoffnung der gesamten Stadt liegt somit auf dem herannahenden Schönen Unbekannten. Gespannt versammeln sich die Bewohner, *Del signor vaussissent, sans faille, / Que mors i fust et desconfis* (BI 2112f.)²³⁹. Die Pucele schaut von den Fenstern ihres Turmes aus zu. Während des langen Zweikampfes beten die Menschen für die Niederlage des Bewerbers. Als der Bel Inconnu schließlich seinen Gegner besiegen kann, ist der Jubel groß. Die Sympathienlenkung erfolgt hier durch Hintergrundinformationen des Erzählers, insbesondere aber durch das ablehnende Verhalten der Bewohner und der Jungfrau selbst. Der Schöne Unbekannte wird beglückwünscht und von einer Prozession zur Burg begleitet. Die Pucele fällt ihm um den Hals und will sinnetwegen den langjährigen Brauch aufheben und ihn kurzerhand zum Mann nehmen. Helie erkennt schnell das Dilemma:

Se li a dit : « Biaus tres dous sire,
Une cose vos sai a dire,
Que la dame a envoié querre
Trestous les barons de sa tere,
Qu'ele vos velt a mari prendre ;
Et se vos en volés desfendre
Que vos ne le veilliés avoir,
Si serrés pris, jel sai de voir.
Sire, n'i pensés vilonnie,

²³⁸ Übers.: Verhaßt war er bei allen, und jeder in der Stadt wäre über einen Sieg des fremden Ritters nur hochofreut gewesen. Große Leute und geringe wünschten sich, daß es so komme, denn niemand liebte ihn (S. 75).

²³⁹ Übers.: [...] alle wünschten ehrlich, daß ihr Herr dabei besiegt und getötet werde (S. 77).

Ne ma dame n'obliés mie. »
(BI 2319–2328)²⁴⁰

Mit dem Eintreffen an der Burg hat die Gruppe noch nicht ihr eigentliches Ziel erreicht, was der Schöne Unbekannte vor seinem Kampf gegen den Ritter Malgiers noch einmal betont: *Nos n'avons mestier d'arester. / Ne me delaiés de ma voie, / Car li rois Artus m'i envoie* (BI 2090–2092)²⁴¹. Da sie nun aber nicht einfach weiterziehen können, schlägt Helie vor, des Nachts heimlich zu entfliehen.

Bevor ihnen dies gelingt, erscheint jedoch die Pucele im Zimmer des Bel Inconnu. Sie gesteht ihm ihre Liebe, doch als der junge Ritter zu aufdringlich wird, zieht sie sich rasch zurück, sodass dieser bestürzt und sehnsuchtsvoll zurückbleibt: *Amors le destraint et travaille* (BI 2464)²⁴². Dennoch bricht er am folgenden Morgen wie besprochen mit seinen Begleitern auf.

Diese Begegnung fehlt dem deutschen Text völlig, es lässt sich nichts Vergleichbares finden. Wie genau dies zu erklären ist – ob nun durch eine bewusste Abweichung Wirrnts oder eine unvollständige Quelle – muss offenbleiben. Die Episode scheint jedoch nicht recht in das Konzept des *Wigalois* zu passen. Der deutsche Roman bemüht sich darum, anderweltliche Motive weitgehend zu tilgen, die Übernahme der Ile d'Or und dem Handlungsstrang um die Pucele würde dem widersprechen. Zudem ist Wigalois' Weg zu Larie und ins Land Korntin vorgegeben, ein Abkommen davon ist nicht vorgesehen.

Der letzte Kampf, den der Bel Inconnu vor seiner großen Aventure zu bestehen hat, lässt sich jedoch noch einmal in Bezug zum deutschen Roman setzen.

2.3.2 Bel Inconnu gegen Lampars

Am Abend erreichen die Vier die stattliche Burg Galigans. Helie warnt erneut davor, dort Herberge zu suchen, da der Burgherr Lampars nur denjenigen aufnimmt, der ihn beim

²⁴⁰ Übers.: «Lieber, bester Herr», sprach sie, «eines sollt ihr wissen: Die Dame hat die Edlen ihres Landes allesamt hierher befohlen, sie will sich mit Euch vermählen. Wenn Ihr Euch dagegen wehrt und sie zurückweist, wird man Euch gefangennehmen, das weiß ich ganz genau. Also, Herr, verhaltet Euch nicht gemein, aber vergeßt auf keinen Fall meine Herrin!» (S. 84).

²⁴¹ Übers.: Ein Aufenthalt hier paßt uns nicht. Behindert meine Reise nicht: König Artus schickt mich aus! (S. 76).

²⁴² Übers.: Die Liebe quält und peinigt ihn (S. 89).

Lanzenstechen besiegen kann. Die von ihm Besiegten hingegen werden schmachvoll durch die Stadt getrieben und von den Bewohnern mit Dreck und Kot beworfen. Da bislang noch niemand gegen Lampars bestehen konnte, bereiten sich die Menschen bereits lachend auf die Schmähung vor. Der Bel Inconnu lässt sich davon jedoch nicht einschüchtern und reitet auf Lampars zu, der beim Schachspielen sitzt. Hier lässt sich eine Parallele zum ersten Abenteuer ziehen. Auch Bliobleris saß beim Schachspiel und verteidigte sich gegen Reisende. Diese Wiederholung im nun letzten Abenteuer der Fahrt schließt den Kreis und rundet den gesamten Ritt ab. Die strukturierte Komposition der Abenteuerreihe wird deutlich. Lampars führt den Bel Inconnu in den Saal, wo das Lanzenstechen stattfinden soll. Wiederholt reiten sie gegeneinander an und zerstechen die Lanzen, bis der Bel Inconnu Lampars vom Pferd stoßen kann. Der junge Ritter hat sich seine Unterkunft würdig erstritten. Fierz-Monnier betont den Prüfungscharakter an dieser Stelle: „Der Waffengang zwischen Lampars und dem Bel Inconnu scheint eine Art Prüfung zu sein, in der der ältere Ritter die Fähigkeiten des jungen Menschen auf die Probe stellt. Der Kampf hat eher den Charakter einer wichtigen Formalität, als den eines rechthaberischen Ringens. Als Lampars sieht, dass der Bel Inconnu den nötigen Erfordernissen entspricht, bricht er das Treffen ab.“²⁴³ Im Anschluss tritt Lampars zu Helie und erkundigt sich nach ihrem Auftrag. Lampars erweist sich als Seneschall ihrer Herrin. Der Kampf gegen ihn stellt die letzte Station des Schönen Unbekannten vor der eigentlichen Aufgabe dar. Helie, die nach Abschluss des langen Ritts nun überzeugt ist, berichtet:

« Le roi Artus a cort trova
 A Carlion, a lui parla
 A ma damoisele en aïe ;
 Dou tot cuida estre esbahie,
 Quant cest chevalier me carca,
 Qui orendroit a vos josta.
 Il me siet bien, tot à mon gré.
 Bien l'ai en la voie esprové
 Es grans estors u veü l'ai ;
 Certes, milor de lui ne sai.
 Or li portés molt grant honor,
 Car il est molt de grant valor. »

²⁴³ Antoinette Fierz-Monnier: *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*. Bern 1951 (Studiorum Romanicorum collectio Turicensis; 5). S. 151.

(BI 2713–2724)²⁴⁴

Alle bisher erlebten Abenteuer dienten dazu, die Eignung des jungen Ritters zu prüfen. Helies anfängliche Zweifel konnte der junge Ritter durch seine Taten beseitigen.

2.3.3 Die Schlangenkuss-Episode: die Enthüllung der Identität im *Bel Inconnu*

Nachdem der Bel Inconnu sich nun als würdig und der Aufgabe gewachsen erwiesen hat, wird er auf das kommende Abenteuer vorbereitet. Lampars deutet an, er müsse keinen Zweikampf fürchten (BI 2754), worin genau seine Aufgabe besteht, wird ihm indes nicht verraten. Helie und Lampars begleiten ihn zur verzauberten Cité Gaste. Der Bel Inconnu wird gerüstet und Lampars erklärt, nun müsse der junge Ritter allein weiterreiten. Lampars gibt ihm einige Anweisungen mit auf den Weg, damit er unbeschadet bis zum Marmorpalast gelangt, in dessen Saal er ausharren muss: Niemals dürfe er zurückschauen, die Spielleute solle er nicht grüßen, sondern verfluchen.

Inhaltlich hat der altfranzösische Text um den Sohn Gauvains nun keine Gemeinsamkeiten mehr mit der mittelhochdeutschen Erzählung. Wigalois' Abenteuer ist ein völlig anderes als das des Schönen Unbekannten. Dennoch lassen einzelne Fragmente und Motive durchaus noch eine Verbindung der beiden Romane zu. Dazu zählt in erster Linie die Enthüllung der Identität des Schönen Unbekannten, die – ähnlich wie im mittelhochdeutschen Text – mit der eigentlichen Aufgabe in der merkwürdig anmutenden und verzauberten Cité Gaste verknüpft wird, also ebenfalls in einer ungewöhnlichen Gegenwelt. Auch die Aufgabe selbst konfrontiert den Ritter mit seltsamen Gegnern.

Der Weg offenbart bereits, dass das nun folgende Abenteuer ein anderes als bisher sein wird. Die Stadt wirkt trotz ihrer Schönheit merkwürdig, fast unheimlich: *En la cité homme n'avoit ; / Tote gaste la vile estoit* (BI 2871f.)²⁴⁵. Als er den Palast erreicht, erkennt er – wie von Lampars vorhergesagt – zahlreiche Spielleute und Jongleure, die in den Fenstern sitzen,

²⁴⁴ Übers.: «König Artus habe ich in Carlion am Hof getroffen: ich habe ihn gebeten, meinem Fräulein beizustehen. Er erwählte diesen Ritter dort, der gerade eben gegen Euch gekämpft hat. Darüber war ich zuerst schier außer mir. Aber nun entspricht er wirklich ganz und gar dem, was ich mir wünsche. Unterwegs habe ich ihn schonungslos geprüft, in harten Gefechten, unter meinen Augen. Kurz und gut, für mich ist er der Beste. Erweist ihm alle Ehre, denn er ist ein wahrer Held.» (S. 97f.).

²⁴⁵ Übers.: Kein Mensch war in der Stadt, ganz öde lag sie da (S. 103).

Musik ertönen lassen und brennende Kerzen in den Händen halten. Im Saal angekommen muss er gegen zwei heranstürmende Ritter antreten, die jeweils plötzlich aus einer Kammer auftauchen. Während er den ersten Angreifer rasch in die Flucht treiben kann, besteht er den zweiten Kampf nur mit großer Mühe. Die gesamte Szenerie wirkt mysteriös: unzählige Kerzen, die den Saal hell erleuchten, gefolgt von einer plötzlichen Finsternis, dann wieder Helligkeit, Spielleute, mit denen nicht gesprochen werden darf und ein erschlagener Gegner, der unvermittelt wieder zum Leben erwacht als sei nichts geschehen.²⁴⁶ Der von Kerzen erleuchtete Saal erinnert an die Darstellung der Gralsburg bei Chrétien: *Et leanz avoit lumineire / Si grant on l'an puet greignor feire / De chandoiles an un ostel* (Pc 3187–3189)²⁴⁷. Auch in der ersten Fortsetzung ist der Saal während Gauvains erstem Aufenthalt von zahllosen Kerzen erhellt: *La sale estoit autresi blanche, / Que mainte candeille i ardoit, / Dont laiens grant clarté avoit* (CG 1324–1326)²⁴⁸. Die Szenerie ist im *Bel Inconnu* jedoch deutlich unheimlicher und im Gegensatz zu den Abenteuern auf der Gralsburg finden sich in den vielen rätselhaften Vorgängen zunächst keine religiösen Anspielungen.

Der Held erlebt eine Situation, die mit ritterlichen Fähigkeiten allein nicht zu bestehen sein scheint. Zum ersten Mal hat er Angst (BI 2771). In seiner Not ruft er Gott um Hilfe an (BI 2968 und 3091). Doch der junge Ritter kann auch den zweiten Gegner besiegen und bleibt allein in der Dunkelheit zurück. Er versucht, sich selbst Mut zuzusprechen, und erinnert sich an die Pucele, die er bedauerlicherweise verlassen musste:

Entemes cil qui a amor
 Ne doit avoir nule paor.
 Bien me devroie aporpenser
 Por celi que tant doi amer,
 La Damoiselle as Blances Mains,
 Dont je parti come vilains.

²⁴⁶ Fierz-Monnier weist hier auf Parallelen zum griechischen Mythos des Abstiegs in die Totenwelt hin: „Der Gang des B. I. [= *Bel Inconnu*, Anm. d. Verf.] in die verzauberte Stadt und seine Abenteuer im Palast erinnern an einen Gang in die Unterwelt, an die *Nekyia* der alten Griechen.“ (Fierz-Monnier: *Bel Inconnu*, S. 164). Obwohl diese Anlehnung etwas entlegen scheint, wird deutlich, das nun folgende Abenteuer wird für den Protagonisten von besonderer Bedeutung sein.

²⁴⁷ Übersetzung nach Chrétien de Troyes: *Der Percevalroman* (Le conte du Graal). Übersetzt und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer. München 1991 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben; 23): Und dort drinnen gab es eine so große Lichtfülle, wie man sie am größten mit Kerzen in einer Herberge machen kann (S. 229).

²⁴⁸ Übers.: Der Saal glich wahrlich keiner Scheune, denn es brannten so viele Kerzen darin, daß ihr Licht in vollem Glanze strahlte (S. 53).

(BI 3115–3120)²⁴⁹

In diesem Moment sieht er eine hell strahlende Schlange aus einem Schrank herausgleiten. Ihre Augen leuchten wie Karfunkelsteine und aus ihrem roten Mund speit sie Feuer. Der Bel Inconnu will bereits sein Schwert ziehen, als er bemerkt, dass die Schlange sich vor ihm verneigt. Gebannt bleibt er stehen, während das Untier immer näherkommt: *Et si a il molt grant mervele / De la bouce qu'a si vermelle* (BI 3181f.)²⁵⁰. Mit einem Male wirft die Schlange sich ihm entgegen *Et en la bouce le baissa* (BI 3186)²⁵¹. Nach diesem Kuss verneigt sie sich erneut und verschwindet wieder im Schrank. Ganz und gar untypisch im Vergleich zu seinem bisherigen Verhalten, handelt der Protagonist in dieser entscheidenden Szene nicht, sondern lässt das Ganze über sich ergehen. Obwohl er sich bislang immer aktiv kämpfend hervortat – dies bereits in der ersten Szene am Artushof, als er als Einziger die Aufgabe übernehmen will – wird er hier zum passiven Helden. Der Schlange zu widerstehen bzw. nicht zu entfliehen und sie zu schonen, erweist sich als richtiges Verhalten. Da er nicht weiß, wen er vor sich hat, wäre jedes Handeln falsch. Auf sie zuzugehen, wäre zu gefährlich, da er nicht weiß, ob sie in guter Absicht handelt oder ihm feindlich gesinnt ist. Die Schlange könnte allegorisch als Symbol der Sünde und Verführung gelesen werden. Sie jedoch zu erschlagen, würde sich im Nachhinein ebenfalls als Fehler erweisen, da sie eben kein böses Tier ist. Obgleich der Ritter sich fürchtet, ist er auch von ihrem Äußeren fasziniert und verharret gebannt. Doch es bleibt fraglich, ob er das Gute in der Schlange tatsächlich instinktiv erkennt oder im Grunde schlicht Glück hat, dass nichts Schlimmes passiert, während er handlungsunfähig erstarrt. Ersteres würde ihn als vorbildlichen Ritter charakterisieren, der sein Abenteuer ohne Probleme und ohne Fehlverhalten meistert. Die zweite Auslegung hingegen würde den Bel Inconnu in dieser Episode zum ersten Mal als Ritter zeigen, der seiner Aufgabe nicht recht gewachsen ist. Beide Möglichkeiten sind in der Erzählung angelegt.

Weiterhin untätig und verwirrt bleibt der Bel Inconnu nach Abschluss der Episode in der Dunkelheit zurück und fürchtet, er habe den Teufel geküsst:

²⁴⁹ Übers.: Auch gilt der Satz: «Liebe kennt keine Furcht.» Und so will ich denn nur noch an jene denken, die ich innigst lieben muß, an das Fräulein mit den Weißen Händen, das ich auf gemeine Art verließ (S. 111).

²⁵⁰ Übers.: [...] gebannt von dem Mund in seinem so hellen Rot (S. 113).

²⁵¹ Übers.: [...] küßt ihn mitten auf die Lippen (S. 113).

Dius, Sire, fait il, que ferai
Del Fier Baissier que fait i ai ?
Molt dolerous baisier ai fait ;
Or sui je traïs entresait.
Li diables m'a encanté,
Que j'ai baissié otre mon gré.
(BI 3205–3210)²⁵²

Mit einem Mal ertönt aus der Dunkelheit eine Stimme, die ihm seine Herkunft und seinen richtigen Namen verkündet:

Li rois Artus mal te nonma ;
Bel Descouneü t'apiela,
Guinglains as non en bastetire.
Tote ta vie te sai dire :
Mesire Gavains est tes pere ;
Si te dirai qui est ta mere :
Fius es a Blancemal la fee.
(BI 3231–3211)²⁵³

Mit Bestehen der Hauptaventiure werden ihm – und mit ihm dem rezipierenden Publikum – schließlich die aufklärenden Informationen über seine Herkunft offenbart: Er ist der Sohn von Gauvain und der Fee Blancemal. Bestätigt wird dies durch die Ereignisse selbst, denn nur Gauvain oder seinem Sohn sei es möglich gewesen, das beschwerliche Abenteuer zu bestehen (BI 3220–3226). Auch erfährt er nun seinen Taufnamen Guinglain. Der Erzähler kündigt daraufhin an, von nun an die Geschichte des Ritters Guinglain zu erzählen, der von Artus verliehene Name taucht nicht mehr auf (BI 3249–3252). Der Ritter ist nun kein Unbekannter mehr, er kennt seinen Namen und seine Herkunft. Aus seiner Übergangsidentität, die er sich unter dem von Artus verliehenen Namen erworben hat, wird somit eine gefestigte Persönlichkeit mit entsprechender Abstammung, die obendrein eine besondere ist: Er ist der Sohn Gauvains, des ersten Ritters am Artushof, und damit mit dem König selbst verwandt.

In diesem Zusammenhang müssen den Rezipienten nun folgende Dinge irritieren: Auf weitere Hintergründe dieser prominenten Herkunft wird nicht eingegangen, das gesamte Thema ist mit diesen wenigen Versen abgehandelt und spielt im Folgenden keine Rolle

²⁵² Übers.: Herr, mein Gott! Was wird dieser Schreckliche Kuß, den ich tat, mir noch bringen? Gar bitter war der. Verraten bin ich wahrlich und wahrhaftig. Gegen meinen Willen habe ich den Teufel geküßt (S. 114).

²⁵³ Übers.: König Artus nannte dich Schöner Unbekannter: das war ein falscher Name. Dein Taufname, der lautet Guinglain. Ich kenne dein ganzes Leben: Dein Vater ist Herr Gauvain; ich will dir auch sagen, wer deine Mutter ist: du bist der Sohn der Fee Blanchemal (S. 115).

mehr. Wie seine Eltern sich kennengelernt haben, wie der Sohn aufwuchs, warum er den Vater nicht kennt und auch nie dessen Name erfuhr, wird nicht mitgeteilt. Des Weiteren fällt auf, dass dem Sohn nicht nur der Name des Vaters, sondern auch derjenige der Mutter mitgeteilt wird, was die Frage aufwirft, warum er auch diesen nicht kannte. Dass der Vater am Leben seines Sohnes keinen Anteil hatte, wurde bereits zu Beginn der Erzählung angemerkt. Warum Guinglain jedoch der Name der Mutter unbekannt ist, bleibt unklar. Unstimmig wirkt zudem, dass ihm verkündet wird, seine Mutter habe ihn ausgerüstet und zum Artushof gesandt (BI 3238–3241), auch davon erfährt das Publikum nun zum ersten Mal.

Es scheint einerseits wichtig, die Figur in eine prominente Ahnenreihe zu stellen, andererseits wird sie an diese nicht sonderlich fest gebunden, sondern kann für sich allein stehen. Seinen Ruf hat der Bel Inconnu sich bereits durch eigene Leistung erworben. Mit der Fee als Mutter wird zudem das Problem einer Verheiratung Gaweins umgangen und der Sohn trotzdem nicht mit dem Makel einer illegitimen Geburt behaftet. Während die mittelhochdeutschen Romane wie zuvor angeführt verschiedene Möglichkeiten durchspielen, wie eine Verheiratung Gaweins in die Handlung zu integrieren ist, ohne das Gefüge am Artushof zu gefährden, wird die Problematik hier gänzlich ausgespart.

Die Schlangenkuss-Episode hat für den Romanverlauf eine besondere Bedeutung und markiert eine klare Zäsur: Der erste Teil, der von einem jungen, unbekanntem Ritter erzählt, der sich in der Welt erst etablieren muss, endet hier.²⁵⁴ Nun folgen die Abenteuer des Gauvain-Sohnes, der unter seinem eigentlichen Namen reitet. So beschreibt es auch Antoinette Fierz-Monnier: „Der Roman zerfällt so in zwei klar getrennte Teile. Der erste zeigt, was bis zur entscheidenden Wandlung geschieht, der zweite handelt von dem, was der gewandelte Held erlebt. An derselben Person wird die Frage erörtert: ‚Wie sieht der Weg des Helden vor der Persönlichkeitswerdung aus, und was geschieht *nachher* mit ihm.‘“²⁵⁵ Doch das Wissen um die eigene Identität hat auf der Figurenebene für das Verhalten des Protagonisten keine große Bedeutung, obgleich die Verkündung wie eine Art Belohnung für seine Mühen

²⁵⁴ Dies wird schon dadurch gestützt, dass der Protagonist beim Eintreten in die Gaste Cité nicht mehr zurückschauen soll und seine Begleiter, die bei allen vorherigen Aventiuren an seiner Seite waren, nun zurückbleiben. Das Abenteuer des Schlangenkusses ist eine Prüfung für den jungen Ritter, nach der er in eine neue Lebensphase eintritt.

²⁵⁵ Fierz-Monnier: *Bel Inconnu*, S. 101.

präsentiert wird. Ruhm und Ehre konnte der Bel Inconnu bereits zuvor aus eigener Kraft erlangen. Die Abstammung von Gauvain verortet ihn nun zusätzlich in der Gesellschaft und verleiht ihm Würde und Ansehen. Das Motiv der Namensgebung scheint jedoch stärker dazu zu dienen, auf der Handlungsebene den ersten Teil abzuschließen und den Rezipienten eine Zuordnung zu ermöglichen.

Nach der Offenbarung der Identität im Anschluss an die Schlangenkuss-Episode verschiebt sich der Fokus folglich sehr rasch wieder. Der junge Ritter ist zunächst erfreut:

Et cil remaint, grant joie fist
De ço qu'il ot que la vois dist :
Bien li a dit en sa raisson
Qui ses peres est et le non.
(BI 3245–3248)²⁵⁶

Endlich weiß er, wer er ist und woher er stammt. Doch aufgrund der Anstrengung schläft er erst einmal erschöpft ein.

Als er erwacht, erblickt er eine wunderschöne Dame: Esmerée, die von zwei Zauberern in die Schlange verwandelt wurde. Durch den Kuss und indem der Ritter nicht vor ihr zurückschreckte, sondern sie wie einen Menschen behandelte, war die Erlösung möglich. Die Aufgabe, für die Helie den Bel Inconnu gewinnen sollte, besteht somit ebenfalls aus einer Erlösung, diese ist jedoch nicht christlich konnotiert wie im *Wigalois*.

Zum Dank soll Guinglain die Dame nun zur Gemahlin erhalten und Herr über ihre Länder werden. Guinglain will ihr Angebot jedoch nicht unverzüglich annehmen, sondern zunächst die Einwilligung von König Artus einholen. Dies entpuppt sich als Verzögerungstaktik, denn während das gesamte Reich voller Freude ist, alle über die Erlösung ihrer Herrin jubeln und sogleich die Hochzeit vorbereiten wollen, bleibt Guinglain zurückhaltend.

Ihn plagen andere Sorgen:

Amors li cange son pensser,
Ne puet dormir ne reposer.
Onques mais n'ot il d'amer cure,
Mais or se diut a desmesure
Por la Pucele as Blances Mains.
(BI 3677–3682)²⁵⁷

²⁵⁶ Übers.: Voll Freude über die Offenbarung bleibt der Ritter allein zurück: durch ihre Rede weiß er endlich, wer sein Vater ist und wie er heißt (S. 115).

²⁵⁷ Übers.: Die Liebe verdreht ihm den Kopf; er kann nicht schlafen, er kann nicht ruhen. Die Liebe, die ist ihm immer einerlei gewesen, doch jetzt, da muß er Marterqualen leider für die Jungfrau mit den Weißen Händen (S. 130).

Er kann die Fee der Ile d'Or nicht vergessen und hat Sehnsucht nach ihr. Guinglain befindet sich in einer Zwickmühle: Er möchte sich nicht zwischen den beiden Frauen entscheiden müssen. Erneut verharret er und bleibt unschlüssig – wie dies bereits während des Schlangenkusses der Fall war. Doch die mangelnde Entscheidungsfreude ist nun alles andere als richtig. Um diese Problematik kreist der französische Roman im Folgenden. Eine Zusammenführung von Vater und Sohn wird nicht ausgestaltet, obwohl dies zu erwarten gewesen wäre.²⁵⁸ Die eigentliche Thematik des Romans ist eine andere. Mit der Wahl einer der beiden Damen, müsste Guinglain sich auch für eine von zwei völlig gegensätzlichen Welten und Lebenswegen entscheiden: für die leidenschaftliche Liebe zur Fee in der magischen Anderwelt oder für ein geordnetes Leben und eine Vernunft Ehe mit Esmerée innerhalb der höfischen Gesellschaft.²⁵⁹ Beide Konzeptionen entspringen jeweils unterschiedlicher Erzählschemata, Artusroman und Feenmärchen, deren Überblendung im Dilemma des Protagonisten verdeutlicht wird.²⁶⁰ Das Spiel mit den Rezipientenerwartungen wird in diesem Zusammenhang besonders deutlich. In den bisherigen Artusromanen handelte es sich bei der erlösten bzw. geretteten Dame immer auch um die Geliebte des Ritters. Die Aufhebung dieses Musters im *Bel Inconnu* führt zu Komplikationen im Handlungsverlauf, die nicht aufgelöst werden, sodass der Roman letztlich offen endet. Der junge Ritter wird, wie von Artus angewiesen, mit Esmerée verheiratet, doch lässt der Erzähler zum Schluss die Möglichkeit anklingen, den Text weiter zu erzählen, um Guinglain wieder mit der Fee zusammenzuführen.

²⁵⁸ Beide nehmen zwar am Turnier um Esmerée teil, das Artus ausruft, ein Aufeinandertreffen der beiden wird indes nicht angeführt (BI 5498–5960). Wenngleich Artus seinen Neffen Guinglain nach dem Turnier freudig empfängt, werden Vater und Sohn nicht zusammengeführt (BI 6023–6027).

²⁵⁹ Vgl. hierzu etwa: Jean-Guy Gouttebroze: *J'ai deux amours... Guinglain entre épouse et maîtresse*. In: *Cahiers de civilisation médiévale* 161 (1998), S. 55–63; Françoise Boiron u. Jean-Charles Payen: *Structure et sens du „Bel Inconnu“ de Renaut de Beaujeu*. In: *Le Moyen Âge* 76 (1970), S. 15–26; Alice M. Colby-Hall: *Frustration and Fulfillment: The Double Ending of the Bel Inconnu*. *Yale French Studies* 67 (1984), S. 120–134.

²⁶⁰ Rimpau argumentiert zwar, dass Esmerée durch ihre Verzauberung ebenfalls mit feenhaften Attributen versehen wird und zum melusinischen Typ gezählt werden kann, doch da ihr dies von außen attribuiert wird, scheint es sinnvoller, sie weiterhin zur ritterlichen Welt zuzuordnen (vgl. Laetitia Rimpau: *Aspekte der ‚schönen Erscheinung‘: Le Bel Inconnu, Le Dit de la Panthère und die Vita Nuova*. In: *Körperkonzepte im Arturischen Roman*. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2007. S. 75–128. Hier S. 104).

Der altfranzösische *Bel Inconnu* knüpft wenige Jahre nach den ersten arthurischen Erzählungen von Chrétien an die Tradition an, indem er von Gauvains Sohn erzählt. Dieser Abstammung kommt im Roman jedoch keine große Bedeutung zu. Obwohl die Enthüllung der Identität an einer wichtigen Stelle innerhalb der Handlung, gleich nach Bestehen des großen Abenteurers, platziert ist, bleibt sie beinahe irrelevant. Der junge Ritter hat sich bereits zuvor einen Namen aus eigener Kraft und Leistung erworben. Auch in die berühmte Tafelrunde wurde er ohne mögliches Zutun des eigenen Vaters aufgenommen. Im weiteren Romanverlauf wird auf die Abstammung ebenfalls nicht mehr eingegangen. Die Rezipienten könnten zwar eine Zusammenführung von Vater und Sohn erwarten, doch der Roman widmet sich einer ganz anderen Problematik, die bis zum Schluss nicht abgeschlossen wird. Da der mittelhochdeutsche *Wigalois* eng mit dem Roman *Renauts de Beaujeu* verwandt ist, wird zu prüfen sein, wie die Handlung im Deutschen aufgegriffen wird, wo sich Veränderungen finden und wie diese sich auf die Erzählung auswirken. Insbesondere die Beziehung zwischen Vater und Sohn und ihre Ausgestaltung sind dabei von Interesse. Bereits in der französischen Version finden sich in diesem Zusammenhang Unstimmigkeiten, sodass sich die Frage stellt, ob diese übernommen oder aufgelöst werden – und wenn ja, wie dies erfolgt.

Doch nicht nur der *Bel Inconnu* erzählt von Gauvains Sohn, auch in den Fortsetzungen von Chrétiens *Perceval* taucht die Figur an unterschiedlicher Stelle aus, worauf im Folgenden noch einmal einzugehen ist.

3 Kindheit und Jugend in den Chrétien-Fortsetzungen

Um das Bild von Gaweins Sohn im späteren Mittelalter noch etwas differenzierter zu betrachten, soll der Blick über den *Bel Inconnu* hinaus auf eine davon abweichende Darstellung des Sohnes gerichtet werden: auf die Figur des Sohnes in den altfranzösischen Fortsetzungen des *Perceval* von Chrétien de Troyes. Auch die Übersetzung ins Mittelhochdeutsche im *Rappoltsteiner Parzifal* wird zur Vollständigkeit herangezogen. Möglicherweise lassen sich so weitere Interpretationsansätze und Figurentraditionen von Gauvain/Gawein und seinem Sohn finden, die für die spätere Untersuchung des *Wigalois* hilfreich sind.

3.1 Einführendes

Die Entstehung der ersten beiden Fortsetzungen wird innerhalb der Forschung um 1200 angesetzt, also bereits recht zeitnah zu Chrétiens *Perceval*, dessen Entstehung auf ca. 1181–1191 geschätzt wird. Die anonyme erste Fortsetzung, die *Continuation Gauvain*, behandelt Gauvains Suche nach dem Gral und setzt nach dem Konflikt mit Guiromelant bzw. Gramoflanz im Deutschen ein – die Stelle, an der Chrétiens *Perceval* endet.²⁶¹ Die zweite Fortsetzung, die *Continuation Perceval*, von Wauchier de Denain schließt an die erste an und behandelt Percevals Rückkehr zur Gralsburg, nachdem er einige Abenteuer bestanden hat.²⁶² Die dritte und vierte Fortsetzung entstanden im 13. Jahrhundert. Da sie die Figur des Gawein-Sohnes jedoch nicht enthalten, sind sie im Rahmen dieser Arbeit nicht relevant.²⁶³

²⁶¹ Diejenigen Handschriften, die sowohl Chrétiens *Perceval* als auch die anschließenden Fortsetzungen überliefern, weisen dabei jedoch keine klare Trennung auf, worauf auch Pickens, Busby und Williams hinweisen: „Most medieval readers or listeners, however, might even have remained unaware that Chrétien’s part was over [...].“ Die vier Manuskripte, die lediglich den *Perceval* überliefern, lassen indes Rückschlüsse auf dessen Schluss zu (Rupert T. Pickens, Keith Busby und Andrea M. L. Williams: *Perceval and the Grail: The Continuations*, Robert de Boron and Perlesvaus. In: *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*. Hrsg. v. Glyn S. Burgess u. Karen Pratt. Cardiff 2006 (Arthurian literature in the middle ages; 4). S. 215–273. Hier S. 222).

²⁶² Die Grenze zwischen den beiden ersten Fortsetzungen ist dabei nicht zwingend eindeutig innerhalb der Handschriften zu ziehen. Erst die Selbstnennung Wauchiers de Denain in Vers 31421 der *Perceval*-Fortsetzung weist auf einen neuen Dichter hin (vgl. hierzu Pickens: *Perceval and the Grail*, S. 227).

²⁶³ Zu Entstehung und Datierung der Fortsetzungen vgl. auch Matilda Tomaryn Bruckner: *Chrétien Continued. A Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*. Oxford/New York 2009.

Da mit Wolframs *Parzival* im Gegensatz zum altfranzösischen *Perceval* ein abgeschlossener Text vorlag, wurden die Chrétien-Fortsetzungen im mittelhochdeutschen Sprachraum wenig bis nicht rezipiert. Es bestand keine Notwendigkeit, einen noch offenen, unvollendeten Text zu vervollständigen. Erst im vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts erteilte Ulrich von Rappoltstein den Auftrag, diese Fortsetzungen aus dem Französischen ins Deutsche zu übertragen. Die beiden Straßburger Goldschmiede Colin und Wisse sollten eine große Handschrift anfertigen, die neben Wolframs Text auch die altfranzösischen Fortsetzungen enthielt, die als ‚Ergänzung‘ zu diesem betrachtet wurden.²⁶⁴ Dabei wurden die übersetzten Textteile in Wolframs Werk eingefügt, ohne jedoch die Widersprüche zu diesem aufzulösen.²⁶⁵ Die Handschrift wurde aus einer Sammelleidenschaft heraus in Auftrag gegeben; das oberste Prinzip bei der Erstellung war daher die Texttreue. So bleibt Wolframs Text gänzlich unangetastet und wurde lediglich abgeschrieben; die französischen Texte hingegen wurden übersetzt, aber darüber hinaus nicht verändert, um sie an den Wolframschen Bestand anzugleichen.²⁶⁶ Lediglich einige Namen wurden an den mittelhochdeutschen Text angepasst. Der *Rappoltsteiner Parzifal* erzählt somit ebenfalls von Gaweins Sohn. Die Darstellung entspringt jedoch einer ganz anderen Tradition und weicht komplett von derjenigen im *Wigalois* ab, was zu einem uneinheitlichen und widersprüchlichen Bild des Gaweinsohnes im Mittelhochdeutschen führt. Trotz der Popularität des Vaters Gawein tritt die Figur des Sohnes in mittelhochdeutschen Texten eher selten auf. Ihr Vorkommen ist weitgehend beschränkt auf Erzählungen, welche spätere Überarbeitungen des Wirrtschen *Wigalois* sind und somit einer Traditionslinie entspringen.²⁶⁷ Diese weitere Tradition der Figur, die mit der Übersetzung der Chrétien-Fortsetzungen über einhundert Jahre nach dem *Wigalois* in den deutschen Sprachraum gebracht wird, erscheint im Rahmen der vorliegenden Arbeit daher besonders spannend. Selbst innerhalb der einzelnen Teile des *Rappoltsteiner*

²⁶⁴ Zur Entstehung des *Rappoltsteiner Parzifals* siehe die ausführliche Untersuchung von Dorothea Wittmann-Klemm: Studien zum „Rappoltsteiner Parzifal“. Göppingen 1977 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 224).

²⁶⁵ Zum Aufbau des *Rappoltsteiner Parzifals*: Wittmann-Klemm: Studien, S. 9–16; siehe dazu auch: Werner Besch: Vom ‚alten‘ zum ‚nüwen‘ Parzival. In: Deutschunterricht 14 (1962), H. 6, S. 91–104.

²⁶⁶ Vgl. Wittmann-Klemm: Studien, S. 29.

²⁶⁷ Hierzu zählen etwa Ulrich Füetriers *Wigoleis*, der Prosaroman *Wigoleis vom Rade*, der *Wigelis* und die westjiddische Erzählung *Widuwilt*, auf die im späteren Verlauf dieser Arbeit noch einzugehen ist.

Parzifals treten Unstimmigkeiten auf, was der Tatsache geschuldet ist, dass auch die Chrétien-Fortsetzungen aus mehreren Texten verschiedener Autoren bestehen. Für die Frage nach möglichen Einflüssen auf den Wirtschen Text und Abweichungen sind aufgrund des zeitlichen Abstands der beiden deutschen Romane allerdings die französischen Texte heranzuziehen.

3.2 Gauvain und das Fräulein

Innerhalb der *Continuation Gauvain* werden die Begegnung der Eltern und die Zeugung des gemeinsamen Sohnes geschildert.²⁶⁸ Schon hier ergibt sich die erste Unstimmigkeit. Je nach Fassung werden in den französischen Vorlagen zwei verschiedene Versionen dieses Aufeinandertreffens erzählt.²⁶⁹ In der *version flirt* wird das Ganze wie eine Liebesbegegnung geschildert: Gauvain stößt während eines Aventiureritts auf ein Fräulein in einem Zelt, Guilorete (CG 12678), die ihn laut eigener Aussage bereits lange verehrt (CG 2592–2653).²⁷⁰ Zunächst will sie nicht glauben, dass tatsächlich der berühmte Ritter Gauvain, von dem sie bereits so viel Gutes gehört hat, vor ihr steht und will dies nachprüfen. Doch als sie erkennt, dass er es wirklich ist, ist sie überglücklich und fällt ihm um den Hals. Die beiden fühlen sich direkt zueinander hingezogen, verbringen den Tag gemeinsam im Zelt, das Fräulein gibt sich Gauvain bereitwillig hin und überhäuft ihn mit Liebesbekundungen: „*Amis, fait ele, en abandon / Vos met mon cors et vos present. / Vostre serai tot mon vivant*“ (CG 2702–2704)²⁷¹.

²⁶⁸ Zu diesem Thema vgl. u.a. Hilmar Wrede: Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens von Troyes. Diss. (masch.) Göttingen 1953. S. 79–82; Pierre Gallais: Gauvain et la Pucelle de Lis. In: *Mélanges des linguistique romane et de philologie médiévale. Offerts à M. Maurice Delbouille. Band 2: Philologie médiévale.* Hrsg. v. Madeleine Tyssens u. Jean Renson. Gembloux 1964. S. 207–229.

²⁶⁹ Vgl. hierzu auch: Jessica Quinlan: One of Us Is Lying. The Narrator, Gauvain and the Pucelle de Lis. In: *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung.* Hrsg. v. Brigitte Burrichter et al. Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 9). S. 39–54; Yen-Chun Chen: Ritter, Minne und der Gral. Komplementarität und Kohärenzprobleme im „Rappoltsteiner Parzifal“. Heidelberg 2015 (Studien zur historischen Poetik; 18). S. 185–193.

²⁷⁰ Hier und im Folgenden unter der Sigle CG zitiert nach: The continuations of the old French *Perceval* of Chretien de Troyes. Band 1. The first continuation. Redaction of Mss T V D. Hrsg. v. William Roach. Philadelphia 1949.

²⁷¹ Übersetzung hier und im Folgenden – bis auf wenige Ausnahmen, die eine eigene Übersetzung erforderten – nach: Gauvain sucht den Gral. Erste Fortsetzung des „Perceval“ von Chrestien de Troyes. Übersetzt von Konrad Sandkühler. Einmalige Sonderausgabe. Stuttgart 1977: „Freund,

Die Rezipienten erhalten somit den Eindruck einer ganz und gar einvernehmlichen Liebesbegegnung. Am Abend bricht Gauvain auf und lässt das Fräulein allein zurück.

Mit dem Eintreffen von Vater und Bruder beginnt sich der Ton der Erzählung unvermittelt zu verändern: Als die beiden von Guilorete erfahren, dass sie kurz zuvor von Gauvain entjungfert wurde (CG 2740), sehen sie dies als Entehrung an und beschließen, die Schmach zu rächen. Erzürnt reiten sie Gauvain nach. Der Vater holt ihn als Erster ein. Neben der Schande für die Tochter wirft er Gauvain vor, vor einer Weile seinen Bruder erschlagen zu haben:

„Traîtres, n'en poëz aller;
Je vos ferai chier comperer
Mon frere que vos oceïstes;
Et puis tel honte me feïstes,
Ma fille avez despucelee.“
(CG 2753–2757)²⁷²

Gauvain leugnet jegliche Schuld: *ainc ne vos fis tort ne lait* (CG 2763).²⁷³ Es kommt zu einem Kampf, bei dem der Artusritter seinen Gegner schwer verwundet und davonreitet. Somit zieht er den Hass des Sohnes, Bran de Lis, noch stärker auf sich, der nun ebenfalls heranreitet und ihn angreift:

Lerres, traîtres! n'en irez.
La mort mon oncle comperrez
Que m'oceïstes par grant tort;
Et mon pere ravez hui mort
Et ma seror despucelee.
(CG 2833–2837)²⁷⁴

Aufgrund einer starken Verwundung Gauvains wird der Kampf jedoch verschoben, bis die beiden sich das nächste Mal begegnen (CG 2917–2960). Die Ritter trennen sich und jeder zieht seiner Wege. Dass Gauvain Guilorete schwanger zurücklässt, weiß er nicht (CG 2987).

Euch übergebe ich meinen Leib und schenke Euch in allen Ehren meine Liebe für alle Zeit.“ (S. 90).

²⁷² Übers.: „Verräter, reitet nicht weiter! Heute sollt Ihr es büßen, daß Ihr meinem Bruder den Kopf abschluget und mir die Schande antatet, meiner Tochter die Jungfräulichkeit zu rauben.“ (S. 91).

²⁷³ Übers.: ich tat Euch niemals Schande und Leid an (S. 91).

²⁷⁴ Übers.: „Mörderischer Verräter, geht nicht weiter! Nun sollt Ihr den Tod meines Oheims büßen, den Ihr zu Unrecht erschlagen habt. Meinen Vater habt Ihr zu Tode getroffen und meine Schwester entehrt!“ (S. 92).

Da sich die Übertragung im *Rappoltsteiner Parzifal* inhaltlich streng an eine Vorlage hält, die beide Versionen enthielt (Mixed Redaction, Mss TVD)²⁷⁵, ergibt sich hier zunächst das gleiche Bild: Gawan verbringt den Tag gemeinsam mit einem Fräulein in einem Zelt – Aclervis, der Schwester des Ritters Bran von Lis.²⁷⁶ Als Vater und Bruder im Nachhinein davon erfahren, wollen sie die Schande an Gawan rächen. Es kommt zum Kampf, bei dem der Vater schwer getroffen wird. Die Auseinandersetzung mit dem Bruder kann Gawan aufgrund seiner Verletzung verschieben.

3.3 Gauvain und Bran de Lis

Erst einige Jahre später kommt es zu dem erneuten Zusammentreffen und Bran de Lis erhofft sich endlich Vergeltung. Gauvain, der sich zu diesem Zeitpunkt in Begleitung der Artusritter befindet, muss seinem Onkel erklären, wie es zu diesem Streit kommt. Die Version, die Gauvain dem König erzählt, muss die Rezipienten überraschen, sie ist nicht nur deutlich ausführlicher, sondern unterscheidet sich grundlegend von der ersten Variante und wird als *version viol* bezeichnet: Nach eigener Auskunft gelangte Gauvain während eines Ritts zu einem Zelt, in dem ein schlafendes Fräulein lag (CG 9928–9950). Übermannt von seinem Begehren beginnt er sie zu küssen und zu umarmen – trotz ihrer Bitte, sie schlafen zu lassen. Das Fräulein wehrt sich, weint und warnt Gauvain vor Vater und Bruder, doch dieser ist von seinem Verlangen so getrieben, dass er sie schließlich gegen ihren Willen entjungfert: *Sire, si grant oltrage fis / Qu'a force la despucelai. / Ainc por son plorer nel laissai* (CG 10042–10044).²⁷⁷ Alsdann lässt er sie geschändet zurück und flieht, als ihre Verwandten wiederkehren. Aus der vormaligen Liebesbegegnung wird eine Vergewaltigung.

²⁷⁵ Zu den französischen Vorlagen des *Rappoltsteiner Parzifals* siehe Wittmann-Klemm: Studien, S. 16–28.

²⁷⁶ Hier findet sich ein Übersetzungsfehler. Die deutschen Bearbeiter fanden in dem entsprechenden französischen Vers die Formulierung *sa seror au cler vis* (CG 2986) – seine Schwester, die schön anzuschauen ist. Diesen Zusatz fassten sie allerdings offenbar als Namen auf. Im späteren Verlauf trägt sie ihren richtigen Namen Gylurette.

²⁷⁷ Hier findet sich keine Übersetzung bei Sandkühler, da dieser sich an der Ausgabe von Potvin orientiert. Eigene Übersetzung: „Herr, eine solche Schandtät beging ich, indem ich sie mit Gewalt entjungferte, auch ihr Weinen hielt mich nicht davon ab.“

Der Bruder ist dementsprechend aufgebracht und fordert, dass beide miteinander kämpfen (CG 10125–10128). Die *version viol* erzählt auch hier anders. Guilorete hat hier zwei Brüder und Gauvain trifft zunächst auf Meliant de Lis. Als er diesen erschlagen hat, kommt der Vater herangeritten und fordert Vergeltung für den Tod seines Sohnes und die Entehrung seiner Tochter (CG 10235–10242). Doch Gauvain kann auch ihn erschlagen. Erst jetzt trifft Bran de Lis ein: *il regretoit molt son frere / Qu'il a trové mort et son père* (CG 10279f.)²⁷⁸. Als er obendrein von Gauvain erfährt, was seiner Schwester widerfahren ist, will er sich an diesem rächen. Doch der Kampf wird bereits nach kurzer Zeit von Gauvain mit einer List abgebrochen:

Fort est a croire en ceste terre
 Que nus hom me poïst conquerre.
 Biens seroit, al mien escient,
 Que nos fuissions devant grant gent
 Qui bien deïssent sanz mentir
 Li quels volroit mix al partir.
 (CG 10409–10414)²⁷⁹

So wird der Kampf verschoben, bis beide sich das nächste Mal begegnen.

Die *version viol* zeichnet ein völlig anderes und deutlich negativeres Bild des zuvor strahlenden Artushelden Gauvain. Der Zorn und das Rachebedürfnis von Bran de Lis sind demzufolge stärker als in der *version flirt*. Nicht nur, dass Gauvain hier eine junge Dame gegen ihren Willen bedrängt, er tötet im Anschluss auch noch Vater und Bruder, anstatt sich von ihnen einen Sicherheitseid leisten zu lassen. Gespiegelt wird dies von der Ungläubigkeit der Verwandten Guilorettes, die sich partout nicht vorstellen können, dass tatsächlich Gauvain diese Schandtaten begangen haben soll. Der einst mustergültige Ritter der Tafelrunde wird hier deutlich herabgesetzt und mit ihm die Werte des Artushofes. Dies fügt sich in die Entwicklung der Figur nach Chrétien. Gauvain erhält im Französischen vermehrt negative Züge.²⁸⁰ Auch die Figur des Sohnes wird hier zu Beginn mit einem Makel versehen: Er ist ein uneheliches Kind, das obendrein aus einer Vergewaltigung hervorgeht.

²⁷⁸ Eigene Übers.: Er bedauerte seinen Bruder sehr, den er tot aufgefunden hatte, und seinen Vater.

²⁷⁹ Übers.: Ist es doch in diesem Lande schwer zu glauben, daß mich jemand überwinden könne, das ist die volle Wahrheit. Deshalb wäre es weit besser, wir stünden vor so vielen Menschen, die unseren Kampf bezeugen könnten und feststellten, wer am Ende der Bessere sei (S. 120).

²⁸⁰ Vgl. dazu Busby: Gauvain in Old French Literature. Insb. Kap. 4–6; Keith Busby: Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Old French Verse Romances. In: Gawain. A Casebook. Hrsg. v. Raymund H. Thompson u. Keith Busby. New York/London 2006. S. 139–155; Fanni

Mit der Übersetzung im *Rappoltsteiner Parzival* wird dieses Bild nun auch in den mittelhochdeutschen Sprachraum übertragen, wo eine entsprechende Tradition der Figur fehlt. Die Popularität Gawans verhinderte hier bislang offenbar eine Negativzeichnung. Stattdessen bezeugen spätmittelalterliche Texte wie die *Crône* ein Interesse an Gawan als erfolgreichem Protagonisten, nachdem er im *Parzival* an der Gralserlösung scheiterte. Die Widersprüchlichkeit im Zusammenhang mit der Episode um Gawan und das Fräulein demonstriert beispielhaft den Umgang mit den altfranzösischen Vorlagen. Bei der Übersetzung im *Rappoltsteiner Parzival* wurden beide Versionen trotz ihrer Gegensätzlichkeit aufgegriffen. Die Vollständigkeit des Textes ist oberstes Prinzip, die sich daraus ergebenden Unstimmigkeiten werden nicht aufgelöst, sondern um der Gesamtheit des Textes willen akzeptiert.

3.4 Gauvains Sohn

Als Bran de Lis nun den vormals verschobenen Kampf fordert, hält Gauvain trotz Furcht sein Gelübde ein. Diesen Zweikampf, den großen Zorn und die Unbarmherzigkeit, mit der sich die beiden Männer gegenüberstehen, beobachtet auch Guilorete. Daraufhin geht sie in ihre Kammer und kehrt mit einem kleinen Kind im Arm zurück. Da sie Angst hat, ihr Bruder könne Gauvain erschlagen, soll das Kind eine Beilegung des Kampfes erwirken:

„Biax fix, alez hastivement
A cel grant chevalier dela;
C'est vostre oncles, n'en doutez ja.
Laiez vos chaoir a ses piez,
Biay chiers fix, et si li baisiez,
Et por Dieu li querez la vie
Vostre pere, qu'il ne l'ochie.“
(CG 10892–10898)²⁸¹

Bei dem Kind handelt es sich um den gemeinsamen Sohn von Guilorete und Gauvain, den sie vor fünf Jahren im Zelt gezeugt haben. Bran de Lis wiederum reagiert äußerst

Bogdanow: The Character of Gauvain in the Thirteenth-Century Prose Romances. In: Gawain. A Casebook. S. 173–181.

²⁸¹ Eigene Übers.: Lieber Sohn, lauft schnell zu diesem starken Ritter, das ist fürwahr Euer Onkel, zweifelt nicht daran. Werft Euch ihm zu Füßen, lieber süßer Sohn, küsst ihm die Füße und bei Gott, fleht um das Leben Eures Vaters, damit er ihn nicht töte.

ungehalten: *Fui toi de chi, fix a putain* (CG 10917).²⁸² Anstatt Erbarmen zu zeigen, zieht er das Kind grob am Fuß weg, sodass es zu Boden fällt und blutet.

Die Darstellung Brans de Lis in dieser Szene ist auffallend gewalttätig und mitleidlos. Zuvor wurde er als ehrenhafter Ritter gezeigt, der das Unrecht rächen will, das seiner Familie und insbesondere seiner Schwester widerfahren ist. Dabei blieb er Gauvain gegenüber trotz allem fair und stimmte einer Verschiebung des Kampfes aufgrund dessen Verletzung zu. Sein Verhalten dem kleinen Kind gegenüber charakterisiert ihn nun jedoch als jähzornig und impulsiv.

Bran von Lis reagiert im *Rappoltsteiner Parzifal* ebenfalls äußerst ungehalten, die grobe Beleidigung wird hier allerdings weggelassen, obwohl der Text sonst immer um eine genaue Übertragung bemüht ist. Offenbar wurde ein solcher sprachlicher Ausdruck als unangemessen empfunden. Dies trägt mithin zu einer weniger ambivalenten Darstellung Brans von Lis bei als im Französischen. Ein uneheliches Kind hat für den Onkel auch hier keinerlei Wert und somit keine Achtung verdient. Er stößt es weg und bleibt unbarmherzig. Doch zu einer abfälligen Beschimpfung wie sein Pendant im Französischen lässt sich Bran von Lis nicht hinreißen.

Guiloretes weitere Versuche, mit Hilfe des Kindes die beiden Kämpfenden voneinander zu trennen, scheitern. Alle Umstehenden sind erschüttert und haben Mitleid mit dem kleinen Kind, sodass Artus beschließt einzugreifen:

Molt est biax cis enfes petis;
Ainc mais nul jor de vostre vie
Ne feïstes tel vilonie
Com de si bel enfant tïer.
Ja ne li deüssiez veer
La requeste que il vos fist,
Car nul outrage ne vos quist.
(CG 10938–10944)²⁸³

Doch Bran de Lis will nicht einlenken und der Kampf wird fortgesetzt. Guilorete versucht abermals, eine Einigung zu erzielen. Dieses Mal soll das Kind den eigenen Vater überzeugen. Sie trägt es zwischen die beiden Streitenden. Das Lachen des Kindes und seine

²⁸² Eigene Übers.: Hinfort mit dir, du Hurensohn!

²⁸³ Übers.: [D]ies kleine Kind ist so schön, und Ihr habt wohl in Eurem ganzen Leben keine größere Untat begangen, als ein so schönes Kind zu mißhandeln. Ihr dürftet wahrlich ihm nicht abschlagen, was es von Euch erbeten hat. Ihr habt Euch roh benommen [...]. (S. 128)

Unbekümmertheit, mit der es nach den Schwertern greift, erbarmen die umstehenden Ritter und sie drängen Artus, den Kampf zu beenden. Erst jetzt gelingt es, eine Versöhnung zu erzielen. Gauvain fällt Bran de Lis zu Füßen und bittet um Verzeihung für seine Vergehen.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Möglichkeit einer Heirat nicht ausgeschöpft wird. Nach einer Aussage bot Gauvain beim Zusammentreffen Guilorete im Beisein ihres Bruders an, sie zu heiraten (CG 10139–10142). Diese lehnt zunächst ab, doch solle ihr Bruder auf einer Heirat bestehen, dann wolle sie nur Gauvain zum Ehemann nehmen (CG 10162–10165). Doch weder Meliant noch später Bran de Lis stimmen dieser Verbindung zu; beide sind stattdessen auf Rache aus. Nach der Versöhnung wird die Möglichkeit einer Heirat nicht noch einmal angesprochen. Auch die Fortsetzung umgeht so, wie zuvor in der Untersuchung des *Bel Inconnu* angeführt, die Einbindung Gauvains in eine Ehe. Die Artusritter bleiben im Anschluss an die Aussöhnung einige Tage im Chastel de Lis und Gauvain hat Gelegenheit, Zeit mit Guilorete und dem Kind zu verbringen. Trotz aller anfänglichen Vergehen und Feindseligkeiten erlebt die Episode einen friedlichen Ausgang: Gauvain lernt sein Kind kennen, versöhnt sich mit der Mutter und erlebt eine schöne gemeinsame Zeit mit den beiden:

Toute joie sanz vilonnie
En avoit; si ne haoit mie
Son bel fil, qu'il baisoit sovent.
Sejorner volsist longuement.
(CG 11197–11200)²⁸⁴

Die Gauvain-Figur erhält hier einen neuen Zug: Er ist nicht nur der erfahrene Artusritter, sondern wird – wenngleich nur kurzzeitig – als Vater und Partner dargestellt. Auch im Deutschen wird Gawan hier in seiner seltenen Rolle als Vater gezeigt. Über die einzelne Episode geht dies in den Texten jedoch nicht hinaus. Er verlässt die beiden ein weiteres Mal, um Artus' Heereszug gegen Chastel Orgueillous zu unterstützen, an dem auch Bran de Lis teilnimmt.

An diese widersprüchliche Darstellung der Elternvorgeschichte schließt sich innerhalb der *Continuation Gauvain* noch ein weiteres Motiv an: die Entführung des Sohnes. Als die

²⁸⁴ Übers.: Er freute sich ihrer in allen Ehren und haßte sie keineswegs; auch seinen Sohn küßte er häufig. Auf diese Weise hätte er gerne lange Zeit verharren mögen (S. 132).

Ritter vom Feldzug gegen Orgueilleous zurückkehren und im Schloss ankommen, erfahren sie, dass das Kind am Morgen draußen beim Spielen von einer Gruppe Unbekannter entführt wurde. Sowohl König Artus als auch Bran de Lis erklären sich sofort bereit, zu einer großen Suche aufzubrechen. Sogar der zuvor besiegte Söldner von Orgueilleous möchte sich beteiligen. Gauvain hingegen erklärt, *Que ja n'i portera le pié; / Il ne set rien de querre enfant* (CG 12566f.).²⁸⁵ Stattdessen reitet er mit Guilorete und dem auf Chastel Orgueilleous zuvor befreiten Gifflet zu Königin Guinevre ins nahegelegene Chastel des Ormiax. Die Suche nach dem eigenen Sohn überantwortet er seinem Onkel. Auch Gawan im Deutschen will nicht an der Suche teilnehmen, stattdessen reitet er gemeinsam mit Gylurette und dem befreiten Giflet zu Ginover.

Für Bran de Lis hat sich die Stellung des Kindes im Vergleich zur vorherigen Episode offenbar geändert. Sowohl im Französischen als auch in der deutschen Übersetzung erkennt er das Kind nun an und ist sofort bereit, mit all seinen Männern nach ihm zu suchen. Von der ursprünglichen Ablehnung und Feindseligkeit ist mit einem Mal nichts mehr zu erahnen. Da eine Heirat der Eltern nicht in Erwägung gezogen wurde, ist das Kind weiterhin als unehelich anzusehen. Es steht auch rechtlich außerhalb eines Sippenverbandes und ist lediglich der Mutter anverwandt. So heißt es etwa im Sachsenspiegel, Landrecht I 51 § 2: *Man saget, daz kein kint siner muter kebizkint en si, des en iz doch nicht.*²⁸⁶ Doch Gauvain schwört Bran de Lis *homage* (CG 11143) im Zuge der Versöhnung, sodass beide in ein Rechtsverhältnis treten. Da Gauvain seinen Sohn anerkennt, wirkt sich dies auch auf das Kind aus. Darüber hinaus nimmt er die Beziehung zu Guilorete wieder auf, verbringt mit ihr und dem Sohn die Zeit, sodass ihre Verbindung zumindest eheähnlich wird und der Sohn nachträglich eine Art Legitimation erhält. Auch Guilorete nimmt Gauvain auf und verstößt ihn nicht.²⁸⁷

²⁸⁵ Übers.: [...] er werde keinen Fuß rühren, denn er habe es nicht gelernt, nach Kindern zu suchen (S. 153). Sowohl in der Short als auch in der Long Redaction stammt diese Aussage hingegen von Keu. Dies fügt sich auch besser in dessen übrige Aussagen. Indem die Mixed Redaction diese schroffe Bemerkung Gauvain zuweist, wird ihm erneut ein negativer Zug verliehen, da er als Vater das eigene Kind nicht suchen will.

²⁸⁶ Sachsenspiegel. Landrecht und Lehnrecht. Hrsg. v. Friedrich Ebel. Durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1999. S. 58.

²⁸⁷ Dass seine solche Möglichkeit nach einer Vergewaltigung ebenfalls besteht, zeigt der Text der *Crône*. Dort wird erzählt, dass einer Dame das Recht zusteht, ihren Vergewaltiger vor Artus

Brundage weist in seiner ausführlichen Studie zu Rechtsformen der Ehe mit einem Schwerpunkt auf kanonischem Recht ebenfalls darauf hin, dass eheähnliche Verbindungen in einigen Dekreten durchaus positiver beurteilt wurden:

A relationship without marital affection counted merely as an episode of fornication, no matter how long it endured or how many children it produced. But if the relationship between a man and his mistress was permanent and if the two were bound together by a marital affection, the situation was different. The *Summa Parisiensis* invoked in the Salic Law as a basis for holding that such a relationship ought to be considered a marriage.²⁸⁸

Bran de Lis kommt unter diesen Voraussetzungen wie schon zuvor seinen rechtlichen Pflichten nach und wird als verantwortungsvoller Landesherr gezeigt.

Mit dem Auszug beginnt ein neuer Handlungsteil und von dem Verschwinden des Kindes, der Suchaktion und dem Sohn im Allgemeinen wird nicht mehr weitererzählt. Stattdessen wendet sich die Geschichte wieder Gauvain und dessen nächstem Abenteuer zu, das er im Auftrag eines anderen Ritters übernimmt.

3.5 Zeitsprung

Erst am Ende dieses Abenteuers findet sich ein Einschub des Erzählers, der darüber informiert, dass er von dem weiteren Verbleib des Sohnes eben nicht berichten möchte:

Por che qu'il me covient entendre
A la grant matere comprendre,
Que je aconter ne weil chi,
Qui l'embla et qui le nourri,
Ne qui cil fu qui l'adouba
(CG 13609–13613)²⁸⁹

Gauvains Sohn wird offenbar nie von den Rittern gefunden, was ihm jedoch geschah und wie er aufwuchs, soll nicht von Interesse sein. In diesem kurzen Abschnitt finden sich einzig der Hinweis darauf, dass der Sohn von einer *pucele proisie* (CG 13617) gefunden und aufgenommen wird, der er fortan zu Diensten ist.

Obwohl dieses Motiv im *Bel Inconnu* nicht erwähnt wird, lässt sich durchaus vermuten, dass eine solche Entführung mitgedacht wurde. Wie bereits angeführt, besitzt der Sohn

anzuklagen und ihn des Landes verweisen zu lassen, wenn sie ihn nicht heiraten möchte (Cr 19440–19446).

²⁸⁸ Brundage, James A.: *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*. Chicago 1987. S. 297.

²⁸⁹ Übers.: Da ich mich auf die großen Taten beschränken muß, sollt ihr auch nicht erfahren, wer ihn raubte, wer ihn aufzog und wer ihn zum Ritter schlug (S. 173).

keinerlei Wissen über die eigene Herkunft, ist daher möglicherweise fernab seiner Heimat aufgewachsen. Der *Bel Inconnu* lässt an dieser Stelle eine Lücke, eine Unbestimmtheitsstelle, die von den Rezipienten gefüllt werden kann. Auch in der Fortsetzung wird hier bewusst nicht weitererzählt. Dies ermöglicht dem Publikum, angedeutete Verbindungen zwischen den einzelnen Texten zu ziehen.

Die Chrétien-Fortsetzungen und dadurch bedingt später der *Rappoltsteiner Parzifal* heben sich von dem Bild, das im *Bel Inconnu* von Gauvains Sohn gezeichnet wurde, erheblich ab. Einzig über das Motiv der Entführung lässt sich möglicherweise ein Bogen von den Fortsetzungen zum Text des *Bel Inconnu* schlagen. Denkt man in Renauts Roman eine Entführung des Ritters im Kindesalter mit, würde sich erklären, wieso er weder Kenntnis über seine Eltern noch seinen richtigen Namen hat, als er am Artushof eintrifft.

Die Figur der Mutter ist in den Texten der Fortsetzung ebenfalls völlig anders angelegt. Während sie im *Bel Inconnu* als Fee charakterisiert wird, ist Guilorete eindeutig menschlich. Gauvains Sohn fehlt hier eine übernatürliche Abstammung. Die *Continuation Gauvain* greift offenbar eine gänzlich andere Tradition auf als der *Bel Inconnu*. Es finden sich schon im Französischen zwei verschiedene Darstellungen des Gauvain-Sohnes, die nur sehr spärliche Übereinstimmungen aufweisen. Der *Rappoltsteiner Parzifal* bringt die zweite Tradition zeitlich sehr viel später dann auch ins Deutsche.

3.6 Der unerfahrene Ritter

Nach dem Einschub des Erzählers über den Teil der Geschichte, von dem nicht berichtet werden soll, beginnt eine völlig neue Episode, die nicht mehr von Gauvain erzählt. Im *Rappoltsteiner Parzifal* wird dies stilistisch markiert, indem ein neuer Absatz beginnt. Die Überschrift deutet bereits auf das nun Folgende hin: *Hie seit er von hern Gawans sun / und wie in sin vatter vant, her Gawan.*²⁹⁰ Im Französischen bleibt zunächst unklar, um wen es sich handelt. Es erfolgt ein plötzlicher Wechsel in Ort und Zeit zu einem jungen Ritter, der in Begleitung einer Jungfrau umherreitet (CG 13625–13628). Über die Identität des Jünglings

²⁹⁰ Parzifal von Claus Wisse und Philipp Colin (1331–1336). Eine Ergänzung der Dichtung Wolframs von Eschenbach. Hrsg. v. Karl Wilhelm Schorbach. Straßburg 1888 (Elsässische Litteraturdenkmäler aus dem XIV.–XVII. Jahrhundert; 5). Str. 276,4f.

oder seiner Begleiterin ist zunächst nichts bekannt. Der Ritter wird hier als völlig unerfahren und dummlich dargestellt. Er muss sogar nachfragen, was er im Falle eines Angriffs oder Widersetzens zu tun und wie er Lanze und Schild zu halten hat: „*Et s’il se desfent?*“ / – „*Si le ferez hardiement.*“ / – „*Coment? fait [il], mostrez le moi.*“ (CG 13645–13647).²⁹¹ Ihm fehlt offenkundig eine entsprechende ritterliche Ausbildung. Im Überschwang tötet er einen Gegner und wundert sich im Anschluss, warum dieser nicht auf die Frage nach seinem Namen antwortet: „*Or vos dormez. / Ne m’avez pas vostre non dit; / Ce poise moi, se Diex m’aït*“ (CG 13702–13704).²⁹² Unerfahren und naiv hält er den Toten für schlafend. Die Jungfrau indessen bleibt von der Tötung ungerührt, anstatt das falsche Verhalten zu tadeln. Sie lacht lediglich über ihren Begleiter, als dieser seinen durchlöchernten Schild beweint.

Auch die Rezipienten müssen sich über einen solch völlig unerfahrenen Ritter wundern, der sich von einer Dame instruieren lässt. Die Episode ermöglicht dabei einen intertextuellen Bezug zum *Lancelot*. Auch dort unterweist die Dame vom See den unerfahrenen Lancelot und schenkt ihm einen Schild. Die Entführung im Kindesalter fügt sich ebenfalls in den Vergleich.²⁹³ Die Unstimmigkeit innerhalb der Fortsetzung weist somit auf eine zusätzliche Bedeutung hin. Die Kenntnis weiterer Romane ermöglicht auch hier ein Auffüllen der Lücke.

Gegen Einbruch der Nacht treffen die beiden auf einen weiteren Ritter. Nach dem gleichen Muster wie zuvor reitet er auf den Fremden zu und ersticht ihn mit der Lanze (CG 13774–13786). Niemand erklärt ihm, wie er sich richtig zu verhalten hat. Bei dieser zweiten Begegnung wird er selbst jedoch auch verwundet, was dem Fräulein Anlass zu weiteren Ratschlägen und Belehrungen gibt:

„Amis, fait ele, or vos gardez,
Ensi com vos chiere m’avez,
Que vos n’alez jamais joster
Contre nul cors de bachelier
Que vos ne taigniez l’escu pris.
Ne fuissiez pas blechiez, amis,

²⁹¹ Übers.: „Und wenn er sich verteidigt?“ – „Dann sollt ihr ihn kühn schlagen.“ – „Wie denn? [fragte er,] zeigt es mir doch!“ (S. 174).

²⁹² Übers.: „So schlaft den weiter, aber daß Ihr mir euren Namen nicht gesagt habt, kränkt mich sehr, so wahr mir Gott helfe! (S. 175).

²⁹³ Vgl. hierzu auch: Laurence Harf-Lancner: *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Genève 1984 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Age; 8). S. 301f.

Se vos l'eüssiez devant vous.“
(CG 13795–13801)²⁹⁴

Die Unkenntnis des Jünglings über ritterliche Kämpfe kombiniert mit den zweifelhaften Empfehlungen des Fräuleins führt zu einigen grotesken Szenen.

Nachdem sie ihm zu einem neuen Schild verholfen hat, reiten die beiden weiter. Hier springt die Erzählung ein weiteres Mal: Der junge Ritter wird fortan an eine Furt gesetzt, die er zu bewachen hat. Auf weitere Kämpfe und Ritter, die er besiegt, wird nur knapp verwiesen (CG 13860–13864).

Die Darstellung hier ist deutlich ins Komische gesteigert und dadurch motiviert, dass es dem jungen Ritter an ritterlichen Erfahrungen mangelt. Er hat offenbar keine höfische Ausbildung genossen und weiß nicht wie man kämpft – was mit der vorherigen Entführung begründet werden kann. Ihm mangelt es an den grundlegenden höfischen Fertigkeiten und Erfahrungen als Ritter, er muss fernab der höfischen Welt aufgewachsen sein. Die Parallele zu den Kindheitsjahren des *Perceval* klingt an.

3.7 Zusammentreffen von Vater und Sohn

Eines Tages kommt es an der Furt zu einem besonderen Aufeinandertreffen. Ein fremder Ritter reitet heran und die beiden kämpfen unnachgiebig miteinander. Der Erzähler kommentiert:

Ce estoit mesire Gavains
Et ses fix; tot en sui certains
Qu'iluec se combatirent lors
Li pere et li fix cors a cors,
Tant que hiaumes ne se laisserent;
As espees les detrenchierent.
(CG 13889–13894)²⁹⁵

Erst jetzt erfahren die Rezipienten, dass es sich bei dem jungen Ritter um Gauvains Sohn handelt, der gerade gegen den eigenen Vater kämpft. Doch die Figuren selbst wissen nichts

²⁹⁴ Übers.: „Freund, nun nehmt Euch in acht! Wenn Ihr mich nur ein wenig liebt, so sollt Ihr niemals mehr gegen einen Ritter kämpfen, wenn Ihr nicht Euren Schild vor die Brust haltet. Ihr wäret nicht verletzt, lieber Freund, wenn Ihr ihn vor Euch gehalten hättet.“ (S. 176).

²⁹⁵ Übers.: [E]s kämpften da Herr Gawain und sein Sohn, dessen könnt ihr sicher sein. Da schlugen sich Vater und Sohn Leib an Leib zu Boden, sie schonten die Helme keineswegs, im Gegenteil sie zerhämmerten sie ganz und gar (S. 178).

von ihrer Verwandtschaft und streiten unerkannt weiter. Beeindruckt von der Kampfkraft des jungen Mannes – es liegt offenbar ein längerer Zeitraum zwischen dieser Episode und der vorherigen – fragt Gauvain nach dessen Namen. Doch der junge Ritter kann ihm darauf keine Antwort geben: *vos m'apelerez / Trestot ensi con vos volrez* (CG 13907f.).²⁹⁶ Lediglich den Hof, an dem er aufgezogen wurde, kann er nennen.²⁹⁷ Doch dies genügt. Als Gauvain den Namen Lis hört, weiß er sofort, wen er vor sich hat: *Tantost, sans plus dire ne mains, / Sot de voir mesire Gavains / Que c'est ses fix demainement* (CG 13921–13923).²⁹⁸ Die Freude darüber ist groß, sogleich will er den Streit beilegen und sich seinem Sohn ergeben. Auch er nennt nun seinen Namen und der Sohn entgegnet: „*Par cele foi que doi ma mere, / Gavains avoit a non mes pere.*“ (CG 13963f.). Gauvain erzählt daraufhin seinem Sohn, wie er und die Mutter sich kennengelernt haben und verschweigt auch nicht, dass er deren Vater und Bruder erschlug. Doch kann dies die Wiedersehensfreude der beiden nicht trüben und sie brechen gemeinsam auf zu König Artus. Der Sohn wird freudig von den Artusrittern aufgenommen und Yvain anvertraut, damit dieser ihn weiter ausbildet und erzieht. Damit endet die Geschichte um Gauvain und seinen Sohn und die Erzählung widmet sich den Abenteuern des Ritters Gaharies, Gauvains Bruder. Weder von dem Sohn noch von Gauvain selbst wird weitererzählt.

Gauvain ist es auch in der Fortsetzung nicht möglich, das Geheimnis des Grals zu lösen. Doch sein Sohn wird nicht als sein Nachfolger ausgestaltet. Er übertrumpft den Vater nicht, sondern bleibt eine Randfigur ohne besondere Eigenschaften und Abenteuer bzw. soll von diesen nicht berichtet werden, so der Erzähler. Im Gegensatz zum Text von Renaut wird der Figur hier nur wenig Raum gegeben, obwohl eine eigene und vermutlich spannende Geschichte mit der Entführung angedeutet wird. Die Fortsetzung ermöglicht an dieser

²⁹⁶ Übers.: Ihr könnt mich anreden, wie es Euch in den Sinn kommt (S. 178).

²⁹⁷ Busby weist an dieser Stelle auf die Ähnlichkeit der Figurengestaltung von Vater und Sohn hin: „[...] despite the family's attempt to play down the connection with Gauvain, the boy has already become, in a sense, just like his father, for he too is recognised by his relationship with his maternal uncle.“ (Busby: Gauvain in Old French Literature, S. 181).

²⁹⁸ Übers.: Da wußte Herr Gauvain auf der Stelle und es war im gewiß, daß in aller Wahrheit sein Sohn vor ihm stand (S. 178).

Stelle einen kleinen Ausblick, lässt letztlich aber eine Lücke, die von den Rezipienten selbst zu füllen ist.²⁹⁹

3.8 Fazit

Nach Abschluss der ersten Fortsetzung ergibt sich in der altfranzösischen Artus- und Gralsliteratur folgendes Bild der Figur von Gauvains Sohn: Er ist einer flüchtigen Begegnung der Eltern in einem Zelt entsprungen. Ob diese als einvernehmlich anzusehen ist oder nicht, ist abhängig von der jeweiligen Version. Zunächst wird das Zusammentreffen mit dem Fräulein aus Gauvains Perspektive durchweg positiv dargestellt, sodass kein Verdacht aufkommt, es könne sich um ein erzwungenes Miteinander handeln. Erst in der wiederholten Schilderung wird deutlich, dass es sich um einen gewalttätigen Übergriff handelt. Da diese jedoch von Gauvain selbst stammt, kann schwerlich mit einer unterschiedlichen Figurenperspektive argumentiert werden. Es fließen hier offenbar verschiedene Figurentraditionen ein. Die erste Fortsetzung ist in diversen Varianten überliefert: eine kurze, eine gemischte und eine lange Redaktion, wobei die kürzere innerhalb der Forschung als die ursprüngliche angenommen wird. So konstatiert etwa Pickens: „It is usually thought that the Short Redaction is the earliest of the three (before 1200) and that the Mixed and Long show influence of other texts known to have been composed after that date, including perhaps one or more of the other Continuations.“³⁰⁰ In den Manuskripten der kürzeren Redaktion stimmen beide Darstellungen überein, dort findet sich nur die *version flirt*. Die *version viol* findet sich in der gemischten und in der langen Redaktion und weist den Sohn als Kind einer Vergewaltigung aus. Als uneheliches Kind hat er am Hof seines Onkels keinen Wert und wird dementsprechend von ihm behandelt. Gauvain selbst weiß in den Chrétien-Fortsetzungen nichts davon, dass er überhaupt einen Sohn hat. Als er einige Jahre später erneut

²⁹⁹ Im *Wigalois* hingegen wird die Figur des Sohnes mit vielen besonderen Merkmalen ausgestattet, der Sohn übertrifft den Vater. Der deutsche Text arbeitet die Konstellation um. Er nutzt die Andeutung und schließt die Lücke, indem er von den eigenen Abenteuern des Sohnes berichtet, die im Französischen ausgespart bleiben. Trotz der religiösen Motivik wird *Wigalois* dabei jedoch nicht zum Gralssucher. Da Wolframs *Parzival* die Geschichte um den Gral im Deutschen vollendet, ist diese Position bereits besetzt und eine weitere Gralserlösung nicht nötig. Doch *Wigalois'* Erlösungstat ist ebenfalls religiös motiviert, da sein Gegner mit dem Teufel selbst verbündet ist.

³⁰⁰ Pickens: *Perceval and the Grail*, S. 109.

auf Bran de Lis trifft und der verschobene Kampf nachgeholt wird, sieht er das Kind zum ersten Mal und erfährt, dass er der Vater ist. Die Unkenntnis über den eigenen Sohn scheint als textübergreifendes Motiv der Gauvain-Figur anzuhafte. Die beiden Versionen charakterisieren die Figur darüber hinaus sehr gegensätzlich.

Eine ursprünglich durchweg positiv konnotierte Darstellung Gauvains ist laut der Untersuchung Tethers wahrscheinlich: „[T]he First Continuator wants to portray Gauvain in an almost entirely positive and, arguably, perfect light, perhaps as justification for his decision to make Gauvain his main protagonist and to discard Perceval.“³⁰¹ Erst im Zuge der Erweiterungen und Überarbeitungen entstand ein anderes Bild. Demgegenüber steht die Annahme Galliers, der in der *version viol* die ursprüngliche Version sieht, da nur diese tatsächlich in sich kohärent sei. Doch da Gauvains Verhalten als unangebracht empfunden wurde, sei die Passage überarbeitet worden.³⁰² Frappier hingegen geht davon aus, dass Gauvain in seiner Erzählung Artus gegenüber bewusst lügt: „Il veut sauver l’honneur de la demoiselle en prenant sur lui toute la honte de l’aventure.“³⁰³ Die These lässt sich jedoch anhand des Textes nicht bekräftigen und konnte sich innerhalb der Forschung nicht durchsetzen.

Die *version flirt* entspricht der Darstellung Gauvains als galanter Ritter mit einer Neigung zu flüchtigen Verhältnissen zu Frauen, wie sie schon in Chrétiens *Perceval* zu finden ist. Die *version viol* hingegen verschiebt diesen Charakterzug ins Brutale, aus dem harmonischen Miteinander wird die gewaltsame Misshandlung. Die Entwicklung im Französischen tendiert im Spätmittelalter häufiger zu einer Negativzeichnung der Gauvain-Figur, was die Darstellung in der Fortsetzung erklären kann. Da Wisse und Colin sich bei ihrer Bearbeitung streng an den Inhalt ihrer Vorlage hielten und möglichst nichts veränderten, gelangt dieses Bild mit dem *Rappoltsteiner Parzifal* nun auch ins Deutsche. Wie sehr der *Rappoltsteiner Parzifal* an seine Vorlage gebunden bleibt, ist auch daran zu erkennen, dass er keine Namen oder Motive aus dem *Wigalois* übernimmt, obwohl dieser ebenfalls von der Sohn-Figur erzählt. In diesem Zusammenhang bleiben Widersprüche zwischen den einzelnen

³⁰¹ Leah Tether: *The Continuations of Chrétien's Perceval. Content and Construction, Extension and Ending.* Cambridge/Rochester 2012 (*Arthurian Studies*; 79). S. 115f.

³⁰² Gallais: *Gauvain et la Pucelle de Lis.*

³⁰³ Jean Frappier: *Le personnage de Gauvain dans la „Première Continuation de Perceval (Conte du Graal)“.* In: *Romance Philology* 11 (1958), S. 331–344. Hier S. 339.

Texten bestehen. Die Popularität des Wirnschen Romans und dessen Protagonisten hatte keinen Einfluss auf die Arbeit der Übersetzer. Wolframs Werk ist der einzige deutsche Text, an den kleinere Anpassungen erfolgten, dies jedoch nur gelegentlich in Bezug auf Namen. Die Unstimmigkeit innerhalb der Geschichte haben die Bearbeiter dabei nicht aufgelöst.

Da im Deutschen eine entsprechende Tradition der Gawein-Figur fehlt, stellt sich der Roman zusätzlich anderen Texten der Gattung entgegen, die Gawein bislang als generell tugendhaft darstellten. Doch obwohl eine Vergewaltigung in keinem Text explizit genannt wird, hat das Motiv auch im Deutschen Einfluss; wiederholt werden kleinere Makel angedeutet. Diese betreffen durchgehend sein Verhältnis zu Damen. Im *Parzival* und in der *Crône* findet sich das Motiv wie bereits angeführt in ähnlicher Form. Im Horizont der Texte bleibt diese Aussage jedoch immer ohne Bezug, das Vergehen wird nur angedeutet, aber nie auserzählt. Die deutschen Texte nehmen das Motiv eines Fehltritts zwar wiederholt auf, sind jedoch immer darum bemüht, Gaweins Verfehlungen abzuschwächen. Dem berühmten Artusritter, in der vormaligen Erzähltradition wiederholt als der tapferste Ritter am Hofe bezeichnet, eine solche Geschichte anzudichten, erscheint insbesondere im deutschen Rahmen geradezu skandalös. Mit der zusätzlichen Kenntnis der französischen Tradition und der Episode in der *Continuation Gauvain* kann diese ‚Leerstelle‘ gefüllt werden. Dies zeigt erneut, wie sehr das Verständnis eines einzelnen Textes von den ihn umgebenden abhängt. Die Unstimmigkeitsstellen vermögen viel zu leisten und sollten keinesfalls nur als Störungen der Kohärenz betrachtet werden. Sie weisen wiederholt auf einen weiteren Sinn hin, regen zu einem Weiterdenken und Auffüllen von Ungesagtem an und fordern die Rezipienten auf, ihr literarisches Vorwissen einzusetzen. Einem Publikum, das auch mit der französischen Tradition vertraut ist, wird sich vermutlich auch der *Wigalois* besser erschließen.

4 Identität in den Chrétien-Fortsetzungen

Die Untersuchung der ersten Fortsetzung von Chrétiens *Perceval* und ihr nachfolgend der *Rappoltsteiner Parzival* konnte zeigen, dass die Verbindung von Vater und Sohn durchaus nachvollziehbar und in sich stimmig ausgestaltet ist – im Gegensatz zur Darstellung im *Bel Inconnu*. Die Unkenntnis des Sohnes über die eigene Herkunft wird in der Fortsetzung

durch eine Entführung im Kindesalter erklärt. Wieso Guinglain im *Bel Inconnu* kein Wissen über seine Herkunft besitzt, bleibt hingegen offen – eine mitgedachte Entführung ist möglich. Eine Zusammenführung wird hier ebenfalls nicht inszeniert. In diesem Zusammenhang soll zusätzlich der Blick auf die zweite Fortsetzung, die *Continuation Perceval*, gerichtet werden.

4.1 Perceval und der Biau Desconneü

Perceval ist auf dem Rückweg eines seiner Abenteuer und trifft dabei auf ein schönes Fräulein, zu dem er sich gesellt. Er ist erstaunt, sie so allein im Wald vorzufinden und will ihr seine Begleitung anbieten. Doch sehr bald taucht ihr Geliebter auf, der Perceval zum Kampf herausfordert. Perceval kann ihm eine ganze Weile widerstehen, sodass der fremde Ritter ihn nach dem Namen fragt. Als dieser erfährt, wer vor ihm steht, antwortet er erfreut:

„Li Biaux Desconneüz ai non;
Einsint m’apellent li Breton.
Messires Gauvains est mom pere,
Qui plus vos ainme que son frere
Gahariet, qu’il ainme tant.“
(CP 22387–22391)³⁰⁴

Perceval ergibt sich seinem Gegenüber und die beiden ziehen gemeinsam mit dem Fräulein weiter, um eine Herberge für die Nacht zu suchen. Während des Ritts erkundigt Perceval sich nach Artus, Gauvain und den übrigen Rittern. Der Schöne Unbekannte berichtet von Gauvains Aventiurefahrt und erinnert Perceval an ein gemeinsames Treffen zum Weihnachtsfest am Artushof. Am nächsten Morgen trennen sich ihre Wege; Perceval reitet in die eine Richtung, der Schöne Unbekannte in die andere.

Dieser kurze Abschnitt zeigt, dass in die Figurenzeichnung des Gauvain-Sohnes in der zweiten Fortsetzung im Vergleich zur ersten eine weitere Tradition einfließt. Zusätzlich ist

³⁰⁴ Hier und im Folgenden unter der Sigle CP zitiert nach: The continuations of the old French Perceval of Chretien de Troyes. Band 4. The second continuation. Hrsg. v. William Roach. Philadelphia 1971.

Übersetzung hier und im Folgenden nach Irrfahrt und Prüfung des Ritters Perceval. Zweite Fortsetzung von Chrestien des Troyes’ „Perceval“. Übersetzt von Konrad Sandkühler. Einmalige Sonderausgabe. Stuttgart 1977: „Den Schönen Unbekannten nennen mich die Briten; Herr Gauvain ist mein Vater, und er liebt Euch herzlicher als seinen Bruder Gaharies, den er so sehr liebt.“ (S. 49).

mit dem Verweis auf Gauvains Bruder Gaharies die gedankliche Verknüpfung mit der ersten Fortsetzung möglich, welche mit dessen Abenteuern endete.

Der junge Ritter trägt nun den Namen *Bel Inconnu*, der Dichter der zweiten Fortsetzung muss somit den entsprechenden Roman *Renauts de Beaujeu* gekannt haben. Zwei unterschiedliche Konzeptionen werden hier miteinander kombiniert: Der Schöne Unbekannte aus *Renauts Roman* ist der gemeinsame Sohn von Gauvain und der Fee *as Blanches Mains*. Der Sohn aus der ersten Fortsetzung hat hingegen eine gänzlich natürliche Abstammung, er ist der Sohn von Gauvain und *Guilorete*, der Schwester des Ritters *Bran de Lis*. Diese Vermischung führt im Wissenshorizont der Fortsetzungen jedoch nicht zu Unstimmigkeiten, da hier nur der Name, nicht aber die anderweltliche Abstammung Erwähnung findet.³⁰⁵ Dass der junge Ritter in dieser Episode seinen Namen nicht nennen kann, lässt sich leicht mit der Entführung als kleines Kind im Text der *Continuation Gauvain* erklären. Warum er diesen Namen beibehalten hat, obwohl er kein Unbekannter mehr zu sein scheint, kann möglicherweise damit erklärt werden, dass er unter diesem Beinamen bereits Ehre erlangt hat und ihn daher nicht ablegen möchte, oder aber er hat seinen richtigen Namen noch nicht erfahren.

Die zweite Fortsetzung hat *Renauts Text*, aber auch die erste Fortsetzung weiterentwickelt und die Sohn-Figur wieder stärker als die beiden vorherigen Texte an die Artusgesellschaft angebunden. Der Ritter scheint hier in enger Verbindung zum Hof und vor allem zu seinem Vater zu stehen. Im *Bel Inconnu* erfährt der junge Ritter zwar im Laufe der Erzählung, dass Gauvain sein Vater ist, von einer Begegnung der beiden wird jedoch nie berichtet. Die beiden Fortsetzungen korrigieren diese Unstimmigkeit. Sie lassen Vater und Sohn aufeinandertreffen und in Kontakt bleiben.

Darüber hinaus endet *Renauts Text* in einem Dilemma für den Protagonisten. Gefangen zwischen zwei Damen, weiß er nicht, für welche er sich entscheiden soll: die blonde *Esmerée*, die er klassisch innerhalb der Artuswelt erworben hat, oder die Fee der *Ile d'Or*, seine Geliebte der Anderwelt. Zu beiden fühlt er sich auf eine bestimmte Art und Weise hingezogen und der Roman lässt das Ende bewusst offen. In der *Continuation Perceval* wird

³⁰⁵ Erst mit dem intertextuellen Wissen über die Feenabstammung im *Bel Inconnu* entsteht ein Widerspruch. Wie schon in der ersten Fortsetzung ist auch hier zudem aufgrund der mitgedachten Entführung ein Anknüpfen an den Text des *Lancelot* möglich.

nicht ausgeführt, wer die Dame ist, die ihn begleitet, doch es lässt sich kein Hinweis auf anderweltliche Eigenschaften finden, die darauf hindeuten, dass es sich um eine Fee handelt. Vielmehr scheint es sich um eine klassische Verbindung aus Ritter und Dame zu handeln. Möglicherweise kann auch eine Parallele zu der Botin Helie gezogen werden, die den Ritter in Renauts Roman begleitet. Das doppeldeutige Ende sollte in der *Continuation Perceval* ebenso wenig übernommen werden wie die ungewöhnliche Herkunft. Die Fortsetzung erzählt gegen diesen Bruch mit der Gattungstradition am Schluss des *Bel Inconnu* an. Der Text reduziert somit die Elemente der Anderwelt und ersetzt sie durch höfische Motive und Merkmale.

Mit der Übersetzung dieser Episode im *Rappoltsteiner Parzifal* wird diese zweite Variante des Sohnes aus dem Französischen ins Deutsche gebracht, die sich derartig zuvor nicht finden lässt. Der *Wigalois* weist zwar in seinem ersten Handlungsteil deutliche Parallelen zum *Bel Inconnu* auf, der Protagonist wird jedoch nie als Schöner Unbekannter bezeichnet.

4.2 Gauvain und Guinglain

Am Schluss der zweiten Fortsetzung taucht der Schöne Unbekannte noch einmal auf. Gauvain ist gerade auf dem Weg zum Fischerkönig, als er auf einen fremden Ritter trifft. Dass es sich dabei um seinen eigenen Sohn handelt, erkennt er zunächst nicht. Die beiden begrüßen sich und Gauvain nennt seinen Namen. Der fremde Ritter antwortet ihm: „*Sire, fait il, j'ai non Ginglains, / Vostre filz, que li rois Artuz / Mit non li Biaux Desconneüz.*“ (CP 31070–31072).³⁰⁶ Hier werden zwei weitere Parallelen zum Text des *Bel Inconnu* offenbar: die Namensgebung durch König Artus sowie die Nennung des richtigen Namens. Der Sohn richtet seinem Vater einen Hilferuf von König Artus aus, der gegen einen feindlichen König ziehen will.

Die Tatsache, dass der Sohn sich hier, im Gegensatz zur Begegnung mit Perceval, mit seinem tatsächlichen Namen, nicht nur mit seinem Beinamen, vorstellt, kann auf eine hintergründige Figurenentwicklung deuten – parallel zu derjenigen im *Bel Inconnu*. Offenbar

³⁰⁶ Übers.: „Herr, [sagte er] ich bin Guiglain, Euer Sohn, dem König Artus den Namen ›Der Schöne Unbekannte‹ gab.“ (S. 38).

hat er zwischenzeitlich seinen wahren Namen erfahren. Dass der Sohn schon während des Treffens mit Perceval seinen Vater kannte, nicht aber seinen Namen, wirkt unstimmig. Im *Bel Inconnu* erfährt der Protagonist Namen und Abstammung gemeinsam, ob dies hier aufgeteilt wurde, bleibt nur zu vermuten. Problemlos lassen sich die beiden Texte des *Bel Inconnu* und der *Continuation Perceval* nicht nebeneinanderstellen.

Die Darstellung der Sohn-Figur innerhalb der zweiten Fortsetzung weicht von derjenigen in der ersten Fortsetzung ab. Interessant ist jedoch, dass der Sohn als Figur überhaupt übernommen wird. Der Dichter der zweiten Fortsetzung könnte also die erste gekannt und so die Figur weiterentwickelt haben.³⁰⁷ Der Ritter ist hier deutlich erwachsener und kampferprobter, was eine lineare Entwicklung plausibel macht. Da jedoch gleichzeitig ein Einfluss des Textes von Renaut de Beaujeu deutlich zu erkennen ist, stimmen die Beziehungen und Eigenschaften nicht recht überein. Renauts Roman ist zeitlich zwischen die beiden Fortsetzungen zu platzieren und konnte dementsprechend in den späteren Text einfließen. Der Schöne Unbekannte entspringt einer völlig anderen Überlieferung als der kleine Sohn, der innerhalb der ersten Fortsetzung gezeugt wird. Die Figur als ganze wird im Französischen somit bereits aus zwei verschiedenen Traditionen gespeist.

Von großer Bedeutung für das Deutsche ist, dass diese Traditionen mit der Übersetzung nun zugänglich werden, da sie vorher so nicht existieren. Da die Treue zum Original allerdings oberstes Prinzip der Bearbeiter war, sind Widersprüche auch in Bezug auf diese Figur nicht aufgelöst. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die Überschrift in der Karlsruher Handschrift des *Rappoltsteiner Parzifals*. Die Handschrift ist als ein großes Gesamtwerk konzipiert. Zu den wenigen Eingriffen der Bearbeiter zählt nicht nur die

³⁰⁷ Wie erste und zweite Fortsetzung zueinanderstehen ist innerhalb der Forschung weiterhin umstritten: „The Second Continuation is usually thought to have been written just after the Short Redaction of the First Continuation, although its narrative links to the former are somewhat tenuous, albeit not entirely lacking.“ (Pickens, Rupert T., Keith Busby und Andrea M. L. Williams: *Perceval and the Grail: The Continuations, Robert de Boron and Perlesvaus*. In: *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*. Hrsg. v. Glyn S. Burgess und Karen Pratt (= *Arthurian Literature in the Middle Ages*; 4). Cardiff 2006. S. 215–273. Hier S. 227.). Wittmann-Klemm hingegen spricht sich dafür aus, „daß die zweite Fortsetzung nicht auf der ersten Fortsetzung aufbaut.“ (Wittmann-Klemm: *Studien*, S. 102). Im Rahmen der hier vorliegenden Studie ist eine Beantwortung dieser Frage jedoch nicht möglich. Wichtig ist, dass beide Fortsetzungen die Figur aufnehmen und dies in unterschiedlichen Formen. Ob das Auftauchen von Gauvains Sohn in der Perceval-Fortsetzung durch den ersten Text initiiert wurde oder nicht, ist zweitrangig.

namentliche Anpassung an Wolframs *Parzival*, sondern auch die Untergliederung in einzelne Kapitel. Interessanterweise ist nun die Begegnung zwischen Gawan und seinem Sohn folgendermaßen betitelt: *Hie vindet Gawan sinen sun Gingelens, den er hette von hern Brandelins swester*³⁰⁸. Die Erzählung soll offenbar trotz inhaltlicher Widersprüche als Ganzes verstanden werden. Mit dieser Überschrift werden die übersetzten Teile der ersten und zweiten Fortsetzung verbunden. Gawans Sohn soll als derjenige verstanden werden, der zuvor bereits erwähnt wurde.

Eine Namensangleichung an Wirnts Roman wurde nicht vorgenommen. Die bereits existierende Figur des Sohnes im Deutschen übte keinen Einfluss auf den Text aus. Es ist hier wichtiger, den französischen Vorlagen getreu zu übersetzen. Der *Rappoltsteiner Parzifal* bedient offenbar andere Erwartungen als Wirnts Roman. Das Auftragswerk ist nicht für ein breites Publikum bestimmt, sondern lediglich für einen kleinen Interessenkreis. Der Besitz einer prachtvollen Handschrift mit Texten, die Wolframs *Parzival* ergänzen, steht im Vordergrund. Der Verdienst der Bearbeiter ist vorrangig in der Produktion einer solch umfangreichen Handschrift zu sehen. So urteilt auch Dorothee Wittmann-Klemm in ihrer sehr ausführlichen und immer noch maßgeblichen Studie: „Die ungewöhnlich starke Abhängigkeit des Textes von seinen Vorlagen wird sichtbar und läßt das Kopieren, das Übersetzen und das Kombinieren des Vorhandenen als die Leistung der Bearbeiter erscheinen.“³⁰⁹ Die jeweiligen Vorgänge bilden „den einzigen Zugang zu den Intentionen der Verfasser und zu den Wünschen ihres Publikums.“³¹⁰ In ihrer Studie stellt sie ein Hauptanliegen besonders heraus: die „Wahrung des Bestandes und die Erhaltung des Verbürgten“³¹¹. Die korrekte Wiedergabe des Inhalts ist wichtiger als die Erhaltung von stilistischen und rhetorischen Figuren oder die Beseitigung von inhaltlichen Widersprüchen. Der *Rappoltsteiner Parzifal* ist eine Übersetzung, keine Adaption. Dementsprechend ist es nicht relevant, dass eine Figur wie Gawans Sohn durchgängig stimmig ausgestaltet ist.

³⁰⁸ In der Ausgabe von Schorbach Str. 572,36–38. In der Handschrift, Karlsruhe, Landesbibl., Cod. Donaueschingen 97: *Hie vindet gawan sinē sun ginge/lens den er hette von hū Brandelins/swester*.

³⁰⁹ Wittmann-Klemm: Studien, S. IV.

³¹⁰ Ebd., S. V.

³¹¹ Ebd., S. 30.

4.3 Fazit

Eine interessante Verbindung zwischen *Bel Inconnu* und den Chrétien-Fortsetzungen zeigt sich am Beispiel der Figur von Gauvains Sohn besonders gut, da hier offenbar eine gegenseitige Beeinflussung der unterschiedlichen Texte vorliegt. Insbesondere mit einer Kenntnis der weiteren Texte müssen die Rezipienten über diese Stellen stolpern, erhalten aber auch Erklärungsangebote. Die entstandenen Widersprüche, sowohl innerhalb eines Textes, aber auch zwischen verschiedenen Texten, werden meist nicht aufgelöst. Die kombinierte Konzeption des Sohnes wird in der zweiten Fortsetzung vornehmlich durch die Übernahme des Namens aus dem *Bel Inconnu* hervorgerufen. Indem zu Renauts Text Bezug genommen wird, müssen die Unterschiede auffallen. Die Fortsetzung grenzt sich von diesem explizit ab und erzählt gegen das dortige Muster an. Getilgt werden in erster Linie anderweltliche Elemente: die feenhafte Abstammung des Sohnes sowie die Fee als Geliebte. Der Sohn in der Fortsetzung bleibt in der ritterlichen und höfischen Welt verhaftet. Dennoch kann die Anspielung auch eine Art Aufwertung der Sohn-Figur im Gegensatz zur Darstellung in der *Continuation Gauvain* bewirken. War der Sohn dort als unehelicher Bastard charakterisiert, wird mit dem Verweis auf Renauts Text an eine ehrenhaftere Figur erinnert.

Mit der Übersetzung im *Rappoltsteiner Parzifal* gelangt die Figur des Gawan-Sohnes Jahrzehnte nach dem *Wigalois* ein weiteres Mal ins Deutsche, und zwar in zwei unterschiedlichen Traditionen, die so bislang nicht zu finden waren: der Sohn als Schöner Unbekannter und als unehelicher Sohn von Gawan und Gylorette – was ebenfalls die Tradierung der Vergewaltigung mit sich bringt.

Unstimmigkeiten innerhalb des Werkes und in Bezug auf den bereits vorhandenen Text des *Wigalois* spielen bei der Konzeption der Figur jedoch keine Rolle. Vielmehr ist der Wunsch nach einer möglichst getreuen Übersetzung der französischen Vorlagen zu erkennen, sodass bei der Übertragung keine inhaltlichen Änderungen vorgenommen wurden. Wittmann-Klemm merkt an, dass „die gewaltige Umarbeitung, die zur Beseitigung aller Widersprüche notwendig gewesen wäre, gar nicht in ihrem [= der Bearbeiter, Anm. d. Verf.] Interesse lag.“³¹² Geht man davon aus, dass die Handschrift vielmehr der vereinzelt Lektüre als dem Vortrag diene, ist rasch eine Erklärung gefunden: Aus dem Roman

³¹² Wittmann-Klemm: Studien, S. 81.

können immer wieder „einzelne Erzählabschnitte herausgegriffen und ganz für sich allein konsumiert werden“³¹³. Auf diese Art der Verwendung deuten auch die eingefügten Überschriften hin. „Bei einer solchen eklektischen Lektüre stören die aus der Länge des neuen Werkes und der Verschiedenheit seiner Quellen sich ergebenden Widersprüche natürlich nicht [...]“³¹⁴ Wichtig ist hier auch der Einwand Cramers, der argumentiert, dass nicht nur der Besitz der Texte der Grund für die Anfertigung eines solch aufwendigen Werkes gewesen sein könne. Die französischen Texte „müssen vielmehr inhaltlich Attraktionen im Sinne zeitgenössischer Literaturerwartungen geboten haben“.³¹⁵ Neben einer veränderten Darstellung der Artusrunde und des Königs – Cramer sieht hier Abbilder realistischer Strukturen der Territorialhöfe des 14. Jahrhunderts³¹⁶ – spielen insbesondere dynastische Interessen eine große Rolle:

Mit der Verlagerung vom genealogischen auf das dynastische Interesse im Roman des 14. Jahrhunderts verbindet sich mit der Frage nach der Herkunft jedoch der Anspruch auf Macht und Herrschaft. Nicht mehr ritterliche Bewährung, sondern allein Zugehörigkeit zur Dynastie entscheidet darüber, wer territoriale Herrschaft antreten kann. Die Frage nach der legitimen Geburt von Kindern, nach falschen und richtigen Vätern, das Wiederfinden nach rechten Eltern und damit die Sicherung der Erbfolge spielt im ‚Niuwen Parzifal‘ gleich mehrfach eine Rolle.³¹⁷

So wird das Wiederfinden und Aufeinandertreffen von Gawan und seinem Sohn im Rahmen territorialer Herrschaft interpretiert. Diese Interpretation übersieht gleichwohl, dass es sich beim *Rappoltsteiner Parzifal* keineswegs um einen Text des 14. Jahrhunderts handelt, da die französischen Vorlagen, die hier wortgetreu übersetzt wurden, bereits viel früher entstanden sind. Die Parallele zu deutschen Höfen dieser Zeit kann somit schwerlich gezogen werden, wengleich sich die Verortung des Sohnes in die ritterliche Welt in eine solche Argumentation fügen würde. Dennoch lässt sich ein Interesse an genealogischen Strukturen, wie es schon für den Texte des *Bel Inconnu* angeführt wurde, erkennen. Neben

³¹³ Ebd., S. 97.

³¹⁴ Ebd., vgl. zu einer solchen Benutzung dort auch Kapitel 6, insb. S. 131–135.

³¹⁵ Cramer, Thomas: Aspekte des höfischen Romans im 14. Jahrhundert. In: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Hrsg. v. Haug, Walter, Timothy R. Jackson u. Johannes Janota. Heidelberg 1983 (Reihe Siegen. Germanistische Abteilung; 45). Hier S. 210.

³¹⁶ Vgl. Cramer: Aspekte, S. 213.

³¹⁷ Ebd., S. 215f.

dem Wissen des Autors um vorangegangene Texte und den aus der Kenntnis anderer Romane resultierenden Erwartungen der Rezipienten, spielen somit auch gesellschaftliche Interessen eine Rolle bei der Anfertigung neuer Texte. Die Thematik der Genealogie scheint hier besonders geeignet zu sein.

Der Einbezug der *Continuation Perceval* zeigt somit einerseits Parallelen und Schnittstellen zwischen den Texten auf – im Französischen sowie im Deutschen –, andererseits wird deutlich, dass nicht nur Texte einander beeinflussen, sondern auch literaturexterne Thematiken aufgenommen werden. Der Text des *Wigalois* steht somit gemeinsam mit dem *Bel Inconnu* und den Chrétien-Fortsetzungen im größeren Zusammenhang genealogischer Strukturen, nicht nur im Sinne literarischer Abhängigkeiten und Beeinflussungen zwischen den einzelnen Texten, sondern auch durch ein inhaltliches Aufgreifen des Themas.

5 Exkurs: Le Chevalier au papegeau

In der spätmittelalterlichen Tradition findet sich eine weitere Erzählung, die stellenweise Ähnlichkeiten mit Wirnts Roman vorweist, jedoch nicht von Gaweins Sohn handelt: der anonym überlieferte Text des *Conte du papegau*, datiert auf das Ende des 14. Jahrhunderts bzw. Anfang des 15. Jahrhunderts. Er entstand vermutlich im Umfeld der Großherzöge von Burgund, wo sich ein entsprechend literarisch gebildetes Publikum befand, das die zahlreichen Anspielungen und Motivübernahmen des Textes erkennen konnte.³¹⁸ Dieser Prosaroman erzählt von den Abenteuern des Königs Artus, der hier – entgegen seiner sonst eher statischen Rolle – als *chevalier errant* unter dem Beinamen Chevalier au papegeau auftritt. Obgleich die einzige erhaltene Handschrift dieses Textes sehr viel später als der *Wigalois* entstanden ist, lässt sich aufgrund der inhaltlichen Übereinstimmungen auf eine Verwandtschaft der beiden Romane schließen – sei diese direkt oder indirekt.³¹⁹ Zur Unterstützung der Analyse des Wirntschen Romans ist ein Blick auf den altfranzösischen Text durchaus lohnend. Ähnlichkeiten finden sich im Hauptabenteuer, da auch im *Conte du papegau* eine Botin auftaucht und Hilfe für ihre Herrin Fleur de Mont, die Tochter des Königs Bel Nain, erbittet (§ 17).³²⁰ Sie berichtet, wie der König im Turnier erschlagen wurde, sodass die Herrschaft seinem Marschall übertragen wurde. Dieser will nun die Tochter mit Gewalt zur Frau nehmen. Aus Angst vor dem Marschall zog die Königin sich mit ihrer Tochter hoch auf einen Felsen, in das letzte verbliebene Schloss zurück, das noch nicht vom Marschall in Besitz genommen wurde, und wird nun dort belagert. Da sie zudem mit nur wenigen Untertanen dorthin flüchtete, braucht sie nun die Hilfe des Chevalier au papegeau, dessen Ruhm ihm bereits weithin vorausseilt, damit dieser gegen den Marschall antritt. Im Gegensatz zum *Wigalois* ist die Befreiungsaventure nicht mit einer Liebesverbindung verknüpft,

³¹⁸ Vgl. dazu auch Brigitte Burrichter: Das Spiel mit der Fiktionalität im ‚Chevalier au Papegau‘. In: Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven. Hrsg. v. Leonie Butz [u.a.]. Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften; 9). S. 175–184. Hier S. 176.

³¹⁹ Zum Verhältnis der beiden Texte zueinander vgl. Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, Kapitel 2.4: Wirnts Quellen, S. 69–105, insb. S. 81–95.

³²⁰ Zitiert nach: Le Conte du Papegau. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Hélène Charpentier et Patricia Victorin. Paris 2004 (Champion Classiques. Série Moyen Âge; 11).

da der Protagonist seine Geliebte bereits zuvor in der Dame aux Cheveux Blondes gefunden hat.

5.1 Le Roy Bel Nain

Als Artus zu Fleur de Mont gelangt, verkündet die Königin, ein Bote werde ihn am nächsten Tag abholen und den Weg weisen (§ 50). Dieser taucht jedoch bereits in der Nacht auf, sodass Artus gleich wieder aufbrechen muss. Das Reiten bei Nacht findet sich mehrfach im Artusroman und ist dabei oft als Vorausdeutung von Gefahr anzusehen. So erfolgen Erecs Kampf gegen Oringles und der zweite Angriff durch Guivret in der Nacht, sodass Guivret seinen Gegner nicht erkennen kann: *l'ombre d'une nue brune / S'estoit esconsee la lune* (EE 4995f.)³²¹. Im Yvain verursacht die Nacht etwa *grant anuy* (Yv 4839) oder wird als *male nuit* (Yv 4846) bezeichnet.³²² Pierre Jonin etwa untersucht gezielt die Nacht als symbolträchtigen Zeitraum, der von Dunkelheit und Angst geprägt ist.³²³ Die zusätzliche Situierung im Wald bei Regen akzentuiere „l'hostilité aggressive et effrayante de la nuit“.³²⁴ Auch im Deutschen finden sich entsprechende Belege: Die Flucht Erecs sowohl vor dem Burggrafen (Er 4022)³²⁵ als auch vor Oringles findet bei Nacht statt, sodass sein Fortkommen erschwert wird (Er 6738f.). Im *Iwein* wird die Nacht als *trüebe unde swâr* (Iw 7386,) bezeichnet, sodass sie dem Schlaf vorbehalten bleiben soll. Die Nacht verstärkt die Ungewissheit der Aventure und die Orientierung wird erschwert. Eine leichte Spannung wird an dieser Stelle somit bereits aufgebaut.

³²¹ Zitiert nach: Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376. Traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz. Paris 2010 (Le livre de poche. Lettres gothiques; 4526).

³²² Zitiert nach: Chrétien de Troyes: Le Chevalier au lion ou le roman d'Yvain. Édition critique d'après le manuscrit B.N.fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult. Paris 2004 (Le livre de poche. Lettres gothiques; 4539).

³²³ Pierre Jonin: L'espace et *le temps* de la nuit dans les romans de Chrétien de Troyes. In: Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche. Band 1. Hrsg. v. Maurice Accarie. Paris 1984. S. 235–246. Hier S. 240.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Im altfranzösischen Text hingegen brechen die beiden erst im Morgengrauen auf, nachdem Erec lange schlafen konnte, *tote la nuit, seürement* (EE 3456). Dies wiederum verschiebt den Fokus, insbesondere da die nächtlichen Gedanken des Grafen hier fehlen.

Die Königin und ihre Tochter rüsten Artus aus und führen ihn auf eine Wiese, wo er auf ein wundersames Tier trifft,

qui estoit bien aussi grande comme ung toriaux, et avoit le col sutil ainsi comme ung dragon, et avoit le chief petit et fait ainsi comme ung serf, et avoit deux cornes en la teste plus blanches que neges a barres de fin or, et sa pelleure estoit plus vermeille que nulle graine. (§ 51,19–23)³²⁶

Mit einer Verbeugung wird Artus von ihm begrüßt und er folgt dem Tier. Am Abend des folgenden Tages hält das Wesen plötzlich unter einem prachtvollen Baum mit Blüten *qui rendoient plus douce odeur que mais nul homs sentist* (§ 51,55f.)³²⁷. Mit einem Male steht ein Ritter vor Artus, *tout chenu et tout blanc* (§ 51,57)³²⁸, und erklärt ihm, er sei der verzauberte König Bel Nain. Unehrenhaft im Turnier getötet, wurde ihm so von Gott Zeit gewährt, bis sein Testament und Merlins Prophezeiung erfüllt seien.

Der König erteilt Artus den Rat, während der Nacht unter dem Baum zu bleiben und sich eine der Blüten auf die Brust zu legen. Es werde *ung moult grant assemblement de chevaliers et de barons armés sur leurs destriers* (§ 52,5f.)³²⁹ erscheinen und ihn zum Turnier auffordern, an dem er jedoch keinesfalls teilnehmen dürfe, da ihm sonst eine todbringende Wunde zugefügt würde. Der Kontakt zu den anderweltlichen Rittern ist hier mit einem Tabu belegt, wie es sich häufig in der Literatur finden lässt.³³⁰ Die Blüte jedoch werde ihn vor allen Gefahren bewahren. Wie vorhergesagt kommen die Ritter herangeritten und wollen Artus überreden, mit ihnen im Turnier zu kämpfen. Trotz der Warnung des Königs ist Artus geneigt nachzugeben, doch in diesem Moment ertönt eine Glocke, die zur Frühmesse läutet, und der nächtliche Spuk ist beendet.³³¹

³²⁶ Eigene Übers.: das so groß wie ein Stier war mit einem Hals so dünn wie der eines Drachen; der Kopf, winzig klein, war wie der eines Hirsches und hatte zwei Hörner, weißer als Schnee, umrandet mit reinem Gold.

³²⁷ Übers.: die den angenehmsten Duft verströmten, den ein Mensch je gerochen hat.

³²⁸ Übers.: mit weißen Haaren und ganz in Weiß gekleidet.

³²⁹ Übers.: eine zahlreiche Versammlung von bewaffneten Rittern und Baronen auf ihren Pferden.

³³⁰ Ähnliche Beispiele finden sich in den Melusine-Erzählungen, in denen die anderweltliche Frau nicht beim Baden beobachtet werden darf, oder dem Motiv des Gastmahls in der Unterwelt, das in hethitischen und babylonischen Texten, aber auch jenen der klassischen Antike zu finden ist. Vgl. etwa: Claudia Steinkämper: Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischschwanz“. Geschichte einer literarischen Aneignung. Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 233). S. 14–18; Volkert Haas: Die hethitische Literatur. Texte, Stilistik, Motive. Berlin/Boston 2006. S. 180–182.

³³¹ Die Episode findet sich auch im *Wigalois*, wo ebenfalls von der Verwandlung des Königs, der wundersamen Blüte und dem nächtlichen Turnier erzählt wird. Im *Conte du papegau* ist die gesamte Szene jedoch anders konnotiert. Der König wurde nicht von einem seiner Untertanen

Der Protagonist erhält hier Führung und Rat durch ein wundersames Tier, das sich letztlich als der verratene König herausstellt, der im Turnier verstarb. Der Text deutet zwar an, diese Tötung sei unrechtmäßig erfolgt, *par moult grant felonnie* (§ 51,68f.)³³², führt die Thematik indes nicht weiter aus; der König selbst sagt, er wolle den Namen des Barons, der ihn erschlug, nicht nennen (§ 51,69f.). Es sei aber nicht eben jener Baron, der nun das Land besetzt hält und die Tochter ehelichen will. Das nächtliche Spektakel wird nicht erklärt; woher die Ritter kommen und warum sie mitten in der Nacht zum Turnier antreten, bleibt offen. Dadurch fehlt ein Bezug zur eigentlichen Handlung, der Text lässt hier eine Leerstelle. Die Erscheinung ist losgelöst von der eigentlichen Erzählung und wird zu einer beliebigen weiteren Aufgabe des Helden. Virginie Greene charakterisiert den Text aufgrund seiner Motivik, aber auch der scheinbaren Zusammenhangslosigkeit als „a collective dream, fed by deliberate clichés an well-known motifs.“³³³ Der Spuk sowie die Verzauberung des Königs verleihen der erzählten Welt einen mystischen Charakter. Auffallend im Gespräch zwischen dem König Bel Nain und dem Chevalier au papegeau ist überdies die Anführung von Merlins Prophezeiung. Sie wird jedoch weder weiter ausgeführt, noch hat diese Prophezeiung eine Bedeutung für den weiteren Verlauf, sie findet auch im späteren Text keine Erwähnung mehr. Auch hier lässt die Erzählung eine Leerstelle und der Bezug bleibt unklar. Die Prophezeiung und die damit verbundene Hoffnung auf Artus' Rückkehr ist ein bekanntes Motiv der anglo-normannischen Artusdichtung, sodass das Publikum die Anspielung prinzipiell verstehen konnte. Die Bedeutung im *Conte du papegau* ist jedoch nicht einleuchtend.³³⁴

verraten, sondern im Turnier getötet. König Lar hingegen wird aus machtgierigen Gründen ermordet, da Roaz die Landesherrschaft übernehmen wollte. Dementsprechend handelt es sich hier bei den Rittern des nächtlichen Turniers auch nicht um Untertanen, die dazu verdammt sind, in einer Art Vorhölle zu verweilen, bis der König gerächt ist. Auch der Gegenwelt fehlt das Dämonische und Gefährliche wie Korntin im *Wigalois*.

³³² Übers.: durch eine böse Hinterlist.

³³³ Virginie Greene: *Humanimals. The Future of Courtliness in the 'Conte du Papegau'*. In: *Shaping Courtliness in Medieval France. Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner*. Hrsg. v. Daniel E. O'Sullivan u. Laurie Shepard. Cambridge 2013 (Gallica; 28). S. 123–138. Hier S. 123.

³³⁴ Dass sich das Motiv im *Wigalois* nicht findet, ist kaum verwunderlich. Die Figur des Zauberers Merlin wird im Deutschen nicht rezipiert, sie taucht erstmals überhaupt im Versroman *Merlin im Buch der Abenteuer* von Ulrich Fuetrer auf. Fuetrer beruft sich zwar auf einen früheren Text des Dichters Albrecht von Scharfenberg (Str. 17 und 126), doch gibt es keinen Beleg dafür, dass es diese Quelle jemals gegeben hat. Die vermeintliche Quellenberufung muss als übliches

Dass die Erzählung den noch jungen Artus zeigt und nicht den erhabenen König wie die übrigen Texte des Genres, lässt sich im impulsiven Verhalten des Ritters erkennen. Artus soll sich zurückhalten und ausharren, anstatt sich in den Kampf zu stürzen. Mühletaler weist an dieser Stelle auf das noch jugendliche Agieren des Protagonisten hin: „Lors du tournoi fantôme, le héros doit prouver sa bravoure non pas en intervenant dans la joute nocturne, mais en maîtrisant son désir de combattre, ses pulsions de jeune homme. Il doit réagir en roi plutôt qu’en chevalier [...]“³³⁵ Doch ist Artus noch nicht in seiner Rolle als Herrscher angekommen.³³⁶

5.2 Die Abenteuer auf dem Weg zum Marschall

Am folgenden Tag reitet der Chevalier au papegeau weiter und trifft am Abend auf eine klagende Dame, die ihm berichtet, ein Drache habe ihren Geliebten, den Chevalier Amoureux du Schastel Sauvage (vgl. § 62,10f.), verschleppt. Artus entschließt sich sogleich, der Spur des Drachen zu folgen und den Entführten zu retten. Während des Kampfes gegen das Untier wird er jedoch vom Schwanz des Drachen getroffen und in einen Fluss geworfen. Artus fällt in Ohnmacht, *pour l’angoisse du venin qui le distraingnoit* (§ 57,3f.)³³⁷. So wird

rhetorisches Klischee zur Wahrheitsbetuierung und Absicherung gewertet werden. Vgl. dazu etwa Ulrich Müller: Merlin in German Literature. In: Merlin. A Casebook. Hrsg. v. Peter H. Goodrich u. Norris J. Lacy. New York 2003 (Arthurian Characters and Themes; 7). S. 214–224. Hier S. 215; Cora Dietl: Ein Hof ohne Magier. Makel oder Auszeichnung? Zur (beinahe) fehlenden Merlingestalt in der deutschen Artusliteratur. In: Artushof und Artusliteratur. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 93–117. Hier S. 106f.

³³⁵ Jean-Claude Mühlethaler: Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du Conte du Papegau. In: Poétique 157 (2009) H. 1, S. 3–17. Hier S. 12.

³³⁶ Insgesamt fällt auf, dass – neben der für den Roman typischen gerafften Erzählweise – die Episode weniger mit Bedeutung aufgeladen ist als im *Wigalois*. Dort nimmt sie einen größeren Raum ein und wird durch die abschließende Offenbarung der Identität eine wichtige Schlüsselszene. Insbesondere die religiöse Konnotation fehlt im *Conte du papegau*, die Episode ist hier nicht christianisiert wie in Wirnts Text. Während dort durch die Anspielung auf das Fegefeuer und die Stilisierung von Wigalois zum Erlöser die Episode bewusst christlich konnotiert wird, verbleibt die Begegnung im französischen Text in der ritterlich-weltlichen Sphäre. Mit dieser Verschiebung wird Artus’ Abenteuer nicht in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt, sondern bleibt eine übliche rettende Tat für eine Dame. Ein christliches Weltbild tritt lediglich durch die Bemerkung zutage, Gott habe dem König die Zeit gegeben, um noch sein Vermächtnis zu regeln.

³³⁷ Übers.: aufgrund des Gifts, das seinen Körper erstarren ließ.

er von einem Fischer entdeckt, der ihm die kostbare Rüstung entwendet. Die Dame und der Gerettete brechen zwischenzeitlich zur Suche nach dem Chevalier au papegeau auf und belauschen dabei ein Gespräch, das der Fischer mit seiner Frau führt. So erfahren sie, dass Artus offenbar noch lebt und lassen sich von dem Fischer den Weg zu ihm weisen. Als sie ihn finden, ist er noch immer nicht bei Bewusstsein, *il ne sentoit riens de soy et assés tost fust mors, qui ne l'eust secourus* (§ 58,21f.)³³⁸. Der Chevalier Amoureux bringt Artus in sein Schloss, lässt ihn dort versorgen und kann sich so für die eigene Rettung revanchieren. Als Artus nachts erwacht, weiß er nicht, wo er sich befindet: «*Ha, beau sire Dieu, ou suis je?*» (§ 59,4f.)³³⁹. Die Dame erklärt ihm, wie er gerettet werden konnte: *la feuylle qu'il avoit cuillye de l'arbre precieux a grant prouffit, car le garda du venin, qui ne le pot ocire* (§ 59,6–8)³⁴⁰. Nachdem Artus ihnen mitteilt, wer er ist und welche Aufgabe er übernommen hat, ist der Chevalier Amoureux erfreut, ihm weiterhin behilflich sein zu können und erläutert ihm das bevorstehende Abenteuer und die Gefahren, die auf ihn zukommen werden (§ 60–61). Im Anschluss wird Artus ausgerüstet und kann derart vorbereitet den weiteren Weg antreten.

Der Kampf gegen den Drachen ist in der für den Prosaroman typischen gerafften Erzählweise in nur wenigen Sätzen erzählt. Es erfolgt keine ausführliche Beschreibung und Stilisierung des Untiers. Der Drache wird zwar als gefährlich beschrieben, erhält jedoch keine mythologischen oder allegorischen Attribute. Die Aventiurewelt wird ebenfalls nicht als übermäßig geheimnisvoll dargestellt, der Kampf gegen den Drachen ist nicht als Vorzeichen für die eigentliche und schwierige Aufgabe zu sehen. Nichts Teuflisches beherrscht hier die Gegenwelt.

Auch die anschließende Ohnmachtsszene ist nicht wie in Chrétien's *Yvain* mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen. Artus' Ohnmacht wird obendrein stärker rationalisiert, da sie vom Gift des Drachenschwanzes herrührt. Dass er nicht weiß, wo er sich befindet, als er endlich aufwacht, ist ebenso nachvollziehbar. Die anfängliche Verwirrung nach dem Aufwachen ist kein Identitätsverlust, sondern logische Orientierungslosigkeit. Da er während seiner Ohnmacht ins Schloss getragen wird und von allem nichts bemerkt, ist es nicht

³³⁸ Übers.: er war völlig leblos und wäre fast gestorben, wenn sie ihn nicht gerettet hätten.

³³⁹ Übers.: Ha, lieber Herre Gott, wo bin ich?

³⁴⁰ Übers.: Das Blatt, das von dem wundersamen Baum gepflückt wurde, war sehr nützlich, da es ihn vor dem Gift beschützte, das ihn nicht töten konnte.

verwunderlich, dass er seine Umgebung nicht erkennt. Er fragt also nicht, wer er ist, sondern wo er ist.

Die Tat des Fischers wird ebenfalls sehr kurz ausgestaltet. Der Fischer ist beeindruckt von der Rüstung und entwendet sie: *com il avoit belles armez!* (§ 57,17)³⁴¹. Doch die Frau bereut sogleich, den Ritter nach dem Raub der Rüstung einfach zurückgelassen zu haben: *nous avons fait grant pechié, que l'avons laissé!* (§ 57,18)³⁴². Eine Bestrafung für die Tat erfolgt jedoch nicht. Es fehlt jegliche moralische Wertung und Beurteilung der Szene, obgleich der Fischer zunächst zwar aus purer Gier heraus handelt, aber auch weil er arm ist. Der altfranzösische Text stellt keine Moralprinzipien auf, belehrt das Publikum nicht, sondern unterhält es vielmehr mit der Abenteuerreihe eines Ritters. Er konzentriert sich auf die eigentliche Handlung und nicht auf eine zusätzliche Bedeutungsschicht. Von Chrétiens Vorstellung der *bele conjointure* ist hier nicht mehr viel zu finden.

Auf seinem weiteren Weg wird der Chevalier au papegeau urplötzlich von einem wilden Weib angegriffen, das sich hinter ihm aufs Pferd schwingt und ihn beinahe erwürgt. Doch das Weib ist irritiert von der Rüstung des Ritters, die es daran hindert, ihn zu erdrücken: *se ne fussent ses armes, elle l'eust mort* (§ 62,21)³⁴³. So gelingt es Artus, sich zu befreien und die Frau wieder abzuwerfen. Die Episode ist rasch erzählt. So plötzlich wie das Weib auf dem Pferd sitzt, hat Artus es auch wieder abgeschüttelt.

5.3 Chastel périlleux

Nach der Begegnung mit der wilden Frau erreicht der Chevalier au papegeau das Chastel Perilleux. Das Schloss ist von einem breiten und tiefen Graben umgeben und nur über eine schmale Brücke erreichbar, die jedoch von einem Rad dauerhaft erschüttert wird: *la roe si estoit toute de fer, si tranchant comme ung rasoir, et si tournoit tousjours si tost que nul ne le pouoit veoir* (§ 63,7–9)³⁴⁴. Die Brücke schwankt dadurch so stark, dass Artus sein Pferd zurücklassen muss und sich nur auf allen Vieren fortbewegen kann. Als Artus das Gebilde erblickt,

³⁴¹ Übers.: Wie schön seine Waffen doch sind!

³⁴² Übers.: Wir haben eine große Sünde begangen, indem wir ihn dort gelassen haben!

³⁴³ Übers.: Hätte ihn seine Rüstung nicht geschützt, hätte sie ihn getötet.

³⁴⁴ Übers.: Das Rad war ganz aus Eisen, so scharf wie ein Rasiermesser und es drehte sich ohne Unterlass so schnell, dass niemand es sich überhaupt drehen sehen konnte.

ist er zunächst ratlos und fragt sich: «*Beau sire Dieu, comment pourray je passer la oultre?*» (§ 64,2f.)³⁴⁵. Dieser Gedanke ist jedoch keine tatsächliche Hinwendung zu Gott, sondern vielmehr als standardisierte Floskel zu werten. Gleich darauf erinnert er sich an die Ratschläge des Chevalier Amoureux und schiebt sein Schwert in eine Öffnung, zerschneidet ein Seil, welches das Rad antreibt, und zerstört damit die Vorrichtung: *Ce fu ung fil de metal qui soustenoit tout l'enchantement* (§ 64,14f.)³⁴⁶. So kann er mit einfachen, technischen Griffen die Maschinerie zum Erliegen bringen. Erneut wird somit auf ganz logische Erklärungen gesetzt.

Der abschließende Kampf gegen den Marschall kann ebenfalls im nachfolgenden Teil dieser Arbeit zum Vergleich mit dem mittelhochdeutschen *Wigalois* genutzt werden, wenn auch die Verbündung des Gegners mit dem Teufel als markantes Element fehlt. Bereits kurz nachdem der Chevalier au papegeau den Saal des Schlosses betreten hat, erscheinen mehrere Jungfrauen mit Fackeln in ihren Händen. Ihnen folgt der Marschall mit seiner Geliebten und weiteren musizierenden Damen. Nach diesem imposanten Einzug beginnt er, Artus zu beschimpfen: «*Filz a putain, gloutons, mal y venistes!*» (§ 67,8f.)³⁴⁷ – eine Ausdrucksweise, die in starkem Kontrast zu dem bislang fast feierlichen Auftritt steht. Daraufhin entbrennt ein heftiger Kampf zwischen den beiden, der bis weit nach Mitternacht andauert. Der Marschall fügt Artus eine tiefe Wunde am Kopf zu, doch dieser kann sich revanchieren und seinen Gegner erschlagen. Aus Trauer über seinen Tod wirft seine Geliebte sich über ihn und umarmt ihn so heftig, dass sie ihm nachstirbt. Die umstehenden Jungfrauen hingegen brechen in Jubel aus, umarmen und küssen den Chevalier, der sie befreit hat. Schon bald wird eine Glocke geläutet, die den Tod des Marschalls allen Untertanen verkündet, woraufhin diese sich versammeln und Artus danken: *Sire, prenés les hommages de vostre gent que vous avez delivree de la paour de nostre dyable seigneur* (§ 69,10f.)³⁴⁸. Artus bittet sie daraufhin alle, gemeinsam mit ihm zur Königin und ihrer Tochter zu reiten. Die beiden sind hocherfreut über die Rettung durch den Chevalier und es wird ein großes Fest gefeiert. Nach zwei Wochen nimmt Artus Abschied und möchte zurückreisen. Die Episode auf der Burg

³⁴⁵ Übers.: Lieber Gott, wie komme ich nur auf die andere Seite?

³⁴⁶ Übers.: Ein Metallfaden betrieb die ganze Zauberei.

³⁴⁷ Übers.: Hurensohn, Gierschlund, ein Unglück, dass du hierhergekommen bist.

³⁴⁸ Übers.: Herr, nehmt die Anerkennung Eurer Gefolgsleute an, die Ihr von dem Schrecken unseres teuflischen Herren befreit habt.

ist als eine Art Zwischeneinkehr zu sehen und schließt hier einen Erzählteil ab. Im Anschluss beginnt ein neuer Handlungsabschnitt mit Artus' nächstem Abenteuer um den Chevalier des Estranges Illes.

6 Folgerungen: Fragen an einen Roman um Gaweins Sohn

Im Anschluss an diese vielfältigen Vorüberlegungen und die Betrachtung vorangehender sowie verwandter Texte ergeben sich nun einige Erwartungen an einen Roman, der von Gaweins Sohn erzählt. Zusätzlich zu den bereits aufgeführten möglichen Vorbedingungen, die durch die Figur Gaweins gegeben sind, prägen auch die französischen Texte, in denen die Sohn-Figur in unterschiedlichen Varianten auftritt, das Bild, das vor dem Wirrtschen Roman von dem Sohn Gaweins bereits existiert bzw. das gebildete Rezipienten, die auch die französische Tradition kennen, haben können. Es stellt sich somit nicht nur die Frage, wie Wigalois im Verhältnis zu seinem Vater ausgestaltet ist, etwa ob er ihm ähnlich ist oder als Gegenentwurf gelten kann, sondern auch, inwiefern der mittelhochdeutsche Roman die im Französischen angelegten Traditionen aufgreift und verarbeitet. Hält sich die Darstellung im Deutschen an die Version, die der französische *Bel Inconnu* präsentieren? Wird die Handlung aus dem *Bel Inconnu* mit Motiven aus den vorherigen mittelhochdeutschen Artusromanen angereichert? Falls ja, ist diese Kombination nachvollziehbar für die Rezipienten oder tauchen Brüche an denjenigen Stellen in der Erzählung auf, wo unterschiedliche Erzählmuster oder auch Figureneigenschaften aufeinandertreffen? Lassen sich Parallelen in der jeweiligen Hauptaventure des Protagonisten finden oder ist die Bewährungsaufgabe jeweils unterschiedlich ausgestaltet? Kommt der Anderwelt eine ebenso bedeutsame Rolle zu? Wie wird Gawein dargestellt? Wird an Wolframs *Parzival* angeknüpft? Wie lässt sich eine erneue Verheiratung erzählen? Hat Gawein eine ebenso marginale Rolle wie im Roman Renauts de Beaujeu oder wird die Vater-Sohn-Beziehung breiter ausgestaltet? Werden Elemente aus den Fortsetzungen von Chrétien's *Perceval* aufgegriffen – sowohl mit Blick auf Gawein als auch auf seinen Sohn? Finden sich ebenfalls negative Züge der Gawein-Figur? Wird der Sohn als eheliches Kind geboren? Wächst er mit dem oder ohne den Vater auf? Wird Wigalois als ehrenhafter und fehlerloser Ritter wie der *Bel Inconnu* dargestellt oder

ähnelt er dem eher dümmlichen Ritter der ersten Fortsetzung? All diese und ähnliche Fragen lassen sich aus Sicht der Rezipienten an einen Roman stellen, der sich in eine bereits etablierte Tradition einschreibt und an bekannte Figuren anknüpft.

Im Folgenden widmet sich diese Arbeit dem Roman *Wirnt von Grafenberg* und untersucht die einzelnen Passagen, ganz im Sinne des *close reading*, im Hinblick auf die genannten Fragen und richtet den Blick insbesondere auf solche Stellen, die zuvor als Unstimmigkeitsstellen definiert wurden. Auffälligkeiten und Widersprüche im *Wigalois* werden aufgezeigt und – wenn es sich anbietet – im Rückgriff auf die vorangehenden und verwandten Texte interpretiert bzw. möglicherweise aufgelöst werden. So lässt sich nicht nur ein breiteres Verständnis des *Wigalois* erlangen, auch kann der Text in die Tradition gestellt und somit in seinem Zusammenhang mit anderen Texten verstanden werden, sodass sich letztlich ein umfassendes Verständnis und Bild der Sohn-Figur und ihrer Entwicklung ergibt. Anhand des Fokus auf Unstimmigkeiten wird zusätzlich untersucht, wie kohärent die Erzählung aufgebaut ist, ob und welche unterschiedlichen Textteile vorliegen, ob diese Komposition in sich stimmig ist oder sich stellenweise widerspricht und inwiefern die vorangehenden Texte eine mögliche Ursache dafür sein können.

TEIL II: Unstimmigkeitsstellen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg

1 Unstimmigkeiten auf der Ebene der Figurenkonzeption

1.1 Die unstimmige Ausgestaltung der Gawein-Figur

Während Gawan in Wolframs *Parzival* zwar in eine Beziehung eingebunden, sonst jedoch über sein weiteres Schicksal geschwiegen wird, ist es dem ihm nachfolgenden *Wigalois* möglich, diese Lücke zu füllen und dort weiterzuerzählen. Die Anknüpfung an die Gawein-Figur, wie sie bisher im mittelhochdeutschen Sprachraum durch Hartmann und Wolfram dargestellt wurde, ist allerdings nicht sonderlich stringent, da die Figur zwar mit ihren Eigenschaften übernommen wird, Wirnts Text darüber hinaus jedoch einen ganz neuen Weg wählt. Um diese Veränderungen aufzuzeigen, ist daher zunächst ein Blick auf den Romanbeginn zu werfen, der bereits Aufschluss darüber gibt, wie Wirnt sich in diese Tradition einschreibt und mit ihr verfährt. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwiefern die Veränderungen in der Gestaltung der Gawein-Figur zu möglichen Unstimmigkeiten führt.

1.1.1 Der Kampf zwischen Gawein und Joram

Der Romananfang des *Wigalois* unterscheidet sich grundlegend von demjenigen des altfranzösischen *Bel Inconnu*: Um die Geschichte des jungen Ritters Wigalois vorzubereiten und in den richtigen Rahmen einzufügen, beginnt Wirnts Text mit einer ausführlichen Vorgeschichte, die zunächst den Eindruck erweckt, Gawein sei der Protagonist der Erzählung.

Das Publikum wird zunächst in das bekannte Genre des Artusromans eingeführt. Bereits die ersten Verse ermöglichen den Anschluss an die Tradition:

Es was hie bevor, sô man seit,

ein künic, der ie nâch êren streit,
des nam wîten ist erkant;
Britanjâ hiez sîn lant,
selbe hiez er Artûs;
ze Karidôl hêt er hûs.
(Wi 145–150)

Die Rezipienten wissen demnach sofort, was nun folgt, muss die Geschichte eines Artusritters sein. Die Eingangsszene spielt sich am Artushof ab und die ersten bekannten Figuren treten auf: Artus, Ginover und Gawein. Was Schmolke-Hasselmann in ihrer Untersuchung zu den altfranzösischen Texten des Artusgenres von Chrétien und seinen Nachfolgern in Bezug auf die Romananfänge herausgestellt hat, lässt sich problemlos auf die deutschen Vertreter der Gattung übertragen: „Gauvain, der Königsneffe, gehört seit den Anfängen der Artusdichtung zu jener relativ kleinen Gruppe von Figuren, die den personalen Kern der arthurischen Welt bilden. Ein Versroman unserer Gattung [= der arthurische Versroman, Anm. d. Verf.] ist ohne ihn nicht denkbar.“³⁴⁹

Plötzlich erscheint der fremde Ritter König Joram, der Königin Ginover einen wunderbaren Gürtel anbietet. Jorams Erscheinen folgt dem klassischen Muster einer Handlungsauslösung durch Herausforderung des Hofes, der bereits gespannt auf neue Aventure wartet:

Nu hêt der künic einen sit –
dâ was sîn hof getiuret mit –
daz er ze tische nie gesaz
des morgens, ê er eteswaz
von âventiure hêt vernomen.
(Wi 247–251)

Es wird von der Gewohnheit des Königs erzählt, nicht zu Tische zu gehen und mit dem Essen zu beginnen, solange keine neue *âventiure* vernommen wird. Von diesem Brauch wird auch in Wolframs *Parzival* berichtet:

Artûs, bi dem ein site lac:
nehein rîter vor im az
des tages swenn âventiure vergaz
daz si sînen hof vermeit.
(Pz 309,6–9)

³⁴⁹ Beate Schmolke-Hasselmann: Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung. Tübingen 1977 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 177). S. 86.

Der *Wigalois* schließt an dieser Stelle somit bewusst an bereits Erzähltes an und schreibt dies fort.³⁵⁰ Die Erwartungen, die Wirnt beim Publikum weckt, indem er sich in die Gattungstradition stellt, werden somit erfüllt. Schmolke-Hasselmann konstatiert für die späteren altfranzösischen Romane: „Das Publikum konnte an den [...] Signalen schnell und genau erkennen, um welchen Typ höfischen Romans (nämlich um «Artusroman») es sich beim vorgetragenen Text handeln würde.“³⁵¹ Diese Signale – Nennung und Lob des Königs Artus, oftmals auch Gaweins, das Warten auf Aventure und ein damit verbundenes Nicht-Essen-Wollen – werden dabei insbesondere in den späteren Texten immer mehr verfestigt und zu „stereotypen Versatzstücken“.³⁵² Gaweins erste Handlung besteht darin, Ginover beratend zur Seite zu stehen, da diese unschlüssig ist, wie sie sich Joram gegenüber verhalten soll. Die Beraterrolle hat Gawein schon im *Iwein* inne – wie die Darstellung eingangs zeigt (siehe Kap. I.1.1). Kluges und bedachtes Verhalten scheint zu seinen grundlegenden Charakteristika zu zählen, sodass dies auch im *Wigalois* übernommen wird.

Als Ginover, Gaweins Rat folgend, das Geschenk ablehnt, verlangt Joram, mit allen Artusrittern um den Gürtel zu streiten. Nacheinander treten die einzelnen Kämpfer gegen ihn an, doch sind sie ihm alle unterlegen. Als letzter ist Gawein, der Tapferste des Artushofes, an der Reihe. Siegesicher und voller Tatendrang reitet er Joram entgegen, *wan daz im nie misselanc* (Wi 531)³⁵³. Eine Niederlage scheint ausgeschlossen. Doch auch er wird von Joram besiegt und daraufhin gefangen genommen. Gawein ist bestürzt, das Gefecht verloren zu haben, muss sich jedoch Joram ergeben und mit ihm in sein Land reiten – die Niederlage

³⁵⁰ Wie stark der Einfluss der Tradition ist, zeigt ein weiteres Beispiel: Auch in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin finden sich vergleichbare Verse:

[...] ein senen
 sie alle samt twanc,
 daz nâch âventiure ranc.
 diu red von tisch ze tische gienc
 und aller willen sô gevienc,
 daz sie ir selber vergâzen
 unde ungâz sâzen
 nuor von disen dingen.
 (Cr 925–932)

³⁵¹ Schmolke-Hasselmann: *Versroman*, S. 36.

³⁵² Ebd., S. 38.

³⁵³ Hier und im Folgenden unter der Sigle Wi zitiert nach: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Text – Übersetzung – Stellenkommentar. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2. überarbeitete Auflage. Berlin/New York 2014.

ist auch handlungslogisch notwendig. Der Erzähler erklärt rasch, um keinen Makel an Gawein zu hinterlassen: *der steine kraft in nider sluoc; / dâ von der gast den sic gewan* (Wi 568f.). An Gaweins Mut und Stärke soll nicht gezweifelt werden. Jorams Besuch entpuppt sich als List, da ihm aufgrund der Kraft des Gürtels und den eingearbeiteten Edelsteinen jeder Gegner unterliegen muss. Auf dem Weg in sein Reich schenkt Joram den Gürtel Gawein, um ihn vor Gefahren zu bewahren, und klärt ihn darüber auf, warum er ihn besiegen konnte. Die magische Kraft spürt auch Gawein, gleich nachdem er den Gürtel umlegt.

Nach einem langen Ritt erreichen sie Jorams Burg, auf der Gawein freudig in Empfang genommen und versorgt wird. Nach dem Essen lernt er Jorams Nichte, die wunderschöne und vollkommene Florie, kennen und verliebt sich augenblicklich in sie. Dies erweist sich rückblickend als Jorams Plan von Beginn an und der Grund für sein Auftauchen am Artushof, denn er möchte seine Nichte umgehend Gawein zur Frau geben: *‚sô nemt ze wîbe / diese maget iuwerem lîbe / ze triuwen und ze rehter ê.’* (Wi 961–963). Diese Entwicklung ist aus produktionsästhetischer Sicht ganz besonders interessant. Wirnt beabsichtigt offenbar, Gawein zu verheiraten. Das literaturkundige Publikum muss an dieser Stelle aufmerken, denn er geht dabei nicht auf die Vorleistungen Wolframs ein. Die Beziehung zu Orgeluse, wie sie im *Parzival* dargestellt ist, wird hier ausgespart. Gawein fängt sozusagen noch einmal von vorn an.

Freudig stimmt Gawein der Verbindung zu: *ze sînen triuwen nam er si dô; / sam tet in diu reine maget, / weinende, als mir ist gesaget* (Wi 1007–1009). Im Handumdrehen sind die beiden miteinander vermählt (die Eheschließung wird in acht Versen verhandelt) und innerhalb kürzester Zeit ist Florie von Gawein schwanger.

Trotz seiner überschwänglichen Freude über diese Verbindung plagt Gawein unentwegt die Sehnsucht nach dem Artushof und seinem ritterlichen Leben: *vil grôzer jâmer in gevie: / in truoc sîn herze und sîn sin / zuo der mässenîe hin / und zuo der tavelrunde* (Wi 1056–1059). Kummervoll wendet er sich an seine Gemahlin und will – *mit urloube drîe tage* (Wi 1067) – das Reich verlassen. Nur widerwillig und besorgt wegen ihrer Schwangerschaft gibt Florie Gaweins Bitte nach und fürchtet dabei, dass er nicht rasch genug zurückkehrt: *ez kumt vil lîhte daz ir ê / niht wieder komt, ichn sî genesen* (Wi 1084f.). Der Erzähler deutet an dieser Stelle bereits an, dass ihm die rechtzeitige Wiederkehr nicht möglich sein wird: *im was daz leider unerkant / daz niemen mohte in das lant / ân des küniges geleite komen* (Wi 1095–1097). Auch

Florie scheint seltsamerweise von diesem Umstand nichts zu wissen, denn sie warnt ihren Gemahl nicht. Von seinem Schwur, in kürzester Zeit zurück zu sein, lässt sie sich beruhigen, *si wânde ez ergienge alsô* (Wi 1121). Gawein reitet nichtsahnend davon und gelangt schließlich an den Artushof, wo er herzlich empfangen wird und von seinen Abenteuern berichtet. Doch auch von dort zieht ihn *sîn herze* (Wi 1159) rasch wieder zurück zu seiner Gemahlin, sodass er heimlich wieder aufbricht. Ein Jahr lang reitet er umher und versucht erfolglos den Weg in Jorams Reich zu finden: *in daz lant mohte niemen komen / ern hêt den gürtel den er lie / sînem wibe, dô er die / aller jungest mit jâmer sach* (Wi 1195–1198). Da Gawein sich im Gegensatz zu seinem ersten Betreten weder in Jorams Begleitung befindet noch im Besitz des Gürtels ist, muss er sein Vorhaben letztlich aufgeben und zum Artushof zurückkehren. Damit wechselt die Geschichte zu Wigalois, der ohne den Vater aufwachsen muss.

Dass es Gawein während seines Aufenthaltes in Jorams Reich an den Artushof und in sein ritterliches Leben zurückzieht, zeigt, wie prägend das Bild von ihm als erstem Ritter am Hofe ist. Der Text ist bemüht, diese Konzeption der Figur Gawains aufrechtzuerhalten. Gawein dauerhaft zu binden, würde bedeuten, ihn dieser Welt zu entziehen und dies soll offenbar nicht geschehen. Das Unvermögen, im Anschluss zu Florie zurückzukehren, führt dazu, dass er sich wieder in seine alleinstehende Position am Hof fügt. Damit positioniert sich der *Wigalois* gegen die Entwicklung im *Parzival*, wo Gawein mit Orgeluse einem eigenen Reich vorsteht. Gleichzeitig wird dem Publikum so eine Möglichkeit geboten, immer wieder neue Geschichten über den Artusritter zu hören, da er nicht durch eine Heirat gebunden und damit in seiner Rolle als ritterlicher Helfer in der Not bleibt. Gawein zu verheiraten, diese Bindung jedoch durch unglückliche Umstände zu trennen, wird zum handlungslogischen Kompromiss, der es erlaubt, die Figur des Sohnes zu erschaffen, ohne den Vater einzuschränken. Auf Ebene der Figurenkonzeption wirkt dies ebenfalls: Vordergründig erhält Gawein neue Figureneigenschaften und wird in den neuen Rollen als Ehemann und Vater gezeigt. Gleichzeitig wird er aus diesen Rollen wieder herausgelöst und kann in seiner üblichen Rolle als erster Ritter des Artuhofes verbleiben. Damit korrigiert der *Wigalois* auch die Variante, die im *Bel Inconnu* erzählt wird: Die Heirat der Eltern scheint wichtig. Doch muss im Nachhinein die Verbindung wieder aufgelöst werden, auch um den Sohn ohne Vater aufwachsen zu lassen. Beide Protagonisten durchlaufen so den Prozess, sich

durch Leistung beweisen zu müssen und den Ruhm nicht von Beginn an durch die Abstammung von Gawein ohne eigenes Zutun zu erhalten.

Eine erste Spannung im Text präsentiert die Vorgeschichte ebenfalls: Gawein kann sein Versprechen, lediglich drei Tage von Florie fortzureiten, nicht einhalten. Dies wird innerhalb der Erzählung gleich logisch aufgelöst: Joram schenkt Gawein den Gürtel auf dem Ritt in sein Reich: *nu nemt den gürtel den ich hân; / behalt in unz an iuwern tôt* (Wi 610f.) – mit der Ermahnung, ihn bis an sein Lebensende zu behalten. Er begründet dies damit, dass der Gürtel vor Gefahren schütze.

Dass der Gürtel auch den Eintritt in sein Königreich ermöglicht, führt Joram nicht an. Auch dass es Jorams Begleitung bedarf, weiß Gawein nicht (Wi 1095–1097). Unwissend übergibt Gawein daher den Gürtel vor seinem Aufbruch Florie zum Trost (Wi 1196f.). Offen bleibt somit die Frage, warum Florie ihn nicht vorwarnt, dass er ohne diesen Gürtel nicht mehr zurückkehren kann. Weiß sie nicht um die besonderen Zugangsvoraussetzungen? Dass Joram in diesem Zusammenhang keine Einwände erhebt, ist dadurch erklärt, dass Gawein heimlich davonreitet und seine Gemahlin bittet, *ir sult ez niemen wizzen lân* (Wi 1110). Das unterschiedliche Wissen der einzelnen Figuren führt somit zu jener komplizierten Situation.

Ein weiterer Punkt, der den Rezipienten auffallen und sie irritieren muss, ist Flories Weinen während der Vermählung, für das es keinen erkennbaren Grund zu geben scheint. Flories unstimme Reaktion lässt jedoch implizit Rückschlüsse auf die Figur Gaweins zu und lassen an seiner Makellosigkeit zweifeln. Die Hochzeit der beiden ist zwar arrangiert und von Joram konsequent vorab geplant – nur aus diesem Grunde erschien er schließlich am Artushof –, dennoch eigentlich positiv besetzt. Es entsteht innerhalb der Erzählung nicht der Eindruck, dass Florie gezwungen wird, mit Gawein den Bund der Ehe einzugehen. Es stellt sich den Rezipienten somit die Frage, wie diese Tränen erklärt werden können. Eine Möglichkeit ist, sie als Ausdrucksform der Freude und Liebe zu werten oder aber als Ausdruck von Scham, die auf eine jungfräuliche Schüchternheit zurückzuführen ist.

Scham im Umgang mit Männern wird in mittelhochdeutschen Text häufig als weibliche Tugend dargestellt. Doch Weinen als Ausdruck der Scham ist eher ungewöhnlich, Erröten

oder Schwitzen finden sich in der Regel als entsprechendes Zeichen³⁵⁴; Tränen hingegen in Zusammenhang mit Trauer und Klagen, Zorn oder auch als öffentlicher Affekt.³⁵⁵ Doch Flories Tränen können als sehr individueller Ausdruck betrachtet werden, ein Mittel öffentlicher Kommunikation scheinen sie nicht zu sein – obgleich sie für jedermann sichtbar sind und nicht im Verborgenen fließen. An dieser Stelle scheint eine Unstimmigkeit zwischen der Ausdrucksform, der möglichen Emotion und der Situation zu bestehen, in der diese auftreten. Als Rezipient erwartet man vermutlich eine freudige Reaktion auf die Vermählung mit dem berühmten Artusritter, stattdessen weint die Figur. Die Tränen sind ein Rätsel, das innerhalb des Textes nicht aufgelöst wird, sodass der Blick auf weitere Beispiele in anderen Romanen gerichtet werden soll, um mögliche Verständnisangebote zu erhalten:

Die Verbindung von Tränen und Scham findet sich auch im *Parzival*. Dort zeigt Belacane ebenfalls schamhaftes Verhalten gegenüber Gahmuret: *durch die zäher manege blicke / si schamende gastlichen sach / an Gahmureten [...]* (Pz 28,28–30). Scham wird hier als positiv und tugendhaft empfunden.³⁵⁶ Die Tränen dürften an dieser Stelle jedoch eher von der Erzählung über den Tod ihres Geliebten Isenharts herrühren.

Weinen im Zusammenhang mit einer Vermählung wird ebenfalls im *Nibelungenlied* dargestellt, als Brünhilt aufgrund der vermeintlich nicht standesgemäßen Heirat von Kriemhilt mit Siegfried weint – hier sind die Tränen indes ein Ausdruck von Bedauern und Schmerz (Str 618–620).³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung und Statistik in David N. Yeandle: ‚schange‘ im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung. Heidelberg 2001 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

³⁵⁵ Vgl. hierzu Gerd Althoff: Empörung, Tränen, Zerknirschung. Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: ders.: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1996. S. 258–281; Gerd Althoff: Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation. In: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände; 17). S. 239–252; Heinz Gerd Weinand: Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Bonn 1958. Insb. Kap. 2. Weinand führt in seiner Übersicht über die literarische Verwendung von Tränen ebenfalls an, dass sie als Ausdruck von Scham nur selten belegt sind, am häufigsten im Zusammenhang mit Trauer, Not oder Angst und Verzweiflung (vgl. S. 135f.).

³⁵⁶ Vgl. auch Yeandle: ‚schange‘, S. 151.

³⁵⁷ Vgl. etwa Irmgard Gephart: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“. Köln 2005. S. 66; Werner Schröder, der die Empörung Brünhiltis nur als vordergründig ansieht,

Die beiden angeführten Episoden eignen sich somit nicht zum Vergleich mit Flories Weinen und als Erklärungsangebot für die Tränen. Weder Trauer noch Schmerz oder Scham scheinen hier der Grund zu sein. Als weitere Emotion, die Tränen hervorrufen kann, lässt sich mit Weinand Angst anführen, was jedoch zur Frage führt, weswegen Florie sich vor einer Heirat mit Gawain fürchten sollte. Der Artusritter wurde mit Jorams List in dessen Reich gebracht, um dort mit Florie vermählt zu werden, folglich genießt er über die Grenzen des Artusreiches einen guten Ruf. Da sich in der Situation keine direkte Referenz findet, müssen die Tränen auf etwas Problematisches außerhalb der Szene hindeuten. Burricher weist in ihrer Untersuchung zu Tränen in den Romanen Chrétien ebenfalls auf eine solche Variante von Tränen hin, die sie als „körpersprachliche Zeichen mit problematischem kommunikativem Potential“ ansieht.³⁵⁸ Die Figur Gawains scheint mit einem Makel behaftet zu sein – die Tränen werden innerhalb der Erzählung genutzt, um das Publikum indirekt darauf hinzuweisen, ohne die Problematik tatsächlich anzusprechen.

In diesem Zusammenhang ist der Blick noch einmal über den Text hinaus auf die Episode um Gawan und Antikonie in Wolframs *Parzival* zu richten, wo der Artusritter ohne weitere Begründung mit dem Vorwurf der Vergewaltigung konfrontiert wird. Vielleicht hat auch Florie aus diesem Grund Angst vor dem Ritter, vielleicht ist im Hintergrund der Handlung bereits etwas geschehen, was jedoch nicht erzählt wird. Ob eine Vergewaltigung im *Wigalois* auch angedeutet werden soll, muss an dieser Stelle rein spekulativ bleiben – eine Parallelführung der beiden Werke würde die Tränen jedoch erklären. Auffallend ist fraglos, dass etwas unstimmig ist und die Verbindung Flories mit Gawain belastet zu sein scheint. Insbesondere mit dem Wissen um die erste Chrétien-Fortsetzung, wo Gauvain die Mutter seines Sohnes je nach Fassung ebenfalls überwältigt (siehe Kap. I.3.2), kann an das Motiv der Vergewaltigung auch im *Wigalois* durchaus gedacht werden. Das unstimmmige Figurenverhalten Flories weist somit auf eine Unstimmigkeit in der Konzeption der Gawain-Figur hin.

geht an dieser Stelle gar von „Eifersucht“ aus (Werner Schröder: *Nibelungenlied-Studien*. Stuttgart 1968. S. 55).

³⁵⁸ Brigitte Burricher: Die Sprache der Tränen. Das narrative Potential des Weinens bei Chrétien de Troyes. In: *Körperkonzepte im Arturischen Roman*. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2007 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 6). S. 231–246. Hier S. 237.

1.1.2 Wigalois' Ankunft am Artushof

Der junge Wigalois, der ohne seinen Vater aufwachsen musste, beschließt in seiner Jugend, aus dem Reiche Jorams aufbrechen zu wollen, um seinen Vater zu suchen. Seine Mutter möchte ihn von diesem Vorhaben abbringen. Sie glaubt nicht, dass Gawein noch lebt, da er sonst sicherlich zu ihr zurückgekehrt wäre (Wi 1323). Nicht so Wigalois: Da er seinen Vater suchen will, geht er offenbar davon aus, dass dieser die Mutter aus einem bestimmten Grund verlassen hat, nicht dass er tot ist. Nur so lässt sich seine Aufbruchsmotivation erklären. Die beiden Figuren bewerten Gaweins Fortbleiben somit völlig unterschiedlich. Mit Wigalois' Perspektive wird auch dem Publikum die Möglichkeit geboten, die Situation noch einmal neu einzuschätzen.

Wigalois lässt sich von Flories Bitten und Klagen nicht aufhalten, und sie muss auch ihn davonziehen lassen. Zum Schutz gibt sie Wigalois den Gürtel mit, wie sie es Gawein versprochen hatte: *an mîne sêle bevalch er mir / daz ich den gürtel gæbe dir* (Wi 1371f.). Weinend überreicht sie ihrem Sohn den Gürtel, den er so tragen soll, *daz sîn iemen werde gewar* (Wi 1377). Der Gürtel wird somit zu einem Schutzobjekt, einer Art Amulett für den Protagonisten. Ob Florie weiß, dass er tatsächlich als Schutz dient, oder sie ihrem Sohn den Gürtel nur als Symbol überreicht, bleibt allerdings offen. Wigalois verabschiedet sich und reitet durch die Länder, bis ihm ein Bote den Weg nach Karidol weist und er zu König Artus gelangt.

Bei genauerer Betrachtung fällt hier die nächste Unstimmigkeit auf: Von einem Versprechen, den Gürtel an den Sohn zu übergeben, wird zum ersten Mal erzählt. Die Darstellung des Abschiedes von Gawein in der Figurenrede Flories weicht somit von der zuvor erzählten Variante ab. Begründet wird dies innerhalb des Textes nicht, sondern bleibt als Unstimmigkeit bestehen. Da dies für den Fortgang der Handlung jedoch keinerlei Konsequenzen hat, scheint eine Auflösung nicht erforderlich. Für die Bewertung der Trennung ist dies indes sehr wohl relevant. Durch Wigalois' Zweifel am Tod seines Vaters bereits eröffnet, ist somit erneut Gelegenheit für das Publikum, Gaweins Fortgehen kritisch zu hinterfragen. Gawein übergibt den Gürtel offenbar als Abschiedsgeschenk an seinen Sohn. Es erscheint unstimmtig, dass er sich von diesem bereits verabschiedet, bevor er erst geboren wird. Es stellt sich die Frage, wieso Gawein bereits vor der Geburt davon ausgeht, seinen Sohn nicht mehr zu sehen. Reitet er etwa zunächst in der Absicht fort, nicht mehr zurückzukehren?

Mit dem Eintreffen Wigalois' am Artushof beginnt nun die eigentliche Geschichte des Sohnes. Am Hofe angekommen nimmt der junge Ritter unbewusst auf einem Tugendstein Platz, was den Hof in Aufruhr versetzt: *ezn was dâ vor nie geschehen / daz ie iemen würde ersehen / ûf demselben steine, / niwan der küninc [al] eine* (Wi 1501–1504). Selbst Gawein war dies nie möglich:

her Gâwein der reichte dar
mit der hant, und niht baz;
ich sagiu wie er verwohrte daz
er zem steine niht moht komen,
als ichz ofte hân vernomen:
eine maget wolgetân
die greif er über ir willen an,
sô daz si weinde unde schrê.
deheiner slahte untugent mê
er von sîner kintheit nie
unz an sînen tôt begie;
diu selbe in zuo dem steine niht lie.
(Wi 1506–1517)

Gaweins Ruf wird an dieser Stelle beträchtlich verunglimpft, geht dieser Vorwurf doch in seiner Explizitheit deutlich über die Niederlage gegen Joram oder sein möglicherweise unehrenhaftes Verhalten Florie gegenüber hinaus. Der Erzähler bemüht sich vordergründig rasch zu ergänzen, dass er außer dieser einen Tat nie wieder etwas Verwerfliches getan habe. Wie schon in Zusammenhang mit dem Kampf gegen Joram, soll die Ehre Gaweins nicht getrübt werden. Dennoch scheint auffällig, wie wiederholt Schwächen und Fehler angedeutet werden. Ein makellooses Bild des Ritters kann auch dieser Artusroman nicht bieten. Im Text selbst findet sich jedoch keine Erklärung für diesen Vorwurf. Die Aussage des Erzählers, er habe davon schon oft gehört, muss auffallen. Auch hier sind die Rezipienten dazu angehalten, ihr literarisches Vorwissen zu aktivieren: Schon in Wolframs *Parzival* wurde der Vorwurf der Vergewaltigung an Gawein herangetragen, obwohl das Beisammensein mit Antikonie auf freiwilliger Basis verlief (Pz 406,28–407,21).³⁵⁹ Während sich in den mittelhochdeutschen Texten immer nur kleine Andeutungen finden, wird in den altfranzösischen Epen der Vorwurf deutlicher ausgestaltet – wie zuvor bereits angeführt (Kap. I.3.2). Immer wieder und über verschiedene Texte hinweg taucht das Motiv der Vergewaltigung in Zusammenhang mit der Figur Gaweins auf. Die erste gemeinsame Nacht

³⁵⁹ In der *Crône* geschieht dies erneut: Im Zuge der Becherprobe wird ebenfalls auf Gaweins Vergehen angespielt (vgl. Kap. I.1.3).

zwischen Gawein und Florie wird als angenehm beschrieben: *der rîter mit ir slâfen gie; / im geschach dâ vor sô liebe nie* (Wi 1017f.). Es wird jedoch nicht aufgelöst, ob dies nur Gaweins Eindruck widerspiegelt und Flories Sicht möglicherweise eine andere ist.

Es stellt sich nun die Frage, wieso im *Wigalois* an dieser Stelle der Vorwurf einer Vergewaltigung eingebracht wird. Bezüge innerhalb der Erzählung lassen sich zunächst nicht herstellen. Doch kann rückblickend noch einmal Flores Weinen herangezogen werden – die Möglichkeit der Vergewaltigung wurde zuvor bereits erwähnt. Es lässt sich zwar nicht endgültig feststellen, ob an dieser Stelle nun überhaupt die Begegnung mit Florie gemeint ist oder auf eine andere Situation in Gaweins Vergangenheit angespielt wird, die nicht Teil der Erzählung ist, dennoch muss diese Anspielung verwundern. Erneut findet sich eine Unstimmigkeit in Bezug auf die Gawein-Figur innerhalb der Erzählung, die zu Irritationen führt und nicht aufgelöst wird.

Im Rahmen des *Wigalois* wirkt die Anmerkung in Bezug auf die Figur Gaweins im Rahmen der Tugendprobe zunächst überflüssig, zumal sie nicht weiter ausgeführt wird und mehr oder minder kommentarlos für sich steht. Der Sinn der Episode scheint hier vielmehr darin zu liegen, den Sohn damit zu erhöhen. Er weist keinerlei Makel auf, übertrifft somit den eigenen Vater und ist aufgrund seiner Tugendhaftigkeit mit König Artus vergleichbar.

In diesem Zusammenhang lässt sich eine Verbindung zur Vater-Sohn-Verbindung von Lancelot und Galaad im altfranzösischen *Lancelot en prose* bzw. der *Queste del Sant Gaal* ziehen. Galaads Zeugung durch Lancelot mit der Tochter des Gralskönigs ist zwar mit einem Makel behaftet, da Lancelot von einem Liebestrank verzaubert ist und Guinevre vor sich wähnt.³⁶⁰ Dennoch wird Galaad als makelloser Ritter dargestellt, dem es im Gegensatz zu den anderen Rittern möglich ist, auf dem *Siège Périlleux*, dem Gefährlichen Sitz, an der Tafelrunde Platz zu nehmen (Q 8,9–16).³⁶¹ Die unlautere Abstammung gilt vielmehr als Zeichen des Außerordentlichen.³⁶² Galaad wird als Erlöser ausgestaltet, als Doppelgänger Christi, in dessen Ahnenlinie er eingefügt wird (Q 225,31f.). Er kann daher auch deutlicher

³⁶⁰ Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle. Edition critique. Bd. 4. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons. Hrsg. v. Alexandre Micha. Genf 1979. LXXVIII, 55–58.

³⁶¹ Angaben hier und im Folgenden unter der Sigle Q nach: La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle. Hrsg. v. Albert Pauphilet. 2. Auflage. Paris 1980 (Les Classiques français du moyen âge; 33).

³⁶² Vgl. Schmid: Familiengeschichten und Heilsmythologie. S. 230.

als Alternative bzw. Weiterentwicklung zu Perceval angesehen werden, denn er findet ebenso den Heiligen Gral, was seinem Vater Lancelot nicht möglich war – ebenso wenig wie es Gauvain in den Chrétien-Fortsetzungen möglich ist. Galaad übertrifft somit den seinen Vater, der aufgrund der eigenen Verfehlung, seiner begangenen Sünde des Ehebruchs scheitert.³⁶³ Die Erzählung um Galaad im altfranzösischen Roman zeigt darüber hinaus, welche alternative Erzählmöglichkeit für den Sohn Gaweins ebenfalls gegeben wäre: Trotz einer nicht makellosen Herkunft ist es dem Sohn möglich, zum Erlöser zu werden.³⁶⁴ Wigalois' Ziel wird jedoch nicht der Gral, sondern das Reich Korntin werden. Wirnts Erzählung soll nicht als Korrektur zu Wolframs *Parzival* verstanden werden. Als Gralssucher wird Wigalois nicht entworfen, dies wird in der Episode um den Tugendstein ebenfalls deutlich. Auch Gawein wird nicht mehr mit einer Suche nach dem Gral in Verbindung gebracht. Die erste Chrétien-Fortsetzung etwa zeigt, wie eine solche Fortführung aussehen könnte, Wirnt wendet sich von der Thematik um den Gral jedoch ab. Seine Erlösungsaufgabe wird anders ausgestaltet: Am Pfingstfest erscheint eine Jungfrau in Begleitung eines Zwergs und fleht König Artus an, einen seiner besten Ritter ihrer Herrin zu Hilfe zu schicken. Das Abenteuer besteht aus der Befreiung des Landes Korntin aus der Usurpation des heidnischen Grafen Roaz von Glois, der mit dem Teufel ein Bündnis eingegangen ist. Roaz hat den ehemaligen Landesherren, König Lar, mithilfe eines Hinterhaltes getäuscht, ihn und sein Gefolge ermordet und anschließend das Land in seinen Besitz gebracht. Die Königin konnte sich gemeinsam mit ihrer Tochter Larie auf die Burg Roimunt an der Landesgrenze retten. Die Botin Nereja wurde daher an den Artushof gesandt, um dort einen geeigneten Kämpfer zu finden. Wigalois erkennt seine Chance und bittet Artus, ihm ein Anliegen zu gewähren: *gewert mich, herre, des ich ger* (Wi 1780), woraufhin dieser gerne zustimmt. Nereja wiederum ist erzürnt, einen so jungen und unerfahrenen Ritter zur Seite gestellt zu bekommen und

³⁶³ Vgl. dazu etwa: Emmanuèle Baumgartner: *The Queste del Saint Graal: from semblance to veraie semblance*. In: *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*. Hrsg. v. Carol Dover. Cambridge 2003 (Arthurian Studies; 54). S. 107–114; Pauline Matarasso: *The Redemption of Chivalry. A Study of the ‚Queste del Saint Graal‘*. Genf 1979 (Histoire des idées et critique littéraire; 180). S. 143–161; Grace Armstrong Savage: *Father and Son in the ‚Queste del Saint Graal‘*. In: *Romance Philology* 31 (1977/78), S. 1–16.

³⁶⁴ Mit einem Abstand von wenigen Jahrzehnten, im Zuge eines lange andauernden Übersetzungsprozesses des altfranzösischen Romanzyklus wird die Geschichte um Galaad auch in die mittelhochdeutsche Sprache gebracht.

reitet klagend davon. Wigalois will sich ungeachtet aller Vorurteile rüsten und der Jungfrau hinterhereilen, obgleich auch Artus versucht, ihn von seinem Vorhaben abzuhalten. Das Verhalten des Königs ist hier von einer Ambivalenz geprägt: In seiner Rolle als König gewährt er, gemäß der Normen der Artuswelt, fraglos die Bitte. Als er jedoch merkt, worum es sich bei dieser handelt und welche Auswirkungen seine Zustimmung haben könnte, will er die Zusage zurückziehen.³⁶⁵

1.1.3 Erste Auffälligkeiten

Der Romanbeginn des *Wigalois* ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Mit Blick auf die Figur Gaweins fallen wiederholt Stellen auf, die sich nicht problemlos in die Handlung einordnen lassen und die die innertextliche Kohärenz stören.

Schon innerhalb der Vorgeschichte finden sich Angaben, die zu Irritationen führen müssen. Flories Weinen während der Vermählung etwa erschließt sich nicht aus der Handlung heraus und bleibt unbegründet. Für die Beurteilung der Gawein-Figur stellt dies jedoch einen zentralen Schlüssel dar. Mit Hilfe des Weinens weist der Text implizit darauf hin, dass der Artusritter möglicherweise nicht so ehrenhaft ist, wie vordergründig dargestellt wird. Es stellt sich die Frage nach dem Ursprung dieses Motivs. Da eine innertextliche Erklärung fehlt, ist die Suche nach alternativen Erklärungsmöglichkeiten erforderlich. Vergleichbare Szenen aus anderen mittelhochdeutschen Texten erscheinen wenig hilfreich, ein Weiterdenken ist offenbar intendiert. Die Verknüpfung mit der späteren Episode um den Tugendstein, die sich ebenfalls nur mit Bezügen zu anderen Werken erschließt, lässt die Szene der Vermählung plötzlich ganz neu erscheinen. Indem der Erzähler anführt, Gawein könne den Stein aufgrund einer Verfehlung in seiner Vergangenheit nur mit der Hand berühren, nimmt er Bezug auf einen Vorfall, der sich außerhalb der eigentlichen Handlung befindet, aber mit der Figur Gaweins offenbar untrennbar verknüpft ist. Dies erschließt sich nur Rezipienten, die ein weitergehendes Textwissen besitzen. Die Anmerkung wird erst vor dem Hintergrund anderer Werke, insbesondere aus der altfranzösischen Tradition,

³⁶⁵ Seelbach und Seelbach sehen hier eine „produktive Aufhebung“ des Motivs, das noch bei Hartmann ein großes Konfliktpotenzial barg (Seelbach/Seelbach: *Wigalois*, S. 290).

verständlich. Der *Wigalois* hinterlässt hier eine Unstimmigkeit, die durch das Publikum ent-rätselt werden muss.

Zu den Unstimmigkeiten zählt auch die Abschiedsszene zwischen Gawein und Florie, die zweifach erzählt wird: einmal durch den Erzähler und ein weiteres Mal in der Figuren-rede Flories. Diese übergibt den Zaubergürtel an ihren Sohn und nimmt dabei Bezug auf ein Versprechen, dass sie Gawein bei dessen Abschied gegeben habe. Von einem solchen Versprechen war zuvor jedoch nicht die Rede, als die Szene beim ersten Mal geschildert wurde. Diese Unstimmigkeit ist nicht bedeutsam für die Handlung, muss jedoch die Rezi-pienten aufmerken lassen. Auch in diesem Zusammenhang unterscheidet sich das Figuren-verhalten Flories von der sonstigen Darstellung innerhalb der Erzählung.

Darüber stehen diese Stellen auch im Widerspruch zu bereits bekannten Erzählungen. Dies betrifft erneut hauptsächlich die Figur Gaweins und seine Verbindung zu Florie. Dass dem Publikum Wolframs *Parzival* bekannt war, kann vorausgesetzt werden. Doch obwohl Wirnt darum bemüht ist, die Gawein-Figur nach der durch Hartmann und Wolfram etab-lierten Tradition darzustellen, weicht er an dieser Stelle von seinen Vorgängern ab. Auch er erzählt von einer Liebesbeziehung des Artusritters, knüpft aber nicht an die Verbindung mit Orgeluse an, sondern entwirft ein eigenes Konzept. Er dichtet den Sohn nicht Gawein und Orgeluse an, sondern bringt eine neue Dame ins Spiel. In der erzählten Welt des *Wiga-lois* kommt die von Wolfram bzw. Chrétien ersonnene Partnerin nicht vor. Für die Rezep-tion des Romans selbst hat dies jedoch keine Auswirkungen.

Derartige Unstimmigkeiten sind oftmals darauf zurückzuführen, dass Wirnts Text meh-rere Erzähltraditionen in seinem Werk miteinander verbindet. Einerseits stellt er sein Werk in die mittelhochdeutsche Tradition, kann folglich von bestimmten Vorkenntnissen und den daraus resultierenden Erwartungen seines Publikums an die Ausgestaltung der Figu-ren ausgehen. Andererseits kann er mit diesen Erwartungen spielen, sie versuchen zu er-füllen oder eben mit ihnen brechen, wie *Wigalois'* Ankunft am Artushof zeigt. Bereits nach Betrachtung der ersten Verse wird deutlich, dass die Produktion des Textes nicht ohne die vorangegangene Rezeption zu begreifen ist, auf deren Grundlage das eigene Werk geschaf-fen wurde. Wirnt ist nicht nur Dichter des *Wigalois*, sondern in einem ersten Schritt vor allem Rezipient der Werke, die zeitlich vor dem *Wigalois* entstanden sind. Wirnt schreibt sich bewusst in die bereits bestehende Welt des Artusromans ein. „Die Struktur des

‚Wigalois‘ ist wesentlich durch seine Stellung in der literarischen Reihe bestimmt. Weil Wirnt den Typ innerhalb eines bestehenden Erwartungshorizontes reproduziert, muß er auf diese Erwartung antworten.³⁶⁶ Was Cormeau hier für die Struktur des Romans konstatiert, lässt sich jedoch ausweiten. Mit seinem Ansatz begründet er nicht nur die Gestaltung der Erzählung, sondern auch die Schaffung eines neuen Heldentypus. Mit der Protagonistenfigur wird ebenso verfahren wie mit dem gesamten Werk: Anschluss an Bekanntes und gleichzeitige Abgrenzung davon durch Veränderung. Gawein wird als Vaterfigur genutzt, zugleich soll Wigalois als eigenständige Figur wahrgenommen werden, der den Vater zudem übertrumpfen kann, wie die Tugendprobe nahelegt. Wirnt nutzt das Wissen um Gaweins Fehltritt, um seinen Sohn Wigalois als noch tugendhafter darzustellen. Dieser übertrumpft den ersten Ritter am Hofe und zeichnet sich dadurch aus. Wigalois wird hier als eine Art „besserer Gawein“ dargestellt. Die Figur ist nicht ohne Relation zum Vater zu sehen, und so wird mit der Vorgeschichte an diesen angeknüpft. Trotzdem sollen die Gawein-Figur – für die Rezipienten eine feste Größe im Bereich des Artusromans – und ihre bekannten Eigenschaften nicht zu sehr herabgesetzt werden, wie die mehrfachen beschwichtigenden Erzählerkommentare bezeugen. Im altfranzösischen *Bel Inconnu* hingegen spielt Gauvain nur eine untergeordnete Rolle – bei der Aufzählung der Ritter am Hofe zu Beginn der Erzählung wird er nicht wie in der mittelhochdeutschen Version an erster Stelle genannt (BI 31–58). Dennoch ist er es, der den Schönen Unbekannten auffordert, sich zu Tische zu setzen, und der ihn später vor seinem Auszug rüstet. Ganz aus der Erzählung herausfallen soll Gauvain nicht, im Rahmen seiner Figurentradition nimmt er jedoch nur einen kleinen Raum ein. So stellt auch Busby fest, „Gauvain’s befriending the young arrival at Arthur’s court is a characteristic of him in romance narratives from Chrétien onwards.“³⁶⁷

Neben der ausführlichen Darstellung Gaweins in seinen unterschiedlichen Facetten hat die Vorgeschichte noch einen weiteren Zweck: Dem Protagonisten wird eine Abstammung angedichtet, die als programmatisch anzusehen ist. Ausgerechnet Gawein, *bezzet rîter dern*

³⁶⁶ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 68. In seinem Unterkapitel ‚Die Gattungstradition als Konstante‘ (S. 105–123) führt Cormeau darüber hinaus anhand sprachlicher Gemeinsamkeiten, Motiv- und Namensübernahmen sowie literarischen Zitate aus, wie der Wigalois „der Erwartungsdisposition [entspricht], die von den klassischen Romanen geprägt ist, er folgt einer Norm, die schon gebildet ist.“ (S. 123). Aber auch diese Erkenntnisse werden lediglich für die Darstellung und Erläuterung der Struktur nutzbar gemacht.

³⁶⁷ Busby: Gauvain in *Old French Literature*, S. 247.

wart nie (Wi 577), ist sein Vater. So werden Erwartungen geweckt: Wie wird der Sohn sich entwickeln? Lassen sich möglicherweise Parallelen zum Vater ziehen? Wo finden sich Abweichungen?

Von Seiten der Mutter wird ihm ebenfalls eine ungewöhnliche Herkunft mitgegeben – zumindest wird diese anzitiert. Das Land, in dem Florie und Joram leben, ist äußerst sonderbar. Man kann es nur in Jorams Begleitung oder durch Tragen eines Zaubergürtels betreten, zudem scheint es bis auf wenige Bedienstete am Hofe menschenleer zu sein (Wi 643). Doch darüber hinaus ist es voller Pracht und Freude, voll blühender Blumen und Bäume, sodass Gawein sich beim Betreten wie in einem Traum fühlt (Wi 640). Es ist das Land des immerwährenden Glücks, symbolisiert durch das Rad, das Joram in seiner Burg aufstellen ließ, *wan daz gelücke volget im ie* (Wi 1052). Florie wird zwar nicht explizit als Fee bezeichnet, doch anderweltliche Anklänge sind deutlich zu erkennen. Der Held Wigalois ist wie ein Scharnier, das beide Welten miteinander verbindet.³⁶⁸ Er vereint in sich somit das Beste aus zwei verschiedenen Welten: ritterliche Tapferkeit und Stärke vereint mit nie enden wollendem Glück. Für das Publikum stellt sich die Frage, inwiefern sich diese Andeutungen im Laufe der Erzählung bestätigen oder nicht.

1.2 Der Ritt mit der Botin: Unstimmigkeiten in der Ausgestaltung des Protagonisten I

Die in der Vorgeschichte aufgezeigten unstimmigen Stellen ermöglichen einerseits die Verknüpfung zu weiteren Texten des Genres und tragen somit zu einem weiteren Textverständnis bei, andererseits lassen sie die erste Einschätzung zu, dass Wirnts Text aus mehreren Bausteinen zusammengefügt ist. Diese Verknüpfung unterschiedlicher Elemente muss unweigerlich zu Unstimmigkeiten führen.

Wigalois ist als Sohn von Gawein von Beginn an als besonders gekennzeichnet. Als Rezipient kann man von ihm außergewöhnliche Taten erwarten und ist zugleich gespannt,

³⁶⁸ Auch hier lässt sich die Parallele zu Parzival ziehen, der durch seinen Vater Gahmuret an die Ritterwelt gebunden ist, über die mütterliche Seite jedoch mit der Gralswelt verknüpft wird.

inwiefern er in die Fußstapfen seines Vaters tritt oder in welchen Punkten er sich von diesem unterscheidet.

Darüber hinaus trägt auch die Herkunft mütterlicherseits dazu bei, hohe Erwartungen zu wecken. Die Erzählung zielt darauf ab, diese Voraussetzungen von Beginn an offen zu legen, indem das Zusammentreffen der Eltern geschildert wird. Die Tugendprobe, die Wigalois bei seinem Eintreffen am Artushof unbewusst besteht, markiert noch einmal seine Besonderheit. All dies kommuniziert der Text, bevor der junge Ritter überhaupt sein erstes Abenteuer bestanden hat. Nicht nur von seinen Vorgängern im eigenen Sprachraum möchte Wirnt sich somit abgrenzen, sondern auch von der möglichen altfranzösischen Quelle. Einen Roman über einen völlig unbekanntem Ritter will er nicht verfassen – im Gegenteil: Alles Wichtige ist dem Publikum bereits vorab bekannt. Für die Artuswelt ist Wigalois zwar ein Fremder, nicht jedoch für die Rezipienten. Diese haben im Vergleich zu den Figuren in der erzählten Welt einen Wissensvorsprung. Wirnt verfasste seinen Text demnach nach einem völlig neuen Erzählmuster, das wiederum zu Unstimmigkeiten führen muss. Es soll einerseits um den Aufstieg und die persönliche Entwicklung eines jungen Ritters gehen, aber gleichzeitig von einem Ritter erzählt werden, der sich auch im Gegensatz zu den zuvor bekannten Protagonisten wie Erec, Iwein und Parzival nicht erst seine Ehre verdienen und Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen muss – zumindest nicht dem Publikum gegenüber. Wie dies im Folgenden zu Unstimmigkeiten führt, wird die Untersuchung des nächsten Romanteils zeigen. Der nun folgende Teil, der Ritt mit der Botin Nereja, präsentiert sich ebenfalls abweichend von dem bisher Erzählten, hier ist jedoch der Blick auf den Protagonisten zu richten.

1.2.1 Der Kampf um das Nachtlager

Bereits am ersten Abend sieht Wigalois sich mit dem ersten Gefecht konfrontiert. Nereja provoziert ihn dabei durch ihr mangelndes Vertrauen in seine Fähigkeiten. Sie weist ihn auf eine Herberge hin, die es durch einen Zweikampf mit dem Burgherren zu erreichen gilt. Im selben Atemzug äußert sie ihre Bedenken und schlägt vor, woanders ein Nachtlager zu suchen, in der festen Überzeugung, Wigalois sei der Aufgabe nicht gewachsen: *mich dunket*

guot wir tuon uns abe / der ruowe und rîten anderswâ (Wi 1954f.). Doch Wigalois reitet zuversichtlich in den Zweikampf:

er was des muotes gar ein man,
wand er daz nie gevlôch
swaz ze manheit gezôch
dâne wære er starke gerne mit;
daz was von kinde ie sîn sit.
(Wi 1963–1967)

Mut und Tapferkeit werden hier als grundlegende Charaktereigenschaften Wigalois' dargestellt, die er bereits im Kindesalter besaß – Eigenschaften also, die ihm vom Vater vererbt wurden. Es drängt ihn, sich zu beweisen: *mir muoz hie gelingen, / od ich verliuse swaz ich hân* (Wi 1961f.). Dimpel weist an dieser Stelle auf den Testcharakter von Nerejas Vorschlag, sich das Lager woanders zu suchen, hin: „Ihren Vorschlag, den Ort zu meiden, kann Wigalois nicht akzeptieren: Damit würde er sich ängstlich zeigen, Nereja hätte so einen Grund, am Artushof nochmals vorstellig zu werden, um um einen besseren Ritter zu bitten.“³⁶⁹ Wigalois bleibt somit gar nichts anderes übrig, als gegen den Burgherren zu kämpfen.

Dieser wähnt sich aufgrund des jungen Alters seines Kontrahenten bereits vorab als Sieger, doch der Ausgang des Kampfes wird durch den Erzähler vorweggenommen: *leider, dô trouc in [= den Burgherren, Anm. d. Verf.] sîn wân!* (Wi 1975). In seinem Überschwang trifft Wigalois seinen Gegner jedoch so heftig mit der Lanze, dass dieser getötet wird. Wie schon bei den Verfehlungen des Vaters greift auch hier der Erzähler abmildernd ein: *ez geschach ein teil ân sînen danc / daz er in alsô hêt erslagen* (Wi 1999f.). Die Verantwortung für seine Tat wird ihm somit durch den Erzähler abgesprochen: *daz will ich iu vür wâr sagen, / wand er begundez von herzen klagen* (Wi 2002). Der Einwand Grubmüllers, dies zeige, „daß sich Wigalois schon jetzt oder vielmehr schon von vorneherein auf einer ethischen Ebene befindet, auf der er ein Bewußtsein von seiner Verfehlung, ein Schuldbewußtsein hat“³⁷⁰, lässt sich anhand des Textes nicht belegen. Es muss offen bleiben, ob er überhaupt bemerkt, dass er im Unrecht ist, und nicht nur das vorschnelle Ende des Kampfes bedauert. Wichtiger ist an dieser Stelle, wie der Text mit der Unstimmigkeit in Bezug auf die Konzeption des Protagonisten spielt: Einerseits wird er als besonders tugendhaft eingeführt, erweist sich in der

³⁶⁹ Friedrich Michael Dimpel: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters. Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen; 232). S. 322f.

³⁷⁰ Grubmüller: Artusroman und Heilsbringerethos, S. 126.

konkreten Situation hingegen als gänzlich unüberlegt und unerfahren. Das Publikum hat hier unterschiedliche Möglichkeiten, dies zu verstehen. Entweder gesteht man Wigalois die Reue zu, oder aber er bedauert lediglich den Tod des Gegners, den er als ungeschickten Unfall einschätzt. Insbesondere eine Ähnlichkeit zum jungen Parzival und dessen unbedarftem Handeln, das zum Totschlag Ithers führt, liegt nahe (Pz 155,4–28). Im *Wigalois* verläuft die Szene jedoch etwas abgemildert: Er tötet sein Gegenüber weder unehrenhaft mit einem Speiß durch das Auge, sondern kämpft mit einer Lanze, noch will er ihm im Nachhinein die Rüstung entwenden. Zudem handelt es sich bei Ither um einen Verwandten Parzivals, was dieser im späteren Verlauf umso mehr bedauert. Dennoch werden die Rezipienten in dieser Episode die Parallelen erkennen. Wie schon zuvor bietet die Referenz auf Wolframs Text auch hier ein Erklärungsangebot für der Szene.

Eine Verbindung kann nach dieser Passage zum Text der *Continuation Gauvain* gezogen werden, was vermuten lässt, dass der deutsche Dichter Kenntnis des altfranzösischen Textes hatte: Auch dort reitet der junge Ritter in Begleitung eines Fräuleins umher und macht im Aufeinandertreffen mit anderen Rittern den Fehler, diese grundlos zu erschlagen. Diese Parallelen des mittelhochdeutschen Textes zur *Continuation Gauvain* lassen auf eine mögliche Kombination der Traditionen schließen. Angenommen, der Ritt mit der Botin aus dem *Bel Inconnu* ist mit Elementen der Fortsetzung vermischt, ließe sich das zunächst unstimmig erscheinende unerfahrene Verhalten des Protagonisten rezeptionsästhetisch erklären. Die Unstimmigkeitsstelle ermöglicht auch hier die Verbindung zu weiteren Texten. Wie schon in der Untersuchung der Vorgeschichte lassen sich Erklärungsangebote unter Einbezug anderer Quellen finden.

Wigalois' Unfähigkeit, sich selbst und die Umstände richtig einzuschätzen, führt dazu, dass sein erster Bewährungskampf zwar siegreich endet, er dennoch als Verlierer dasteht, was wiederum Auswirkungen auf die ganze Gruppe hat. Ohne Unterkunft sind die drei Reisenden nun gezwungen, am Waldesrand zu lagern. Es wie Fuchs als „aktuelles Mißgeschick, das im Rückblick sogar dazu geeignet ist, Gwigalois' exorbitante Kampfesfähigkeit und seinen Mut zu beweisen“³⁷¹ zu bezeichnen, scheint durch den Erzählerkommentar, der ebenfalls von *ungeschiht* (Wi 2029) spricht, zunächst plausibel. Doch übersieht diese

³⁷¹ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 125.

Einschätzung, dass Wigalois gegen ritterliche Konventionen verstößt – erneut lässt sich eine Parallele zu Parzival ziehen: Aufgewachsen in der Abgeschiedenheit mangelt es ihm an höfischen Kenntnissen und Fertigkeiten, insbesondere jedoch an einem moralischen Verständnis und Rechtsempfinden. Es ist denkbar, dass auch Wigalois im anderweltlichen Reich seines Onkels das rechte Maß nie erlernt hat – in diesem menschenleeren und somit „kampfesleeren“ Reich gar nicht hat erlernen können. Aus einer kleinen Kraftprobe wird somit ein Kampf, der tödlich endet. Auch Haas bemerkt, dass dies für den höfischen Roman eher ungewöhnlich sei, „weil in diesen Werken mit fiktionalem Inhalt der Kampf zwischen den Rittern nicht mehr grundsätzlich bis ans Leben geht. Wird ein Ritter im Kampfe erschlagen, dann ist es eher ein Unfall als Ausdruck eines agonalen Systems. Eine neue Kategorie des Gefühls mäßigt die kämpferischen Antriebe des Ritters; man schont den überwundenen Gegner und lässt ihn am Leben. Wer es nicht tut, der begeht eine Sünde [...]“³⁷² Statt ein Leisten von Sicherheit zu fordern, erschlägt er den Burgherren letztlich grundlos. Dies wird auch innerhalb der Geschichte von den Figuren als ethische Zuwiderhandlung wahrgenommen und beurteilt. Wigalois handelt entgegen seiner *êre*, *zuht* und *mâze*. Die gesamte Episode steht im Widerspruch zu der zuvor glänzend bestandenen Tugendprobe und zu der Ausbildung am Artushof. Die Figurendarstellung scheint in sich unstimmig: Der Ritter besteht ohne es zu wissen die Tugendprobe, wozu außer ihm nur König Artus in der Lage ist, sowohl in seinem Herkunftsland als auch am Artushof ist er ausgebildet worden, erschlägt dann aber im Kampf ungestüm seinen Gegner. Ein solches Vergehen will dazu nicht passen. Den durch die Vorgeschichte eröffneten Figureneigenschaften und den Erwartungen an einen Sohn Gaweins wird in diesem ersten Kampf völlig widersprochen. Es wird in dieser Episode ein Bild des Protagonisten gezeichnet, das nicht mit dem bisherigen übereinstimmt. Darüber hinaus lässt dies auch Zweifel an der Probe selbst und dem, was sie bescheinigt, zu. Wenn ein Ritter die Probe besteht, der sich im Nachhinein als nicht tugendhaft erweist, welche Aussagekraft hat eine solche Auszeichnung dann? Dies führt dazu, dass im Grunde selbst das Ansehen von König Artus, dem es ebenfalls möglich ist, auf dem Stein zu sitzen, geschmälert wird. Denkt man diese Thematik weiter, sinken die Bedeutung und der Wert des Tugendsteins oder aber es muss die Frage gestellt werden,

³⁷² Alois M. Haas: Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Zeitschrift für Gerontologie 11 (1978), S. 633–644. Hier S. 640.

was genau die Probe aussagt. Tatsächliche Tugendhaftigkeit scheint hier nicht ausschlaggebend zu sein und ausgezeichnet zu werden, sondern möglicherweise nur die Veranlagung dazu oder die jeweilige Intention. Der Text kommuniziert dies nicht explizit, diese Unstimmigkeit lässt jedoch ausreichend Spielraum für Interpretationen und fordert ein Weiterdenken geradezu ein.

Die Tötung hat irritierenderweise im weiteren Verlauf der Erzählung keinerlei Konsequenzen. Es scheint, als ob Wigalois' Beklagen seiner Tat ausreicht. Eine weitere Wiedergutmachung ist nicht von Nöten. Damit verschließt sich die Geschichte einer Möglichkeit der inneren Reflexion und Entwicklung des Protagonisten. Er wird in Zukunft zwar darauf bedacht sein müssen, im Kampf fairer zu handeln und seine Stärke überlegter einzusetzen, moralisch jedoch wird er trotz dieses Regelverstoßes nicht getadelt – im Gegensatz zum Einsatz des Motivs in anderen Artusromanen wie im *Iwein* oder *Parzival*, wo die Tötung jeweils verurteilt wird bzw. stärkere Konsequenzen nach sich zieht. Iweins Kampf gegen Ascalon und die Verfolgung des tödlich Verwundeten wird als *âne zuht* (Iw 1056) missbilligt. Die Tat löst zudem die komplette Handlungsfolge aus, die eine langwierige Rehabilitation umfasst. Parzivals Kampf gegen Ither wird zwar durch seine *tumpheit* erklärt, was seine Tat jedoch nicht entschuldigt, zumal die Tötung nicht nur aus mangelndem Wissen und Unschuld heraus erfolgte, sondern aus der Gier nach Ithers Rüstung. Ithers Tod wird von allen am Hof betrauert und Parzival verurteilt. Trevrizent spricht in diesem Zusammenhang von einer großen Sünde (Pz 499,20f.). Der Mord an seinem Verwandten wird somit für Parzival – wenn auch erst nach der Aufklärung durch Trevrizent – zur großen Belastung, die ihn später reut. Insbesondere auch im Vergleich mit dem altfranzösischen *Bel Inconnu* fällt das Fehlverhalten des Protagonisten im *Wigalois* auf. Das erste Abenteuer in der altfranzösischen Version ist zwar ein anderes – um das Überqueren einer Brücke, nicht um ein Nachtlager wird gekämpft –, dennoch wird im Vergleich deutlich, dass Wigalois mit dem Erschlagen des Gegners gegen ein ritterliches Verhalten verstößt. Der Schöne Unbekannte hingegen verhält sich der Norm entsprechend und begeht nicht den Fehler, seinen Gegner leichtfertig zu erschlagen, sondern lässt sich den Sicherheitseid leisten. Eine solche Darstellung scheint dem Sohn Gaweins deutlich angemessener, während Wigalois' Verhalten eher überrascht. So tadellos, wie der Text ihn von Beginn an darzustellen versucht, bleibt er nicht. Diese Unstimmigkeiten lassen Rückschlüsse auf die Komposition der

Erzählung zu. Der *Wigalois* ist einerseits inhaltlich von der *Bel Inconnu*-Tradition abhängig, wie hier insbesondere die ähnlich angelegte Figurenkonzeption der Botin und des Zwergs zeigen. Des Weiteren scheint ein weiteres Muster Einfluss auszuüben: Vermehrt finden sich Ähnlichkeiten zu Wolframs *Parzival*. Eine weitere Erklärung ließe sich darin finden, dass Ähnlichkeiten zum Vater aufgebaut werden sollen; auch dieser erweist sich, wie die Untersuchung der Vorgeschichte zeigte, als nicht gänzlich makellos. Die ambivalente Konzeption des Vaters beeinflusst diejenige des Sohnes. Als Rezipient erwartet man von Gaweins Sohn Überdurchschnittliches, so wird Wigalois zunächst auch eingeführt – verstärkt durch das Bestehen der Tugendprobe. Der weitere Handlungsverlauf zeigt dann jedoch eine andere Entwicklung. Ebenso wurde Gawein als zwar als tugendhafter Ritter eingeführt, doch Zweifel daran sind rasch zu finden. Dass sich diese Parallelen zum Vater nicht im Text des *Bel Inconnu* wiederfinden, ist dadurch erklärt, dass die Rezipienten hier gar nicht wissen, dass von Gauvains Sohn erzählt wird. Ähnlichkeiten zu integrieren ist demnach nicht nötig. Der *Bel Inconnu* ist als Roman über einen unbekanntem Ritter konzipiert, der *Wigalois* von Beginn an als eine Erzählung über Gaweins Sohn.

Der Vergleich mit dem altfranzösischen Text offenbart darüber hinaus noch eine weitere Auffälligkeit: Indem das erste Abenteuer ein anderes ist, wird auch das Motiv der gefährlichen Fahrt getilgt. Wie für den *Bel Inconnu* angeführt, wird mit dem Überschreiten oft der Eintritt in ein anderweltliches Reich markiert. Indem Wirnt dieses Motiv streicht, tilgt er gleichzeitig die anderweltlichen und magischen Elemente der Erzählung. Dies ließ sich bereits im Zusammenhang mit der Figur Flories feststellen. Inwiefern sich diese Tendenz fortsetzt, wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu prüfen sein.

1.2.2 Die Jungfrau in Not

Die darauffolgende Szene ist stereotyp und klassisch aufgebaut – Lecouteux spricht hier vom Schema der *géants ravisseurs*.³⁷³ Der junge Ritter findet eine Jungfrau, die von zwei Riesen bedrängt wird und greift ein. Fuchs erkennt eine Aufwertung des Protagonisten: „Gegenüber der von außen provozierten ersten Aventure besteht der Held hier eine

³⁷³ Vgl. Claude Lecouteux: *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*. Band 1. Étude. Göppingen 1982. S. 44–48.

selbstgewählte Aufgabe für andere, was eine deutliche Überbietung der reinen Kampfesfähigkeit signalisiert.³⁷⁴ Doch erneut handelt er hier entgegen den Verhaltensmustern eines Artusritters und damit den Rezipientenerwartungen. Besonders deutlich wird dies im Anbetracht einer vergleichbaren Szene im *Erec*, wo sich der Held ebenfalls im Kampf mit zwei Riesen befindet, um den Ritter Cardoc zu retten. Erec tötet hier beide Riesen (Er 5378–5569). Ein literaturkundiges Publikum, das diese Szene vor Augen hat, muss sich demnach über Wigalois' vertrauensseliges Handeln wundern. Riesen verkörpern im Artusroman das Unhöfische und Unritterliche; dass sie sich an ritterliche Regeln halten, kann nicht vorausgesetzt werden. Im *Wigalois* werden diese gängigen Muster jedoch aufgebrochen. Einen der beiden Riesen lässt er am Leben und fordert den Sicherheitseid, was als Weiterentwicklung bzw. Korrektur seines ersten Abenteuers gedeutet werden kann.³⁷⁵ Zusätzlich beauftragt er ihn, die Jungfrau an den Artushof zu geleiten und dort zu warten. Wigalois setzt hier voraus, dass der Riese sich an einen ritterlichen Ehrenkodex hält, obgleich dieser sich zuvor als alles andere als ehrenhaft gezeigt hat. Gottzmann weist auf die damit verbundene Gefahr hin: „Der Versuch, sich damit auch klug zu verhalten, indem er dem Riesen ein durch Eid zugesichertes Versprechen abnimmt, die Dame an den Artushof zu bringen, muß als ein äußerstes Wagnis bezeichnet werden.“³⁷⁶ Erneut findet sich jedoch keine Kritik im Text selbst. Der Erzählerkommentar rechtfertigt stattdessen das Verhalten mit einer für den Artusroman typischen *laudatio temporis acti*. Aufgrund der damals gängigen Sitte könne Wigalois also sicher sein, dass der Riese sich an seine Zusage halte (Wi 2146–2158) – und innerhalb der Erzählung funktioniert dies:

der rise nam urluop [von im] dâ;
 engegen Britanje gienc er sâ
 und brâhte die maget hêre
 der küniginne Ginovêre
 und dem künige Artûs
 ze Karidôl wider in sîn hûs.
 (Wi 2175–2180)

Die gesamte Episode wird nicht weiter kommentiert und ist damit abgeschlossen. Auch auf die Thematik der Vergewaltigung wird nicht weiter eingegangen – ebenso wenig wie im Zusammenhang mit der Tugendprobe, als Gawein dieses Verbrechen zur Last gelegt

³⁷⁴ Fuchs: Hybride Helden, S. 127.

³⁷⁵ Vgl. etwa Wehrli: Wigalois, S. 235

³⁷⁶ Gottzmann: Klassifizierung, S. 101.

wurde. Nereja würdigt diese Tat in keiner Weise: *swaz er manheit begie, / die wolde si geprîsen nie* (Wi 2189f.). Im Hinblick auf die Aventiure, die erst noch wartet, haben solche ‚Taten am Wegesrand‘ zudem nur geringe Bedeutung in ihren Augen (Wi 2191–2193). Doch Wigalois bleibt beharrlich an ihrer Seite; auch der Zwerg bestärkt ihn. Der Einschätzung Fuchs‘, es wachse „der Verdacht, daß es tatsächlich auf das Motiv der Bewährung, so bewußt es erzählerisch ausgeführt sein mag, gar nicht ankommt und der Weg des Helden sich als bloße Exemplifikation seiner Vollkommenheit erweist, die vorher wie nachher nie in Frage gestellt wird“³⁷⁷, ist nur teilweise zuzustimmen. Bewährung scheint in der Tat nicht das Motiv zu sein, von tatsächlicher Vollkommenheit zu sprechen, ist in Anbetracht der wiederholten Verfehlungen schwierig. Die Rezipienten werden mit einem unstimmigen Verhalten des Protagonisten konfrontiert und sind somit aufgefordert, die Unstimmigkeiten selbst aufzulösen und mögliche Begründungen zu finden. Wigalois handelt in bester Absicht und begeht trotzdem Fehler. Die Parallelen zur Parzival-Figur, dem aufgrund mangelnder Erfahrung und ritterlicher Erziehung wiederholt Fehlritte unterlaufen, können wiederholt als Verständnisangebot herangezogen werden. Parzival ist zu Beginn alles andere als ein vorbildlicher Ritter, er muss seinen Weg noch finden, doch wird er letztlich trotz aller Fehler zum Gralskönig. Auch Wigalois scheint als Artusritter entgegen seiner besonderen Abstammung und obwohl er eine entsprechende Ausbildung erhielt, immer noch nicht qualifiziert genug zu sein bzw. ergibt sich seine Vollkommenheit zunächst vielmehr aus seinen Eigenschaften und Anlagen, noch nicht aus seinem tatsächlichen Handeln. Der Text schafft das Bild eines Ritters, der eben nicht fehlerlos ist, sondern schlicht menschlich – ein weiterer Hinweis darauf, die Tugendprobe möglicherweise anders zu beurteilen. Wirnts Fassung lässt folgende Frage zu: Muss ein Ritter, um als Ideal zu gelten, wirklich fehlerfrei sein oder liegt hier vielleicht ein anderer Bewertungsmaßstab zugrunde?

Wirft man in diesem Zusammenhang noch einmal einen Blick auf den altfranzösischen *Bel Inconnu*, wo sich die Szene in vergleichbarer Weise finden lässt, wird die Umgestaltung besonders deutlich. Indem beide Riesen erschlagen werden, verhält der junge Ritter sich hier wie zu erwarten. Die Episode im altfranzösischen Roman verlangt jedoch nicht danach, Nachsichtigkeit und Gnade seitens des Protagonisten darzustellen, da dieser sich im

³⁷⁷ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 128.

vorherigen Kampf nicht entgegen der Norm verhielt – im Gegensatz zu Wigalois erschlug er seinen Gegner nicht übermütig. Die Abweichungen im mittelhochdeutschen Roman können demnach möglicherweise auch handlungslogisch erklärt werden. Wigalois' erster Kampf endete unglücklich, wofür er von seiner Begleitung getadelt wird. Den zweiten Riesen am Leben zu lassen, kann somit als Reaktion darauf gesehen werden. Der veränderte Fokus im ersten Gefecht bedingt die Umgestaltung in der darauffolgenden Episode. Die beiden Riesen werden zudem innerhalb der Erzählung anders beurteilt und dargestellt. Wigalois erwartet, dass der Riese sich an höfische Konventionen hält und die Jungfrau unbeschadet an den Hof geleitet. Offenbar wird ihnen im mittelhochdeutschen Text ein Verständnis höfischer Regeln zugesprochen, der Riese schwört einen Eid, das Mädchen unbeschadet zu König Artus zu geleiten (Wi 2139–2142). Wigalois' Vertrauen in diesen Eid kann nur als naiv gewertet werden. Ob damit auch seine Fähigkeit zu Erbarmen und Wohlwollen gezeigt werden soll, bleibt nur zu vermuten. Der Roman weist in diesem Zusammenhang eine Unstimmigkeit auf und begründet Wigalois' Verhalten, das im Grunde schlicht verantwortungslos ist, nicht.

Im altfranzösischen *Bel Inconnu* stellt sich dieses Problem nicht. Hier wird die gerettete Jungfrau dem besiegten Bliobleris anvertraut. Eine solche Vorgehensweise erschließt sich dem Hörer deutlich besser als die Variante im *Wigalois*. Die Episode um Bliobleris fehlt jedoch im mittelhochdeutschen Text, im *Bel Inconnu* findet sich somit einerseits ein breiteres Spektrum an Gegnern der höfischen Welt. Andererseits bedeutet dies für den Text des *Wigalois*, das gerettete Fräulein an den Artushof zu senden, an anderer Stelle integrieren zu müssen, was zu Unstimmigkeiten führt. Das Fräulein einem höfischen Gegner anzuvertrauen, ist innerhalb der Regeln in der erzählten Welt ohne Weiteres denkbar. Einem Riesen diese Aufgabe zu überantworten, widerspricht diesen Regeln. Damit dies trotzdem funktioniert, müssen die Riesen im *Wigalois*, wie bereits angeführt, anders charakterisiert sein als üblich. So ist ihr Verhalten zivilisierter, während ihr Pendant im altfranzösischen Roman brutaler und unmenschlicher dargestellt wird. Dies wird durch entsprechende Attribute verdeutlicht. Während die Riesen etwa im *Wigalois* lediglich als *starke* (Wi 2065) beschrieben werden, sind sie in Renauts Text *lais et hisdels et mescreans* (BI 700)³⁷⁸. Der Vergleich

³⁷⁸ Übers.: häßliche Kerle, widerwärtig und böse (S. 29).

beider Varianten zeigt, welche Sinnverschiebungen sich durch die inhaltlichen Abweichungen ergeben (müssen). Im *Bel Inconnu* erweist der Protagonist sich als sehr tapferer und fähiger Ritter, dem es problemlos gelingt, seine Gegner zu besiegen. Er agiert dabei ganz den ritterlichen Konventionen gemäß und lässt sich nichts zuschulden kommen. Wigalois hingegen geht zwar ebenfalls siegreich aus jedem Kampf hervor, die Tugendhaftigkeit wird jedoch wiederholt in Frage gestellt. Das Publikum wird durch die Unstimmigkeiten somit angeregt, das Konzept zu hinterfragen und abzuwägen, was den Protagonisten nun tugendhaft macht.

1.2.3 Wigalois' Kampf um das kleine Hündchen

Obwohl Wigalois die Aventiure erfolgreich meistern und die Jungfrau befreien kann, bleibt Nereja unbeeindruckt und reitet davon, anstatt auf ihn zu warten. Um sie zu versöhnen, fängt er ein kleines Hündchen und will es ihr schenken. Als der rechtmäßige Besitzer erscheint und sein Tier zurückverlangt, weigert sich die Jungfrau, es ihm auszuhändigen. Auf Drohungen von Seiten des fremden Ritters geht Wigalois nicht ein: *wirn geben iu des hundes niht* (Wi 2266). Als der Ritter ihn jedoch zornig und bewaffnet zum Zweikampf herausfordert, muss Wigalois sich und Nereja verteidigen. Er handelt damit zwar aus nachvollziehbaren Gründen, doch keinesfalls rechtmäßig. Den Kampf hat er selbst herausgefordert, indem er zunächst die Besitzansprüche anzweifelt – *ich wæen der hunt ist iuwer niht* (Wi 2261) – und im Anschluss die Herausgabe abweist. Im darauffolgenden Gefecht erschlägt er den Ritter und lässt ihn tot am Boden liegen. Gottzmanns Einschätzung, dass „an Wigalois' ritterlichem Kampfesverhalten [...] nichts auszusetzen“ sei, ist nicht einleuchtend.³⁷⁹ Er hat das Hündchen aufgegriffen, bemächtigt sich somit fremden Eigentums und verweigert anschließend die Herausgabe an den Besitzer. Diesen im Anschluss gar zu töten, kann rechtlich oder moralisch nicht begründet werden.

Das anschließende Lob des Erzählers, dass Wigalois dem Toten Pferd und Rüstung überlässt (Wi 2319–2348), ist vielmehr ironisch zu verstehen. Zum wiederholten Male handelt

³⁷⁹ Carola L. Gottzmann: Deutsche Artusdichtung. Bd. 1. Rittertum, Minne, Ehe und Herrschertum. Die Artusepik der hochhöfischen Zeit. Frankfurt a. M. [u.a.] 1986 (Information und Interpretation; 2). S. 301.

Wigalois nach bestem Gewissen und verhält sich dennoch falsch. Hier lässt sich die Parallele zu Parzivals Kampf gegen Ither ziehen. Parzival ist begierig darauf, Rüstung, Waffen und Pferd des toten Gegners zu erhalten und lässt diesen *jæmerliche* (Pz 159,6) auf dem Feld liegen. Im *Wigalois* wird dem Protagonisten vordergründig Recht zugesprochen und sein vorbildliches Verhalten herausgestellt, anstatt die unnütze Tötung zu tadeln. Das Fehlverhalten scheint dem Gegner und seinen drohenden Gebärden angelastet zu werden.³⁸⁰ Dieser Kommentar beeinflusst und lenkt die Sympathie des Publikums zugunsten des Protagonisten und verschleiert dessen Unrechtsposition. Wie schon nach dem ersten Zweikampf ist die Erzählerfigur darum bemüht, Wigalois' Ehrenhaftigkeit zu bekräftigen. Dennoch können beim Publikum möglicherweise Fragen zur Rechtschaffenheit des Protagonisten, aber auch zu vermeintlichen Regeln und moralischen Werten in der erzählten Welt aufkommen.

Skepsis wird hier in geringem Ausmaß immerhin durch das Verhalten der Botin auf Figurenebene ausgedrückt. Ungeachtet des abermaligen Sieges bleibt Nereja weiterhin kritisch: *si vorhte sîner kintheit; / dâ von was ir sîn arbeit / und sîn rîten mit ir leit* (Wi 2461–2463). Dass Wigalois die Aufgabe ihrer Herrin bestehen könne, glaubt sie immer noch nicht. Auffallend ist jedoch, dass auch sie die Tötung des Ritters nicht missbilligt. Gerechtigkeit wird in dieser Episode gänzlich ausgespart, ebenso wie eine entsprechende Thematisierung bzw. Diskussion. Eben diese fehlende Problematisierung lässt die Unstimmigkeit besonders hervortreten und muss das Publikum irritieren sowie zum eigenen Abwägen anregen. Zieht man erneut den altfranzösischen Text zum Vergleich heran, fällt zudem auf, dass die Bedeutung der Episode in den beiden Texten jeweils eine andere ist. Im *Bel Inconnu* liegt die Unrechtsposition bei der Botin, die sich dessen offenbar bewusst ist, da sie das Tier versteckt. In Wirnts Roman wird diese Position auf Wigalois erweitert, der den Hund aufnimmt. Wie schon zuvor handelt er in guter Absicht und verhält sich falsch. Hinzu kommt im altfranzösischen Text die Verletzung des Hündchens, die sich im *Wigalois* ebenfalls nicht findet. Indem Helie den Hund aufnimmt und versorgt, ließe sich argumentieren, sie habe sich ihr Anrecht in gewissem Maße sogar erworben.

³⁸⁰ Vgl. Stange: Identitätsgenese, S. 135; Gottzmann: Klassifizierung, S. 102.

Der Bel Inconnu erweist sich als deutlich ehrenhafter als sein Pendant im mittelhochdeutschen Text. Die Figurenkonzeption hält sich streng an die Gattungsnorm und den Erwartungshorizont, während Wirnt in seinem Roman das gängige Muster aufbricht. Mithilfe der Erzählerkommentare ist er vordergründig darum bemüht, den Protagonisten als Musterritter darzustellen, doch das Verhalten der Figur deckt auf, dass Wigalois gar nicht so makellos ist – ein Vorgehen, das sich parallel auch in Bezug auf die Gawein-Figur finden lässt, sowohl bei Wirnt als auch schon bei seinen Vorgängern. Die Veränderungen der Sohn-Figur im Deutschen könnten folglich auch durch eine stärkere Orientierung an der Figur des Vaters begründet werden.

1.2.4 Der Ritter mit dem Rad

Im vierten Abenteuer setzt Wigalois sich erneut für eine hilfebedürftige Jungfrau ein. Der junge Ritter, Nereja und der Zwerg treffen auf die klagende Elamie, die von Graf Hoyer ihres Schönheitspreises beraubt wurde, da kein anderer Ritter einzugreifen wagte (Wi 2576–2587). Wigalois verspricht, mit ihr zurück zum Turnier zu reiten und ihren Besitz wiederzuerlangen. Doch Elamie äußert ihre Zweifel an der Tauglichkeit des Ritters: *deiswâr, sô dûht ir mich ein kint* (Wi 2626). Davon unbeirrt reitet Wigalois mit ihr zum Lager des Grafen, *vil ungelîch tet er einem zagen* (Wi 2668). Als dieser sich jedoch weigert, den Preis zurückzugeben, wird der Kampf für den nächsten Morgen festgesetzt. Trotz von allen Seiten vorausgesetzter Überlegenheit des Grafen – auch dieser selbst wähnt sich im Vorfeld bereits als Sieger –, erringt Wigalois den Sieg und der Schönheitspreis geht an die rechtmäßige Eigentümerin zurück. Tapferkeit aber auch Besonnenheit zeichnen ihn in diesem Kampf aus, *nâch sînes vater lêre* (Wi 3019) tritt er gegen seinen Gegner an. Zum ersten Mal wird auf die am Artushof erfolgte Ausbildung durch Gawein rekurriert. Dies stützt die zuvor konstatierte stärkere Orientierung an der Figur des Vaters.

Im Rahmen des Zweikampfes für Elamie ist für die Figurendarstellung des Protagonisten eine weitere Szene von Bedeutung. Nach Abschluss des Kampfes muss Graf Hoyer sich verpflichten, zum Artushof zu reiten. Wigalois schickt ihn mit dem Verweis dorthin, kundzutun, *wer ihn besiegt habe*: *‚daz hât der rîter mit dem rade.’* (Wi 3103). Zum ersten Mal nennt er sich selbst. Doch nicht sein wirklicher Name kommt ihm dabei über die Lippen, sondern

vielmehr ein Ersatz. *Der Ritter mit dem Rad* – unter diesem Namen möchte Wigalois bekannt werden.³⁸¹ Diese Anmerkung wirkt unstimmgig – es gibt für Wigalois keinen erkennbaren Grund, mit einem Mal einen Übergangsnamen anzunehmen. Die Aufmerksamkeit wird somit gezielt auf diese Szene gelenkt. Das kundige Publikum wird an dieser Stelle aufmerken: Hier eröffnet der Bezug zu Hartmanns *Iwein* eine weitere Verständnismöglichkeit. Auch dieser kämpft über einen längeren Zeitraum nicht unter seinem eigentlichen Namen sondern schafft sich eine neue Identität als ‚Ritter mit dem Löwen‘: *ich heize der rîter mittem leun* (Iw 5502). Aufgrund seines Versäumnisses und seiner Verfehlung Laudine gegenüber dem Wahnsinn verfallen, irrt er zunächst anonym umher. Der von ihm gerettete Löwe wird zu seinem ständigen Begleiter und verhilft ihm zu seiner Übergangsidentität, unter der er so lange reitet, bis seine Schuld gesühnt und seine Ehre wiederhergestellt ist.

Wigalois hat sich eines solchen Vergehens nicht schuldig gemacht. Doch kann diese Parallelführung zur Iwein-Figur durchaus als weiterer Hinweis verstanden werden, dass auch Wigalois nicht so fehlerfrei ist, wie dies innerhalb der Forschung wiederholt dargestellt wird. Darüber hinaus fehlt es ihm an Ansehen. Wigalois muss in der erzählten Welt erst noch Ruhm und Ehre erlangen. Dies versucht er, unabhängig von seiner Herkunft zu erreichen und schafft sich seinen eigenen Namen. Die Abstammung aus dem wundersamen Reich seines Onkels Joram scheint in der erzählten Welt von keiner großen Bedeutung zu sein; dass Gawein sein Vater ist, weiß niemand. Wigalois ist somit für sein Umfeld ein Unbekannter. Gemäß dem Erzählschema des Artusromans ist es ihm jedoch möglich, Bekanntheit und Anerkennung durch die eigenen Taten zu erhalten. Der genannte Beinamen ‚Ritter mit dem Rad‘ wird jedoch rasch überflüssig, sodass die Unstimmgigkeit ein Stück weit bestehen bleibt – trotz Erklärungsangebot, das durch den Bezug zu Hartmanns *Iwein* gegeben wird.

Als er vom Grafen im Anschluss noch einmal nach seinem richtigen Namen gefragt wird, antwortet er, begleitet von einer Erklärung seines Vorhabens:

ich bin Gwîgâlois genant
und hân gedâht mit mîner hant
der besten lop erwerben
od mánlîch ersterben;

³⁸¹ Zur Bedeutung des Rades für die Erzählung vgl. auch Mitgau: *Bauformen des Erzählens*, S. 58–60.

alsô bin ich ûz gevarn.
(Wi 3121–3125)

Diese Aussage leistet nun zweierlei. Mit dem Namen wird an die Parzival-Figur erinnert: Perceval trägt insbesondere bei Chrétien häufig den Beinamen *li Galois* (etwa Pc 3575), aber auch bei Wolfram wird Parzival *der Wâleis* genannt (etwa Pz 281,11). Die Anspielung bekräftigt nun, was zuvor mit der Iwein-Parallele eröffnet wurde: Parzival wächst ohne Vater auf, auch er muss sich zunächst in seine Rolle als Ritter einfinden und sich in der erzählten Welt einen Namen machen. Gahmurets Erbe ist indes während des gesamten Romans präsent.³⁸² Auch Wirnts Roman kann so verstanden werden. Hier eröffnet sich nun der Weg einer Annäherung von Vater und Sohn. Ferner lässt die Szene Aussagen über die Figurenentwicklung zu: Sehr optimistisch und selbstsicher tritt Wigalois hier auf und bleibt völlig unbeeindruckt von allen Zweifeln an seiner Kampfesstärke, die wiederholt an ihn herangetragen werden. Er hat sich ein Ziel gesetzt und möchte dies erreichen. Niemand kann ihn davon abhalten.

Die Selbstnennung markiert einen bedeutsamen Einschnitt in der Erzählung. Die Episode zeigt Wigalois zum ersten Mal in der üblichen Ritterrolle. Er kämpft fair, nimmt dem besiegten Gegner den Sicherheitseid ab und schickt ihn an den Artushof. Dieses Vorgehen wäre bereits von Beginn an von ihm zu erwarten gewesen, ist er doch als Mitglied der Tafelrunde losgezogen, die Aventiure zu bestreiten. Ein solches Verhalten des Protagonisten ermöglicht nun wieder den Anschluss an die Figurenzeichnung in der Vorgeschichte. Überdies erinnert das Verlangen nach Ruhm und Ehre an den Vater.

Mit Blick auf den Text Renauts wird deutlich, dass im *Wigalois* eine Sinnverschiebung erfolgt. Der Schöne Unbekannte verhält sich durchweg tadellos, es scheint ihm ein Leichtes, die Aventiuren zu bestehen. Sogar die Bewohner befürworten den Sieg des Fremden. Der Bel Inconnu kämpft nicht um den Erwerb einer Dame, sondern verteidigt ihre Schönheit gegenüber unrechtmäßigen Ansprüchen, er kämpft um den Erhalt klassischer Normen und Werte.

Wigalois hingegen geht zwar ebenfalls als Sieger aus allen Kämpfen hervor, doch muss er sich in seine Rolle als Ritter erst einfinden. Gespiegelt wird dies durch die Nebenfiguren,

³⁸² So wird Parzival wiederholt als *Gahmuretes kint* bezeichnet; und dies nicht nur zu Beginn, sondern über den kompletten Roman hinweg (etwa Pz 117,15; 293,23; 333,15; 695,25, 814,3 u.ö.). Auch wird von *Gahmuretes art* erzählt, die sich an Parzival zeige (etwa Pz 174,24 oder 179,24).

die ihm den Sieg nicht zutrauen, wovon sich der junge Ritter jedoch die gesamte Zeit über nicht beirren lässt. Ohne es zu wissen streitet er hier um den Besitz der Dame. Dass er diese im Anschluss ablehnt, ist ein ungewöhnlicher Handlungszug, der in der mittelhochdeutschen Erzählung neu hinzutritt – ein Verhalten, das gängigen Normen nicht entspricht und Irritationen auf Seiten der Figuren hervorruft, handlungslogisch jedoch erforderlich ist, da er sich auf dem Weg zu seinem eigentlichen Abenteuer befindet. „An dieser Stelle wird die Folgerichtigkeit der Handlung durch die Ablehnung des Helden deutlich“, bemerkte auch Mitgau.³⁸³ Die Möglichkeit eines Abweichens vom Wege wird hier eröffnet, jedoch gleich wieder im Rahmen der Handlung zurückgewiesen.

Erneut lässt sich eine Verbindung zu Wolframs *Parzival* knüpfen. Auch Gahmuret erwirbt Herzloyde zur Frau, obwohl er dies im Grunde nicht beabsichtigt. Er ergibt sich jedoch den Forderungen, während Wigalois sich von Elamies Beharrlichkeit nicht beeinflussen lässt. Das Abenteuer in Korntin ist für ihn bestimmt, sodass er keine Verbindung mit Elamie eingehen kann. Diese Prädestination wird hier noch einmal bekräftigt.

1.2.5 Das letzte Abenteuer: der Kampf gegen Schaffilun

Im Anschluss tritt Wigalois zu seinem letzten Abenteuer der Reise an, in dem nun einige Aspekte der vorherigen Aventiuren aufgegriffen und zum Abschluss gebracht werden. Der Protagonist trifft dabei auf den Ritter Schaffilun, der ebenfalls die Befreiungsaufgabe um Korntin übernehmen möchte und Wigalois zum Vorrechtskampf herausfordert: *swer ab danne gesiget hât, / der vüere den prîs ze Korntîn* (Wi 3415f.). Seit gut zehn Jahren versuche er nun, das Abenteuer zu bestehen; seinen gesamten Besitz und alle Gefolgsleute habe er dabei verloren, gesteht Schaffilun.

Wigalois übernimmt im Kampf gegen Schaffilun keine Hilfeleistung, muss sich gegen keinen Angreifer verteidigen. Die beiden kämpfen fair und ebenbürtig miteinander, Wigalois reitet gegen seinen Gegner an *als in sîn vater lêrte* (Wi 3556).³⁸⁴ Bereits nach kurzer Zeit kann

³⁸³ Mitgau: Bauformen des Erzählens, S. 48.

³⁸⁴ Wie schon im Kampf gegen den Grafen Hoyer (Wi 3019) wird hier auf die Ausbildung durch Gawein verwiesen. Die letzten Abenteuer ermöglichen den Anschluss an die Vorgeschichte etwas besser. Dies wird auch durch die wiederholte Anspielung auf die Ausbildung durch den Vater deutlich.

Wigalois den Sieg erringen, Schaffilun fällt tot ins Gras (Wi 3559f.). Doch ein Kampf auf Leben und Tod ist im Grunde überflüssig und auch nicht zwingend beabsichtigt. Schaffilun deutet zwar im Vorfeld an, dass der Tod darüber entscheide, wer die Aufgabe übernehmen wird (Wi 3407–3409), doch spricht er auch davon, dass der Besiegte lediglich in sein Land zurückkehren und die Niederlage akzeptieren solle (Wi 3412–3414). Dimpel hingegen erachtet es als „strukturell notwendig, den Burgherren zu töten.“³⁸⁵ Der erste Kampf um die Herberge in der Burg als auch der spätere Kampf gegen Roaz in der Burg Glois enden mit der Tötung des Gegners, somit müsse auch dieser Kampf derart beendet werden.³⁸⁶ Da die Burg hier jedoch von keinerlei Relevanz ist, erscheint diese Argumentation wenig schlüssig.

Im Anschluss bemüht Wigalois sich, dem Leichnam eine angemessene Bestattung zukommen zu lassen. Gottzmanns Einschätzung, der Kampf verdeutliche, „daß Wigalois erst jetzt über die sittlich-moralischen Tugenden ganz verfügt“, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch zuvor nie ein Wort der Kritik an seinem Handeln fiel.³⁸⁷ Zudem ist die Tötung seines Gegners an dieser Stelle schwer als „sittlich“ zu werten. Der in der Forschung häufig postulierten Einschätzung, Wigalois durchlaufe zwar einen Entwicklungsprozess, mache sich jedoch keiner Verfehlung schuldig, muss somit eindeutig widersprochen werden.³⁸⁸ Auch von einem „Lernprozess“³⁸⁹ zu sprechen, scheint eher fraglich. Wie schon in den Kämpfen um die Herberge oder das kleine Hündchen ist Wigalois' Verhalten von einem ‚Zuviel‘ geprägt, ihm fehlt das richtige Maß. Erneut übertreibt er und tötet seinen Gegner, wie er es zuvor schon mehrfach tat. Wigalois lernt zwar dazu, gleichzeitig lernt er nichts. Peter Andersen Vinilandicus sieht in dem Zornausbruch und der Tötung des friedlichen Schaffilun gar die eigentliche „Krise“ des Protagonisten: „Er hat sich nach den fünf Bewährungsproben verändert, aber nicht zum Besseren. Er ist herzlos geworden.“³⁹⁰ Wigalois erfährt, wie er sein Handeln an die ritterliche Umgebung anpassen muss, um in ihr zu bestehen, und bedauert nach dem ersten Kampf, seinen Gegner erschlagen zu haben.

³⁸⁵ Dimpel: Zofe im Fokus, S. 334.

³⁸⁶ Vgl. ebd.

³⁸⁷ Gottzmann: Klassifizierung, S. 103.

³⁸⁸ Frank Roßnagel: Die deutsche Artusepik im Wandel. Die Entwicklung von Hartmann von Aue bis zum Pleier. Stuttgart 1996 (Helfant Studien; 11). S. 66.

³⁸⁹ Ebd. S. 104.

³⁹⁰ Vinilandicus: Artushof, S. 159.

Allerdings fehlt ihm dabei die Einsicht auf einer moralischen Ebene, wie Nereja sie vertritt. Seine Eignung stand von Beginn an nicht in Frage, weder von Seiten des Erzählers noch von der Figur selbst her. Lediglich die Botin Nereja galt es zu überzeugen, was mit diesem letzten Kampf auch gelingt: *alrêrst begunde si im sagen / ir mære, dô im dâ gelanc, / und sagte im sîner næte danc* (Wi 3614–3616). Endlich hat sich Wigalois' Status in ihren Augen verändert und er erfährt von ihr Näheres über die eigentliche Aufgabe.

Der Kampf weist den Ritter schließlich als den geeigneten Kämpfer für Korntin aus – erneut findet sich hier der Prädestinationsgedanke. Wigalois scheint von der Aventure ausgesucht, im Gegensatz zu Schaffilun, der sie folglich gar nicht bestehen *kann*. Obgleich er es seit langem versucht, gelingt es ihm nicht; Wigalois ist gleich beim ersten Mal erfolgreich.

Der gesamte erste Teil, der Ritt mit Nereja und dem Zwerg, fungiert innerhalb der Erzählung als Vorbereitung. Wigalois sammelt Erfahrungen in Kampfsituationen und erfährt die Konsequenzen des eigenen Handelns. Trotz zahlreichen Fehlern steht schon von Beginn an fest, dass er der Richtige für das Abenteuer ist – dieser Gegensatz zwischen Fehlverhalten und Auserwähltheit wird mehrfach konstruiert und lässt die Figur unstimmig erscheinen. Konträre Erzählmuster treffen aufeinander und lassen sich nicht ohne Unstimmigkeiten miteinander vereinen. So fügen sich die einzelnen Episoden nicht recht zusammen. Die ersten beiden Abenteuer zeigen einen Ritter, der übereilt und ungeschickt handelt. Dies widerspricht der vorherigen Darstellung, die ihn als tugendhaft und in allen Bereichen gebildet präsentiert. Keine seiner Taten hat zudem ein Nachspiel oder eine Wirkung, die über die einzelne Szene hinausgeht. Das Krisenpotential, das in den jeweiligen Vergehen steckt, wird nicht ausgebaut, sondern bewusst vermieden. Moralische Verfehlungen, die Wigalois begeht, werden nicht problematisiert. Die Rezipienten werden somit angestoßen, das Konzept von Tugendhaftigkeit zu hinterfragen.

Die Aventurereihe ist klar strukturiert, die Anknüpfung an den Artusroman ist gegeben. Rezipiert man den Text aus diesem Blickwinkel, müssen allerdings Wigalois' Verfehlungen auffallen – insbesondere im Vergleich mit den parallelen Darstellungen im *Bel Inconnu*, wo tatsächlich von einem fehlerfreien Verhalten des Protagonisten erzählt wird. Doch Wirnt wählt in seinem Werk einen anderen Weg. Dennoch muss es möglich sein, die Unstimmigkeiten aufzunehmen und den Text als Einheit zu verstehen. Die Unstimmigkeitsstellen

lassen erkennen, dass dem *Wigalois* noch ein anderes Modell als das des Artusromans zugrunde liegt; eines etwa, in dem die bestandene Tugendprobe mit den nachfolgenden Fehlritten trotzdem zusammenpasst. Der aufkommende Prädestinationsgedanke kann hier weiterhelfen. Die Artuswelt und ihre Ideale scheinen nicht der Maßstab zu sein, an dem der Protagonist beurteilt werden kann und an dem die Erzählung ausgerichtet ist. Vielmehr deutet sich an, dass die Erzählung stark auf die nun folgende Aventure ausgerichtet ist. Nur Wigalois wird es möglich sein, das Abenteuer in Korntin zu bestehen. Die Verfehlungen bisher scheinen in diesem Zusammenhang irrelevant. Auch scheint dem Roman ein anderer Tugendgedanke zugrunde zu liegen. Wigalois wird nicht an seinem Handeln gemessen, das oft jeder Moral widerspricht. Die christliche Ethik aber stellt die eigene Tat und die menschliche Handlung in den Vordergrund.³⁹¹ Dass der *Wigalois* nun gegen dieses Modell erzählt, ist sehr auffallend und verursacht zahlreiche Unstimmigkeiten.

Dies zeigt sich auch noch einmal im Vergleich mit der altfranzösischen Version: Wie auch der Schöne Unbekannte besteht Wigalois die letzte Prüfung, doch trotz gewisser Ähnlichkeiten wird in diesem letzten Kampf in den Texten jeweils etwas anderes ausgehandelt und für die Qualifizierung unter Beweis gestellt. Der Bel Inconnu bestätigt, dass er Lampars ebenbürtig ist und fair und zielgerichtet kämpfen kann. Ein Kampf auf Leben und Tod ist von Beginn an nicht vorgesehen. Er wird dementsprechend friedlich abgebrochen, nachdem Lampars erkennt, dass sein Gegner über die nötigen Fähigkeiten verfügt. Wigalois hingegen zeigt noch einmal, dass ihm das richtige Maß fehlt. Das Töten von Schaffilun ist nicht erforderlich, was vor dem Kampf sogar kommuniziert wird, dennoch wird er im Gefecht erschlagen.

Die streng deterministische Lesart des Textes wird an dieser Stelle besonders deutlich. Im mittelhochdeutschen Text motiviert die Prädestination des Protagonisten die gesamte Handlung. Entgegen aller Fehlritte erweist Wigalois sich als der geeignete und einzige Kämpfer für das Abenteuer in Korntin. Hier offenbart sich das Motiv der Erlösung, das im Folgenden zum Tragen kommt. Nur Wigalois kann Korntin erlösen. Dies wird mit einer Aventurereihe eines Artusritters, der sich hingegen durch eigene Taten unter Beweis stellt, verwoben. Die Durchmischung beider Erzählstränge führt zwangsläufig zu den

³⁹¹ Vgl. etwa Sancti Thomae Aquinatis. *Summa Theologiae. Prima secundae*, qq. 18–21. 3. Auflage. Madrid 1962 (Biblioteca de autores cristianos; 80). S. 121–157.

aufgezeigten Unstimmigkeitsstellen und Brüchen. Der *Bel Inconnu* zeigt im Vergleich, wie der Ritt ohne den Erlösungsgedanken funktioniert, hier finden sich die Unstimmigkeiten dementsprechend nicht.

1.2.6 Zwischenfazit: aus vier mach eins?

Der Ritt mit der Botin fungiert als Einführung des Protagonisten. Im *Wigalois* lassen sich die Episoden dabei des Öfteren nicht ungehindert mit dem Romananfang zusammenführen. Die Vorgeschichte war darum bemüht, mit *Wigalois* die Figur eines perfekten Ritters zu präsentieren: das mütterliche und väterliche Erbe, eine doppelte Ausbildung und eine Tugendhaftigkeit, die nur mit König Artus vergleichbar ist – all diese Faktoren lassen *Wigalois* als außergewöhnlichen Ritter erscheinen. Die nachfolgenden Aventiuren hingegen zeigen wiederholt einen jungen Mann, der von Überschwang und mangelnder Einschätzung seines Handelns geprägt ist. Die unstimme Figurenkonzeption muss die Rezipienten wiederholt aufmerken lassen. Zieht man zum Vergleich die Version im *Bel Inconnu* heran, wird deutlich, dass diese Unstimmigkeiten im Rahmen der Erzählung nicht unbedingt notwendig sind. Der *Bel Inconnu* ist in sich stimmig und kohärent. Beiden Texten liegt eine unterschiedliche Figurenkonzeption zugrunde. Im *Wigalois* scheint sich der Protagonist aus gar verschiedenen Konzeptionen zusammensetzen, wodurch sich die Unstimmigkeiten erst ergeben.

Zu diesen Konzeptionen zählt das Motiv des ‚Schönen Unbekannten‘. Neben den Zweifeln der jeweiligen Botin müssen beide Ritter zudem gegen ihre eigene Unbekanntheit ankämpfen, was in den jeweiligen Texten unterschiedlich dargestellt wird. Der *Bel Inconnu* weiß über die eigene Herkunft und Identität selbst nichts, versucht sich daher als Artusritter einen Namen zu machen und schickt so auch alle besiegten Gegner zum Hof, hier ist das Motiv grundlegend für den Aufbau der Erzählung. Im *Wigalois* wird dies zwar übernommen, dabei jedoch umgestaltet. *Wigalois* kennt seine Herkunft und seinen Namen, nur den Vater hat er nie kennengelernt. Für die Ritterwelt ist aber auch er ein Unbekannter. Seine Herkunft aus dem Reiche Jorams scheint zudem kein besonderes Ansehen zu garantieren. Daher ist es sein Anliegen, von Artus in die Tafelrunde aufgenommen zu werden und er begibt sich an den Artushof. Auch dies lässt sich nicht problemlos mit den in der

Vorgeschichte angelegten Erzählsträngen verbinden. Wigalois reitet einerseits von zuhause fort, um seinen Vater zu finden – was nicht wie erwartet ausgestaltet wird. Zudem will er Ruhm und Ehre erlangen: *ich wil verdienen der besten gruoz / und daz man mich erkennen muoz* (Wi 1355f.). Dies hat er nach den ersten Abenteuern erreicht. Doch will er dies, wie er sagt, nach Vorbild des Vaters tun: *als mîn vater hât getân* (Wi 1298), *als mîn vater her in tet* (Wi 1353). Am Artushof wurde er von ebendiesem ausgebildet und somit sind alle Voraussetzungen erfüllt, nach seinem Beispiel Ehre zu erlangen. Erst in den letzten Kämpfen nähert er sich dem selbst gesetzten Ziel und verhält sich *nâch sînes vater lêre* (Wi 3019). Verschiedene Elemente mit jeweils divergenten Eigenschaften finden somit in der Figur des Protagonisten zusammen: Wigalois ist zunächst der *Sohn Gawains*, die Erzählung orientiert sich daher bisweilen an diesem und weist dem Sohn entsprechende Eigenschaften zu. An den Artushof kommt Wigalois hingegen als *Schöner Unbekannter* und erregt Aufsehen am Tugendstein. Zudem verneint er unter diesem Aspekt das Wissen um seinen Vater – was dem ersten Teil widerspricht. Dann wird er zum *Artusritter* und in die Tafelrunde aufgenommen, obgleich er zuvor schon eine ausführliche Ausbildung hatte. Im Anschluss will er unter seinem eigenen Beinamen als „*Ritter mit dem Rad*“ Ehre erwerben. Demgegenüber stehen seine mehrfachen Fehltritte, die jedoch keinerlei Auswirkungen haben, da er als *Einzigster für die Erlösung* Korntins in Frage kommt, ganz unabhängig von seinem bisherigen Verhalten. Hier beherrscht eine deterministische Lesart den Text. Wigalois' Tugendhaftigkeit, die bei Ankunft am Artushof noch im Fokus stand, wird als Motiv im Text der eigentlichen Aufgabe in Korntin untergeordnet und verliert im Laufe der Handlung an Bedeutung. Dies bestärkt den Eindruck von unterschiedlichen Teilen des Werkes: Der Ritt mit der Botin transportiert ein anderes Bild des Protagonisten als zuvor die Tugendprobe und im Anschluss die Hauptaventure. Darüber hinaus wird die Aussagekraft dieser Tugendprobe in jedem einzelnen Abenteuer thematisiert und in Frage gestellt, was sie letztlich bezeugt. Es wird im Folgenden somit zu prüfen sein, ob Wigalois sich weiterer Fehler schuldig macht und wie diese im Rahmen der Erzählung bewertet werden.

1.3 Wigalois in Korntin: Unstimmigkeiten in der Ausgestaltung des Protagonisten II

Mit dem Eintritt in das Land Korntin wird eine neue Riege von Auseinandersetzungen und Gegnern eröffnet, die sich von den bisherigen unterscheiden. Wie schon zwischen der Vorgeschichte und dem Ritt mit der Botin scheint auch mit dem Wechsel nach Korntin ein Bruch bzw. ein Schnitt in der Erzählung vorzuliegen. In den Abenteuern auf dem Weg zu Roaz zeigt sich mit einem Mal ein stärker werdender christlicher Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung des *Wigalois* und seiner Hauptfigur (siehe auch Kap. II.3.1). Zwei unterschiedliche Textteile mit ihren jeweils eigenen Konzeptionen des Protagonisten und auch der Gegenwart stoßen hier aneinander. Der nun folgende Teil funktioniert anders als die bisherige Erzählung und greift gänzlich neue Elemente auf.

1.3.1 Raub des Zaubergürtels

In den letzten Zügen des Drachenkampfes wird Wigalois von dem Untier verletzt und an das Ufer eines nahegelegenen Sees geschleudert (siehe Kap. II.3.2.2). Auffallend ist in dieser Episode nicht nur, dass der Protagonist zum ersten Mal gravierend verletzt wird, sondern auch das Aufgreifen eines Attributes, das zuvor bereits in Vergessenheit geriet: der Zaubergürtel Jorams. Zum ersten Mal seit Wigalois' Verlassen seiner Heimat wird damit wieder an die Herkunft mütterlicherseits angeknüpft. Das väterliche Erbe wird ihm beim Eintritt ins Land Korntin von König Lar eröffnet, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch dargelegt wird, doch spielte seine Abstammung von Florie bisher weiter keine Rolle. Die Szene nun wird genutzt, um wieder an die Vorgeschichte anzuknüpfen. An einigen Stellen ist der Roman ohne Vorgeschichte stellenweise besser verständlich, was sich insbesondere in der Szene der Identitätsverkündung niederschlägt (siehe nachfolgend Kap. II.2.2). Hier jedoch ist die Kenntnis der Vorgeschichte erforderlich für das Verständnis.

Vom Drachen verwundet liegt er ohnmächtig am Ufer des Sees, wo er von einem Fischerehepaar entdeckt wird. Von Hunger und Armut getrieben wollen sie dem vermeintlich Toten die Rüstung entwenden: *nu sich, hie lît ein tôter man/der hât den besten harnasch an*

(Wi 5324). Mit Hilfe des kostbaren Fundstücks wäre der gesamten Familie geholfen. Als die Fischersfrau allerdings den Gürtel erblickt, reagiert sie habsüchtig:

daz wîp ersach den gürtel sâ;
der vreute harte sêre ir muot,
wand er dûhte et si vil guot;
vor dem manne si in stal;
zesamne want sin als ein bal
daz si ins niht sehen liez
(Wi 5349–5354)

Nicht einmal ihr eigener Mann soll erfahren, welche Kostbarkeit sie entdeckt hat.

Wigalois wird in dieser Episode völlig entblößt und all seiner Besitztümer und Standesattribute beraubt. Sein Pferd ist tot, die Rüstung gestohlen und er liegt besinnungslos am Ufer. In der Ohnmachtsszene wie Henderson eine „zum Ausdruck kommende Schuld des Protagonisten in der religiösen Sphäre“³⁹² zu sehen, führt zu weit. Als bedeutungstragender Wendepunkt kann diese Situation dennoch interpretiert werden. Nachdem Wigalois bislang alles geglückt ist und er jeden Kampf für sich entscheiden konnte, scheint es zunächst verwunderlich, dass er den Drachen zwar mühelos erschlägt, von diesem jedoch derart stark getroffen wird und ohnmächtig niedersinkt, wie es bisher noch nie der Fall war. Es findet sich eine Veränderung, die das Publikum aufmerken lassen muss. Wigalois tritt hier zum ersten Mal gegen einen Kontrahenten an, den er mit seinen ritterlichen Fähigkeiten zwar wie bisher üblich rasch erschlagen kann, der ihm dennoch selbst großen Schaden zufügt. Er stößt hier an seine Grenzen, muss sich in der für ihn neuen Welt erst orientieren und erfahren, dass er nach den dort geltenden Regeln und Maßstäben nicht mehr nur mit eigener Kraft ans Ziel gelangt. Die Szene veranschaulicht erneut, wie aufgrund unterschiedlicher Erzählmuster und Handlungsweisen des Protagonisten Unstimmigkeiten entstehen. Dies drückt sich bereits in der doppelten Motivation des Drachenkampfes aus (vgl. Kap. II.3.2.1). Das Erretten des Grafen Moral entspricht den Hilfeabenteuern des ersten Romanteils und ist eine übliche Tat des *Artusritters* Wigalois. Der Bezug zum gesamten Korntinabenteuer charakterisiert sie gleichzeitig als Erlösungstat des *christlichen Retters* Wigalois. Da die verschiedenen Elemente jedoch nicht einheitlich miteinander kombiniert

³⁹² Henderson: Selbstentfremdung, S. 45.

sind, entstehen zwangsläufig Unstimmigkeitsstellen. So bemerkt auch Schulz: „Wirnts Romanästhetik ist eine Ästhetik des unverbundenen Nebeneinanders.“³⁹³

In Anlehnung an Hartmanns *Iwein* wird mit Blick auf die Ohnmachtsszene häufig von einer Krise und dem damit einhergehenden Identitätsverlust des Protagonisten gesprochen.³⁹⁴ In der Tat, als Wigalois später erwacht, ist er zunächst orientierungslos und hält sein Leben für einen *troum* (Wi 5808). Doch Wigalois kennt nach dem Erwachen sowohl seinen Namen als auch seine Herkunft (Wi 5800–5825). Auch erinnert er sich an Larie und dass er um ihretwillen *zer grôzen âventiure* (Wi 5830) auszog. Dennoch verneint er zunächst seine Identität: *Gwîgalois heize ich niht; / ich bin et sus ein armman* (Wi 5833f.). Seine Zweifel entspringen der Diskrepanz zwischen seinem Wissen um die eigene Herkunft und seinem Äußeren, das dazu nicht passen will, sodass er sich selbst nicht anerkennt. Der Ritter wird völlig nackt und auf sich selbst als Menschen reduziert zurückgelassen. Er ist all seiner Standesattribute beraubt, wird quasi auf sein pures Sein zurückgeführt und muss erst wieder in seine Rolle zurückfinden, die stark von äußerlichen Zuschreibungen abhängig ist. Ohne seine Kleidung, die Rüstung und sein Pferd kann er sich nicht von einem Bauern abgrenzen. So argumentiert auch Peter von Moos, dass insbesondere die Kleidung im Mittelalter als „zweite Haut“ anzusehen ist, die „nicht nur Identität repräsentiert, sondern Identität ist.“³⁹⁵

In dieser Episode wird ebenfalls deutlich, wie der Text Rezipientenerwartungen aufgreift und mit ihnen spielt. Wirnt muss Hartmanns *Iwein* und die dortige Bedeutung der Ohnmachtsszene gekannt haben. Dem literaturkundigen Publikum wird das Motiv sicherlich ebenso vertraut gewesen sein. Indem daran angeknüpft wird, werden grundlegende Erwartungen befriedigt, die ein zeitgenössischer Rezipient an den Text haben kann. Wirnt geht ganz im Sinne der *aemulatio* einen Schritt weiter: Er formt die Szene um und passt sie an die eigene Erzählung an. Es erfolgt der typische Dreischritt: Verstehen – Reflexion – Neuproduktion (vgl. Kap. I.2.2).

³⁹³ Schulz: Das Nicht-Höfische, S. 397.

³⁹⁴ Vgl. Henderson: Selbstentfremdung; Volker Mertens: *Iwein* und *Gwigois*.

³⁹⁵ Vgl. Peter von Moos: Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel. In: ders. (Hrsg.): *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*. Wien 2004 (Norm und Struktur; 23). S. 123–146. Hier S. 135.

Auch im *Wigalois* geht es in dieser Episode um Identität. Dies wird insbesondere im Aufgreifen des Gürtel-Motivs deutlich. Im Geschehen des Romans für lange Zeit vernachlässigt, taucht er hier plötzlich wieder auf. Fuchs charakterisiert sowohl die Ohnmachtsszene als auch den Zaubergürtel als „blinde Motive“, da sie für die Handlung kaum relevant sind.³⁹⁶ Doch scheint diese Abwertung etwas übereilt. Linden wies zuletzt ebenfalls darauf hin, dass der Gürtel zwar zwischenzeitlich in der Erzählung nicht mehr erwähnt wird, er jedoch immer im Hintergrund der Handlung präsent bleibt. Es scheint ihr „fraglich, warum man beim Verlust eines vermeintlich blinden Motivs so viel narrativen Aufwand betreiben sollte“.³⁹⁷ Dass er im Text so lange verschwiegen wird, gründet zudem im Kommentar der Mutter, die ihren Sohn ermahnt, er solle ihn so tragen, dass ihn niemand sehe (siehe Kap. II.1.1.2). Eine Abwertung als blindes Motiv übersieht die Relevanz der Episode für die Gestaltung des Protagonisten. Zudem wird ein Rückgriff auf die Elternvorgeschichte mit Hilfe des Gürtel-Motivs gewährt. Trotz zwischenzeitlicher Unstimmigkeiten zeigt dies, dass der Roman durchaus als Einheit aufgefasst werden kann. Als „sinnentleert“, wie Cora Dietl den Gürtel im Hauptabenteuer sieht, kann er nicht gelten.³⁹⁸ Es stellt sich nun jedoch die Frage, wieso er gerade jetzt noch einmal herangezogen wird. Mit dem Raub des Gürtels wird Wigalois das Einzige genommen, was ihn (materiell) noch mit seiner Herkunft mütterlicherseits verbindet. Mit seiner Ankunft am Artushof trat er in eine neue Umgebung ein, erhielt eine klassische Ausbildung zum Ritter und versuchte fortan, den Regeln eines Artusritters gemäß zu handeln, was ihm jedoch häufig misslang. Seine scheinbare Perfektion, die er aufgrund seiner anderweltlichen Abstammung schon von Beginn an innehatte, blieb jedoch immer im Hintergrund präsent – möglicherweise kann dies als Auswirkung des Gürtels interpretiert werden. Der Text führt diesen Umstand hingegen nicht explizit an. Mit Eintritt in das Reich Korntin ist diese Herkunft nun völlig unerheblich und auch sein Stand als Artusritter wird nach und nach unwichtiger. Die Drachenkampf*âventiure* ist – ganz im Sinne der christlichen *caritas* – auf die Mitmenschen des Protagonisten bezogen. Auch die allegorische Lesart als Kampf gegen die Sünde betrifft die Menschen allgemein. Das göttliche Auserwähltsein tritt in den Vordergrund. Unter diesen Voraussetzungen

³⁹⁶ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 213.

³⁹⁷ Linden: *Ein Ritter mit Gepäck*, S. 219.

³⁹⁸ Dietl: *Wunder und zouber*, S. 307, Anm. 28.

bestreitet Wigalois sein erstes Abenteuer in Korntin. Wie die bereits erwähnte doppelte Motivierung jedoch zeigt, besteht hier ein Nebeneinander zweier Welten und somit unterschiedlicher Handlungsmotivationen. Dies erklärt, warum er die Konfrontation nicht unbeschadet übersteht – ja nicht überstehen kann. Die Szene stellt eine Unstimmigkeit in der Konzeption des Protagonisten dar. Die Rollen *glückhafter Artusritter* und *christlicher Kämpfer* und das damit verbundene Figurenverhalten stehen hier nebeneinander, ohne miteinander in Einklang gebracht zu werden.

Ohne den Gürtel besitzt Wigalois zudem keine besonderen Fertigkeiten mehr, die ihm einen Sieg im Kampf garantieren. Für den Fortgang sind diese Voraussetzungen, die ihm im ersten Romanteil noch geholfen haben, offenbar nicht mehr wichtig. Die nun folgenden Aufgaben sind nicht mehr mit Hilfe der Fortuna zu bestehen. „Im Glauben und im Vertrauen auf die göttliche Gnade beginnt Wigalois auch ohne das joramsche Attribut den entscheidenden Weg zur Befreiung von Korntin“, urteilt auch Gottzmann.³⁹⁹ Wigalois wird damit, wie schon seinem Vater, aber auch die Möglichkeit genommen, jemals wieder zur Mutter zurückzukehren. Die Parallelführung von Vater und Sohn zeigt, dass dies hier jedoch nicht das eigene Verschulden ist – im Gegensatz zu Gawein. Das letzte, was Wigalois noch mit seiner Heimat verband, wird ihm entrissen.

Mit der Thematik der Abstammung wird im Text auf den ersten Blick sehr inkonsequent umgegangen. Mal wird auf die Herkunft verwiesen, dann wiederum tritt sie völlig in den Hintergrund oder wird durch andere Charakteristika ersetzt. Es scheint jedoch so, als ob immer dann auf sie referiert wird, wenn der Protagonist an einen Punkt gelangt, der eine Veränderung in seinem Verhalten anstößt. So war der Wunsch, seinen Vater zu finden, Auslöser für seinen Auszug aus dem Hause seiner Mutter, mit dem Eintritt in das Reich Korntin wurde ihm seine Herkunft durch König Lar offenbart und nachdem er nun feststellen musste, dass seine mitgebrachten Fertigkeiten nicht ausreichen, wird noch einmal auf seine Abstammung mütterlicherseits verwiesen.

In der folgenden Episode werden noch einmal alle Komponenten seiner Identität aufgegriffen. Da er verwundet ist, muss er zunächst versorgt werden. Auch ist ihm lediglich seine

³⁹⁹ Gottzmann: *Klassifizierung*, S. 111. Gottzmanns Annahme jedoch, dass die „christlichen geistig-seelischen Kräfte [...] längst schon an die Stelle der Macht des Gürtels getreten [sind]“ (S. 110), erscheint überspitzt.

Tasche geblieben, sodass er eine neue Ausrüstung benötigt. Beleare, die ebenfalls den Anstoß zum Abenteuer gab, lässt ihn durch ihre Zofen aufspüren und zu sich bringen. Aus Dankbarkeit für die Rettung ihres Mannes pflegt sie ihn gesund. Erst als Wigalois wieder aufbrechen möchte, bemerkt er den Raub des Gürtels und klagt: *wâ mit sol ich mich bewarn / sît ich den gürtel hân verlorn* (Wi 5997f.). Er führt sein bisheriges Gelingen selbst auf die Magie des Gürtels zurück. All seine bisherigen Erfolge werden mit dieser Selbsteinschätzung abgewertet bzw. relativiert. Es ist nicht seine scheinbare Perfektion, die ihn hat siegen lassen, sondern ein Attribut von außen. Die Figurenrede des Protagonisten steht somit in Widerspruch zur Handlung – die Tugendprobe hat ihn zuvor als makellosen Ritter ausgewiesen.⁴⁰⁰ Eine solche Auslegung spricht ihm nicht nur das eigene Können ab, sondern widerspricht auch der christlichen Vorhersehung, die ihn als einzig wahren Kämpfer für Korntin charakterisiert: Sollte sein Weg bisher abhängig von dem Gürtel sein, ließe sich einwenden, dass dies auch jedem anderen Ritter, der ihn trägt, möglich sei. Die Aussage lässt Zweifel an seiner Eignung zu und spricht ihm seine Einzigartigkeit ab.

Doch Wigalois ist sich sicher, *mit der gotes kraft* (Wi 6005) zum Sieg zu gelangen, und findet sich rasch mit dem Verlust ab. Dies bezeugt nochmals den Wandel seiner Rolle. Auch die Geschichte der Rüstung, die er von Beleare erhält, spiegelt Wigalois' Weg wider; sie enthält sowohl mythische, christliche als auch arthurische Elemente. Die Rüstung wurde von einem Zwerg *geworht wol drîzic jâr* (Wi 6083), *welher hande der harnasch sî* (Wi 6088) lässt sich nicht sagen, doch hält die Rüstung jedem Angriff stand. Ferner wurde der ehemalige Besitzer Lâmer von seinem Bruder Brîen um ihretwillen erschlagen – eine Anspielung auf die alttestamentarische Geschichte von Kain und Abel. Letztlich gelangte sie in die Hände von König Lar, der sie in die Obhut des Grafen Moral gab. Seine prachtvolle Rüstung wird ergänzt durch den Helm *mit dem rade guldîn* (Wi 6148) geziert – ein Hinweis auf seine Herkunft aus dem joramschen Reich – und den Schild, der erkennen lässt, *daz er ein rîter wære / von der tavelrunde* (Wi 6162f.). Wigalois vereint in sich das Beste aus allen Welten. Doch zählt für ihn im Folgenden vorwiegend der göttliche Beistand: *er liez ez allez an gotes pflêge* (Wi 6184).

⁴⁰⁰ Erneut kommen somit Zweifel an der Aussagekraft dieser Probe auf.

1.3.2 Von Ruel überwältigt

Wigalois zieht nach seinem Aufenthalt bei Moral weiter Richtung Glois, kommt vom Wege ab⁴⁰¹ und trifft auf das wilde Weib Ruel. Dass sie ihn gänzlich unbewaffnet angreift, über- rascht ihn. Seine moralischen Skrupel, gegen eine Frau das Schwert zu ziehen, führen dazu, dass er von ihr überwältigt und gefesselt wird:

daz swert si im von der sîten brach
und zôch im abez îsengwant;
mit einer wide si im bant
beide hende hinter sich.
(Wi 6409–6412)

Seine ritterlichen Fähigkeiten, vornehmlich die damit verbundenen moralischen und ethi- schen Werte, können ihm in dieser Situation nicht nützen und behindern ihn stattdessen. Ruel kann nicht als Gegnerin angesehen werden, die sich entsprechenden Regeln im Kampf beugt. So führt Mitgau aus, „Drachen, Riesen und Waldmenschen bilden in der Welt des Artusromanes eine Figurengruppe für sich. Sie sind charakterisiert durch ihr Waldleben und ihre ständige Feindschaft gegen die Ritterwelt.“⁴⁰² Lecouteux sieht sie ebenfalls im ge- gensätzlichen Verhältnis zur höfischen Sphäre:

L’homme sauvage est l’antithèse du chevalier. Par son aspect, sa pilosité, sa taille, ses moeurs et ses armes il s’oppose à toutes les valeurs de l’univers courtois. Il représente l’homme non cultivé, la brute, et laisse entrevoir ce qui arrive à toute personne exclue de la communauté, de la société, de la civilisation.⁴⁰³

Wilde Männer und Frauen stehen außerhalb der sozialen Ordnung und somit in Kontrast zum Höfischen und Ritterlichen.⁴⁰⁴ Sie werden mit zu bekämpfenden Ungeheuern auf eine Stufe gestellt und als unzivilisiert und ungezähmt angesehen. Im Gegensatz zu durchaus

⁴⁰¹ Schon Kern betonte den „Umwegcharakter“ der Episode, der „durch das Rahmenmotiv der ver- lorenen und wiedergefundenen Straße deutlich genug gekennzeichnet“ sei, was auf einen „au- ßerhalb der Aktionsfügung liegenden Zweck“ deute (Peter Kern: Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg. In: Artusroman und Intertextualität. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Gießen 1990 (Beiträge zur deutschen Philologie; 67). S. 73–83. Hier S. 77). Die vordergründige Irrelevanz kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Szene für die Beurteilung des Romangeschehens von Interesse ist. Wirnt betone hier die immer „stärker reli- giös geprägte Auffassung vom Aventurenglück des Helden“ (ebd. S. 78). Bereits während des Drachenkampfes musste Wigalois feststellen, dass seine ursprünglichen Fähigkeiten nicht aus- reichen. Dies wird hier gesteigert.

⁴⁰² Mitgau: Bauformen des Erzählens, S. 44.

⁴⁰³ Lecouteux: Les monstres, S. 24.

⁴⁰⁴ Vgl. zur Thematik auch Christina Habiger-Tuczay: Wilde Frau. In: Dämonen, Monster, Fabelwe- sen. Hrsg. v. Ulrich Müller u. Werner Wunderlich. St. Gallen 1999. S. 603–615.

auch positiv konnotierten wilden Figuren wie etwa dem Waldmenschen im *Iwein* oder dem wilden Meerwunder im *Wigamur*, die beide jeweils einen prägenden Einfluss auf die Entwicklung des Protagonisten haben, wird Ruel hier zur lebensbedrohlichen Gewalt. Es muss an dieser Stelle verwundern, dass Wigalois dem wilden Weib, das vielmehr einem hässlichen und wilden Untier gleicht als einer höfischen Dame, ein solch ehrenhaftes Verhalten entgegenbringt. Diese Zurückhaltung widerspricht auch seinem vormaligen Handeln. Während er innerhalb der ersten Aventuresequenz ungestüm selbst höfische Gegner erschlug, obwohl er ritterlichen Werten und den üblichen Regeln im Kampf gemäß Gnade hätte walten lassen sollen, überdenkt er nun sein Handeln und zögert, was in diesem Zusammenhang jedoch erneut zu einer Fehlentscheidung führt. Was er auch tut – unüberlegtes Verhalten oder bedachtes Zurückhalten – Wigalois verhält sich immer wieder falsch. Dieses Problem ist ebenfalls aus dem *Parzival* bekannt, wie auch Mohr bereits feststellte: „Handelt er [= Parzival, Anm. d. Verf.] überlegt, mischt sich ihm irgend etwas, was er gelernt oder wozu er von außen her den Auftrag bekommen hat, in sein Tun, dann handelt er verkehrt [...]“. ⁴⁰⁵ Doch während Parzivals Fehlverhalten in der Erzählung wiederholt thematisiert wird, ergeben sich für Wigalois – wenn überhaupt – Konsequenzen nur in der jeweiligen Situation. So bringt er sich in der Ruel-Episode in größte Bedrängnis, denn das Weib will ihm den Kopf abschlagen. An dieser Stelle kommt ihm der Zufall zu Hilfe: Das laute Wiehern seines Pferdes wird von ihr als Brüllen des Drachen Pfetan aufgefasst. Dass dieser zuvor erschlagen wurde, weiß sie nicht. In großer Furcht stürzt Ruel davon und lässt Wigalois zurück. Der Erzähler kommentiert:

dô si daz swert gegen im swanc,
dôn hêt er des deheinen [ge]danc
daz er iht lenger solde leben,
hêt imz got niht gegeben.
(Wi 6465–6468)

Sein falsches Handeln führt auch hier nicht zu Problemen, stattdessen wird ihm aus dem Nichts Hilfe zuteil. Er wird aus seiner Zwangslage befreit und seine Gegnerin in die Flucht getrieben, ohne dass er selbst etwas dafür tun muss.

⁴⁰⁵ Mohr: *Parzival und Gawan*, S. 14.

Der Glaube an das göttliche Wirken bzw. die Vorhersehung wird hier deutlich. Noch stärker wird dies in der folgenden Szene betont. Da Wigalois seine Fesseln nicht selbstständig lösen kann, schickt er ein Stoßgebet gen Himmel:

nu hilf mir, herre, süezer got!
lâ dîn genâde und dîn gebot
an mir schînen: daz êret dich.
mit dîner kraft enbinde mich
(Wi 6494–6497)

Mit dieser Bitte lösen sich seine Fesseln und fallen herab. Grubmüller interpretiert, dass somit „der Augenblick, wo Rittertum und ritterliche Fähigkeiten nicht mehr den Sieg und nicht einmal mehr das Überleben garantieren“, hervorgehoben wird.⁴⁰⁶ Stattdessen beherrscht das göttliche Eingreifen die Szene; „die Aventure wird zum Schauplatz von Legendewundern“, so auch Cormeau.⁴⁰⁷ Der Wechsel ins Christlich-Religiöse wird deutlich. Dabei ist es umso irritierender, dass ein offensichtlich fehlerhafter Mensch als von Gott ausgewählt gilt. Das rechte Verhalten in jeder Situation scheint nicht ausschlaggebend zu sein, um als erwählt zu gelten. Der *Wigalois* propagiert somit ein Weltbild, das die Unvollkommenheit des Einzelnen miteinbezieht und nicht verurteilt. Was im vorherigen Romanteil bereits wiederholt thematisiert wurde, wird auch im Hauptabenteuer aufgegriffen. Der Protagonist verkörpert kein unerreichbares Ideal, sondern wird mit Fehlern versehen, die ihn vielmehr als menschlich charakterisieren. Im Gegensatz zu den Artusrittern der bisherigen Romane begeht Wigalois dabei nicht einen spezifischen Fehler, den er im Anschluss wiedergutmachen versucht, sondern scheint von einer allgemeinen Unvollkommenheit geprägt zu sein. Er handelt zu unterschiedlichen Anlässen falsch, wie der Weg mit der Botin bereits zeigte. Auch in diesem Punkt ähnelt er Parzival, der ebenfalls nicht nur *einen* Fehler begeht – das Frageversäumnis zieht jedoch die schwersten Vorwürfe nach sich und wird daher als charakteristisch angesehen⁴⁰⁸. Sowohl Wigalois als auch Parzival sind indes von Gott erwählt. Gott wählt offenbar anders – nicht anhand eines fehlerlosen Lebens. Dieser Grundgedanke scheint sich durch den gesamten Roman zu ziehen.

⁴⁰⁶ Grubmüller: Heilsbringerethos, S. 231.

⁴⁰⁷ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 56.

⁴⁰⁸ Dies betrifft nicht nur Einschätzungen durch die Forschung, insbesondere innerhalb der Erzählung finden sich vermehrt Vorwürfe durch andere Figuren: *êre und rîterlîcher prîs* (Pz 255,27) werden ihm durch Sigune aberkannt, Cundrie verflucht ihn am Artushof: *ir sît manlîcher êren schiech* (Pz 316,13) und auch Trevrizent spricht von *sünde* (Pz 501,2 und 5).

Insbesondere im Vergleich mit dem altfranzösischen *Conte du papegau* wird deutlich, wie im *Wigalois* die Episode dazu genutzt wird, das Gottesvertrauen des Protagonisten zu demonstrieren. Gefesselt und unfähig, sich aus eigener Kraft zu befreien, schickt er ein Stoßgebete gen Himmel, woraufhin sich das Seil löst. Cormeau deutet diesbezüglich an, dass eine „rationalisierende Tendenz“ für die Ausgestaltung der Szene im *Conte du papegau* grundlegend sei, ohne dies jedoch weiter auszuführen.⁴⁰⁹ Sicherlich steht man aufgrund der unsicheren Quellenlage vor der unlösbaren Frage, ob die Episode im *Wigalois* erweitert oder im *Conte du papegau* gekürzt wurde. Aber auch ohne die Abhängigkeit der beiden Texte voneinander auflösen zu können, ist der inhaltliche Unterschied gewichtig und zeigt, dass hinter den Texten eine jeweils andere Intention steckt.

Den kurzen und folgenlosen Angriff durch das wilde Weib kann Artus – wie seine Kämpfe bisher – aus eigener Kraft abwehren bzw. wird das Scheitern des Weibs damit erklärt, dass sie die Rüstung nicht zerdrücken kann. Diese Erläuterung ist nüchtern und pragmatisch. Der Ritter bedarf keiner göttlichen Hilfe. Im altfranzösischen Text zeigt sich in der Episode eine deutlichere Kausalität, während der mittelhochdeutsche Roman stärker von religiösen Einflüssen geprägt ist. Im Vergleich der beiden Varianten zeigt sich, wie sich der *Wigalois* in den Szenen der Hauptaventüre vermehrt der Motive anderer Gattungen bedient, sie kombiniert und so etwas Neues schafft. Der *Conte du papegau* hingegen orientiert sich an klassischen ritterlichen Handlungsmustern und entspricht so den aufgrund der Vorgängerwerke und der Gattung selbst entstandenen Rezipientenerwartungen.

Dass *Wigalois* sich jedoch noch nicht gänzlich auf die göttliche Unterstützung einlässt und weiterhin an seinen ritterlichen Fähigkeiten festhält, beweist sein abschließender Schwur, die Lehre, die er aus Ruels Verhalten gezogen hat:

ô wol mich, swert, daz ich dich hân!
nûn ist weder wîp noch man
der mich binde âne wer;
ûf dînem knopfe ich des swer
die wîle ich swert tragen wil:
ez sî ernest ode ein spil,
daz ez mir nimmer mê geschicht,
swâ mîn ouge iht des siht
daz mînem lîbe geschaden mac,
ichn slahe ie doch den êrsten slac

⁴⁰⁹ Ebd., S. 90.

(Wi 6514–6523)

Auf sein Schwert will er zukünftig vertrauen, noch ist er nicht bereit, sich ausschließlich auf Gottes Hilfe zu verlassen. Erneut können Parallelen zum *Parzival* gezogen werden. Dieser übergibt sich im IX. Buch versuchsweise dem Willen Gottes und fordert ihn auf, die Schritte seines Pferdes zu lenken (Pz 452,1–9). Doch gänzlich passiv bleibt der Ritter dabei nicht, sondern treibt das Tier selbst mit den Sporen an (Pz 452,12). Trachsler sieht das Zusammenspiel zwischen Aventure und Gottes Wirken als charakteristisch für den mittelhochdeutschen Roman an: „Es gehört zur geheimnisvollen Paradoxie der Abenteuerfahrt, daß der Ritter gerade in der willentlichen Preisgabe an den unbekanntem Weg und damit ans Abenteuer den wirkenden und helfenden Gott erfahren kann; Abenteuer und Gnade stehen in einem inneren Zusammenhang.“⁴¹⁰ Für die Handlung des *Wigalois* erachtet er das Motiv des Geführtwerdens insgesamt als bedeutsam. So wird etwa Gawein von Joram geführt, Wigalois zunächst von Nereja, dann von dem wundersamen Tier und letztlich von Gott.⁴¹¹ Eine vergleichbare Szene zur Ruel-Episode findet sich in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin. Gawein befindet sich nach der Minnegefangenschaft bei Amurfinia auf dem Weg zu dem Riesen Assiles, da er die Aventure zu einem Abschluss bringen will. Plötzlich stürmt ein wildes Weib heran, das als übermäßig hässlich beschrieben wird (Cr 9340–9425). Sie greift nach Gawein, packt ihn sich unter den Arm und trägt ihn in den Wald davon. Dieser wird von dem Angriff völlig überrascht. Als sie ihn jedoch wenig später auf einem Berg ermüdet herablässt, schafft er es, sein Schwert zu ziehen. Nach einem kurzen Kampf gelingt es ihm, ihr ein Bein abzuschlagen und sie ins Tal hinab zu stürzen (Cr 9438–9463).

Die Ausgestaltung der Szene in der *Crône* lässt erkennen, welches Verhalten in einer solchen Situation üblicherweise von einem Artusritter zu erwarten ist. Gawein wurde zwar von dem Angriff der Frau überrascht, sodass sie ihn verschleppen kann, doch sobald es ihm möglich ist, ergreift er sein Schwert und verteidigt sich. Dabei lässt er keine Gnade walten und muss erst gar nicht vorab überlegen, wie er sich verhalten soll. Im Vergleich zum Beispiel der *Crône* ist die Ausgestaltung der Passage im *Wigalois* unstimmig. Es wird ein für einen Artusroman übliches Motiv erzählt, jedoch derart umgestaltet, dass es nicht mehr der Struktur des Genres entspricht. Die Anreicherung mit neuen Elementen

⁴¹⁰ Ernst Trachsler: *Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman*. Bonn 1979. S. 119.

⁴¹¹ Vgl. ebd. S. 121–136.

entspricht Wirnts Vorgehensweise, sorgt jedoch wiederholt für Unstimmigkeitsstellen. Die Modifizierung in der *Crône* könnte darauf schließen lassen, dass die Variante im *Wigalois* beim zeitgenössischen Publikum durchaus Unmut hervorrief. Gaweins Verhalten in Heinrichs Roman kann als korrigierte Version und Rückführung zum Schema des Artusromans gesehen werden. Die Konzeption der Figur des Wigalois scheint häufig eine Korrektur des Vaters zu sein. Diese Szene in der *Crône* zeigt, dass dies auch wieder umgekehrt werden kann.

Der Kampf gegen Ruel ist überdies der erste, den Wigalois ohne den wundersamen Gürtel seines Onkels bestehen muss. Möglicherweise kann auch dies einer der Gründe sein, warum er ihm misslingt. Ohne den Schutz des glückbringenden Objekts muss er sich ganz auf seine eigenen Fähigkeiten verlassen. Dies ließe allerdings die Deutung zu, dass Wigalois auf sich selbst reduziert nicht gut genug ist, was wiederum erneut seiner scheinbaren Vollkommenheit, die im ersten Teil des Romans durch die Tugendprobe ausgewiesen wurde, widerspricht. Wiederholt müssen die Rezipienten über Unstimmigkeiten in der Figurenkonzeption stolpern und aufmerken.

1.3.3 Die Schwertrad-Episode

Die nächste Episode gestaltet sich recht ähnlich. Wigalois erreicht eine Brücke und muss gegen den Zwerg Karrioz antreten, der diese bewacht. Die Darstellung des Zwerges erscheint ambivalent: Einerseits stammt er von einer wilden Frau ab, andererseits ist er prächtig gekleidet und gerüstet und sein Verhalten und Auftreten im Kampf ist ehrenhaft. Im Gegensatz zu Ruel, mit der er aufgrund seiner Herkunft verglichen werden könnte, greift er Wigalois nicht aus dem Hinterhalt an, sondern die beiden kämpfen fair miteinander. Mit *kunst* (Wi 6694) und seinem *swert, wan daz was guot* (Wi 6695) kann Wigalois seinen Angreifer besiegen – nun wieder ganz ohne göttliche Hilfe. Sein vormaliger Schwur, auf sein Schwert zu vertrauen, scheint zunächst gerechtfertigt und erfolversprechend. Plötzlich zieht ein schwarzer Nebel auf. Karrioz, der unbedacht hineinrennt, wird von ihm überzogen und erstarrt: *swaz er [= der Nebel, Anm. d. Verf.] under im bevie, / daz lînte er zesamne gar* (Wi 6761f.). Wigalois wartet daher, bis der Nebel sich zurückzieht, und reitet dann weiter über eine Brücke durch den Sumpf. Diese wird ihm jedoch durch ein Schwertrad versperrt.

Auch zieht hinter ihm der Nebel wieder auf, sodass er hilflos festsetzt: *vor im umbe lief daz rat, / hinder im der nebel stoup* (Wi 6820f.). Erneut handelt er zunächst überlegt, anstatt sofort loszureiten, doch wie schon in der Szene um Ruel zuvor kann er sich selbst nicht befreien.

Da er selbst keinen Ausweg sieht – seine Tatkraft und sein Schwert sind hier machtlos – ergibt er sich abermals völlig resignativ in die Hände Gottes: *wes got mit mir gedâht hât, / daz muoz benamen doch geschehen* (Wi 6835f.). Von Müdigkeit übermannt, lehnt er sich zurück und schickt eine Bitte an Gott, ihm zu Hilfe zu kommen, die ihm im Folgenden auch zuteilwird: *der süezen mägde kint* (Wi 6865) erbarmt sich und treibt den Nebel über das Wasser, sodass dieses erstarrt, das Rad anhält und Wigalois hindurchreiten kann. Nicht nur Gott selbst steht ihm unterstützend bei, auch Jesus wird als Helfer mobilisiert.

Der junge Ritter ist in dieser Episode von einer noch stärkeren Passivität gekennzeichnet. Von seiner Entschlossenheit nach der Begegnung mit Ruel ist mit einem Mal nichts mehr zu erkennen. Stattdessen gibt er müde und widerstandslos auf und schläft sogar ein. Vordergründig tritt er als kampfesstarker Artusritter auf, beruft sich auf sein Schwert und sein Können, doch im Grunde ist er nach diesen Prämissen in der korntinschen Welt handlungsunfähig bzw. nicht voll handlungsfähig, nicht einmal den Weg nach Glois meistert er allein.

Wirft man erneut einen Blick auf die Ausgestaltung im *Conte du papegeau*, wird deutlich, wie grundverschieden die Episoden motiviert sind. Im *Wigalois* verlässt sich der Ritter voll und ganz auf die göttliche Hilfe und bleibt selbst tatenlos. Anstatt einer rationalen Lösung wird hier ein wundersamer und komplexer Vorgang beschrieben, indem der Mariensohn einen Wind aufziehen lässt, der wiederum den Pechnebel über das Wasser treibt, welches daraufhin das Rad anhält. Wigalois' Passivität ist besonders auffallend, da er sich kurzerhand schlafen legt und darauf hofft, dass ihm Hilfe zuteilwird. Artus' überlegte und selbstständige Vorgehensweise im altfranzösischen Roman steht im scharfen Kontrast dazu und verdeutlicht noch einmal das abweichende Handlungsmuster im *Wigalois*. Das religiöse Wunder steht der technischen Maschinerie gegenüber. Cormeau betont im Rahmen des Vergleichs die andersartige Beschaffenheit des mittelhochdeutschen Textes: „Ausweglosigkeit bis zum Wunder ist für Wirnt immer noch die Gelegenheit, die alten Aventuretugenden ins Paradoxe zu steigern, Artus und sein überlegenes Wissen ist eine spätere

Verformung zum Märchenhelden.“⁴¹² Wigalois hingegen ist *gevangen âne mannes hant* (Wi 6827), die Ursache ist nicht menschlicher Natur, mit menschlichem Handeln und Mitteln kann also kein Fortkommen erzielt werden. Parallel zur Veränderung in Wigalois' Haltung erfolgt eine Veränderung der Umgebung, so auch Schulz: „Der Übergang in die verwunschene Welt von Korntin macht in seinen Widersprüchen und Paradoxierungen deutlich, dass es sich nicht mehr um eine gewöhnliche Abenteuerwelt handelt, wie sie Wigalois auf seinem Weg vom Artushof durchmessen hat.“⁴¹³ Der vormalige Artusritter gelangt somit an seine Grenzen, „die ausschließlich durch Gottes tätige Hilfe überwunden werden können.“⁴¹⁴ Der kämpfende Artusritter wird hier situationsabhängig zum passiven Legendenheiligen, ein „hybrider Held“ nach Fuchs.⁴¹⁵ Wie jedoch bereits Schulz anmerkt, „suggeriert der Begriff der Hybridität zu sehr die Einheit des kategorial Unterschiedenen“.⁴¹⁶ Die unterschiedlichen Wesenszüge harmonieren nicht miteinander, sondern stehen in ihrem Widerspruch nebeneinander bzw. treten hintereinander auf, je nachdem, was die Erzählung gerade verlangt.

Dass weiterhin beide Wesenszüge nebeneinander bestehen bleiben, zeigt auch die nächste Szene. Ihm kommt *ein vremdiu créatiure* (Wi 6932), Marrien genannt, entgegen – ein Fabelwesen teils Hund, teils Pferd, teils Mensch, das ihn mit Feuer bewirft: *daz selbe viur mohte dehein / wazzer niht erleschen sô / ezn brünne drinne als ein strô* (Wi 6959–6961). Auf diese Weise verliert Wigalois Pferd, Schild und Waffenrock. Marrien erinnert an die mythische Figur des Kentauren. In der Vorstellung des Mittelalters leben diese Wesen als Wundervolk am Rand des *orbis*.⁴¹⁷ So wird noch einmal die Fremdartigkeit des Landes Korntin hervorgehoben. Auch die allegorische Auslegung im Sinne der christlichen Heilslehre kann an dieser Stelle herangezogen werden. So wird schon im altgriechischen Physiologus⁴¹⁸ der

⁴¹² Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 91.

⁴¹³ Schulz: *Gegenwelt*, S. 400.

⁴¹⁴ Ebd., S. 401.

⁴¹⁵ Fuchs verwendet den Begriff in Anlehnung an Bachtin (Fuchs: *Hybride Helden*, S. 370).

⁴¹⁶ Schulz: *Gegenwelt*, S. 397.

⁴¹⁷ Siehe dazu auch Rudolf Simek: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. 2. verbesserte Auflage. Wien [u a.] 2019. S. 38–41.

⁴¹⁸ Zur Problematik der Begrifflichkeit und der unterschiedlichen Fassungen bzw. Redaktionen im Griechischen siehe etwa Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübingen 1976 (Hermaea. Neue Folge; 38). S. 12–20; zum Abschnitt des Kentaurs insbesondere: Valentine A. Pakis: *Contextual Duplicity and Textual Variation: The Siren and Onocentaur in the Physiologus Tradition*. In: *Mediaevistik*, 23 (2010), S. 115–185. Insbesondere S. 115–120.

Kentaur bzw. ὄνοκένταυρων (Onokentaur) als ‚Mischwesen‘ bezeichnet, das zwar als gottseliges Wesen scheine, dessen Kraft jedoch verleugne.⁴¹⁹ Der frühmittelhochdeutsche Physiologus ergänzt diese Ausführung und stellt sie zudem als *vil wildelich* (§ 45,3) dar. Als Mischwesen deuten sie auf diejenigen Menschen, die zwar gut scheinen, aber keine guten Werke tun: *Si habent guot bilde, an guoten werchen sint si wilde* (§ 47,1). Zudem werden sie gemeinsam mit den Sirenen mit dem Teufel assoziiert (§ 41).⁴²⁰ Marrien erhält hier verschiedene Bedeutungsebenen, das Untier ist einerseits Teil der Anderwelt, die zudem Züge des zeitgenössischen Bildes der Welt des Orients trägt⁴²¹, andererseits wird im Zuge der übrigen religiösen Anspielungen auch die christliche Interpretation des Tieres angeregt. Wie der Held selbst ist auch seine Gegenwelt von einem Nebeneinander und Übereinander verschiedener Ebenen und Motive geprägt.

Als Marrien ihn angreift, klagt Wigalois Gott seine Not, doch sobald er merkt, dass das Feuer nicht seine komplette Rüstung zerstören kann, zückt er sein Schwert und schlägt dem Untier ein Bein ab. So erkennt er, dass mit dem Blut des Untiers das Feuer gelöscht werden kann, was ihm letztlich das Leben rettet. Wigalois kann sich somit selbst helfen, seine eigenen Erfahrungen führen zum Sieg. Doch der Erzähler kommentiert: *und hêt sîn got niht gepflegen, / er wær ze tôde dâ verbrant* (Wi 7020f.). Nicht nur Wigalois' Selbsteinschätzung ist ambivalent, auch die des Erzählers. Dadurch bleibt offen, ob der Sieg nun seinem eigenen Können zu verdanken ist oder nicht doch göttlicher Hilfe – oder einer Verflechtung von beidem.

1.3.4 Auffälligkeiten: aus fünf mach eins?

Wirnt knüpft mit den Episoden in Korntin wieder explizit an seine Vorgänger an und erinnert die Rezipienten an bekannte Figuren. Die Beschreibung des Waldweibs Ruel nutzt er

⁴¹⁹ Der Physiologus nach der ersten Redaktion. Hrsg. v. Dimitris Kaimakis. Meisenheim am Glan 1974 (Beiträge zur Klassischen Philologie; 63). Hier S. 43f.

⁴²⁰ Zitiert nach: Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar von Christian Schröder. Würzburg 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; 24). S. 80–83.

⁴²¹ Dies wird auch mit der Bezeichnung Roaz' als Heide und der Erwähnung *Machmêts* (Wi 6572) angedeutet.

zum Vergleich mit den schönen und tugendhaften Frauenfiguren aus Hartmanns *Erec* bzw.

Wolframs *Parzival*:

hêt iemen von ir hôhen muot,
dern sach der vrouwen Ênîten niht,
wan der herre Hartman giht,
daz wær gar ûz dem strîte
ezn wære vrouwe Ênîte
ze Karidôl diu schœnste maget
(Wi 6307–6312)

Wenige Verse später heißt es:

disiu was ungehiure;
sô was Jeschûten tiure
swaz vrouwen lîbe ie missezam.
daz lop gît ir her Wolfram,
ein wîse man von Eschenbach.
(Wi 6340–6344)

Wirnt nutzt die Zitate, um die Gegensätzlichkeit der jeweiligen Figuren zu unterstreichen. Zu den schönen und tugendhaften Damen steht das wilde Waldweib in starkem Kontrast. Indem er Bezug zu Figuren nimmt, die dem Publikum bekannt gewesen sein dürften, steht ihm ein prägnantes Gegenbeispiel zur Verfügung, um die Figur der eigenen Erzählung darzustellen.

Wirnt stellt sich bewusst in die arthurische Tradition und vergleicht nicht nur seine Figuren, sondern auch sich selbst mit seinen Vorgängern. Cormeau vertritt die Ansicht, Wirnt erachte sein eigenes Werk als den Vorgängern ebenbürtig, dies beweise „die Selbstverständlichkeit des Rückbezugs. Er schließt sich seinem Selbstverständnis nach ohne weiteres mit seinen Vorgängern zusammen und rechnet mit ihnen als bekannten und anerkannten Erzählern.“⁴²²

Insbesondere anhand solcher Anknüpfungen und Zitate lassen sich mehrere Elemente der rezeptionstheoretischen Ansätze aufzeigen. Die Rezipientenerwartungen an einen Text des Genres werden erfüllt, da neben dem Auftreten bereits bekannter Figuren auch Verweise auf weitere genutzt werden, um die Erzählung auszusmücken. Indem Wirnt diese jedoch in kontrastierender Funktion einsetzt, wird gleichzeitig deutlich, wie mit den Erwartungen gespielt wird und wie sie bewusst anders genutzt werden. Hieran erkennt man Wirnts Rolle als produktiver Rezipient. Er nimmt Bekanntes auf, formt es um und setzt es im Sinne

⁴²² Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 118.

der eigenen Neuproduktion ein. Anstatt positive Frauenfiguren zu vergleichen, um ihre Schönheit hervorzuheben, wie es sonst im Rahmen einer Figurenbeschreibung üblich ist, bedient er sich des Vergleichs, um Ruels Hässlichkeit zu betonen. Wirnt verdreht somit den gängigen Topos der Schönheitsbeschreibung. Darüber hinaus muss auffallen, dass er die Anknüpfung an die Artustradition genau in jenem Moment sucht, in der sein Protagonist keineswegs als ein Artusritter handelt, sondern sich rein auf die göttliche Unterstützung verlässt. Die Unstimmigkeit wird somit verstärkt.

Auch Iser's Konzept des impliziten Lesers lässt sich auf den Text anwenden. Die Zitate und Anspielungen sind Elemente auf der Ebene der Textstruktur. Die zugrundeliegende Intention erfüllt sich „erst durch die im Empfänger ausgelösten Akte“.⁴²³ In den Rezipienten, die Hartmanns und Wolframs Texte kennen, lösen derartige Angebote entsprechende Vorstellungsakte aus, die den Sinn des Textes konstituieren. Dieser Vorgang ist jeweils abhängig vom Vorwissen des einzelnen Rezipienten, seiner gesellschaftlichen Stellung, seinem sozialen Umfeld und dem Bildungsgrad, sodass die Konkretisationsangebote des Textes möglicherweise auch nur zum Teil realisiert werden. Die Erzählung lässt sich zwar auch ohne die Kenntnis der Werke Hartmanns und Wolframs verstehen, dennoch wird an dieser Stelle deutlich, dass der Text ein entsprechendes Vorverständnis durchaus voraussetzt. Ohne dies verfehlen die Zitate ihre Wirkung.

Insbesondere an solchen Verweisen lässt sich aufzeigen, wie die Konzeption des Romans von Rezeptionsbedingungen beeinflusst ist und diese nutzen will. Auch Cormeau argumentiert aus rezeptionsästhetischer Sicht: „Der ‚Wigalois‘ entspricht der Erwartungsdisposition, die von den klassischen Romanen geprägt ist, er folgt einer Norm, die schon gebildet ist.“⁴²⁴

Die Untersuchung der Unstimmigkeiten in der Konzeption des Protagonisten verdeutlicht jedoch, wie unterschiedliche Aspekte in der Figur miteinander kombiniert werden, die sich nicht recht zusammenfügen wollen und somit von der Norm abweichen. Dies wurde insbesondere mit Blick auf die Tugendprobe deutlich. Die Fähigkeit, auf dem Stein zu sitzen, bescheinigt dem Protagonisten auf den ersten Blick, in einem solchen Maße makellos und ehrenhaft zu sein, wie es außer ihm nur König Artus ist. Dies erzeugt die Erwartung, dass

⁴²³ Iser: Akt des Lesens, S. 62.

⁴²⁴ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 123.

dem Ritter im nachfolgenden Ritt mit der Botin kein Fehler unterlaufen sollte. Dieses Muster wird im altfranzösischen *Bel Inconnu* erzählt. Im *Wigalois* hingegen wird ein Verhalten des Protagonisten gezeigt, das fehlerhaft und eben nicht makellos ist. Jedes einzelne Abenteuer hat bisher Zweifel daran hervorgerufen, wie ein solcher Mensch als tugendhaft gelten kann und was die Probe somit aussagt. Denn der junge Ritter gilt als von Gott auserwählt und steht nun vor seinem großen Zweikampf. Wenn er trotz dieser Fehlerhaftigkeit als tugendhaft gilt, muss Gott offenbar aufgrund anderer Grundsätze auswählen und urteilen.

Ein solcher Ansatz findet sich etwa in den ethischen Schriften Abaelards. In seinem Werk *Scito te ipsum* (30.1) vertritt er die Ansicht, dass eben nicht die Handlung eines Menschen als Maßstab für das Urteil Gottes gesetzt werden solle, sondern seine innere Haltung. Die innere Gesinnung und die eigenen Absichten werden somit in den Fokus gerückt.⁴²⁵ Wie Rüdiger Schnell bereits für Hartmanns *Iwein* herausgearbeitet hat⁴²⁶, liegen auch im *Wigalois* andere Bewertungsmaßstäbe zugrunde. Nicht die Handlung eines Menschen liegt der sittlichen Bewertung zugrunde, sondern die Gesinnung des Handelnden. Eine solche Auslegung, die eine Tat unter Einbezug des subjektiven Moments bewertet, bekräftigt die Aussage der Tugendprobe. Möglicherweise bezieht auch diese sich nicht auf die einzelnen Handlungen des Protagonisten, wie zuvor bereits angeführt (vgl. Kap. II.1.2.2 oder II.1.2.5), sondern urteilt anhand der Intentionen des jungen Ritters. Erst der bewusste Entschluss, falsch zu handeln, wird in diesem Denkmuster zur Sünde. Wigalois, der bei seinen Handlungen allerdings Gutes bezweckt und sich richtig verhalten will, handelt somit recht und folgt seiner Gesinnung. Gott erkennt diese Gesinnung und beurteilt nicht anhand objektiver Normen. Er urteilt anhand der hinter der Tat stehenden Absicht. Wenngleich ein

⁴²⁵ „Opera quippe, quae, ut supra diximus, eque reprobis ut electis communia sunt, omnia in se indifferentia nec nisi pro intencione agentis bona uel mala dicenda sunt; non uidelicet, quia bonum uel malum sit illa fieri, set quia bene uel male fiunt, hoc est ea intencione, qua conuenit fieri aut minime.“ (Zitiert nach: Petrus Abaelardus: *Scito te ipsum*. Einleitung, Edition, Übersetzung von Rainer M. Ilgner. Turnhout 2011 (Fontes Christiani; 44). S. 212).

Vgl. dazu auch Markus Enders: Abälards „intentionalistische“ Ethik. In: *Philosophisches Jahrbuch* 106 (1999) H. 1, S. 135–158; zur Problematik des Absichtsbegriffs insb. S. 140.

⁴²⁶ Rüdiger Schnell: Abaelards Gesinnungsethik und die Rechtsthematik in Hartmanns ‚Iwein‘. In: *DVJs* 65 (1991) H. 1, S. 15–69.

Einfluss auf den Wirrtschen Text nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, lässt sich das Denkmuster dennoch als mögliche Erklärung für die Tugendprobe heranziehen.⁴²⁷

Die unterschiedlichen Bausteine in der Figur des Protagonisten werden auch anderweitig in dessen Handlungen erkennbar: Wigalois' Weg zu Roaz unterscheidet sich grundlegend von seinem Weg nach Roimunt. Das Verhalten ist ein völlig anderes als noch im ersten Romanteil, aber auch als ein Publikum bislang von einem Protagonisten des Artusromans gewohnt war. Ist er zuvor keiner Konfrontation aus dem Weg gegangen, war dabei stets zuversichtlich und erkämpfte den Sieg scheinbar mühelos, trifft er hier auf Gegner, die ihn zaudern lassen, und er muss Kämpfe austragen, die er mit seiner eigenen Kraft nicht mehr bestehen kann. Wie schon zuvor trifft er beständig Fehlentscheidungen. In scheinbar ausweglosen Situationen kapituliert er und verlässt sich ganz darauf, dass Gott ihm schon helfen wird.

Der Weg nach Glois ist von einem ständigen Wechsel in der Motivation des Protagonisten geprägt. Mal verlässt er sich auf die göttliche Unterstützung, dann wieder auf die eigenen Fertigkeiten und sein Schwert, kurz darauf fleht er wieder Gott um Hilfe an. Beide Muster stehen nebeneinander und wechseln sich ab. Völlig lossagen von seiner ritterlichen Ausbildung kann Wigalois sich offenbar noch nicht. Die Episoden zeigen, dass neben die zuvor bereits angeführten Figureneigenschaften (siehe Kap. I.1.2.6) nun eine weitere tritt: Den Weg zur Burg Glois überwindet Wigalois als *gottvertrauender Ritter*.

1.3.5 Der Kampf gegen Roaz

Der Kampf gegen Roaz setzt die Unstimmigkeiten fort, die bereits Wigalois' Weg nach Glois charakterisierten. Unterschiedliche Verhaltensmuster bleiben nebeneinander bestehen und die sich daraus ergebenden Unstimmigkeiten werden nicht aufgelöst. Nachdem

⁴²⁷ Ebenso finden sich in der germanistischen Forschung Ansätze, die Einflüsse der Gesinnungsethik auf Gottfrieds *Tristan und Isolde* nachzuweisen, so etwa bei Hans Fromm: Gottfried von Straßburg und Abaelard. In: Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Dietrich Schmidtke und Helga Schüppert. In: PBB 95 (1973) Sonderheft, S. 196–216; darauf aufbauend Thomas Tomasek: Die Utopie im „Tristan“ Gotfrids von Straßburg. Berlin 1985 (Hermaea. Neue Folge; 49). Insb. S. 218f. und 235. Fromm geht in seiner Untersuchung gar von einem hohen Bekanntheitsgrad sowohl der Biographie als auch der philosophischen Werke Abaelards aus (Fromm: Gottfried und Abaelard, S. 201–203).

er zuvor wiederholt von einer Passivität gekennzeichnet war, schwenkt die Erzählung nun erneut um und zeigt ihn als furchtlosen Kämpfer.

1.3.5.1 Die Ankunft an der Burg

Nachdem Marrien erschlagen ist, erreicht Wigalois endlich die Burg Glois und muss zunächst gegen zwei Burgwächter antreten. Ohne Pferd und unzureichend gerüstet wähnt er sich unterlegen. Wieder vertraut er Gott sein Schicksal an, erlebt dessen Beistand:

er sprach ,herre, nâch dîm gebot
will ich sêle unde leben
in dîne erbarmunge geben,
daz du mir ruochest ze helfen hie;
swaz ich hân gestriten ie,
daz tet ich âne meisterschaft,
bârlîch mit dîner kraft
(Wi 7115–7121)

Nach dieser Aussage ist jegliches Gelingen nicht auf die eigenen Fertigkeiten zurückzuführen, sondern vollkommen in Abhängigkeit göttlicher Unterstützung zu werten. Eine solche Auslegung bekräftigt eine streng deterministische Lesart der gesamten Erzählung. Alles, was Wigalois bisher bewältigt hat und im Folgenden noch erreichen wird, geschieht aufgrund göttlicher Vorbestimmung. Wie schon zuvor in Bezug auf den Zaubergürtel (siehe Kap II.1.3.1) wird auch hier der Erfolg auf ein Wirken von außen zurückgeführt. Die Figurenrede des Protagonisten widerspricht erneut seiner Darstellung als makelloser und tatkräftiger Ritter zu Beginn der Erzählung, insbesondere im Rahmen der Tugendprobe. Die Ebene der Handlung entspricht nicht der Darstellung auf Figurenebene, sodass die Unstimmigkeit entsteht. Das eigene Wissen und Können sowie die anfangs ausführlich ausgestaltete, besondere Herkunft treten zudem völlig in den Hintergrund und haben letztlich keinerlei Einfluss auf den Fortgang der Handlung. Die gesamte Herkunftsthematik, die zu Beginn des Romans eröffnet wurde, wird von anderen Mustern abgelöst. Eine Lesart der Erzählung ohne die Vorgeschichte ist problemlos möglich und scheint an dieser Stelle auch angelegt. Wird die Erzählung mit der Vorgeschichte rezipiert, kann dies zu Unstimmigkeiten führen. Dies stützt die These, dass die Erzählung in ihrer Gesamtheit aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetzt ist, die nur lose miteinander verbunden sind. Vorgeschichte

und Ritt mit der Botin lassen sich ebenso wenig problemlos aneinanderfügen wie der Teil in Korntin sich an das Vorherige anfügt.

Wigalois' folgendes Handeln in Glois entspricht wieder den typisch ritterlichen Mustern. Er nimmt sich einen an der Burgmauer hängenden Schild und nähert sich den Wächtern. *zehant als er den schilt begreif, / sîn sorge im ein teil entsleif* (Wi 7143f.) – nicht die Gewissheit der göttlichen Unterstützung verleiht ihm *vesten muot* (Wi 7145), sondern ritterliche Ausrüstung. *mit listen* (Wi 7154) ficht er den Kampf aus, anstatt wie zuvor darauf zu hoffen, dass Gott eingreift. Ritterliche Stärke und Fertigkeiten sind es demnach, die ihn siegen lassen. Wigalois erschlägt einen der Burgwächter und lässt sich im Anschluss die Treue von Graf Adan, dem zweiten Pförtner, zusichern – ein klassisches Motiv und Verhaltensmuster des Artusromans, was in diesem Fall, im Gegensatz zu vergleichbaren Begegnungen während des Ritts mit der Botin, ohne Fehltritt ausgestaltet wird. Wie in den Passagen auf dem Weg zur Burg Glois wechselt der Text zwischen dem Vertrauen auf göttliche Hilfe und dem in die eigenen Fähigkeiten. Die unterschiedlichen Haltungen und Handlungsmuster des Protagonisten stehen nebeneinander bzw. wechseln sich im Laufe der Erzählung immer wieder ab. Dabei ergänzen sich die beiden Verhaltensweisen nicht zu einem einheitlichen Muster, stattdessen findet sich ein Hin-und-Her-Springen zwischen den unterschiedlichen Beweggründen und Handlungsgrundlagen im Text, die sich widersprechen. Diese Unstimmigkeiten werden im Text jedoch nicht aufgelöst. Wehrli urteilt sogar, dass der Einbau christlicher Elemente in die Artusgeschichte „weniger als echte Überhöhung denn als nasser, stiller Synkretismus“ zu werten sei, obgleich dies „mit Raison und Geschick“ erfolge.⁴²⁸ Auch Fuchs konstatiert: „Widersprüche zwischen artusritterlichem Handeln, gewalttritterlichem Handeln und passivem Vertrauen auf göttliches Handeln werden nicht zum Problem“.⁴²⁹

Nachdem Wigalois nun alle Gefahren auf dem Weg nach Glois überstanden hat, betritt er die Burg, um sich seiner eigentlichen Aufgabe stellen zu können. In Roaz findet Wigalois einen Gegner im doppelten Sinn bzw. auf zwei verschiedenen Ebenen: Er ist ein tugendhafter Ritter, der im Dienst seiner Gemahlin Japhite zum Kampf antritt, und demnach auf ritterliche Art zu schlagen ist. Zugleich wird er als Heide, der obendrein im Pakt mit dem

⁴²⁸ Wehrli: Form, S. 239.

⁴²⁹ Fuchs: Hybride Helden, S. 171.

Teufel steht, zum Gegner des christlich-motivierten Kämpfers. Doch obwohl als niederträchtiger Usurpator eingeführt, ist er, worauf Fuchs hinweist, „nicht nur einfach ein besonders gewaltiger Bösewicht. Seine Mannheit wird gerühmt, er bleibt ein edler Ritter, der geliebte und betrauerte Gatte der treuen Japhite, die nach seinem Tod an gebrochenem Herzen stirbt.“⁴³⁰ Nicht nur Wigalois selbst, auch sein Gegner und dessen gesamtes Umfeld sind von Ambiguitäten geprägt. Anstelle einer unheimlichen und Grauen erregenden Burg findet Wigalois ein vor Edelsteinen strahlendes Bauwerk, *daz was guot ougen weide* (Wi 7281). Beim Eintreten wird er plötzlich von Blitz und gewaltigem Donnerschlag eingeschüchtert, und es wird völlig finster um ihn. Demgegenüber steht die folgende prachtvolle Prozession von zwölf Jungfrauen:

der selben mägde ieslîch
truoc ein kerzen, diu vaste bran;
vil guotiu kleider hêtens an
von bunt und von samîte
(Wi 7298–7301)

Die Szene ist eine Reminiszenz an die Gralsprozession im *Parzival*.⁴³¹ Dies wirkt irritierend und muss die Rezipienten aufmerken lassen. Ausgerechnet vor dem Kampf gegen den heidnischen und teuflischen Gegner wird an den Heiligen Gral erinnert. Dies kann als Vorausdeutung auf die erlösende Funktion des Kampfes angesehen werden. Wie schon Parzivals Mitleidsfrage am Gral kann auch Wigalois' Sieg über Roaz die Untertanen erretten. Roaz würde damit die Position des Fischerkönigs besetzen, der durch den Protagonisten erlöst wird – nicht von einem großen körperlichen Leiden, sondern vom Teufel selbst. Diese Parallelführung der beiden Figuren kann im Umkehrschluss auch zu einer Abwertung der Gralswelt führen, was wiederum die These stützen würde, Wirnt schreibe sozusagen gegen Wolfram an. Die häufigen Bezüge und die damit verbundene Abwandlung und Umgestaltung der Motive lassen diese Möglichkeit einer Abgrenzung durchaus zu.

Andererseits stützt die prachtvolle Darstellung die Auslegung, dass selbst in Roaz nicht nur ein böswilliger Kontrahent zu sehen ist. Trotz der ehrlosen Übernahme des Landes wird Roaz nicht als schlechthin böse dargestellt, sondern auch als tapferer Ritter, der Wigalois im folgenden Zweikampf ebenbürtig ist. Gefolgt von seinen Untertanen und seiner

⁴³⁰ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 235.

⁴³¹ Fuchs hat bereits kurz auf die Anklänge hingewiesen, ohne jedoch weiter darauf einzugehen und die Bedeutung für den *Wigalois* auszuführen (Fuchs: *Hybride Helden*, S. 174f.).

Gemahlin Japhite tritt er in den Saal – prächtig gekleidet und gerüstet, mit Gold und Edelsteinen besetzt. Auch Japhite wird als äußerst tugendhaft beschrieben: *an ir was vrouwen êre / und ganziu triuwe veste* (Wi 7460f.). Eine solche Darstellung erinnert an die edlen Heiden, wie sie etwa im *Willehalm* zu finden sind (vgl. Wh 19,10; 20,20 u.ö.).⁴³² Der Feind wird als ebenbürtig angesehen, als ebenso edler und kultivierter Mensch. Dazu trägt auch die Charakterisierung von Roaz und Japhite als Liebespaar bei.

Zugleich wird Roaz jedoch von einer Zauberwolke begleitet: *daz was ein tievel, der im ie / half unde riet wie / er im verlür die sêle gar* (Wi 7325–7327). Haug charakterisiert in diesem Zusammenhang, „[d]ie Gegensätze von Gut und Böse, von Hell und Dunkel beginnen also eigentümlich zu schillern. Im Negativen scheint etwas Positives zu stecken, im Dämonisch-Gefährlichen gibt es etwas Lichthaftes.“⁴³³ Der Teufel selbst bleibt von dieser differenzierten Betrachtung ausgeschlossen und gilt als durchweg schlecht. Während Roaz sich auf dessen Unterstützung verlässt, sinnt der Teufel lediglich darauf, Roaz' Seele überantwortet zu bekommen (vgl. Wi 7325–7333). Dies bildet einen Gegensatz zum göttlichen Beistand, dessen Wigalois sich immerfort gewiss sein kann.

1.3.5.2 Der Zweikampf gegen Roaz

Von besonderer Bedeutung wird mit einem Mal der Schwertbrief eines Pfarrers, den Wigalois bei seinem Auszug von Korntin erhielt (siehe Kap. II.3.1): *dâ von getorste der tievel nie / zuo im komen nâher baz* (Wi 7340f.). Ohne ihn überhaupt zu bemerken – *her Gwîgâlois sîn niht ensach* (Wi 7320) – hat Wigalois den Teufel somit vorab bereits unbewusst bezwungen. Schon im Kampf gegen den Drachen Pftan besiegte Wigalois seinen Gegner, bevor es zu einem wirklichen Kampf kam. Der Prädestinationsgedanke wird durch derlei Objekte noch einmal verdeutlicht.

⁴³² Hier und im Folgenden unter der Sigle Wh zitiert nach: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. 3., durchgesehene Auflage. Text der Ausgabe von Werner Schröder. Berlin/New York 2003.

Zu der Thematik in Wolframs *Willehalm* vgl. etwa Horst Brunner: *Bilder des Krieges in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. In: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008. S. 67–79.

⁴³³ Haug: *Paradigmatische Poesie*, S. 212.

Die Auseinandersetzung mit Roaz verläuft ansonsten ohne teuflische Hilfe oder göttliche Unterstützung auf ganz traditionelle, ritterliche Weise. Dabei erweist dieser sich als souveräner Gegner. So gelingt es Roaz zunächst, Wigalois vor Japhite auf die Knie zu zwingen. Der Anblick der Frau – wenngleich es nicht die eigene Geliebte ist – verleiht dem jungen Ritter *solhe maht / daz er aber mit kreften vaht* (Wi 7560f.). Mit Betonung der Minnethematik wird dem Kampf ein höfisch-ritterliches Charakteristikum verliehen und er wird ein wenig aus der christlich-heidnischen Sphäre gelöst. Wigalois kämpft hier wieder aktiv, ganz ohne göttliche Hilfe, auf seine eigenen Fähigkeiten vertrauend; *si hêten beide mannes muot, / beidiu kunst unde kraft* (Wi 7651f.). Ausgerechnet den abschließenden, am schwersten anmutenden Kampf besteht er aus eigener Kraft. So gelingt es ihm letztendlich nach einer langen Nacht, den Heiden zu besiegen, der tot niederfällt. Japhite bricht daraufhin in eine lange Totenklage aus, bis sie ihrem Gemahl letztlich vor Trauer und Schmerz nachstirbt. Fasbender urteilt: „Nach allem, was Wirnt an diabolischer Halbwelt auf dem Weg nach Glois installiert hatte, irritiert das durchweg höfische Finale, in dessen Verlauf dann zwei edle Heiden sterben, ein wenig.“⁴³⁴

Der folgende Erzählerkommentar charakterisiert Japhite als *âne missevende* (Wi 7878), voller *triuwe* (Wi 7880) und *minne* (Wi 7881). Auch Roaz wird seiner Heldentaten zu Lebzeiten gerühmt, wie er *hæhsten prîse erwarp* (Wi 7806), *sîn kraft und sîn manheit* (Wi 7810) wird gelobt, all das Leid und Übel, das er verursachte, stattdessen verschwiegen. Einzige Einschränkung bleibt der falsche Glaube der beiden (vgl. Wi 7752–7758). Schon Fuchs stellte fest, dass „[m]it dem Untergang des Reiches des Bösen, Gewalttätigen, Dämonischen [...] zugleich auch Gutes [untergeht]; auch in dieser heidnischen und teuflischen Gesellschaft herrscht höfisches Leben in Vollendung.“⁴³⁵ Demgemäß erhält Japhite im Anschluss ein prachtvolles Begräbnis, das sie auch nach ihrem Tod ehrt. Ihr Sarg und das Grabmal sind äußerst kostbar und mit Edelsteinen verziert, doch auch die Inschrift beklagt, *diu vrouwe was ein heidenin; / von dîsem lîbe schiet sie hin / leider ungetoufet* (Wi 8279–8281). Roaz hingegen, *der wart verstolen dan / zehant von der tiefel schar* (Wi 8136f.) und bleibt unbestattet. Der Sieg über Roaz wird somit im Nachhinein wieder dezidiert als Sieg über das Unchristliche und Teuflische, Wigalois als gottgesandter Retter charakterisiert.

⁴³⁴ Fasbender: Einführung, S. 102.

⁴³⁵ Ebd., S. 180.

Die Jungfrauen auf der Burg sind zunächst auf Vergeltung aus und wollen Wigalois erschlagen, woran Graf Adan, dessen Unterstützung Wigalois sich vor seinem Kampf sicherte, sie hindern kann. Doch als sie erkennen müssen, welche Folgen der Pakt mit dem Teufel für Roaz hat, brechen sie in ein großes Wehklagen aus. Wigalois belehrt sie und will sie vom rechten Glauben an seinen Gott, der *schirmet und bewart* (Wi 8156) überzeugen. In einer mahnenden Rede trägt er die christlichen Werte an sie heran, da nur diese Glaubensgrundsätze ewige Gnade und Schutz vor der Gewalt des Teufels sichern (Wi 8142–8165). Graf Adan bekräftigt zugleich: *ich werde im gerne undertân / swer vor dem tievel mich bewart* (Wi 8167f.). Wigalois' Einsatz für Larie wird als Erlösung des gesamten Reiches stilisiert. Die Tat des Artusritters ist verknüpft mit einer heilsgeschichtlichen Bedeutung. Wiederholt beschäftigten ihn zwar zwischenzeitlich Gedanken an seine Geliebte (vgl. Wi 8114–8123; 8405–8410), doch geschieht dies immer im Hintergrund, während das übergeordnete Ziel der Sieg über das Heidentum bleibt. Bei einer solch gewichtigen Motivierung erweist sich der eigentliche Kampf als eher unspektakulär, das unerwartet spannungslose Ende führt zu Unstimmigkeit. Fasbender kritisiert: „Das, was bis an die Tore von Glois über Roaz ausgesagt wird, baut eine Erwartung auf, der das, was – auch einem mittelalterlichen Publikum – von Roaz tatsächlich vorgeführt wird, nicht gerecht werden kann.“⁴³⁶ Aussagen über zeitgenössische Rezipienten zu treffen, ist eher schwierig, doch kann an dieser Stelle mit Jauf versucht werden, ein „objektivierbare[s] Bezugssystem der Erwartungen“ zu schaffen.⁴³⁷ Dies ergibt sich nicht nur aus der literarischen Erfahrung und einem auf Prätexten basierendem Vorwissen, sondern insbesondere „durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale und implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption.“⁴³⁸ Im Roman wurde eine Spannung aufgebaut und vor Roaz wiederholt als fürchterlichem Gegner gewarnt. Schon Nereja bezeichnet die Aufgabe als *ein grôziu âventure; / diu ist vil ungehiure / und bitter, gelîch dem tôde gar* (Wi 1762–1764). Roaz, *der heidenische vâlant / der mangen rîter hât erslagen!* (Wi 4000f.), wird von den Burgbewohnern auf Roimunt gefürchtet. Sie bitten um göttlichen Beistand bei Wigalois' Aufbruch (Wi 4454–4457). Nicht zuletzt warnt ihn eine Stimme auf dem Weg zur Burg Glois: *du list hie tôt! / von dînem bluote*

⁴³⁶ Fasbender: Einführung, S. 104.

⁴³⁷ Jauf: Provokation, S. 130.

⁴³⁸ Ebd., S. 131.

werdent rôit / und missevar die bluomen hie (Wi 6915–6917). Auch die Ungeheuer, denen Wigalois auf seinem Weg begegnet, verkörpern das Böse und Teuflische und können als Vorboten auf das noch Folgende gesehen werden. All diese Andeutungen wecken beim Publikum die Erwartungen eines furchtbaren Kampfes gegen einen übermenschlichen Gegner, dem zudem die Unterstützung des Teufels gewiss ist. Doch bereits im Kampf gegen den Zwerg Karrioz, der trotz seiner Herkunft ein fast höfisches Kampfverhalten vorwies, wurde deutlich, dass diese heidnische Welt gar nicht durchweg wild und unkultiviert ist wie zuvor befürchtet. So erfolgt auch hier ein gewöhnlicher ritterlicher Zweikampf gegen einen doch sehr tugendhaften und höfischen Kontrahenten. Wigalois hingegen, der sich in seinen vorherigen Abenteuern auf die göttliche Hilfe verlassen hat, bestreitet den Kampf aus ganz eigenen Kräften. Sowohl Gott als auch der Teufel haben in dem Zweikampf keinen Platz.

Obwohl Roaz mit dem Teufel im Bunde seine Schreckensherrschaft über das Land aufrechterhielt, wird er im abschließenden Kampf als Ideal eines höfischen Ritters dargestellt, der sich seinem Gegner gegenüber fair verhält, dessen Ruhm im Nachhinein gelobt wird und der von seiner Gemahlin geliebt wird. Insbesondere durch die anschließende Klage Japhites und ihren kummervollen Tod, der sogar vom Erzähler bedauert wird, kann durchaus von einer Sympathie lenkung zugunsten des heidnischen Paares gesprochen werden. Die unstimmgigen Wechsel betreffen somit nicht nur den Protagonisten und dessen Handeln, sondern auch die Beurteilung des Gegners. Dies hat in der Forschung immer wieder zu der Frage geführt, was Wirnt mit der Figur des Roaz eigentlich beabsichtige.⁴³⁹ Vinilandicus etwa charakterisierte Roaz als „negative[n] Doppelgänger“ des Protagonisten.⁴⁴⁰ Dies zeige sich bereits an der lautlichen Ähnlichkeit der beiden Ortsnamen Glois, dem Namen der Burg Roaz', und Galois, dem Herkunftsort Wigalois': „Durch seinen fatalen Fehltritt hat der Held das A in seinem Namen eingebüßt.“⁴⁴¹ Diese Interpretation erscheint jedoch überzogen und hilft an dieser Stelle wenig bei der Erklärung, wieso der Kampf so unerwartet ereignislos ausgestaltet ist. Auf den Unterschied zu den bisherigen Kampfgegnern in Korntin und den daraus erwachsenen Erwartungen an die Figur des Roaz weist auch Veeh hin: „Er erscheint nicht als der Satan am tiefsten Punkt der Hölle, wie ihn sich der Rezipient

⁴³⁹ Vgl. Fasbender: Einführung, S. 103.

⁴⁴⁰ Vinilandicus: Artushof, S. 161.

⁴⁴¹ Ebd.

vielleicht vorgestellt hat. Womöglich bricht Wirnt hier sogar ganz bewusst mit den Erwartungen seiner Hörer/Leser: Die Ambivalenz von Sein und Schein, von höfischem Auftreten einerseits und von tiefer moralischer Verfehlung andererseits, könnte aus ihrer Sicht als besonders trügerische Personifikation der teuflischen Macht verstanden worden sein.⁴⁴²

Insgesamt scheint es jedoch so, dass Roaz eben nicht jener abgrundtief schlechte Mensch ist, wie zunächst vermutet. Doch kann an ihm gezeigt werden, was *hochwart* (Wi 8321) anrichten und wie der Teufel die Menschen verführen kann. Heinzle mutmaßt an dieser Stelle: „Vielleicht sollte an ihm gezeigt werden, daß das Höfische ohne Sinn ist, wenn es nicht auf Gott gründet.“⁴⁴³ Die Episode auf der Burg Glois und die Darstellung von Roaz zeigen, wie das Publikum durch die Unstimmigkeiten zum Nachdenken und Überdenken der eigenen Beurteilung der Figur angeregt werden kann. So wie Wigalois, der als Erlöser stilisiert und hochgelobt wird, letztlich nicht fehlerfrei ist, so ist auch Roaz, der als Teufelsbündner verurteilt wird, nicht gänzlich schlecht. Roaz stirbt in diesem Kampf letztlich auch als Mensch und nicht nur als der verdammenswerte Verbündete des Teufels. Das von Vinilandicus erwähnte Doppelgänger-Motiv trifft somit auf einer anderen Ebene durchaus zu. Auch in Wolframs *Willehalm* findet sich stellenweise eine tolerante Sicht auf die gegnerischen Heiden. Die Unstimmigkeiten im *Wigalois* können ebenfalls dazu anregen, eine differenziertere Sichtweise zu entwickeln. Der Teufel und das mit ihm eingegangene Bündnis werden grundsätzlich abgewertet, hier entsteht kein Zweifel, Roaz als Mensch hingegen wird nicht gänzlich verurteilt.

Artus' Kampf gegen den Marschall im *Conte du papegau* lässt sich mit demjenigen im mittelhochdeutschen Text vergleichen. Sein Gegner ist zwar keine Verbindung mit dem Teufel eingegangen, wie es bei Roaz der Fall ist, doch ist auch im *Wigalois* der Zweikampf wieder etwas losgelöst von christlichen Motiven, wenngleich die Intention dahinter eine andere als in der altfranzösischen Variante ist. Dass Wigalois nicht nur auf einen rundum böartigen Gegner trifft, konnte die Analyse zeigen. Die Figur des Marschalls ist im *Conte du papegau* ebenso ambivalent angelegt. Er wurde vom König selbst ausgewählt, seine Tochter und das Königreich zu schützen, da er sich zu Lebzeiten des Königs als ehrenhafter und

⁴⁴² Michael Veeh: Auf der Reise durch die Erzählwelten hochhöfischer Kultur. Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im „Wigalois“ des Wirnt von Grafenberg. Berlin [u.a.] 2013 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters; 2). S. 201.

⁴⁴³ Heinzle: Aufbau, S. 270.

treuer Gefolgsmann erwiesen hat. Doch nach dem Tod des Königs nutzt er dessen Vertrauen aus und ist auf den eigenen Vorteil bedacht, anstatt nach dem Willen des Königs zu handeln. Während Roaz' Tod von seinen Untertanen betrauert wird, jubeln und singen die Damen im Schloss des Marschalls. Seine Geliebte stirbt aus Kummer über seinen Tod, doch gibt dies nicht Anlass zu einer Lobrede über das Paar, wie sie im *Wigalois* erfolgt. Japhite wird dort würdig zu Grabe getragen. Detailreich schildert Wirnt ihren Sarg, das Grabgewölbe und die Inschriften, die Japhites Tugend und Treue loben. Dass sie eine Heidin war, scheint ihr einziger Makel zu sein. Der Marschall und seine Geliebte hingegen werden nicht als Heiden bezeichnet – Religion wird erst gar nicht thematisiert. Ihr Tod wird nicht eingehender betrachtet, sondern als Heldentat des Protagonisten gefeiert. Dass somit auch ein ehemaliger treuer Gefolgsmann des Königs stirbt, wird nicht dargelegt. Sein eigensüchtiges Handeln führt zu einer konsequent negativen Beurteilung als Verräter. Hier wird die polarisierende Logik des Prosaromans besonders deutlich, der sich grundlegend von Wirnts Text unterscheidet, welcher sich kritischer und differenzierter präsentiert.

Wie die Referenz auf die jeweiligen Szenen im *Conte du papegau* veranschaulicht, werden trotz vergleichbarer Szenen durch viele kleine Bedeutungsverschiebungen zwei voneinander abweichende Geschichten geschaffen. Der *Conte du papegau* erfüllt die Erwartungen seines Publikums an einen späten Artusroman, indem er ganz bewusst an die frühen Texte des Genres anknüpft. Kein wirklich neuer Text wird hier präsentiert, stattdessen finden sich immer wieder Aufnahmen bereits mehrfach verwendeter Motive, die Handlung wird von einer unterhaltsamen Abenteuerreihe gebildet, deren einzelne Episoden jedoch nur locker miteinander in Verbindung stehen. Das Publikum wird mit den üblichen Schemata und Erzählfiguren an die bekannte Tradition erinnert. Victorin spricht in diesem Zusammenhang von einer „pratique du recyclage“ und „rétro-écriture“, welche die spätmittelalterlichen Texte wie den *Conte du papegau* auszeichnen – ein sehr ökonomisches Schreiben, das mit der Wiederverwendung von Altbekanntem die Bedürfnisse der Rezipienten bedient.⁴⁴⁴ Der Protagonist bleibt dabei eine sich nicht verändernde Figur, er durchlebt keine Entwicklung, muss sich nicht nach einem Fehltritt rehabilitieren und kein Unrecht

⁴⁴⁴ Patricia Victorin: La Rétro-écriture ou l'écriture de la nostalgie dans le roman arthurien tardif: ‚Ysaïe le Triste‘, ‚Le Conte du Papegau‘ et ‚Mélyador de Froissart‘. In *Arthurian Literature* 30 (2013), S. 117–139. Hier S. 118.

wiedergutmachen. Somit unterscheidet er sich sehr deutlich von den Protagonisten der Chrétien'schen Romane – ebenso wie die erzählte Welt, in der Konflikte mit der Gesellschaft und der sozialen Ordnung weitgehend ausgespart werden. Das eigennützige Handeln des Marschalls wird nicht ausgestaltet und hinterfragt, die Tötung als simple Lösung favorisiert.

Wirnt hingegen schafft in seinem Roman mit Beginn des Hauptabenteuers eine neue Erzählwelt, die von den vorherigen Artustexten, aber auch der bisherigen im eigenen Text stark abweicht. Versucht er zunächst an die bekannte Gattung anzuknüpfen und damit verbundene Rezipientenerwartungen zu erfüllen, wandelt sich dies im Laufe des Romans. Der *Wigalois* überrascht mit neuen Erzählmustern und Motivübernahmen aus anderen Gattungen. Wirnt nutzt zunächst die populäre Figur Gawains, um das Interesse des Publikums zu gewinnen. Mit Fortschreiten der Handlung löst er sich jedoch von dem ursprünglich zu erwartenden Programm. Dies wird im Hauptabenteuer sehr deutlich – insbesondere, wenn die einzelnen Szenen im *Conte du papegau* zum Vergleich herangezogen werden, der von einem Einbau religiöser Aspekte gänzlich absieht und eher in den erwartbaren Bahnen des Artusgenres verläuft. Der altfranzösische Roman zeigt somit, wie die Geschichte aussehen kann, wenn sie in der arthurischen Welt verortet bleibt und nicht als religiöse Erlösung ausgestaltet wird.

2 Unstimmigkeiten auf der Ebene der Handlungsmotivation

Die Untersuchung der Unstimmigkeitsstellen mit Blick auf die Ebene der Figurenkonzeptionen konnte zeigen, dass nicht nur die Ausgestaltung des Protagonisten selbst, sondern auch diejenige seines Vaters Gaweins, der zu Beginn des Romans eine bedeutende Rolle innehat, mehrfach Unstimmigkeiten aufweist. Diese basieren häufig auf einer Zusammenfügung unterschiedlicher Textteile, sodass im Folgenden zu prüfen sein wird, ob dies auch Unstimmigkeiten auf der Ebene der Handlungsmotivation betrifft. Hier ist der Blick auf das Motiv der Vatersuche zu richten, die zunächst ausführlich vorbereitet wird, dann jedoch nicht weiter ausgeführt wird.

2.1 Gawein und Wigalois: die langwierige Zusammenführung von Vater und Sohn

2.1.1 Die Vatersuche

Wigalois erhält am Hofe Jorams eine umfassende Erziehung und Ausbildung: Seine Mutter lehrt ihn *gewizzen unde güete* (Wi 1229), mit den Rittern übt er *buhurdieren unde stechen* (Wi 1256). Aufgrund seiner Schönheit und Tugendhaftigkeit genießt er im Reich hohes Ansehen. Einzig die Tatsache, *daz er sînen vater nie / gesach bî allen sînen tagen* (Wi 1284f.), bekümmert sein sonst so glückvolles Leben. Daher will er mit dem Eintritt ins Erwachsenenalter von zu Hause fortziehen. Von der Tapferkeit seines Vaters wurde ihm bereits in der Kindheit oft berichtet, sodass Wigalois nun nicht untätig in seinem Land verweilen, sondern auch in der ritterlichen Welt nach Vorbild des Vaters Ruhm und Ehre erlangen will. Zudem plant er, nicht eher heimzukehren, bis er seinen Vater gefunden hat:

ich wil benamen hinnen varn,
in mîner jugent erwerben daz
daz man mich von rehte baz
erkenne danne ein andern man,
als mîn vater hât getân.
waz sol mir mîn starker lîp,
und sol ich mich nu als ein wîp
verligen in disem lande hie?
ich wil den suochen von dem mir ie
tugent unde manheit

allez mîn leben ist geseit;
daz ist mîn vater, her Gâwein,
der ie in rîters êren schein,
als ichz von im hân vernomen.
(Wi 1294–1307)

Die Erwähnung des *verligen* (Wi 1301) ist eine eindeutige Anspielung auf den *Erec* Hartmanns von Aue. Doch die rhetorische Frage ist aus einem ganz anderen Grund interessant. Fast schon abwertend betrachtet er seine Heimat und drängt darauf, von zu Hause fortzuziehen. In seinem eigenen Land sieht Wigalois keine Möglichkeit, Ruhm und Ehre zu erlangen. Dies fügt sich gut zu der Aussage des Erzählers, das Land sei gänzlich unbewohnt (Wi 643) – es mangelt schlichtweg an Kampfesgegnern. Obwohl es als prachtvolles Land des immerwährenden Glücks beschrieben wird, scheint es für einen jungen und strebsamen Ritter wie Wigalois eher zur Belastung zu werden.

Neben dieser eigenen Motivation ist es jedoch vornehmlich die Suche nach dem Vater Gawein, die Wigalois von zu Hause fortzieht, sodass er sich auf den Weg an den Artushof macht. Dort angekommen besteht er unwissend die Tugendprobe (siehe Kap. II.1.1.2). Die Aufregung am Hof über Wigalois' Vermögen, auf dem Stein zu sitzen, ist groß: *ein âventiure ist hie geschehen* (Wi 1522). Freudig wird er vom König begrüßt, der sogleich erfahren möchte, wer der Fremde ist. Wigalois' Antwort muss jedoch befremden: *ichn kan iu niht gesagen wer / ich von mînem vater bin* (Wi 1567f.). Er weiß schließlich sehr genau, wer sein Vater ist. Nach eigener Aussage ist er von Zuhause fortgezogen, um diesen zu finden. Warum er dies nun verschweigt, bleibt unklar. Auch Thomas weist in diesem Zusammenhang auf die Widersprüchlichkeit und Inkohärenz hin: „This can only strike us as a rather desperate measure introduced to paper over an inconsistency.“⁴⁴⁵

Auf die Frage nach seinem Namen stellt er sich anschließend vor: *Gwî von Gâlois bin ich genant* (Wi 1574) und erklärt sein Anliegen, am Hofe zum Ritter zu werden. Artus gewährt ihm diese Bitte und gibt ihn in Gaweins Obhut, der ihn unterrichten soll. Als Rezipient rechnet man nun damit, dass die Erzählung den Weg der Zusammenführung von Vater und Sohn am Artushof einschlagen wird. Doch die Erzählung muss ein weiteres Mal

⁴⁴⁵ Neil Thomas: *The Defence of Camelot. Ideology and Intertextuality in the ‚Post-Classical‘ German Romances of the Matter of Britain Cycle*. Bern [u.a.] 1992 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; 14). S. 22.

verwundern: *ir deweder erkante den andern dâ* (Wi 1600). Dass Wigalois nicht der Gedanke kommt, dass eben jener Gawein sein Vater sein muss, erscheint unstimmig.

Das Motiv der Vatersuche offenbart erneut, dass die beiden Textteile – Vorgeschichte und Ritt mit der Botin – nicht ohne Weiteres aneinandergefügt werden können. Wigalois benennt in der Vorgeschichte als Grund für seinen Auszug von Zuhause explizit, seinen Vater finden und kennenlernen zu wollen. Zudem kennt er dessen Namen. Mit Ankunft am Artushof verschwindet dieses Motiv plötzlich. Wigalois behauptet sogar, er wisse nicht, wer sein Vater sei. Nach modernem Verständnis funktioniert der Roman an dieser Stelle nicht. Die Behauptung lässt sich logisch nicht erklären. Es bedarf einer alternativen Erklärungsmöglichkeit. Betrachtet man die Szenen vor dem Hintergrund des altfranzösischen *Bel Inconnu*, findet sich ein Erklärungsangebot. Dort erscheint der Protagonist als völlig Unbekannter am Hof; seine Aussage, er kenne seinen Vater nicht und wisse nichts über seine Herkunft, führt im Rahmen der Erzählung zu keinerlei Irritationen. Es ist gar nicht möglich, ein Zusammentreffen der beiden am Artushof als ein Wiedersehen von Vater und Sohn auszugestalten. Die Erzählung bleibt in sich kohärent. Im *Wigalois* hingegen lässt sich eine Zusammenführung erwarten. Dass es dazu aber nicht kommt, wirkt unstimmig. Es lässt sich davon ausgehen, dass die Vorgeschichte im *Wigalois* wiederum einer anderen Tradition bzw. Quelle entspringt als die Ankunft des Protagonisten am Artushof, wie sie schon im *Bel Inconnu* erzählt wurde. So wird deutlich, wie diese Unstimmigkeit entsteht. Den *Wigalois* als einen in sich kohärenten Text im Sinne einer Widerspruchsfreiheit zu verstehen, gelingt nicht, da beide Traditionen nicht miteinander harmonieren. Durch die vorgeschaltete Erzählung um die Eltern im Deutschen erschließt sich die Episode am Artushof im *Wigalois* nicht recht. Auch Thomas geht von einer Umarbeitung durch den Dichter aus: „Wirnt’s idiosyncratic treatment of the Fair Unknown content prompt the conclusion that the motif is deliberately corrupted in Wigalois.“⁴⁴⁶ Dies stützt die eingangs formulierte Annahme, dass ein mittelalterliches Kohärenzempfinden auf anderen Variablen basieren muss. Eine Begründung für den Umschwung des Textes mit Eintreffen des Protagonisten am Artushof wird nicht gegeben, hier kann lediglich auf Basis unterschiedlicher Textteile eine Erklärung gefunden werden.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 24.

Womöglich spielt hier jedoch eine weitere Erzähltradition hinein, in welcher der Vater keine Kenntnis von seinem Kinde hat bzw. der Sohn nicht weiß, wer sein Vater ist, die allerdings nicht zum Typus des ‚Schönen Unbekannten‘ zählt. Van der Lee weist ebenfalls auf eine mögliche zusätzliche Tradition im Deutschen hin, die zu weiteren Unstimmigkeiten geführt hat, „was daraus hervorgeht, dass der Dichter das von ihm gebrachte Neue, das Motiv der Vatersuche, nicht ohne Widersprüche und schiefe Verhältnisse mit seinen Quellenberichten hat verweben können.“⁴⁴⁷

An dieser Stelle lässt sich eine Parallele zur *Queste del Saint Graal* ziehen: Als Galaad am Artushof ankommt, wird er von seinem Vater nicht erkannt, obgleich dessen Cousins auf die äußerliche Ähnlichkeit der beiden hinweisen (Q 3:25–4:2). Auch Galaad selbst gibt an, nichts von seiner Abstammung zu wissen, als Guinèvre ihn danach fragt (Q 20:5–7), was jedoch nicht der Wahrheit zu entsprechen scheint – auch hier führt das Motiv zu Unstimmigkeiten.

Der *Wigalois* erfüllt die Erwartung einer Zusammenführung am Artushof ebenfalls nicht. Stattdessen übernimmt Gawein unerkannt Wigalois' Ausbildung zum Ritter, bis dieser zu Pfingsten die Schwertleite erhält und in die Tafelrunde aufgenommen wird. Gawein erfüllt diese Aufgabe nicht als Wigalois' Vater, sondern im Rahmen seiner Rolle als erster Ritter am Artushof. Als Wigalois dem Hilferuf Nerejas folgen will, unterstützt Gawein seinen Sohn, indem er ihn ausrüstet. Der Erzähler weist ausdrücklich auf die innige Bindung der beiden hin: *ir geselleschaft was harte guot: / beidiu ir herze und ir muot / wârn einander heimlich* (Wi 1853–55). Obgleich sie keine Kenntnis von ihrer Verwandtschaft besitzen, scheint eine emotionale Verbindung zwischen ihnen zu bestehen. Verwandtschaft wird somit nicht nur als soziale und gesellschaftlich relevante Komponente gesehen, sondern auch als etwas Persönliches, das zwei Menschen unbewusst aneinanderbindet.

Nachdem der Roman in den ersten Versen die Vater-Sohn-Thematik derart ausführlich gestaltet und eine Zusammenführung vorbereitet, ist es umso unstimmgiger, dass diese mit Eintreffen des Protagonisten am Artushof mit einem Male völlig unwichtig wird. Obgleich die genealogische Thematik auch immer im Hintergrund des *Wigalois* mitgedacht wird, hat die Abstammung weniger Einfluss als ursprünglich vermutet auf den Werdegang des

⁴⁴⁷ Anthony van der Lee: Zum literarischen Motiv der Vatersuche. Amsterdam 1957. Hier S. 147f.

Protagonisten. Wigalois hat sein Ziel zudem nicht in der Mitgliedschaft der Tafelrunde gefunden, stattdessen zieht es ihn in das fremdartige Land Korntin.

2.1.2 Die Enthüllung der Identität

Vor seinem Hauptabenteuer erfährt Wigalois nach dem Eintritt in das Land Korntin durch den König (siehe dazu Kap. II.3.1), wer sein Vater ist, zu dessen Suche er ursprünglich von Zuhause auszog:

du solt von rehte sîn ein helt,
wan dîn vater ist erwelt,
der süeze her Gâwein,
zuo dem besten rîter ein
den diu sunne ie beschein.
(Wi 4792–4796)

Endlich wird die Erwartung des Rezipienten erfüllt und die Herkunft offenbart. Doch wirkt dies an dieser Stelle nur noch als simple, längst hinfällige Zugabe. Die Vater-Sohn-Thematik wird im Anschluss erneut recht schnell wieder fallengelassen. Wigalois selbst freut sich *der mære* (Wi 4810), da er von Gaweins *vrümicheit* (Wi 4811) schon oft gehört habe und sie auch aus eigener Erfahrung bestätigen kann. Dass er in Gawein am Artushof während seiner Ausbildung seinen eigenen Vater jedoch nicht erkannt haben will, obwohl er dessen Namen kannte, wirkt irritierend, zumal die Vatersuche ursprünglich den Hauptgrund darstellte, aus dem es Wigalois überhaupt an den Hof zog.

An dieser Stelle wird deutlich, dass zwei Rezeptionsweisen der Geschichte möglich sind: mit und ohne die Vorgeschichte. Für Rezipienten, die die Vorgeschichte nicht kennen, ist diese Erklärung nötig. Auch das Nicht-Erkennen des Vaters am Artushof ist in dieser Variante nicht von Unstimmigkeiten geprägt. Eine solche Lesart würde mit Wigalois' Ankunft am Hof und dem Bestehen der Tugendprobe beginnen. Als noch unbekannter Ritter will er die Aufgabe übernehmen, von der die Botin Nereja erzählt. Aufgrund seiner Unerfahrenheit unterlaufen ihm manche Fehler, dennoch kann er sich beweisen. Mit dem Eintritt in das Land Korntin erfährt er schließlich, dass Gawein sein Vater ist. Da er bisher keinerlei Kenntnis über seine Herkunft hatte, ist es nicht verwunderlich, dass er seinen Vater am Artushof nicht erkannt hat. Ohne die Erweiterung über die Eltern fallen somit die zuvor skizzierten Unstimmigkeiten weg. Die Erzählung ist an diesem Punkt somit ohne

Vorgeschichte in sich stimmiger, was als Hinweis darauf gesehen werden kann, dass diese nicht zur ursprünglichen Erzählung gehört. Die Version, die der altfranzösische *Bel Inconnu* erzählt, stützt ebenfalls die These, dass Vor- und Hauptgeschichte im *Wigalois* zusammengefügt wurden⁴⁴⁸, was entsprechende Unstimmigkeiten verursacht, sodass an dieser Stelle noch einmal der Blick auf den altfranzösischen Roman lohnt: Die Umstände, unter denen der Schöne Unbekannte seine Herkunft und seinen Namen erfährt, weichen von denen im *Wigalois* gänzlich ab – geschuldet der Tatsache, dass das Hauptabenteuer ein anderes ist. Während *Wigalois* seine väterliche Abstammung bereits *vor* seiner Aufgabe erfährt, geschieht dies im *Bel Inconnu* erst *nach* Bestehen. Im Französischen erfährt das Publikum gemeinsam mit dem Protagonisten, wer dessen Eltern sind, im Deutschen hängt dies von der Rezeptionsart ab. Rezipienten, die die Vorgeschichte kennen, wissen bereits vorab von *Wigalois'* Abstammung. Bei einer Variante ohne diese Vorgeschichte, haben sie – gleich der französischen Version – einen gemeinsamen Wissenshorizont mit dem Protagonisten und erfahren erst durch den Hinweis von König Lar davon.

Sowohl der altfranzösische *Bel Inconnu* als auch der mittelhochdeutsche *Wigalois* zeigen, wie mithilfe einer verwandtschaftlichen Verknüpfung ein neuer Roman in ein bestehendes Genre eingebunden werden kann. Während die bisherigen Texte von Chrétien bzw. von Hartmann und Wolfram einzelne Ritter aus der Artusrunde behandelten, wird nun von einer neuen Generation erzählt. Die verwandtschaftliche Beziehung wird in beiden Romanen jedoch verschieden ausgeführt. Guinglain zieht nicht aus, um seine Herkunft zu

⁴⁴⁸ Ob dies bereits durch den Dichter erfolgte oder durch einen späteren Bearbeiter, kann nicht vollkommen gesichert angenommen werden. Die breite Überlieferung von 13 vollständigen Handschriften – eine davon wird bereits recht früh auf das erste Viertel des 13. Jahrhunderts datiert – lässt jedoch die Vermutung zu, dass der Text mit seinen unterschiedlichen Teilen von Beginn an bestand. Lediglich die ersten zwanzig Verse sind nur in zwei Handschriften enthalten. Hier kann von einer Addition durch die Schreiber ausgegangen werden. Eine Analyse der komplexen Handschriftenüberlieferung kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Es sei daher verwiesen auf einschlägige Untersuchungen bei Heribert A. Hilgers: Materialien zur Überlieferung von Wirnts ‚Wigalois‘. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 93 (1971), S. 228–288 sowie ebd.: Zur Geschichte der ‚Wigalois‘-Philologie. Überlegungen zu einigen Problemen der Textkritik am Beispiel von Wirnts ‚Wigalois‘. In: Euphorion 65 (1971), S. 245–273; Hans-Jochen Schiewer: Ein ris ich dar vmbe abe brach/ Von sinem wunder bovme. Beobachtungen zur Überlieferung des nachklassischen Artusromans im 13. und 14. Jahrhundert. In: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985. Hrsg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988. S. 222–278; Faßbender: Einführung, S. 31–38; Christa Bertelsmeier-Kierst: Zum Prozess des mittelalterlichen ‚Umschreibens‘. Ein Beitrag zur ältesten Überlieferung des ‚Wigalois‘. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 142 (2013), S. 452–475.

erfahren. Der altfranzösische Text offenbart diese Abstammung – auch den Rezipienten – erst nach Bestehen der Aventure. In Renauts Text schließt die Enthüllung der Identität die Aufgabe und darüber hinaus den kompletten ersten Teil der Erzählung ab. Der zunächst unbekannte, nach Erfolg strebende Ritter hat sein Abenteuer bestanden und damit Frau und Land erworben. Nachdem er nun auch Name und Herkunft erfahren hat, hat er im Grunde seinen Platz in der Welt gefunden. Damit nimmt die Enthüllung einen prominenten Platz ein, sie ist das letzte Teilstück, das dem aufstrebenden Ritter fehlt, um ihn in die Gesellschaft einzugliedern. Doch ist dies für den Ritter selbst nur von geringer Relevanz, auch eine Begegnung mit dem Vater wird nicht erzählt, stattdessen wechselt der Text gleich zum nächsten Abenteuer. Die Figur des Gauvain entpuppt sich lediglich als publikumswirksamer Anknüpfungspunkt. Doch obwohl ein Zusammentreffen von Vater und Sohn nicht erfolgt, kann Guinglains Abstammung als anderweitig wirksam angesehen werden. Die Tatsache, dass er sich im Folgenden nicht für eine der beiden Welten entscheiden kann, zeigt, dass er sich offenbar beiden zugehörig fühlt und seinen Platz womöglich doch noch nicht gefunden hat. Dies lässt sich auch anhand der Genealogie erklären, da er durch seine Abstammung in sich Merkmale beider Welten vereint. Dass dieser Zwiespalt in der Herkunft begründet liegen könnte, merkt auch Castellani an: „L’histoire de Guinglain, le choix entre la reine et la fée, peut être lue aussi comme l’affrontement entre les deux parties de son lignage, la lignée féminine, qui le ramène vers l’autre monde féerique et la tentation chevaleresque que constitue l’univers du lignage masculin.“⁴⁴⁹

Anders wird die Herkunft im *Wigalois* ausgestaltet. Hier wird die Verbindung gleich zu Beginn des Romans thematisiert und der junge Ritter zieht mit dem Wunsch aus, den Vater zu finden. Das Motiv wird damit zunächst relevanter für die Handlung als es in der altfranzösischen Version der Fall ist. Dann jedoch wird von Wigalois’ Abenteuern erzählt und die Suche nach dem Vater tritt in den Hintergrund – bis er schließlich auf König Lar trifft. Wigalois ist erfreut zu erfahren, wer sein Vater ist, doch umgehend drängt der König zum Aufbruch. Seine Zeit auf dem Anger ist vorüber, auch Wigalois zieht nun in sein Abenteuer, um das Land Korntin von dem Usurpator Roaz zu befreien. Wie schon im *Bel Inconnu* hat

⁴⁴⁹ Marie-Madeleine Castellani: Au nom du père. Paternité et lignage dans la ‚Première continuation‘ et ‚Le Bel Inconnu‘. In: Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3^e Colloque Arthurien organisé à l’Université de Haute-Bretagne, 13 – 14 octobre 2005. Hrsg. v. Christine Ferlampin-Acher und Denis Hüe. Rennes 2007. S. 23–33. Hier S. 26.

die Offenbarung keinen direkten Einfluss auf das Verhalten des Protagonisten. Doch auch Wigalois scheint die für ihn passende Welt zu suchen. Die Anderwelt seiner Mutter verlässt er, um sich in der Artuswelt nach Vorbild des Vaters einen Namen zu machen. Dennoch bleibt er hier nicht, sondern zieht weiter, um im religiös geprägten Land Korntin anzukommen. Nach Bestehen dieser Aufgabe wird die Vater-Sohn-Thematik im mittelhochdeutschen Roman noch einmal aufgegriffen – wie nachfolgend noch zu erörtern ist. Im *Bel Inconnu* hingegen fehlt dies völlig. Diese fehlende Ausgestaltung wirft die Frage auf, wieso Guinglain überhaupt als Gauvains Sohn eingeführt wird, wenn dies letztlich irrelevant bleibt.

Durch die Position im mittelhochdeutschen Roman vor Bestehen des Abenteuers wird die Bedeutung der Enthüllung verändert. Wigalois hat sich ebenfalls bereits eigenständig ohne seine wahre Identität einen Ruf erworben und Ehre erlangt. Die Wahrheit über seinen Vater zu erfahren, könnte nun ebenfalls seine Stellung festigen. Doch der Ritter empfindet sich nicht der Artuswelt zugehörig, es ist nicht sein Ziel, dort seine gesellschaftliche Position zu finden. Er ist erfreut über die Nachricht, doch der rasche Wechsel im Anschluss zur eigentlichen Aufgabe zeigt, dass sein wesentliches Ziel nicht darin besteht, seinen Vater zu finden. Da dies zu Beginn des Romans jedoch so vermittelt wurde, entsteht eine Unstimmigkeit.

Der Vergleich mit dem altfranzösischen Text offenbart darüber hinaus weitere Parallelen und Motivübernahmen, obwohl dieser Part der Handlung im *Wigalois* nicht mehr erzählt wird. Die Tatsache, dass Wigalois bereits vor seinem Abenteuer alle relevanten Informationen erhält und lediglich dem vorgegebenen Weg zu folgen hat, findet sich im *Bel Inconnu* ebenfalls und ist dort durch die Instruktionen des Seneschalls Lampars gegeben. Im *Wigalois* ist dies jedoch derart umgestaltet, dass die Rezipienten es durch die Angaben König Lars als göttliche Vorhersehung interpretieren müssen.

Beiden Rittern fällt zudem in ihrem Hauptabenteuer eine Erlösungsaufgabe in einer für sie fremden Welt zu. Mit Eintritt in die Cité Gaste wechselt im *Bel Inconnu* die Abenteuerwelt ins Mysteriöse und Bedrohliche. Auch Korntin im *Wigalois* ist eine völlig andere Gegenwelt als es bisher der Fall war. Beide Protagonisten müssen ihre Abenteuer somit unter unbekanntem Voraussetzungen bestehen. Demgemäß fleht der Schöne Unbekannte um göttlichen Beistand. Dieses Motiv wird im mittelhochdeutschen Roman aufgegriffen, die

religiöse Tendenz wird dabei deutlich verstärkt und beherrscht das gesamte folgende Abenteuer. So wird Wigalois in seiner kommenden Aufgabe einem Gegner gegenüberzutreten, der sich mit dem Teufel verbündet hat. Im *Bel Inconnu* ist dieses Motiv bereits angelegt, aber schwächer ausgestaltet. In der *Cité Gaste* trifft der junge Ritter auf Menschen, die er nicht grüßen darf, und die zu erlösende Dame ist in eine Schlange verwandelt, sodass er *denkt*, er habe es mit dem Teufel zu tun. Da im *Wigalois* tatsächlich der Teufel in Erscheinung tritt, ist die Aufgabe von Grund auf christlich motiviert.

Auch im Verhalten des Protagonisten ähneln sich beide Texte: Der Ritter im altfranzösischen Roman ist während des Schlangenkusses von einer für ihn ungewöhnlichen Passivität gekennzeichnet, die sich von seinem bisherigen Verhalten stark abhebt. Diese Untätigkeit wird im *Wigalois* im Folgenden ebenfalls übernommen, wie die Begegnung mit dem wilden Weib und sein Verhalten an der Schwertradbrücke zeigen wird (siehe Kap. II.1.3.1 und II.1.3.2).

Auffallend ist darüber hinaus die Veränderung der Figur der Mutter, was während der Enthüllung der Identität noch einmal besonders deutlich wird. Der *Bel Inconnu* stammt von einer Fee ab, mit der Gauvain offenbar eine Liebesbeziehung führte. Zu den Hintergründen wird jedoch nichts erzählt, der altfranzösische Text lässt hier eine große Lücke. Außer ihrem Namen erfährt man nichts über die Mutter. Wie sie und Gauvain sich kennenlernten, warum sie wieder getrennt wurden und welche Probleme sich möglicherweise aus dieser tabuisierten Verbindung ergaben, bleibt offen. Der mittelhochdeutsche Roman nutzt nun die Lücke und gestaltet die Begegnung der Eltern aus, verändert dabei jedoch die Figur der Mutter. Obgleich einzelne Eigenschaften darauf schließen lassen, dass Florie der Anderwelt zuzurechnen ist, wird sie nie als Fee benannt. In erster Linie ist es das Land selbst, dessen Beschreibungen eine solche Zuordnung ermöglichen. Darüber hinaus ist der Gürtel als wundersames Objekt für die Handlung relevant. Flories Fähigkeiten sind dagegen stark begrenzt. Von magischen Fertigkeiten wird nicht erzählt. Auch hat sie über die besonderen Bedingungen ihres Heimatlandes und die Wirkmechanismen des Gürtels keine ausreichende Kenntnis. Diese Veränderung kann mit der Konzeption des Romans und dem Einfluss der religiösen Thematik begründet werden. Das Feenhafte steht konträr zum christlichen Wunderbaren und muss somit im *Wigalois* rationalisiert – etwa indem magische

Fähigkeiten auf ein Objekt wie den Gürtel übertragen sind⁴⁵⁰ – und verringert werden.⁴⁵¹ Nur noch einzelne Splitter mythischer Motive bleiben übrig, die sich nicht recht in den Text fügen und somit die jeweils unstimmmigen Stellen markieren.

Wenngleich die beiden Abenteuer sich unterscheiden, wird deutlich, dass sie nicht losgelöst voneinander zu betrachten sind. Einige der im altfranzösischen Roman angelegten Motive werden in den mittelhochdeutschen Text übertragen, doch findet eine Verschiebung statt, die ihnen einen neuen Sinngehalt zuweist. Die Motivik wird diesem Tenor angepasst: Die Bedeutung göttlicher Hilfe wird verstärkt, aus dem schwarzen Zauber und dem Mysteriösen und Mythischen der Anderwelt wird etwas Dämonisches und Teuflisches. Das Motiv des Kampfes gegen die (riesenhaften) Zauberer aus dem *Bel Inconnu* dient im *Wigalois* der Einführung und Etablierung einer ganz und gar christlich markierten Deutung. Die Wiederherstellung der höfischen Ordnung wird zu einer Wiederherstellung der christlichen Ordnung. Eming hat sich zwar zuletzt gegen eine zu starke Fokussierung auf die religiöse Thematik ausgesprochen, da viele Elemente ihre Ursprünge auch in anderen Gattungen haben können,⁴⁵² doch scheint die Thematik die nächsten Abenteuer stark zu beherrschen. Ursprünglich als Artusroman begonnener Roman, scheint der *Wigalois* sich nun ganz anderer Gattungsmerkmale zu bedienen.

2.1.3 Die Zusammenführung von Vater und Sohn

Im Anschluss an den Sieg über Roaz wird in Roimunt ein großes Fest gefeiert. Am Hof treffen auch die Artusritter ein: *Êrec und mîn her Gâwein*, / *Lanzelet und her Îwein* (Wi 9570) –

⁴⁵⁰ Zur Funktion des Gürtels vgl. Christoph Schanze: Jorams Gürtel als „Ding“. Zur Polysemie eines narrativen Requisites. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 135 (2013), S. 535–581.

⁴⁵¹ Eine solche Entwicklung ist nach Burrichter auch durch die Gattung des Artusromans selbst bereits vorgegeben: „Der Grundstein für diese Entwicklung wird in den französischen Artusromanen des 12. Jahrhunderts gelegt, insbesondere in den Romanen Chrétiens de Troyes. Beides, die Eingrenzung der Fee auf die Zauberkunst und ihre Integration in die Artuswelt wird dort bereits vollzogen“ (Brigitte Burrichter: Die narrative Funktion der Fee und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 5). S. 281–296. Hier S. 282).

⁴⁵² Vgl. Jutta Eming: Funktionswandel der Wunderbaren: Studien zum „Bel Inconnu“, zum „Wigalois“ und zum „Wigoleis vom Rade“. Trier 1999 (Literatur; Imagination; Realität; 19). S. 209.

bezeichnenderweise erst nach dem eigentlichen Festakt und ohne König Artus.⁴⁵³ Gawein tritt hier nicht bzw. nur in geringem Maße als Artusritter auf, sondern vielmehr als Vater des zukünftigen Landesherrn. Er wurde brieflich von seinem Sohn über die erfolgreiche Aventure informiert und gebeten,

daz er die väterliche
triuwe an im [= Wigalois, Anm. d. Verf.] behielte
und kæme dâ er wielte
zweir lande und ir krône
(Wi 9630–9633)

Nach Abschluss der Erlösungsaufgabe greift der Roman wieder die ursprünglich skizzierte Thematik auf: Wigalois tritt endlich Gawein als seinem Vater entgegen. Nach einer langen Passage, welche die Thematik der Herkunft nur hintergründig berührt, wird nun wieder explizit darauf eingegangen. Das Aufeinandertreffen der beiden, die sich zum ersten Mal bewusst gegenüberstehen, verläuft freudereich:

her Gâwein in umbe vie;
vor vreuden er die zâher lie
ûf sîne wât vallen.
mit triuwen âne gallen
si sich underkusten;
des mohte si wol lusten:
si wârn ze sehen einander vrô.
(Wi 9602–9608)

Doch die Freude währt nicht lange, da Gawein die Trennung von Florie bedauert: *owê, künigin, / daz ich dîner minne enbern muoz!* (Wi 9650f.). Er bricht in eine große Klage darüber aus, dass er nie zu ihr zurückkehren konnte. Dies wird jedoch rasch wieder von der Freude über das Zusammentreffen mit dem eigenen Sohn überdeckt. Vater und Sohn kehren zur Festgesellschaft zurück und Gawein lernt Larie kennen. Die Zusammenführung ist gelungen: *sus gwan diu triuwe und ir sin / einen muot under in, / der was gescheiden ê mit drin* (Wi 9768–9770).

⁴⁵³ Den „Verlust der Mittelpunktstellung“ bezeugte bereits Wolfgang Mitgau (Mitgau: Nachahmung und Selbstständigkeit, S. 335), ebenso Joachim Heinzle, der in der letzten Artusszene ein „bedeutungsloses Requisit“ sieht (Heinzle: Aufbau, S. 271). Frank Roßnagel konstatiert ein Verschwinden des Artushofes „in der Versenkung des Epos“ (Roßnagel: Deutsche Artusepik, S. 140). Zuletzt plädierte Vinilandicus zwar einerseits dafür, die Bedeutung des Hofes nicht zu unterschätzen, kommt in seiner Untersuchung jedoch zu dem Schluss, dass „Korntin am Ende den Status als neuer Artushof erreicht“ hat, was den übrigen Abwertungen des Artushofes letztlich gleichkommt (Vinilandicus: Artushof, S. 165).

Wie schon zu Beginn des Romans währt die Trauer über die Trennung nicht lange und wirkt vielmehr wie eine Floskel. Zwei sich widersprechende Erzählmotive sorgen in diesem Zusammenhang für Unstimmigkeit: Einerseits soll Gawein an Florie gebunden und der Sohn kein uneheliches Kind sein wie etwa in den Fortsetzungen, demgegenüber steht die Tradition von Gawein als alleinstehendem Artusritter im Dienst der Damen, der keine längerfristige Beziehung eingeht. In diesem Zusammenhang ist seine Aussage interessant, sich um Flories Willen in den Dienst aller Frauen zu stellen: *ich wil ir aller dienstman / und ir kempfe immer wesen* (Wi 9676f.). Dies ermöglicht eine Rückkehr zum ‚ursprünglichen‘ Ritter Gawein, und er wird weitgehend in die Position zurückversetzt, die er zum Romanbeginn bereits innehatte. Die gesamte Handlung um Gawein wird somit kreisförmig wieder an den Ausgangspunkt geführt.

Für den Protagonisten wird die Beziehung zum Vater, die im folgenden Handlungsteil noch ausgeweitet wird, nun doch von Bedeutung. Die Episode ist von der Vorgeschichte beeinflusst und erfordert wieder die entsprechende Lesart. Ohne die Vorgeschichte ist der Roman an dieser Stelle nicht verständlich.

Stange argumentiert, mit Eheschließung und Übernahme der Landesherrschaft habe Wigalois sich seine eigene Identität geschaffen. Vor diesem Hintergrund sei nun die Begegnung mit Gawein möglich, da „die selbstformulierte Voraussetzung für das bewusste Zusammentreffen und Kennenlernen des Vaters erfüllt ist“⁴⁵⁴. Dieser Rückbezug zum ursprünglich aufgestellten Vorhaben, Ruhm und Ehre nach Vorbild des Vaters zu erlangen, scheint nachvollziehbar. Die Argumentation auf Ebene der Figurenentwicklung erklärt die Episode jedoch nicht hinreichend. Dass er seinen Vater erst treffen möchte, nachdem er sich seinen Namen gemacht hat, wird an keiner Stelle erwähnt, vielmehr zieht er aus, um diesen zu finden. Da dieses Motiv bereits rasch in den Hintergrund tritt, scheint die Abstammung für Wigalois nicht so wichtig zu sein, wie die Vorgeschichte es darstellt. Vielmehr scheint die Komposition der Erzählung auf die Ausgestaltung des Motivs Einfluss zu nehmen. Während des Ritts mit der Botin ist stattdessen das Streben nach Ehre ausschlaggebend für das Handeln des jungen Ritters, ganz im Sinne der Abenteuer eines Artusritters. In Korntin hingegen wird auch diese Motivierung erneut abgelöst und durch christliche Beweggründe

⁴⁵⁴ Stange: Identitätsgenese, S. 143.

ersetzt. Im letzten Teil der Handlung erfolgt ein weiterer Wechsel. An Strukturen und Motiven der Heldenepik orientiert, wird auch der Bezug zu Sippe und Verwandtschaft mit einem Mal wieder thematisiert (vgl. Kap. II.3.3).

Ein letztes Mal wird nach dem Sieg über Lion kurzzeitig an diesen Erzählstrang angeknüpft. Die Sorglosigkeit und Freude über den errungenen Sieg währt nicht lange, ein Page überbringt Gawein und Wigalois eine *leidiu mære*: Florie ist verstorben. Der Bote nennt dafür zwei Gründe:

daz ein was das scheiden
daz von ir tet ir lieber man,
nâch des ir minne ir herze bran;
daz ander daz si iuch verlôs.
(Wi 11346–11349)

Kummer und Schmerz über diese Verluste führten zu ihrem Tod. Zusammen mit der Nachricht überbringt der Bote einen Ring, dessen Gravur Flories Leid bezeugt: *owê, geselle und ouch mîn kint! / von iu mîn varwe ist worden blint, / mîn rôtez gold gar überzint.* (Wi 11365–11367).

Sowohl Wigalois als auch Gawein sind voller Trauer über ihren Tod. Doch die öffentliche Darstellung ist nur scheinbar ein spontaner Ausdruck von Emotionen. So argumentiert insbesondere Althoff wiederholt, dass die Trauer vielmehr „Demonstrationsfunktion, Signalcharakter“ habe.⁴⁵⁵ Gawein bringt damit noch einmal seine Verbindung zu Florie zum Ausdruck, durch den öffentlichen Charakter ist zudem ein gemeinsames Trauern mit seinem Sohn möglich und die Bedeutung ihrer Verwandtschaft wird herausgestellt.⁴⁵⁶ Florie hingegen ist nicht mehr relevant für die Handlung, und mit dieser schlichten Lösung verschwindet obendrein das Problem eines noch offen gelassenen Handlungsstranges. Am Artushof angekommen überwiegt die Freude über das Zusammentreffen von Vater und Sohn, da nun auch die gesamte Gesellschaft von ihrer Verbindung erfährt. Während eines Gesprächs beklagt Gawein ein letztes Mal seine verstorbene Ehefrau, wobei allerdings die väterliche Belehrung seines Sohnes im Vordergrund steht. Er mahnt ihn, sein Leben nach göttlichem Gebot auszurichten, denn *swer herzelîche minnet got, / der ist behalten hie und dort*

⁴⁵⁵ Althoff: Empörung, Tränen, Zerknirschung, S. 262.

⁴⁵⁶ Zur Inszenierung von Trauer siehe auch Elke Koch: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology; 8).

(Wi 11529f.). Auch das Streben nach ritterlichem Verhalten und Tugendhaftigkeit legt er ihm nahe.⁴⁵⁷ Veeh argumentiert an dieser Stelle, dass diese Fürstenlehre „einen wichtigen Impuls für die Interpretation des gesamten Romans“ gebe.⁴⁵⁸ Er wendet sich gegen eine konkrete Einordnung in einen Gönnerkreis oder eine Rückbindung an historische Ereignisse, da dies immer spekulativ bleiben müsse. Stattdessen erscheinen die Grundsätze und Tugenden vielmehr „überzeitlich“ und „überregional“ und können als allgemeine Reaktionen auf die religiösen, geistlichen, aber auch politischen Wirrungen der Epoche betrachtet werden.⁴⁵⁹ „Rezeptionsgeschichtlich gesehen, könnte, unabhängig von möglichen konkreten Bindungen des Romangeschehens an die Zeitgeschichte des 13. Jahrhunderts, auch darin ein ausschlaggebender Grund für den großen Erfolg des Romans und für seine lange Rezeption zu sehen sein.“⁴⁶⁰

Wigalois bedarf dieser Ratschläge zwar im Grunde nicht mehr, da er sich bereits als gerechter Herrscher etabliert und bewiesen hat, doch markiert das Gespräch zum Abschluss noch einmal die nun gefestigte Verbindung zwischen Vater und Sohn. Wigalois hat seine Ziele erreicht und kann nun seine Herrschaft in Korntin antreten und selbst zum Vater werden.

Gawein indes bewegt Flories Tod zu einem nachdrücklichen Schwur: *ichn wil konlîcher ê / mit stæte gepflegen nimmer mê, / noch rîterschaft, michn twinges nôt* (Wi 11384–11386). Nicht nur Wigalois, auch sein Vater wird damit dem Artushof entzogen. Doch während der Sohn in den eigenen Herrschaftsbereich wechselt, erinnert Gaweins Abkehr von seinem bisherigen ritterlichen Leben an das Motiv der *moniage*, einer Entsagung von der Welt. Diese Lösung scheint sich in einen Text wie den *Wigalois*, der insgesamt stark von religiösen Motiven geprägt ist, gut zu fügen.⁴⁶¹ Gaweins Abkehr hingegen ist nicht mit einer Hinwendung zu

⁴⁵⁷ Die Lehre des Vaters an den Sohn lässt geringfügige Verbindungen zu Hartmanns *Gregorius* zu, sodass hier noch einmal an einen Text der Legende angeknüpft wird. Die Hinwendung zu Gott, das Vertrauen in dessen Gebote, das ehrenhafte Verhalten den Menschen gegenüber werden topisch in beiden Texten angeführt. Doch während bei Hartmann der Sohn gemahnt wird, sich seiner Schwester anzunehmen (V. 259–265), was letztlich in der Sünde des Inzests endet, bittet Gawein seinen Sohn darum, der Mutter immer zu gedenken (Wi 11553–11556).

⁴⁵⁸ Veeh: *Erzählwelten*, S. 293.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 294f.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 295.

⁴⁶¹ Vgl. dazu Corinna Biesterfeldt: *Moniage – Der Rückzug aus der Welt als Erzählschluß. Untersuchungen zu „Kaiserchronik“, „König Rother“, „Orendel“, „Barlaam und Josaphat“, „Prosa-Lancelot“*. Stuttgart 2004.

Gott kombiniert – mit Blick auf die Figurentradition wäre diese Motivierung vermutlich zu unstimmig. Aber die Übernahme der grundlegenden Struktur ermöglicht hier das Ende eines weiteren noch offenen Handlungsstranges. Mit dem Verzicht auf eine zukünftige Ehe wird Gawein zudem wieder vollständig in seine Einzelgängerposition gerückt, die er zu Beginn des Romans innehatte. Diese wird nun auch für die Zukunft gefestigt. Wirnt greift mit seinem Text zwar zunächst die Möglichkeit einer Verbindung Gaweins auf, wie sie durch verschiedene andere Erzählungen eröffnet wurde. Er bedient damit entsprechende Rezipientenerwartungen und ein offenbar gesteigertes Interesse an der Figur. Doch es gelingt auch ihm nicht, eine dauerhafte Lösung zu konzipieren, die Gawein in einer Beziehung zeigt.

2.2 Wigalois' Kampf gegen den Truchsess

Bevor Wigalois in Roimunt auf Larie trifft, muss er bei der Ankunft an der Burg zunächst gegen den Truchsess kämpfen. Dieser Kampf, der innerhalb von zehn Versen ausgehandelt wird, bleibt absolut folgenlos. Die Position an dieser Stelle innerhalb der Handlung ist unstimmig. Wigalois hatte ausreichend Gelegenheit zur Demonstration seines Könnens. Auch Nerejas Hinweis, dem Truchsess auszuweichen, da Wigalois ihm unterliegen könne (Wi 3920–3931), wirkt unstimmig, da sie zuvor von seiner Eignung endlich überzeugt war. Das kleine Zwischenspiel hat keinerlei Auswirkungen, rasch ist der Truchsess zur Versöhnung bereit und reitet gemeinsam mit den dreien zur Burg. Auch bei diesem Aufeinandertreffen handelt es sich schlichtweg um die Demonstration, dieses Mal vor den Augen der Bewohner Roimunts, dass Wigalois seinem Gegner gewachsen ist; der Truchsess wird eingeführt als *der tiurste man, / der rîters namen ie gewan / an tugent und an manheit* (Wi 3921–3923). Innerhalb des Reiches genießt er einen hervorragenden Ruf. Eine letzte Prüfung vor der Begegnung mit Larie wird für die Handlung jedoch nicht mehr benötigt. Ein wirklicher Kampf findet zudem gar nicht statt, vielmehr scheint es sich – mit Haferland gesprochen – um eine agonale Interaktion zu handeln, ein performativer Akt zur Begrüßung. Die beiden Ritter sind einander unbekannt, die Beziehung zueinander muss erst ausgelotet werden: „Wo sich Männer so begegnen, müssen sie durch den Kampf hindurch zur Erlangung eines

Rangs oder zur Herstellung von Reziprozität.“⁴⁶² Das Lanzenstechen weist den Ankömmling als ebenbürtig und ritterlich aus, sodass der Truchsess, dem in diesem Falle die Aufnahme des Fremden obliegt, bereits nach kurzer Zeit die Tjost beendet; *minnicliche* (Wi 3951) heißt er im Anschluss Wigalois willkommen.

Eine wenigstens formale Erklärung ließe sich darin finden, dass der im altfranzösischen *Bel Inconnu* dargestellte Kampf gegen Lampars im Deutschen aufgeteilt wurde in zwei Kämpfe: zunächst gegen Schaffilun, dann noch einmal gegen den Truchsess.⁴⁶³ Das Baustück geht somit nicht verloren – im Gegensatz zum Kampf gegen Blioblieris. Im Rahmen der Handlung hat der Kampf jedoch keine Funktion und könnte eigentlich wegfallen. Auch in der Forschung wird dieser letzte Kampf gegen den Truchsess – wenn überhaupt – häufig nur marginal besprochen. Meist wird er nicht als eigene Station aufgefasst, sondern dem Ritt mit der Botin zugeordnet, und erhält wenig Beachtung.⁴⁶⁴ Dass er dennoch ausgestaltet wird, bleibt inhaltlich hingegen unstimmig.

⁴⁶² Haferland, Harald: *Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200*. München 1988 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 10). S. 138.

⁴⁶³ Möglicherweise hat hier auch eine inhaltliche Nähe zum *Chevalier au papegeau* Einfluss (vgl. bereits Saran: Wigalois, S. 380f.; Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 83f.).

⁴⁶⁴ So etwa Heinzle: Aufbau, S. 263 (siehe dort auch Fußnote 12); Wehrli: Formen, S. 225; Fuchs: *Hybride Helden*, S. 133–137, die ihn in ihrer Strukturierung völlig wegfallen lassen bzw. nur am Rande erwähnen.

3 Unstimmigkeiten aufgrund von Gattungsinterferenzen

Zusätzlich zu den bisherigen Auffälligkeiten in der Figurenkonzeption Gaweins und seines Sohnes, den Widersprüchlichkeiten zwischen den einzelnen Textteilen Vorgeschichte und erste Abenteuerreihe, treten Anknüpfungsschwierigkeiten auf, die sich durch eine Neuausrichtung des Romans im Hauptabenteuer ergeben. Die Aufgabe scheint zunächst nach dem spezifischen Modell des Artusromans aufgebaut, das von einem Einzelkämpfer ausgeht. Dieses Muster wird jedoch verschoben und sukzessive an die neue Intention angepasst. Mit der Ankunft auf der Burg Roimunt entfernt sich die Erzählung zunehmend von den arthurischen Aventiuren und den entsprechenden Handlungsmustern, was auch Auswirkungen auf die Konzeption des Protagonisten hat. Wigalois musste bisher konventionelle Aventiuren bestreiten, doch die eigentliche Aufgabe ist die einer religiösen Befreiung.⁴⁶⁵

3.1 Das Land Korntin – eine Reise ins Jenseits?

Die Einkehr in Roimunt stellt eine Zäsur innerhalb der Handlung dar, eine Art Zwischeneinkehr – für den Protagonisten buchstäblich als eine Möglichkeit der kurzen Ruhe und Erholung, auf der Erzählebene als Abschluss der ersten Handlungsreihe, bevor die eigentliche Aufgabe beginnt. Gleichzeitig befindet sich Wigalois nun am Übergang zwischen zwei verschiedenen Reichen – dem arthurischen und dem kortinschen –, die sich deutlich voneinander unterscheiden, was sich auch in der Erzählweise niederschlägt. Dies betrifft neben der Figurenzeichnung des Protagonisten (siehe Kap. II.1.3) insbesondere die Darstellung der räumlichen Umgebung. Angedeutet wird die Andersartigkeit des Reiches Korntin bereits am ersten Abend auf der Burg Roimunt, bevor Wigalois das Land überhaupt betreten hat. Er bemerkt ein Feuer im nahegelegenen Wald und erkundigt sich nach dessen Bewandtnis. Die Burgbewohner erklären ihm die merkwürdigen Umstände dieses Feuers, das jede Nacht das Schloss von Korntin niederbrennen lässt: *man hæret dâ jâmer unde nôt / die langen naht unz an den tac. / niemen ez erleschen mac* (Wi 4303–4305). Dennoch stehe das

⁴⁶⁵ Nachdem das Hauptabenteuer geglückt ist, wechselt das System erneut. Am Schluss des Romans verlässt Wigalois gänzlich die Rolle des Einzelkämpfers.

Gebäude am nächsten Tag wieder unversehrt da. Eine Erklärung für diesen ungewöhnlichen Vorgang erhält er nicht. Um dorthin zu gelangen, müsse Wigalois einem wundersamen Tier – *geschaffen als ein lêbart* (Wi 3878) – folgen, das täglich vor der Burg erscheine (Wi 4331–4336). Mit Übertreten dieser Grenze wird auch Wigalois' Erwählung noch einmal betont. Schaffilun, der ebenfalls das Abenteuer bestreiten wollte, wurde nicht von dem Tier geführt. Für Unberufene ist diese Schwelle offenbar nicht überschreitbar. Auf der Erzählebene ist hier ebenfalls eine Zäsur zu setzen. Der Ritt mit Nereja fungiert nicht nur als Vorbereitung, sondern vielmehr als Übergangsphase – und dies in mehrfacher Hinsicht. War Wigalois zuvor noch ein Unbekannter innerhalb der Ritterwelt, hat er sich mit seinen Taten Ruhm erworben und seinen Namen bekannt gemacht. Gleichzeitig hat er sich mit diesem Ritt immer weiter aus der Artuswelt wegbewegt, hin zu dem Land, das für ihn innerhalb der Erzählung die eigentliche Bedeutung hat.

Es klingt ebenfalls bereits an, dass sich auch die Eigenschaften der Aventiuren ändern werden und Wigalois dabei niemand außer Gott wird helfen können: *dar zuo im niemen trôst gehiez; / an gotes gnâde erz allez liez* (Wi 4368f.). Dieser Ausführung folgend wird am nächsten Morgen eine Messe gehalten, Wigalois bittet *got aller meiste / siges durch die reinen maget* (Wi 4377f.) und erhält zum Schluss den Segen des Priesters (Wi 4415) sowie einen Schutzbrief: *der priester strihte im umb sîn swert / einen brief, der gap im vesten muot: / vür älliu zouber was er guot.* (Wi 4427–4429). Es erscheint bisweilen unstimmig, dass mit einem Male zusätzliche Hilfsmittel und göttliche Unterstützung nötig sind, da der Protagonist die Abenteuer bisher völlig aus eigener Kraft bewältigen konnte. Mit dem Eintritt in Korntin finden sich plötzlich christlich-religiöse Elemente in der Erzählung. Mut und Kampfesstärke allein reichen offenbar nicht mehr aus. Um den Gefahren in Korntin standhalten zu können, bedarf es anderer Mittel. Von Larie erhält Wigalois im Anschluss ein Wunderbrot, das nicht nur tagelang seinen Hunger stillt, sondern ihm zusätzlich Kraft verleiht und den *muot* stärkt (Wi 4467–4478). Mit diesen Hilfsmitteln ausgestattet bricht Wigalois auf, erblickt wie vorhergesagt das Tier und folgt diesem in den Wald.

Schon vor Beginn des Abenteuers werden hier die Bedingungen geändert; der Held wird jedoch zugleich mit den nötigen Voraussetzungen ausgestattet, um in dieser anderen Welt bestehen zu können. Zur Unterstützung erhält er christliche, aber auch magische Hilfsmittel. Gegen *zouber* (Wi 4429) muss Wigalois geschützt werden. Da seinem Gegner die

Unterstützung des Teufels und dessen schwarzer Magie gewiss ist, benötigt der Protagonist im Gegenzug göttlichen Beistand und andere magische Kräfte. Dass der vormalig so draufgängerische Ritter plötzlich auf Unterstützung angewiesen ist, erscheint unstimmig und muss auffallen. Die Welt, die Wigalois nun betritt, ist geprägt von magischen und mythischen Motiven und Figuren.⁴⁶⁶ Einer solchen Gegenwelt ist der arthurische Ritter allein nicht mehr gewachsen, das Eingreifen Gottes wird nötig. Dementsprechend finden sich in diesem Teil des Romans verstärkt religiöse Elemente. Fuchs sieht das Aufkommen der Bedeutung Gottes bereits im Kampf mit dem Ritter Hojir, als Elamie ein Gebet ausspricht und um göttlichen Beistand für den kämpfenden Wigalois bittet (Wi 3056–3064).⁴⁶⁷ Dagegen spricht jedoch, dass dort nicht Wigalois selbst um Unterstützung bittet, wie er es während der Aventiuren in Korntin tut. Auch agiert er während dieser Auseinandersetzung noch völlig im arthurischen Muster, ein Wechsel findet erst im darauffolgenden Romanteil statt.⁴⁶⁸

Die veränderte Gegenwelt offenbart sich Wigalois rasch nach seinem Eintritt in das fremde Land: *dô sach er sîner ougen spil / vor im: einen turnei* (Wi 4540f.). Zahlreiche Ritter kämpfen dort miteinander. Doch als Wigalois sich in das Gedränge stürzen will, fängt seine Lanze sofort Feuer und brennt nieder bis auf den Schaft (Wi 4569–4571). Er muss erkennen, dass er gegen diese Ritter nicht bestehen kann; die Regeln der ihm bislang bekannten Welt gelten in Korntin nicht. Den Rittern wurde ihr Dasein *zu buoze* (Wi 4588) auferlegt, *valschiu vreude* (Wi 4586) bestimmt das Treiben der *jæmerlîchen schar* (Wi 4584). Die Szenerie erinnert an die Erzählwelt der Visionsliteratur. Wie Wigalois später erfährt, handelt es sich um die Ritter des Königs Lar, die einen plötzlichen Tod durch Roaz fanden und nun *in der helle viure* (Wi 4715) gefangen sind. Der Wandel innerhalb der Erzählung und die Abkehr vom arthurischen Muster werden immer deutlicher. Hier findet sich plötzlich der ganz und gar kanonistische Gedanke, dass diejenigen Seelen vom Fegefeuer bedroht sind, die zuvor keine Sterbesakramente empfangen haben und nun von der göttlichen Gerichtsbarkeit

⁴⁶⁶ Grüb Müller spricht von einer „Dämonisierung der Abenteuerwelt“ (Grüb Müller: Heilsbringereythos, S. 226).

⁴⁶⁷ Vgl. Fuchs: Hybride Helden, S. 131.

⁴⁶⁸ Das Anrufen Gottes bei einem Kampf durch Umstehende ist ein gängiges Motiv des Artusromans und findet sich häufig in der Literatur (vgl. etwa im *Iwein* 5351–5356; ebenso im *Erec* 4232–4235, hier auch durch den Erzähler 9129f.). Dies als Indiz für einen Wechsel zum Religiösen zu sehen, scheint überinterpretiert.

abhängig sind. Bis zur Erlösung müssen sie in diesem ‚Zwischenort‘ verbleiben, bevor sie Eingang in den Himmel finden.⁴⁶⁹ Ebenso ergeht es ihrem Herrscher selbst: Wigalois folgt dem wundersamen Tier auf eine prächtige Wiese, die ganz nach dem Topos des *locus amœnus* ausgestaltet ist – mit unzähligen Blumen und einem wundersamen Baum, *schône âne mâze* (Wi 4612), dessen Blüten einen Duft verströmen, *der gap kraft und guoten muot* (Wi 4618). Dort angekommen verwandelt das Tier sich in einen Mann – König Lar (Wi 4626–4628). Auch er ist dazu verdammt, ruhelos umherzuziehen, bis er von seinen Sünden erlöst ist. Aufgrund seiner Mildtätigkeit zu Lebzeiten erhielt er jedoch diese Wiese als Ruheplatz, auf dem er seine wahre Gestalt annehmen kann: *ditz selbe paradîse / gap mir got ze lône* (Wi 4685f.). König Lar wird als gerechtem König ein paradiesähnlicher Ort gewährt. Die Aufgabe um Korntin offenbart sich hier als Erlösungstat. „Wigalois ist also nicht eine innerweltliche Aufgabe zugefallen, das Reich von einem Usurpator zu befreien, sondern es geht um die Erlösungsbedürftigkeit aus der Sündhaftigkeit schlechthin.“⁴⁷⁰ Wigalois wird als von *got her gesant* (Wi 4701) charakterisiert, um dem Land und seinen Bewohnern den erhofften Frieden zu bringen und sie aus ihren Qualen zu erretten. König Lar weihet ihn anschließend in die bevorstehende Aufgabe ein. Er muss zunächst gegen einen Drachen kämpfen, vor dem selbst Roaz sich fürchtet (Wi 4730f.).

Die Vermischung von unterschiedlichen Gattungsmerkmalen und Erzählwelten wird hier besonders interessant. Wigalois wird einerseits zum Jenseitsreisenden, muss dabei allerdings die Erlösungsaufgabe selbst übernehmen und ist nicht nur passiver Beobachter, der die jenseitigen Schreckensorte durchwandert.⁴⁷¹ Der Einfluss der hoch- bzw. spätmittelalterlichen Visionsliteratur wird hier spürbar, die von Dialogen und Handlungen mit der

⁴⁶⁹ Vgl. Riedel, Peter: „Himmel, Hölle, Fegefeuer“. Jenseitsvorstellungen im Mittelalter. In: Weltbilder des mittelalterlichen Menschen. Hrsg. v. Heinz-Dieter Heimann [u.a.]. Berlin 2007 (Studium Litterarum; 12). S. 135–146. Insb. S. 141–143; Brinker, Claudia: »Hie ist diu aventiure geholt!« Die Jenseitsreise im Wigalois des Wirnt von Grafenberg: Kreuzzugspropaganda und unterhaltsame Glaubenslehre? In: *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*. Hrsg. v. Claudia Brinker [u.a.]. Bern [u.a.] 1995. S. 87–110. Hier S. 91f.

⁴⁷⁰ Gottzmann: Artusdichtung, S. 308.

⁴⁷¹ Hier lässt sich nocheinmal eine Verbindung zum Text des *Bel Inconnu* ziehen: Auch dort erinnert der Protagonist während des Schlangenkusses an den Beobachter der Jenseitsreise, doch bleibt er im Vergleich zum Protagonisten des deutschen Textes gänzlich untätig, was seinem bisherigen Verhalten gänzlich widerspricht.

Person der anderen Welt erzählen.⁴⁷² Doch keine gemeinsamen Handlungen mit Gott oder Christus vollzieht Wigalois hier. Stattdessen tritt er als Einzelkämpfer auf, der die Erlösungsaufgabe übernimmt – wiederum ganz im arthurischen Sinne. Wie schon in Bezug auf die Ebene der Figureneigenschaften aufgezeigt wurde, stehen auch die unterschiedlichen Gattungsmerkmale eher lose nebeneinander und werden nicht miteinander verwoben.

Der Vergleich mit dem altfranzösischen *Conte du papegau* zeigt, wie diese Passage erzählt werden kann, wenn der Rahmen der arthurischen Aventure gewahrt wird (vgl. dazu auch Kap. II.1.3.5.2). Der Roman wird in der Regel als bewusste Parodie der klassischen Artusromane gesehen.⁴⁷³ Die Motivparallelen werden somit nicht als unmotiviert Imitation, sondern vielmehr als bewusste intertextuelle Anspielungen gesehen, die von den Rezipienten erkannt werden sollen.⁴⁷⁴ Der Text präsentiert sich oftmals sachlicher als der mittelhochdeutsche *Wigalois*, was auch durch den Wechsel zur Prosa und den damit einhergehenden knapperen Erzählstil bedingt ist. Dies betrifft insbesondere die Unstimmigkeiten, die im *Wigalois* aufgezeigt wurden. Es wird eine andere Motivationsstruktur als im *Wigalois* deutlich.

Die nächtliche Episode mit dem Geist des verstorbenen Königs und dem darauffolgenden Turnier ist ebenso wie die Variante im mittelhochdeutschen Text voller wunderbarer Elemente: die Verwandlung des Königs in das wundersame Tier, die geheimnisvolle Kraft der Blüte, die geisterhaften Ritter, die zum Turnier aufrufen. Im Gegensatz zum *Wigalois* wird die Szene im altfranzösischen Text jedoch nicht mit einer religiösen Bedeutung versehen, obgleich auch hier dem König seine verlängerte Zeit auf Erden von Gott gewährt wurde. Durch die Erwähnung der Prophezeiung Merlins wird stattdessen eine

⁴⁷² Vgl. Peter Dinzelsbacher: *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart 1981 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters; 23). S. 155–167.

⁴⁷³ So etwa Lori Walters: *Parody and the parrot. Lancelot References in the ‚Chevalier du Papegau‘*. In: *Translatio Studii. Essays by his students in Honor of Karl D. Uitti for his 65th birthday*. Hrsg. v. Renate Blumenfeld-Kosinski [u.a.]. Amsterdam 1999. S. 331–344; Patricia Victorin: *Entre balbutiement et radotage. Enfance, répétition et parodie dans le roman arthurien du Moyen Âge tardif*. In: *Études françaises* 42 (2006) H. 1, S. 63–89; Jean-Claude Mühlethaler: *Renversement, déplacement et irradiation parodiques*; Tanja-Isabel Habicht: *Récriture-Prozesse im ‚Chevalier au Papegau‘*. In: *Höfische Wissensordnungen*. Hrsg. v. Hans-Jochen Schiewer u. Stefan Seeber. Göttingen 2012 (Encomia Deutsch; 2). S. 51–64.

⁴⁷⁴ Vgl. auch Norris Lacy: *Convention and Innovation in ‚Le Chevalier du Papegau‘*. In: *Studies in Honor of Hans-Erich Keller. Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*. Hrsg. v. Rupert T. Pickens. Kalamazoo 1993. S. 237–146.

Anknüpfung des Geschehens an die Tradition der Artusliteratur ermöglicht – Unstimmigkeiten bzw. ein Nebeneinander unterschiedlicher Erzählwelten treten hier nicht auf.

Das nächtliche Turnier steht indes in keinem Bezug zur eigentlichen Geschichte; die Ritter befinden sich nicht in einer Art Fegefeuer, bis ein Unrecht gesühnt wird. Im *Wigalois* wird der Bezug dadurch gegeben, dass es sich bei den Rittern des Turniers um Untertanen des Königs handelt, die mit ihm verdammt sind. Für Artus ist es lediglich eine Art Prüfung, die dieser allerdings beinahe nicht besteht. Von den Rufen der Gesellschaft angelockt, ignoriert er die Warnung des Königs und will der Einladung zum Turnier folgen. Als noch junger und ungestümer Ritter fällt es ihm schwer, sich zurückzuhalten, obwohl er um die tödliche Gefahr weiß. Artus wird durch die morgendliche Glocke gerettet, die den Spuk beendet, nicht durch eigene Fähigkeiten oder korrektes Verhalten. An dieser Stelle ist eine Parallelführung der beiden Varianten möglich: Dieses unüberlegte Handeln entspricht nicht Artus' bisherigen Vorgehen und lässt sich in gewissem Maße mit Wigalois' Auftreten auf dem Weg nach Roimunt vergleichen, denn beiden Romanen ist ebenfalls gemein, dass das vorilige Verhalten des Protagonisten nicht zu Komplikationen führt.

Für die bevorstehende Aufgabe erhält Wigalois von König Lar weitere Hilfsmittel: *von dem boume einen bluot* (Wi 4743), um sich gegen den übelriechenden und todbringenden Atem des Drachen zu schützen. Überdies weist der König ihn auf eine Lanze hin, die von einem *engel* (Wi 4749) gebracht worden sei – die einzige Waffe, die dem Drachen Schaden zufügen könne (Wi 4769–4773). Ein weiteres Mal wird Wigalois somit vor Beginn des Abenteuers mit den nötigen Voraussetzungen ausgestattet, um bestehen zu können. Er selbst weiß, auf welchen Gegner er treffen wird, welche Waffe er einsetzen muss, und er erfährt bereits vorab, welche Schmerzen er nach diesem Kampf zu erwarten hat (Wi 4778–4781). Doch wird ihm von König Lar ebenfalls prophezeit, dass er diesen Kampf gewinnen wird: *du erslehst den wurm, daz ist wâr* (Wi 4777) – ein mögliches Scheitern an der Aufgabe wird überhaupt nicht in Betracht gezogen. Bereits im Vorfeld wird garantiert, dass Wigalois siegreich hervorgehen wird. Erneut wird seine Auserwähltheit deutlich. Die Attribute, die ihm von verschiedenen Seiten zur Unterstützung beigegeben werden, ergänzen seine göttliche Bestimmung. An ihnen wird auch eine Kombination unterschiedlicher Bereiche deutlich: Das wundersame Brot, das er von Larie erhält, repräsentiert magische und mythische Kräfte, mit denen Wigalois den bevorstehenden Gefahren gegenübertritt. Gleichsam ist es

als Minnegabe zu verstehen; ein Geschenk der Dame zur Unterstützung des körperlichen Wohlbefindens.⁴⁷⁵ Auch eine christliche Konnotation ist denkbar. Der Schwertbrief des Priesters ist ein dezidiert christliches Hilfsmittel, gehört jedoch noch in den kirchlichen und somit menschlichen Bereich. Die Blüte des Baumes ist sehr viel stärker christlich, aber bereits außerweltlich konnotiert, da der Anger selbst eine Gabe Gottes an König Lar ist und paradiesähnliche Züge trägt. Die Vollendung der Ausrüstung des Protagonisten stellt die Lanze dar, die von einem Engel überbracht worden ist. Diese weckt beim Rezipienten verschiedene Assoziationen, sodass sich mythische Auserwähltheit und christliche Vorhersehung überlagern. Das Ziehen der Lanze aus dem Stein erinnert an das Schwert Excalibur aus der keltischen Mythologie, welches nur der rechtmäßige künftige Herrscher aus dem Stein befreien kann. Während viele Ritter es vor ihm vergebens versuchten, gelingt es Artus mühelos, wovon auch der altfranzösische *Merlin* des Robert de Boron erzählt.⁴⁷⁶ Ebenso sind bereits zahlreiche Kämpfer an der Korntin-Aventiure gescheitert, doch Wigalois ist nun der geeignete Ritter. Darüber hinaus wird an die Longinuslanze erinnert, mit der der gekreuzigte Jesus in die Seite gestochen wurde.⁴⁷⁷ Diese Lanze wurde wiederum als älteste Reliquie, vermutlich unter Heinrich I., zur Reichskleinodie der Kaiser und Könige und soll einen Nagel des Kreuzes Jesu enthalten.⁴⁷⁸ In der Erwähnung dieser Lanze kumulieren somit diverse Anspielungen; Wigalois wird im Rahmen arthurischer Motive als auserwählt gekennzeichnet, als christlicher Kämpfer sowie als zukünftiger Herrscher charakterisiert. Darüber hinaus verbindet das Motiv den *Wigalois* erneut mit Wolframs *Parzival*. Während der Gralsprozession bei Parzivals erstem Besuch auf der Gralsburg trägt ein Knappe eine blutige Lanze herein: *an der snîden huop sich pluot, / und lief den schaft unz ûf die hant*

⁴⁷⁵ Vor allem in Kampfsituationen reicht häufig der Blick zur Dame aus, um den streitenden Ritter wieder zu Kräften kommen zu lassen. Dies ist hier nicht möglich, sodass das Brot als Ersatz fungiert und Wigalois in seiner Tatkraft bestärken soll.

⁴⁷⁶ *Merlin. Roman du XIIIe siècle.* Hrsg. v. Robert de Boron. Edition critique par Alexandre Micha. Genf 1979 (Textes littéraires français; 281). V. 85,36–86,5.

⁴⁷⁷ Vgl. etwa Konrad Burdach: *Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende.* Mit einem Vorwort zum Neudruck von Johannes Rathofer. Darmstadt 1974. Insb. Kap. 14–16 sowie 26–28.

⁴⁷⁸ Vgl. etwa Hermann Fillitz: *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches.* Wien 1954. S. 13; Josef J. Schmid: *Die Reichskleinodien. Objekte zwischen Liturgie, Kult und Mythos.* In: *Wahl und Krönung.* Hrsg. v. Bernd Heidenreich u. Frank-Lothar Kroll. Frankfurt a. M. 2006. S. 123–149. Hier S. 135–137.

(Pz 231,20f.). Die versammelte Gesellschaft bricht in Jammern und Weinen aus, denn die Lanze mahnt und erinnert an das Leiden Anfortas'.⁴⁷⁹

Zum Abschluss ermutigt und bestätigt König Lar Wigalois noch einmal:

als ich dir ê hân gesaget,
dir wirt daz lant und diu maget,
dar zuo rîche dienstman,
wan du gesigest dem heiden an
(Wi 4827–4830)

Nicht nur der Sieg über den Drachen ist folglich zweifellos, die gesamte Aufgabe und der abschließende Sieg über Roaz sind von vornherein bestimmt. Bereits der Ritt mit der Botin skizzierte Wigalois als makellosen Idealritter. Etwaige Verfehlungen wurden nicht als solche dargestellt. Neben diese Demonstration von Überlegenheit und scheinbarer Perfektion von Beginn an tritt nun ein weiterer Aspekt, der ihn zusätzlich auszeichnet: die göttliche Auserwähltheit. Mit der Korntinaventure übernimmt Wigalois nicht nur Vergeltung im Namen von König Lar und seiner Familie, er wird gleichzeitig als Gesandter Gottes stilisiert, der gegen das Dämonische und Heidnische antritt. Diese doppelte Legitimation führt dazu, dass Wigalois nun bloß dem vorgegeben Weg folgen muss; der Ausgang der Aufgabe steht bereits fest: Wigalois wird Roaz besiegen, das Land Korntin befreien und Larie zur Frau nehmen. Damit wird zugleich festgelegt, welche Kämpfe er im Folgenden zu bestehen hat. Die Hürden auf dem Weg dorthin sind durch ihn lediglich anzunehmen. Dass Wigalois seine Gegner besiegen wird, steht außer Frage. Sich für die Übernahme einzelner Aufgaben und Hilfeleistungen zu entscheiden, wie es noch – sehr zum Ärger Nerejas – während des Ritts nach Korntin möglich war, ist nun nicht mehr gegeben und auch nicht vorgesehen. Das Erzählmotiv der *aventure* als klassisches Merkmal des Artusromans funktioniert an dieser Stelle nicht mehr. Nichts Unvorhergesehenes wird dem Ritter geschehen, er wird keine zufälligen Aufgaben zu meistern bzw. für diese auch gar keine „Kapazitäten“ haben.

⁴⁷⁹ Bei Wolfram wird der Bezug zur christlichen Legende nicht direkt gezogen. Noch weniger deutlich erscheint es bei Chrétien, auch hier wird während der Prozession die blutende Lanze vorausgetragen (Pc 3190–3201). Diese steht jedoch im direkten Zusammenhang mit dem Gral und ist Teil der erlösenden Frage (vgl. Pc 3202–3205; 6372–6377). Eine direkte Verbindung zur Heiligen Lanze stellt erst die Fortsetzung her: *C'est la lance demainement / Dont li fix Dieu fu voirement / El costé jusqu'al cuer ferus* (CG 13467–13469) (Eigene Übers.: Es ist die Lanze, mit der der Sohn Gottes bis zum Herzen durchbohrt wurde).

3.2 Der Kampf gegen den Drachen Pfetan – ritterliche Hilfeleistung oder religiös motivierte Befreiungstat?

Das erste Abenteuer in Korntin ist, wie von König Lar vorausgesagt, der Kampf gegen den Drachen Pfetan. Die Episode ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Der junge Ritter stößt hier zum ersten Mal an seine Grenzen und kann seinen Gegner nicht problemlos schlagen, sondern wird dabei stark verwundet. Offenbar kämpft er nun unter anderen Voraussetzungen, als Artusritter tritt er hier nur noch bedingt auf. Zudem wird er seiner Habseligkeiten beraubt und muss sich in seine Rolle neu einfinden. In diesem Zusammenhang wird das Gürtel-Motiv plötzlich noch einmal relevant und ermöglicht eine Verbindung zur Vorgeschichte und zu seiner Herkunft.

3.2.1 Wigalois und Belear

Nachdem König Lar Wigalois zurückgelassen hat und auch die Ritterschar zurück zur Burg gezogen ist – *daz sît nimmer mê geschach* (Wi 4861), eine weitere Vorausdeutung für Wigalois' Sieg – nimmt der junge Ritter wie vorausgesagt die Lanze an sich, die in einem Felsen vor der Burg steckt. Schon bald darauf hört er den Klageruf einer Frau und trifft auf die verzweifelte Gräfin Belear, deren Mann Moral von dem Drachen verschleppt wurde:

in solhem jâmer er si vant
daz ez in muose erbarmen:
mit nackenden armen,
mit zervuortem hâre;
[...]
mit slegen und mit ruofen
hêt si ir lîp verderbet
und vil nâch gar ersterbet.
(Wi 4885–4897)

Das Leid der Dame ist so groß und offensichtlich, dass Wigalois ihr unvermittelt seine Hilfe zusagt. Der Kampf mit dem Drachen erhält hier nun einen zusätzlichen Antrieb: der klassische ritterliche Einsatz für Hilfebedürftige. „Die Auslösung des Drachenkampfes demonstriert am deutlichsten das Prinzip der mehrschichtigen Motivation“, merkt auch Cormeau an.⁴⁸⁰ An dieser Stelle wird die Überlagerung zweier Konzepte deutlich. Neben

⁴⁸⁰ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 29.

die Vorhersehung tritt ein weiterer Beweggrund, wie er üblicherweise einem Artusritter zufällt. Diese Unstimmigkeit – ein zweiter Anreiz ist im Grunde nicht nötig – ergibt sich aus der Kombination der beiden Erzählmuster Artusroman und legendenhafter Erzählung.

Doch obwohl ihm der Sieg gewiss ist, scheint Wigalois selbst nicht recht überzeugt. Die Zusage an die Gräfin erfolgt dementsprechend zurückhaltend: *ich will benamen nâch im dar / dâ er iuvern vriunt hât, / swie sîn dar nâch werde râ.* (Wi 4980–4892). So reitet er nicht augenblicklich furchtlos dem Drachen hinterher, sondern nimmt zunächst einen Bissen von Larries wundersamem Brot, das ihm *grôze maht* (Wi 5001) verleiht, ebenso wie der Duft der Blüte von König Lar. Derart vorbereitet und gestärkt kann er schließlich aufbrechen. Linden weist in diesem Zusammenhang auf die Problematik der zahlreichen Hilfsmittel hin, „weil der Held sie einerseits nutzen, andererseits aber auch selbst in seiner Idealität in Szene gesetzt werden soll. Bringt er nun ein Zaubermittel zum Einsatz, impliziert dies, dass er die Aventure aus eigener Kraft und ohne Hilfsmittel nicht geschafft hätte“⁴⁸¹. Möglicherweise merken die Rezipienten hier auf und fragen sich, wieso der Protagonist nun einer derartigen Ausstattung bedarf. Mit Blick auf die Passage des Ritts mit der Botin entsteht die Unstimmigkeit: Dort wird zunächst ein Idealbild des Ritters propagiert, der entgegen aller Befürchtungen der übrigen Figuren aufgrund seines jungen Alters alle Widrigkeiten eigenständig übersteht. Im Hauptabenteuer kann der Protagonist diesem Bild hingegen nicht mehr entsprechen.

Dass Wigalois selbst hier Zweifel an seiner eigenen Handlungsfähigkeit bzw. seinem Erfolg hat, ist ebenso verwunderlich und steht im Widerspruch zu der bisherigen Erzählung. Er ist ausgestattet mit allerlei Hilfsmitteln und sein Sieg steht schon vor Beginn des Abenteuers fest. Im Gegensatz zu seiner unentwegten Zuversicht innerhalb der ersten Aventuresequenz zeigt er sich hier nun mit einem Mal besorgt. Die *ängestlîchuu nô*t (Wi 5016, ebenso Wi 4997 und 5087), die vor ihm liegt, lässt ihn zaudern. Ein Wandel innerhalb der Erzählung wird immer deutlicher. Wigalois ist die Andersartigkeit der bevorstehenden Aufgabe bewusst; es wird nicht mehr bloß ritterliche Tatkraft von ihm erwartet. Folglich ändert sich auch sein Verhalten, und er legt sein Schicksal in Gottes Hände: *nu sî*

⁴⁸¹ Sandra Linden: Ein Ritter mit Gepäck. Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im ‚Wigalois‘. In: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Hrsg. v. Anna Mühlherr [u.a.]. Berlin/Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte; 9). S. 208–231. Hier S. 209.

got der mich ner (Wi 4978).⁴⁸² Wigalois wird von Bedenken geplagt – *sîn sorge was vil manicoalt* (Wi 4990) –, die er nur mit Hilfe der besonderen Gaben überwinden kann und wieder Zuversicht schöpft, um dem Drachen folgen zu können. An dieser Stelle wird erkennbar, dass die Charakteristika, die er von sich aus mitbringt, sowie die erlernten Fähigkeiten ihm nicht mehr helfen können. Die vor ihm liegenden Abenteuer sind nicht mehr von einem konventionellen Artusritter zu bewältigen. Seine Herkunft und Ausbildung helfen ihm nur noch bedingt.

3.2.2 Der Drache

Der Drache als mythische Gestalt ist in vielen unterschiedlichen Traditionen⁴⁸³, auch in biblischen Texten, sowohl des Alten als auch des Neuen Testaments, überliefert. Insbesondere die Passage in der Offenbarung ermöglicht eine Parallelführung:

Ein anderes Zeichen erschien am Himmel und siehe, ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf seinen Köpfen. Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel und warf sie auf die Erde herab. Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte; er wollte ihr Kind verschlingen, sobald es geboren war. Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der alle Völker mit eisernem Zepter weiden wird. Und ihr Kind wurde zu Gott und zu seinem Thron entrückt. Die Frau aber floh in die Wüste, wo Gott ihr einen Zufluchtsort geschaffen hatte; dort wird man sie mit Nahrung versorgen, zwölfhundertsechzig Tage lang. Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie hielten nicht stand und sie verloren ihren Platz im Himmel.

⁴⁸² Im Gegensatz zu der Meinung von Fuchs, der das Vertrauen auf Gottes Hilfe bereits vor dem Kampf gegen Hojir ansetzt (vgl. Fuchs: *Hybride Helden*, S. 131), wird erst hier, in direkter Konfrontation mit der Aufgabe, deutlich, dass Wigalois sich im Folgenden nicht mehr allein auf die eigene Stärke verlässt.

⁴⁸³ Zum literarischen Motiv vgl. Thomas Honegger: *Draco litterarius. Some Thoughts on an Imaginary Beast*. In: *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*. Hrsg. v. Sabine Obermaier. Berlin/New York 2009. S. 131–146; Wolfgang Spiewok: *Der Drache – ein funktionales Chamäleon*. In: *Le Dragon dans la culture médiévale. Colloque du Mont-Saint-Michel, 31 Octobre – 1^{er} Novembre 1993*. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter; 24). S. 91–102; Lecouteux: *Les monstres*, S. 110–123; Timo Rebschloe: *Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas*. Heidelberg 2014 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen (Offb 12,3–9).

Hier wird er als Chaosmacht, als Widersacher Gottes dargestellt.⁴⁸⁴ In diesem Zusammenhang findet sich vermehrt die Identifikation mit der Schlange im Paradies und dem Teufel selbst.⁴⁸⁵ Eine vergleichbare Verwendung des Motivs im *Bel Inconnu* bietet die Schlangenkuss-Episode. Auch hier kann das Tier zunächst als Verkörperung des Bösen angesehen werden, doch zeigt sich eine deutlich harmlosere Auslegung, die letztlich ganz aufgelöst werden kann. Der *Wigalois* vereindeutigt das Motiv des Drachen, bei der Übernahme erfolgt eine Entmythologisierung und Verschiebung ins Religiöse. Der Drache wird hier christologisch aufgefasst, als Allegorie des Bösen und der Sünde.

Die neue Ausrichtung ist unverkennbar: Im *Wigalois* wird der traditionelle Artusroman mit Zügen des Religiösen und Christlichen angereichert. Was in den Parzival-Texten Chrétien und Wolframs zuvor bereits anklingt, wird im *Wigalois* deutlich intensiviert. Diese Neuorientierung demonstriert sehr anschaulich Wirnts Rolle als produktiven Rezipienten. Er nimmt inhaltliche Themen und Motive aus der *Bel Inconnu*-Tradition auf, gestaltet diese im Sinne der eigenen Intention neu und kombiniert sie etwa mit Versatzstücken der *Parzival*-Überlieferung. Dementsprechend finden sich die Umformungen nicht nur in Bezug auf den Protagonisten, auch die erzählte Welt verändert sich. Je weiter *Wigalois* sich räumlich vom Artushof entfernt, desto weiter entfernt sich auch die Erzählung vom Genre des Artusromans, wie es noch im *Erec* oder *Iwein* ausgestaltet war. Mit der *Aventiure in Korntin* findet ein Wechsel auf mehreren Ebenen statt.

Schon bald, nachdem *Wigalois* von der Gräfin aufbricht, trifft er auf *den ungevüegen wurm Pfetân* (Wi 5013). Dieser wirkt so bedrohlich und furchteinflößend, dass *Wigalois* sich erneut bekreuzigt (Wi 5019). Mit dem Drachen wird eine völlig neue Gegenwelt und eine entsprechende Riege von Kampfesgegnern eröffnet. Waren die Kontrahenten, denen sich *Wigalois* im ersten Romanteil stellen musste, noch menschlicher bzw. anthropomorpher Gestalt wie Riesen und feindlich gesinnte Ritter, trifft er hier nun auf ganz andere Gegner,

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu Koch, Michael: Drachenkampf und Sonnenfrau. Zur Funktion des Mythischen in der Johannesapokalypse am Beispiel von Apk 12. Tübingen 2004 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. 2. Reihe; 184). Insb. Kapitel 4: Der Drachenkampf, S. 238–272.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 246.

wie auch Schulz feststellt: „Monströse Wesen, die der Erzähler zugleich als Teufelsdiener markiert, erweisen sich mitunter als derart übermächtig, dass der Held jeden Widerstand als Kämpfer aufgeben muss und sich nur noch als frommer Beter dem Walten Gottes anvertrauen kann.“⁴⁸⁶

Der Drache tritt hier als Verkörperung des Bösen und Teuflischen auf. Dies schlägt sich auch in seinem Äußeren nieder, welches ausführlich dargestellt wird (Wi 5025–5074). Seine Gestalt setzt sich aus verschiedenen Tierkörperteilen zusammen. So hat er *lange zene als ein swîn* (Wi 5034), *als ein grîfe vüeze* (Wi 5067), Behaarung *als ein ber* (Wi 5068), Flügel *gelîch eins pfâwen gevider* (Wi 5070) und seine Kehle *gar von knurren was, / als ein steinbockes horn* (Wi 5073f.). Zusätzlich zu der grundlegenden Tatsache, dass der Drache selbst schon als Symbol des Teufels gilt, wird mit derartigen Vergleichen auf unterschiedliche Laster und Sünden angespielt.

Der Einfluss der christlichen Tiersymbolik des Mittelalters ist hier von großer Bedeutung. In allegorischen Darstellungen menschlicher Laster erscheint das Schwein häufig als negatives Sinnbild und findet sich mehrfach in Bilderzyklen des 12. bis 15. Jahrhunderts. „Schmutz, Verächtlichkeit und Gemeinheit, diese negativen Begriffe werden hier ganz im Sinn der überlieferten geistlichen Deutung durch das Schwein repräsentiert.“ Aber auch Zorn oder Unzucht und Völlerei werden mit Hilfe des Schweins abgebildet.⁴⁸⁷ Die Darlegung des Greifen hingegen ist von einer großen Ambivalenz geprägt. In der Heraldik besonders wegen seiner Stärke und Erhabenheit beliebt, galt er meist als Symbol von Grausamkeit und Habgier.⁴⁸⁸ Der Bär wiederum gilt in der christlichen Allegorie als Symbol der Wollust, wird darüber hinaus auch mit Trägheit, Zorn, Völlerei und Neid in Verbindung gebracht.⁴⁸⁹ Mit dem Pfauen wird Eitelkeit und Hochmut assoziiert.⁴⁹⁰ Auch der Bock „gilt im Mittelalter als ein Sinnbild der *luxuria* oder überhaupt als ein Bild für den Sünder.“⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Schulz: *Gegenwelt*, S. 396.

⁴⁸⁷ Wilfried Schouwink: *Der wilde Eber in Gottes Weinberg. Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Sigmaringen 1985 (Kulturgeschichtliche Miniaturen). S. 93.

⁴⁸⁸ Vgl. Christina Tuczay: *Drache und Greif – Symbole der Ambivalenz*. In: *Mediaevistik* 19 (2006), S. 169–211. Hier S. 195f.

⁴⁸⁹ Vgl. Michel Pastoureau: *L’Ours. Histoire d’un roi déchu*. Paris 2007. S. 236–244.

⁴⁹⁰ Vgl. Ernst Thomas Reibold: *Der Pfau. Mythologie und Symbolik*. München 1983. S. 51–54.

⁴⁹¹ Sabine Obermaier: *Löwe, Adler, Bock. Das Tierrittermotiv und seine Verwandlungen im späthöfischen Artusroman*. In: *Tierepik und Tierallegorese. Studien zur Poetologie und historischen*

Superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, acedia, ira – die Liste der assoziierten Sünden ist lang.⁴⁹² Mit Hilfe der jeweiligen Tierattribute wird der Drache somit zur Verkörperung des rundweg Schlechten. Er ist „als Inkarnation des Teufels, als universeller Gegenspieler des christlichen Ritters“⁴⁹³ zu sehen und als ein so mächtiger und beängstigender Gegner, dass selbst Roaz ihn fürchtet (Wi 4730f.). Im Anbetracht dieser Gefahr wendet Wigalois sich Hilfe suchend gen Himmel und bittet um Unterstützung im Kampf gegen den *tievel* (Wi 5084), wie er das Ungeheuer nennt.⁴⁹⁴ So bestärkt – *der segen gap im vesten muot* (Wi 5086) – kehrt Wigalois sich gegen den Drachen. Nach dieser ausführlichen Einführung des Gegners ist es umso erstaunlicher, dass ein wirklicher Kampf gar nicht stattfindet. Gleich zu Anfang kann Wigalois vom Drachen unbemerkt zum tödlichen Stoß ausholen:

die glävîe er sîgen lie
daz sîn der wurm niht ensach;
durch sîn herze er im stach
den schaft unz an die hant gar
ê er des mannes würde gewar
(Wi 5094–5098)

Der Kampf scheint somit vorbei, bevor er überhaupt begonnen hat. Mit der Lanze besitzt Wigalois das einzige Mittel, um den Drachen zu besiegen, sein Tod ist vorherbestimmt. Bei dem Kampf handelt es sich nicht um einen gewöhnlichen Artusritter-Kampf, obwohl die Motivation als Hilfeleistung teilweise so angelegt ist. In der Aktion selbst überwiegt die Vorhersehung. Als Verkörperung des Schlechten darf der Drache nicht gewinnen, eine Begnadigung wie noch bei dem Riesen ist ebenfalls ausgeschlossen. Dass er den Drachen töten wird, wurde ihm bereits vorhergesagt. Zu keinem Zeitpunkt ist somit ungewiss, ob Wigalois seinen Gegner besiegen wird. Doch das Untier gibt sich nicht sofort geschlagen, sondern wendet sich gegen seinen Angreifer und kann diesem die Rüstung vom Leibe reißen und ihn einen Abhang hinabwerfen (Wi 5109–5121). *âne maht und âne sin* (Wi 5131) bleibt Wigalois am Ufer eines Sees liegen (vgl. Kap.II.1.3.1). Sein Pferd hat er ebenfalls verloren,

Anthropologie vormoderner Literatur. Hrsg. v. Bernhard Jahn. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004 (Mikrokosmos; 71). S. 121–140. Hier S. 134.

⁴⁹² Es darf dabei nicht übersehen werden, dass Tiere in der Symbolik von einer großen Ambivalenz geprägt sind, wie das Beispiel des Greifen zeigt. Auch der Pfau konnte durchaus für die Menschwerdung Christi stehen. Doch scheint in diesem Zusammenhang die Betonung negativer Eigenschaften das vorrangige Ziel zu sein.

⁴⁹³ Fuchs: *Hybride Helden*, S. 149.

⁴⁹⁴ An dieser Stelle wird durch die Betitelung die Ineinssetzung von Drache und Teufel ganz besonders deutlich.

es wurde vom Drachen zerrissen, bevor dieser selbst tot niederfällt (Wi 5134–5140). Die eigentliche Tötung des Ungeheuers nimmt im Vergleich zu den Konsequenzen dieser Tat einen vergleichsweise geringen Raum ein.

An dieser Stelle ist noch einmal der altfranzösische *Conte du papegeau* zum Vergleich heranzuziehen. Im Drachenkampf fehlt dort die religiöse Überhöhung. Während das Untier im *Wigalois* als Verkörperung des Teuflischen und Unchristlichen dargestellt wird und nur mit einer besonderen Lanze besiegt werden kann, fehlt diese Bedeutungsebene im altfranzösischen Roman. Der Drache ist lediglich ein weiterer Gegner auf dem Weg zum Marschall. Auffallend ist auch die logische Erklärung für die anschließende Ohnmacht des Chevaliers, die nicht nur durch den Sturz hervorgerufen wird, sondern darüber hinaus durch das Gift des Drachenschwanzes. Auf Verwirrung und Unsicherheit wird indes verzichtet.

Die Unstimmigkeiten innerhalb der Drachenkampf-Episode im *Wigalois* resultieren aus Wirnts Vorgehensweise bei der Schaffung seines Werkes. Es zeigt sich hier, wie Wirnt bei der Komposition seines Werkes vorgegangen ist, indem er bereits Bekanntes aufnimmt, es jedoch mit einer neuen Intention versieht und mit weiteren Motiven kombiniert. Da dies nicht immer einheitlich zusammenpasst, entstehen widersprüchliche Stellen, die den Rezipienten auf die Mehrschichtigkeit des Textes hinweisen. Durch den Bezug zu anderen Gattungen und Texten eröffnen sich für das Publikum mehrere Lesarten. Der Drachenkampf kann sowohl als Aventure des Artusritters gesehen werden, als auch in Bezug zur christlichen Erlösungstat gesetzt werden. Die Überschneidung von Drache und Schlange ermöglicht darüber hinaus die Referenz zum altfranzösischen *Bel Inconnu*. Der Schlangenkuss erlaubt in Renauts Roman eine Identifikation mit der Verführung Evas im Paradies und kann als Allegorie der Sünde angesehen werden. Doch letztlich erweist sich das Tier als gutartig. Wirnt nimmt das Motiv auf, formt es jedoch um. Seine Ausgestaltung des Drachen verschiebt und vereindeutigt die Assoziation mit dem Bösen und lässt keine andere Auslegung zu. Der Drache wird entmythologisiert und im religiösen Sinne ausgestaltet. Eine solch übersteigerte christliche Auslegung – der Drache übertrifft in seiner Ausgestaltung mit den zahlreichen teuflischen Attributen sogar die Figur Roaz', der in Begleitung des Teufels selbst ist – muss auffallen als Inhaltsbaustein eines Artusromans. Weitere Bausteine anderer Gattungen fließen in die Gestaltung des Textes ein. Der Kampf gegen den Drachen ist kein gewöhnlicher Zweikampf eines Artusritters, er ist der Kampf gegen das Böse selbst.

Die Befreiung Korntins ist keine ritterliche *âventiure*, sie ist vielmehr die Verteidigung christlicher Werte. Die Handlung entfernt sich während der Episode in Korntin immer stärker von der ursprünglichen Erzählung um einen Artusritter und wechselt in ein legendenhaftes Erzählen. Der Kampf kann als Gelenk im Text gesehen werden, das ritterliches Abenteuer mit christlicher Erlösungstat verschaltet. Die doppelte Motivation des Drachenkampfes zeigt, wie dieser Umbruch forciert wird. Zwei unterschiedliche Erzählmuster werden hier übereinander geschoben, sodass Anknüpfungsschwierigkeiten entstehen. Dass eine solche Überschneidung zu Unstimmigkeiten führt, zeigt sich ebenfalls in der Ausgestaltung des Protagonisten (siehe Kap. II.1.3).

3.3 Der Feldzug nach Namur

Wie bewusst Wirnt mit anderen Genres spielt, wird im letzten Romanteil, im Anschluss an den Kampf gegen Roaz, ebenfalls noch einmal besonders deutlich werden, denn es bahnt sich ein weiterer Wechsel an. Wigalois wird nun nicht mehr als christlicher Erlöser, sondern vorrangig als geeigneter Landesherr dargestellt. Kaum von den Strapazen in Korntin erholt, übergibt er den Befehl an Graf Adan, der in seinem Sinne das weitere Geschehen in Glois arrangieren soll. Wigalois' Ritt führt ihn dann auch nicht direkt zurück zu Larie, sondern zunächst zu Moral. Nachdem dieser von Roaz' Tod erfährt, stellt er sich umgehend in Wigalois' Dienst: *ich wil werden iuwer man / und leisten swes ir, herre, gert* (Wi 8584f.). Er erkennt Wigalois als neuen Landesherrscher an und teilt ihm mit, welche Länder nun zu seinem Reich zählen. Ein Hoftag wird festgesetzt, um mit allen Fürsten den Sieg zu feiern. Erst im Anschluss daran wird Moral mit einem Brief zu Larie gesandt, der zusammen mit einem Ring ihre Verbindung bekräftigen soll. Die Befreiung Korntins endet letztlich in einem großen Hoffest in Roimunt, das die eigentliche Handlung abschließt. Wigalois und Larie werden miteinander vermählt und als Herrscher über die Länder Korntin und Jeraphin gekrönt. Zu diesem prachtvollen Fest sind alle Fürsten der Länder geladen, die zuvor unter der Schreckensherrschaft von Roaz leiden mussten, aber auch Gäste, die Wigalois' bisherigen Weg kreuzten, wie Elamie oder die Untertanen des König Schaffilun. Aus den heidnischen Ländern treffen ebenfalls Könige ein, um an der Zeremonie teilzuhaben. Mit diesem

Fest werden alle Bereiche vereint und es zeichnet sich der Versuch ab, die unterschiedlichen Erzählstränge miteinander zu verbinden.

3.3.1 Der Tod von König Amire

Der Festtag am Hof im Anschluss an den Sieg über Roaz (siehe Kap. II.1.3.5.2) lässt zunächst ein Ende des Romans vermuten, denn Wigalois hat alle Ziele erreicht, die üblicherweise ein Romanende kennzeichnen: Heirat, Herrschaft und diesem Fall die Bekanntschaft seines Vaters. Stattdessen wird ein völlig neuer Handlungsstrang eröffnet: Am Schluss der Feierlichkeiten erreicht ein Bote der Königin Liamere die Gesellschaft, die mit ihrem Gemahl auf dem Weg zum Krönungsfest überfallen wurde. König Amire wurde während dieses Kampfes von dem Angreifer Lion erstochen und Liamere gewaltsam entführt. Aufgrund ihrer verwandtschaftlichen Beziehung zu Larie – *ir väter zweier bruoder kint / wâren* (Wi 9874f.) – wird Wigalois um Hilfe gebeten. Dieser verspricht sogleich, den Mord zu rächen und lässt auf Rat der Fürsten ein großes Heer zusammenstellen. Mit dieser Wendung im Handlungs-geschehen ist es möglich, den Protagonisten in seiner neuen Rolle als Landesherrscher dar-zustellen. Nachdem er zuvor bereits souverän die Angelegenheiten in Glois geregelt hat, werden seine Fähigkeiten mit dem Heereszug ein weiteres Mal und nun ausführlicher de-monstriert. Dabei handelt er weniger nach eigenem Ermessen, sondern sichert sich die Un-terstützung seiner Gefolgsleute. Viele Fürsten und Ritter, darunter auch die Artusritter, wollen ihm zur Seite stehen. So wird auch die Verbindung zu Gawein, der hier als Heer-führer eingesetzt wird, gestärkt; der Fokus der Erzählung öffnet sich wieder für den Vater.

Der Bote, der zu Lion geschickt wird, nennt in einer langen Aufzählung sämtliche Ver-bündete, die Wigalois' Kriegszug unterstützen wollen (Wi 10064–10142). Diese Liste sym-bolisiert zweierlei: Zunächst wird Wigalois als verantwortungsbewusster Herrscher darge-stellt, nicht mehr als Einzelkämpfer, wie es bisher der Fall war. Dies steht in starkem Kon-trast zu seinem bisherigen Verhalten und verursacht somit erneut Unstimmigkeit. Schon die Absprache mit den Fürsten über das weitere Vorgehen (Wi 9891–9904) verdeutlicht diese neue Handlungsweise. Wigalois stürzt sich nicht mehr kopfüber in das Abenteuer, wie er es insbesondere auf dem Weg nach Korntin tat, sondern nimmt die Warnungen und Ratschläge seiner Gefolgschaft zur Kenntnis und handelt dementsprechend. Er schließt ein

großes Bündnis, um gegen Lion bestehen zu können. Darüber hinaus stellen seine Unterstützer, wie schon die Gäste des Krönungsfestes, Wigalois' bisherigen Weg dar: Artusritter, heidnische Könige, die Herren seiner neuen Länder, die Grafen Moral und Adan, Elamie und ihre Untergebenen. Dies zeigt, wie sich unter Wigalois' Herrschaft alle vereinen und gegen ein gemeinsames Ziel kämpfen. „Hatte Wigalois das Erlösungswerk von Korntin allein vollbringen müssen, so wird diese Befreiungstat zu einem großen Akt der gesamten Gemeinschaft“, charakterisiert auch Gottzmann.⁴⁹⁵ Dieser letzte Handlungsabschnitt hebt die Erzählung nun gänzlich aus der Sphäre der Artuswelt, in welcher der Roman begann. War das Abenteuer in Korntin von einer christlich-religiösen Gestaltung geprägt, finden sich nun vermehrt Elemente der *chanson de geste*-Tradition. Wigalois handelt nicht mehr als draufgängerischer Artusritter oder eher passiver christlicher Kämpfer. Stattdessen wird er als bedachter Herrscher dargestellt, der zum Wohle seines Landes agiert. Die Nähe zur Kreuzzugsthematik klingt an, Wigalois' Heer soll im Namen Gottes für Gerechtigkeit sorgen (vgl. Wi 9938–9943). Doch der entsprechende Bezug zum Heidentum fehlt. Lions Vergehen ist auf einer anderen Ebene angesiedelt: Sein persönliches Begehren führte zu Mord und Entführung. Gottzmann sieht durch diese Tat die Liebe als höchste christliche Tugend bedroht, „ein alle Menschen betreffendes Gut“ muss verteidigt werden.⁴⁹⁶ Doch scheint diese Interpretation zu eng gefasst. Der Gewaltakt verstößt gegen jegliches Recht und setzt den Frieden des Landes aufs Spiel.⁴⁹⁷ Der Herrscher Wigalois muss reagieren. Mit einem Aufgebot von *sehs tûsent rîter ode mêr* (Wi 10444) zieht er nach Namur in den Krieg. Die prachtvolle Aufstellung wird lang beschrieben, insbesondere Laries Ausstattung, die ihren Gemahl begleitet (vgl. Wi 10508–10642). Der tote König Amire wird ebenfalls in seinem Sarg mitgeführt und gemahnt weithin sichtbar die Kämpfenden an ihre Aufgabe (Wi 10722–10726). Dass mit dem Kampf gegen Lion ein Wechsel innerhalb der Erzählung vor sich geht, belegt auch der Text selbst – bevor der eigentliche Angriff beginnt: *ditz mære ist hie mit undersniten / und durch die [g]warheit geriten / den alten und den niuwen siten* (Wi 10815–10817). Das nachfolgende Abenteuer ist damit deutlich abgegrenzt vom vormals Erzählten. Dies fügt sich zu Lions Aussage: *hie enist niht âventiure!* (Wi 10182), denn

⁴⁹⁵ Gottzmann: Klassifizierung, S. 123.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ „Der Kampf gegen das Böse“ ist eben auch „Wahrung des Rechtes und Sicherung des Friedens“ (Grubmüller: Heilsbringerethos, S. 237).

Aventiure in ihrem eigentlichen Sinne ist der Zug nach Namur nicht – ebenso wenig wie es die Aufgabe in Korntin war. Nicht mehr ritterliche Abenteuer und Bewährung stehen im Vordergrund. Stattdessen wird auf sehr realistische Weise im Folgenden das Kriegsgeschehen ausgeführt, somit „ein verstärktes Interesse an ‚Wahrheit‘, an der Historizität des Erzählten, markiert“, wie Bockwyt herausstellt.⁴⁹⁸ Brunner weist in diesem Zusammenhang auf den sprachlichen Wechsel hin: „Gerade die realistische Art, in der der Krieg geschildert wird, hebt sich von der sonst für Wirnts Roman charakteristischen Phantastik deutlich ab.“⁴⁹⁹

3.3.2 Der Sieg über Lion

Ausführlich werden der Ansturm auf die Stadt und die folgenden Kämpfe beschrieben. Es gibt große Verluste auf beiden Seiten. Sechs Wochen lang dauern die Streitigkeiten an, bis Lion heranreitet, um den Heerführer Gawein herauszufordern. Trotz Verwundung kann dieser Lion als Gefangenen nehmen und im Anschluss töten. Nicht der Protagonist der Erzählung ist es hier, der den Gegner tötet, sondern der Vater. Für den Feldzug insgesamt als Oberbefehlshaber herausgestellt, gelingt ihm nun der entscheidende Schlag, und die Stadt kann von Wigalois' Heer eingenommen werden. Damit wird die eher leichtfertige Zeichnung der Figur am Anfang des Romans aufgehoben. Gawein, der eigentlich namhafteste Ritter des Artushofes, ist zu Beginn der Erzählung von Fehlschlägen geprägt: Er verliert den Zweikampf gegen den Eindringling Joram, verlässt später seine Frau, und als er seinen Fehler bereut, gelingt es ihm nicht, zu dieser zurückzukehren. Mit dem Sieg über Lion wird sein Ruf zum Ende des Romans wieder gestärkt. Erzählt wird dies allerdings nur in zwei knappen Versen: *der [= Gawein, Anm. d. Verf.] hêt erslagen mit sîner hant / Lîonen an der stunde* (Wi 11123f.). Die Tötung wird zudem keineswegs problematisiert. Dass er Lion schlicht hätte gefangen nehmen können – wie er es zunächst tat – wird offenbar nicht als Alternative angeboten. Auch Gawein weicht somit in der Namur-Episode vom Verhaltensmuster des Artusritters ab. Ritterliche Zweikämpfe, die mit einer Gefangennahme des

⁴⁹⁸ Bockwyt: Ein Artusritter im Krieg, S. 97.

⁴⁹⁹ Brunner: Bilder des Krieges, S. 83.

Unterlegenen enden, sind ein gängiges Konfliktlösungsmuster des Artusromans. In einer solchen kriegerischen Auseinandersetzung funktioniert dies jedoch nicht mehr.

Nach der siegbringenden Tat wechselt der Fokus der Erzählung rasch wieder zu Wigalois und seinen herrschaftlichen Pflichten, aber auch den Bemühungen um Friedensschluss. Ausführlich werden realgeschichtliche Aspekte dargestellt: Das Land wird unterworfen, Reichtümer in Besitz genommen und Bewohner als Geiseln genommen. Graf Moral erhält Namur als Lehen, zusätzlich zu einer Reparationszahlung. Auch die übrigen Fürsten erhalten ihren Sold. Wigalois ist jedoch bestrebt danach, *daz man die burgær lieze leben, / ob si sich wolden im ergeben / mit ir dienste in sînen gewalt* (Wi 11158–11160). Wie schon nach dem Sieg über Roaz wird Wigalois auch hier als verantwortungsbewusster Herrscher dargestellt, für den das Wohl des Landes und seiner Untertanen an erster Stelle steht. Die Verwundeten werden versorgt, die Toten bestattet; Amire und Liamere werden gemeinsam zu Grabe getragen (vgl. Wi 11198–11237). Nachdem das Heer abgerüstet und aufgelöst wird, die Verbündeten zurück in ihre Heimatländer kehren, will auch Wigalois die Artusritter zurück an den Hof begleiten. Linden weist in diesem Zusammenhang jedoch auf eine interessante alternative Lesart des Feldzuges hin, in der „Wigalois sich mit ein paar aus der Aventure- und Märchenwelt entlehnten Zauberrequisiten ohne rechtliche Grundlage den Besitz einer höchst realen Landesherrschaft gesichert hat.“⁵⁰⁰ Allerdings ist dabei zu beachten, dass die Erzählung in Namur völlig frei von Hilfsmitteln und Zauber ist. Der Grundgedanke lässt sich jedoch nicht von der Hand weisen: „Der Erzähler hat seinem höfischen Publikum eine Version der Wigalois-Geschichte vorgelegt, die auf moralische Erbauung und ein ideales Heldentum ausgerichtet ist, aber man könnte dieselbe Geschichte auch anders, mit weniger Glanz und mehr Zwiespalt erzählen.“⁵⁰¹ Auch in der Erzählung selbst findet sich ein entsprechender Kommentar. Als Lion die Fehdeansage erhält, reagiert er entrüstet:

der rede will ich dehein blat
legen vür mînen munt.
daz weiz ich wol und ist mir kunt
daz er den helt mit zouber sluoc
des hant vil mánlich ellen truoc.
durch daz im dâ sô wol gelanc,
sô wolder über mînen danc
mîn lant mir an erstrîten.

⁵⁰⁰ Linden: Ein Ritter mit Gepäck, S. 223.

⁵⁰¹ Ebd.

(Wi 10166–10173)

Wigalois' Sieg über Roaz wird damit rückwirkend abgewertet, da er ihn nur *mit zouber* erreichte. Darüber hinaus erscheint auch der Feldzug gegen Lion als unrechtmäßig. Da diese Äußerung jedoch vom Feind stammt, der zuvor ebenfalls unrechtmäßig einen völlig Unschuldigen tötete, wird ihr vermutlich wenig Gewicht zu geben sein. Doch bleibt festzuhalten, dass wiederholt alternative Lesarten möglich sind, wie zuvor in Zusammenhang mit den Hilfsmitteln bereits angeführt wurde (siehe Kap. II.3.2.1). Dietl wendet an dieser Stelle ein, Lions Vorwurf sei ungerechtfertigt, da Roaz derjenige sei, der sich durch Zauber einen Vorteil zu verschaffen versucht, während Wigalois sich gegen diesen Zauber schützen muss.⁵⁰² Dabei übersieht sie jedoch, dass auch Roaz den Kampf aus eigener Stärke ohne Hilfsmittel bestreitet, während Wigalois durch den Schwertbrief gestärkt wird. Eine solche Auslegung setzt eine unterschiedliche Wertung der Wundermittel und Zauber voraus, die durch die Figur Lions innerhalb der Erzählung offenbar jedoch nicht getroffen wird.

Die Namur-Episode zeigt den Protagonisten in einer gänzlich neuen Umgebung und entwickelt die Figur abermals weiter. Der *Wigalois* und sein Titelheld weisen Elemente unterschiedlicher Gattungen auf. Nachdem im Korntinabenteuer vermehrt christliche Einflüsse vorherrschten, bietet der Feldzug gegen Lion neue, fast schon politische Auslegungen. Ein Anknüpfen an den Artusroman ist im Schlussteil lediglich noch über das Anführen bekannter Figuren möglich. Versucht Wirnt zunächst entsprechende Rezipientenerwartungen an einen Text des Genres vollends zu erfüllen, wie in den einführenden Versen zu erkennen war, scheint er im Laufe des Romans verstärkt damit zu spielen und dagegen an zu dichten.

⁵⁰² Vgl. Dietl: Wunder und *zouber*, S. 302.

4 Anschlussprobleme

Ein Großteil der unterschiedlichen Unstimmigkeiten im *Wigalois* ergibt sich daraus, dass ganz unterschiedliche Erzählmuster und Motive verschiedener Genres miteinander kombiniert werden. Der Text scheint aus vier einzelnen Teilen mit je eigenen Charakteristika und einer anderen Gegenwelt zu bestehen: die Vorgeschichte, der Ritt nach Roimunt, das Abenteuer in Korntin und der Feldzug gegen Lion. Die im Hauptteil auftretenden Motive belegen, wie Wirmt sein Werk für andere Traditionen und Textsorten öffnet. So lässt sich in Korntin eine andere Gegenwelt erkennen: Fegefeuer- und Paradies-ähnliche Szenerien zeigen sich bereits vor dem Eintritt in das Reich. Diese Kombination ruft einmal mehr entsprechende Unstimmigkeiten hervor. Je nach Textteil ist nicht nur die Umgebung, das Repertoire an Gegnern, sondern auch der Protagonist anders dargestellt – ganz zu schweigen davon, dass es zunächst den Anschein hat, sein Vater sei der Held der Erzählung. Mal tritt Wigalois als draufgängerischer und unerfahrener Jüngling auf, dann beinahe zaghaft und erdulnd, schließlich wieder erfahren und planvoll. Diese sich widersprechenden Eigenschaften in einer Figur müssen unweigerlich Unstimmigkeiten hervorrufen.

Insbesondere die Vorgeschichte und die damit eröffnete Vater-Sohn-Thematik sind ebenfalls sehr unstimmgig ausgestaltet. Schon der Anschluss zwischen Vorgeschichte und der darauffolgenden Passage mit der Botin zeigt Unstimmigkeiten, ebenso wenig fügt sich die Episode auf Burg Roimunt ohne Probleme an das Vorherige an. Indem Wigalois vor Beginn des Abenteuers endlich erfährt, wer sein Vater ist, wird ein Element aus der Vorgeschichte aufgegriffen und so werden verschiedenen Teile der Geschichte miteinander verbunden, die nicht recht zueinander passen. Wie gezeigt werden konnte, erschließt sich die Offenbarung durch König Lar ohne die Vorgeschichte besser. Obwohl der Roman mit der Suche nach dem Vater begründet wurde, deutet sich im Handlungsverlauf eine gänzlich andere Motivation an. Die Anknüpfung an Gawein scheint zunächst bedeutsam, wichtiger wird im Erzählverlauf dann jedoch die Ausgestaltung des Protagonisten als mehr als nur ein Artusritter und Sohn Gaweins. Das Motiv der Vatersuche wird hier nicht genutzt, um Probleme der Identitätsfindung oder der Einbindung in gesellschaftliche und hierarchische

Strukturen zu erörtern, wie dies etwa im *Wigamur* der Fall ist.⁵⁰³ Während dort die Suche nach dem Vater und der Herkunft die gesamte Handlung bestimmt, ist das Motiv im *Wigalois*, so Cormeau, „für die Identität des Sohnes und seine Stellung in der Gesellschaft [...] gleichgültig. Unbekanntheit des Vaters wie Bekanntgabe haben darauf keinen Einfluß. Wigalois gewinnt offensichtlich seine Identität aus seinem Handeln als Artusritter.“⁵⁰⁴ Doch scheint auch die Zugehörigkeit zur Tafelrunde nur bedingt bedeutsam. Aufgrund seiner Leistungen in den einzelnen Kämpfen erwirbt er sich zunächst unter seinem selbst gewählten Namen als „Ritter mit dem Rad“ Ruhm und Ehre und schickt die besiegten Gegner zum Artushof. Dieser Name wiederum scheint nur schlüssig für Rezipienten der Lesart inklusive Vorgeschichte. In dieser wird Wigalois' Herkunft aus dem glückhaften Lande Jorams dargelegt. Als ‚Glücksritter‘ hat er den Aufstieg auf Grund seiner Leistung letztlich nicht nötig, ist aber darum bemüht, sich aus eigener Kraft einen Namen zu machen. Ohne Kenntnis der Vorgeschichte wiederum fehlt diese Bedeutungsschicht.

Mit dem Eintritt in das Land Korntin wird die göttliche Legitimation mit einem Mal zum grundlegenden Merkmal. Dass diese wichtiger wird als die tatsächliche Abstammung, kann auch erklären, wieso die Enthüllung der Identität nur noch einen so kleinen Raum einnimmt. Rückwirkend begründet dies möglicherweise auch das Bemühen um eine

⁵⁰³ Der Titelheld des anonym überlieferten Romans *Wigamur* aus dem 13. Jahrhundert wird als kleines Kind von dem wilden Weib Lespia geraubt, während seine Eltern einem Fest am Artushof beiwohnen. Sie zieht ihn gemeinsam mit ihren Töchtern in einer Höhle am Meer auf. Ein von ihr ebenfalls gefangenes Meerwunder entführt den Königssohn ein weiteres Mal auf den Meeresgrund, als Lespia sich eines Tages von der Höhle entfernt. In den folgenden Jahren bemüht das Meerwesen sich, dem Jungen eine Erziehung mitzugeben, und entlässt ihn letztlich als Volljähriger in die Welt. Wigamur wächst somit fernab der eigentlichen Heimat auf, genießt keine höfische Erziehung und die Ritterwelt ist ihm völlig fremd, als er das Meerwunder verlässt. Er wird erst spät ausgebildet und versucht im Anschluss, sich einen Namen in der Artuswelt zu schaffen. Wiederholt geht er als Sieger aus Turnieren und Kämpfen hervor, da er jedoch keine Kenntnis über seine Herkunft und damit seine gesellschaftliche Stellung besitzt, lehnt er sämtliche Lohn- und Herrschaftsangebote ab. Erst als er durch Zufall auf seinen Vater trifft und seine Identität offenbart wird, ist es ihm möglich, eine Dame zur Frau zu nehmen. Im *Wigalois* funktioniert das Leistungsprinzip. Der spätere *Wigamur* hingegen erzählt dagegen an. Dort reichen die Erfolge des jungen Ritters nicht aus. Erst als er seine Herkunft erfährt, kann er sich in die Gesellschaft fügen. Seine erbrachten Leistungen ersetzen nicht die Abstammung; das Prinzip des Geblüts ist hier vorherrschend. Der Roman, der vermutlich zu großen Teilen von Wirnts *Wigalois* beeinflusst wurde, positioniert sich somit klar gegen ein Verdienstprinzip, wie es die bisherigen Artusromane propagiert haben. Nicht die Leistung ist hier entscheidend, sondern allein die Herkunft. (Wigamur. Kritische Edition – Übersetzung – Kommentar. Hrsg. v. Nathanael Busch. Berlin/New York 2009).

⁵⁰⁴ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 27.

scheinbare Unfehlbarkeit im vorherigen Romanteil. Ein Ritter, der eine derartige Erlösungsaufgabe übernehmen wird, von Gott auserwählt worden scheint, kann nicht im Vorfeld herabgewürdigt werden. Cormeau dagegen argumentiert in diesem Zusammenhang mit den Erwartungen der Rezipienten: „Der Held hat Züge feststehender Idealität, weil das Ergebnis der im Roman bezeichneten Entwicklung schon vorweggenommen wird. Dieses Vorseilen vor den erzählten Prozeß läßt darauf schließen, daß ein Erwartungshorizont dem Roman vorgegeben ist.“⁵⁰⁵ Dieser wird von Seiten der Gawein-Figur, aufgrund der Abstammung, zudem durch die vorausgehenden Romane geprägt und beeinflusst sowohl den Dichter in der Produktion als auch das Publikum während der Rezeption. Wie jedoch gezeigt wurde, hält die vermeintliche Idealität einer genaueren Untersuchung nicht stand. Die Konzeption ist unstimmig und bietet dem Publikum mehrere Verständnisangebote. Die Fehlerhaftigkeit des Protagonisten im vorherigen Romanteil konnte häufig auch mit einem Rekurs auf die Parzival-Figur erhellt werden. Motivübernahmen sowohl aus vorangehenden Texten der mittelhochdeutschen als auch der altfranzösischen Artustradition sind ebenfalls mehrfach für die Unstimmigkeiten verantwortlich. Häufig wurde bei der Übertragung eine Bedeutungsverschiebung vorgenommen wurde, die dann zu einer unstimmi- gen Komposition führte. Dies betrifft etwa die Figur Gaweins, die durch nur wenige An- deutungen seitens des Erzählers, welche auf Vorgänge in anderen Erzählungen hinweisen, in keinem guten Licht mehr erscheint. Im Rahmen des *Wigalois* erschließt sich nicht, wieso Gawein etwa den Tugendstein nicht berühren kann, da er sich hier keines Vergehens schul- dig macht. Mit dem Wissen um weitere, insbesondere altfranzösische Werke lässt sich die Tugendhaftigkeit des Ritters jedoch in Frage stellen. Auch einige der Verhaltensweisen des Protagonisten wirken mit dem Wissen um ähnliche Situationen in anderen Erzählungen und die dortigen Reaktionen der Ritter unstimmig. Insbesondere Wigalois' Passivität in Korntin zählt zu solchen Unstimmigkeiten, aber schon sein Verhalten im Kampf gegen die Ritter muss auffallen.

Im Folgenden soll nun ein Blick auf spätere Texte der *Wigalois*-Tradition geworfen wer- den, um zu prüfen, wie diese mit den Unstimmigkeiten umgehen. Werden sie übernommen oder aufgelöst? Falls sie aufgelöst werden, welche Mittel werden dazu genutzt? Entstehen

⁵⁰⁵ Cormeau: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 27.

möglicherweise ganz neue Widersprüche in den späteren Texten? Dazu sollen zunächst zwei relativ zeitgleich entstandene Werke des 14. Jahrhunderts herangezogen werden, die sich jedoch anhand ihrer jeweiligen Entstehungsumstände und des intendierten Publikums unterscheiden dürften: die anonyme Prosafassung *Wigoleis vom Rade* sowie die Strophenfassung des *Wigoleis* von Ulrich Fuetrer. Darüber hinaus wird in einem kurzen Exkurs das Fragment des *Wigelis* Dietrichs von Hopfgarten für die Analyse herangezogen. Im Anschluss daran erscheint der zeitliche und kulturelle Sprung zur jiddischen Erzählung um *Widuwilt* besonders spannend und vielversprechend. Alle Texte verarbeiten die Motive des *Wigalois* auf ihre ganz eigene Art, sodass auch Unterschiede im Umgang mit den Unstimmigkeitsstellen zu vermuten sind.

TEIL III: Die Nachfolger des *Wigalois* am Beginn der Frühen Neuzeit

1 Einführendes

Die Langlebigkeit der Rezeption und die große Popularität des *Wigalois* belegen gleich vier ganz unterschiedliche Retextualisierungen im späten Mittelalter bzw. zu Beginn der Frühen Neuzeit. Eine anonyme Prosafassung des *Wigalois* und eine Strophenfassung von Ulrich Fuetrer bereiten beinahe gleichzeitig am Ende des 15. Jahrhunderts den Stoff in unterschiedlicher Form auf. Die Abhängigkeit beider Werke voneinander oder von einer gemeinsamen Quelle ist in der Forschung allerdings immer noch strittig. Während etwa Hilgers in seiner Einleitung zu Ulrich Fuetrers Fassung noch davon ausgeht, dass diese direkt auf Wirnts *Wigalois* zurückgeht⁵⁰⁶, kommt Borgnet in seiner Untersuchung zu dem gegenteiligen Urteil, dass die Strophenfassung von der Prosaauflösung abhängt⁵⁰⁷. Wenngleich eine gemeinsame Vorlage der beiden Texte aufgrund inhaltlicher Ähnlichkeiten, mit denen sie sich von Wirnts Roman abgrenzen, die schlüssigste Erklärung hierfür ist, lässt sich dies bisher nicht umfassender nachweisen.

Die beiden Werke können als exemplarisch für die literarische Entwicklung des 15. Jahrhunderts gesehen werden. Noch im 13. Jahrhundert entstand eine hohe Anzahl an höfischen Romanen – Kuhn spricht von „einer erstaunlich lebendigen und breiten Fort-Produktion [...] getragen durch einen neuen Typ volkssprachlicher ‚Literaten‘“.⁵⁰⁸ Viele dieser Texte sind der Artusepik zuzurechnen bzw. behandeln zentrale Thematiken wie Aventure

⁵⁰⁶ Ulrich Fuetrer: *Wigoleis*. Hrsg. v. Heribert A. Hilgers. Tübingen 1975, S. X.

⁵⁰⁷ Borgnet, Guy: *Le Wigoleis d'Ulrich Fuetrer. Etude comparative des trois versions du chevalier à la roue: Wirnt von Grafenberg, Volksbuch, Ulrich Fuetrer*. In: *König Artus und der heilige Graal. Studien zum spätharthurischen Roman und zum Graals-Roman im europäischen Mittelalter*. Hrsg. v. Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994 (Wodan; 32). S. 51–64.

⁵⁰⁸ Hugo Kuhn: *Aspekte des 13. Jahrhunderts in der deutschen Literatur*. In: *ders.: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*. Tübingen 1980. S. 1–18. Hier S. 7.

und Minne. Doch im 14. Jahrhundert flacht das Interesse an derlei Texten deutlich ab; so urteilt auch Cramer, der Roman sei eine „absterbende oder doch zumindest für ein Centenium einschlafende Gattung.“⁵⁰⁹ Neue Werke lassen sich nur selten finden, doch werden die bereits bekannten Werke weiterhin rezipiert und überliefert – wie das Abfassen des *Rappoltsteiner Parzivals* belegt.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist an verschiedenen Höfen ein erneutes Aufkommen von Interesse und insbesondere eine verstärkte Tendenz zur Verschriftlichung der Artus- und Gralromane zu erkennen – innerhalb der Forschung meist als ‚Ritterrenaissance‘ oder ‚Ritterromantik‘ bezeichnet. Insbesondere der Kaiserhof Maximilians I. in Wien, der Münchner Hof Albrechts IV. und der Rottenburger Hof der Pfalzgräfin Mechthild sind in diesem Zusammenhang wichtige Zentren.⁵¹⁰

Die Texte werden oftmals überarbeitet und in eine neue Strophen- oder gar in Prosaform gebracht. Roloff weist auf den schon früheren Einsatz der Prosa in anderen Gattungen hin: „[I]m Verlauf des 14. Jahrhunderts erreicht die deutsche Prosa ihre erste große Entfaltung: Mystik, Erbauungsliteratur, Chronistik und Übersetzungsliteratur römischer, patristischer, mittelalterlich-theologischer Provenienz; die zweite Entfaltung liegt im 15. Jahrhundert, wo sie das Gebiet der ‚Unterhaltungs- und Erbauungsliteratur‘ usurpiert [...]“.⁵¹¹ Diese neue Form entstand als Abgrenzung zu den früheren Versromanen mit einem Wahrheitsanspruch und setzt die ‚natürliche‘ Sprache der Prosa den ‚lügenhaften‘ und künstlichen Formulierungen der Versfassungen entgegen. Hinzu tritt eine neue Form der Rezeption: Die Texte im 15. Jahrhundert waren vermehrt zum Vorlesen in kleinen Kreisen oder gar zur stillen, eigenen Lektüre bestimmt; im höfischen Zeremoniell hatten sie ihre Bedeutung verloren. Das Aufkommen des Prosaromans kann somit als Reaktion auf sich verändernde

⁵⁰⁹ Thomas Cramer: Aspekte des höfischen Romans im 14. Jahrhundert. In: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Hrsg. v. Walter Haug, Timothy R. Jackson und Johannes Janota. Heidelberg 1983 (Reihe Siegen. Germanistische Abteilung; 45). S. 208–220. Hier S. 208.

⁵¹⁰ Vgl. zur Thematik etwa: Jan-Dirk Müller: Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 2); Renate Kruska: Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur. Frankfurt a. M. [u.a.] 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1111); Bernd Bastert: Der Münchner Hof und Fuetrers ‚Buch der Abenteuer‘. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter. Frankfurt a. M. [u.a.] 1993 (Mikrokosmos; 33).

⁵¹¹ Hans-Gert Roloff: Anfänge des deutschen Prosaromans. In: Handbuch des deutschen Romans. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983. S. 54–79. Hier S. 57.

Rezipientenerwartungen und Lektürepraktiken gesehen werden. Mit diesem formalen Wandel gehen weitere textliche Eingriffe einher, die sich häufig in Kürzungen beschreibender Passagen oder Dialogszenen und der Verschiebung des Fokus auf die tatsächliche Aktion bemerkbar machen. Diese Tendenz zur *brevitas* ist dabei nicht nur auf die weltliche Unterhaltungsliteratur beschränkt, sondern erstreckt sich über die Gattungen hinweg und findet sich bereits zuvor in vielen lateinsprachigen Texten sowie nach deren Vorbild in der Historiographie oder Didaktik.⁵¹²

Killer argumentiert, dass etwa die Kürzungen im *Buch der Abenteuer* sich aus dem Projekt einer vollständigen Überlieferung der Geschichte des Grals selbst ergaben: „Dabei war auf der einen Seite die Forderung nach erschöpfender Verarbeitung der entsprechenden Quellen zu beachten, auf der anderen Seite aber auch die Ansprüche des Publikums, das unterhalten sein wollte und das durch ein mit theoretischen Exkursen aufgeschwelltes Werk schlicht überfordert wäre, da sich die Fiktion bereits zu weit von den realen Verhältnissen höfischen Lebens entfernt hatte [...]“⁵¹³ Schnell hingegen macht darauf aufmerksam, dass die Kürzungen in den Vers- und Prosabearbeitungen auch mit der Entstehung neuer Gattungen wie Turnierschilderungen und Minnereden zusammenhängt: „Genau die Passagen, die aus dem höfischen Versroman herausgebrochen werden, beginnen sich im Spätmittelalter als eigenständige Gattungen zu etablieren.“⁵¹⁴ Er kommt zu dem Schluss, dass bereits im 13. Jahrhundert durch die Veränderung des Verhältnisses zwischen lateinischer und volkssprachlicher Literatur und Sprache der Grundstein für das Aufkommen der Prosa gelegt wird.⁵¹⁵

⁵¹² In diesem Zusammenhang ist etwa die Kürzung der *Kaiserchronik* sowie der *Sächsischen Weltchronik* in ihrer Prosafassung zu nennen (vgl. Hubert Herkommer: *Überlieferungsgeschichte der ‚Sächsischen Weltchronik‘*. Ein Beitrag zur deutschen Geschichtsschreibung des Mittelalters. München 1972 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 38). Insb. S. 209–213).

⁵¹³ Ulrike Killer: *Untersuchungen zu Ulrich Füetriers „Buch der Abenteuer“*. Würzburg 1971. S. 28.

⁵¹⁴ Rüdiger Schnell: *Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter*. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. v. Ludger Grenzmann u. Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände; 5). S. 214–248. Hier S. 226.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 235.

1.1 Die anonyme Prosafassung *Wigoleis vom Rade*

Die anonym verfasste Prosaauflösung nach der Vorlage des Wirntschen Versromans bietet eines der wenigen Zeugnisse des Fortwirkens der Artuserzählungen in der Prosa des ausgehenden Mittelalters, die ansonsten Erzählmuster der französischen *chanson de geste* präferiert.⁵¹⁶ Elisabeth von Nassau-Saarbrücken gilt als eine der führenden Verfasserinnen des Prosaromans und bearbeitete französische Romane der Karls-Tradition.⁵¹⁷ Darüber hinaus entstehen etwa Übertragungen des *Apollonius*, *Alexander* oder *Herzog Ernst* aus dem Lateinischen.⁵¹⁸ Der *Wigoleis vom Rade* mit seiner höfischen Thematik nimmt in diesem Umfeld somit eine Sonderstellung ein, auch in Bezug auf die Art der Herstellung (Prosaauflösung) und der Quelle (deutscher Versroman).

Die einzige Ausgabe des 15. Jahrhunderts findet sich 1493 in Augsburg bei Johann Schönsperger.⁵¹⁹ Der Originaldruck oder eine mögliche Handschrift, die als Vorlage gedient haben könnte, sind nicht mehr erhalten. Erst im 16. Jahrhundert finden sich weitere

⁵¹⁶ Daneben entstand die Prosaauflösung *Tristrant und Isalde* nach der Fassung Eilharts von Oberge, die jedoch nur bedingt der Artusliteratur zugerechnet wird.

⁵¹⁷ Vgl. etwa Bernhard Burchert: Die Anfänge des Prosaromans in Deutschland. Die Prosaerzählungen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken. Lang, Frankfurt a. M. [u.a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 962); Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. Hrsg. v. Wolfgang Haubrichs. St. Ingbert 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung e.V.; 34).

⁵¹⁸ Vgl. etwa: Tina Terrahe: Heinrich Steinhöwels ‚Apollonius‘. Edition und Studien. Berlin/Boston 2013 (Frühe Neuzeit; 179); Reinhard Pawis: Johann Hartliebs Alexander. München 1991 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 97); Joachim Knappe: Augsburger Prosaroman-Drucke des 15. Jahrhunderts. In: Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. Johannes Janota u. Werner Williams-Krapp. Tübingen 1995 (Studia Augustana; 7), S. 330–357; Karl Sonneborn: Die Gestaltung der Sage vom Herzog Ernst in der altdeutschen Literatur. Diss. (masch.) Göttingen 1914. Insb. S. 34–51.

⁵¹⁹ Zitiert wird im Folgenden unter der Sigle WvR die Abschrift des Augsburger Drucks nach dem Exemplar der Bayrischen Staatsbibliothek in München als Anhang bei Alois Brandstetter: Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman. Frankfurt a. M. 1971. S. 190–235.

Drucke⁵²⁰; eine Fortwirkung ist jedoch bis ins 19. Jahrhundert belegt.⁵²¹ Insgesamt erlebte der Prosatext aufgrund seiner Popularität mehr als zehn Auflagen. Aussagen des Verfassers der Prosaauflösung lassen auf die eigentümliche Entstehungsgeschichte des Textes schließen. So wurde die Übertragung bereits 1472 in Auftrag gegeben⁵²², jedoch erst 1483 fertiggestellt⁵²³. Bis zum Druck durch Schönsperger vergingen weitere zehn Jahre. Die zugrundeliegende Handschrift ist nicht mehr erhalten, sodass auf die Anmerkungen des Verfassers vertraut werden muss. Die lange Entstehungsdauer führt der Bearbeiter auf widrige Umstände und das eigene Unvermögen zurück. Insbesondere die Nachrede thematisiert dies noch einmal ganz im Sinne der *captatio benevolentiae*. Dabei geht der Bearbeiter auch auf die Entstehung und seine Vorgehensweise bei der Übertragung ein. Auf Bitten Adliger und Nichtadliger, Männer und Frauen habe er letztlich Wirnts Roman *mit der hilfe (des) almechtigen gotes* (WvR 234,40) umsetzen können. Bis zum Druck vergingen somit letztlich noch einmal zehn Jahre, über die innerhalb der Forschung nichts bekannt ist. Wie etwa der Drucker an das Manuskript kam oder ob weitere textliche Eingriffe vor dem Druck vorgenommen wurden, bleibt unklar.

Besonders auffallend ist hier die starke Reduktion und Kürzung um gut zwei Drittel auf das inhaltliche Gerüst im Vergleich zur Vorlage. Nebenfiguren werden anonymisiert, die Liebeshandlung zwischen Wigoleis und Larie dezimiert und viele beschreibende Passagen

⁵²⁰ Vgl. zu weiteren Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts die Ausführungen von John L. Flood: Die schwere Geburt des Herrn Wigoleis vom Rade. Zur Entstehung und Formfindung eines frühneuzeitlichen Prosaromans. In: *Scrinium Berolinense*. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Peter Jörg Becker Berlin 2000 (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; 10). S. 768–778.

⁵²¹ Insbesondere dieser rege Gebrauch charakterisierte das Werk lange Zeit als „Volksbuch“. Von dieser Bezeichnung wird jedoch mittlerweile Abstand genommen. Vgl. dazu die Ausführungen in Jan-Dirk Müller: *Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung*. In: *IASL Sonderheft 1* (1985) *Forschungsreferate*. S. 1–128.

⁵²² Die Vorrede ist nicht im defekten Exemplar der Bayrischen Staatsbibliothek von 1493 (Sign.: 2 Inc.c.a. 1791 b#Beibd.1) enthalten. Ein besser erhaltener Druck findet sich jedoch in der *Bibliotheca Bodmeriana*, Coligny (Inc. Bodmer 253). Zudem kann hier auf die Straßburger Ausgabe von Johannes Knoblauch aus dem Jahre 1519 zurückgegriffen werden, die auf den Augsburger Druck von 1493 zurückgeht und die vollständige Vorrede enthält (Wigalois. Mit einem Vorwort von Helmut Melzer. Hildesheim/New York 1973 (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe A; 10).) Die jeweilige Vorrede der beiden letztgenannten findet sich zudem in einer Abschrift in der Untersuchung von John L. Flood: *Schwere Geburt*, S. 770–772.

⁵²³ Brandstetter: *Prosaauflösung*, S. 235, Z.30f; zur Datierung vgl. zudem John L. Flood: *Der Prosaroman ‚Wigoleis vom Rade‘ und die Entstehung des ‚Ulenspiegel‘*. In: *ZfDA* 105 (1976), S. 151–165. Insb. S. 154f.

aus dem Text gestrichen. Brandstetter spricht in seiner ausführlichen und immer noch maßgebenden Analyse von einem „Verfahren der ‚Summierung‘“. ⁵²⁴ Die Prosa konzentriert sich auf das Wesentliche und stört sich vor allem an den vielen indirekten Aussagen. Sie will stattdessen klar und objektiv sein. Brandstetter sieht den Text weiterhin von den Artes rhetoricae bestimmt, geht aber von einer eigenen Ästhetik der Prosaauflösung aus, die die rhetorische Gestaltung der Vorlage umarbeitet: „Dabei kommt es weniger auf die konservierenden Züge in der den Prosaauflösungen zugrundeliegenden ästhetischen Konzeptionen an, als vielmehr auf das, was daran neu ist, denn die spezifische Ästhetik der Prosaauflösung manifestiert sich dort am nachdrücklichsten, wo sie sich von der vorausgehenden absetzt.“ ⁵²⁵ Um diese Unterschiede herauszustellen, analysiert er vorrangig beschreibende Passagen und Briefe. Neben den offensichtlichen Kürzungen weist er auf eine klarere Trennung von Handlungspassagen und Beschreibungen, eine starke Neigung zur Hyperbolik, darüber hinaus jedoch eine Beschränkung der rhetorischen Mittel hin. ⁵²⁶

Melzer hingegen erkennt in seiner fast gleichzeitig entstandenen Untersuchung, die noch stark von der Annahme des Epigonalen späterer Werke beeinflusst ist, eine „Trivialisierungstendenz“, die „durch die Übernahme vorgeprägter Stoffe und Erzählmotive des mittelhochdeutschen Epos in die literarische Schicht der unterhaltenden Prosa des Spätmittelalters und die damit verbundenen Anpassungstendenzen an die veränderten kulturellen und buchtechnischen Verhältnisse der Zeit“ bestimmt ist. ⁵²⁷ Inhalte und Strukturen, die noch im Hochmittelalter „Bestandteile einer gehobenen Literatur“ waren, werden in den sogenannten Volksbüchern trivialisiert und reduziert. ⁵²⁸ Melzer deklassiert damit die spezifischen Charakteristika der Prosaromane und -auflösungen und sieht diese lediglich als „Anpassung an die Wünsche und Erwartungen eines breiteren Publikums“. ⁵²⁹ Einen eigenen ästhetischen Wert spricht er im Gegensatz zu Brandstetter den Texten nicht zu, sondern

⁵²⁴ Brandstetter: Prosaauflösung, S. 160.

⁵²⁵ Ebd., S. 30.

⁵²⁶ Vgl. Brandstetter: Prosaauflösung, Kapitel IV, S. 40–134.

⁵²⁷ Helmut Melzer: Trivialisierungstendenzen im Volksbuch. Ein Vergleich der Volksbücher ‚Tristrant und Isalde‘, ‚Wigoleis‘ und ‚Wilhelm von Österreich‘ mit den mittelhochdeutschen Epen. Hildesheim/New York 1972 (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe B; 3). S. 23.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Ebd., S. 26.

erkennt in ihnen die „Tendenz zu einer nivellierenden Mittelmäßigkeit“.⁵³⁰ Eine solch abwertende Haltung von Beginn an führt jedoch dazu, signifikante Eigenheiten des Textes zu übersehen bzw. zu vernachlässigen, sodass eine vorurteilsfreie Analyse nicht möglich ist.

1.2 Ulrich Fuetrers Übertragung im *Buch der Abenteuer*

Der aus Landshut stammende Maler Ulrich Fuetrer bearbeitete Ende des 15. Jahrhunderts die meisten der bekannten Artus- und Gralromane im Auftrag Albrechts IV. von Bayern, der an seinem Hof viele Literaturkenner und -liebhaber versammelte, u.a. Püterich von Reichertshausen, der sich neben seinem Amt als herzoglicher Rat vornehmlich der Literaturpflege und Dichtkunst verschrieben hatte.⁵³¹ Unter seiner Förderung verfasste Fuetrer sein großes *Buch der Abenteuer*, das in drei Teilen wichtige Texte ritterlicher Literatur des 13. Jahrhunderts wiedergibt. Der erste Teil umfasst die Erzählungen um das Gralsgeschlecht und beinhaltet neben Ereignissen aus Wolframs *Parzival* unter anderem den *Jüngeren Titirel*, von dem er auch die Strophenform übernimmt⁵³², die Geschichte um *Merlin* und verknüpft dies mit dem *Trojanerkrieg*, sodass eine zusammenhängende Geschichte des Artus- und Gralsgeschlechts entsteht. Das zweite Buch erzählt hingegen die Geschichte des Ritters Iban – eine Anlehnung an Hartmanns *Iwein* – und sechs weiterer Ritter, darunter auch Wigoleis, die jedoch nicht durch einen zusammenhängenden Handlungsstrang miteinander verknüpft sind, sondern in der Regel über die verwandtschaftliche Beziehung der

⁵³⁰ Ebd., S. 214.

⁵³¹ Zur zeitlichen Einordnung vgl. Edward G. Fichtner: The „Trojanerkrieg“ and the Composition of Ulrich Fuetrer's *Buch der Abenteuer*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 65 (2009), S. 211–236. Hier S. 234f.

⁵³² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Fuetrer den Text wieder in die komplexere Strophenform überträgt – falls man von der Reihenfolge ausgeht, dass die Prosa Vorlage war –, insbesondere, da er sein erstes literarisches Werk, die Nachdichtung der *Lancelot*-Erzählung, ebenfalls im Prosastil verfasste. Offenbar liegt hier eine rückwärts gewandte Anknüpfung vor. Fuetrer scheint sich mit seiner großen Sammlung nicht nur thematisch, sondern auch mithilfe der Form noch einmal bewusst zur vormals großen höfischen und heldenepischen Tradition hinwenden zu wollen (Zur Strophenform vgl. die Ausführungen bei Killer: *Untersuchungen*, S. 7–16). Neben der ungewöhnlichen Rückführung in die Strophenform spricht auch die zeitliche Abfolge im Grunde gegen eine Abhängigkeit vom Augsburger Prosaroman, der erst zehn Jahre nach Fuetrers *Buch der Abenteuer* gedruckt worden ist. Andererseits wurde dieser bereits nach Angaben im Text ebenfalls 1483 fertiggestellt. Vgl. dazu auch das Vorwort der Ausgabe von Hilgers, Abschnitt II, S. VIII–XI.

Protagonisten zu Artus bzw. Gaban an den ersten Teil angebunden werden können. Der letzte Teil widmet sich den Abenteuern Lannzilets.⁵³³

Mehrfach findet sich die Nennung Albrechts IV. als Auftraggeber im Werk, aber auch die Widmung an das literaturkundige Publikum am Hofe.⁵³⁴ Diese Herausstellung des Auftraggebers lässt auch auf den Gebrauch und die Intention des Werkes schließen, das gezielt für den Albrechtschen Hof verfasst wurde und dessen Verherrlichung diente. Insbesondere durch Herrscherlob und Vergleichen mit dem Gralkönig wird Albrecht IV. im Text stilisiert und in Bezug zum Artus- und Gralsgeschlecht gesetzt. Auch Rischer weist auf diese Parallelisierung hin: „Albrecht IV. wird als ‚verspäteter‘ Gralherrscher zum Bezugspunkt der Geschichte der Gral- und Artusritter. Diese Geschichte bildet die prächtige Kulisse, vor der die Selbstpräsentation des Albrechtschen Hofes glanzvoll in Szene gesetzt werden kann.“⁵³⁵ Die Identifikation mit den Rittern der Epen des 13. Jahrhunderts wird durch den genealogischen Aufbau des Werkes, der im ersten Teil erkennbar ist, gestützt. Ausgehend vom Handlungsgerüst des *Jüngerer Titirel* werden die einzelnen Handlungsteile im *Buch der Abenteurer* derart angeordnet, dass der „Plan einer literarischen Genealogie“ erfüllt wird – zumindest im ersten Teil des Buches.⁵³⁶ Miriam Edlich-Muth hingegen sieht die

⁵³³ Vgl. zusammenfassend Volker Mertens: Der Artusromane Summe und Ende: Ulrich Fuetrer. In: ders.: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 1998. S. 301–340. In der älteren Forschung herrschte lange Uneinigkeit über die Einheit und den gesamten Umfang des Werkes sowie darüber, ob die Erzählung um Lannzilet überhaupt dem *Buch der Abenteurer* zuzurechnen sei. So umfasst die Edition bei Nyholm nur den ersten Teil um die Gralepen, aus denen er den *Trojanerkrieg* ganz herausnimmt. Die Abenteurer des zweiten Teils werden von ihm erwähnt, aber wenig beachtet: „Die Geschichte wird ja hier nicht weitergebracht, sondern weitere Erzählungen von den Rittern der Tafelrunde werden nur hinzugefügt [...]“ (Die Gralepen in Ulrich Fuetrers Bearbeitung (Buch der Abenteurer). Nach der Münchner Handschrift Cgm. 1 unter Heranziehung der Wiener Handschriften Cod. vindob. 2888 und 3037 und der Münchner Handschrift Cgm. 247. Hrsg. von Kurt Nyholm. Berlin 1964 (Deutsche Texte des Mittelalters; 57), S. XXXI). Der *Lannzilet* wird als gänzlich unabhängiges Werk betrachtet (vgl. auch die Erläuterungen der Einleitung, S. XXIXf.). Auch Ulrike Killer, die sich in ihrer Dissertation dem *Buch der Abenteurer* widmet, versteht unter dem Terminus nur das erste Buch und bezieht die übrigen Texte nicht in ihre Untersuchungen mit ein.

⁵³⁴ Zur Auftragssituation und Nennung Albrechts IV. vgl. Rischer, Christelrose: Literarische Rezeption und kulturelles Selbstverständnis in der deutschen Literatur der „Ritterrenaissance“ des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Ulrich Fuetrers „Buch der Abenteurer“ und dem „Ehrenbrief“ des Jakob Püterich von Reichertshausen. Stuttgart [u.a.] 1973 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; 29). Insb. S. 19–23, sowie die umfassende Darstellung bei Bastert: Münchner Hof.

⁵³⁵ Rischer: Literarische Rezeption, S. 22.

⁵³⁶ Ebd., S. 29.

genealogischen Strukturen durch die verwandtschaftlichen Verflechtungen auch im zweiten Teil realisiert:

Clearly, Fuetrer regarded genealogical ties between the protagonists of his different sections as a desirable or even necessary component of the work as a whole. This suggests that he was not only aiming for a sense of unity in his set of diverse works surrounding the shared centre of the Arthurian court, but also perhaps attempting to achieve a sense of progression by moving from the core characters of the Arthurian court to the periphery of their increasingly distant relatives, culminating in the adventures of Poytislier, who is no relation at all.⁵³⁷

Genealogie wird im Rahmen einer solchen Auslegung zum grundlegenden Strukturmerkmal der Handschrift.

Neben der Interpretation in Bezug auf den Auftraggeber wird Fuetrers Werk auch häufig als Reaktion auf gesellschaftliche Umwälzungen im 15. Jahrhundert gesehen. Nicht nur die bereits erwähnte Übertragung in Strophenform und damit einhergehende Kürzungen, sondern auch inhaltliche Umschichtungen sind im *Buch der Abenteuer* zu finden – ein Vorgehen, das stellvertretend für viele Texte der Zeit stehen kann, wofür vor allem Johan Huizinga in seiner Studie gesellschaftspolitische Veränderungen verantwortlich macht. Demnach sei die adlige Welt mit dem Verlust ihres politischen und ökonomischen Einflusses konfrontiert worden, was mit Hilfe der Literatur als rückwärtsgewandte Utopie einer besseren Zeit kompensiert werden sollte, die als „Korrektiv für die Unbegreiflichkeiten ihrer [= der Autoren/Dichter] eigenen Zeit diene. Sie war die einzige Form, in der sie die Ereignisse fassen konnten.“⁵³⁸ Die Texte des Artusromans, die mit dem Königshof und der Tafelrunde ein Ideal übermitteln, das nicht auf der Abstammung, sondern dem Verdienst des Einzelnen basiert und alle Mitglieder gleichrangig nebeneinander platziert, fügen sich allerdings nicht in das zeitgenössische Herrscherbild und die Stellung des Zentralhofes im 15. Jahrhundert, sodass Eingriffe in die Erzählungen nötig wurden. Dies macht sich auch in Fuetrers Text des *Wigoleis* bemerkbar. Einerseits findet sich eine gestärkte Position des Königs Artus, aber auch eine Verminderung der magischen und wundersamen Einflüsse. Insbesondere das korrekte ritterliche Verhalten sollte im Vordergrund stehen.

⁵³⁷ Miriam Edlich-Muth: *Malory and his European Contemporaries. Adapting Late Medieval Arthurian Romance Collections*. Cambridge 2014 (Arthurian studies; 81). S. 73

⁵³⁸ Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hrsg. v. Kurt Köster. 12. Auflage. Stuttgart 2006 (Kröners Taschenausgabe; 204). S. 87.

Diese Kompilation zeigt ferner, wie schon der *Rappoltsteiner Parzifal*, ein großes Interesse am Zusammentragen von Erzählungen und dem Anfertigen großer Abschriften. Die Pflege und Bewahrung der literarischen Tradition zählte zu den grundlegenden Bemühungen der Adelshöfe schon im 14. Jahrhundert. Während dort die Texte jedoch vornehmlich gesammelt und verschriftlicht wurden und wichtige Überlieferungszeugnisse wie die Manessische Handschrift entstanden, findet sich in der Zeit des Wiederauflebens des höfischen Romans im 15. Jahrhundert eine andere Funktion der Texte. Bastert weist in diesem Zusammenhang zunächst daraufhin, dass eine Auslegung des *Buchs der Abenteuer* als Reaktion auf politische Veränderungen einer genauen Betrachtung nicht standhalten kann, da sie nicht vereinbar sei mit den neueren Erkenntnissen der historischen Forschung hinsichtlich der politischen, militärischen und ökonomischen Situation des Adels.⁵³⁹ „Bezogen auf das umfangreiche Gesamtwerk aber läßt sich nicht belegen, daß es dem Autor oder seinem Mäzen um eine durchgehende, systematische Darstellung dichterisch verklausulierter gesellschaftlicher Prozesse gegangen wäre bzw. um eine Entlastung von ihnen.“⁵⁴⁰ Stattdessen plädiert Bastert für einen rezeptionsorientierten Ansatz, der die Ausrichtung auf ein literaturkundiges Publikum in den Blick nimmt. Insbesondere aufgrund der radikalen Kürzungen, sei „für die zeitgenössischen Rezipienten ein souveränes Überschauen der Originaltexte zwingend erforderlich“ gewesen, damit diese die Leerstellen auffüllen konnten.⁵⁴¹

1.3 Der *Wigelis* Dietrichs von Hopfgarten

Ein weiterer Beleg für die Nachwirkung des *Wigalois* stellt das Fragment des *Wigelis* dar, dessen Abschrift auf 1455 datiert ist und Dietrich von Hopfgarten zugeschrieben wird.⁵⁴²

⁵³⁹ Bernd Bastert: ‚Ritterrenaissance‘ oder Indikator des Frühabsolutismus? Zur Relevanz der Artus- und Gralepike an der Wende zur Neuzeit am Beispiel von Fueters *Buch der Abenteuer*. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9 (1996/97), S. 471–488. Insb. S. 476–481.

⁵⁴⁰ Bastert: ‚Ritterrenaissance‘, S. 483.

⁵⁴¹ Ebd., S. 484.

⁵⁴² Das Fragment wurde erst 2006 in der Bibliothek des Evangelischen Ministeriums im Augustinerkloster Erfurt entdeckt. Der größte Teil der Handschrift gilt als verloren, lediglich ein Doppelblatt ist erhalten. Vgl. zur Handschrift Christoph Fasbender: Der ‚Wigelis‘ Dietrichs von Hopfgarten und die erzählende Literatur des Spätmittelalters im mitteldeutschen Raum. Mit einer Erstausgabe des Erfurter Fragments. Stuttgart 2010 (ZfdA Beihefte; 10). S. 13–19. Die hier abgedruckte Fassung wird im Folgenden unter der Sigle Wig zitiert.

Fasbender kommt in seiner Untersuchung des Fragments zu dem Schluss, dass die Handschrift eher mittelrheinisch einzuordnen sei, aber vermutlich auf einer Vorlage aus dem thüringischen Raum basiere, die wiederum dem Wirtschen Text nahe gestanden haben muss.⁵⁴³ Der ursprüngliche Artusroman ist hier in die heldenepische Strophenform im Berner Ton überführt, womit einige Änderungen einhergehen. Neben metrische Anpassungen im Wortlaut treten eine starke Tendenz zu Kürzungen, aber auch inhaltliche Änderungen bedingt durch die neue Textgattung.⁵⁴⁴ Das erst 2006 entdeckte Fragment umfasst zwar nur wenige Verse, kann jedoch ebenfalls exkursweise zum besseren Verständnis des Umgangs mit den Unstimmigkeitsstellen herangezogen werden.

1.4 Der westjiddische *Widuwilt*

Vermutlich ebenfalls noch im 15. Jahrhundert entsteht eine ganz besonders interessante Variante der *Wigalois*-Erzählung: der anonym verfasste, jiddische Text des *Widuwilt*, der sich unter dem Titel „Artushof“ in drei unvollständigen Handschriften des 16. Jahrhunderts finden lässt. Der Text weist auch im 17. Jahrhundert eine starke Bearbeitungstradition auf, was seine große Popularität bezeugt, die noch bis ins 18. Jahrhundert anhält.⁵⁴⁵ Ein solch später Ausläufer, der in einer ganz anderen Tradition steht, kann als wichtiger Bestandteil der Rezeption des Wirtschen Textes gelten. Ob der jiddische Roman direkt auf diesen zurückgeht oder möglicherweise auf die Prosabearbeitung, wurde in der Forschung immer wieder diskutiert. Landau und ihm folgend Warnock etwa sehen den *Wigalois* als Vorlage an⁵⁴⁶, während die übrige ältere Forschung meist für den Prosaroman oder

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 34.

⁵⁴⁴ Vgl. Christoph Fasbender: Von Gwigalois zu Wigelis. In: Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2016. S. 79–94. Hier S. 92f.

⁵⁴⁵ Zu den Handschriften und Überlieferungen vgl. die Ausführungen bei Achim Jaeger: Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen „Widuwilt“ („Artushof“) und zum „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberc. Tübingen 2000 (Conditio Judaica; 32). Insb. S. 29–40 sowie 327–398.

⁵⁴⁶ Leo Landau: Arthurian Legends or the Hebrew-German rhymed version of the legend of King Arthur. Leipzig 1912 (Hebrew-German romances and tales and their relation to the Romantic literature of the Middle Ages; 1), S. LXVf; Robert G. Warnock: Wirkungsabsicht und Bearbeitungstechnik im altjiddischen ‚Artushof‘. In: ZfdPh 100 (Sonderheft Jiddisch) (1981), S. 98–109.

zumindest eine spätere Quelle als Wirnts Text eintritt⁵⁴⁷. Dreeßen machte zwischenzeitlich auf die Möglichkeit aufmerksam, der jiddische Text könne auch als nachträgliche Aufzeichnung eines mündlichen Vortrags entstanden sein.⁵⁴⁸ Er plädierte dafür, „das herkömmliche Suchen nach geschriebenen Quellen in Frage zu stellen und andere Möglichkeiten der Entstehung und Verbreitung von Literatur zu erwägen“.⁵⁴⁹ Diesen Ansatz begründete er mit der Sprache selbst, da die jiddische Literatur in eben jenen gesellschaftlichen Milieus produziert und rezipiert wurde, die wirtschaftlich und rechtlich schlechter gestellt waren und somit keine Kenntnis bzw. keinen Zugang zur hohen jüdischen Literatur hatte.⁵⁵⁰ Doch nicht nur das Jiddische an sich, auch die Reimform des Knittelverses und der einfache Stil mit vielen stereotypen Ausdrücken, die an die Stelle des höfischen Reimpaarverses und der rhetorischen Stilmittel des *Wigalois* getreten sind, können als Hinweis dafür gesehen werden. Jaeger hält plausibel dagegen, dass der „Wunsch einer relativ kleinen jüdischen Oberschicht nach Partizipation an der Kultur und Literatur der christlichen Umwelt“ ausschlaggebend für die Übertragung gewesen sei.⁵⁵¹ Er wehrt sich dagegen, Jiddisch im Mittelalter und der Frühen Neuzeit nur als Sprachform einer randständigen Gruppe von Juden im Ghetto zu betrachten. Jaeger geht auch auf die Problematik des Terminus „Jiddisch“ ein und spricht stattdessen von jüdisch-deutschen Texten.⁵⁵² Mit seiner ausführlichen Studie, die den Text untersucht und dem mittelhochdeutschen Roman entgegengesetzt, leistet er

⁵⁴⁷ So etwa Israel Zinberg: *Old Yiddish Literature from its Origins to the Hashkalah Period*. Cincinnati/New York 1975 (A history of Jewish literature; 7). S. 54; ebenso Friedrich Heinrich von der Hagen in seiner Beurteilung der Prosaauflösung: „Nicht minder merkwürdig aber ist, daß von dieser [er geht hier vom Abdruck im *Buch der Liebe* aus, Anm. d. Verf.] oder einer anderen prosaischen Bearbeitung wieder eine poetische, von einem Juden gemachte, ausgegangen ist.“ (Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. Erster Band. Hrsg. v. Friedrich Heinrich von der Hagen, Bernhard Joseph Docen u. Dr. Johann Gustav Büsching. Berlin 1809. S. 555, Anm. 14).

⁵⁴⁸ Wulf-Otto Dreeßen: Zur Rezeption deutscher epischer Literatur im Altjiddischen. Das Beispiel ‚Wigalois‘ – ‚Artushof‘. In: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Hrsg. v. Wolfgang Harms und L. Peter Johnson. Hamburger Colloquium 1973. Berlin 1975, S. 116–128. Hier S. 122f. Wobei auch Dreeßen seine Einschätzung nachträglich dahingehend änderte, dass der *Wigalois* Quelle des *Widuwilt* sein müsse (vgl. Wulf-Otto Dreeßen: *Wigalois – Widuwilt*. Wandlungen des Artusromans im Jiddischen. In: *Westjiddisch. Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Le Yiddish occidental*. Actes du Colloque de Mulhouse. Hrsg. v. Astrid Starck. Aarau [u.a.] 1994 (Sprachlandschaft; 11), S. 84–98. Hier S. 84f.).

⁵⁴⁹ Dreeßen: Zur Rezeption, S. 127.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 127f.

⁵⁵¹ Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 399.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 17–28.

einen Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses zwischen Juden und Christen in der Frühen Neuzeit und der Auseinandersetzung beider Kulturen miteinander über das Medium des Romans hinweg. Er warnt vor stereotypen und klischeehaften Judenbildern und macht auf Dichtungen jüdischer Autoren aufmerksam, die durchaus für einen literarischen Austausch sprechen.⁵⁵³ Weissberg plädiert für eine enge Verbindung der altjiddischen Literatur mit der deutschen, da sich dort Gattungen etablieren, die im Mittelhochdeutschen ihren Höhepunkt bereits weit überschritten haben.⁵⁵⁴ Der Einfluss des mittelhochdeutschen literarischen Wirkens auf die jüdische Bevölkerung lässt sich somit insbesondere an Texten wie dem *Widuwilt* erkennen. Häberlein begreift den *Widuwilt* als Produkt einer „Transformation“ und versteht darunter „ein den jeweiligen kulturellen Kontext einbeziehendes Umgestalten des Stoffes“.⁵⁵⁵ Eben jenes Aufgreifen eines aktuellen kulturellen Kontextes unterscheidet den Vorgang von einer Adaption oder Rezeption, da Motive und Elemente spezifisch angepasst werden.⁵⁵⁶

Der *Widuwilt* stimmt grob mit den Handlungszügen des *Wigalois* überein. Die Nähe der beiden Texte ist zu Beginn noch deutlich erkennbar, die Grundmotive sind beibehalten; dies verringert sich jedoch im Erzählverlauf. Stellenweise finden sich auch neue Motive. Der gesamte Schlussteil, der abschließende Feldzug gegen Lion, fehlt dem Text des *Widuwilt* hingegen völlig, wie dies auch im *Wigalis* der Fall ist. Wie die bereits behandelten Fassungen zeigt auch der jiddische Text eine Tendenz zur Verkürzung und Vereinfachung. Dies betrifft etwa Passagen der Figurenbeschreibung oder Kampfschilderungen sowie Reflexionen des Erzählers, welche die Handlung moralisch zu bewerten versuchen. Dreeßen argumentiert, „diese deskriptiven Einlagen sind bei Wirnt rhetorisch motiviert und müssen eben deshalb im ‚Widuwilt‘ einem Erzählkonzept weichen, das sich nicht von den Vorschriften schulmäßiger Rhetorik leiten lassen kann.“⁵⁵⁷ Stattdessen falle dem Erzählstoff

⁵⁵³ An dieser Stelle sei auch auf den in dieser Arbeit behandelten Text des *Rappoltsteiner Parzifals* verwiesen, an dessen Übersetzung auch der jüdische Samson Pine beteiligt war

⁵⁵⁴ Vgl. Josef Weissberg: Zur Stellung der altjiddischen Literatur in der Germanistik. In: *ZfdPh* 91 (1972), S. 383–406. Hier S. 384.

⁵⁵⁵ Bianca Häberlein: Transformation religiöser und profaner Motive in ‚Wigalois‘, ‚Widuwilt‘ und ‚Amnenmaehrchen‘. In: *Rezeptionskulturen: Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*. Hrsg. v. Mathias Herweg u. Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston 2012 (Trends in Medieval Philology; 27). S. 66–86. Hier S. 67.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁵⁷ Dreeßen: *Wandlungen*, S. 86.

selbst wieder ein stärkeres Gewicht zu, ob dies jedoch die ursprüngliche Absicht des Autors gewesen sei oder schlichtweg der Effekt des Kürzungsvorgangs, bleibe fraglich. Wirnts Text habe „eher Stoff- als Sinnangebot“ für den jüdischen Bearbeiter bereitgehalten.⁵⁵⁸

Die Motivation der Handlung im *Widuwilt* ist folglich ebenso eine andere. Auch Cormeau weist darauf hin, dass die Ähnlichkeit eher oberflächlich zu sehen sei, eine Verbindung der einzelnen Motive jedoch fehle, sie „haben neben ihrem unmittelbaren Sinn keinen Bezeichnungswert durch die Stellung in der Struktur, Zusammenhang gibt nur die vorbereitende Motivation der Szenen.“⁵⁵⁹ Dies wiederum führe dazu, dass im Text „Widersprüche beseitigt sind, die Wirnt der Wegstruktur wegen hingenommen hatte.“⁵⁶⁰ Dies fügt sich in die bisherigen Betrachtungen zu den Nachfolgetexten, wo Veränderungen oftmals an den ursprünglichen Unstimmigkeitsstellen in Wirnts Text erkennbar waren, und wird genauer zu untersuchen sein.⁵⁶¹

Das Hauptaugenmerk liegt im Folgenden auf den Leer- bzw. Unstimmigkeitsstellen und wie bzw. ob diese sich in den späteren Texten wiederfinden lassen. Die verschiedenen Retextualisierungen sollen dabei immer mit Blick auf den Vorgängertext von Wirnt untersucht werden, um festzustellen, wie mit den zuvor aufgeführten Unstimmigkeiten verfahren wird. Diesbezüglich lassen sich folgende Fragen an die Texte stellen: Werden diese beibehalten oder aufgelöst? Wie erfolgt eine mögliche Auflösung? Lässt sich eine übergreifende Vorgehensweise erkennen? Werden die unterschiedlichen Kategorien der Unstimmigkeiten jeweils anders behandelt? Werden überhaupt alle Unstimmigkeiten bearbeitet oder bleiben einige unverändert bestehen?

⁵⁵⁸ Ebd., S. 88.

⁵⁵⁹ Christoph Cormeau: Die jiddische Tradition von Wirnts ‚Wigalois‘. Bemerkungen zum Fortleben einer Fabel unter veränderten Bedingungen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 8 (1978), S. 28–44. Hier S. 37.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Dabei scheint es jedoch auch bereits bei Wirnt so, dass einzelne Motive eher lose nebeneinander stehen und die Episoden oftmals ausgetaucht werden könnten.

2 Einzeluntersuchungen

2.1 Unstimmigkeiten auf der Ebene der Figurenkonzeption

2.1.1 Die unstimmige Ausgestaltung der Gawein-Figur

2.1.1.1 Die Darstellung Gabons in der Prosaauflösung

Auch in der Prosafassung erscheint der fremde Ritter Floreys zu Beginn des Romans und will der Königin den Gürtel schenken, die ihn jedoch selbst gleich ablehnt und einwendet: *diß gepüret mir nicht ze thuon* (WvR 191,1). Gabon wird zwar ebenfalls als Ratgeber mobilisiert, doch muss er die Königin nicht über falsches und richtiges Handeln belehren, da diese sich selbst bewusst ist, dass eine Annahme des Geschenks kompromittierend und ehrenrührig wäre. Floreys besteht jedoch auf eine Annahme, sodass sie es nicht ablehnen kann. Der Gürtel bleibt als wichtiges Element der Handlungsmotivierung zum Romanbeginn erhalten, ohne ihn wäre die Verbindung zwischen Gabon und Florie nicht möglich. Dass der berühmte Artusritter ohne fremde Hilfe im Kampf überwunden werden kann, ist offenbar nie als Alternative denkbar. Zudem ist die Treue zum Original als Prinzip der Bearbeitung von hoher Bedeutung; den Romanbeginn zu verändern, stellt keine Option dar.

Gabon ist neben Artus und Floreys der einzige Ritter, der namentlich genannt wird, nicht einmal die Königin wird hier mit ihrem Namen bezeichnet. Eine Reduzierung auf die wichtigsten inhaltlichen Informationen ist erkennbar. Selbst Floreys wird namentlich an seine Schwester Florie angeglichen.

Neben der etwas reduzierten Bedeutung von Gabon als Ratgeber sind einige weitere Änderungen auffällig, welche Auswirkungen auf die Deutung der Vorgeschichte haben. Als Floreys ihm gesteht, wieso er ihn habe besiegen können, reagiert der Artusritter zunächst defensiv und beteuert *Aber soelt mir mein schwertt gancz beliben sein. jch woelt eüch vnd all eüer listigkeit mit der hilff gotes erobere vnd überwunden haben* (WvR 192,19f.). Ursprünglich als Erzählerkommentar verfasst, wird die Rechtfertigung nun zur Figurenrede. Auch soll Floreys solche *listigkeit vnd zauberey* (WvR 192,25) nicht mehr gegen ihn einsetzen. Derlei Bemerkungen lassen Floreys Handeln stärker unrechtmäßig erscheinen, als es in den übrigen Texten der Fall war. Melzer spricht in diesem Fall von der „Tendenz einer

moralisierenden Bewertung⁵⁶². Der Erfolg durch wundersame und glückhafte Begebenheiten wird im Vergleich zur ritterlichen Leistung herabgewürdigt. Die Leistung des Ritters zählt nur dort, wo sie ohne Hilfsmittel vollbracht wurde.

Abgesehen von der Zauberei, die von dem wundersamen Gürtel und der Kraft der Steine ausgeht, sind Elemente der Anderwelt weitgehend verschwunden oder werden stellenweise gar durch religiöse Komponenten und Motivierungen ersetzt. So wird etwa das goldene Rad in Floreys' Land lediglich als *gemachet durch einen priester* (WvR 193,8) beschrieben, Fortuna wird hier im Vergleich zum *Wigalois* nicht mehr genannt. Darüber hinaus wird das Reich zwar als *verschlossen land* (WvR 192,29f.) bezeichnet, was jedoch nicht näher erläutert wird. Es entstehen somit unstimmmige Stellen, die ohne ein Vorwissen und eine Kenntnis des ursprünglichen Versromans nicht verständlich sind. Ebenso verhält es sich mit der Bedingung, die Floreys aufstellt, als er Gabon seine Schwester zur Frau geben will: *jr mügent dannocht ritterschaft suoehen. vnd andere lad beschawen yedoch dz jr die merer zeit hie heym beleibt* (WvR 193,18f.). Mit dem Wissen, dass Gawein in Wirnts Text ausreitet und nie wieder zurückkehren kann, erschließt sich dieser Kommentar teilweise. Unklar bleibt, wieso ihm weiterhin nicht erklärt wird, dass er ohne Floreys' Begleitung das Land nicht mehr betreten kann. Die auffälligste Änderung der Prosaauflösung liegt jedoch darin, dass Florie Gabon erzählt, dass sie schwanger ist, bevor er zum Artushof aufbricht, und ihn bittet, die Reise nicht anzutreten (WvR 193,34f.). Gabon will sich von seinem Vorhaben nicht abbringen lassen, verspricht jedoch, rechtzeitig zurückzukehren. Hier lässt sich ein leichtes Desinteresse des Vaters hinsichtlich des eigenen Sohnes vermerken, das sich – je nach Fassung – auch in den Chrétien-Fortsetzungen fand, als Gauvain nicht zur Suche nach seinem Kind aufbrechen will (siehe Kap. I.3.4).

Florie gibt Gabon darauf *eynen kostlichen teüren gürtel* (WvR 193,42), den er nicht ablegen soll. Gabon jedoch *wolt den gürtel nicht fueren vnd troestet sich seiner manheit* (WvR 194,2f.). Er will nicht aufgrund der Kraft der Steine seine Kämpfe und Aventiuren erfolgreich bestreiten, sondern aus eigener Kraft siegen. Dies fügt sich zu seiner vorherigen Aussage und seinem Unmut darüber, dass Floreys ihn nur mit Hilfe des Gürtels besiegen konnte. Rückwirkend wird deutlich, wieso der Erzählerkommentar zur Figurenrede wurde.

⁵⁶² Melzer: Trivialisierungstendenzen, S. 117.

Die Weigerung, den Gürtel anzunehmen, führt allerdings dazu, dass es Gabon erneut nicht möglich ist, das fremde Land zu finden und zu seiner Frau zurückzukehren. Erst im Nachhinein wird er sich des Fehlers bewusst und denkt, *ymb wz jm sein fraw den reychen vnd kostlichen gürtel geben het. vnd gerawe in on massen sere daz er den ye hinder jm gelassen hete* (WvR 194,20–22). So muss er unverrichteter Dinge nach Caridol zurückreiten und Wigoleis wächst ohne seinen Vater auf. Die Unstimmigkeit um den Gürtel, wie sie noch in Wirnts Roman vorlag, wird somit in der Prosafassung durch Gabons Weigerung ein Stück weit aufgelöst.

Wie die ersten Episoden zeigen, finden sich bereits viele kleine Abweichungen und Änderungen, die dazu führen, dass sich die Bedeutung der Vorgeschichte verschiebt. Die Tilgung des Übernatürlichen aus der Genealogie kann rein äußerlich mit dem Wahrheitsanspruch der Prosa erklärt werden. Inhaltlich betrachtet, bewirkt dies zunächst, dass Wigoleis keine besondere Abstammung mütterlicherseits mehr hat. Er kommt nicht mehr aus dem Land der Fortuna, das Rad ist von einem Priester gefertigt. Das immerwährende Glück ist somit von Gott abhängig. Damit ist die gesamte Erzählung von Beginn an eher religiös konnotiert. Die Zauberkraft des Gürtels wird hier zudem durch die Figur Gabons als negativ beurteilt. Eine besondere Abstammung besitzt Wigoleis in der Prosafassung nur noch von Seiten seines Vaters. Doch auch Gabon selbst ist hier ebenfalls nicht mehr der strahlende Musterritter wie zuvor. Er reagiert ungehalten Floreys gegenüber, ignoriert Flories Geschenk und verlässt das Land, obwohl er weiß, dass sie schwanger ist. Gestärkt wird dies wenig später durch die Ausführung im Zusammenhang mit dem Tugendstein. Während sein Sohn problemlos auf diesem Platz nehmen kann, was sonst nur König Artus möglich ist, kann Gabon lediglich mit der Hand daran reichen: *Das der siczes auf dem stein emperen muoste verworcht er. dz er eines mals ein junckfrawen über jren willen vmbfieng* (WvR 195,34f.). Anstatt den Artusritter jedoch in Schutz zu nehmen, wie es der Erzähler noch im *Wigalois* tat, wird die Verfehlung Gabons hier dazu genutzt, unsittliches Verhalten deutlich zu verurteilen: *O solt yecz die frefeln oeden toerper. die junckfrawen über jren willen nicht allein vmbfahen. sunder auch freuelichen vergeweltigen gestrafft werden nach der grossen schuld* (WvR 195,37–40). Zwar wird es als Fehler des Steines, der *vnuernünfftigen creatur* (WvR 195,36), ausgelegt, die Gabon fälschlicherweise derart straft, dennoch ist auffällig, dass der Ritter hier erneut im Zusammenhang mit dem Motiv der Vergewaltigung genannt wird. Auch wenn er sich

nicht dieser Schandtatschuldig gemacht hat, wird sein Vergehen immerhin in diese Richtung eingeordnet und als eine Art Vorstufe dazu angesehen. Die Figur Gabons wird in der Prosaauflösung somit moralisch fragwürdiger dargestellt als in Wirnts Roman.

In diesem Zusammenhang kann noch einen Schritt weiter gedacht werden: Der Erzähler spricht von dem Stein als *einer vnuernünfftigen creatur* (WvR 195,36). Indem er den Tugendstein derart herabsetzt, mindert er auch dessen Aussagekraft und die Tugendprobe im Ganzen. Wenn der Stein offenbar falsche Aussagen und Anschuldigen hervorbringt, wie viel Gewicht ist dann dem vermeintlich außergewöhnlichen Bestehen der Probe durch Wigoleis zuzurechnen?

2.1.1.2 Die Vorgeschichte in Fuetrers *Wigoleis*

Mit Fuetrers Bearbeitung des *Wigoleis* beginnt der zweite Teil des *Buchs der Abenteuer*. Bereits auf den ersten Blick ist die enorme Reduktion des Textes auf fast ein Sechstel erkennbar – Harms spricht in diesem Zusammenhang von einem „Subtraktionsverfahren“ Fuetrers⁵⁶³. Aus den 11708 Versen bei Wirnt werden 317 Strophen mit je 7 Versen bei Fuetrer.

In einem Wald vor Karidol hat die Gesellschaft ihre Zelte errichtet, als ein fremder Ritter, Floreis, eintrifft und der Königin einen Gürtel anbietet. Diese wendet sich an Gaban und bittet ihn um Rat. Da ein Annehmen als unehrenhaft angesehen wird, soll die Königin den Gürtel wieder zurückgeben (BdA 3015).⁵⁶⁴ Doch Floreis besteht darauf, stellvertretend mit den Rittern des Hofes zu kämpfen, da sein Geschenk nicht angenommen wurde. Alle unterliegen dem fremden Ritter und letztlich muss Gaban als Gefangener mit ihm ziehen. Auf dem Weg erklärt Floreis ihm, *wie er mit zaubers listten / unnd chraft der stain sunss überwunden wäre* (BdA 3021,6f.). Wie bereits in Wirnts Fassung wird Gaban als Ratgeber und

⁵⁶³ Wolfgang Harms: Anagnorisis-Szenen des mittelalterlichen Romans und Ulrich Fuetrers „Buch der Abenteuer“. In: ZfdA 95 (1966). S. 301–318. Hier S. 310.

⁵⁶⁴ Hier und im Folgenden unter der Sigle BdA zitiert nach: Ulrich Fuetrer: Das Buch der Abenteuer. Teil 2. Nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek) in Zusammenarbeit mit Bernd Bastert herausgegeben von Heinz Thoelen. Göppingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 638).

sieghafter Kämpfer eingeführt. Im Gegensatz zur Prosafassung ist diese Rolle jedoch nicht derart stark reduziert.

Gaban wird Florie vorgestellt, Floreis übergibt seine Schwester sogleich dem Artusritter *zú kanscheffte* (BdA 3026,6) und schon bald ist Florie schwanger. Doch Gaban zieht es zurück zum Artushof, sodass er sich von ihr erbittet, dorthin reiten zu dürfen. Zum Abschied überreicht Florie ihm den wundersamen Gürtel mit der Andeutung: *dj fart euch rewen/ wurd sunst* (BdA 3031,3f.). Was genau damit gemeint ist, bleibt jedoch offen. Gaban hingegen lässt den Gürtel zurück, sodass er das Land nicht mehr finden kann, als er zu Florie zurückkehren will (BdA 3034f.).

Schon in den ersten Strophen wird erkennbar, dass im Vergleich zur Wirtschen Fassung der Inhalt stark komprimiert wird, wodurch zwar einige Unstimmigkeitsstellen wegfallen, andere jedoch neu entstehen. Flories Weinen etwa wird nicht mehr angeführt und somit auch keine Andeutung gegeben, die auf ein falsches Verhalten Gabans hinweisen könnte. Die Thematik der Vergewaltigung wird nicht eröffnet, als *raine frucht* (BdA 3029,4) wird das Kind bezeichnet, entstanden *durch ir baiden mynne* (BdA 3029,3).

Wie in den übrigen Texten kann Floreis Gaban nur mit Hilfe des Gürtels besiegen, zudem ist dieser für den Zutritt zu seinem Reich erforderlich, welches allerdings nicht als wundersam beschrieben wird. Auffallend ist in Fuetrers Text im Folgenden ein anderer Umgang mit dem Zaubergürtel, sowohl im Vergleich zu Wirnts Versroman als auch zur Prosaauflösung. Flories knappe Andeutung, Gaban werde es bereuen, wenn er den Gürtel nicht mitnehme (BdA 3031), ist zunächst nicht verständlich, da keine weitere Erklärung folgt, wie diese Äußerung zu verstehen ist. Doch bereits drei Strophen später erfahren die Rezipienten, dass Gaban ohne den Gürtel den Weg zurück nicht mehr finden kann. Ob er es bedauert, nicht zurückkehren zu können, ist nicht erkennbar. Die Episode muss irritieren und wirft Fragen auf: Warum erläutert Florie nicht genauer, weshalb Gaban den Gürtel mitführen soll? Und wieso lässt Gaban den Zaubergürtel einfach zurück? Der Text gibt zu beiden Fragen keine Antwort. Die Motivübernahme in Verbindung mit der starken Reduktion des Textes stellt noch deutlicher als Wirnts Text heraus, wie unstimmgig die Situation ist. Die Verurteilung des Zaubergegenstandes, wie es in der Prosafassung der Fall ist, wird hier nicht aufgegriffen. Warum Gaban ihn zurücklässt, bleibt somit unbegründet; Fuetrers Bearbeitung bemüht sich jedoch nicht darum, Widersprüche aufzulösen. Durch seine

Kürzungen trägt er sogar noch dazu bei, die Handlung an dieser Stelle unverständlicher zu gestalten. Im *Wigalois* und in der Prosafassung wird Flories Handeln begründet. Sie gibt Gawein den Gürtel mit, damit dieser ihn in gefährlichen Situationen schützt; dass er auch den Zugang zum Reich ermöglicht, weiß sie nicht. Im *Wigoleis* weiß sie offenbar etwas, ob dies jedoch ebenfalls auf den Schutz des Ritters oder die Rückkehr ins Land bezogen ist, wird nicht mehr ausgeführt. Dieses besondere Figurenwissen bleibt isoliert bestehen, alle weiteren anderweltlichen Komponenten werden hingegen weitgehend aus der Erzählung getilgt.

Wie bei der Übersetzung des *Rappoltsteiner Parzifals* scheint auch hier die Texttreue oberstes Gebot zu sein, die Auflösung von Unstimmigkeiten nicht vorrangig. Möglicherweise wurde der Widerspruch in Wirnts Roman auch nicht als derart störend empfunden bzw. ist die Passage im Rahmen der übergeordneten Handlungsführung notwendig, so dass die Inkohärenz auf Episodenebene zu keinen weiteren Änderungen veranlasst.

Auffallend in der Figurenkonzeption Gabans ist darüber hinaus, dass er nicht als Musterkrieger eingeführt und gelobt wird, wie es im *Wigalois* der Fall ist. Zwar zieht die Königin ihn als Ratgeber hinzu, doch kann dies ebenfalls mit der Treue zur Vorlage begründet werden. Seine Erfolge in Turnieren werden nicht so stark hervorgehoben, wie es in Wirnts Roman der Fall ist. Gaban wird als *edel* (BdA 3018,2), *ellensreiche* (BdA 3021,3) und *kúen* (BdA 3032,3) bezeichnet, darüber hinaus findet sich jedoch keine Herausstellung weiterer Tugenden oder Eigenschaften. Flories Anweisung zu ignorieren, charakterisiert ihn darüber hinaus eher als gedankenlos und nachlässig – eine ähnliche Darstellung wie auch im *Wigoleis vom Rade*.

Die Szene um die Tugendprobe findet sich in der Fuetterschen Version ebenso wie im *Wigalois*. Als *Wigoleis* am Artushof ankommt, nimmt der junge Ritter auf einem Stein Platz, dem sich niemand nähern kann, außer *er wär dann ganntzer tugent auß erlesen* (BdA 3042,7). Mit Ausnahme von König Artus ist dies am Hofe keinem Ritter möglich, Gaban kann nur mit der Hand an den Stein fassen, da er seine Ehre *an ainer magt verloß* (BdA 3043,7). Diese Stelle ist besonders spannend. Der Erzähler schaltet sich hier ein und fragt: *Wie nw das von Gabane / zum ersten sich ergieng?* (BdA 3044,1f.). Im Gegensatz zum *Wigalois* scheint es nötig, ein entsprechendes Rezipientenwissen noch einmal zu aktivieren. Die Erklärung, *ain maget wol getane/ an urlaub er mit armen umbe vieng* (BdA 3044,3f.), ist zwar nur sehr knapp, wird

aber offenbar als ausreichend empfunden. Darüber hinaus lässt die Äußerung nun ebenfalls die Verknüpfung zur altfranzösischen Tradition zu, in der Gauvain mit dem Makel der Vergewaltigung behaftet ist. Am Münchner Hof kann Fuetrer mit einem kundigen Publikum rechnen, das auch Kenntnis von altfranzösischen Texten besitzt. So erkennt auch Bastert eine Erzählabticht, „die gezielt das literarische Vorwissen der Rezipienten einbezog. Vielleicht darf die ästhetisch-literarische Kompetenz des Publikums sogar als der eigentliche Konstitutionsgrund des Werks gelten.“⁵⁶⁵ Die häufigen Anspielungen erfordern ein entsprechendes Wissen geradezu. Cramer geht überdies soweit zu konstatieren, das gesamte Werk „setzte eine ganze Bibliothek voraus.“⁵⁶⁶ Auch wenn Cramer dabei vermutlich vorwiegend den Entstehungsrahmen vor Augen hat, kann diese Annahme durchaus auch auf das Publikum übertragen werden. Nicht nur, dass die häufigen Motivzitate ohne ein entsprechendes Wissen über den Text hinaus wenig verständlich sind, auch die starke Reduktion verändert den Text oftmals, sodass die Kenntnis des Originaltextes durchaus hilfreich ist – wie die Szene um den Zaubergürtel zeigte.

Fuetrer nutzt überdies Gabans Verstoß gegen das rechte ritterliche Verhalten und sein Unvermögen, auf dem Stein zu sitzen, um Albrecht und dessen Hof zu rühmen, da es ihm zweifellos möglich wäre, sich auf dem Stein niederzulassen. Die auffällige Stelle aus dem *Wigalois* wird somit in Ulrichs Text übernommen, aber für die dortige Intention umgeformt.

Nachdem Wigoleis zum König gebracht wird, trägt er diesem seine Bitte um Aufnahme am Hofe vor, die ihm sogleich gewährt wird. Gaban soll die Erziehung zum Ritter übernehmen. Dass hier Vater und Sohn unerkannt aufeinandertreffen, wird nicht gesondert erwähnt, was an dieser Stelle jedoch nicht besonders auffällig erscheint. Wigoleis zog nicht aus, um den Vater zu finden (siehe dazu Kap III.2.2.1).

Die Darstellung Gabans in der Strophenfassung ist weniger ambivalent und daher weniger unstimmig, als dies noch in der Wirrtschen Fassung der Fall war. Dies geschieht allerdings zu Lasten der Figur. Gaban wird keinesfalls als Musterritter dargestellt – bis auf wenige Epitheta. Übernommen wurden vielmehr unritterliche Eigenschaften. Insbesondere die Erwähnung des früheren Vergehens im Rahmen der Tugendprobe, die durch die

⁵⁶⁵ Bastert: Münchner Hof, S. 226.

⁵⁶⁶ Thomas Cramer: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter. 3., aktualisierte Auflage. München 2000. S. 88.

sprachliche Gestaltung besonders hervorgehoben wird, zeichnet kein musterhaftes und höfisches Bild des Ritters. Die scheinbar besondere Abstammung des Protagonisten wird damit ebenfalls geschmälert. War es in der Prosafassung die Tugendprobe selbst, die an der Perfektion des Protagonisten zweifeln ließ, findet sich hier ein ähnliches Vorgehen, indem die Vaterfigur herabgesetzt wird.

2.1.1.3 Der Romanbeginn im *Widuwilt*

Wie seine Vorgänger beginnt auch der Text des *Widuwilt* am Artushof, wo alle Ritter begierig auf Aventuren warten: *do wor keiner, der sich durft formessen / zu trinken oder zu essen* (Wid 5,5f.).⁵⁶⁷ Schon in den ersten Versen werden programmatisch viele gängige Motive eingesetzt: Es ist Pfingsten, ein großes Fest findet statt, doch bevor eine Aventure den Hof erreicht, dürfen die Ritter nicht essen – auch den Brauch der Blankobitte spricht der Erzähler an. Die ersten Strophen sind bereits überladen mit allerlei Anspielungen auf die möglichen Traditionen, mit denen im Artusgenre Erzählungen eröffnet werden, wie dies auch für den *Wigalois* und den *Bel Inconnu* angeführt wurde (siehe Kap. I.2.1 sowie II.1.1.1). Im *Widuwilt* wird das Motiv des Wartens auf Aventuren überdies so weit überspitzt, dass eine Missachtung mit der Todesstrafe geahndet ist, sodass am Hof *gross ungemach* (Wid 7,14) herrscht, da die Ritter abends hungrig zu Bett gehen müssen. Am nächsten Morgen hält die Königin mit ihren Dienstmädchen sogar Ausschau, *dos sie neie mer mecht heren oder sehen* (Wid 8,6). Neben der Übersteigerung des Motivs, die das Geschehen nahezu ins Lächerliche verschiebt, ist hier der Verweis auf das Fiktionalitätsbewusstsein des Textes hervorstechend: ohne Handlung keine Erzählung und ohne Erzählung auch kein Artushof.

Endlich reitet ein fremder Ritter heran – die Handlung wird ausgelöst. Der Ritter fällt der Königin zu Füßen und bittet sie um die Annahme eines Gürtels, den er ihr gerne überreichen möchte (Wid 10–11). Nur um zu ihr zu gelangen, habe er bereits *geliten gross beschweren* (Wid 10,16). Er gibt ihr Zeit bis zum nächsten Tag für die Entscheidung, ob sie das Geschenk behalten möchte. Die Königin berät sich daraufhin mit ihrem Gemahl und drei

⁵⁶⁷ Hier und im Folgenden unter der Sigle Wid zitiert nach der Transkription des westjiddischen *Widuwilt: Ritter Widuwilt*. Die westjiddische Fassung des ‚Wigalois‘ des Wirnt von Gravenberc. Nach dem jiddischen Druck von 1699. Hrsg. v. Siegmund A. Wolf. Bochum 1974.

weiteren Beratern. Unter diesen findet sich auch Gabein, der im Gegensatz zu den anderen beiden von der Annahme des Geschenks abrät.

Der Roman des *Widuwilt* beginnt mit einer ähnlichen Konstellation wie die übrigen Texte, wandelt diese jedoch an einigen Stellen ab. Der Fußfall etwa verstärkt noch einmal die Bitte des fremden Ritters, sodass die Königin gar keine andere Wahl hat, als den Gürtel zunächst anzunehmen. Daraufhin wendet sie sich jedoch nicht direkt an Gabein, sondern an den König, der wiederum einen Rat zusammenruft. Die Versammlung des Rates erinnert an Motive der *chanson de geste*. Gabein ist erneut in seiner Beraterfunktion dargestellt, sein Wort entscheidet letztlich, der König betont noch einmal: *ich will eierm rot beischton, / ich folg eich un keinem andern mon* (Wid 18,3f.). Der fremde Ritter ist über diese Entscheidung äußerst verstimmt und fordert einen Zweikampf mit demjenigen, der dafür verantwortlich zeichnet. Auch gegen alle übrigen Ritter am Hof will er antreten, woraufhin diese dem König vorwerfen, einzig auf Gabeins Rat gehört zu haben. Daher soll nun auch Gabein gegen ihn antreten.

Wie in den übrigen Texten kann der fremde Ritter seinen Gegner besiegen und Gabein muss ihm in sein Reich folgen. Die Niederlage der übrigen Artusritter wird hier nicht aus- erzählt. Der Weg in das Land des fremden Ritters wird als sehr wundersam beschrieben, menschenleer, ohne Straßen und Häuser – dies ähnelt der Darstellung im *Wigalois*. Nach vier Wochen erreichen sie das prächtige Land des Ritters. Dieser erklärt Gabein, dass er ihm seine Tochter zur Frau geben möchte. Gabein reagiert zunächst sehr ablehnend: *wi sch- pot ir meiner so ser? / ir fint eier tochter wol ein andern mon* (Wid 38,2f.). Doch als er auf die Tochter trifft, kann er ihr nicht widerstehen und willigt in die Verbindung ein. Auch die Herrschaft über das Land soll er antreten.

Da er jedoch seinen Onkel und die Artusritter verlassen musste, zieht es ihn bald zurück zum Hof. Seine junge Gemahlin warnt ihn davor wegzureiten:

nemt eich dos nit in eiern sin,
doss ir kent kumen dor,
den ess is zu fremd, sog ich eich forwor.
wen ich schon reist zehen jor anander
un ligt nit ein nacht, wu di ander,
hin kent ir nit kumen,
dis ich ess hob fornumen
fan dem foter mein
(Wid 48,8–15)

Darüber hinaus eröffnet sie Gabein, dass sie schwanger ist. Dieser reagiert wenig interessiert und will dennoch zum Artushof reiten. Auf die Frage, welchen Namen das Kind tragen soll, antwortet er unwirsch, *du magst in heissen wi du wilt* (Wid 49,12) – mit dieser eigentlich nicht ernst zu nehmenden Entgegnung erhält der Sohn nun seinen Namen.

Nachdem Gabein einige Zeit am Artushof verbracht hat, will er wieder zurückreiten, was ihm jedoch wie in den übrigen Texten nicht möglich ist, sodass er es aufgeben und an den Hof zurückkehren muss. Der Sohn kommt ohne seinen Vater zu Welt, *di muter liß in heißen Widuwilt/ den si hot ess also forschanden* (Wid 55,6f.) – der Name des Protagonisten beruht somit auf einer achtlosen, desinteressierten Äußerung des Vaters und einem Missverständnis auf Seiten der Mutter. Die Namensgebung wirkt belanglos, beinahe beliebig zu ersetzen. Diese Diskreditierung der Figuren kann möglicherweise als parodistisch gewertet werden: Einer der berühmtesten Ritter des Artushofes bekommt einen Sohn, einen Erben, der zu einem ebenso tugendhaften Ritter heranwachsen kann, der den Fortbestand der Artusritter sichern und Gabeins Vermächtnis weitertragen könnte. Stattdessen kümmert der Vater sich nicht um seinen Sohn und hat nur das eigene Vergnügen im Sinn. Ein weiteres Mal wird sein guter Ruf verunglimpft. Doch kann dies auch auf eine höhere Ebene abzielen, worauf Däumer hinweist:

Vergegenwärtigt man sich des Weiteren, dass jede Taufe ein Vorgang ist, in dem sich ein christliches Ur-Ritual wiederholt, nämlich die Taufe Christi im Jordan, liegt es nahe zu vermuten, dass ein Vater, der seinem Sohn nur Desinteresse entgegenbringt, auch einem Gott entsprechen könnte, der in seinem Sohn nicht den *moschiah*, sondern eben nur einen von vielen Propheten sieht.⁵⁶⁸

Dieser Seitenhieb auf die christliche Religion wird umso auffälliger, wenn die Rezipienten Kenntnis vom ursprünglichen Text haben, der einen Protagonisten präsentiert, der christlicher kaum sein kann. Darüber hinaus kann diese Namensgebung – rein im Rahmen des Artusromans betrachtet – auch auf eine Herabminderung der Tradition hinweisen. Im *Wigalois* deutet der Name des Protagonisten auf seine Herkunft und spielt damit auch auf Wolframs *Parzival* an. Indem der Name bzw. die Namensgebung im *Widuwilt* nun ins

⁵⁶⁸ Matthias Däumer: Das Lachen des verbitterten Idealisten. Parodie und Satire im *Widuwilt*. In: Ironie, Polemik und Provokation. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 10). S. 259–285. Hier S. 268.

Lächerliche gezogen wird, wird auch die Herkunftsgeschichte der beiden Ritter Wigalois und Parzival und mit ihnen die gesamte Erzählung herabgesetzt. Ob dies mit einer Herabsetzung des Christlichen einhergeht, da auch Wolframs *Parzival* einige christliche Merkmale und Überlegungen enthält, bleibt nur zu vermuten.

Obwohl auch der Text des *Widuwilt* die gleiche Handlung wie seine Vorgänger erzählt, bewirken einzelne Änderungen eine Verschiebung des Tenors. Jaeger warnt zwar davor, dem Schreiber Bestrebungen zu unterstellen, den Text logischer zu gestalten, da dies „durchaus genau so gut als Anpassung an einen grundsätzlich anderen Publikumsgeschmack oder eine ganz andere Gebrauchsfunktion des Textes“ zu werten sein könne.⁵⁶⁹ Dennoch ist nicht zu übersehen, dass wiederholt Begründungen und Erklärungen eingefügt sind, die oftmals für ein höheres Maß an Stimmigkeit im Text sorgen.

Im Gegensatz zu den beiden deutschen frühneuzeitlichen Texten ist die Ratgeberfunktion Gabeins hier wieder stärker ausgeweitet. Sein besonnener Rat erscheint dem König als richtig, sodass er nach diesem handelt. Jaeger argumentiert, Artus zeige sich in der Szene „relativ unsicher und geschwächt, in existentiellen Fragen von der Unterstützung seiner zahlreichen Ratgeber abhängig“, zieht die Gegenposition nur bedingt in Betracht.⁵⁷⁰ Doch agiert er hier ganz in seiner Rolle als König. Der fremde Ritter drängt den Gürtel der Königin mithilfe des Fußfalls geradezu auf, sie kann ihn nicht ablehnen, ohne den Ritter zu verärgern. Aufgrund gesellschaftlicher Normen muss sie den Gürtel zunächst annehmen. Insbesondere der Königin ein solches Geschenk anzubieten, muss Artus nicht nur als Ehemann, sondern auch als König alarmieren, da mit einer Annahme mögliche Verpflichtungen einhergehen können. Nach einem privaten Gespräch zieht er daher sein Gefolge zurate. Somit wird in der Angelegenheit offiziell vorgegangen und Artus kann nicht vorgeworfen werden, aus eigenem Kalkül oder gar Eifersucht zu handeln. Er wägt die unterschiedlichen Meinungen ab und entscheidet sich für diejenige, die ihm plausibel erscheint und seine Frau, die Königin, aber auch sich selbst und den gesamten Hof davor schützt, in Verruf zu geraten. Um die durchaus prekäre Situation abzuwenden, soll die Königin den Gürtel zurückgeben.

⁵⁶⁹ Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 231.

⁵⁷⁰ Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 223.

Im Gegensatz zu den übrigen Texten kämpft der fremde Ritter daraufhin nur mit Gabein, der sich gleich unerschrocken rüstet. Knaeble sieht an dieser Stelle eine ironische Verkehrung des Bildes der tapferen Artusritter, die sich feige zurückziehen anstatt kampfesmutig dem Herausforderer entgegen zu reiten. Dies erkennt sie als spezifische Änderung gegenüber Wirnts Text.⁵⁷¹ Mit Blick auf den französischen *Bel Inconnu* kann das Figurenverhalten jedoch ebenfalls begründet werden, dort wird ein ähnliches Bild des Artushofes und seiner Ritter gezeichnet.

Dass die übrigen Ritter den Kampf Gabein zuschieben, da es sein Rat war, den Gürtel abzulehnen, schätzt Jaeger gar als Zeichen von Neid und fehlender Solidarität ein.⁵⁷² Weissberg hingegen erkennt die Bemühungen des Verfassers, der das Handeln der Figuren stärker begründen und „für das Benehmen der Personen sowie für die Umstände Motive finden“ möchte.⁵⁷³ Sowohl der König, als auch die Artusritter sind von selbstständigen Überlegungen statt blinder Treue geprägt.

Der König mitsamt seinem Hof steht somit in einem etwas besserem Licht am Ende der Vorgeschichte da – im Gegensatz zu Gabein, der nicht nur im Kampf unterliegt, sondern sich zudem der Tochter des fremden Ritters gegenüber äußerst taktlos verhält. Dass der sonst so tapfere Ritter nur aufgrund des Gürtels unterliegt, wird zunächst nicht erwähnt, sodass seine Niederlage umso schwerer wiegt.

Der Gürtel wird hier zudem wenig beschrieben, von den magischen Fähigkeiten und seiner Wirkung, Glück und Freude, Sprachgewandtheit und Weisheit, aber auch körperliche Fertigkeiten zu verleihen, wie es noch im *Wigalois* ausführlich erzählt wird, erfährt das Publikum nichts. Dieser Teil ist nur mit dem Wissen um die ursprüngliche Geschichte verständlich bzw. führt das Weglassen zu einer unvoreilhaften Darstellung der Gabein-Figur an dieser Stelle. Dass der Gürtel den Eintritt in das fremde Reich ermöglicht, wird ebenfalls nicht angeführt. Gabeins Gemahlin warnt ihn zwar ausdrücklich, dass er nicht zurückkehren kann, doch erklärt sie nicht, wieso. Da zuvor wiederholt zusätzliche Erläuterungen

⁵⁷¹ Vgl. Susanne Knaeble: Ironische Distanzierung im Fokus intertextuellen Erzählens. Der westjüdische ‚Widuwilt‘ als Rezeptionsgegenstand. In: Ironie, Polemik und Provokation. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 10). S. 85–108. Hier S. 97f.

⁵⁷² Vgl. Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 226.

⁵⁷³ Weissberg: Zur Stellung, S. 398.

eingefügt werden, um das Handeln der Figuren zu begründen, muss das Fehlen an dieser Stelle auffallen. Mit einem entsprechenden Hinweis würde allerdings das gesamte Motiv seine Wirkung im Erzählverlauf verlieren.

Trotz der Warnung reitet Gabein von seiner schwangeren Gemahlin fort. Nicht König Artus, sondern Gabein ist hier von einer großen Ambivalenz geprägt: Einerseits wird er als umsichtiger und wichtiger Berater am Hofe dargestellt, der bereitwillig den Kampf auf sich nimmt, um die Ehre des Königs zu verteidigen, andererseits kennzeichnet ihn ein gleichgültiges und auf seine eigenen Interessen bedachtes Verhalten im Umgang mit seiner Gemahlin. Der Unterschied zwischen seiner öffentlichen Position am Hofe und seinem Handeln im privaten Bereich wird hier sehr deutlich.

Doch nicht nur das Motiv des Gürtels, auch die übrigen anderweltlichen Elemente sind im Vergleich zum *Wigalois* reduziert dargestellt. Zwar wird der Weg in das Reich als wunderbar bezeichnet, auch der Zutritt ist offenbar nicht jedem möglich, doch wird auf die übrigen Kennzeichen verzichtet. Es ist nicht mehr das Land des immerwährenden Glücks, Fortuna und das goldene Rad werden nicht mehr erwähnt. Wurde das Rad in der Prosafassung noch angeführt, aber stärker religiös motiviert, fällt es hier ganz weg. Ob dies lediglich damit begründet werden kann, dass das Motiv der Fortuna ein abendländisches ist und somit nicht zur jüdischen Tradition passt, oder aber der Text insgesamt das Magische und Wunderbare reduziert, wird im Folgenden noch zu prüfen sein. Auffallend ist jedoch bereits die minimierte Bedeutung des Reiches. So bleibt etwa der fremde Ritter im *Widuwilt* namenlos, ebenso wie seine Tochter. Auch nimmt Gabein seine Herrschaft in seinem Reich offensichtlich nicht besonders ernst, für ihn ist der Artushof relevanter. Das Auftauchen des fremden Ritters löst zwar weiterhin die Gesamthandlung aus, darüber hinaus wird seine Figur und ihre Herkunft jedoch wenig ausgestaltet. Widuwilt hat somit nicht nur einen Vater, der sich wenig ehrenhaft verhält, sondern wird zudem einer besonderen Abstammung mütterlicherseits beraubt.

Wie die übrigen beiden Retextualisierungen behält auch der *Widuwilt* die Grundzüge des Erzählanfangs bei. Die Ankunft des fremden Ritters als handlungsauslösendes Ereignis ist fester Teil der Tradition geworden. Eine Erzählung um Gaweins Sohn ohne Vorgeschichte, wie sie noch im altfranzösischen *Bel Inconnu* zu finden ist, präsentiert keiner der Texte. Obgleich die Untersuchung des *Wigalois* zeigen konnte, dass durchaus auch eine

Lesart ohne Vorgeschichte möglich ist, wird diese Möglichkeit durch die späteren Dichter nicht aufgegriffen – das Baustück um die Gaweinfigur und den fremden Ritter erscheint fest mit der Geschichte des Sohnes verbunden. Die Abstammung von dem berühmten Artusritter ist in den Fokus gerückt und bleibt bedeutsam – ganz im Gegensatz zur Herkunft mütterlicherseits, die bereits im *Wigalois* an Bedeutung verlor. Die Nachfolger kürzen hier noch stärker, sodass die anderweltlichen Bezüge teilweise völlig wegfallen. Die Verlagerung der Signifikanz weg von der Mutter, hin zum Vater wird fortgeführt. Umso erstaunlicher ist es demnach, dass die Negativzeichnung des Vaters stellenweise sogar noch zunimmt. Diese Unstimmigkeit können die späteren Texte nicht auflösen. Dieses Merkmal scheint so fest mit der Figur verbunden, dass es nicht weggeschrieben oder umgedichtet werden kann. Die Reduzierung der mütterlichen Herkunft verbunden mit einer Vaterfigur, die nur noch dem Namen nach ruhmreich ist, nimmt darüber hinaus dem Protagonisten die ursprünglich besondere Abstammung. Wie die besondere Auszeichnung des jungen Ritters im folgenden Erzählverlauf ausgestaltet wird, wird daher von besonderem Interesse sein.

Mit Blick auf kleinere Unstimmigkeiten hingegen – etwa um Gaweins Fortgang und das Gürtelmotiv – lassen sich Tendenzen zu einer kohärenteren Erzählweise feststellen. In der Prosafassung wird durch Gabon selbst eine Begründung gegeben, wieso er den Gürtel zurücklässt. Dies lässt sich durchaus als Hinweis lesen, dass die Darstellung im *Wigalois* als unstimmt empfunden wurde und einer Erläuterung bzw. Umformulierung bedurfte.

2.1.2 Die unstimmtige Ausgestaltung des Protagonisten I: Der Ritt mit der Botin

2.1.2.1 Wigoleis als junger Ritter in der Prosa

Als die Botin mit dem Hilfesuch den Artushof erreicht und Wigoleis die Aufgabe übernehmen möchte, gibt der König dieser Bitte nur ungern nach. *Auff sprungen villeycht wol hundert ritter* (WvR 197,42), doch Wigoleis ist der erste und bleibt hartnäckig. Ein verzagtes Bild des Hofes soll hier nicht entstehen, keiner der Ritter ist zu ängstlich, um das Abenteuer zu bestreiten. Parallelen zur Darstellung im Text Renauts sind nicht zu finden.

Auch die Botin reagiert missmutig über die Entscheidung und ist besorgt, da ihr der Ritter zu jung erscheint. Diese Eigenschaft ist offenbar über alle Texte hinweg fest mit der Botin verbunden. Der Zwerg, der sie begleitet, nimmt insbesondere zu Beginn eine stark vermittelnde Rolle ein und ist darum bemüht, die Botin zu besänftigen und dem jungen Ritter gegenüber gewogen werden zu lassen. Beide Figuren bleiben namenlos. Bei der Königin konnte dies noch mit ihrer Randständigkeit innerhalb dieser Episode der Erzählung begründet werden bzw. fällt ihr Name bereits in den vorherigen Teilen des Buchs, doch nimmt die Botin eine größere Rolle ein. Offenbar werden nur die wichtigsten Personen namentlich benannt, bei den übrigen erscheint dies nicht nötig. Dies fügt sich in die übrigen Bestrebungen zur Kürzung und Minimierung.

Das abweisende Verhalten der Botin erscheint in der Prosafassung stellenweise nicht gerechtfertigt, was vorwiegend durch die Darstellung von Wigoleis' Handeln als angemessen innerhalb der einzelnen Aventiuren bedingt ist. Es wird nicht als Fehlverhalten aufgefasst und verurteilt. Stattdessen wird Wigoleis als unterhaltsamer und höflicher Ritter präsentiert, der *manige hübsche abenteür* (WvR 198,34) zu erzählen weiß. Er wird als *kuen tugentlich hoeld* (WvR 198,23) bezeichnet, der *züchtiglichen* (WvR 198,23) und *mit grosser bete* (WvR 198,24) um die Gunst der Botin bemüht ist, während diese unbeeindruckt bleibt und so das Missfallen des Zwergs erregt. Dies wiederum beeinflusst gleich zu Beginn des Weges die Rezipienten und ihre Einschätzung der Figuren.

Die Botin reagiert *vnmuotig* (WvR 199,9f.) auf die Tötung des Burgherren bei der Tjost um das Nachtlager, doch Wigoleis gibt ihr *gar guetlichen antwort* (WvR 199,11), sodass die gesamte Szene den Eindruck erweckt, als habe der junge Ritter nichts Schlimmes getan und die Botin übertreibe mit ihren Anschuldigungen. Einem möglichen Hinterfragen der Tat wird kein Raum gegeben. Auch das nächste Abenteuer wird in einer solchen Weise erzählt. Wigoleis befreit die Jungfrau aus der Gewalt zweier Riesen, *die wolten sy maegtlicher keüsch enteret haben* (WvR 199,18f.). Einen der Riesen lässt er am Leben, damit dieser das Fräulein zum Artushof begleitet. Der Text übernimmt diese Passage, ohne das Verhältnis zu den Riesen zu problematisieren. Den Sicherheitseid von einem Riesen zu erhalten scheint innerhalb der erzählten Welt möglich zu sein – ganz nach Vorlage des Wirntschen Romans.

Der Zwerg beobachtet den Kampf und berichtet der Botin, *wie gar manlichen* (WvR 199,27) der junge Ritter die beiden Übeltäter besiegen konnte, doch erneut bleibt sie

ungerührt und *schaezset das alles zuo nichtt* (WvR 199,29). Stärker noch als im *Wigalois* wird mit solchen Anmerkungen die Sympathie der Rezipienten wiederholt auf den jungen Ritter gelenkt, sodass die Frage nach seiner Tugendhaftigkeit unterdrückt wird. Wie schon im altfranzösischen *Bel Inconnu* erscheint hier die Figur des jungen Ritters als ehrenhaft, kühn und allen Aufgaben gewachsen. Der Widerspruch zwischen der vermeintlichen Tugendhaftigkeit einerseits und vielen Fehlritten andererseits, der in Wirnts Text eröffnet wird, wird in der Prosafassung nicht auserzählt. Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch die kleine inhaltliche Veränderung in der Formulierung der nächsten Szene. In Wirnts *Wigalois* reitet Nereja einfach weiter, da sie nicht auf den Ritter warten will (Wi 2174). Die Botin im *Wigoleis vom Rade* hingegen *machet sich heimlichen auf den weg* (WvR 199,34f.), was von dem Zwerg missbilligt wird. Die Figurenzeichnung der Botin erhält hier einen beinahe hinterhältigen Zug, indem sie sich heimlich davonstehlen will, was nicht aus der Vorlage hervorgeht. Dadurch ähnelt sie Helie, die schroffer als Nereja im mittelhochdeutschen Text agiert. Allerdings erschließt sich ihr Verhalten auf der Handlungsebene nicht recht. Sie benötigt einen Kämpfer, der für ihre Herrin das Abenteuer bestreitet. Wigoleis zurück zu lassen, bedeutet jedoch, den einzigen Kämpfer, den sie hat, zu verlieren. Doch fügt sich dies in die hochmütige und abweisende Ausgestaltung. Indem die Botin derart ungehalten auftritt, kann Wigoleis noch besser zum Sympathieträger werden. Der Kontrast wird verstärkt und die Figur der Botin gezielt dazu genutzt, den Protagonisten herauszustellen.

Im Abenteuer um das kleine Hündchen wird erneut deutlich, wie sich die Darstellung des Ritters verschiebt. Wigoleis nimmt das kleine Hündchen auf, um es der Botin zu schenken, als plötzlich ein fremder Ritter auftaucht, der hier mehrfach als *heyde* bezeichnet wird.⁵⁷⁴ Dieser beharrt darauf, dass die Jungfrau das Hündchen nicht behalten dürfe, wer hingegen der rechtmäßige Besitzer ist, wird nicht erwähnt. Wigoleis' Einsatz und der darauffolgende Kampf erscheinen somit sogar nachvollziehbar, da er von dem fremden Ritter angegriffen wird und sich und die Botin verteidigen muss. Die Tötung des Gegners wird im Text nicht problematisiert. Die Prosabearbeitung nimmt die Abenteuer des Helden nie zum Anlass einer tiefergehenden Diskussion über ritterliches Verhalten bzw. regt die Rezipienten nicht dahingehend an. Die Bewährung im Kampf ist das einzige, worauf es

⁵⁷⁴ Im Druck von 1493 fehlt das entsprechende Blatt aVIII, sodass an dieser Stelle erneut auf die Fassung von 1519 zurückgegriffen werden muss (hier Blatt C).

anzukommen scheint. Die Erzählung ist zur simplen Unterhaltung geworden, Didaxe und moralische Belehrung, wie sie insbesondere noch in den Werken Hartmanns und Wolframs zu finden waren, sind nicht mehr Bestandteil der späteren Erzählung. So merkt auch Fasbender an, der Verfasser schein „ein sicheres Gespür für die in den Buchmarkt seiner Gegenwart ausziehbaren Linien des höfischen Romans besessen zu haben.“⁵⁷⁵ Das intendierte Publikum soll sich vielmehr mit einer kurzweiligen Geschichte vergnügen.⁵⁷⁶

In Wirnts Text erschien es als Fehlverhalten, dass der Besitzer des Hündchens getötet und im Anschluss auf dem Feld liegen gelassen wurde. Im Prosatext entfällt diese Bewertung der Episode. Indem zusätzlich auf das Heidentum hingewiesen wird, erscheint dies als Begründung, warum eine entsprechende Bestattung hinfällig sei. Insbesondere mit Blick auf den Kampf gegen Roaz im *Wigalois*, in dessen Anschluss seine Gemahlin prachtvoll beerdigt wird, wird diese Verschiebung auffällig. Es wird daher in der Szene des abschließenden Kampfes zu prüfen sein, ob sich in der Prosafassung eine generelle Tendenz der Abwertung der Heiden finden lässt.

Der nachfolgende Kampf gegen den roten Ritter erweist sich zum ersten Mal etwas schwieriger, doch letztlich erwirkt Wigoleis den Sicherheitseid und schickt seinen Gegner wie bereits den Riesen zuvor zum Artushof, damit er dort berichtet, er sei vom *ritter mitt dem Rad* (WvR 201,19) besiegt worden. Die starken Kürzungen im Text führen dazu, dass dieser Beiname hier nicht mehr begreiflich ist. Das Rad der Fortuna und das immerwährende Glück im Reiche seines Onkels wurde bisher nicht in der Erzählung erwähnt, sodass sich den Rezipienten der Ursprung des Namens hier nicht erschließt. Erneut findet sich somit eine Textstelle, die nur mit Kenntnis des Wirntschen Romans verständlich ist.

Zwei weitere Auffälligkeiten sind ebenfalls anzuführen. Nachdem Wigoleis den Schönheitspreis für die Jungfrau zurückerobert hat, reagiert diese äußerst ungehalten darüber, dass der Ritter ihr Angebot der Ehe und Landesherrschaft ablehnt, nicht einmal den Preis möchte sie behalten, woraufhin ein Streit zwischen den beiden ausbricht:

⁵⁷⁵ Fasbender: Einführung, S. 208.

⁵⁷⁶ Schon Achnitz weist in seiner Einleitung zum *Gauriel* auf eine solche Entwicklung hin. Im Gegensatz zu den Texten des 13. Jahrhunderts, die noch als „Musterbuch höfischer Tugendlehre“ gesehen werden können, zeichnet sich der spätere Text Konrads von Stoffeln vielmehr durch sein „Spiel mit den Erwartungen der Rezipienten sowie dem souveränen Umgang mit dem Stoffvorrat“ aus, von Belehrungen lässt der Dichter mit Absicht ab (Achnitz: *Gauriel*, S. 6). Dies scheint hier ebenso der Fall zu sein.

da aber sy jn mit nicht erbitten kunde wolt sy vor großem vnmuot der reichen presencz so er jr wider gewonnen het auch nit behalten. vnd sprach Seyd jch der gebet von eüch verzigen bin so nembt auch hin die kleinet die eüer freche hand manlich erfochten hat. do wollte der mit nicht. vnd sagt. das jm diß in keinem weg gepüret. so wolt si auch nitt. also hetten sy einen langen streyt.

(WvR 201,37–42)

Was in Wirnts Text bereits unstimmgig erschien und den Rezipienten auffallen musste, wird in der Prosafassung nun den Figuren und ihrem Handeln selbst zugeschrieben. Die Entgegnung der Jungfrau spiegelt mögliche Reaktionen auf Seiten des Publikums, das mit dem Motiv des erfolgreichen Erkämpfens eines Schönheitspreises immer auch den Gewinn von Frau und Land verbindet.

Die Jungfrau reitet *vnmuotig* (WvR 202,2) davon und Wigoleis übergibt die zurückgelassenen Geschenke der Botin. Wirnt erzählt in der gesamten Episode sehr detailliert. Elamie lehnt den Preis letztlich aus Bedauern und Kummer darüber ab, dass Wigalois sich von seinem todbringenden Weg nicht abhalten lassen will. In der Prosafassung scheint die Dame erbost, da der Ritter nicht nach ihrem Willen handelt, sodass sie wenig tugendhaft reagiert. Möglicherweise sollen damit starre adlige Verhaltensweisen oder aber klischeehafte Muster des höfischen Romans karikiert werden.

Eine weitere, geringfügige Umgestaltung erfährt der letzte Kampf gegen den fremden Ritter, der ebenfalls das Abenteuer in Korotin bestreiten will. Auch in der Prosafassung erschlägt Wigoleis seinen Gegner in der Tjost, was jedoch nicht notwendigerweise hätte erfolgen müssen. Erneut werden mögliche Reaktionen der Rezipienten auf die Figur übertragen: Wigoleis springt von seinem Pferd ab und klagt: *Waffen. das dein manheyt von meiner hand erstorben ligt. verfluochet sey der preyß den jch hie erholet hab* (WvR 203,9f.). Er selbst erkennt die Sinnlosigkeit der Tötung, aber auch die eigene Schuld an. Er veranlasst eine angemessene Bestattung des tapferen Ritters, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Insgesamt zeichnet die Erzählung ein deutlich positiveres Bild des jungen Ritters. Während Wirnt mehrfach Ambivalenzen aufbaut, die an Wigalois' Ehrhaftigkeit zweifeln lassen, erscheint Wigoleis hier vorbildlicher bzw. wird ein Fehlverhalten nie thematisiert. Der Widerspruch zur Tugendprobe wird ebenso wenig aufgebaut wie derjenige zwischen Verhaltensweise des Protagonisten und Beurteilung im Erzählerkommentar. Die grundlegende Handlung verändert auch die Prosaauflösung nicht, doch die mehrfachen kleinen Änderungen und

Abweichungen von Wirnts Text lassen sich als Hinweis darauf lesen, was dort möglicherweise als unstimmg empfunen und daraufhin umgearbeitet wurde.

2.1.2.2 Der Ritt mit der Botin in der Strophenfassung

Eine Magd in Begleitung eines Zwergs erreicht auch in der Strophenfassung den Artushof. Sie fällt vor des Königs Füße und bittet um Hilfe für ihre Herrin. Sogleich springen alle Ritter auf, *noch mer dann hundert* (BdA 3061,3), und wollen die Aufgabe übernehmen. Auch Wigoleis bittet den König darum. In Fuetrers Text soll – gleich der Prosafassung – kein Zweifel am Artushof aufkommen, hier sind alle unverzüglich bereit, zu Hilfe zu eilen. Dies fügt sich in das Gesamtbild, das auf die Verherrlichung des Hofes bedacht ist. Nicht mithilfe der List einer Blankobitte, wie noch im *Wigalois* der Fall, sondern mit dem Einverständnis des Königs soll Wigoleis der Botin beiseitegestellt werden, worüber diese nicht erfreut ist. Erneut ist es der Zwerg, der die Botin zum Einlenken überreden will, doch wie ihre literarischen Vorbilder fürchtet sie *sein freche iugent* (BdA 3063,5); sie hatte auf Gaban gehofft, da *tewrer ritter nye erkennet* (BdA 3065,7) wurde. Endlich bringt auch der *Wigoleis* das Lob Gabans, das seine Vorgängertexte bereithielten.

Dass Wigoleis bei seinem ersten Kampf um die Herberge den Burgherren erschlägt, wird von der Botin nicht verurteilt, sie äußert sich nicht dazu; lediglich *in der purg hort man clag von mann und weyben* (BdA 3073,5), die den Toten betrauern. Die Frage nach Recht und Unrecht eröffnet der Text ebenso wenig wie die Prosafassung. Eine Geschichte wird erzählt, die unterhalten, nicht belehren will. Die beiden Riesen kann Wigoleis ebenfalls mühelos bezwingen und somit die Jungfrau retten. Der Botin kann er es jedoch auch in Fuetrers Text nicht recht machen. Sie will *sich verholten, / haimlichen unnd verporgen/ von dem ritter hin wegk do han verstolen* (BdA 3080,2–4). Erneut wird somit der Kontrast zwischen der Schroffheit der Botin und dem ehrenhaften Protagonisten eröffnet und die Sympathie der Rezipienten gelenkt. Dies fügt sich in die weitere Darstellung. Wie schon im altfranzösischen *Bel Inconnu* ist es auch hier die Botin, die im Anschluss *nach weybes sitten* (BdA 3082,4) nach dem kleinen Hündchen verlangt, sodass der Ritter es ihr einfängt – geradezu einfangen muss. Ihr ungehaltenes und eigensinniges Auftreten wird hier noch stärker als in den übrigen Texten als ein übliches weibliches Rollenverhalten charakterisiert. Der anschließende Kampf mit dem

Besitzer, der zu dessen Tod führt, wird wie der erste Kampf nicht moralisch beurteilt. Es findet sich zudem erneut eine Abweichung, die eine gänzlich andere Beurteilung der Episode zulässt, als es im *Wigalois* der Fall war. Der fremde Ritter wird hier wie in der Prosa als ein *haiden* (BdA 3086,2) bezeichnet. Darüber hinaus verleitet der folgende Vers – *do er den preis betzalte* (BdA 3086,3) – dazu, ihn als den Schuldigen in der Situation anzusehen. Diese kleinen Andeutungen führen insgesamt dazu, dass Wigoleis wie bereits zuvor nicht von Fehlverhalten und Unrecht geprägt ist. Die Fehler werden stattdessen auf die übrigen Figuren übertragen und die Unstimmigkeit, wie sie noch im *Wigalois* vorherrschte, somit reduziert.

So ist auch sein nächster Gegner deutlich bössartiger dargestellt. Wiederholt wird von der *gwalt* (BdA 3093,7; ebenso 3097,1 und 3099,5) gesprochen, mit der dieser den Schönheitspreis der Dame gestohlen hat. Um dieses Unrecht zu sühnen, will Wigoleis für sie eintreten und den Preis zurückgewinnen. Zum ersten Mal trifft der junge Ritter hier auf einen würdigen Gegner, den er nicht innerhalb kürzester Zeit schlagen kann. Im Gegensatz zum *Wigalois* wird jedoch kein Zweifel geäußert, er könne seinem Gegner unterliegen. Die wiederholten Anspielungen auf sein junges Alter fehlen in Fuetrers Text. Wigoleis kann auch hier den Sicherheitseid erwerben und schickt seinen Gegner wie bereits den Riesen zuvor zum Artushof, damit er dort berichtet, er sei vom *ritter mit dem rad* (BdA 3110,6) besiegt worden. Dieser Beiname ist, wie in der Prosa, nicht mehr recht verständlich, da die Ausgestaltung des wundersamen Reiches, aus dem die Mutter stammt, nicht mehr gegeben ist. Beide Bearbeitungen weisen in diesem Zusammenhang Unstimmigkeitsstellen auf, die nur mit Kenntnis des *Versromans* aufgelöst werden können. Innerhalb der Erzählung selbst bleiben sie jedoch bestehen.

Wigoleis' letzter Kampf gestaltet sich ähnlich wie in Wirnts Text. Die Ritter begegnen sich auf Augenhöhe, der Gegner ist um Fairness und gleiche Voraussetzungen bemüht und überlässt Wigoleis die Hälfte seiner Knappen und Speere. Dass der Konkurrent im Kampf tot zu Boden fällt, wird von Wigoleis beklagt: *verflüechet sey mein preis alhie, / von recht dich pillich clagen ritter vnd frawen!* (BdA 3134,6f.). Er veranlasst sogleich eine angemessene Beerdigung, bevor er mit der Botin weiterreitet. Im Gegensatz zur Episode im *Wigalois* wird der Tod des Gegners hier nicht auf den Überschwang des jungen Ritters zurückgeführt, sondern geschieht ganz einfach im Kampf. Dies fügt sich in die bisherige Figurendarstellung.

Mit Ausnahme der anfänglichen Kommentare der Botin wird von den übrigen Figuren nicht auf das junge Alter des Ritters hingewiesen oder auf eine damit zusammenhängende Unerfahrenheit bzw. ein ungestümes Verhalten. Dass er einen Kampf nicht bestehen könnte, wird nicht angemerkt. Auch ist er im Unterschied zu Wigalois nicht von dauerhaftem Fehlverhalten geprägt und ähnelt somit mehr der Darstellung im *Bel Inconnu* und der Prosafassung. Dies ist jedoch ebenso bedingt durch eine Reduzierung der Erzählerkommentare und Dialoge. Insgesamt verändert sich somit der Grundtenor dahingehend, dass Wigoleis als Musterritter ohne Makel erscheint.

Nach diesem letzten Kampf ist auch die Botin von ihm überzeugt und weiht ihn in das Abenteuer um Korotin ein. Der Verrat, den Roas hier durch den Mord am König und 300 seiner Ritter beging, erscheint in Fuetrers Text noch größer, da er am Hofe des Königs *erzogen* (BdA 3138,5) wurde. Mit Hilfe *von zauber listten* (BdA 3141,5) konnte er das Land übernehmen, das nun *ganntz öde* (BdA 3142,1) da liegt. Die Königin konnte sich mit ihrer Tochter Larey nach Roymunt retten und hofft nun auf einen Kämpfer, der Roas bezwingen kann. Dem Sieger wird die Herrschaft über das Land und Larey zur Frau gegeben. Bevor er jedoch Schloss Roymunt betreten kann, muss Wigoleis einen letzten Kampf gegen den Truchsess bestehen, dessen *sterck vnd manhait ist so vil, / das nyemant disem held kan gleich gestreiten* (BdA 3146,6). Warum an dieser Stelle plötzlich darauf hingewiesen wird, dass Wigoleis ihm unterliegen könnte, erschließt sich aus dem bisherigen Verlauf nicht. Bislang fehlten derlei Kommentare, sodass die Anmerkung der Botin hier hinfällig erscheint. Der ‚Kampf‘ ist innerhalb nur einer Strophe behandelt und wirkt auch hier eher wie eine Art Begrüßungsritual denn eine abschließende Prüfung.

Wie anhand der einzelnen Episoden gezeigt werden konnte, werden in der Strophenfassung Ulrich Fuetrers, wie es auch in der Prosaauflösung der Fall ist, eben jene Stellen verändert, die im *Wigalois* als unstimmig aufgefallen sind. Dies stützt die Annahme, dass die Darstellung im *Wigalois* von den Bearbeitern durchaus als zu unstimmig aufgefasst wurde. Neue Unstimmigkeiten, wie das plötzliche Aufkommen des Beinamens, werden meist dadurch verursacht, dass sie die Texte stark kürzen und somit Informationen fehlen. Innerhalb des jeweiligen Textes lassen sich diese meist nicht auflösen. Eine Kenntnis des mittelhochdeutschen Versromans ist hier Voraussetzung. Doch insgesamt lässt sich bereits

innerhalb der ersten beiden Textteile eine Tendenz zur Bereinigung der Unstimmigkeiten festhalten.

2.1.2.3 Die ersten Abenteuer des jungen Widuwilt

Seinen Mut und sein Können stellt auch Widuwilt unter Beweis, als eine Botin den Hof erreicht und um Hilfe für ihre Herrin Lorel bittet. Als die Artusritter die ausführliche Schilderung der bevorstehenden Abenteuer vernehmen, will niemand das Wagnis auf sich nehmen. Die Jungfrau ist erbost und schimpft *pfui dich on king Artiss un al dein reken* (Wid 93,5). Diese wenig ehrenhafte Reaktion der Ritter lässt erneut eine Verbindung zum altfranzösischen *Bel Inconnu* zu, der in diesem Zusammenhang ebenso erzählt. Auch dort ist es der Schöne Unbekannte, der als Einziger mit der Botin reiten und ihrer Herrin zu Hilfe kommen möchte. Eine Verknüpfung der beiden Texte kann an dieser Stelle möglicherweise rückwirkend das anfängliche Verschweigen der Verwandtschaft erklären. Im *Bel Inconnu* hat der junge Ritter keine Kenntnis über seinen Vater und bestreitet seine ersten Abenteuer als Unbekannter. Da Widuwilt seine Herkunft nicht offenbart, reitet auch er als Unbekannter hinfort – das Motiv wird übernommen. Verstärkt wird das Motiv des Schönen Unbekannten hier durch die vorherige Äußerung des Turmwächters, der den jungen Ritter aufgrund seiner Schönheit mit einem Engel vergleicht. Erst im weiteren Handlungsverlauf wird die Unstimmigkeit schließlich aufgelöst.

Widuwilt richtet sich an König Artus und will die Aufgabe übernehmen, selbst wenn ihn dies das Leben kosten sollte: *her, ich will eier er beworn/ un will den leiten helfen aus irer not* (Wid 94,6f.). Für Widuwilt ist das Abenteuer doppelt motiviert: Nicht nur der bedrängten Dame, auch König Artus will er damit helfen, da für diesen die ablehnende Haltung der Ritter zu einem Ehrkonflikt führt und die Feigheit der Ritter auf ihn und die Tafelrunde zurückfällt. Dennoch hält der König dagegen, da er Widuwilt als zu jung erachtet und ihm nicht zutraut, einen solchen Kampf zu bestehen. Obwohl kein anderer Ritter zur Verfügung steht, will er Widuwilt nicht davonziehen lassen. Doch dieser lässt sich nicht von seinem Vorhaben abbringen und rüstet sich.

Wie schon in allen Vorgängertexten ist die Botin auch im jiddischen Text mit ihrem Helfer unzufrieden und reitet erzürnt davon, da ihr nicht der erhoffte Ritter Gabein zur Seite

gestellt wird. Hier richtet sich der Zorn stärker gegen König Artus, dem sie zuvor bereits Vorwürfe machte: *ich will kinig Artiss laßter un schand/ ausbreiten in ale land* (Wid 106,1f.). Widuwilt hält guten Mutes dagegen und begleitet sie auch gegen ihren Willen. Erneut ist es der Zwerg, der darum bemüht ist, die Botin zu besänftigen. Diese Grundkonstellation bleibt somit bestehen, die Motivik scheint fest an dieses Personal gebunden, doch weicht der Text innerhalb der Bewährungsaventuren von seinen Vorgängern ab: Der Kampf um die nächtliche Herberge sowie derjenige gegen die beiden Riesen, die bislang in allen Varianten erzählt wurden, bleiben hier ausgespart, Widuwilts erstes Abenteuer ist der Streit um das kleine Hündchen.

Um die Botin zu beschwichtigen, greift Widuwilt ein kleines, umherlaufendes Hündchen auf und will es ihr schenken, doch sie lehnt unwirsch ab. Zudem befürchtet sie, dass der rechtmäßige Besitzer das Tier zurückverlangen könnte. Die Botin ist somit anders charakterisiert als in den vorherigen Texten, in denen sie zum Dilemma teilweise stark beitrug. Im *Bel Inconnu* löst ihre Forderung nach dem Hündchen den ganzen Streit erst aus. Während diese Eigenschaften bisher fest mit der Figur verbunden waren und nur leicht variierten, findet sich hier eine Abweichung. Im *Widuwilt* agiert sie bedachter. Dies verschiebt das Fehlverhalten allerdings auf den jungen Ritter.

Plötzlich taucht ein Ritter auf und fordert seinen Hund zurück. Widuwilt jedoch will auch auf das Drängen der Botin nicht hören und kämpft mit seinem riesenhaften Gegner, bis dieser sich ergibt und als Gefangener zum Artushof zieht. Obwohl ein Kampf an dieser Stelle nicht zwingend nötig ist, lässt Widuwilt sich nicht beirren. Diese Unstimmigkeit verweist nun auf ein ähnliches Motiv in Wolframs *Parzival*. Widuwilt scheint hier dem Rat seines Großvaters zu folgen, keinem Kampf auszuweichen (vgl. Wid 64,11). Ähnlich naiv folgt auch Parzival dem Rat seiner Mutter und begibt sich somit in stellenweise absurde Situationen.

Dennoch scheint der jiddische Text in dieser Episode darum bemüht zu sein, die große Unstimmigkeit aufzulösen, wie sie noch im *Wigalois* zu finden war. Der Streit um das Hündchen muss nicht mit dem Tod des Gegners enden, insbesondere, da das Fehlverhalten bei dem jungen Ritter selbst liegt: Er hat den Hund widerrechtlich aufgenommen und ihn trotz Mahnung der Botin nicht zurückgegeben, ein ehrbares Verhalten ist eher an seinem Gegner zu erkennen. Weissberg sieht den Kampf sogar „durch verletzte Eitelkeit,

Unvorsichtigkeit und gesteigertes Selbstbewußtsein heraufbeschworen“.⁵⁷⁷ Dies würde der Fehlerhaftigkeit des Protagonisten im *Wigalois* entsprechen. Doch anstatt nun einen Kampf auf Leben und Tod auszufechten, nimmt Widuwilt den Eid des Gegners an, auch die Botin bittet darum, diesen am Leben zu lassen. Er soll zum Artushof kehren und dort verkünden: *ritter Widuwilt, der degen frumen, / het mir bald mein leben genumen* (Wid 120,15f.). Es findet sich somit eine weitere Änderung: Widuwilt reitet hier nicht unter einem besonderen Beinamen. Die gesamte Thematik des goldenen Rades ist aus dem Text entfernt, sodass auch der Name – Ritter mit dem Rad – nicht mehr angeführt werden kann. Der Abschluss der Episode erinnert an das Ende des Kampfes gegen die Riesen in den übrigen Texten, auch dort wurde der Gegner an den Hof gesandt. Möglicherweise überschneiden die beiden Abenteuer sich hier. Die Darstellung des Hundebesitzers als *ris* (Wid 113,1 u. 7; 115,7; 116,1 u.ö.) kann ebenfalls als Hinweis darauf zu sehen sein, zumal dieser durchaus mit höfischen Attributen ausgestattet ist, ein ehrbares Verhalten im Kampf zeigt und sich an den Sicherheitseid hält – davon wurde im *Wigalois* gleichermaßen ausgegangen. Eventuell werden die ersten beiden Abenteuer auch nicht erzählt, da sie ein zu unrühmliches Bild des jungen Ritters bzw. der Abenteuerwelt zeichneten. Die Tötung des Gegners im Kampf um die Herberge etwa erscheint im *Wigalois* unbegründet, was durch die Figurenrede verurteilt wurde. Dass der *Widuwilt* so nicht erzählen möchte, zeigt der Umgang mit dem Besitzer des Hündchens. Warnock erkennt im Text allgemein eine „Abscheu davor, Menschenblut vergießen zu lassen“ und begründet damit auch weitere Änderungen im restlichen Erzählverlauf.⁵⁷⁸ Die Entführung und versuchte Vergewaltigung durch zwei Riesen wird ebenfalls nicht aufgegriffen, stattdessen wird der Riese in das Abenteuer um das Hündchen integriert. Die Thematik wurde eventuell als zu anstößig empfunden und widersprach dem Geschmack der Rezipienten. So argumentiert Warnock, das ästhetische Leitprinzip sei, „das Werk für ein Hochzeitspublikum unterhaltsam zu machen.“⁵⁷⁹ Ungerechtfertigtes Töten und eine Vergewaltigung würden zu einem solch festlichen Anlass nicht passen.

Die nächste Episode erzählt von der Jungfrau, deren Schönheitspreis Widuwilt zurück erkämpfen will, und bleibt in der Darstellung nahe an der Version im *Wigalois*. Einzig auf

⁵⁷⁷ Weissberg: Zur Stellung, S. 401.

⁵⁷⁸ Warnock: Wirkungsabsicht, S. 103.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 104.

die Benennung des Ritters als Roter Ritter mit Namen Hojir wird verzichtet, was möglicherweise mit einem mangelnden Interesse und dem fehlenden Bezug des Publikums zu solch regionalen und politischen Hinweisen begründet werden kann.⁵⁸⁰ Eine auffallende Abweichung findet sich erst wieder im letzten Kampf gegen den Burgherren, der ebenfalls das Abenteuer bestreiten und für Lorel eintreten möchte. Dass der junge Ritter dem Kampf gewachsen sei, bezweifelt er ebenso wie die Botin. Doch er wird besiegt und an den Artushof gesandt. Erneut wird hier somit auf die Tötung des Gegners verzichtet, da sie überhaupt nicht nötig ist. Darüber hinaus findet sich ein kurzer Absatz, der von der Freude am Artushof über die Ankunft des besiegten Ritters berichtet: *do dos hort riter Gabein,/ kunt er nit frelicher sein* (Wid 162,1f.). Als einziger Text verweist der *Widuwilt* somit auch zwischenzeitlich noch einmal auf den Vater, anstatt diesen für eine lange Passage ganz aus der Erzählung zu entfernen. Solche kleinen Einfügungen tragen dazu bei, den Text kohärenter werden zu lassen und die wiederholten Unstimmigkeiten aufzulösen.

2.1.3 Die unstimmige Ausgestaltung des Protagonisten II: das Hauptabenteuer

2.1.3.1 Der Weg durch das verfluchte Land

2.1.3.1.1 Die Darstellung der Abenteuer in *Korotin im Prosaroman*

Der Kampf gegen den Drachen und der Raub durch das Fischerehepaar während der anschließenden Ohnmacht sind im *Wigoleis vom Rade* weitgehend unverändert beibehalten. Der Drache stürzt den Ritter einen Felsen hinab, sodass er ohnmächtig am Ufer eines Sees liegen bleibt, wo er wenig später von einem Fischerehepaar gefunden wird.

⁵⁸⁰ Auffallend ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass sämtliche anderen nachfolgenden Texte, inklusive der dänischen Bearbeitung, die Identifikation aus dem *Wigalois* übernommen haben (vgl. dazu auch Cora Dietl: ‚Her Viegoleis med guld hiulet‘. Eine miserable dänische Übersetzung des deutschen ‚Wigoleis?‘. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 16 (2006/07), S. 279–296). Eine weitere Erklärung könnte daher darin liegen, dass Hojirs Darstellung als Roter Ritter als Verweis auf die negative Darstellung der „roten Juden“ gesehen werden könnte und daher nicht übernommen wird (vgl. dazu auch Helmut Birkhan: Die Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt. Protokolle einer Ring-Vorlesung gehalten im Sommersemester 1989 an der Universität Wien. Hrsg. v. Helmut Birkhan. Bern 1992 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie; 33). S. 143–178. Hier S. 149f.; Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 255).

In ihrer Not nehmen sie Wigoleis die Rüstung ab, lassen ihn am Ufer zurück und stehlen sich heimlich davon. Dabei werden sie jedoch von einer Magd beobachtet, die ihrer Herrin – der Dame, der Wigoleis den Geliebten rettete – davon berichtet.

In der Zwischenzeit kommt der junge Ritter zu sich. Der Rüstung und aller Standesattribute beraubt denkt er zunächst, sein bisheriges Leben sei ein Traum gewesen und beginnt, sich selbst und seine Fähigkeiten infrage zu stellen: *O wz taug jch zuo streit jch bin nit wigoleis sunder ein armer bauman oder dorfman* (WvR 212,12f.). Er weiß nicht, wie er sich ohne entsprechende Ausrüstung im sozialen Gefüge einordnen soll. Auch hier herrscht die Vorstellung, dass die Kleidung Merkmal der eigenen Identität ist, da sie die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppierung verdeutlicht (siehe Kap. II.1.3.1). Als Krise kann die Szene jedoch ebenso wenig wie im *Wigalois* angesehen werden. Der Ritter kennt seinen Namen, er weiß zudem, dass er für *ein klare maget* (WvR 212,11) auszog, um ein Abenteuer zu bestehen. Lediglich sein äußeres Erscheinungsbild, das ohne die Rüstung einem Bauern ähnelt, passt nicht zu seinen Erinnerungen. Seine Fertigkeiten hingegen wollen sich nicht in das ländliche Leben fügen, dem er äußerlich anzugehören scheint, ein Feld bestellen kann er auch nicht.

Erst die Aufnahme durch die Dame kann dieses Dilemma auflösen. Sie kleidet ihn wieder standesgemäß ein und berichtet ihm vom Tod des Drachen. Das Einkleiden wird somit zur Initiation und Einführung ins gesellschaftliche Gefüge. Durch die Zuschreibung und Bestätigung von außen findet er wieder zurück. Weder das eigene Wissen noch seine Fähigkeiten sind hinreichend, um seine Identität zu bestätigen. Als er seine Rüstung zurück erhält, wird mit einem Male wieder auf den Gürtel verwiesen. Noch stärker als im *Wigalois* muss die Erwähnung hier irritieren, da der Gürtel innerhalb der Erzählung bislang überhaupt keine Rolle spielte. Wigoleis' Siege werden mit keinem Wort auf die Kraft des Gürtels zurückgeführt. An dieser Stelle wird die Unstimmigkeit, im Vergleich zum vorangehenden Text, somit sogar verstärkt. Dass Wigalois den Gürtel im bisherigen Verlauf trug, war gar nicht bekannt. Die Reaktion des Protagonisten auf den Verlust des Gürtels ist auffällig:

Aber sein guoter gürtel ward jm von dem vischer verhalten vnd nimermer wider gegeben. durch sein zucht wollte er danach nit fragen. vnd gedacht wer den hat der gibt mir den vnbezwungen nicht wider. darumb will auch jch darnach nicht fragen.
(WvR 212,39–42)

Interessant ist hier die Form der Innensicht, die mit der bewussten Entscheidung, nicht zu handeln, eine Begründung gibt, wohingegen im *Wigalois* eine Leerstelle bleibt, da der Protagonist lediglich den Verlust bedauert. Dass Wigoleis hier die Auseinandersetzung mit dem Fischer plötzlich scheut, wirkt nicht nachvollziehbar. Bisher ist er aus allen Kämpfen mit menschlichen Gegnern ohne Mühe siegreich hervorgegangen. Es stellt sich nun die Frage, ob er dies nur aufgrund des Gürtels erreichen konnte, was wiederum nicht zur bisherigen Abwertung aller magischen Elemente und Hilfsmittel passen würde und eher unwahrscheinlich erscheint.⁵⁸¹ Er ist wieder gesund gepflegt und zu Kräften gekommen. Trotz des mehrfachen Versuchs von Graf Moral, ihn vom kommenden Abenteuer abzuhalten, will er gleich wieder aufbrechen. Eine mögliche Zaghaftigkeit aufgrund des nicht ganz unbeschadet überstandenen Kampfes kann also ebenso wenig als Grund gelten. Vielmehr scheint ihm der Gürtel nicht wichtig genug zu sein, fast schon gleichgültig findet er sich mit dessen Verlust ab. Dies wiederum stützt die vorherige Feststellung, dass der Erfolg auf die eigene Kraft zurückzuführen sein soll und nicht auf wundersame Hilfsmittel. Eming führt in diesem Zusammenhang aus, dass die Verschiebung des Fokus vom Gürtel auf die Bemühungen des Grafen, Wigoleis das Abenteuer auszureden, dazu genutzt wird, „ausführlich die Risikobereitschaft und den außerordentlichen Mut des jungen Ritters zu unterstreichen“.⁵⁸² Stärker als im Versroman wird der junge Ritter in der Prosafassung auch während der Abenteuer in Korotin als unerschrocken und kämpferisch dargestellt, sodass diese große Unstimmigkeit deutlich verringert wird.

⁵⁸¹ Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Ausrüstung des Protagonisten, die er vom Grafen für die weiteren Abenteuer erhält. Diese besteht nicht nur aus dem kostbaren Harnisch wie im *Wigalois*, sondern auch aus einem wunderbaren Hemd, das wiederum gegen Zauberei schützen soll. Offenbar geht der Text von verschiedenen Arten wundersamer Elemente aus. Zunächst distanzieren sich die Figuren davon, Zauberei war bislang eher negativ konnotiert. In dieser Passage taucht zum Schutz vor dieser Art Zauberei ein wundersames Objekt auf, das wiederum als hilfreich und positiv betrachtet wird. Diese Unstimmigkeit innerhalb der Bewertung löst der Text nicht auf. Melzer konstatiert in diesem Zusammenhang eine „Ablehnung der Wundermittel, sofern sie gegen den tugendhaften Helden gerichtet sind“ (Melzer: Trivialisierungstendenzen, S. 121), was etwa Gabons Reaktion auf den Gürtel erklärt. Die Bewertung des Hemdes als nützlich erschließt sich somit, da es den Protagonisten gegen solch gegen ihn gerichteten Zauber schützt. Wieso Wigalois selbst jedoch den Gürtel wenig wertschätzt, der ihm doch helfen soll, wird mit dieser Argumentation nicht schlüssig erläutert. Insgesamt geht Melzer von einer weitgehenden Reduzierung der Wundermittel auf fantastische und interessante Elemente der Erzählung aus.

⁵⁸² Eming: Funktionswandel, S. 257.

Die in diesem Zusammenhang größte Bearbeitung erfährt die Begegnung mit dem Waldweib. Diese Szene markiert im *Wigalois* den immer deutlicher werdenden christlichen Einfluss innerhalb der Erzählung, da sich der Protagonist hier gänzlich auf die göttliche Hilfe verlässt. In der Prosaauflösung hingegen ist die Handlung umgestaltet. Wigoleis hofft hier zwar ebenfalls auf *dye genad des almechtigen gotes zuo dem er umb hilf mit ganczer andacht ruofft* (WvR 214,36f.), doch wartet er nicht hilflos auf ein göttliches Eingreifen: *In dieser strengen not warde er sich mit kroefften hin vnd herwider von einer seyten auff die anderen wenden, von dem sich die starck wide zerloeset vnd aufprach* (WvR 21438–40). Die Fesseln lösen sich somit aufgrund seiner eigenen Bemühungen. Während Borgnet an dieser Stelle anmerkt, dass die komplexen Verflechtungen von magischen und religiösen Motivationen aufgegeben werden und der Text damit seine ursprüngliche Faszination verliere⁵⁸³, erkennt Eming, „daß der Prosabearbeiter nicht einfach ‚reduziert‘, sondern etwas an die Stelle des Eingreifen Gottes setzt, die Selbstständigkeit des Ritters, der eigene Anstrengungen unternimmt, um sich zu befreien“⁵⁸⁴. Obgleich Wigoleis selbst das Ergebnis auf die Hilfe Gottes zurückführt, wird hier sehr deutlich, wie der Text logische Zusammenhänge an solchen Stellen einfügt, die in Wirnts Roman unstimmig erschienen, um für mehr Eindeutigkeit zu sorgen.

Unter diesen Voraussetzungen erscheint es daher zunächst seltsam, dass die Szene an der Schwertradbücke derart übernommen wird, dass der Protagonist sich auch hier letztlich ganz auf die göttliche Hilfe verlässt. Diese Entwicklung wurde – im Gegensatz zum *Wigalois* – im Text nicht vorbereitet, sodass ein derartiger Wechsel in der Figurenhandlung überrascht. Abgesehen davon bietet die Episode jedoch ähnliche Veränderungen, wie zuvor bereits aufgezeigt. Wiederholt wird die *zauberey* (WvR 216,7; 216,15; 216,25), die für die Vorkommnisse in Korotin verantwortlich ist, negativ beurteilt und erneut ist der Protagonist verwundert darüber. Er weiß nicht, wie er das Hindernis überwinden kann, und überlegt zunächst umzukehren, da ihm sowohl das Rad als auch der Nebel den einzigen Weg versperren. Beide Gefahren liegen somit *vor* ihm, er befindet sich nicht in der Klemme wie

⁵⁸³ Borgnet, Guy: *D'une réalité à l'autre: Du roman en vers au roman en prose, l'exemple du Chevalier à la roue*. In: *Les „Realia“ dans la littérature de fiction au Moyen Âge: Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, Chantilly, 1er – 4 Avril 1993*. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1993 (Wodan; 25). S. 33–37. Hier S. 36.

⁵⁸⁴ Eming: *Funktionswandel*, S. 258.

in Wirnts Text. Stattdessen wird die Episode so ausgestaltet, dass die Entschlossenheit des Protagonisten verdeutlicht wird.⁵⁸⁵ Er will nicht aufgeben; das Abenteuer nicht zu bestehen, *waere ein schlage ritterlicher eren* (WvR 216,29). Wie zuvor werden Mut und Kühnheit der Zauberei entgegengestellt.

Wigoleis ist hier keine derartig unstimmige und ambivalente Figur mehr wie noch im Versroman. Stattdessen wird er durchweg als ehrenhaft dargestellt. Seine Heldentaten und Siege sollen nicht infrage gestellt werden. Kleinere Widersprüchlichkeiten sind zwar noch beibehalten, dies ist vermutlich der Orientierung an der Vorlage geschuldet, doch im Sinne der Tendenz zu Klarheit und Einfachheit ist der Prosabearbeiter darum bemüht, die Figur insgesamt stimmiger darzustellen. Der Wechsel in der Darstellung des Protagonisten über die verschiedenen Textteile hinweg wurde nicht übernommen. Unstimmigkeitsstellen, die noch im *Wigalois* die Rezipienten haben aufmerken lassen müssen, sind daher überwiegend aufgelöst wie das Lösen der Fesseln oder zumindest derart korrigiert, dass sie weniger auffällig erscheinen, wie etwa die Szene am Schwertrad zeigte.

2.1.3.1.2 *Der Weg nach Glois in der Strophenfassung*

Nach der Begegnung mit dem verwandelten König (siehe Kap III.2.3.1) trifft Wigoleis auf eine klagende Dame, deren Geliebter mit zwei weiteren Rittern von dem Drachen Pheton verschleppt wurde. Der junge Ritter reitet dem Untier nach und will die Männer befreien. Als er den Drachen einholt und dessen *aislichen plick* (BdA 3183,2) auffängt, bekreuzigt er sich. Im Gegensatz zur ausführlichen Darstellung des Ungeheuers in Wirnts Text, findet sich hier keinerlei Beschreibung. Lediglich kleinere religiöse Andeutungen werden gegeben, aber die starke Tendenz des *Wigalois* wird nicht übernommen. So wird der Drache hier zwar als Kampfesgegner aufgeführt, aber nicht als Symbol des Teuflischen charakterisiert. Auch die Bedeutung der Lanze wird abgeschwächt, da der Drache von ihrem Stoß nicht besiegt wird, sondern Wigoleis im Anschluss einige Schwerthiebe ausführen muss. Das Tier ist zudem so stark, dass es den Protagonisten einen Felsen hinab an das Ufer eines Sees stürzt, wo der Ritter ohnmächtig liegen bleibt und von dem Fischerehepaar gefunden wird. Die weitere Darstellung der Episode stimmt mit der Prosaauflösung überein.

⁵⁸⁵ Vgl. dazu ebd., S. 260.

Die kleinen Veränderungen in der Episode wirken sich auf die Figur des Protagonisten aus: Er wirkt in dieser Episode schwächer als in den übrigen Texten. Indem der Drache nicht mehr als Stellvertreter des Teufels markiert ist, wird die Gefahr minimiert, die von ihm ausgeht, dennoch ist es dem Ritter nicht möglich, rasch zum todbringenden Schlag auszuholen. Diese beiden gegensätzlichen Änderungen wirken widersprüchlich. Wäre der Drache weiterhin als fürchterlicher Gegner charakterisiert, würde sich die Schwierigkeit im Kampf besser erklären. Ob damit gezeigt werden soll, dass der Ritter im Alleingang weniger erfolgreich ist, muss spekulativ bleiben.

Auffallend ist auch in der Strophenfassung, dass nach dem Drachenkampf mit einem Mal das Motiv des Gürtels und somit die Abstammung mütterlicherseits wieder aufgegriffen wird. Im Rahmen der Erzählung könnte dieser Vers indes einfach wegfallen, ohne dass dies Auswirkungen auf die Handlung hätte. Aus produktionsästhetischen Gründen ist dies leicht mit der Orientierung an der Vorlage zu begründen. Doch stellt sich inhaltlich die Frage, wieso noch einmal auf den Gürtel angespielt wird und dies nur, um seinen Verlust festzustellen. Die Abstammung mütterlicherseits spielte innerhalb der Erzählung bislang keine Rolle. Eine mögliche feenhaftige Abstammung wurde getilgt, das immerwährende Glück nicht thematisiert. Auch dass Wigoleis erfährt, wer sein Vater ist, scheint keine Auswirkungen zu haben. Das Einzige, was ihn bisher offenbar definiert, ist seine Rüstung, deren Verlust ihn kurzzeitig seine Identität in Frage stellen ließ. Die Zugehörigkeit zum Stand der Ritter ist für Wigoleis besonders wichtig – aus diesem Grunde zog er anfangs auch von zu Hause aus. Seine Gegner schickte er alle zum Artushof, damit diese dort von seinen Taten berichten. Dass der Gürtel als einzige Gabe, die ihn noch mit seiner Abstammung mütterlicherseits verbindet, hier nun ohne Weiteres aus der Erzählung verschwinden kann, zeigt, wie unbedeutend diese für seine Identität ist. Dass er noch einmal erwähnt wird, wirkt beinahe überflüssig. Das Motiv bleibt isoliert bestehen und führt weiterhin zu Unstimmigkeiten.

Zusätzlich zu seiner alten Rüstung erhält er von Graf Moral, den er vor dem Drachen rettete, einen neuen Harnisch, bevor er zu seiner eigentlichen Aufgabe aufbricht. Von den Warnungen des Grafen will Wigoleis sich nicht aufhalten lassen. Im Gegensatz zu den Abenteuern auf dem Weg zu Larey wird plötzlich vor der bevorstehenden Gefahr gewarnt: *ir múestt der nott ersterben* (BdA 207,7), warnt Moral, *wann gar ze schwär zerwerben ist dy fraise!*

(BdA 3211,7). Die Warnung erhält Wigoleis jedoch nicht aufgrund seines jungen Alters, welches dazu führen könnte, dass man ihm einen Sieg nicht zutraut. Diese Begründung fehlt in Fuetrers Text gänzlich. Bereits Wirnt schien einen Protagonisten ohne Fehler und Krise geschaffen zu haben – was jedoch nicht haltbar war, wie die obige Untersuchung zeigen konnte. In der Strophenfassung wird dies verstärkt; es sollen keinerlei Zweifel an Wigoleis aufkommen, sodass entsprechende Figurenkommentare getilgt werden. Die Warnung an dieser Stelle soll vielmehr die Gefahr des bevorstehenden Abenteuers noch einmal betonen.

Auffallend ist hier zudem ein weiteres Detail, das sich auch im *Wigoleis vom Rade* finden lässt. Obschon die wundersamen Objekte in Fuetrers Erzählung bislang stark zurückgedrängt waren, ist die Ausrüstung, die Wigoleis hier von Graf Moral erhält, mit *vil kunst* (BdA 210,5) von Zwergen gefertigt. Auch ein Hemd, *das nembt für zaubers listt* (BdA 3214,2), wird ihm überreicht. Derart ausgestattet begibt Wigoleis sich auf den Weg nach Gloys. Im Gegensatz zur Prosa wird jedoch keine Diskussion um Zauberei eröffnet. Dass der bislang so unerschrockene und siegreiche Ritter plötzlich magische Hilfsmittel benötigt, weist hier lediglich auf die bevorstehende Bedrohung und Ernsthaftigkeit der Aventure hin. Waren seine Taten bisher eher zufällige Hilfeleistungen, trifft er nun auf einen ernstzunehmenden Gegner. Dies wird auch in der Darstellung der Umgebung deutlich: *verwachsen mangan weg* (BdA 3218,4) muss er einschlagen, *der trúeg in in ein wilds gerewt* (BdA 3218,6). Trachsler charakterisiert diesen Versuch, „einen gangbaren Pfad zu suchen, seinen Weg durch Dornengestrüpp und Unterholz zu brechen“ als konträre „Existenzweise“ zum höfischen Leben.⁵⁸⁶ Der Ritter begibt sich in eine Umgebung, die ihm fremd ist, die er nicht kontrollieren kann und die außerhalb der sonstigen Ordnung steht.

Plötzlich stürmt ein wildes Weib auf den Protagonisten zu. Wigoleis will sich ehrenhaft verhalten und nicht sein Schwert ziehen, was sich jedoch als Fehler erweist: Das Weib entwaffnet und überrumpelt ihn, *unnd wollt das haupt im slachen von dem leibe* (BdA 3222,7). Gerettet wird er letztlich vom Wiehern seines Pferdes, da das Weib davon erschrickt und denkt, dies sei der Drache. Die Erzählung nähert sich hier der Vorlage an, denn nun begeht auch Wigoleis einen Fehler, was bislang innerhalb des Textes nicht derart dargestellt

⁵⁸⁶ Trachsler: Der Weg, S. 162.

wurde. Das Weib gleicht *aim affen* (BdA 3221,1), läuft *recht wie ain per* (BdA 3221,5), sich hier nicht verteidigen zu wollen, ist völlig haltlos. Hier scheint die Treue zum Original ein wichtigeres Kriterium als die Auflösung etwaiger Unstimmigkeiten.

Wigoleis bleibt gefesselt zurück und weiß keinen anderen Ausweg, *in nöten er dy gotes güete pat* (BdA 3225,4). Im Nachhinein erkennt der Protagonist seinen Fehler und schwört, es nie wieder versäumen zu wollen, sich zur Wehr zu setzen (BdA 3226,5–7).

Dieser unerwartete Wechsel der Motivierung wirkt irritierend. Religiöse Anspielungen blieben bislang – bis auf die Messe in Roimunt – ausgespart. Wieso Wigoleis sich nun hilflos an Gott wendet, ist nicht ersichtlich und ohne die Kenntnis des ursprünglichen Textes nicht verständlich. Die Änderung der Episode wie in der Prosafassung ist hier nicht vorgenommen. Die Unstimmigkeit wird somit nicht getilgt. Die folgende Szene am Schwertrad hingegen ist anders als im *Wigalois* gestaltet.

Nach kurzem Ritt trifft er auf den Zwerg Karios, der ihn sogleich angreift. Trotz dessen Stärke kann Wigoleis ihn bezwingen und der Zwerg flüchtet gefährlich verletzt vor ihm und läuft in einen aufkommenden Nebel hinein, sodass Wigoleis *in fliechens vor im nymer sach* (BdA 3234,4). Der Nebel ist *von zauberlichen dingen* (BdA 3235,3) und verklebt alles, womit er in Berührung kommt.

Wigoleis erreicht eine Brücke, auf der sich ein großes Rad *mit schwertt, gabeln vnd spiessen* (BdA 3235,7) dreht. Wigoleis kann nicht erkennen, wie er an diesem Rad vorbeikommen soll, sein Schwert kann hier nichts ausrichten. Ein weiteres Mal fleht er um göttliche Hilfe, damit er erlöst werde *vor diser sorgen purde!* (BdA 3237,5). Wie schon im *Wigalois* legt sich der Protagonist auch hier vor Sorgen erschöpft nieder. Diese Reaktion widerspricht der bisherigen Figurenzeichnung des furchtlosen und aktiven Helden und lässt sich nicht ohne Weiteres an den ersten Teil des Textes anfügen. Es entsteht auch in Fuetrers Fassung der Eindruck, dass der Protagonist eine Transformation bezüglich seiner spezifischen Merkmale durchläuft. Je weiter Wigoleis nach Korntin hineinreitet, desto mehr verändern sich die Eigenschaften seiner Figur. Damit nähert sich der Text der Konzeption des Protagonisten an, wie sie auch im *Wigalois* zu finden war, wohingegen im ersten Teil noch mehrfach Unterschiede zur dortigen Ausgestaltung zu finden waren. Die Auflösung des Dilemmas erfolgt jedoch auf andere Weise. Während Wigoleis vor dem Rad schlafend liegt, legt sich der Nebel über das Wasser, sodass dieses zu fließen aufhört und damit auch das Rad

stillsteht. Im Gegensatz zum *Wigalois* ist es hier jedoch nicht Gott oder gar der Mariensohn, der dafür verantwortlich ist, sondern es scheint, als ob alles ohne Eingreifen auf natürliche Weise verläuft. Die göttliche Hilfe durch eine Naturgewalt zu ersetzen, erscheint als sehr auffällige Änderung. Wigoleis selbst führt die Ereignisse auf die Hilfe Gottes zurück, als er erwacht: *got selber hat/ geöffnet mir das lannd, dar zúe dy pforten* (BdA 3239,4f.). Ohne Kenntnis des ursprünglichen Textes ist die Episode nicht recht verständlich. Der *Wigoleis* mindert zwar die religiösen Anspielungen deutlich, kann sie aufgrund der Texttreue nicht gänzlich aussparen, besonders da sonst völlig neue Motivationen der jeweiligen Handlungen gefunden werden müssten. In den bislang völlig weltlichen Text fügt sich das göttliche Wirken jedoch nicht gut ein und die Unstimmigkeiten sowohl in der Figurenkonzeption als auch in der Handlungsführung bleiben beibehalten.

Wigoleis' Weg in Korntin konfrontiert ihn mit andersartigen Gefahren, als dies bislang der Fall war. Während er im ersten Teil des Textes alle Kämpfe problemlos mit seinen ritterlichen Fertigkeiten bewältigen konnte, trifft er hier nun auf Gegner und Herausforderungen, die ihn in Schwierigkeiten bringen: Der Drache verletzt ihn schwer, Ruel kann ihn überwältigen, die Schwertradbrücke überwindet er nicht durch eigene Kraft und Marin tötet sein Pferd. Dass der Protagonist in den schwierigen Situationen nun Gott um Hilfe bittet, überrascht, da sich bislang keine religiösen Einflüsse innerhalb der Strophenfassung fanden. Seine plötzliche Fehlerhaftigkeit widerspricht ebenfalls dem bisherigen Verlauf. Was im *Wigalois* bereits zu Irritationen führte, wird in der Überarbeitung Fuerters noch deutlicher, da das Hauptabenteuer im Widerspruch zum ersten Erzählabschnitt um den jungen Ritter steht. Der Ritt mit der Botin unterscheidet sich von dem Weg in Korntin sowohl inhaltlich als auch auf den Protagonisten bezogen. Grundsätzlich ist Fuerters offenbar darum bemüht, nicht zu sehr von Wirnts Text abzuweichen. Er reduziert in seiner Bearbeitung des Stoffes jedoch die wunderbaren und religiösen Elemente, sodass die Widersprüche stellenweise etwas geringer ausfallen als im *Wigalois*. So macht Wigoleis etwa nie Gott allein für das Gelingen seiner Abenteuer verantwortlich. Fuerters Text wendet sich somit gegen die deterministische Lesart, die Wirnts Roman insbesondere während des Abenteuers in Korntin immer stärker fordert. Im Gegensatz zur Prosafassung sind die Unstimmigkeiten jedoch weniger geglättet, sodass sie in anderen Zusammenhängen deutlicher hervortreten. An der Schwertradbrücke führt Wigoleis seine Rettung zwar auf die göttliche Hilfe zurück, die

Erzählung selbst gibt jedoch keine entsprechenden Hinweise, dass tatsächlich Gott für den Stillstand des Rades sorgt. Somit könnten natürliche, meteorologische Vorgänge verantwortlich gemacht werden, was plötzlich eine ganz andere Lesart der Episode fordern würde. Auffallend ist ferner, dass hier die Vorgeschichte der Eltern noch stärker als bereits im *Wigalois* in den Hintergrund tritt. Fuetrers Text ließe sich auch ohne sie problemlos verstehen. Lediglich die Erwähnung des Gürtels ermöglicht einen Bezug zur Vorgeschichte. Da diese jedoch stark gekürzt wurde, ist das gesamte Motiv nicht mehr verständlich.

2.1.3.1.3 *Widuwilts holpriger Aufbruch*

Die besondere Auffälligkeit der Aufbruchsszene im *Widuwilt* besteht darin, dass, nachdem der verzauberte König plötzlich verschwindet, Widuwilt nicht gleich aufbricht, sondern zunächst zur Burg zurückkehrt und bis zum nächsten Morgen warten will, um von dem König Weiteres zu erfahren. Die Irritation der Burgbewohner spiegelt die mögliche Ratlosigkeit der Rezipienten über diese Verhaltensweise. Obgleich der Protagonist nie als zurückhaltend dargestellt wurde, scheint er nun zu zögern und bedarf weiterer Informationen am nächsten Tag, bevor er das Abenteuer auf sich nimmt. Während er in den bisherigen Abenteuern um keinen Angriff verlegen war, sichert er sich nun zunächst ab. Dieser Bruch in dem Handeln der Figur kann als Hinweis darauf gesehen werden, dass auch im *Widuwilt* eine Unstimmigkeit in der Konzeption des Protagonisten vorliegt, was im Folgenden näher zu betrachten sein wird. Eine weitere Möglichkeit der Auslegung ist, dass sich der König absichern möchte, ob der junge Ritter es wirklich ernst meint und am nächsten Morgen noch einmal zurückkehrt. Seine mehrfachen Warnungen vor den Bedrohungen stützen diese Auslegung. Bei der zweiten Unterredung mit dem verwandelten König erhält Widuwilt die entsprechenden Anweisungen, welchen Gefahren er begegnen werde und wie er sich zu verhalten habe: Auf einen Lindwurm, wilde Frauen, die Mutter des Riesen und eine gefährliche Brücke werde er treffen. Auch wenn das Grundmuster der Abenteuerreihe beibehalten wird, sind hier einige Veränderungen deutlich zu erkennen. Nach Abschluss der Ausführungen verschwindet der König erneut, der junge Ritter soll am nächsten Tag wiederkehren. Dies bestärkt die Annahme, dass der König sichergehen will, ob Widuwilt ausreichend Beharrlichkeit besitzt. Für die Handlung scheint das dreimalige Wiederkehren

nicht notwendig und muss vielmehr irritieren. Doch trägt diese Erzählweise zur Spannungssteigerung bei, da der Protagonist und mit ihm die Rezipienten nur sukzessiv Informationen über die Aventure erhalten. Diese Spannung wird noch einmal verdeutlicht, als Widuwilt des Nachts wach liegt und vor Sorge über das kommende Abenteuer nicht schlafen kann:

er sogt: ach got, woss hob ich geton,
doss ich also ein schwere sech hob genumen on,
doss nit wol miglich is zu fulfiren
in keinerlei weis oder maniren,
den dieser schtreit is selzem ser.
kegen den teifel zu fechten is fil zu schwer
derzu noch di firhundert bese weiber un di ungeheire auch der,
woss onbelangt den risen un lindwurm, doss acht ich nit.
(Wid 206,3–10)

Dieses Zaudern wiederum scheint erneut ungewöhnlich im Rahmen der Figurenzeichnung. Dennoch bricht Widuwilt am nächsten Tag ein drittes Mal auf, versichert dem König, dass er die Aufgabe übernehmen wolle, und reitet in das brennende Land.

Im Gegensatz zum *Wigalois* wird der junge Ritter hier beim Auszug nicht mit besonderen Gaben ausgestattet, die ihn auf seinem Weg beschützen und helfen sollen. Das Weglassen des Motivs der Lanze und des Schwertbriefs des Priesters kann mit der allgemeinen Tilgung christlicher Motive erklärt werden, doch scheint dies allein nicht ausschlaggebend zu sein. Auch die Prosafassung und Fuetrers Text sind an dieser Stelle von Kürzungen betroffen; dies ist bereits vermehrt im Zusammenhang mit magischen und wunderbaren Mitteln aufgefallen. Eine lediglich religiöse Begründung kann für die Änderungen in der jiddischen Fassung somit nicht herangezogen werden.⁵⁸⁷ Wie schon zuvor aufgezeigt wurde, scheinen Kürzungen generell das Wunderbare zu betreffen.

Da seine Lanze und sein Schild während des Aufeinandertreffens mit den wilden Frauen verbrennen (siehe Kap III.2.3.1), muss Widuwilt ein weiteres Mal hilflos zur Burg zurückreiten.

Als er den König am darauffolgenden Tag zum vierten Mal trifft, erzählt er von seiner Niederlage und bittet ihn um weitere Anweisungen, damit ihm derartige Fehler nicht noch einmal unterlaufen. Nach diesem langen Hin und Her und dem mehrfachen Zurück zur

⁵⁸⁷ Vgl. dazu ebenfalls Dreeßen: Wandlungen, S. 93.

Burg kann Widuwilt – gerüstet mit einer neuen Lanze, die er vom König erhält – den Weg in das verfluchte Land antreten.

Diese Hilflosigkeit und Abhängigkeit von seinem Gegenüber wollen erneut nicht recht zu dem zuvor noch mutigen Ritter passen, der als Einziger am Artushof die Aufgabe übernehmen wollte. Dies stärkt den Eindruck eines Bruchs in der Konzeption der Figur, der auch in dieser Version nicht vollständig bereinigt wurde. Nachdem im ersten Teil der Erzählung einzelne Unstimmigkeiten bereinigt wurden und insbesondere die Problematik des Motivs der Vatersuche behoben wurde, fällt nun umso mehr auf, dass sich die Konzeption des Protagonisten mit Beginn des Hauptabenteuers plötzlich deutlich von derjenigen abweicht, die der Text noch während der Passage mit der Botin zeichnete. Widuwilt zögert mit einem Mal und ist auf eine wiederholte Bestätigung von außen angewiesen. Ob diese Zurückhaltung auf die Schwierigkeit des folgenden Abenteuers verweisen soll, wie es im Wigalois der Fall ist, wird zu prüfen sein. Auffallend ist sicherlich, dass diese Unstimmigkeit über alle Texte hinweg beibehalten wird und sich – ebenso wie die grundlegende Unstimmigkeit in der Figurenkonzeption der Gawein-Figur – auch nicht vollständig auflösen scheint.

Die Abenteuer, die Widuwilt im verfluchten Land zu bestehen hat, weichen von allen vorherigen Texten ab, der *Widuwilt* geht einen gänzlich anderen Weg, sodass nur kleinere Parallelen bestehen bleiben. Nach längerem ereignislosem Herumreiten im Anschluss an den Drachenkampf trifft Widuwilt abermals auf eine große Schar wilder Frauen, das Heer der Riesenmutter. Als diese von der Ankunft des jungen Ritters erfährt, stürmt sie heran und klemmt ihn sich unter den Arm. Sie trägt ihn davon und klemmt ihn in eine Baumspalte. Aber auch in diesem Text erschrickt sie vor dem Wiehern des Pferdes und flüchtet vor dem vermeintlichen Drachen. In ihrer Hast eilt sie über die gefährliche Brücke und zerstört dabei die Räder. Unwissend wird sie damit zur Helferin des Ritters, der dieses Hindernis im weiteren Verlauf problemlos überqueren kann. Widuwilt bleibt gefangen im Baum zurück, *zwei tog un drei nacht* (Wid 277,9) – in der Angabe der Zeitspanne findet sich möglicherweise eine ironische Anspielung auf die Auferstehung Jesu. Widuwilt würde somit gleich seinem mittelhochdeutschen Vorgänger als Erlöser stilisiert. Im Gegensatz zu Wigalois kann der Ritter sich hier jedoch aus eigener Kraft befreien. Diese Veränderung fand sich bereits im Prosaroman, der ebenfalls die eigenen Fähigkeiten an die Stelle des

göttlichen Wirkens setzte. Auch ist die Aufgabe des Protagonisten beider Texte keine Erlösungsaufgabe im christlichen Sinne mehr. Beide Texte präsentieren somit einen anderen Heldentypus, die Änderung muss nicht mit dem Transfer den jüdischen Kulturkreis begründet werden.

2.1.4 Das Hauptabenteuer: die Unstimmigkeit in der Konzeption des Gegners

2.1.4.1 Der Kampf gegen Roas in der Prosafassung

Nachdem Wigoleis auch Marrien besiegen konnte, warnt die Stimme Roas, dem alle *zauberey* nichts nützen konnte, vor der Ankunft des jungen Ritters. Den *zoren gotes vnd sein gericht* (WvR 218,16f.) habe er zu fürchten, doch im Gegensatz zu dieser Aussage wird der Kampf zwischen Roas und Wigoleis nicht als heilsgeschichtlich motiviert dargestellt. Nicht gegen den Teufel, sondern gegen Zauberei muss der Protagonist der Prosa sich zur Wehr setzen.

Die Veränderung im *Wigoleis vom Rade* und der dortigen Hauptaventure in Korotin betreffen auch die Darstellung des Gegners Roas selbst, der von einer deutlich geringeren Ambivalenz geprägt ist, als die Figur im *Wigalois*. Ebenso wie im Versroman ist die Burg Glois sehr prachtvoll ausgestattet mit *kostlichen jnchanten vnd anderem oedlem gesteyn* (WvR 219,40f.), obgleich die Darstellung nicht mehr als eine Erwähnung am Rande im Vergleich zu der kunstvollen und ausführlichen Beschreibung Wirnts ist. Auch die wunderbare Prozession geht dem Eintritt von Roas und seiner Gemahlin Laneyt voran. Roas selbst ist *umbgeben mit einer schwarzen vngestalten wolcken. dar jnnen sein helffer. die argen hoelwicht den er sel vnd ley ergeben hete* (WvR 220,10–12). Diese Helferfigur wird zunächst nicht explizit als Teufel benannt, die Bezüge klingen jedoch leicht an. Erst nach Abschluss des Kampfes wird berichtet, *do hete der teüfel den Roas jren herren auß dem harnasch geschleyfft vnd gezogen vnd hynweg gefueret. vnd nyemandt weßt wahin* (WvR 223,15–17). Roas selbst wird vornehmlich als *heyde* benannt, der Wigoleis im Kampf ein entsprechendes Angebot unterbreitet: *ist daz du mir vnd meinen goetten hilff vergihest so laß jch dich bey dem leben* (WvR 220,35f.). Nicht dem Teufel, sondern den fremden Göttern soll der junge Ritter sich somit verpflichten. So ruft Laneyt auch Terniant und Apollo in ihrer Klage an (WvR 221,24f.). Diese Erwähnung muss auffallen. Schon im *Wigalois* erinnerte die Darstellung der Heiden, die nicht nur als

bösartige Gegner, sondern auch als ehrbare Menschen beschrieben wurden, an Wolframs *Willehalm*. Die beschreibenden Passagen sind in der Prosaauflösung zwar gekürzt, doch durch die Anführung der beiden Götter ist der Bezug erneut gegeben. Beide Heidengötter finden sich ebenfalls in Wolframs Text und werden oftmals in Kombination erwähnt (vgl. etwa Wh 17,20; 106,7; 291,22f.; 358,12; 399,6). Laneyts Klage fällt im Vergleich zum Versroman jedoch recht knapp aus, was dazu führt, dass auch die Darstellung der beiden Heiden als edel und höfisch nur noch geringen Raum einnimmt. Dass Roas den Kampf verliert, erscheint zudem beinahe gerechtfertigt. Seinen Untertanen verbietet er aus Hochmut anstelle von ehrbarem Verhalten ein Eingreifen in den Kampf, *wann er meynet er wolt allein solicher mann zwen oder drey wol besten oder eroberen* (WvR 221,3f.).

Diese Änderungen – sowohl die Reduzierung des Teufels und seiner Bedeutung im Text, als auch diejenige des Gegners Roas, der nicht mehr als derart mächtig, aber gleichzeitig höfisch dargestellt ist – lassen diesen Kampf beinahe belanglos wirken. Melzer spricht von einer Umgestaltung „zu einem Strafgericht, das der tugendhafte Held an dem treulosen Bösewicht vollzieht.“⁵⁸⁸ Wigoleis tritt hier nicht für ein höheres Gut ein, der Kampf erfüllt keinen heilsgeschichtlichen Zweck mehr, der Gegner wird stattdessen als ein sich selbst überschätzender Ritter dargestellt, mit dessen Tod nicht auch etwas Gutes stirbt, sondern lediglich ein Mörder, der seine gerechte Strafe erhält. Einzig das Begräbnis seiner Gemahlin Laneyt lässt noch Anklänge an das Motiv der edlen Heiden zu. Ihr Grab ist *mit soelicher grosser reycheyt von edlem gesteyne vnd gold gezieret was daz wunder dauon zuosagen waer* (WvR 223,21f.). Ihr Tod wird von Graf Adam und den Jungfrauen betrauert, ihre Treue und Liebe dabei hervorgehoben. Nicht nur der Protagonist selbst, sondern auch sein Gegner wird somit in der Prosafassung von Unstimmigkeiten in der Konzeption bereinigt.

Die wiederholten Vorwürfe im *Wigoleis vom Rade* gegen Zauber bzw. dessen Abwertung und die Charakterisierung des abschließenden Kampfes als Kampf gegen die Zauberei, die wiederum mit dem Teufel in Verbindung gebracht werden, lassen sich möglicherweise als Spiegel zeitgenössischer Entwicklungen verstehen und auf diese Art erklären: Im Spätmittelalter nahm die strafrechtliche Verfolgung von Hexen, Ketzern und Zaubereiern zu und die damit verbundene Vorstellung eines Pakts mit dem Teufel war weit verbreitet. Innerhalb

⁵⁸⁸ Melzer: Trivialisierungstendenzen, S. 5.

der christlichen Theologie kündigt sich eine veränderte Einstellung bereits im 13. Jahrhundert an. Insbesondere die Lehren der Ketzer, welche den Anspruch der Kirche auf die alleinige seligmachende Vertretung und die (materiellen) Grundlagen in Frage stellten, veranlassten Kirchenvertreter dazu, die Ketzer als Teufelsanhänger zu stilisieren. So entwickelt etwa Thomas von Aquin in seiner *Summa Theologiae* die Lehre vom Pakt zwischen Teufel und Zauberer bei Augustinus weiter und verknüpft sie mit Weissagungen und Volksaberglauben, die er als Elemente einer Sprache zwischen Dämonen und Menschen erachtet (*Summa theologiae*, II/II q. 95–96).⁵⁸⁹ Folglich bestehe eine Art Übereinkunft bzw. Pakt, damit man einander verstehen kann. Thomas unterscheidet zwischen dem ausdrücklichen und dem stillschweigendem Dämonenpakt, wodurch sich letztlich jede noch so kleine Handlung des Volksaberglaubens auf einen Teufelspakt zurückführen lässt.⁵⁹⁰ Auch Rechtstexte wie der Sachsenspiegel greifen Schlüsselbegriffe wie den des Unglaubens in einem Zug mit Zauberei und Giftmischerei auf.⁵⁹¹ Solche Häresievorwürfe ebneten dann den Weg für die legalen Hexenverfolgungen im 15. Jahrhundert.⁵⁹²

Wigoleis schwört zwar vorab, mit der Hilfe Gottes den schändlichen Mord rächen zu wollen, aber auch Gott hat in diesem Kampf keinen Platz. Obwohl Wigoleis im Anschluss an den Kampf versucht, die Bewohner der Burg vom rechten Glauben zu überzeugen, kann dies nicht als Hauptanliegen gelten, denn stattdessen wird die *zauberey* besiegt. Dies wird auch im Nachhinein noch einmal deutlich. Wigoleis reitet mit Graf Adam zu Moral. Dabei kommen sie an dem wundersamen Rad vorbei, *sy zerstoereten vnd zerbrachen das. vnd*

⁵⁸⁹ Sancti Thomae Aquinatis. *Summa Theologiae*. Secunda secundae. 3. Auflage. Madrid 1963 (Biblioteca de autores cristianos; 81). S. 591–609.

⁵⁹⁰ Vgl. dazu Thomas Linsenmann: *Die Magie bei Thomas von Aquin*. Berlin 2000 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der Mittelalterlichen Theologie und Philosophie; N.F., 44). S. 280–317; Verena J. Dorn-Haag: *Hexerei und Magie im Strafrecht. Historische und dogmatische Aspekte*. Tübingen 2016 (Studien und Beiträge zum Strafrecht; 4). S. 49–51.

⁵⁹¹ So heißt es im Landrecht II 13 § 7: *Welch kristen man ungeloubig ist adir mit zoubere ummeget adir mit vergiffenisse unde des verwunden wirt, den sal man uff der hort burnen* (S. 81).

⁵⁹² Hier entstehen Werke wie der *Formicarius* des Johannes Nider oder etwa die Schrift des *Malleus maleficarum* von Heinrich Kramer, welche auf Dämonenbeschwörung, Zauberei und die Hexensekte eingehen und zur Verbreitung des Hexenglaubens beitragen (vgl. etwa Werner Tschacher: *Der Formicarius des Johannes Nider von 1437/38. Studien zu den Anfängen der europäischen Hexenverfolgungen im Spätmittelalter*. Aachen 2000 (Berichte aus der Geschichtswissenschaft). S. 389–425; *Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des Malleus maleficarum von 1487*. Hrsg. v. Peter Segl. Köln 1988 (Bayreuther historische Kolloquien; 2); Hans-Peter Broedel: *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft. Theology and Popular Belief*. Manchester 2003 (Studies in Early Modern European History).

machten es gancz zuo nichten (WvR 224,38f.). Auch den toten Zwerg Karios finden sie am Wegesrand, *der was von dem nebel also erschwarczet vnnd zousamen verbicket. wie ein harsch oder bechstein. des die herren sich beyd seer verwunderten* (WvR 224,41–43). Mit dieser Darstellung werde – so Eming – „das Ende des *zaubers* besiegelt. Nicht der Schatten eines Zweifels darf aufkommen, daß seine Macht tatsächlich gebrochen ist. Deshalb wird sichergestellt, daß Karrioz die Flucht durch den Zaubernebel nicht überlebt hat und das Zauberrad sich nie wieder drehen wird. Durch solche letzten Aktionen [...] wird der Held nunmehr definitiv zum ‚Entzauberer‘ stilisiert“⁵⁹³ – und nicht mehr zum primär christlichen Erlöser wie im Versroman. Die Prosaauflösung erweitert den Fokus um zeitgenössische Vorstellungen des Teufelpakts. Diese Änderung minimiert mithin die widersprüchlichen Eigenschaften und Handlungsweisen des Protagonisten. Im *Wigoleis vom Rade* stolpern die Rezipienten somit nicht über eine Figurenkonzeption, die sich inmitten des Textes plötzlich komplett zu wandeln scheint. Wigoleis wird fast durchgehend als kühner und entschlossener Ritter dargestellt, der sich vor keiner Aufgabe fürchtet, zögert oder gar passives Verhalten zeigt. Einzig am Schwertrud sinkt er ermattet zu Boden und hofft darauf, dass ihm göttliche Hilfe zuteilwird. Dies kann aus Gründen der Textgenese damit erklärt werden, dass der Prosabearbeiter sich dem ursprünglichen Text verpflichtet fühlt und nicht völlig dagegen anschreiben möchte. Im Handlungsverlauf selbst wird dies mit Wigoleis’ Müdigkeit nach den bisherigen Strapazen begründet; zudem ist es so dunkel, dass er nicht weiß, wohin er sich wenden soll. Da die Episode insgesamt jedoch derart abgewandelt ist, dass nicht die Hilfslosigkeit des jungen Ritters in einer unlösbaren Lage betont wird, sondern vielmehr sein Wille, nicht aufzugeben, kann nicht mehr von einer Passivität ausgegangen werden. Hier liegt eine Unstimmigkeitsstelle vor, die vom ursprünglichen Versroman herrührt, und zwar geglättet, aber nicht vollständig aufgelöst wurde.

2.1.4.2 Der Kampf gegen Roas in der Strophenfassung

An der Burg angekommen muss Wigoleis gegen zwei Torwächter kämpfen. Den ersten Angreifer erschlägt er, doch der zweite, Graf Adam, fleht um Gnade und Wigoleis lässt ihn die Treue schwören (BdA 3251). Als er die Burg betritt, erschüttern Blitz und Donner das

⁵⁹³ Eming: Funktionswandel, S. 262.

Gebäude und Wigoleis sieht mehrere Jungfrauen, die Kerzen durch die Halle tragen und diese an den Wänden feststecken. Erinnerung dies im *Wigalois* noch an die Prozession auf der Gralsburg, haben die Jungfrauen hier lediglich die Funktion, den Saal zu erhellen, eine darüber hinaus gehende Lesart wird deutlich erschwert. Ihnen folgt Laueit, die Gemahlin von Roas, und dieser selbst. Begleitet wird er von einer schwarzen Wolke, *dar inn sein helffer allzeit teten schweben* (BdA 3260,5). Diese Helfer werden hier nicht nur pluralisiert, sondern interessanterweise gar nicht mehr als Teufel bezeichnet, es könnte sich auch um eine Art Zauberesen handeln, was wiederum für eine Überlagerung des Teuflischen und Magischen sprechen würde – ähnlich wie im Zusammenhang mit den wiederholten Vorwürfen gegen die Zauberei im *Wigoleis vom Rade* bereits angeführt wurde. Andererseits lässt sich ohne Erwähnung des Teufels die gesamte Aventure in Fuetrers Fassung nur noch schwer heilsgeschichtlich auslegen. Mit dieser Veränderung wird auch der Kontrahent Roas als weniger bedrohlich dargestellt, Wigoleis muss hier nicht gegen das Böse schlechthin antreten. Er wird nicht mehr als von Gott erwählter Ritter dargestellt, der eine Erlösungsaufgabe vollbringen muss. Im Gegensatz zum Protagonisten des Prosaromans tritt er jedoch auch nicht gegen Zauberei an. Seine Aufgabe ist eine übliche im Rahmen des Artusromans, er will das an König Lar begangene Unheil und den Treuebruch rächen und das Land für Larie zurückerobern. Gewalt und Tod haben die höfische Kultur gestört und dies muss gesühnt werden. Ein gesellschaftliches Ungleichgewicht soll wiederhergestellt werden. Roas wird zwar als Heide benannt (BdA 3265,1; 3268,1; 3269,6 u.ö.), eine darüber hinausgehende christliche Bedeutung hat der Kampf jedoch nicht. Im Vergleich zu den übrigen Texten hat der Kampf in der Strophenfassung die geringste Bedeutung.

Der Zweikampf zwischen den beiden ist dennoch unerbittlich, Wigoleis trifft hier auf einen starken Gegner. Obwohl er Roas schließlich besiegen kann, sinkt er selbst im Anschluss ohnmächtig zu Boden. Laueit betrauert den Tod ihres Geliebten, sie klagt die Götter Terviant und Apollo an (BdA 3272,5) – eine Erwähnung, die sich ebenfalls in der Prosafassung fand.⁵⁹⁴ Allerdings fehlt auch im *Wigoleis* die differenzierte Betrachtung der Heiden,

⁵⁹⁴ An dieser Stelle wird die Verwandtschaft der beiden Bearbeitungen sehr deutlich, denn auch im *Wigoleis vom Rade* findet sich die Erwähnung dieser beiden Götter, ganz im Gegensatz zum *Wigalois*. Somit ist auch hier der Verweis zu Wolframs *Willehalm* gegeben. Im ersten Teil seines *Buchs der Abenteuer* verarbeitet Fuetrer bereits Stellen aus dem *Willehalm*, das Werk befand sich ebenfalls

ein Christianisierungsbestreben scheint im Vergleich zum *Wigalois* nicht im Vordergrund zu stehen.⁵⁹⁵ Von ihren Untertanen werden Laueit und Roas beklagt, die Frauen wollen Wigoleis aus Rache erstechen (BdA 3275,7), doch durch das Eingreifen von Graf Adam kann die Situation beruhigt werden. Er will den jungen Ritter gemäß seinem Treueschwur beschützen und urteilt: *Roas hat mit valsch das lanndt gewonnen / ab seinem rechten herren* (BdA 3276,5f.). Die Frauen lassen von ihrem Hass ab und wollen Wigoleis versorgen. Auch alle rechtlichen Fragen werden im Anschluss geklärt. Was mit Roas und Laueit geschieht, bleibt jedoch unklar. Die beiden werden zwar aus dem Saal getragen, danach jedoch nicht weiter erwähnt. Der Text lässt hier eine Leerstelle. Die prachtvolle Beerdigung, aber auch das Hinforttragen des Leichnams durch den Teufel und die anschließende Belehrung des rechten Glaubens werden in Fuetrers Text komplett ausgespart. Letzteres stützt die vorherige Beobachtung, dass nie wirklich verdeutlicht wird, ob Roas vom Teufel selbst begleitet wird. An Roas wird vielmehr die Ermordung des Königs und die rechtswidrige Übernahme des Landes gerächt: *Zw Glois ist erstorben / Roas, der mörder arck* (BdA 3292,1f.). Der religiöse Aspekt wird hier stark reduziert; der Text wird nicht zur christlichen Eloge. Dadurch fehlt dem Text und seinem Protagonisten jedoch eine Zuordnung bzw. eine Aussage. Ein christlicher Kämpfer ist Wigoleis nicht, ein Artusritter jedoch auch nicht. König Artus und der Hof haben in Fuetrers Roman noch weniger Platz als in Wirnts *Wigalois*. Die gesamte Aventure in Korotin ist als ritterlicher Einsatz für die Dame und nicht heilsgeschichtlich dargestellt. Die Unstimmigkeit in der Ausgestaltung des Gegners wird aus der Erzählung getilgt. Auch die Figur des Protagonisten erscheint im Hauptabenteuer nicht unstimmtig.

im Besitz Püterichs, wie aus dem Ehrenbrief hervorgeht (vgl. dort Strophe 101). Was in Wirnts Text angedeutet wird, wird hier somit ganz direkt benannt. In Fuetrers Text erschließt sich die Anführung der Namen besser als noch im Prosaroman, da hier über die Einbettung des Textes in das Buch der Abenteuer ein Bezug über das Werk hinaus gegeben wird, die Erwähnung somit in einem größeren Zusammenhang steht.

⁵⁹⁵ Zur Darstellung der Heiden im Buch der Abenteuer vgl. Manuela Schotte: *Christen, Heiden und der Gral. Die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. [u.a.] 2009 (*Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte*; 49). S. 209–243.

2.1.4.3 Die Riesenmutter

Ohne weitere Zwischenfälle gelangt Widuwilt im Anschluss an seinen ungewöhnlichen Aufbruch zum Schloss des Riesen; die Abenteuer gegen den Zwerg und das zentaurähnliche Wesen entfallen hier. Die Gegenwelt wird deutlich entmythologisiert, Widuwilt trifft, mit Ausnahme des Drachen, lediglich auf übliche Gegner der ritterlichen Welt. Wunderbare Wesen oder Vorgänge wie etwa der Pechnebel werden ebenso wie die christlichen Motive ausgespart oder aber mit der jüdischen Mythologie verknüpft. Für das veränderte Publikum eröffnen sich somit neue Anknüpfungspunkte, die eine simple Übernahme aus dem *Wigalois* nicht geboten hätte. Möglicherweise kann dieser Wegfall des Übernatürlichen mit negativen Klischees über Juden im Spätmittelalter begründet werden, so stellt Birkhan fest: „Vielfach standen vor allem im Spätmittelalter die Juden im Rufe der Zauberei. Ihre Sprache ist ja nicht nur die des jüdischen und christlichen Gottes sondern auch die der Engel, des Teufels und der Dämonen.“⁵⁹⁶ Um solch begründete Anfeindungen gegen die eigene Kultur nicht noch zu verstärken, werden Punkte gemieden, die einen bestimmten Ruf bestärken. Wie schon im *Wigoleis vom Rade* wirken gesellschaftliche Entwicklungen auf die inhaltliche Gestaltung und können als Erklärungsangebot herangezogen werden.

Mit dem Wegfall der wundersamen Gegner wird jedoch auch die Schwere des gesamten Abenteuers herabgesetzt, Widuwilt hat keine wirklich gefährlichen Kämpfe auszutragen, eine Aufgabe wurde sogar von der Riesin übernommen.

Die vermeintlich große, abschließende Konfrontation findet ebenfalls nicht wirklich statt. Gleich zu Beginn stößt die Riesin dem Ritter einen Speer unter die Achsel, zu einem Kampf kommt es nicht, stattdessen bleibt Widuwilt hilflos und abhängig von seiner Gegnerin. Hilflosigkeit oder Passivität kennzeichnete auch den Protagonisten in Wirnts Roman. Im jiddischen Text wird dies jedoch völlig anders eingesetzt. Wigalois geht letztlich als heroischer Sieger hervor. Er kann – stellenweise mit göttlicher Hilfe – das Land von dem Usurpator befreien, den König erlösen und den heidnischen Glauben verdrängen. Lembke erkennt folgerichtig, „dass Wigalois nicht nur im Kampf, sondern auch in Zuständen höchster Passivität ein besonders Begünstigter ist. [...] Sogar in Momenten, in denen er nicht sprechen oder sich bewegen kann, erweist er sich als erotisch attraktiv, als materiell begabt,

⁵⁹⁶ Birkhan: Juden in der deutschen Literatur, S. 167.

religiös gefestigt und als herrschaftsfähig.⁵⁹⁷ Widuwilt hingegen kann seine Gegnerin nicht besiegen und dass er selbst am Leben bleibt, ist von ihrer Gunst abhängig. Als sie erfährt, dass er den Drachen getötet hat, will sie ihn am Leben lassen. Dies ist jedoch nur unter besonderen Einschränkungen möglich:

so tu ich dir bekannt,
dos du solst reden kein wort,
dir sei den dos heil geschehen zuffort,
dos dich heisst Lorel reden ale tog ein schtunt
drei tog nochanander, so wersstu wider gesunt;
un tu dich sunst nit bemihen.
los dir auch nimant anderscht den schper aus der akßel zihen
den Lorel, die schene meid.
(Wid 297,4–11)

Widuwilts Hilflosigkeit und Abhängigkeit werden folglich verstärkt und verlängert. Um alles heil zu überstehen, muss er sich möglichst passiv verhalten, darf nicht einmal sprechen und ist auf die Hilfe seiner zukünftigen Frau angewiesen. Im Gegensatz zu Wigalois, dessen Passivität auf das Vertrauen auf die göttliche Hilfe zurückzuführen ist, ist Widuwilt zur Hilflosigkeit gezwungen. Ein Wechsel in der Darstellung des Protagonisten gleich einem Legendenheiligen wird nicht vollzogen. Doch eine Veränderung kündigt sich deutlich an – in welche Richtung diese Verschiebung erfolgt, wird herauszuarbeiten sein.

Obwohl Widuwilt der Riesenmutter versichert, er werde nicht gegen ihren Sohn Luzifer kämpfen, beharrt dieser darauf. Trotz seiner Verletzung kann der junge Ritter ihn erschlagen und muss daraufhin fliehen. Unterstützung erhält er dabei von einem weiteren Riesen, der mit Widuwilt gemeinsam in die Stadt des Königs reitet, den er zuvor vor dem Drachen retten konnte. Der Text differenziert hier deutlich zwischen den unterschiedlichen Riesenfiguren – ebenso wie es in Prosa- und Strophenfassung mit Blick auf den Drachen geschieht. Während Luzifer als eher böser, wenn auch nicht besonders ernst zu nehmender Gegner gezeichnet wird, ist seine Mutter eine ambivalente Figur. Sie lässt den jungen Ritter am Leben aus Dankbarkeit, dass er den Drachen erschlug. Der dritte Riese hingegen, der mit Widuwilt das Schloss verlässt, wird bis auf sein Äußeres durchaus höfisch und auch gebildet dargestellt. Simek weist in seinem Artikel ebenfalls auf diese Differenzierung hin:

⁵⁹⁷ Astrid Lembke: Ritter außer Gefecht. Konzepte passiver Bewährung im ‚Wigalois‘ und im ‚Widuwilt‘. In: Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden 25 (2015), S. 63–82. Hier S. 73f.

Zumindest in den germanischen Götter- und Heldengeschichten seien die Riesen durchaus auch positiv besetzt. So habe „sicherlich auch die christliche Dämonisierung der heidnischen mythologischen Gestalten zu der negativen Zeichnung der R[iesen] beigetragen, aber eine Differenzierung in verschiedene Arten von R[iesen] geht schon in die heidnische Zeit zurück.“⁵⁹⁸ Diese Unterscheidung wurde im *Wigalois* bereits dezent angedeutet, als der Protagonist die gerettete Jungfrau in die Obhut des einen Riesen gab, damit dieser sie sicher zum Artushof geleitete. Was dort zunächst unstimmig wirkte, wird im *Widuwilt*, der eben nicht mehr vom christlichen Denken beherrscht wird, sondern sich davon löst, stärker ausdifferenziert. Damit verschiebt sich auch das Weltbild, das der Text übermittelt, fort vom christlichen Denken.

Im Gegensatz zu seiner sonstigen Tendenz zur Bereinigung der Unstimmigkeiten, bringt der Text des *Widuwilt* im Hauptabenteuer diese durch seine Neuausrichtung überhaupt erst auf. Die plötzliche Passivität des Protagonisten fügt sich nicht in die bisherige Darstellung und steht in großem Widerspruch zu vorherigen Textpassagen. Ob dies mit einer Abhängigkeit vom mittelhochdeutschen Versroman erklärt werden kann, muss allerdings offenbleiben. Eine werkimmanente Lösung findet sich zunächst nicht.

2.1.5 Exkurs: Der *Wigelis* Dietrichs von Hopfgarten

Das Fragment des *Wigelis* beginnt mit der nächtlichen Episode am Schwertrad. Aufgrund der Kürze des Fragments sind nur wenige Passagen erhalten, doch sollen diese um der Vollständigkeit willen angeführt werden, um festzustellen, ob auch dieser Text an den im *Wigalois* aufgedeckten Unstimmigkeitsstellen arbeitet und dort Veränderungen zu finden sind.

2.1.5.1 Einzeluntersuchungen

Wigelis legt sich hier ebenfalls nieder, betet zu Gott und schläft letztlich ein. Wie bereits in Wirnts Fassung ist es *der reinen meide kint* (Wig 2,1), das ihm die Rettung zuteilwerden lässt.

⁵⁹⁸ Rudolf Simek: Lexikon der germanischen Mythologie. 3., völlig überarbeitete Auflage. Stuttgart 2006. S. 347.

Der aufkommende Wind fegt den Pechnebel über das Wasser, das somit stillsteht. Göttliches Eingreifen erlöst auch hier den Protagonisten, worüber dieser zunächst verwundert ist. Doch im Anschluss handelt er ganz pragmatisch, schiebt *eyne laden* (Wig 3,4) über das Rad, sodass sein Pferd problemlos darübersteigen kann. Diese Darstellung ist neu. Trotz der religiösen Komponente und der Orientierung an der Vorlage, bringt der *Wigelis* hier durch diese kleine Veränderung eine sehr rationale Tendenz in die Erzählung.

Kurz darauf trifft er auf *eyn kreigetur das liff on an* (Wig 5,5). Die Kreatur bleibt im Gegensatz zu den übrigen Texten jedoch ohne Namen. Die merkwürdige Gestalt hat *eyn houb alza eyne hunt* (Wig 5,7), *eynes roßes lip* (Wig 5,12) und es ist nicht erkennbar, welchen Geschlechts sie ist. Der Erzähler weist mehrfach auf die *wunder* (Wig 6,5; 6,13) hin, von denen er erzählen kann. Wenige Verse später bezeichnet er das Untier gar als *mer wunder* (Wig 9,5).⁵⁹⁹ Als *Wigelis* erkennt, dass er sich mit dem Blut des Tieres schützen kann, ist es ihm ein leichtes, seinen Gegner zu besiegen. Auch hier steht das pragmatische Verhalten des Protagonisten im Gegensatz zur wundersamen Umgebung.

Im Anschluss an diese Szene findet sich eine große Textlücke im Fragment, sodass der gesamte Kampf gegen Roaz entfällt. Der Text setzt erst wieder mit dem Schwur Graf Adams ein, er wolle die Burg *var juden, cristen und heiden* (Wig 11,11) – folglich gegen jeden, der da komme – verteidigen. Zum Weltbild zählen hier somit nicht mehr nur Christen und Heiden, sondern auch Juden. Fasbender erkennt hier eine Korrektur des *Wigalois*, in dem Graf Adam sich an dieser Stelle selbst als Heide bezeichnet: „Dietrich von Hopfgarten hat das, was er als Diskrepanz empfinden mußte, aufgelöst.“⁶⁰⁰ Doch scheint diese Auslegung wenig begründet und spekulativ.

Wigelis reitet zu Graf Moral, der über den Tod des Usurpators hoch erfreut ist und *Wigelis* im Anschluss über seine herrschaftlichen Ansprüche und Verpflichtungen aufklärt (Wig 12–13). Ein großes Fest wird anberaumt und Boten mit einem Brief und einem Ring zu Larie gesandt. Graf Moral ist hier derjenige, der selbst mit 300 Rittern zu Larie reitet, um

⁵⁹⁹ Fasbender versucht, die Übernahme des Begriffs durch die heldenepische Struktur zu erklären, da auch im *Eckenlied*, *Laurin* und *Wolfdietrich* von einem Meerwunder erzählt wird (Fasbender: *Wigelis*, S. 60 sowie 116f.). Doch auch in Artustexten wie *Wigamur*, *Garel von dem blühenden Tal* und *Lanzelet* ist davon die Rede. Ob hier verschiedene Motive miteinander verwoben werden, bleibt nur zu vermuten.

⁶⁰⁰ Fasbender: *Wigelis*, S. 121.

ihr die Nachricht von Wigelis' Sieg zu überbringen. Das anschließende Fest wird ganz im Sinne der *brevitas* nicht ausführlich beschrieben. Wigelis wird gekrönt und mit Larie vermählt, die Messe dient als Bekehrung der Heiden zum rechten Glauben (Wig 19,2–8), Graf Adam lässt sich taufen. Auch *manig ritter der dar abe quam / von koning Artus tafelrunder* (Wig 20,2f.). Um welche Ritter es sich dabei handelt, wird nicht erwähnt. In diesem Zusammenhang findet sich jedoch eine gewichtige Abweichung: Gawein taucht in diesem Text nicht auf. Ob er im vorherigen, nicht erhaltenen Teil Erwähnung findet, bleibt zu vermuten, doch eine Zusammenführung von Vater und Sohn, die im Rahmen des Hoffestes im *Wigalois* stattfand, wird hier nicht ausgestaltet. An dieser Stelle endet der Text mit der Nennung Dietrichs von Hopfgarten (Wig 20,10). Der Feldzug nach Namur wird nicht mehr aufgegriffen.

2.1.5.2 Ergebnisse

Der *Wigelis* hält sich inhaltlich an die Darstellung im *Wigalois*. Von den zahlreichen Änderungen wie in der Strophen- und Prosafassung ist hier nichts zu finden. Die Unstimmigkeitsstellen, die in der Handschrift erhalten sind, wie etwa die Episode am Schwertrud, sind weitgehend unverändert beibehalten worden. Kleine Abweichungen lassen sich jedoch auch im kurzen Text des *Wigelis* finden, was die Annahme einer Tendenz zur kohärenteren Darstellung in den nachfolgenden Werken stützt. Das Textfragment hält sich dabei jedoch am stärksten von allen hier vorgestellten Texten an die Vorlage. Trotz einer zeitlichen Differenz von 200 Jahren finden sich nur wenige inhaltliche Veränderungen. Durch die Kürzungstendenz entfallen zwar einige Angaben, doch grundlegend wurde die Handlung beibehalten. *Wigelis* verlässt sich ebenfalls auf die göttliche Unterstützung, die Messe zum Abschluss verdeutlicht noch einmal den christlichen Grundtenor. Dass Moral etwa den Brief zu Larie bringt, kann möglicherweise als größere Wertschätzung der Verbindung gedeutet werden, doch hat dies keinen weiteren Einfluss auf die Erzählung. Die Beziehung zwischen *Wigelis* und Larie wird nicht ausgestaltet, von ihrem Aufeinandertreffen wird nicht erzählt. Die Erwähnung der Juden lässt indes auf mögliche gesellschaftliche Veränderungen im Umfeld des Textes schließen.

Das Fehlen Gaweins im Schlussteil ist allerdings bemerkenswert, da er gerade dort im *Wigalois* noch einmal relevant wird. Inwiefern er in einem anderen Teil des Textes auftaucht, kann nicht belegt werden. Für das vorliegende Fragment bleibt Wigelis ohne genealogische Anbindung, ohne Beziehung zum Artushof und ohne besondere Herkunft. Auch von der Mutter bzw. ihrem Tod wird im Schlussteil nicht erzählt. Schon im *Wigalois* verblasste das Thema der Abstammung stellenweise, sodass fraglich war, wieso sie zunächst so ausführlich ausgestaltet wurde. Aufgrund dieser Marginalität wurde das Thema möglicherweise aus dem Schluss des *Wigelis* gestrichen. Zudem wird auch kein weiterer Artusritter namentlich genannt. Da jedoch der Feldzug im *Wigelis* ebenfalls entfällt, braucht es den Vater als Heerführer nicht.

Die große Bedeutung, die Fasbender dem Fragment beimisst, kann inhaltlich kaum belegt werden. Sprachlich und gattungsgeschichtlich scheint der Text von größerem Interesse. Fasbender merkt in diesem Zusammenhang an, „Dietrich von Hopfgarten könnte also bereits den ‚Wigalois‘ eher als heroisches denn als arthurisches *getichte* aufgefaßt haben.“⁶⁰¹ Dass jedoch ausgerechnet der heroische Schlussteil völlig entfällt, will zu dieser Annahme nicht recht passen.

Aufgrund der Unvollständigkeit der Handschrift kann keine generelle Interpretation des Textes erfolgen. Auffällig bleibt lediglich, dass in dem vorliegenden Fragment nur kleine Umarbeitungen erfolgen – im Gegensatz zu Prosaauflösung und Strophenfassung, die dem *Wigelis* zeitlich deutlich näher liegen als der *Wigalois*. Ob es sich dabei um eine inhaltliche Rückwärtsorientierung zum Versroman hin handelt, kann leider ohne den restlichen Erzählumfang nicht eruiert werden.

⁶⁰¹ Fasbender: *Wigelis*, S. 143.

2.2 Unstimmigkeiten auf der Ebene der Handlungsmotivation

2.2.1 Das Motiv der Vatersuche

Eine Unstimmigkeit aus dem Text des *Wigalois*, die auch in der Prosafassung weiterhin auftritt, ist das Nicht-Erkennen des Vaters am Artushof. Wigoleis zieht aus, um *zuosuoehen seynen vater* (WvR 194,42) und am Artushof selbst zum Ritter ausgebildet zu werden. Doch dort angekommen, kann Wigoleis auf die Frage des Königs nach der eigenen Herkunft nicht antworten: *Herr. Wer jch bin oder von wanen ich sey. weiß ich so jehe es. nicht zesagen* (WvR 196,16f.) und das Motiv der Vatersuche wird nicht mehr aufgegriffen. Andererseits findet sich im Text kein Hinweis darauf, dass Wigoleis der Name seines Vaters tatsächlich bekannt ist, wie es noch in Wirnts Fassung der Fall war, sodass im Gegensatz zu dieser die Unstimmigkeit hier ein wenig geringer ist.

Gabon wird als Erzieher und Ausbilder eingesetzt, ohne zu wissen, dass es sich bei dem jungen Ritter um den eigenen Sohn handelt: *und hielt den in aller zucht und lere mit sorguel-tigkeit als ein vater sein sun oder sein kind* (WvR 196,30f.). Obwohl beide keine Kenntnis der Verwandtschaft besitzen, wächst *grosse lieb zwischen jn beyden* (WvR 196,32f.). Der Text geht somit davon aus, dass hier eine emotionale bzw. besondere Verbindung besteht, ohne dass die tatsächlichen Verwandtschaftsbeziehungen den Figuren bekannt sind. Im *Wigalois* wird die *triuwe* zwischen den beiden erst erwähnt, als sie einander wissentlich als Vater und Sohn gegenüberstehen (Wi 9605). Während der Ausbildung am Artushof ist *diu grôze triuwe unbekant / die kint ie ze vater vant* (Wi 1598f.). Auffallend ist auch die unterschiedliche Bezeichnung dieser Verbindung. Während diese im *Wigalois* durch *triuwe* charakterisiert ist, spricht der Prosaroman von *lieb*. Die Abstammung ist nicht nur eine gesellschaftliche Kategorie zur sozialen Einordnung, sondern wird stärker mit einer persönlichen Bedeutung versehen.

Der Protagonist der Strophenfassung wächst wie seine Äquivalente in den anderen Texten ohne seinen Vater auf und erhält am Hof seines Onkels eine Ausbildung. Er hört schon in jungen Jahren vom berühmten Artushof in Karidol und der Ehrhaftigkeit des Königs, sodass er dorthin ziehen will. Nicht die Suche nach dem eigenen Vater, sondern der Ruf des Königs zieht ihn von Zuhause fort. Dass das Motiv der Vatersuche hier im Gegensatz zur Prosafassung etwa vollends aufgegeben wird, kann als Hinweis darauf gesehen

werden, dass diese Unstimmigkeit möglicherweise doch zu groß war, insbesondere, da die Begründung des Aufbruchs in den übrigen Texten bereits nach wenigen Versen in Vergessenheit gerät. Fuetrers Strophenfassung ist an dieser Stelle im Vergleich zu den anderen beiden Texten etwas stimmiger, im *Wigoleis vom Rade* werden die Widersprüche hingegen beibehalten.⁶⁰²

Wie auch in der Prosaauflösung werden in der Strophenfassung insbesondere Elemente der Anderwelt und des Mythischen aus der Erzählung herausgenommen, was sicherlich nicht nur mit der Tendenz zur Kürzung erklärt werden kann, sondern vielmehr Ausdruck einer stärkeren Rationalisierung zu sein scheint. Auch die Tilgung des völlig unstimmigen Motivs der Vatersuche erscheint in einem solchen Zusammenhang als logische Folge. Motive und Stellen, die nicht erklärt werden können, werden einfach weggelassen. Dies ist jedoch nicht durchgängig der Fall, Gaban lässt etwa unbegründet den Gürtel zurück. Doch ist dieser Baustein zentral für die weitere Handlung und kann nicht wegfallen.

Das Motiv der Vatersuche wird auch im *Widuwilt* aufgegriffen und gibt Anlass für den Auszug des jungen Ritters. Als Widuwilt zwölf Jahre alt ist, hört er zum ersten Mal andere von seinem Vater reden, woraufhin er von seiner Mutter die Erlaubnis erbittet, diesen suchen zu dürfen (Wid 57–59). Während die Mutter bekümmert reagiert und besorgt ist, dass ihr Sohn nicht wieder zurückkehrt wie bereits der Vater zuvor, stimmt sein Großvater dem Vorhaben zu und gibt ihm einen Ratschlag mit auf den Weg: *du solst nimant flihen oder entweichen* (Wid 64,11). Widuwilt soll zum Artushof reiten und dort den Ritter Gabein suchen (Wid 65,10–12). Im Gegensatz zu den übrigen Texten erhält er somit genaue Anweisungen und Auskünfte, um seinen Vater finden zu können. Neben einem kostbaren Harnisch gibt der Großvater ihm auch den Gürtel mit. Nun erst erfahren die Rezipienten Näheres über dessen magische Fähigkeiten: Er verleiht seinem Träger große Stärke und weist ihm den Weg, sodass er jedes Ziel in vier Wochen erreicht. Auch wird erwähnt, dass Gabein den Gürtel beim Weggehen hätte tragen sollen, damit er wieder hätte zurückkehren können (Wid 67,11f.). Da dieser jedoch heimlich davongeritten ist, konnte der Ritter ihm nicht den

⁶⁰² Dies kann als Hinweis dafür gelten, dass die Prosaauflösung nicht auf die Strophenfassung zurückgeht, sondern von einer Zwischenstufe bzw. Wirnts Text direkt abhängt. Einen Widerspruch erneut einzubinden, der an anderer Stelle bereits aufgehoben wurde, erscheint mehr als unwahrscheinlich.

Gürtel überreichen. Die Tochter hingegen hat möglicherweise nicht das genaue Wissen um die Funktion des Gürtels.

König Artus begrüßt den jungen Ritter bei seiner Ankunft und fragt nach seiner Herkunft, worauf dieser jedoch keine Auskunft gibt, sondern ausweichend antwortet, er wolle am ehrenvollen Artushof aufgenommen werden, von dem er schon so viel gehört habe. Diese Reaktion scheint verwunderlich, da er vor seinem Aufbruch genau erfahren hat, wo und nach wem er suchen muss. Doch offenbar möchte er nicht gleich sein Anliegen vorbringen, sondern zunächst seine Aufnahme am Artushof erwirken.

Artus gibt Widuwilt in Gabeins Obhut. Der junge Ritter erkennt dessen Namen, verschweigt ihm jedoch, dass er sein Sohn ist. Der Text löst die Unstimmigkeit somit nicht auf, sondern verschiebt sie stattdessen. Warum der junge Ritter seinen Vater nicht anspricht, bleibt unverständlich. Im Rahmen der Handlung findet sich keine Erklärung, die Identität zu verschweigen scheint keinem Ziel zu dienen. Womöglich will der junge Ritter in seiner Ausbildung nicht bevorteilt werden. Thomas geht an dieser Stelle davon aus, dass Widuwilt zunächst schweigt, um seinem Vater persönlich die Verwandtschaft zu eröffnen, zu einem Zeitpunkt, zu dem er sich dessen würdig erweist.⁶⁰³ Einen wirklichen Hinweis darauf hält der Text nicht bereit. An dieser Stelle kann zweifellos mit der simplen Übernahme der Handlung aus der Vorlage argumentiert werden. Da zuvor jedoch einige Änderungen vorgenommen wurden, um die Erzählung kohärenter zu gestalten, erscheint die Unstimmigkeit an dieser noch stärker. Widuwilt bleibt somit ein Unbekannter, der sich indes als besonders begabt erweist, sodass Gabein schließt, *er mus gewiss sein einess mechtigen kiniges kint* (Wid 78,5). Dass Widuwilt bereits eine umfassende Ausbildung am Hofe seines Großvaters erhalten hat, spricht er ebenfalls nicht an. Knaeble sieht dies als erneute Demontage des Artushofes, da Widuwilt im Grunde nichts Neues mehr erlernen kann.⁶⁰⁴ An dieser Stelle kann jedoch auch entgegengesetzt argumentiert werden: Nicht der Artushof wird abgewertet, sondern das Land der Mutter aufgewertet. Im *Wigalois* bescherte Fortuna dem Reich immerwährendes Glück und seine herausragende Stellung. Im jiddischen Text hingegen erlernt der junge Ritter weitere Fertigkeiten, erhält eine allumfassende Ausbildung und verlässt sich nicht nur auf sein Glück, ebenso wenig wie sein Großvater und die

⁶⁰³ Vgl. Thomas: *Defence of Camelot*, S. 35.

⁶⁰⁴ Vgl. Knaeble: *Distanzierung*, S. 97f.

übrigen Ritter. Dies wiederum führt auch dazu, dass der Held aufgrund seiner eigenen Leistung beurteilt wird.

2.2.2 Die Enthüllung der Identität

Die Thematik der Identität ist in allen späteren Texten ebenfalls mit dem Hauptabenteuer verknüpft. In Prosa- und Strophenfassung wird der junge Ritter von dem verwandelten König unterrichtet. Wie für den restlichen Text üblich, kürzt die Prosafassung auch diese Passage. Auf einer grünen Wiese unter einem Lindenbaum verwandelt der Drache sich in den ermordeten König. Dieser offenbart Wigoleis in wenigen Worten ganz nebenbei die väterliche Herkunft:

damit jr meiner tochter nach allem eürem willen gewaeret werdt. der jch eüch vor aller welt vergünne. seyde eüer klare jugent so frue nach eren tugeden strebt eüch wol an erben von eürem vater herren Gabon. der ye also gelobt dz man seinen preiß zuo dem hoechsten zelet.
(WvR 207,12–15)

Die Szene wirkt noch irrelevanter, als es im *Wigalois* den Eindruck hatte. Im gleichen Satz, in dem der König Wigoleis seine Tochter anvertraut, offenbart er ihm auch, dass Gabon sein Vater ist. Als der junge Ritter mehr erfahren möchte, entgegnet der König nur knapp: *jr seyt doch taeglichen bey jm gewesen vnd jm von erst in künig Artus hoff wordenn vnd der des hofes ere mit all pfliget Er hat auch alle sein zeyt on allen falsch mengklichen obgesiget* (WvR 207,18–21). Mehr erfährt Wigoleis nicht über seinen Vater. Obwohl der König auf das Erbe des Vaters hinweist, scheint sowohl für die Figurendarstellung als auch den Handlungsverlauf eine Ausgestaltung ihrer Beziehung nicht wichtig zu sein – ähnlich der Darstellung im altfranzösischen *Bel Inconnu*, in der die schlichte Anführung der Verbindung ausreicht. Der junge Ritter hat auch in der Prosaauflösung bereits eigenständig ausreichend Ehre erlangt. Eine weitere Auszeichnung ist nicht von Nöten, ebenso wenig wie die besondere Abstammung mütterlicherseits. Der *Wigoleis vom Rade* vertritt ein Bild, in dem die eigenen Fähigkeiten qualifizieren.

Die Strophenfassung erzählt hier anders als der Versroman. Wigoleis besitzt keinerlei Kenntnis über seinen Vater (BdA 3169,4), was rückblickend gut begründet, warum er diesen am Artushof nicht erkannte. Die große Unstimmigkeit im *Wigalois* wurde in Fueters Text nicht aufgenommen, stattdessen ähnelt die Darstellung hier der Variante des Romans

von Renaut de Beaujeu – was eine weitere Erklärung für die Änderung des verzauberten Königs bietet.⁶⁰⁵ Die Änderung erschließt sich hier zudem besser als im *Wigoleis vom Rade*, wo der junge Ritter noch zur Vatersuche auszog.

Der *Widuwilt* behandelt die Thematik der Vatersuche und der Offenbarung der Identität hingegen völlig abweichend von den vorherigen Texten. Wie zuvor bereits aufgezeigt wurde, hat der junge Ritter genaue Kenntnis davon, wer sein Vater ist und dass er diesem am Artushof begegnet. Er muss daher nicht von jemand Außenstehendem aufgeklärt werden, sondern übernimmt selbst die Initiative. Vor seinem Aufbruch mit der Botin gibt er sich Gabein zu erkennen, der ihn dabei unterstützt, sich für den Ritt zu rüsten:

[...] ich sog eich sicher wor,
zu worzeichen sein ess schir sechzehn jor,
doss ir seit fun meiner libe muter geriten
un hobt nit geton, wos sie eich hot ton biten.
(Wid 99,5–8)

Vor Freude über diese Nachricht fällt Gabein ihm um den Hals. Als einziger Text führt der *Widuwilt* somit die Zusammenführung von Vater und Sohn plausibel bereits am Artushof aus. Warum der Sohn so lange zögert, sich zu erkennen zu geben, wird zwar nicht erklärt, aber insgesamt bereinigt der Text eine der größten Unstimmigkeiten in der Erzählung. Die Vorgeschichte wird sinnvoll mit dem Haupttext verknüpft, ohne dass Widersprüchlichkeiten und lose Enden bestehen. Als einziger Text fordert der *Widuwilt* bislang somit eine Lesart, welche die Vorgeschichte konsequent beinhaltet.

Die Thematik der Identität wird innerhalb des Textes indes an einer anderen Stelle noch einmal relevant, als *Widuwilt* mit der Botin und dem Zwerg die Burg Wakßenschtein erreicht, auf der sich Lorel mit ihrer Mutter befindet. Die Begegnung des jungen Ritters mit der Königin und Lorel greift nun die Thematik der Herkunft noch einmal auf, welche bislang in keinem der Texte derart detailliert behandelt wurde. Die Königin verspricht *Widuwilt* die Landesherrschaft und ihre Tochter zur Gemahlin, wenn er das Abenteuer

⁶⁰⁵ Ob Fuetrer den altfranzösischen Text gekannt hat, lässt sich leider nicht sagen. Außer den Ähnlichkeiten im Text ist kein Hinweis dafür zu finden. Da Fuetrer offenbar in Kontakt mit Jakob Püterich von Reichertshausen stand, wird dessen Buchbestand, über den u.a. der an die Pfalzgräfin Mechthild verfasste *Ehrenbrief* Auskunft gibt, als Grundlage des *Buchs der Abenteuer* angenommen. Doch auch dort wird lediglich auf den *Wigalois* Wirnts von Grafenberg rekuriert (vgl. Jakob Püterich von Reichertshausen: *Der Ehrenbrief*. Cgm 9220. Hrsg. v. der Kulturstiftung der Länder und der Bayerischen Staatsbibliothek München. Berlin 1999 (Patrimonia; 154). Str. 103).

erfolgreich bestehen kann. Doch zuvor befragt sie ihn sehr genau: *drum forhel mir nischt un tu mir kuenden / dein adelschaft un al dein freinden* (Wid 177,7f.). Sie betont zwar, dass sie ihm Lorel auch zur Frau geben würde, wenn er ihrer nicht ebenbürtig wäre, doch scheint die Einordnung in Familie und Stand von besonderem Interesse zu sein. Bereitwillig und in aller Ausführlichkeit beantwortet Widuwilt ihre Frage und weist sowohl auf seinen Vater als auch auf die Abstammung mütterlicherseits hin und geht sogar auf seine Großeltern ein (Wid 178f.). Erfreut über Widuwilts Ausführungen drängt die Königin dazu, die Ehe zu beschließen. Die Relevanz der Genealogie für die eigene Identität ist hier offenbar sehr hoch.⁶⁰⁶ Die Vorgeschichte ist somit auch an dieser Stelle für die Erzählung wichtig und kann nicht wegfallen. Im *Widuwilt* wird auch diese Unstimmigkeit bereinigt, Tendenzen zu einer nachvollziehbaren Struktur sind erkennbar. Nachdem die Herkunft derart prominent den Roman eröffnete, wird die Thematik nicht plötzlich vernachlässigt, sondern wiederholt aufgegriffen.

2.2.3 Die Zusammenführung von Vater und Sohn

Dass die Prosaauflösung stellenweise durchaus um ein in sich stimmigeres Bild des Protagonisten bemüht ist, zeigt der abschließende Teil des Feldzugs gegen Lion. Nachdem Wigoleis mit Graf Moral die wichtigsten Beschlüsse und Regelungen über die Ländereien getroffen hat, schickt er einen Brief an Larey und legt diesem *einen fast kostlichen ring mit einem dyamant zuo einem zeychen stuoter vnzerbrochener liebe* (WvR 225,37f.) bei. Das Hauptaugenmerk liegt somit auf der Verbindung zu Larey, die nach Joraphas gebeten wird, und nicht auf dem Sieg über Roas. Brandstetter erachtet den Brief in seiner ungewöhnlichen Ausführlichkeit als Antwort des Prosabearbeiters auf Wirnts *brevitas: niht mê sie dâ geschriben vant* (Wi 8780) – ohne dabei jedoch auf die Wirkung, die dies innerhalb des Textes hat, einzugehen.⁶⁰⁷ An König Artus werden ebenfalls Boten mit der Verkündung des Sieges und der Einladung zur Hochzeit geschickt. Die Verschiebung des Fokus kann zudem als weiteres Indiz für die verminderte Bedeutung des Kampfes angesehen werden.

⁶⁰⁶ Vgl. dazu auch Dreeßen: Wandlungen, S. 91f.

⁶⁰⁷ Vgl. Brandstetter: Prosaauflösung, S. 115.

Die Ankunft der Artusritter und das Wiedersehen zwischen Vater und Sohn werden gleich den üblichen Bearbeitungstendenzen stark verkürzt erzählt. Besonders auffallend ist hier der Erzählerkommentar: *Wie aber herr wigoleys ee dann zuotisch saß seinen vater herren gabonem des geleichen fraw larye jhen schweher empfiengen waer lange zuosagen. mich bedunckt es thue nit nott* (WvR 229,28–30). Die Zusammenführung findet hier kein Interesse mehr. Wie schon zuvor angeführt, ist es sowohl für die Handlung als auch die Entwicklung des Protagonisten nicht wichtig, dass Vater und Sohn einander finden. Wigoleis scheint hier unabhängig von seiner Abstammung seinen Platz in der Gesellschaft gefunden zu haben, die Genealogie ist dafür nicht relevant. Nicht die Herkunft, sondern die eigenen Fertigkeiten sind ausschlaggebend. Diese wurden, wie bereits angeführt, im Verlauf der Erzählung wiederholt in den Vordergrund gestellt. Wigoleis hat das Abenteuer von Korntin beinahe mühelos und aus eigener Kraft bestanden und so Larey zur Frau und die Herrschaft über das Land errungen. Die Zusammenführung mit dem Vater ist vielmehr ein Aufgreifen eines noch offenen Handlungsstranges nach Vorbild der Vorlage und im Grunde nicht von Bedeutung.

In Fuerters Fassung verliert die Zusammenführung völlig an Bedeutung und wird nicht einmal mehr auserzählt. Wigoleis hat durch Lareis Vater davon erfahren, wer sein Vater ist, dennoch werden die beiden nicht explizit zusammengebracht. Auch als ein Bote mit der Nachricht von Flories Tod die Gesellschaft in Korotin erreicht, *vor sen nach ir ameis und auch ir kinde* (BdA 3314,5) verstorben, wird diese Unstimmigkeit nicht aufgelöst. König Artus hingegen besitzt Kenntnis von dieser Verbindung, denn er will Larei und Wigoleis mit sich an den Artushof führen, *durch in [= Wigoleis, Anm. d. Verf.] und seinen vater er das tate* (BdA 3316,5). Woher dieses Figurenwissen stammt, bleibt indes unklar. Im Rahmen der Erzählung scheint nicht relevant zu sein, wie und wann dieses Wissen die einzelnen Figuren erreicht hat. Für die Figur des Wigoleis ist überdies ebenfalls nicht wichtig, die Verbindung zu seinem Vater zu vertiefen. Er wird am Artushof mit großen Ehren überhäuft, da er das Abenteuer ruhmvoll bestanden hat. Eine letzte Einkehr am Artushof signalisiert somit auch hier das Ende des Romans. Im Anschluss zieht er mit Larie zurück in sein Reich Korotin, wo beide eine freudreiche Herrschaft führen und einen Sohn empfangen (BdA 3319). Der Dichter bedauert allerdings, dass er nicht das Ende der Geschichte kennt, da ihm die Abenteuer des Sohnes, der hier den Namen Benesamus trägt (BdA 3320,5), nie erzählt wurden.

Im *Widuwilt* entfällt die konkrete Zusammenführung von Vater und Sohn, da Widuwilt sich seinem Vater bereits vor seinem Aufzug ins Abenteuer zu erkennen gegeben hat (siehe vorheriges Kapitel).

2.3 Unstimmigkeiten aufgrund von Gattungsinterferenzen

2.3.1 Das verfluchte Land

In der Episode in Korotin ist die Reduzierung der wundersamen und anderweltlichen Elemente, welche bereits in Bezug auf die mütterliche Herkunft vorgenommen wurde, besonders auffällig. Dies wird bereits vor Eintritt in das fremde Land markiert. Jede Nacht brennt auch in der Prosafassung das Schloss nieder, in dem der König mit seinen Untertanen ermordet wurde, doch niemand kann Wigoleis den Grund erklären: *was aber dises feür bedeütet oder meinet wissen wir nicht* (WvR 205,32f.). Diese Figurenrede kann stellvertretend für die Rezipientenreaktionen stehen, die sich über derartige Vorkommnisse wundern. Gleichzeitig wird damit jedoch hervorgehoben, wie bedeutungslos das Spektakel für die Bewohner in Roymund geworden ist.

Die Szene, in der Wigoleis für sein Abenteuer ausgerüstet wird, lässt eine ähnliche Gestaltung wie eingangs in Bezug auf das Motiv des Gürtels erkennen. In Wirnts Fassung wurde Wigalois mit vielerlei Hilfsmitteln ausgestattet, die ihm im Kampf gegen Roaz und auf dem Weg dorthin behilflich sein sollten. Die Prosafassung reduziert an dieser Stelle einmal mehr. Lediglich *eyn brot oder kuechlein gemacht von gewürczen vnd grosser meisterschafft* (WvR 206,10f.) wird ihm mitgegeben. Der Bearbeiter lässt den Schwertbrief des Priesters wegfallen und das Wunderbrot wird rationalisiert, seine besondere Wirkung gar nicht mehr erwähnt. Die Bezeichnung als *kuechlein* zeigt auch auf der semantischen Ebene die Bedeutungsminderung an. Wigoleis wird die ihm bevorstehenden Gefahren weitgehend aus eigener Kraft bestehen – ebenso wie sein Vater in der Vorgeschichte, der den wundersamen Gürtel ablehnte. Die Andeutung, dass der Protagonist das Abenteuer ohne fremde Hilfe möglicherweise gar nicht bestehen kann, fällt somit weg. Dies wird auch in den folgenden Abenteuern deutlich.

Der verwandelte König ist hier kein leopardenähnliches Wesen, sondern ein Drache. Damit wird die Dichotomie aufgenommen, welche die Darstellung des Drachen ursprünglich prägte, was auch Fuhrmann in ihrer Untersuchung anführt: „Ainsi, l’image de cet animal énigmatique a, depuis les millénaires, fasciné et effrayé les hommes. Les uns voyaient en lui un monstre dévorant les êtres vivants, les autres le caractérisaient comme le symbole du changement et de la vie.“⁶⁰⁸ Sie weist insbesondere auf die asiatische, aber auch babylonische Mythologie hin, in der Drachen mit vielen positiven Aspekten in Verbindung gebracht werden. Der Drache wird in der Erzählung neben seiner Darstellung als teuflischer Gegner somit auch als wegweisende Figur charakterisiert. Dass der König hier in einen Drachen verwandelt ist, lässt überdies Bezüge zur Aventure im *Bel Inconnu* und der Verzauberung Esmerées zu. Verstärkt wird dies durch die anschließende Offenbarung des Königs, dass Gabon der Vater des jungen Ritters ist. Auch im *Bel Inconnu* erfolgt diese Erklärung nach dem Auftreten des Tieres. *froelichen vnnd vnerschrocken* (WvR 206,23) reitet Wigoleis dem Untier nach. Er wird als selbstsicher und auf die eigenen Kräfte vertrauend dargestellt. Zaudern oder ängstliches Verhalten werden nicht erwähnt.

Auf einer grünen Wiese unter einem Lindenbaum verwandelt der Drache sich in den ermordeten König und offenbart Wigoleis die väterliche Herkunft (siehe III.2.2.2).

Im Anschluss daran verwandelt er sich wieder zurück und zieht zu einem nahegelegenen Schloss, das er Feuer speiend in Brand setzt. Wigoleis beobachtet das Spektakel, als plötzlich *ein schar schneeweisser tauben* (WvR 208,14) aus den Flammen geflogen kommt. Dieser Zusatz wirkt zunächst un schlüssig, er wird nicht ausgeführt und kommentiert. Die Verknüpfung von Taube und Feuer erinnert an die christliche Symbolik des Heiligen Geistes und kann als Hinweis auf das Pfingstfest gesehen werden; das Herabkommen des Heiligen Geistes wird oftmals durch Feuerzungen und Tauben künstlerisch dargestellt. Zum ersten Mal wird der *Wigoleis vom Rade* damit in eine christliche Verbindung gestellt. Gestützt wird dies durch das Gebet des Königs, der um Erbarmung und Erlösung bittet (WvR 207,36–40).

Am Morgen des Aufbruchs nach Glois erhält Wigoleis auch in der Strophenfassung den priesterlichen Segen und von der Königin *ain prott, das het von wurtzen michel krafft*

⁶⁰⁸ Joëlle Fuhrmann: Les origines de la représentation négative du dragon au Moyen Âge. In: *Le Dragon dans la culture médiévale. Colloque du Mont-Saint-Michel, 31 Octobre – 1^{er} Novembre 1993*. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter; 24). S. 37–44. Hier S. 37.

(BdA 3158,4). Die Reduktion des Wunderbaren wird hier sehr deutlich. Die übrigen Gaben des Priesters, wie sie noch im *Wigalois* aufgeführt waren – Schutzbrief und Amulett –, entfallen, lediglich das Brot wird ihm mitgegeben.

Gleichsam der Prosafassung muss nach Aussage der Botin jeder, der das Abenteuer bestehen will, einem *wurem harte schone* (BdA 3143,1) in das Reich folgen, nicht einem wunderbaren Tier gleich einem Leoparden. Das Tier erscheint wie angekündigt vor der Burg und Wigoleis reitet ihm nach. Auf einer blühenden Wiese hält es inne und verwandelt sich plötzlich in einen Menschen, den ehemaligen Landesherren (BdA 3163). Die Verwandlung des Königs in einen Drachen statt einem Leoparden gleicht der Darstellung im Prosaroman. Auch Fuerters Text beinhaltet eine entsprechende Differenzierung. Verstärkt wird dies durch die anschließende Offenbarung des Vaters. Diese Drachenfigur wird somit zum bedeutsamen Helfer des Protagonisten (siehe Kap. III.2.2.2).

Der verwandelte König weist Wigoleis den Weg zu einer Lanze, mit deren Hilfe er den bevorstehenden Kampf gegen einen Drachen bestehen kann. Der Drache taucht hier wie im *Wigoleis vom Rade* in zweifacher Gestalt auf, sowohl positiv als auch negativ konnotiert, während er im *Wigalois* gemäß der christlichen Symbolik primär als Untier und Inkarnation des Bösen dargestellt ist. In der Prosafassung ist dies im Vergleich zur Strophenfassung noch stärker beibehalten, wobei insbesondere durch die verwandelte Gestalt des Königs eine Ausdifferenzierung bereits angedeutet wird.

Auch im jiddischen Text muss der Protagonist zu Beginn seines folgenden Abenteuers einem wundersamen Tier – in diesem Falle einem Hirsch – folgen.⁶⁰⁹ Auf einer prächtigen Wiese springt dieser in eine Quelle und verwandelt sich in den König, der Widuwilt aufklärt: *al mein leit und lant / sein forflucht un forbrant* (Wid 189,3f.).⁶¹⁰

⁶⁰⁹ An dieser Stelle wird ein Bezug zum *Conte du papegau* ermöglicht. Dort wird der verwandelte König ebenfalls mit einem Hirschkopf dargestellt.

⁶¹⁰ Im Gegensatz zu den vorherigen Texten ist der König mit seinen Untertanen nicht ermordet, sondern von dem Riesen Luzifer verflucht und verzaubert worden. Dies fügt sich in die bisherige Beobachtung, dass der Text die Thematik des Tötens vermeidet. Inwiefern der Riese angesichts seines Namens mit dem Teufel gleichzusetzen ist, wird innerhalb der Forschung unterschiedlich beurteilt. Weissberg geht in seiner Untersuchung noch fraglos davon aus (vgl. Weissberg: Zur Stellung, S. 402f.). Däumer hingegen deutet den Antagonisten vielmehr ebenfalls als Teil der anti-christlichen Satire (vgl. Däumer: Das Lachen, S. 271f.). Auch Knaeble interpretiert die Namensgebung als „ironische Markierung“, insbesondere da letztlich die Mutter des Riesen sich als wahre Gegnerin herausstellt (Knaeble: Distanzierung, S. 103).

An die Stelle der kämpfenden Ritter im *Wigalois* treten im *Widuwilt*, wie durch den König angekündigt, die wilden Frauen. Einzelne Motive aus dem *Wigalois* werden zwar übernommen, doch die Gesamtdarstellung erinnert nicht mehr an das Fegefeuer, was mit den unterschiedlichen Jenseitsvorstellungen von Juden und Christen begründet werden kann.⁶¹¹

Das wilde Gebaren der Frauen mutet beinahe lasterhaft an:

sie rifen un sungen
un tanzten un schprungen.
ein teil woren frei freßen un saufen
un ein teil teten schlogen un raufen.
er sache gor fil obenteier,
wi si woren eitel helisch feier.
(Wid 210,1–6)

Jaeger weist in seiner Untersuchung auf eine Ähnlichkeit der Riesenmutter mit der Figur Liliths im jüdischen Talmud hin; die 400 teuflischen Frauen werden somit zu den dämonischen Gefährtinnen.⁶¹²

Anstatt jedoch den Rat des Königs zu befolgen, die Frauen zu ignorieren, kommt Widuwilt der Hinweis seines Großvaters in den Sinn, niemals einem Kampf auszuweichen. Hier kann eine Parallele zum *Parzival* gezogen werden, wo der mütterliche Rat ebenfalls zu Komplikationen führt. Auch im *Widuwilt* wird an dieser Stelle deutlich, wie wenig praktikabel der Rat des Großvaters in dem verfluchten Land ist. Widuwilts Lanze und Schild fangen Feuer und verbrennen. Erst nachträglich besinnt der junge Ritter sich auf die Worte des Königs.

Das Land selbst weist keine besonderen mystischen Eigenschaften auf wie Korntin im *Wigalois* – Anklänge an eine Jenseitsreise sind hier nicht zu finden. Im Vergleich zum *Wigalois* bleibt das fremde Land im *Widuwilt* zudem unbenannt. Einzig die Ineinssetzung des Riesen mit dem Teufel, durch die Namensgebung als Luzifer, und die Tatsache, dass das Land lichterloh brennt, lässt mögliche Bezüge zum Höllenfeuer zu. Möglicherweise lassen sich hier auch Anspielungen auf Dan 3 erkennen, in dem drei Freunde Daniels, Schadrach, Meschach und Abed-Nego, in den Feuerofen geworfen werden, da sie sich weigern, das goldene Bild des Königs Nebukadnezars anzubeten. Die Anmerkung, das Land brenne wie ein *kalchofen* (Wid 84,11) lässt eine solche Parallelführung durchaus zu. Grundzüge des

⁶¹¹ Vgl. dazu Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 256–268.

⁶¹² Ebd., S. 286–289.

Wirtnschen Textes werden beibehalten, dabei aber an eine jüdische Tradition angepasst. Die Ausgestaltung des brennenden Landes bleibt jedoch deutlich weniger detailliert und furchterregend als im Versroman.

2.3.2 Der Drachenkampf

Wie vom König vorausgesagt trifft Wigoleis schon nach kurzer Zeit auf eine weinende Dame, deren Geliebter von einem furchteinflößenden Drachen geraubt wurde. Dieser wird entgegen der sonst starken Tendenz des Textes zur *brevitas* ausführlich beschrieben. Wie im *Wigalois* setzt das Tier sich auch in der Prosafassung aus den unterschiedlichsten Attributen zusammen, obschon die Darstellung stark verkürzt wird. Wigoleis ist von der äußeren Erscheinung des Untieres derart verwundert, dass er sich bekreuzigt. Die religiösen Anspielungen sind im Vergleich zur Darstellung bei Wirnt reduziert, doch auch im *Wigoleis vom Rade* ist der Protagonist durch christliches Gebaren geprägt, wie die Messe vor seinem Auszug nach Korotin belegt. Wigoleis ist verblüfft, *dz got der herr solich grausam ungeheür creatur auf erden hette lassen werden* (WvR 209,4f.). Diese Auslegung unterscheidet sich von der strikten Zuordnung des Drachen zur dämonischen und teuflischen Welt, wie es im *Wigalois* der Fall ist. Die Zuschreibung scheint dort jedoch nicht ganz stimmig, da selbst Roaz vor dem Drachen Angst hat. Diese Unstimmigkeit wurde in der Prosafassung nun verschoben, indem der Drache ebenfalls als von Gott geschaffenes Wesen angesehen wird und Ansätze einer Differenzierung zu finden sind. Diese Vorstellung findet sich ebenfalls in der Bibel:

Quam magnificata sunt opera tua Domine! omnia in sapientia fecisti: impleta est terra possessione tua. Hoc mare magnum, et spatiosum manibus: illic reptilia, quorum non est numerus. Animalia pusilla cum magnis: Illic naves pertransibunt. Draco iste, quem formasti ad illudendum ei: Omnia a te exspectant ut des illis escam in tempore.
(Ps 103 (104),24–27)

Bereits im Schöpfungsmythos wird darauf hingewiesen, dass Gott die unterschiedlichsten Wesen schuf – große und kleine, am Himmel und im Wasser:

Creavitque Deus Cete grandia, et omnem animam viventem atque motabilem, quam produxerant aquae in species suas, et omne volatile secundum genus suum. Et vidit Deus quod esset bonum. Benedixitque eis, dicens: Crescite, et multiplicamini, et replete aquas maris: avesque multiplicentur super terram.
(1 Mose 1,21–22)

Alle Wesen, die auf der Erde leben, sind von Gott geschaffen. Da der Drache jedoch weiterhin als gefährlicher Gegner anzusehen ist, entsteht eine neue Unstimmigkeit. Einerseits wird die Auslegung als Verkörperung des Bösen relativiert, indem er als Geschöpf Gottes bezeichnet wird, gleichzeitig wird er ein grausames Ungeheuer genannt.

Der Erzähler fühlt sich *durch wunder* (WvR 209,6) dazu veranlasst, den Drachen näher zu beschreiben. Brandstetter weist auf die Besonderheit dieser ausführlichen Darstellung hin, die aus dem übrigen Text herausragt. Insbesondere die Faszination und Verwunderung, die hier sowohl durch den Protagonisten als auch den Erzähler zum Ausdruck kommt, sieht er als programmatisch an:

Darum aber geht es der Prosa, um Unterhaltung durch Darbieten eines wunderbaren, seltsamen und phantastischen Stoffes. Staunen, Wunder und Verblüffung – das sind Verhaltensweisen, wie sie auch die handlungsbeteiligten Personen der Prosaromane immer wieder zeigen. Der Leser soll mit dem Helden das Erstaunen über den Beschreibungsgegenstand teilen.⁶¹³

Eine Orientierung an den Erwartungen der Rezipienten sei demnach ausschlaggebend für die Art der Darstellung.

Die Darstellung des Kampfes gegen den Lindwurm und die anschließende Ohnmacht im *Widuwilt* weisen kleinere inhaltliche Abweichungen zu den bisherigen Varianten auf. Das Untier hat nicht nur den Mann der klagenden Königin geraubt, auf die Widuwilt trifft, sondern auch ihren Sohn. Die beiden sollen den Kindern des Lindwurms zum Fraß vorgeworfen werden. Nicht nur das Opfer, auch das Ungetüm wird somit mit Kindern durch den Text versehen. Inwiefern dies als Zeichen der Bedeutung der Familienthematik gesehen werden kann,⁶¹⁴ bleibt fraglich. Dieser Zusatz kann gleichermaßen als Steigerung der Episode betrachtet werden: Widuwilt rettet nicht nur einen, sondern gleich zwei Menschen, die zudem nicht einfach nur verschleppt wurden, sondern von den Untieren gefressen werden sollten. Obgleich die jungen Drachen noch keine Gefahr für den Ritter darstellen, tötet er sie im späteren Erzählverlauf ebenfalls, damit sie erst gar nicht zu bedrohlichen Wesen heranwachsen können. Häberlein sieht die Abweichung im *Widuwilt* dadurch begründet, dass „bei einem dezidiert jüdischen Publikum nicht die christliche Erlöser-Figur mit dem

⁶¹³ Brandstetter: *Prosaauflösung*, S. 60f.

⁶¹⁴ Etwa Knaeble: *Distanzierung*, S. 101.

Kontext der Offenbarung im Vordergrund stehen konnte.“⁶¹⁵ Der Kampf werde somit säkularisiert und füge sich besser in den anschließenden Hochzeitsstreit.⁶¹⁶

Die Gefährlichkeit des Kampfes wird wie in den vorherigen Texten durch die anschließende Ohnmacht betont. Widuwilt sieht sich keinem höfischen Gegner konfrontiert, seine Stärke ist hier offenbar nicht ausreichend. Er kann den König und seinen Sohn zwar befreien, wird jedoch selbst an das Ufer eines Sees geworfen, wo er ohnmächtig liegen bleibt und von dem Fischerehepaar gefunden wird. Die beiden halten ihn für tot und wollen seine Rüstung entwenden. Im Gegensatz zum *Wigalois* fehlt hier das Motiv der Armut, das Ehepaar handelt vielmehr aus Habgier, denn sie wollen reich werden. Die moralische Abstufung fehlt an dieser Stelle. Als der Mann bemerkt, dass der Ritter noch lebt, will er ihn töten, doch die Frau widerspricht: *ich will kein morder hoben zu einem mon* (Wid 244,7). Das Töten wird noch einmal verurteilt.

Nachdem Widuwilt von dem Königspaar gerettet wird und in ihrer Burg zu sich kommt, ist er zunächst verwirrt und sucht seine Ausrüstung, sein Schwert, sein Pferd, alles, was ihn zu einem Ritter macht. Eine Identitätskrise kann hier nicht verzeichnet werden, er hält sich nicht für einen Bauern oder Wilden, diese extreme Infragestellung wurde möglicherweise als übertrieben empfunden, doch völlig nackt und ohne seine Standesattribute kann er sich nicht einordnen:

wu is mein harnisch? wu is mein schwert?
mein schilt, mein schper? wu is mein pfert?
wi is ess mit mir beschtelt?
oder wu bin ich in der welt?
(Wid 260,11–14)

Wie wichtig somit die Zugehörigkeit zu einem Stand und die Stellung in der Gesellschaft sind, zeigt neben der genealogischen Verortung auch diese Episode.

Mitsamt seiner Rüstung erhält Widuwilt hier auch den Gürtel zurück – ein weiteres Motiv, das nicht einfach aus der Erzählung verschwindet. Jaeger warnt auch in diesem Zusammenhang davor, zu viel in solch korrigierende Eingriffe zu interpretieren, da zudem verschiedene Textvarianten existiert haben können,⁶¹⁷ wie die Untersuchung bisher jedoch

⁶¹⁵ Häberlein: Transformationen, S. 76f.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 77.

⁶¹⁷ Vgl. Jaeger: Ein jüdischer Artusritter, S. 230f.

zeigte, finden sich tatsächlich fast alle Veränderungen im Text an solchen Stellen, die im *Wigalois* als Unstimmigkeitsstellen identifiziert wurden.

2.3.3 Der Romanschluss:

2.3.3.1 Der Schlussteil im *Wigoleis vom Rade*

Als der Bote mit der Nachricht über den Tod Amires eintrifft, ruft Wigoleis die *künig fürsten vnd alle ritterschafft so da versamlet waren zuo rat* (WvR 230,39). Rasch wird beschlossen, den Mord zu vergelten. Auch in der Prosaauflösung wendet der Protagonist sich ratsuchend an seine Untertanen und Verbündeten. Im Gegensatz zum *Wigalois* müssen hier jedoch nicht Erec und Gawein zunächst bekräftigend eintreten, bis die Entscheidung fällt. Von der imposanten Heeresaufstellung in ihrer prachtvollen Ausstattung wird nicht mehr erzählt. Interessanterweise wird die Ambivalenz des Gegners Lyon im Gegensatz zu Roas nicht weitgehend weggelassen. Dieser wird hier als *moerder* (WvR 231,4) und *mortlich boeßwicht* (WvR 231,17) benannt, der sich von der drohenden Belagerung völlig unbeeindruckt gibt und *die ganzce verachtet mit vil spotworten. vnd wie er vmb sy all nit ein haerlein gaebe* (WvR 231,6f.). Diese spöttische Äußerung lässt den Feldzug umso angemessener erscheinen. Emings Anmerkung, Lyon sei seiner Ambivalenzen entledigt und daher klarer zu bewerten, kann an dieser Stelle nur teilweise zugestimmt werden.⁶¹⁸ Denn als Liamere vor Kummer über den Tod ihres Gemahls ebenfalls stirbt, *do ward er [= Lyon, Anm. d. Verf.] sich selbs veinden vnd hassen. vnd weßt vor grossem leyd nit wie er gebaren soelte* (WvR 231,20f.) und veranlasst daraufhin ein prachtvolles Begräbnis für Liamere. Im *Wigalois* bereut Lion im Nachhinein, Amire ohne jeden Grund getötet zu haben und reagiert zunächst bekümmert, als er die Nachricht des Boten mit der Fehdeankündigung erhält. Dennoch ist von dieser Reue bereits wenige Verse später nichts mehr zu spüren:

ôwoch! daz ich den vürsten sluoc,
des trûwe ich harte wol genesen.
die mir schade wellent wesen
die komen her, swer sie sîn!
(Wi 10156–10159)

⁶¹⁸ Eming: Funktionswandel, S. 263.

Hier wähnt Lion sich somit nach dem Tod noch im Recht, während die Rede in der Prosauflösung vor dessen Tod geschaltet ist und er hier nach Liameres Tod sogar so weit geht, sich selbst zu hassen. Auch von Liameres Bestattung erfährt man im *Wigalois* erst nach dem Feldzug. Von Lyon wird im *Wigoleis vom Rade* somit noch vor der Belagerung auch eine positive Seite gezeigt. Die Unstimmigkeit verschiebt sich durch diese Änderung und wird stellenweise im Grunde sogar stärker, da er trotz Reue und Einsicht erschlagen wird.

Die randständige Rolle Gabons wird in der folgenden Kampfszene noch einmal deutlich. Er wird zwar zum *hauptman* erwählt, doch während ihm im Versroman das Erschlagen Lions zukommt, wird dies in der Prosa ganz im Sinne der bisherigen Protagonistendarstellung durch Wigoleis selbst erreicht: *Zuo letst rucket herr wigoleys mit kreften durch den streyte. biß das er ersahe den fürsten. oder das ich baßs rede den moerder Lyon vnd zerstukket den mit einem schlag in zwey* (WvR 232,36–38). Hier soll die abschließende Tat ebenfalls dem Helden zugeschrieben werden. Dies komplettiert das durchgängig positive Bild, das der gesamte Text von Wigoleis zeichnet. Widersprüchlichkeiten soll es nicht geben. Dies betrifft auch den Abschluss der Handlung. Als die Gesellschaft nach Korotin zurückkehrt, erreicht ein Bote mit der Nachricht über Flories Tod den Hof. Wigoleis und Gabon werden von großer Trauer übermannt und brechen aus in *soellichen vngemessen klag. das vil dauon zuosagen waere* (WvR 233,28f.). Auch Larey ist betrübt und bemüht darum, die beiden zu trösten. Doch nimmt die Trauer keinen großen Raum mehr ein, die Klagen werden nicht ausgeführt und die Thematik ist bereits nach wenigen Sätzen wieder vergessen. Es entfällt somit auch der innige Schwur, den Gawein noch in Wirnts Text äußert, er wolle zukünftig auf *rîterschaft*, aber auch die Ehe verzichten. Florie ist in der Prosauflösung noch unwichtiger als noch im Versroman. Dies stützt die Beobachtung, dass Herkunft und Genealogie im Rahmen der Erzählung keine besondere Rolle spielen. Weder die mütterliche, noch die väterliche Abstammung haben hier einen Einfluss auf den Protagonisten und seinen Werdegang. Für den *Wigoleis vom Rade* ist die Vorgeschichte geradezu belanglos. Schon im *Wigalois* war sie nur episodisch entscheidend, hier könnte sie ganz wegfallen, ohne dass dies eine Auswirkung auf das Verständnis des Textes hätte. Die Prosauflösung schließt mit der Lehre Gabons an seinen Sohn, dessen glückhafter Herrschaft Korotin und der Geburt des Sohnes Benesamis.

Die extreme Verkürzung des Schlussteils, der zu einer kleinen Episode schrumpft, ist in ihrer Intensität trotz der für die Zeit und Textform typischen allgemeinen Tendenz zur Kürzung und Reduktion auf die Handlung auffällig. Die Aufnahme des Erzählstrangs um den Tod des Königs Amire und der sich daraus ergebende Feldzug gegen Lyon kann schlicht mit der Orientierung an der Vorlage begründet werden. Das Streichen der gesamten Episode widerspräche den Prinzipien der Bearbeitung. Doch die Schlusepisode ist beträchtlich auf das Handlungsgerüst reduziert, sodass er kaum noch als eigener Textteil im Sinne der *chanson de geste* gelten kann wie noch in Wirnts Fassung. Der letzte Teil verliert sein ursprüngliches Gewicht innerhalb der Erzählung. Es beginnt nicht noch einmal ein komplett neuer Erzählstrang, sondern lediglich eine kurze Episode, bevor das versöhnliche Ende erzählt werden kann. Das Aneinanderfügen unterschiedlicher Partien wird somit auch an dieser Stelle geglättet, sodass keine allzu auffällige Schnittstelle entsteht.

2.3.3.2 Der Schlussteil in Fuetrers *Wigoleis*

Auch im Schlussteil von Fuetrers Roman ist die Kürzung am stärksten. Bei Wirnt nimmt der Teil ab dem Aufbruch von Glois noch über 3.000 Verse ein, bei Fuetrer bleiben noch knapp 30 Strophen übrig, die von Wigalois' Rückkehr zu Larie und dem Feldzug gegen Lion erzählen. Zudem fällt hier ebenfalls der gesamte Anteil weg, der im *Wigalois* an das Genre der *chanson de geste* erinnerte. Es fehlen, wie in der Prosafassung, die ausführlichen Beschreibungen der Aufstellung des Heereszuges und der Kampfpassagen. Dies führt dazu, dass der Eindruck eines fast aufgepfropften Schlussteils wie noch im *Wigalois* reduziert und die Episode besser in den Erzählstrang integriert wird. Darüber hinaus finden sich weitere inhaltliche Änderungen, welche die Aussage des Schlusses beeinflussen. Im Gegensatz zum *Wigalois* wird zum Hoftag auch König Artus eingeladen, der hier an erster Stelle genannt wird:

Artus man poten sannde,
Gaban unnd Lanntzilet,
Iban auch, dem weygannde,
Ereck, Walban und herr Gaharet.
(BdA 3294,1–4)

Artus wird somit nicht zum Schluss aus dem Roman entfernt, obschon er keine maßgebende Position innehat. Zudem werden hier zwei weitere Ritter genannt: Walban und

Gaharet.⁶¹⁹ Fuetrer versucht somit an dieser Stelle noch einmal, seinen Protagonisten wieder stärker in das Umfeld des Artushofes zu rücken, denn *zu dem hof komen gar vil der Pritun* (BdA 3296,4).

Doch das Wiedersehen Wigoleis' mit seiner Geliebten und den Artusrittern wird rasch von der Nachricht vom Tod Amires von Libia getrübt, der auf dem Weg nach Korotin von Lion erschlagen wurde. Eine Heerfahrt und Belagerung Lions wird beschlossen und Gaban zum Heerführer erwählt. Doch im Gegensatz zu Wirnts Roman wird Lion hier nicht von ihm, sondern von Wigoleis selbst im Kampf getötet und der Tod Amires gerächt. Die Darstellung gleicht erneut derjenigen des Prosaromans. Nicht Gaban soll hier zum Schluss Ehre zuteilwerden, der Ruhm gebührt ganz Wigoleis. Zudem trägt dieser Sorge dafür, dass König Amire im Anschluss ein angemessenes Begräbnis erhält.

Eine Auffälligkeit findet sich in der Erwähnung der *magt Marin* (BdA 3308,1), die ebenfalls am Kampf gegen Lion beteiligt ist. Aufgrund der starken Reduzierung ist nicht mehr ersichtlich, wie diese Figur in den Erzählverlauf einzugliedern ist. In Fuetrers Variante scheint es so, als ob es sich dabei um die Jungfrau handelt, für die Wigoleis den Papagei zuvor zurück erkämpft hat (vgl. BdA 3305). Offenbar werden hier zwei verschiedene Figuren miteinander vermischt, sodass im Text eine Unstimmigkeit entsteht. Es muss irritieren, dass die Dame, die zuvor um ihren verlorenen Schönheitspreis weint und auf die Hilfe durch Wigoleis angewiesen ist, nun als starke Kämpferin Seite an Seite mit den Rittern dargestellt wird. Da die Jungfrau allerdings erst an dieser Stelle mit ihrem Namen genannt wird, somit kein Widerspruch zur ersten Szene entsteht, wird diese Verknüpfung innerhalb des Textes möglich gemacht. Im *Wigalois* tragen beide Figuren unterschiedliche Namen, eine Vermischung ist damit unmöglich.

Im Anschluss an den nur sehr kurz auserzählten Feldzug ziehen Wigoleis und Larie zurück in ihr Reich, wo sie fortan friedlich zusammenleben und einen Sohn empfangen (siehe

⁶¹⁹ Wie schon im *Gauriel* sind Gaban und Walban zwei verschiedene Ritter. Doch auch schon im *Erec* wird Walwan als eigene Figur genannt (Er 1152; 9915). Vgl. hierzu den Stellenkommentar von Achnitz, der die Möglichkeit zweier Figuren innerhalb der Artusgeschichte von Beginn an in Betracht zieht (Achnitz: *Der Ritter mit dem Bock*, S. 512f.). Gaharet wiederum ist bereits aus dem *Parzival* (Pz 664,30; 673,3), aber auch dem *Meleranz* (V. 157; 2391 u.ö.) bekannt und wird auch in Fuetrers *Flordimar* erwähnt (Str 64,5).

Kap III.2.2.3). Der Text schließt mit der Berufung auf die Quelle: *alls unns das sagt her Wirig, / lebtens et all mit eren sunnder schannde* (BdA 3320,6f.).

Insbesondere diese Anmerkung muss noch einmal irritieren. Wie die Untersuchung gezeigt hat, sagte Wirnt es so, wie von Fuetrer dargestellt, eben nicht immer. In groben Zügen stimmt die Erzählung im *Buch der Abenteuer* mit Wirnts *Wigalois* natürlich überein, auch viele Details sind übernommen. Ziel der Abfassung sollte es schließlich sein, die populären Werke noch einmal zusammenzutragen. Dabei war die Treue zum Original ein wichtiges Prinzip. Dennoch finden sich einige kleine Abweichungen, die letztlich eine andere Aussage des Textes bewirken. Insbesondere die Aneinanderreihung und Verknüpfung der unterschiedlichen Textteile, wie es noch bei Wirnt der Fall war, wurde in Fuetrers Variante deutlich geglättet, sodass hier eher der Eindruck einer zusammengehörigen Geschichte entsteht und nicht mehr vier Teile mehr oder weniger deutlich voneinander zu trennen sind. Die Verminderung der religiösen Elemente und die Kürzung im Schlussteil tragen wesentlich dazu bei. Die Vermischung von Elementen verschiedener Gattungen wie noch bei Wirnt ist hier aufgehoben, im Schlussteil müssen die unterschiedlichen Stränge nicht mehr zusammengeführt werden, was eine Kürzung möglich macht.

2.3.3.3 Der Romanschluss im *Widuwilt*

Nachdem Widuwilt vor der Riesenmutter geflohen ist, kehrt er an den Hof des Königs zurück. Dort angekommen muss er sich an den Schwur halten, den er der Riesenmutter gab, und spricht zur Verwirrung aller kein Wort. Der König weist daher seine Tochter an, den jungen Ritter zum Reden zu bringen oder ihm wenigstens den Speer zu entfernen, der immer noch in seiner Schulter steckt. Als ihr letzteres tatsächlich gelingt, geschieht entgegen der Warnung der Riesin irritierenderweise nichts. Widuwilt wird verarztet und nach sechs Wochen ist er wieder ganz genesen. Der Text löst somit nicht ein, was er ursprünglich verhieß. Die Erzählung entwickelt sich nicht so, wie ursprünglich zu vermuten war. Inhaltlich wird mit diesem Bruch eine Neuausrichtung ermöglicht. Die Erzählung des *Widuwilt* fügt ebenfalls einen weiteren Teil nach Bestehen der eigentlichen Aufgabe an, der sich völlig von demjenigen im *Wigalois* unterscheidet, interessanterweise jedoch in der Grundkonstellation dem *Bel Inconnu* ähnelt.

Widuwilt will nach seiner Genesung aufbrechen, um zu Lorel zurückzukehren, doch der König hält ihn zurück und will ihn stattdessen mit seiner eigenen Tochter vermählen. Widuwilts Reaktion ist auffallend: *Widuwilt gedacht: ich los in wol machen nun, / dennoch zuletsst will ich es doch nit tun* (Wid 320,11f.). Wie schon in der Prosafassung wird hier eine Innensicht geschildert, die das Verhalten des Protagonisten erklärt. Zudem zeigt Widuwilt hier ein fast schon pragmatisches Denken. Um Komplikationen zu vermeiden, will er sich vorgeblich fügen, später jedoch sein Versprechen nicht erfüllen. Mit dieser Entscheidung, die als bewusste Entscheidung des Protagonisten ausgeführt wird und nicht als etwas, das ihm geschieht, bringt er sich jedoch in eine schwierige Lage und steht zwischen zwei Damen, die nun beide von einer Hochzeit mit Widuwilt ausgehen. Dieser wurde vor seinem Abenteuer Lorel bereits versprochen und hat sich selbst auch für sie entschieden, weiß jedoch nicht, wie er dem Heiratsangebot des Königs entgehen soll. Zu der geplanten Hochzeit sind auch Lorel und ihr Vater eingeladen. Als Lorel erfährt, dass es sich bei dem Bräutigam um Widuwilt handelt, ist sie überrascht, da sie glaubte, er sei bereits tot. Sie versteht allerdings nicht, wieso er mit einem Mal eine andere Frau heiraten will. Ihr Vater wendet sich ratsuchend an König Artus, der eine Entscheidung darüber fällen soll, welche der beiden Damen die rechtmäßige Gemahlin ist. Widuwilt hält sich an die Vorgabe der Riesin und bleibt die ganze Zeit stumm. Da er bereits nach dem Entfernen des Speeres erfahren hat, dass ein Verstoß nicht zu den angekündigten Konsequenzen führt, ist an dieser Stelle verwunderlich, dass er weiterhin schweigt. Er erweist sich damit als treuer Ritter, der sich an seinen geleisteten Schwur hält und trotz aller Komplikationen sein Wort nicht bricht. Dies führt zu großem Aufruhr am Hofe, was durchaus komische Elemente enthält, da alle in ihn dringen, doch zu sagen, wer er ist. Neben König Artus, der sich in Begleitung Gabeins befindet, ist auch Widuwilts Mutter unter den Gästen. Als der König davon erfährt, lässt er nach Gabein rufen und führt ihn mit der Mutter zusammen. Anschließend wollen die Eltern nach ihrem Sohn sehen und herausfinden, was sein Schweigen bedeuten soll, doch sie erreichen nichts. Auch Lorel, die Widuwilt erfreut um den Hals fällt, kann sein Schweigen nicht brechen:

ober als, woss Lorel bat un redet ir besst,
denoch hilt Widuwilt sein er gor fesst,
doss er nit redet, wen ess in gleich al tet zorn,
den er got ess doss shtarken risen muter ein teiern eid geschworn
drum auch wor ale mue foloren, woss si ach tete,

bis in di schene Lorel drei tog nochander hot gebeten.
(Wid 341,7–12)

Erst am dritten Morgen reagiert er und antwortet ihr: *ich bin eier Widuwilt, schen junkfreilein* (Wid 351,1). Die beiden Väter fordern Widuwilt daraufhin für die jeweils eigene Tochter, doch Artus erkennt Lorel als rechtmäßige Braut, da sie ihm zuerst versprochen wurde. Die Erzählung endet mit der Hochzeit der beiden. Widuwilt durchläuft hier eine Art der passiven Bewährung. Indem er *nicht* handelt, erreicht er das eigentliche Ziel.

Dieser Konflikt ermöglicht die Parallelführung zum altfranzösischen *Bel Inconnu*. Dort befindet sich der Protagonist ebenfalls in der Entscheidung zwischen zwei Damen. Die Voraussetzungen unterscheiden sich aber vom *Widuwilt*. Ginglain kann sich nicht zwischen Esmerée und der Pucele entscheiden, während Widuwilt vielmehr gezwungen durch gesellschaftliche Normen zwischen den beiden Damen steht und sich aus Gründen der eigenen Ehre und Verpflichtung nicht äußern kann. Knaeble sieht im Schluss des *Widuwilts* eine Ironisierung der Auferstehung Christi: „Die Wunde weist eine deutliche Referenz zur Speerverletzung auf, das dreimalige Ansprechen der rechten Ehefrau erinnert an die Kirche als Braut Christi sowie die dreimalige Verleumdung durch den Kirchenbegründer Petrus in den drei Tagen zwischen Christi Tod und Auferstehung.“⁶²⁰ Dass nun ausgerechnet die falsche Frau den Speer aus der Wunde zieht, ohne dass die Konsequenzen mit sich bringt, sieht sie als ironische Darstellung des christlichen Erlösungsglauben an, der somit „äußerst naiv und fragwürdig erscheint“.⁶²¹ Lembke hingegen, die sich in ihrer Untersuchung gegen Knaebles Auslegung wendet, plädiert für „eine Lesart, die eher auf die Verfasstheit des Romanschlusses als Geschichte einer komplizierten Zusammenführung zweier Liebender zielt.“⁶²² Sie führt weiter aus: „Die Folgenlosigkeit des Tabubruchs signalisiert, dass auch Planänderungen, unvorhergesehene Hindernisse und das unabsichtliche Brechen eines Schwurs das Paar nicht dauerhaft voneinander getrennt halten können.“⁶²³

Ein parodistischer Seitenhieb auf den christlichen Glauben liegt bei einem spätmittelalterlichen jüdischen Publikum nahe, aber insbesondere mit Blick auf die bisherige Tradition des Erzählstoffes ist eine derartige Auslegung nicht zwingend. Im *Bel Inconnu* stehen sich

⁶²⁰ Knaeble: Distanzierung, S. 106.

⁶²¹ Knaeble: Distanzierung, S. 106.

⁶²² Lembke: Ritter außer Gefecht, S. 71.

⁶²³ Ebd.

zwei unterschiedliche Liebeskonzeptionen und Welten gegenüber: Ehre und Herrschaft in der ritterlichen Welt nach einer Heirat mit Esmerée oder die Erfüllung des eigenen Begehrens in der Anderwelt mit der Pucele, was durch die besondere Abstammung bereits im Protagonisten selbst angelegt ist. Der Roman endet jedoch mit einem besonderen Kunstgriff: Der Erzähler wendet sich an die Dame, der die Erzählung gewidmet ist, und deutet an, weiter zu erzählen, sodass Guinglain die Rückkehr zu seiner Geliebten ermöglicht wird – ganz wie es der Dame beliebt. Dieses offene Ende spielt ganz bewusst mit der Fiktionalität der Erzählung.⁶²⁴

Im *Wigalois* nun wird diese Liebesgeschichte nicht übernommen. Nach dem recht ähnlichen Romanbeginn – abgesehen von der ergänzten Vorgeschichte der Eltern – geht der mittelhochdeutsche Text einen anderen Weg. Der Text präferiert damit ein Modell, das Liebe und Landesherrschaft miteinander vereint. Larie ist nicht nur Herzensdame, sondern auch Königin und Herrscherin über das Reich. Darüber hinaus wird der Einfluss des Anderweltlichen reduziert, von der Feenhaftigkeit der Mutter sind nur noch Bruchstücke erhalten. Eine Position des Sohnes zwischen zwei Welten wird damit ebenfalls aufgehoben. Stattdessen durchläuft die gesamte Erzählung unterschiedliche Welten und mit ihr der Protagonist. Der *Widuwilt* nun verknüpft beide Erzählmuster miteinander. Auch hier steht der Protagonist zwischen zwei Damen, nicht jedoch zwischen zwei Welten. Aus Dankbarkeit für die Rettung vor dem Drachen will der König Widuwilt mit seiner Tochter vermählen, doch ist dieser bereits Lorel versprochen, die hier auch als seine Geliebte fungiert. Die Aufspaltung zwischen Liebe und Herrschaft vollzieht der Text nicht. Das ursprüngliche Muster aus dem *Bel Inconnu* kann so übernommen werden, ohne dass die Problematik einer Entscheidung zwischen Macht und Begehren getroffen werden muss. Der *Widuwilt* ist an dieser Stelle von der Vorstellung der arthurischen Romane geprägt, dass eine Vereinbarkeit möglich ist. Aus dem *Wigalois* hingegen wird das Aneinanderknüpfen verschiedener Teile mit unterschiedlichen Gattungsmerkmalen übernommen. Dies lässt sich am Wandel des Protagonisten

⁶²⁴ Vgl. dazu Sara Sturm: The Love-Interest in ‚Le Bel Inconnu‘. Innovation in the ‚roman cortois‘. In: Forum for Modern Language Studies 7 (1971), S. 241–248; Colby-Hall: Frustration and Fulfillment; Gouttebroze: J’ai deux amours; Laurence de Looze: Generic Clash, Reader Response, and the Poetics of the Non-Ending in ‚Le Bel Inconnu‘. In: Courtly Literature. Culture and Context. Proceedings of the 5th triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9–16 August, 1986. Hrsg. v. Keith Busby u. Erik Kooper. Amsterdam/Philadelphia 1990 (Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 25). S. 113–123.

ablesen. Dieser wird zunächst als tapferer, gebildeter und qualifizierter Ritter eingeführt. Er scheut im Gegensatz zu den Artusrittern die Aufgabe nicht und kann alle Kämpfe auf dem Weg problemlos bestehen. Dabei werden Fehler, wie sie Wigalois unterlaufen sind, vermieden. Im zweiten Teil der Erzählung, welcher die Abenteuer im verfluchten Land umfasst, finden sich keine höfischen Auseinandersetzungen mehr. Lembke erkennt hier Züge des Heldenepos, während der Text im letzten Drittel zum Liebes- und Abenteuerroman wechselt.⁶²⁵ Auch wenn die Einordnung, insbesondere des zweiten Teils nicht völlig überzeugt, kann nicht übersehen werden, dass der Text in drei Teile untergliedert werden kann. Auch Widuwilt sucht seinen Weg durch die Welten und findet sein Ziel letztlich in einer Daseinsform, die stärker von der Gemeinschaft abhängig ist. Er vermeidet es, seine ritterlichen Gegner zu töten und weicht damit von der oftmals unbedachten Aggressivität des Wigalois ab. Trotz der Unannehmlichkeiten hält er sich an seinen geleisteten Schwur und bleibt auch seiner Verpflichtung Lorel gegenüber treu. Am Schluss des Romans wird deutlich, wie hoch das hier vertretene Modell den Wert der Gesellschaft einschätzt. Lorels Vater wird erlöst und kehrt wieder in seine menschliche Gestalt zurück, Widuwilts Eltern werden vereint. Niemand stirbt und alles nimmt einen glücklichen Ausgang. Der Roman präsentiert seinen Protagonisten nicht als herausstehende Figur, sondern optimal eingegliedert in die Gemeinschaft. So konstatiert auch Lembke, „dass auch ein vortrefflicher Held als Einzelner nur wenig gilt, als Teil einer Gemeinschaft aber sehr viel.“⁶²⁶ Schon der Wigalois deutete dies in seinem Schlussteil an, ohne jedoch die Stellung des Protagonisten schmälern zu wollen. Im *Widuwilt* wird dieser Weg präferiert und als Ziel angesehen.

⁶²⁵ Vgl. Lembke: Ritter außer Gefecht, S. 71.

⁶²⁶ Ebd., S. 82.

2.4 Resümee

Wie die Einzeluntersuchungen zeigen konnten, arbeiten die Retextualisierungen des *Wigalois* tatsächlich vornehmlich an den zuvor im Versroman aufgeführten Unstimmigkeitsstellen. Im Zuge des Produktionsprozesses und der damit verbundenen Reduktion ergeben sich jedoch stellenweise neue Unstimmigkeiten, die nur durch Kenntnis des Originaltextes aufgelöst werden können.⁶²⁷

Im Gegensatz zu Wirnts Text scheinen die späteren Texte jedoch eher einem durchgängigen Erzählplan zu folgen. Es entsteht nicht der Eindruck, als ob einzelne Textteile ein jeweils eigenes Ziel anstreben. Die Figur des Protagonisten ist einheitlicher über den Erzählverlauf hinweg gestaltet, auch wenn vereinzelt Stellen weiterhin herausbrechen. Die Unstimmigkeitsstellen haben hier eine andere Funktion. Sie öffnen nicht die Erzählung, um eine Anknüpfung an andere Texte und eine zusätzliche Lesart zu ermöglichen. Stattdessen handelt es sich dabei um Stellen, die vielmehr im Sinne der Ierschen ‚Leerstellen‘ verstanden werden müssen. Sie entstehen insbesondere dort, wo aufgrund von Kürzungen der Text nur durch die zusätzliche Kenntnis des Originals verständlich ist.

Die anonyme Prosaauflösung und Fuetrers *Wigoleis* weisen einige Gemeinsamkeiten auf, welche beide Texte von Wirnts Roman, aber auch den beiden anderen Retextualisierungen unterscheiden. Neben der durchgängig positiveren Darstellung des Protagonisten und einer Reduzierung des Wunderbaren, aber auch der extremen Verkürzung des Schlussteils, zählen hierzu insbesondere die Verwandlung des Königs in einen Drachen, die namentliche Erwähnung der heidnischen Götter Apoll und Teruant, die in Wirnts Text nicht vorkommen, sowie der Name des Sohnes, Benesamus, und das Motiv der aus dem Feuer aufsteigenden Tauben. Diese Punkte, in denen beide Texte sich gemeinsam von den

⁶²⁷ So etwa bei Fuetrer, der um eine Wiedergabe getreu der Vorlage bemüht ist und einige Motive beibehält, die im Prozess der *brevitas* wiederum unverständlich werden, wie die plötzliche Erwähnung des Gürtels im Anschluss an den Drachenkampf und die Ohnmachtsszene zeigen. Dies kann als Hinweis auf die einzelnen Schritte der Rezeption gesehen werden. Fuetrer ist zunächst einmal Rezipient des ursprünglichen Textes, bevor er zum Produzenten seines eigenen wird. Möglicherweise ist er über die Unstimmigkeitsstellen im *Wigalois* gestolpert und hat im Anschluss versucht, die Irritationen zu beseitigen. Vermutlich aufgrund des Bemühens um Treue zum Original wiederum wurden die Motive nicht vollständig getilgt.

übrigen Textent abheben, lassen auf eine Verwandtschaft der beiden schließen, auch wenn nicht nachzuvollziehen ist, wie diese Verbindung aussieht.

Der Roman des *Widuwilt* hingegen geht nicht nur einen völlig neuen Weg in der Erzählung, indem ein gänzlich anderes Hauptabenteuer zu finden ist, der Roman schafft es zudem, das Motiv der Vatersuche so zu erzählen, dass die große Unstimmigkeit aus dem *Wigalois* entfällt und das Nicht-Erkennen am Artushof aufgehoben wird. Auch ist die Figur des Protagonisten im ersten Erzählteil in sich stimmiger ausgestaltet.

Im Hauptteil hingegen haben alle Texte Schwierigkeiten mit der Gestaltung des Protagonisten, wenngleich kleinere Unstimmigkeitsstellen – etwa am Schwertrud – umerzählt wurden, sodass die Handlungsfähigkeit des Protagonisten erweitert wird. Hier blitzt wiederholt das Merkmal der Passivität durch, das sich bereits im *Bel Inconnu* finden ließ.

Änderungen und Abweichungen von Wirnts Text finden sich in den nachfolgenden Texten auffallend häufig an denjenigen Stellen, die ursprünglich Widersprüche aufwiesen. Dabei findet sich in den Werken jedoch ein unterschiedlicher Ansatz. Der *Wigoleis vom Rade* bemüht meist alternative Erklärungsmuster bzw. versucht überhaupt, Vorgänge und Handlungen zu begründen, während im *Wigoleis* die Unstimmigkeiten meist durch eine komplette Streichung entfernt werden. Stellenweise muss somit fraglich bleiben, ob sie bewusst weggelassen werden, oder einfach im allgemeinen Kürzungsprozess wegfallen, insbesondere, da nicht durchgängig mit den Unstimmigkeitsstellen so verfahren wird. Viele der verbleibenden Widersprüche, wie das Gürtelmotiv zu Beginn, sind hingegen erforderlich im Rahmen der Handlung und können gar nicht aus der Erzählung entfernt werden. Neben textinhärenten bzw. gattungsbezogenen Gründen für die Veränderungen können auch außerliterarische Kategorien Einfluss nehmen, wie dies im Zusammenhang mit der Abwertung von Zauberei im Prosaroman der Fall zu sein scheint. Der *Widuwilt* hingegen bereinigt die Unstimmigkeiten weitgehend durch Um- oder Neu-Erzählen. Dementsprechend finden sich in diesem Text die größten Abweichungen von Wirnts Text.

Für das Fragment des *Wigelis* lassen sich aufgrund des kurzen Ausschnitts keine gesicherten Aussagen treffen. Trotz seiner Nähe zum Versroman lassen sich jedoch auch hier Tendenzen zu einer kohärenteren Erzählweise aufzeigen. All dies stützt die ursprüngliche Annahme, dass die Unstimmigkeitsstellen im *Wigalois* nicht nur einem modernen

Publikum auffallen müssen, sondern bereits in Mittelalter und Früher Neuzeit als solche identifiziert wurden.

Schlussbetrachtungen

Der *Wigalois* Wirnts von Grafenberg ist der erste Text um Gawains Sohn im deutschen Sprachraum des Spätmittelalters und somit eine der ersten Erzählungen um einen Artusritter der nachfolgenden Generation. Die Erzählung positioniert sich in einer bereits gefestigten Tradition, sodass im Handlungsstrang eine gewisse zeitliche und kausale Abfolge bereits vorgegeben ist. Darüber hinaus erreicht der *Wigalois* ein Publikum mit zahlreichen möglichen Vorkenntnissen anderer Erzählungen. Insbesondere mit Blick auf eben jene weiteren Texte des Artusuniversums, aber auch innerhalb der eigentlichen Erzählung finden sich im *Wigalois* diverse Unstimmigkeiten, die nicht nur aus einer modernen Perspektive als kohärenzstörend empfunden werden müssen, sondern bereits einem mittelalterlichen Publikum auffallen konnten. Diese Unstimmigkeitsstellen ließen sich oftmals im Kontext vorangehender Texte der altfranzösischen und mittelhochdeutschen Artustradition näher beleuchten und mit Erklärungsangeboten versehen. Im Rahmen der Untersuchung der Gawain-Figur, die im Vorfeld der eigentlichen Analyse zu leisten war, lohnte sich ein Rückgriff vor allem auf die altfranzösischen Texte der Nachfolger Chrétiens. Die dortige Figurenzeichnung wies zahlreiche Parallelen zu derjenigen in Wirnts Text auf, während sich aus den mittelhochdeutschen vorangehenden Texten seltener Hinweise heranziehen ließen. Der Blick über den Text hinaus lieferte dann auch für den *Wigalois* häufig Erklärungsangebote, aber auch Vergleichsmöglichkeiten, anhand derer aufgezeigt werden konnte, welche Entwicklung der Handlung ein literaturkundiges Publikum in der jeweiligen Episode mit Kenntnis weiterer Texte erwarten konnte.

Darüber hinaus wurde deutlich, dass die Unstimmigkeitsstellen obendrein unterschiedliche Funktionen innerhalb der einzelnen Texte haben können. Sie führen etwa zu einer komplexeren Erzählstruktur und tragen zur Charakterisierung des Protagonisten sowie seines Wandels im Handlungsverlauf bei. Insbesondere in den späteren Texten werden an diesen Stellen auch zeitgenössische Diskurse verhandelt, wie etwa der Umgang mit dem Wunderbaren in der Prosafassung zeigen konnte. Sie konnten querschnittsmäßig durch die jeweiligen Texte beobachtet werden und eröffneten so Einblicke in die Stoff- und Motivgeschichte. Die vorliegende Untersuchung der Unstimmigkeitsstellen in den

spätmittelalterlichen Texten um den Gawein-Sohn trägt somit zu einem tieferen Verständnis auf mehreren Ebenen bei. Sie bietet ein detailliertes Bild der Figur des Sohnes und ihrer unterschiedlichen Aus- bzw. Umgestaltungen in den einzelnen Texten. Die rezeptionsästhetische Untersuchung der Unstimmigkeiten auch unter Bezugnahme der dem *Wigalois* vorangehenden Texte zeigt die (Weiter-)Entwicklung von Motiven und Figuren innerhalb der Erzählung auf und ermöglicht den Blick in die Stoffgeschichte.

1 Die Texte im Vergleich

1.1 Erkannte Unstimmigkeiten im *Wigalois*

Wie in der Analyse aufgezeigt, finden sich die Unstimmigkeiten auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung. Die größten Kohärenzprobleme finden sich auf der Figurenebene und betreffen sowohl die Vaterfigur als auch diejenige des Protagonisten sowie die Ausgestaltung der Abstammung. Wirnt scheint zunächst bestrebt, potentielle Widersprüchlichkeiten im Vergleich zum *Bel Inconnu* zu minimieren, und setzt seiner Erzählung mit dem Kennenlernen von Wigalois' Eltern eine ausführliche Vorgeschichte zur Abstammung voran. Unstimmig und auffallend ist allerdings, wie wenig Einfluss diese prominente Abstammung im Laufe der Erzählung hat.

Die Figur der Mutter scheint von der Ausgestaltung im *Bel Inconnu* beeinflusst, wo sie als Fee charakterisiert ist. Die Änderungen im *Wigalois* führen zu einer unstimmigen Darstellung, da die Eigenschaften der Fee zwar minimiert, aber nicht gänzlich aufgegeben werden. Florie ist weder Fee noch völlig der ritterlichen Welt zuzuordnen. Von magischen Fertigkeiten wird nichts erzählt, dennoch lebt sie offenbar in einem besonderen Land, von dessen Begebenheiten sie wiederum nur rudimentäre Kenntnisse hat. Der *Wigalois* entscheidet sich weder konsequent für eine Zuordnung zur Anderwelt noch zur ritterlichen Welt, sodass Unstimmigkeiten unvermeidlich sind.

Auch die Figur Gaweins an sich erscheint unstimmig – dies auch unter Einbezug weiterer Texte der Artustradition. Es finden sich im *Wigalois* mehrfach Hinweise auf ein Fehlverhalten Gaweins, wiewohl dies nie explizit ausgeführt wird. Doch wiederkehrende Andeutungen und Unstimmigkeiten lassen Zweifel an einer harmonischen Beziehung zu

Florie und seiner Tugendhaftigkeit als Ritter zu – das Urteil des Tugendsteins zieht in diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit auf sich. Schon Flories Weinen während der Vermählung lässt sich als Hinweis darauf lesen, dass hier eine Unstimmigkeit besteht. Gestützt wird dies nachträglich durch das Unvermögen Gaweins, auf dem Tugendstein zu sitzen, da er sich einer Dame ungebührlich aufgedrängt habe. Sucht man nach Erklärungsangeboten außerhalb des Textes, wird dem versierten Publikum der Vorwurf eines unredlichen Verhaltens Frauen gegenüber einfallen, das bereits im Parzival Erwähnung fand. In Texten der altfranzösischen Artustradition wird dies mithin bis zum Vergewaltigungsvorwurf gesteigert – ein Einfluss auf die Erzählung des *Wigalois* erscheint plausibel. Da das Motiv jedoch nur in Ansätzen aufgegriffen wird und nie von einem konkreten Vergehen erzählt wird, bleibt die Unstimmigkeit innerhalb des Textes bestehen. Als einziger deutscher Text tradiert der *Rappoltsteiner Parzifal* diese Vorkommnisse über zwei Jahrhunderte nach dem *Wigalois* im Zuge der Übersetzung der Fortsetzungen von Chrétien's *Perceval*. Alle übrigen deutschen Texte behalten weitgehend das tugendhafte Bild Gaweins bei und lassen nur Andeutungen einer Problematik zu.

Die Beziehung zwischen Sohn und Vater ist ebenfalls unstimmig angelegt. Obwohl Wigalois auf der Suche nach dem Vater auszieht und ihn zum ritterlichen Vorbild nimmt, wird bei ihrer Begegnung am Artushof keine Zusammenführung erzählt; der junge Ritter erkennt den Vater nicht einmal. Als er vor den König tritt, gibt er an, seinen Vater nicht zu kennen und nicht zu wissen, von wem er abstammt. Dies steht in direktem Widerspruch zu seiner Aussage, seinen Vater finden zu wollen. An dieser Stelle entsteht eine Unstimmigkeit zwischen den einzelnen Passagen, die nicht aufgelöst werden kann. Im folgenden Teil der Erzählung bleibt die Herkunft weitgehend nur indirekt relevant. Erst im letzten Romanteil erhält sie (auch) auf der Handlungsebene **wieder** größere Bedeutung. Dass die Abstammung zunächst so prominent platziert und ausgestaltet wird, dann jedoch über einen langen Zeitraum gänzlich in den Hintergrund tritt, bleibt unstimmig. Möglicherweise soll Wigalois nicht nur aufgrund der genealogischen Einordnung, die seine Identität zwar vervollständigt und ihn innerhalb der Gesellschaft positioniert, Ehre und Ansehen erreichen, sondern in erster Linie aufgrund der eigenen Leistung. Nachdem er unter dem Namen „Ritter mit dem Rad“ Ruhm erworben hat, wirkt die Offenbarung der Herkunft als Vervollkommnung des bereits musterhaft erscheinenden Bilds. Das Nicht-Erkennen am

Artushof wird damit jedoch nicht erklärt bzw. aufgelöst. Zwei unterschiedliche Erzählmuster werden hier miteinander verbunden, sodass es zu Widersprüchen kommen muss: Der Protagonist, wie er in der Vorgeschichte eingeführt wird, ist der Sohn des berühmten Artusritters, der diesen suchen will und nach Vorbild des Vater Ehre erlangen möchte. Der Protagonist, wie er im nachfolgenden Teil dargestellt wird, entspricht dem Motiv des Schönen Unbekannten, wie er auch im altfranzösischen *Bel Inconnu* zu finden ist.

Auch im weiteren Erzählverlauf ist die Figur des Protagonisten in ihrer Ausgestaltung mit Unstimmigkeiten versehen. Insbesondere die aufgebaute Opposition zwischen Perfektion (durch die Vorgeschichte aufgebaut) und Fehlverhalten (Verhalten während des Ritts mit der Botin) führt an zahlreichen Stellen zu Unstimmigkeiten. Wiederholt zeigte der Rückgriff auf die Erzählung des altfranzösischen *Bel Inconnu*, wie sich die Passage des Ritts mit der Botin auch ohne solche Unstimmigkeiten erzählen lässt. Die mittelhochdeutsche Version im *Wigalois* kann durchaus als bewusster Gegenentwurf gesehen werden. Wigalois geht zwar aus jedem Kampf als Sieger hervor, verhält sich jedoch oft unangemessen und unbedacht. Insbesondere die mehrfachen sinnlosen Tötungen müssen irritieren. Während der *Bel Inconnu* durch dauerhafte Vorbildlichkeit glänzen konnte, kann Wigalois nicht als fehlerfrei gelten.

Hier konnte der Blick auf moralische und ethische Denkströmungen des Mittelalters weitere Erklärungsangebote liefern, sodass sich das Ergebnis der Tugendprobe besser mit dem tatsächlichen Handeln des Ritters verbinden ließ. Dem *Wigalois* liegt somit ein anderes Normen- und Wertemuster zugrunde als dem altfranzösischen Text. Dieses jedoch mit dem Erzählteil der Artustradition aus dem *Bel Inconnu* zu verbinden, der offenbar andere moralische Ansprüche hat, muss zu eben jenen Unstimmigkeiten führen.

Während des Abenteuers in Korntin wechselt die Handlungsweise des Protagonisten und eine neue Unstimmigkeit entsteht: Dem zuvor oftmals übermütigen und niemals zögernden, aber noch recht unerfahrenem Jüngling steht ein abwartender und erdulgender Ritter gegenüber, der sich ganz auf die göttliche Unterstützung zu verlassen scheint. Auch im altfranzösischen *Bel Inconnu* war dieser Widerspruch auffällig: Der Text präsentiert seinen Protagonisten von Beginn an als sehr selbstsicheren und fähigen Ritter. Sein eigentliches Abenteuer führt ihn in die Gaste Cité, wo er nur ans Ziel kommt, indem er sich möglichst passiv verhält. Das gesamte Abenteuer verlangt von ihm über einen Großteil hinweg

keinen ritterlichen Einsatz. Die anschließende Erlösung selbst erfolgt beiläufig, da der Ritter gebannt verharrt, bis der Drache nach dem Kuss wieder verschwunden ist. An die Stelle der ritterlichen Bewährung ist ein Abwarten und Erdulden getreten. Es muss irritieren, dass dem jungen Ritter zuvor wiederholt von dieser vermeintlich schweren Aufgabe abgeraten wurde, die er doch letztlich fast ohne eigenes Zutun besteht. Auch während des nächtlichen Spuks auf der Ile d'Or bleibt er dem Geschehen ausgeliefert. Ritterliche Zweikämpfe sind für ihn problemlos zu meistern, doch trifft er auf ein weibliches Gegenüber, verfällt er beinahe in eine Art Handlungsunfähigkeit. Dafür spricht auch, dass er bis zum Schluss keine wirkliche Entscheidung für eine der beiden Damen trifft.

Dieser Bruch in der Figurenkonzeption, der Wechsel zwischen Kühnheit und Passivität, findet sich im *Wigalois* ebenfalls, auch hier wird aus dem vormals draufgängerischen Protagonisten zwischenzeitlich ein passiver, stellenweise völlig unfähiger Ritter. Besonders deutlich wird dies am Schwertrad, als Wigalois erschöpft und unfähig zum weiteren Handeln gar einschläft und im Schlaf durch das Eingreifen des Mariensohns gerettet wird. In diesem Teil der Handlung finden sich mit einem Mal wundersame Hilfsmittel, welche dem Protagonisten bei seiner Aufgabe in Korntin behilflich sein sollen. Mit Schwertbrief, Wunderbrot, Lanze, Blüte und einer besonderen Rüstung im späteren Handlungsverlauf steht Wigalois ein ganzes Arsenal verschiedener Gegenstände zur Verfügung. Es stellt sich somit die Frage, wie fähig er als Kämpfer tatsächlich ist und ob er aus sich selbst heraus eventuell gar nicht fähig ist, seine Aufgabe zu bestehen. Einen Sieg ganz ohne Hilfsmittel traut man ihm offenbar nicht zu. Auch diese Unstimmigkeit bleibt bestehen.

Im Hauptabenteuer hingegen muss er sich im Zweikampf gegen Roaz behaupten. Wie die Untersuchung der Episode zeigen konnte, soll er diesen abschließenden Kampf aus eigener Kraft bewältigen und sich nicht nur auf göttliche Hilfe verlassen. Hier findet also ein erneuter Wechsel im Figurenverhalten statt. Die Passivität, die Wigalois in Korntin bislang prägte, ist wieder aufgehoben. Das zweite Merkmal jedoch, das bereits im *Bel Inconnu* das Abenteuer beherrschte, die Beiläufigkeit, lässt sich auch hier in Ansätzen erkennen. Den Teufel, der Roaz begleitet, nimmt Wigalois nicht einmal wahr. Gerade der Kampf gegen Roaz lässt eine bedeutsame Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse erwarten. Die Rezipienten vermuten Wunder und Zauber von beiden Seiten wie auf dem gesamten Weg durch Korntin. Stattdessen treten beide Mächte zurück und die beiden Ritter tragen einen

gewöhnlichen Zweikampf aus. Auch im *Wigalois* wird im Laufe des Romans eine Spannung aufgebaut, die letztlich nicht eingelöst wird.

Im letzten Teil nimmt die religiöse Ausgestaltung wieder ab, stattdessen zieht Wigalois mit einem großen Heer ins Land Namur, um den Tod eines Gefolgsmanns zu sühnen. Hier agiert er im Verbund, nicht mehr als Einzelner im ritterlichen Zweikampf. Erneut findet sich so ein Wechsel in der Verhaltensweise. In diesem letzten Teil handelt Wigalois mit einem Mal frei von Widersprüchen und Fehlern. Als souveräner Landesherrscher hat er sein Ziel gefunden. Richtige Entscheidungen und korrektes Verhalten zeigt der Protagonist erst im letzten Teil. Wunder und Magie können verschwinden, auch vom Artusreich ist er losgelöst.

Mit Blick auf den gesamten Text entsteht so der Eindruck, dass Wigalois die unterschiedlichen Welten durchlaufen hat und letztlich das für sich passende Umfeld und seine eigene Identität gefunden hat. Die Figur ist eine veränderliche Funktion und wird je nach Handlung bzw. Umgebung verändert und angepasst. Die Unstimmigkeiten entstehen, da jedem Textteil ein „eigener“ Protagonist mit jeweils unterschiedlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen zugewiesen ist. Gleichzeitig betonen diese die unterschiedlichen Stationen und den Wandel des Protagonisten.

Ebenso wie die „unterschiedlichen Protagonisten“ stehen auch die einzelnen Gegenwelten weitgehend zusammenhangslos nebeneinander. Statt der Opposition Artuswelt – Anderwelt, wie dies noch im *Bel Inconnu* und den meisten der vorangehenden Texte der Fall ist, finden sich im *Wigalois*, neben der ritterlichen Artuswelt, gleich drei verschiedene Gegenwelten. Die feenhaftige Anderwelt ist zu Beginn der Erzählung in Jorams Reich repräsentiert, jedoch stark entmythologisiert und entzaubert. Das Wunderbare hier manifestiert sich lediglich in magischen Objekten wie dem Gürtel und dem goldenen Rad der Fortuna, das ewiges Glück verleiht. Die Gegenwelt in Korntin hat teuflisch-dämonische Merkmale, ebenso wie die Gegner, auf die Wigalois dort trifft. Wigalois' Gegner Roaz ist mit dem Teufel im Bunde, folglich ist auch ganz Korntin verflucht. Schon gleich zum Eintritt findet sich die erste Art des religiösen Wunders, da Gott dem eigentlich toten König in seiner verwandelten Form eine zusätzliche Zeit von 10 Jahren auf Erden auferlegt hat, um seine Sünden zu verbüßen. Die anderen Wesen, denen Wigalois begegnet, sind teils typische Gegner, auf die er auch in der arthurischen Welt treffen könnte, wie etwa der Zwerg oder das wilde

Weib. Sie stehen den ritterlichen Idealen gegenüber. Darüber hinaus muss Wigalois gegen den Drachen kämpfen, dessen Beschreibung ihn als Verkörperung des Teuflischen charakterisiert. Das Wunderwesen Marrien wiederum kann einer fernen Welt zugerechnet werden. In der Schwertrud-Episode werden teuflischer Zauber und göttliches Wunder miteinander verwoben.

Im letzten Teil der Erzählung ist die Gegenwelt erneut eine andere und erinnert an die Texte der *chanson de geste*. Alle mythischen, anderweltlichen oder teuflischen Elemente werden aus dem Roman getilgt. Der Heereszug gegen Lion findet in einem beinahe realgeschichtlichen Umfeld statt.

Der *Wigalois* erscheint als ein Text aus vieren, was mehrfach zu Inkohärenzen führt. Dieses Aneinanderreihen der verschiedenen Welten führt zu einigen Bruchstellen, aber auch zur Steigerung der Komplexität. Die vier Teile der Handlung lassen sich nicht problemlos miteinander verknüpfen, da mit den unterschiedlichen Welten auch eigene Akteure, Konfrontationen und Handlungen einhergehen, die wiederum andere Forderungen an den Protagonisten sowie dessen Eigenschaften und Verhalten stellen. Die Unstimmigkeit besteht hier in der Verkettung eigentlich unzusammenhängender Welten und unterschiedlicher Erzählmuster, die in einer Geschichte miteinander zu verbinden versucht werden.

1.2 Erkenntnisse in den späteren Texten: zentrale Muster

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit richtete sich der Blick nach vorne auf die Retextualisierungen im 15. Jahrhundert, um zu untersuchen, wie diese mit den aufgezeigten Unstimmigkeiten verfahren. Alle im Rahmen dieser Arbeit behandelten nachfolgenden Texte nutzen das Erzählgerüst aus dem *Wigalois* und dessen grundlegende Handlung. Dabei transferieren sie diese jedoch in eine neue Form, mit der grundlegende Änderungen einhergehen. Es finden sich zahlreiche Eingriffe in den Text, die zu einer Verschiebung der Handlung und einer anderen Darstellung des Protagonisten führen. Der Umgang mit den Unstimmigkeitsstellen erweist sich als besonders spannend, da in den nachfolgenden Texten häufig an diesen angesetzt und verändert wird. Dabei lässt sich eine Tendenz zur Bereinigung der Widersprüche und zur Vermeidung von Kohärenzproblemen feststellen, wengleich nicht alle Unstimmigkeiten aufgelöst werden.

Die Textanalysen und -vergleiche zeigten, dass trotz aller Varianz und Vielfalt gewisse Tendenzen und Vorgehensweisen erkennbar sind, aufgrund derer die Retextualisierungen sich vom Wirtschen Text abheben. Dabei ist der Umgang mit den einzelnen Unstimmigkeitsstellen äußerst divers – sowohl innerhalb eines Textes als auch über die verschiedenen Texte hinweg. Nicht alle Unstimmigkeiten werden entfernt; an denjenigen, die aufzulösen versucht werden, lassen sich unterschiedliche und nicht selten gegensätzliche Vorgehensweisen und Strategien erkennen. So finden sich Kürzungen und Reduktionen einer Unstimmigkeitsstelle in einem der Texte, während ein anderer in diesem Zusammenhang erweitert und auserzählt.

Reduktionen im Text finden sich in oft unterschiedlicher Ausprägung und können einerseits eine Kürzung bestimmter Motive auf ein Minimum bedeuten oder aber die vollständige Entfernung bestimmte Elemente aus dem Text. Die Reduktionen können somit graduell an den Anspruch des Autors sowie an das Ausmaß der zugrundeliegenden Unstimmigkeit angepasst werden. Ein solches Vorgehen lässt sich im Umgang mit Flories anderweltlicher Abstammung erkennen. Insbesondere unter Einbezug des altfranzösischen *Bel Inconnu* wird umso deutlicher, wie im diachronen Verlauf Stück für Stück das Feenhafte und Anderweltliche aus der Erzählung genommen wird. Wurde die Mutter zunächst noch als Fee bezeichnet, lässt sich in den spätmittelalterlichen Varianten nur noch anhand des etwas ungewöhnlichen Landes, in dem sie lebt, erahnen, dass ursprünglich ein anderweltlicher Bezug gegeben sein musste. Die Herkunft mütterlicherseits wird somit durch Auslassung bestimmter Motive, Bezeichnungen und Beschreibungen entmythologisiert. Dies geschieht nicht vollständig mit der Übertragung der Erzählung aus dem altfranzösischen in den mittelhochdeutschen Sprachraum, sondern erfolgt von Text zu Text. Dies wiederum führt dazu, dass Unstimmigkeiten, die sich aus der Verknüpfung der Erzählmuster „Feenabstammung“ und „Artusritter“ ergeben und im *Wigalois* mehrfach auffallen mussten, ebenfalls graduell reduziert werden. Dabei bleibt mit der Figur der Mutter immer ein kleiner Teil des Motivs der anderweltlichen Herkunft verbunden. Obwohl in allen Texten diese Eigenschaften immer stärker reduziert wird, findet sich über die Texte hinweg ein letzter Rest anderweltlicher Eigenschaften. Die damit verbundene Unstimmigkeit wird nicht vollständig aufgelöst.

In der Strophenfassung wird die Herkunft mütterlicherseits kaum auserzählt. Hier scheint noch nicht einmal mehr Florie um die eigene Besonderheit zu wissen. Da sie jedoch in einem anderweltlichen Reich wohnt, wird die Unstimmigkeit nicht völlig entfernt. Auch in der Prosafassung werden die anderweltlichen Elemente auf ein Minimal reduziert, Wigoleis wird somit kaum noch eine besondere Abstammung mütterlicherseits mitgegeben. Im *Widuwilt* wird lediglich das Land des fremden Ritters als wunderbar beschrieben und wie in den übrigen Texten ist ein Betreten ohne den Gürtel nicht möglich. Feenhafte Attribute besitzt die Mutter hier nicht. Alle späteren Texte reduzieren das Wunderbare der mütterlichen Herkunft – nehmen dabei aber gleichzeitig dem Protagonisten seine ungewöhnliche Abstammung. Es findet sich somit eine Tendenz zur Rationalisierung des Wunderbaren und damit einhergehend eine Reduzierung der Unstimmigkeiten in diesem Bereich, die durch eine Kombination unterschiedlicher Erzählwelten und -muster entstanden. Aus dem Sohn einer Fee, wie er noch im *Bel Inconnu* dargestellt ist, wird somit ein Protagonist (fast) natürlicher Abstammung im Verlauf der Texte.

Auch die Gawein-Figur verliert ihre Bedeutung für die Handlung. Die Abstammung von Gawein wird in den späteren Texten nur noch vereinzelt thematisiert. Auch die Figur Gaweins ist im *Wigalois* von einer Vielzahl an Unstimmigkeiten betroffen. Die nachfolgenden Texte haben sich interessanterweise nur wenig damit auseinandergesetzt, aber dabei das Bild Gaweins keineswegs aufgebessert. Vornehmlich der *Widuwilt* arbeitet an den inkohärenten Stellen. Der Abschied aus dem fremden Reich etwa wird stärker als Gabons bewusste Entscheidung gegen seine schwangere Frau inszeniert. Der eigene Sohn kümmert ihn wenig – wie die recht gedankenlose Namensgebung offenbart. Im Gegensatz zur Reduktion mit Blick auf die Abstammung mütterlicherseits wird hier eine zusätzliche Erläuterung hinzugefügt. Die Widersprüchlichkeit des Aufbruchs wird damit zwar aufgelöst und Gabons Handeln motivierter dargestellt, dies führt allerdings zu einer Abwertung der Figur. Auch der Vorwurf einer Vergewaltigung im Rahmen der Episode um den Tugendstein bleibt erhalten.

In Strophenfassung und Prosaauflösung wird der Gawein-Figur nur wenig Raum gegeben. In Fuetrers Text wird Gabons Fortreiten von seiner Ehefrau nicht ausgestaltet, sondern nur mit dem Streben zurück an den Artushof motiviert. Den Gürtel einfach zurückzulassen, lässt ihn beinahe selbstbezogen und ignorant dastehen. Eine interessante Ergänzung findet

sich im Text ebenfalls, indem der Erzähler noch einmal nachhakt, warum Gaban den Tugendstein nicht berühren kann. Da sich aus der Erzählung selbst heraus nicht erschließen lässt, warum dem Ritter nicht möglich ist, den Stein zu berühren, entsteht hier eine Unstimmigkeit, die schon im *Wigalois* nur mit zusätzlichem externen Textwissen aufgelöst werden konnte. Die Strophenfassung setzt hier an und ist darum bemüht, diese Unstimmigkeit mit Hilfe zusätzlicher Erläuterungen aufzulösen. Dies erfüllt einerseits die Funktion, Rezipientenwissen zu aktivieren, andererseits wird somit das Augenmerk noch einmal speziell auf Gabans Verfehlung gelenkt.

Auch die Prosafassung ist oftmals um Auflösung inkohärenter Stellen bemüht, so auch in der Episode um Gabons Fortreiten von Florie. Beide sprechen vorab ausführlicher miteinander als in Wirnts Text und Gabon erfährt von der Schwangerschaft. Dennoch will er nicht bei ihr bleiben und ignoriert zudem Flories Rat, den Gürtel mit sich zu führen. Den Gürtel zurückzulassen wird als bewusste Entscheidung Gabons ausgestaltet, die in seiner generellen Ablehnung wunderbarer Hilfsmittel gründet. Auch hier wird die Unstimmigkeit durch eine Begründung des Figurenverhaltens und zusätzliche Erklärungen aufgelöst. Sein Verhalten lässt sich jedoch als Desinteresse werten, sodass auch hier die Figur nicht mehr als ehrenhafter Ritter erscheint. Auch die Zusammenführung von Vater und Sohn ist nicht von Interesse. Die Gawein-Figur wird hier – bis auf die kurze Ratgeberepisode in der Prosaauflösung – nicht in seiner Rolle als Vater gezeigt, er verbleibt in seiner hintergründigen Position als Artusritter.

Über alle Texte hinweg lässt sich somit eine veränderte Darstellung der Gawein-Figur erkennen, die durch die Auflösung der Unstimmigkeitsstellen sogar verstärkt wird. Das Bild des tugendhaften Musterritters wird nicht aufrechterhalten. Gawein begeht Fehler, er scheint stellenweise völlig uninteressiert an seinem eigenen Sohn und handelt nur auf das eigene Befinden bedacht. Während er im *Wigalois* und *Widuwilt* dennoch eine gewisse Relevanz für den Protagonisten hat, nehmen die anderen Texte diese fast vollständig zurück. Dies erinnert an den *Bel Inconnu*, in dem die Figur letztlich nur die prominente Abstammung markiert, aber selbst nicht einmal auftritt. Die generelle Unstimmigkeit, von Gawein ausgehend eine neue Figur in die Artustradition einzubetten, ohne dies erzählerisch auszunutzen, bleibt somit als Merkmal aller Erzählungen bestehen.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang der sehr unterschiedliche Umgang der einzelnen Texte mit dem Motiv der Vatersuche. In den nachfolgenden Texten wird bis auf den *Wigoleis* von Ulrich Fuetrer zwar das Motiv übernommen (inwiefern dies im *Wigelis* der Fall ist, muss offenbleiben), aber, was besonders auffallen muss, nicht der inkohärente Umgang damit. So tritt im *Wigoleis* die offensichtliche Unstimmigkeit im Zusammenhang mit der Vatersuche nicht mehr auf – der Text greift erneut auf die Strategie einer Reduktion zurück. Hier zieht der junge Ritter nicht mehr aus, um den Vater zu finden, sondern um Ehre zu erlangen. Daher wirkt es nicht mehr unstimmtig, wenn Vater und Sohn sich am Artushof nicht erkennen. Zudem wird die Zusammenführung der beiden im Schlussteil nicht erzählt. *Wigoleis* erfährt zwar ebenfalls, wer sein Vater ist, aber ihr Zusammentreffen scheint nicht von Interesse. Doch wirkt insbesondere in diesem Text die Marginalisierung des Vaters und der Abstammung ungewöhnlich. Im *Buch der Abenteuer* wird sein Auftraggeber, Albrecht IV. von München, in die Gral- und Artusritter eingefügt bzw. wird mit Hilfe von Erzählerreden, Herrscherlob und Vergleichen zu einer Parallelführung beigetragen. Eine Betonung und Herausstellung der genealogischen Einordnung des Protagonisten in das Artusgeschlecht wäre eher zu erwarten.

In der Prosaauflösung wird ein Protagonist präsentiert, der zwar seinen Vater suchen will, letztlich aber losgelöst von seiner Herkunft agiert. Das Motiv wird hier nicht getilgt, aber derart reduziert, dass es kaum noch ins Gewicht fällt.

Inwiefern im *Wigelis* die Unstimmigkeit in Zusammenhang mit der Abstammung und der Vatersuche aufgelöst wird, ist anhand des knappen Ausschnitts, der von der Erzählung vorliegt, schwierig zu beurteilen. Es wirkt beinahe so, als ob die Abstammung überhaupt nicht ausgestaltet wird. Doch ohne den Anfang der Erzählung zu kennen, kann dies nicht bestätigt werden.

Der *Widuwilt* wählt einen gänzlich anderen Weg als seine Vorgängertexte, die Unstimmigkeit in Bezug auf die Abstammung aufzulösen, indem er umgestaltet und breiter aus-erzählt. Hier wird letztlich die gesamte Familie wieder miteinander vereint. Vater und Sohn werden zudem deutlich früher im Erzählverlauf zusammengeführt. Das Motiv des Nicht-Erkennens am Artushof wird aus der Erzählung getilgt, indem Überlegungen des jungen Ritters hinzugefügt werden, der seinen Vater durchaus am Artushof erkennt. *Widuwilt* wird rasch bewusst, dass Gawein sein Vater sein muss. Noch bevor er mit der Botin

loszieht, offenbart er ihm daher ihre Verbindung. Die jiddische Fassung ist somit der einzige Text, in dem der Handlungsstrang ohne Unstimmigkeiten in die Erzählung eingebettet wird. Auch im Folgenden wird mehrfach auf den Vater verwiesen. Indem die Eltern am Schluss wieder zusammengeführt werden, bleibt die gesamte Erzählung in sich stimmig, da die Vorgeschichte zu keinem Zeitpunkt wegfallen könnte. Der jiddische Text legt offenbar mehr Wert auf die Eingliederung des Protagonisten in Familien- und Gesellschaftsverbände. Dies wird besonders deutlich, als Lorels Mutter ihn nach seiner Herkunft und den verwandtschaftlichen Verhältnissen befragt. Sie will ihm die Tochter zwar auch ohne edle Abkunft zur Gemahlin geben, sollte er das Abenteuer bestehen, doch der Wunsch nach einer entsprechenden Herkunft ist erkennbar.

Durch ihren unterschiedlichen Umgang mit der Familien- und Herkunftsthematik wird in den einzelnen Texten auch ein anderer Protagonist geschaffen. Dass die Abstammung ihn in einer Weise prädestiniert, wie noch im *Wigalois*, wo zudem das Glückhafte des Joram-schen Reiches mitunter Einfluss zu haben scheint, ist nicht mehr recht erkennbar. Beide Elternteile verlieren immer stärker an Bedeutung, was auf der Handlungsebene dazu führt, dass auch der Sohn weniger ausgezeichnet durch seine Abstammung ist und sich stärker auf die eigenen Fähigkeiten verlassen muss.

In der Prosafassung werden die Widersprüche in der Figurenkonzeption und der Handlungsweise des Protagonisten im Gegensatz zum *Wigalois* nur in einer abgeschwächten Form nachgezeichnet. Das Fehlverhalten, das in Wirnts Text zu Unstimmigkeiten führte, wird hier nicht als solches dargestellt. Stattdessen wird ein energisches und ehrenhaftes Bild des Protagonisten geboten, indem entsprechende Adjektive und Beschreibungen durch den Erzähler gegeben werden. Zweifel hingegen werden aus der Erzählung entfernt. Auch hier findet sich eine Kombination aus Reduktion und Hinzufügung entsprechender Elemente, sodass der Bruch in der Figurendarstellung entfällt. Die Prosafassung ist zudem nicht mehr heilsgeschichtlich motiviert wie noch der *Wigalois*. Den abschließenden Kampf bestreitet der Protagonist vielmehr gegen die Zauberei, nicht als christlicher Erlöser gegen den Teufel und seinen Verbündeten. Dass Gott und Teufel in den Hintergrund rücken, ist daher nicht verwunderlich. Auch die Figur des Roas wird weniger ambivalent dargestellt als im *Wigalois*. In ihm bündeln sich nicht mehr die unterschiedlichen Eigenschaften eines Teufelsbündners, riesenhaften Ungetüms, tapferen Ritters und Heiden. Mit diesen

stellenweise nur geringfügigen Änderungen wird in der Prosafassung versucht, die Unstimmigkeiten aus dem Versroman zu minimieren oder ganz aufzulösen.

Die Strophenfassung hingegen bietet ein uneinheitlicheres Bild. Die Darstellung des Protagonisten während des Ritts mit der Botin wird zunächst aufgewertet, indem Schuldfragen nicht thematisiert bzw. auf andere Figuren übertragen werden. Die Unstimmigkeiten im Korntin-Teil werden hingegen beibehalten, die Relevanz des göttlichen Eingreifens auf dem Weg in Korntin findet sich hier ebenso wie im *Wigalois*, die Bruchstellen bleiben somit bestehen. Auffällig ist hier jedoch, dass im finalen Kampf der Fokus stärker auf den Treuebruch durch Roas gerichtet wird und somit ebenfalls die heilsgeschichtliche Motivierung reduziert wird. Der Kampf ist zudem derart knapp ausgeführt, dass ihm nur schwer eine wirkliche Bedeutung zugeschrieben werden kann. Reduktion ist hier eine der meist genutzten Strategien. Dies ist fraglos auch der Form der Strophenfassung an sich geschuldet, hat aber auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Rezipienten.

In beiden Fassungen bleibt hingegen die Unstimmigkeit bestehen, dass der gesamte bisherige Erzählverlauf einen gewichtigen Kampf zum Abschluss erwarten lässt, die Ausführung letztlich jedoch nicht die Erwartungen erfüllen kann.

Die Prosaauflösung schafft es, im Großen und Ganzen die Unstimmigkeiten in der Konzeption des Protagonisten zu minimieren und ihn über den Erzählverlauf hinweg als ehrenhaften und vorbildlichen Ritter zu skizzieren. Der Eindruck, dass jeder Erzählteil einen eigenen Protagonisten mit jeweils unterschiedlichen Handlungsweisen zu haben scheint, entsteht hier nicht.

In der Strophenfassung verbleiben die Unstimmigkeiten im Erzählteil der Korntinschen Welt. Hier scheint das Ziel zudem nicht in der herausragenden Landesherrschaft, sondern wieder stärker im Verbund mit den Artusrittern zu liegen. Dies wird durch den stärkeren Einbezug von König Artus im Schluss gestützt. Wie die Analyse des *Wigalois'* zeigte, führen zwei Merkmale im abschließenden Kampf – Passivität und Beiläufigkeit – zu Irritationen und Widersprüchen. Diese Merkmale ziehen sich durch alle Texte. Demgemäß bemühen sich die nachfolgenden Texte, Strophen- und Prosafassung, diese Unstimmigkeit zu revidieren, indem sie den Feldzug auf einen Bruchteil verkürzen. So erhält der Kampf gegen Roas in beiden Werken eine etwas zentralere Stellung, obschon die Unstimmigkeit bestehen bleibt, dass nach dem eigentlichen Kampf noch ein weiterer folgt.

Im *Widuwilt* unterscheidet sich die Anderwelt zu Beginn des Romans nicht mehr so stark von der Artuswelt, was sich entsprechend auch in der Konzeption des Protagonisten spiegelt. Er ist nicht mehr in dem Maße von einer Glückhaftigkeit ausgezeichnet, wie es noch bei Wigalois der Fall war. Im jiddischen Text werden die größten Unstimmigkeiten zudem dadurch vermieden, dass der Protagonist in seinem späteren Handeln niemanden tötet. Somit kommt es erst gar nicht zu einem Fehlverhalten, das im Text nachträglich marginalisiert werden muss. Widuwilt erweist sich auch in seinem Handeln als vorbildlicher und tugendhafter Ritter, eine Diskrepanz zwischen der Probe und seinem späteren Verhalten wird vermieden. Dass das Hauptabenteuer nicht mehr christlich geprägt ist und der Ritter somit keiner göttlichen Hilfe bedarf, ist ohne Frage dem Entstehungsumfeld des Textes geschuldet. Doch wird auch kein spezifisch jüdisches Äquivalent eingefügt. Auch hier werden Motive und Erzählmuster aus dem Text getilgt, um die Unstimmigkeiten aufzulösen. Dem jiddischen Text gelingt es allerdings ebenfalls nicht, die Erwartungen in Bezug auf den Schlusskampf zu erfüllen. Das letzte Abenteuer ist hier zwar ein völlig anderes als in den Texten zuvor, dennoch entpuppt der eigentliche Gegner sich als eher dummlich und nicht gefährlich, obschon dies zunächst zu vermuten war. Die Passivität des Protagonisten ist im Jiddischen verschoben. Sie geht nicht von ihm selbst aus, sondern wird von außen auferlegt und durch die Androhung der Riesin erzwungen. Umso irritierender ist es, dass sie sich im Nachhinein als unwirksam und überflüssig herausstellt. Der Eindruck einer Beiläufigkeit zum Abschluss wird sogar verstärkt, da im Gegensatz zu den übrigen Texten nicht einmal ein Kampf stattfindet. Widuwilt befreit Lorels Vater und dessen Land letztlich, ohne überhaupt etwas zu tun.

Parallel zu den Unstimmigkeiten in Bezug auf die Ausgestaltung des Protagonisten wurden die unterschiedlichen Welten der einzelnen Textteile analysiert, die im *Wigalois* recht unverbunden einander ablösen. In Prosa- und Strophenfassung wird an den Bruchstellen zwischen den einzelnen Gegenwelten gearbeitet und somit versucht, die Handlung etwas zu glätten. Da beide Texte aber der Handlung des *Wigalois* folgen, wechselt der Protagonist weiterhin zwischen den unterschiedlichen Welten, trifft auf verschiedenartige Gegner und Gefahren, was zu jeweils anderem Verhalten führt. Die Gegenwelt in Korntin wird in beiden Texten unterschiedlich bearbeitet.

In der Prosafassung werden entgegen der sonstigen Tendenz zur Kürzung die wunderbaren Elemente in Korntin eingehend beschrieben, was etwa in der ungewohnt ausführlichen Darstellung des Drachen deutlich wird. Der Text variiert zwischen Orientierung an der ursprünglichen Handlung sowie Beibehaltung der grundlegenden Motive und den Bemühungen zur Reduzierung des Wunderbaren sowie Fokussierung auf das Können des Protagonisten, was letztlich zur Aufrechterhaltung der Inkohärenzen im Erzählverlauf führt.

Fuetrers Text behandelt wie die Prosafassung die wunderbare Gegenwelt wiederholt völlig unterschiedlich. An einigen Stellen werden die Motive unverändert übernommen, an anderen hingegen aus dem Text entfernt. Die Gegenwelt in Korntin büßt im Vergleich zur Darstellung im *Wigalois* einiges ihrer ursprünglichen Faszination ein. Wo Wirnt ein ganzes Kaleidoskop verschiedener Elemente des Zauberhaften und Wunderbaren aufbringt, entfallen viele Beschreibungen wie diejenige des Drachen oder des Fabelwesens Marrien. Andererseits werden andere wunderbare Vorgänge wie das Lösen der Fesseln auserzählt.

In beiden Texten wird der Konflikt deutlich, das Wunderbare zurücknehmen und gleichzeitig ihrer jeweiligen Vorlage folgen zu wollen oder möglicherweise auch zu müssen, je nachdem, was Auftraggeber und Rezipienten erwarten. Die Übernahme der Korntinischen Welt führt unweigerlich dazu, dass die Brüche am Übergang bestehen bleiben, obgleich sie nicht mehr derart ins Gewicht fallen wie noch im *Wigalois*. Der Anderwelt des Joramschen Reiches hingegen wird kaum noch Raum gegeben. Das Wunderbare dort wird stark zurückgenommen.

Im Fragment des *Wigelis* wird die Handlung zwar stark gekürzt, die Unstimmigkeiten und die wunderbare Gestaltung der Gegenwelt Korntin werden dabei jedoch nicht grundlegend verändert. Sämtliche Unstimmigkeitsstellen, die bereits im *Wigalois* aufgefallen sind, finden sich auch hier. Im Gegensatz zur Prosa- und Strophenfassung wird in der Erzählung nichts verändert.

Im *Widuwilt* scheint der Protagonist die Artuswelt für das Hauptabenteuer gar nicht zu verlassen. Das Reich des fremden Ritters am Romanbeginn besitzt auch im jiddischen Text leicht anderweltliche Züge, obgleich diese nur noch minimal erkennbar sind. Die natürliche Grenze ist durch den eingeschränkten Zugang auch hier gesichert, doch sonst scheint sich

das Land kaum von der arthurischen Welt zu unterscheiden. Das Besondere der Gegenwelt im Hauptabenteuer ist nur anfänglich zu erahnen. Der Riese Luzifer hat das gesamte Land mitsamt den Einwohnern verflucht und verbrannt. Dass Widuwilt hier eine Verzauberung auflösen muss, erinnert an das Abenteuer im *Bel Inconnu*, wo ebenfalls Esmerée vom Zauber befreit werden musste. Das Wunderbare ist in beiden Texten als magisch und ohne christlich-religiöse Elemente dargestellt, was auch durch den Entstehungskontext begründet ist. Dementsprechend wird der Protagonist nie durch göttliches Eingreifen gerettet, sondern befreit sich selbst. Die wilden Frauen sowie der Riese mit seiner Mutter sind übliche Gegenspieler des Ritters auf Aventiure. Die Gegenwelt erscheint leicht märchenhaft, eine wirkliche Bruchstelle ist hingegen nicht mehr zu erkennen.

Die größte Umarbeitung in Prosa- und Strophenfassung besteht darin, dass der Schlussteil stark gekürzt ist, sodass nicht mehr der Eindruck eines eigenen Handlungsteils in einer völlig neuen Welt entsteht. Der letzte Handlungsteil könnte auch wieder in der arthurischen Welt stattfinden. Die starke Kürzung in beiden Texten weist ihm einerseits keine derartige Gewichtung mehr zu und lässt zudem wenig Platz für ausführliche Beschreibungen, die darauf hinweisen, dass der Protagonist sich in einer völlig neuen Umgebung bewegt. Die Strophenfassung trägt zusätzlich dazu bei, indem dort König Artus und einige seiner Ritter zum Krönungsfest in Korntin anreisen, was im Gegensatz zu den übrigen Texten etwas breiter dargestellt wird. Darüber hinaus wird von einer letzten Einkehr an seinem Hof nach Abschluss des Heereszuges gegen Lion erzählt. Der Romanschluss nimmt den Artushof noch einmal in den Blick, was nicht nur dessen Bedeutung erhöht, sondern auch dazu beiträgt, dass der letzte Handlungsteil in größerer Verbindung zur Artuswelt steht und nicht in eine weitere Welt ausgelagert ist. In der Strophenfassung wird somit durch den Einbezug der Artusritter versucht, das Abenteuer im Schlussteil mit der restlichen Erzählung stärker zu verbinden. Neben die generelle Reduktion der Episode tritt in dieser Fassung somit eine Ergänzung um andere Elemente, um die Unstimmigkeit aufzulösen. Reduktion und Hinzufügung werden hier miteinander kombiniert.

Eine spezifische Änderung im Vergleich zum *Wigalois* führt zudem dazu, dass der Protagonist stärker im Fokus steht. Er selbst soll als Held aus dem letzten Abenteuer gehen, der Ruhm nicht seinem Vater zufallen, sodass Wigoleis selbst der entscheidende Schlag gegen Lion zugeschrieben wird. Hier findet sich der eher seltene Fall in Prosa- und

Strophenfassung, dass der Handlungsverlauf verändert wird, wohingegen solche Abweichungen im *Widuwilt* wiederholt zu finden sind.

Aufgrund des veränderten Hauptabenteuers hebt sich auch der Schlussteil im *Widuwilt* von den übrigen Texten ab. Von der Riesenmutter verletzt, soll Widuwilt eigentlich darauf warten, dass Lorel ihn erlöst. Hier findet sich eine gänzlich andere Form der Passivität des Protagonisten, als es noch im *Wigalois* der Fall war. Er ist nicht überfordert von seinen Aufgaben bzw. auf göttliche Unterstützung angewiesen, sondern scheint letztlich keine andere Wahl zu haben als abzuwarten. Dennoch wird das Tabu gebrochen, indem die Tochter des Grafen, nicht Lorel, den Speer aus der Wunde zieht. Der Tabubruch hat jedoch keinerlei Auswirkungen. Hier entsteht tatsächlich eine gänzlich neue Unstimmigkeit, die nicht mehr aufgelöst wird. Ob dies zu einer Degradierung des Gegners beitragen soll, da die Drohung der Riesin letztlich folgenlos und somit unglaubwürdig bleibt, kann nur vermutet werden.

Nicht nur die Figur des Protagonisten, sondern auch die Umwelt, in der er sich bewegt, wird in den Retextualisierungen des späten Mittelalters verändert und angeglichen. So lassen sich Bemühungen, die auffallenden Bruchstellen im *Wigalois* zu glätten, erkennen. Das Spektrum der Vorgehensweisen reicht von vollständiger Tilgung über Reduktion bis hin zur Ergänzung und zusätzlicher Erläuterung oder gar vollständiger Änderung. Nicht in allen nachfolgenden Texten geschieht dies im gleichen graduellen Ausmaß. Die geringsten Änderungen finden sich im Fragment des *Wigelis*, hier wurde der Inhalt weitgehend unverändert beibehalten – wenngleich die Erzählung formbedingt grundlegend gekürzt wurde. An den Unstimmigkeitsstellen wurde nur wenig gearbeitet. Minimale Veränderungen etwa hin zu einer rationaleren Handlungsweise des Protagonisten lassen sich jedoch auch im kurzen Fragment des *Wigelis* finden, was die Annahme einer Tendenz zur kohärenteren Darstellung in den nachfolgenden Werken stützt. Die Strophenfassung erwirkt durch Kürzungen und Änderungen im ersten Teil der Handlung, dass die Figur des Protagonisten weniger unstimmig erscheint als im *Wigalois*. Die Erzählung zeichnet ein deutlich positiveres, tugendhafteres Bild des jungen Ritters, ein Fehlverhalten wird nicht thematisiert. Im Korntin-Teil treten die Unstimmigkeiten hingegen deutlicher hervor. Ein ähnliches Vorgehen findet sich ebenfalls in der Prosafassung. Hier erscheint der Protagonist deutlich souveräner und vorbildlicher als noch im *Versroman*. Auch im Hauptabenteuer soll dieses Bild aufrechterhalten werden, wenngleich kleinere Unstimmigkeiten beibehalten werden.

Der Eindruck, es werde von einem „anderen“ Protagonisten erzählt, der im *Wigalois* aufkommt, ist in beiden Texten nicht gegeben. Auch die enorme Kürzung des Schlussteils trägt dazu bei, dass beide Erzählungen in sich stimmiger wirken. Die Abgrenzung vierer Textteile voneinander ist nicht in dem Maße gegeben, wie es im Versroman der Fall war.

Die größte Änderung wird in der jiddischen Bearbeitung vorgenommen, so wird hier etwa das Motiv der Vatersuche auserzählt und die Unstimmigkeit aufgelöst. Die unbeabsichtigten Tötungen während des Ritts mit der Botin, die im *Wigalois* zu Unstimmigkeiten führen, werden nicht übernommen. Das Hauptabenteuer hingegen ist ein völlig anderes, sodass die Figurenzeichnung des jungen Ritters eine andere ist als im Versroman. Auffallend bleibt hier jedoch die unstimmige Auflösung des Fluchs der Riesin.

Generell lässt sich jedoch feststellen, dass alle Retextualisierungen insbesondere durch eine veränderte Darstellung des Protagonisten eine deutlich kohärentere Erzählung bieten. Hinzu tritt die Umarbeitung der Gegenwelt: Vornehmlich durch Kürzungen verändert diese sich ebenfalls von Textteil zu Textteil deutlich weniger. Die gesamte Handlung scheint in der Artuswelt zu verbleiben.

2 Die Erwartung der Kohärenz: aus vier mach eins?

Die Analyse und Einordnung der Unstimmigkeitsstellen zeigten die verschiedenen Ebenen, auf denen diese sich finden lassen: in der Figurenkonzeption, der Handlungsweise von Figuren, der Erzählstruktur und in der Beziehung des jeweiligen Textes zu anderen Werken. Diese unterschiedlichen Varianten von Unstimmigkeiten werden nach bestimmten Schemata schon im *Wigalois* verhandelt, sodass sich nicht nur die verschiedenen Typologien aufweisen ließen, sondern auch einzelne Erklärungsangebote – in der Regel unter Bezugnahme auf weitere Texte der Artustradition – gegeben werden konnten. Die Untersuchung ermöglicht zunächst ein besseres Verständnis des Wirrtschen Romans und seiner Position innerhalb der Artustradition. Wirrts *Wigalois* überführt die Figur des Gawein-Sohnes erstmals aus der altfranzösischen Tradition in den mittelhochdeutschen Sprachraum. Dabei führen spezifische Änderungen in der Handlungsweise und dem Verhalten des Protagonisten zu mehrfachen Unstimmigkeitsstellen im Text, insbesondere mit Blick auf die vorangehenden Werke. Als Hauptursache für die Unstimmigkeiten konnten verschiedene

und oft sich widersprechende Strukturmuster und Gattungsinterferenzen ermittelt werden, die im Versroman nebeneinanderstehen, meist ohne miteinander verknüpft zu werden. Diese Anknüpfungsschwierigkeiten führen dazu, dass der Versroman gewisse Unstimmigkeiten bzw. Inkohärenzen aufweist. Dass diese sich nicht nur aus einer modernen Perspektive erkennen lassen, zeigt die anschließende Untersuchung der späteren Retextualisierungen, die Möglichkeiten gefunden haben, diese Unstimmigkeiten zu verarbeiten. Dabei ist ein Bemühen um das Vermeiden von Unstimmigkeiten erkennbar. Im späten Mittelalter beginnt sich ein Bewusstsein von Kohärenz auszubilden. Das wachsende Aufkommen weiterer fiktiver Texte der Volkssprache und ein Sich-Lösen von etwaigen Vorlagen schaffen die Voraussetzung für derartige literarische Entwicklungen. Die Dichter können zunächst selbst als Rezipienten auf bereits existierende Erzählungen zurückgreifen, auf ihnen aufbauen und in ihren eigenen Werken verarbeiten. Dass im Laufe dieses Prozesses Veränderungen vorgenommen werden, erscheint ganz natürlich. Inhalte und Motive werden aufgegriffen und der eigenen Intention angepasst. Der zentrale narratologische Erkenntnisgewinn erfolgt somit aus der Analyse der Unstimmigkeitsstellen im weiteren diachronen Verlauf. Die Nachfolger arbeiten und verändern, wie eingangs vermutet, insbesondere an jenen Stellen, die in Wirnts Fassung auffällig sind. Hier ließen sich diverse Vorgehensweisen und Strategien aufzeigen, mithilfe derer ein in sich stimmigerer und somit kohärenterer Text geschaffen wurde. Die Tendenz zur Kürzung der Ursprungshandlung in den späteren Texten begünstigt sicherlich allgemeine Veränderungen, dennoch ließ sich feststellen, dass insbesondere die Unstimmigkeitsstellen am stärksten von Bearbeitungen betroffen sind. Der Umgang mit den Unstimmigkeitsstellen lässt Rückschlüsse darauf zu, wie stark die Inkohärenz „gestört“ haben muss.

So werden durchweg die Unstimmigkeiten in der Gestaltung des Protagonisten in den nachfolgenden Texten versucht aufzulösen. Hierzu zählt etwa die Unstimmigkeit zwischen der Auszeichnung durch die Tugendprobe, den Erzählerkommentaren und seinem tatsächlichen Verhalten sowie den mehrfachen Fehlentscheidungen. Auch der Bruch in der Gestaltung der Hauptfigur mit dem Wechsel zum Hauptabenteurer, der Gegensatz zwischen dem draufgängerischen jungen Ritter und dem passiven Hoffen auf göttliche Unterstützung, wird stellenweise minimiert. Insbesondere die Prosafassung setzt genau an diesen Stellen an, indem sie das göttliche Eingreifen reduziert und den Protagonisten die

Aufgaben selbst lösen lässt, wie es in den Episoden um Ruel oder das Schwertrad besonders deutlich wird. Die Widersprüche zwischen den einzelnen Teilen der Erzählung werden somit geglättet. Während der *Wigalois* noch den Eindruck erweckt, aus vier sehr unterschiedlichen Erzählblöcken zusammengesetzt zu sein, bemühen sich die Nachfolger um einen in sich stimmigeren Gesamttext und legen größeren Wert auf eine kohärente Darstellung. Dazu trägt neben der Auflösung der Widersprüche in der Protagonistenkonzeption ebenfalls die Verkürzung des Schussteils in der Prosa- und Strophenfassung bei, der nicht mehr als ein eigener abgeschlossener Teil ohne wirklichen Bezug zum Rest des Textes erscheint. Die Episode fügt sich in den Gesamttext besser ein, der nun durchweg die Exzellenz des Helden beschreibt und nicht zum Abschluss den gewinnbringenden Schlag dem Vater zuweist.

Die Rezeption des Vorherigen bleibt jedoch als grundlegende Motivation bestehen, so dass das wesentliche Handlungsmuster des *Wigalois* beibehalten wird. Dies wiederum führt dazu, dass letztlich etwa keiner der Texte die Gawein-Figur sinnvoll für mehr als nur einen Anknüpfungspunkt nutzt. Diese Unstimmigkeit wird nicht aufgelöst. Die zunächst eröffnete Fokussierung auf eine genealogische Anbindung wird nicht übergreifend wirksam. Das Anknüpfen an andere Werke lässt zunächst Ansätze eines zyklischen Erzählschemas erkennen, welches in der mittelhochdeutschen Literatur nur gelegentlich in Texten der Heldenepik zu finden ist. Mithilfe der verwandtschaftlichen Anbindung an die prominente Figur des Artusneffen Gawein wird der *Wigalois* inhaltlich in das bereits bestehende Textuniversum eingebettet. Doch eine mögliche Rezipientenerwartung, dass diese Verbindung nun ausgebaut wird, die vor allem durch die ausführliche Vorgeschichte eröffnet wird, wird letztlich nicht erfüllt. In den späteren Texten tritt Gawein noch stärker in den Hintergrund. Eine differenzierte Ausgestaltung der Vater-Sohn-Beziehung scheint nicht von Interesse, die Anbindung allein ist ausreichend. Dass ausgerechnet Gawein als Vater mobilisiert wird, dient vermutlich in erster Linie schlicht dem Zweck, an eine bereits sehr populäre Figur anzuknüpfen. Die einzige Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die jiddische Fassung, indem sie der Familienthematik einen größeren Raum gibt und mit einer Zusammenführung von Widuwilt und seinen Eltern abschließt. In dieser Fassung können insgesamt die meisten Unstimmigkeiten aufgelöst werden. Da im Hauptabenteuer eine völlig

andere Abenteuerfolge als noch im *Wigalois* erzählt wird, entfallen die Brüche zwischen Vorgeschichte und Hauptabenteuer.

Ein einheitlicher Umgang mit den Unstimmigkeitsstellen in den späteren Retextualisierungen lässt sich indes nicht feststellen. Weder findet sich in Bezug auf eine spezifische Unstimmigkeit eine durchgängig gleiche Vorgehensweise, noch wird innerhalb eines Textes immer nach der gleichen Methode vorgegangen. Die große Unstimmigkeit im Zuge der Vatersuche etwa wird in allen späteren Texten völlig unterschiedlich verändert: durch Verkürzen (Prosafassung), Streichen (Strophenfassung) oder Auserzählen (jiddische Fassung). Jede der Bearbeitungen ist im ihr möglichen Rahmen um eine Auflösung der Unstimmigkeiten bemüht. Diese Bandbreite an unterschiedlichen Vorgehensweisen bekräftigt die These eines Strebens der späteren Dichter hin zu einer Auflösung der inkohärenten Passagen. Die Tendenz zur Bereinigung der Unstimmigkeiten ist als ästhetisches Ziel über alle späteren Texte hinweg erkennbar. Während der *Wigalois* noch als ein Text mit sehr unterschiedlichen Teilen erscheint, wird in den Retextualisierungen versucht, diese unterschiedlichen Textteile zu einem in sich stimmigeren Text zu verbinden. Die Unstimmigkeiten wurden häufig als erklärungs- oder auflösungsbedürftig aufgefasst und dementsprechend bearbeitet. Ein steigendes Verständnis von Linearität und Kausalität führt zu einer höheren Erwartung an Kohärenz und bedingt die Auflösung von Unstimmigkeiten in den entsprechenden Texten.

Literaturverzeichnis

1 Quellen

Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376. Traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz. Paris 2010 (Le livre de poche. Lettres gothiques; 4526).

Chrétien de Troyes: Le Chevalier au lion ou le roman d'Yvain. Édition critique d'après le manuscrit B.N.fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult. Paris 2004 (Le livre de poche. Lettres gothiques; 4539).

Le Conte du Papegau. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Hélène Charpentier et Patricia Victorin. Paris 2004 (Champion Classiques. Série Moyen Âge; 11).

The continuations of the old French *Perceval* of Chretien de Troyes. Band 1. The first continuation. Redaction of Mss T V D. Hrsg. v. William Roach. Philadelphia 1949.

The continuations of the old French *Perceval* of Chretien de Troyes. Band 4. The second continuation. Hrsg. v. William Roach. Philadelphia 1971.

Die Gralepen in Ulrich Füetters Bearbeitung (Buch der Abenteuer). Nach der Münchner Handschrift Cgm. 1 unter Heranziehung der Wiener Handschriften Cod. vindob. 2888 und 3037 und der Münchner Handschrift Cgm. 247. Hrsg. v. Kurt Nyholm. Berlin 1964 (Deutsche Texte des Mittelalters; 57).

Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. 24. Auflage. Frankfurt a. M. 2002.

Hartmann von Aue: Iwein. Text und Übersetzung. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Anmerkungen von T. Cramer. 4., überarbeitete Auflage. Berlin/New York 2001.

Heinrich von dem Türlin: Diu Crône. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen. Hrsg. v. Gudrun Felder. Berlin [u.a.] 2012.

- Merlin. Roman du XIII^e siècle. Hrsg. v. Robert de Boron. Edition critique par Alexandre Micha. Genf 1979 (Textes littéraires français; 281).
- Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch herausgegeben von Helmut de Boor. 22., revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage. Wiesbaden 1996 (Deutsche Klassiker des Mittelalters).
- Parzifal von Claus Wisse und Philipp Colin (1331–1336). Eine Ergänzung der Dichtung Wolframs von Eschenbach. Hrsg. v. Karl Wilhelm Schorbach. Straßburg 1888 (Elsässische Litteraturdenkmäler aus dem XIV.–XVII. Jahrhundert; 5).
- Der Physiologus nach der ersten Redaktion. Hrsg. v. Dimitris Kaimakis. Meisenheim am Glan 1974 (Beiträge zur Klassischen Philologie; 63).
- Jakob Püterich von Reichertshausen: Der Ehrenbrief. Cgm 9220. Hrsg. v. der Kulturstiftung der Länder und der Bayerischen Staatsbibliothek München. Berlin 1999 (Patrimonia; 154).
- La Queste del Saint Graal. Roman du XIII^e siècle. Hrsg. v. Albert Pauphilet. 2. Auflage. Paris 1980 (Les Classiques français du moyen âge; 33).
- Renaut de Beaujeu: Le Bel Inconnu. Roman d'aventures. Hrsg. v. G. Perrie Williams. Paris 1991.
- Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln „Gauriel von Muntabel“. Neu herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achnitz. Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte; 46).
- Ritter Widuwilt. Die westjiddische Fassung des ‚Wigalois‘ des Wirnt von Gravenberc. Nach dem jiddischen Druck von 1699. Hrsg. v. Siegmund A. Wolf. Bochum 1974.
- Sancti Thomae Aquinatis. Summa Theologiae. Prima secundae. 3. Auflage. Madrid 1962 (Biblioteca de autores cristianos; 80).
- Sancti Thomae Aquinatis. Summa Theologiae. Secunda secundae. 3. Auflage. Madrid 1963 (Biblioteca de autores cristianos; 81).
- Ulrich Füetrer: Wigoleis. Hrsg. v. Heribert A. Hilgers. Tübingen 1975.
- Ulrich Füetrer: Das Buch der Abenteuer. Teil 2. Nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek) in Zusammenarbeit mit Bernd Bastert herausgegeben von Heinz Thoelen. Göppingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 638).

- Wigalois. Mit einem Vorwort von Helmut Melzer. Hildesheim/New York 1973 (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe A; 10).
- Wigamur. Kritische Edition – Übersetzung – Kommentar. Hrsg. v. Nathanael Busch. Berlin/New York 2009.
- Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text – Übersetzung – Stellenkommentar. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2. überarb. Aufl. Berlin/New York 2014.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der ‚Parzival‘-Interpretation von Bern Schirok. 2. Auflage. Berlin/New York 2003.
- Wolfram von Eschenbach: Willehalm. 3., durchgesehene Auflage. Text der Ausgabe von Werner Schröder. Berlin/New York 2003.

2 Übersetzungen

- Chrétien de Troyes: Der Percevalroman (Le conte du Graal). Übersetzt und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer. München 1991 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben; 23).
- Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik. Übertr. u. erl. von Otto Seel. 7. Aufl. Zürich 1995.
- Gauvain sucht den Gral. Erste Fortsetzung des „Perceval“. Übersetzt von Konrad Sandkühler. Einmalige Sonderausgabe. Stuttgart 1977.
- Irrfahrt und Prüfung des Ritters Perceval. Zweite Fortsetzung von Chrestien des Troyes' „Perceval“. Übersetzt von Konrad Sandkühler. Einmalige Sonderausgabe. Stuttgart 1977.
- Renaut de Beaujeu: Der Schöne Unbekannte. Ein Artusroman. Aus dem Altfranzösischen übersetzt von Felicitas Olef-Krafft. Zürich 1995.

3 Forschungsliteratur

- Abel, Julia, Andreas Blödorn, Michael Scheffel: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: diess.: Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009. S. 1–11.
- Achnitz, Wolfgang: Gawein und sein Sohn. In: ders.: Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin [u.a.] 2012. S. 177–228.
- Althoff, Gerd: Empörung, Tränen, Zerknirschung. Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: ders.: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1996. S. 258–281.
- Althoff, Gerd: Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation. In: „Auf-führung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände; 17). S. 239–252.
- Andersen Vinilandicus, Peter: Der Artushof im ‚Wigalois‘. Vom Zusammenbruch zum Wiederaufbau. In: Artushof und Artusliteratur. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 155–167.
- Atanassov, Stoyan: L’idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe siècle. Orléans 2000 (Medievalia; 31).
- Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. v. Elizabeth Andersen [u.a.]. Tübingen 1998.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart 2000. S. 185–193.
- Bastert, Bernd: Der Münchner Hof und Fuetrers ‚Buch der Abenteuer‘. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter. Frankfurt a. M. [u.a.] 1993 (Mikrokosmos; 33).
- Bastert, Bernd: ‚Ritterrenaissance‘ oder Indikator des Frühabsolutismus? Zur Relevanz der Artus- und Gralepike an der Wende zur Neuzeit am Beispiel von Fuetrers Buch der Abenteuer. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9 (1996/97), S. 471–488.

- Baumgartner, Emmanuèle: *The Queste del Saint Graal: from semblance to veraie semblance*. In: *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*. Hrsg. v. Carol Dover. Cambridge 2003 (Arthurian Studies; 54). S. 107–114.
- Bauschke, Ricarda: *Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im Bel Inconnu. Renauds de Beaujeu Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes*. In: *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992*. Hrsg. v. Volker Mertens u. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1993. S. 84–116.
- Bendheim, Amelie: *Wechselrahmen. Medienhistorische Fallstudien zum Romananfang des 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik; 22).
- Bertelsmeier-Kierst, Christa: *Zum Prozess des mittelalterlichen ‚Umschreibens‘. Ein Beitrag zur ältesten Überlieferung des ‚Wigalois‘*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 142 (2013), S. 452–475.
- Besch, Werner: *Vom ‚alten‘ zum ‚nüwen‘ Parzival*. In: *Deutschunterricht* 14 (1962), H. 6, S. 91–104.
- Biesterfeld, Corinna: *Moniage – Der Rückzug aus der Welt als Erzählschluß. Untersuchungen zu „Kaiserchronik“, „König Rother“, „Orendel“, „Barlaam und Josaphat“, „Prosa-Lancelot“*. Stuttgart 2004.
- Birkhan, Helmut: *Die Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters*. In: *Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt. Protokolle einer Ring-Vorlesung gehalten im Sommersemester 1989 an der Universität Wien*. Hrsg. v. Helmut Birkhan. Bern 1992 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie; 33). S. 143–178.
- Blühdorn, Hardarik: *Textverstehen und Intertextualität*. In: *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. Hrsg. v. Hardarik Blühdorn, Eva Breindl u. Ulrich Hermann Waßner. Berlin/New York 2006 (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2005). S.277298.
- Boardman, Phillip C.: *Middle English Arthurian Romance. The Repetition and Reputation of Gawain*. In: *Gawain. A Casebook*. Hrsg. v. Keith Busby und Raymond H. Thompson. New York [u.a.] 2005. S. 255–272.

- Bockwyt, Rabea: Ein Artusritter im Krieg. Überlegungen zur Namûr-Episode im Wigalois des Wirnt von Grafenberg aus intertextueller Perspektive. In: *Neophilologus* 94 (2010). S. 93–109.
- Boestfleisch, Kurt: Studien zum Minnegedanken bei Wolfram von Eschenbach. Königsberg i.Pr. 1930 (Königsberger Deutsche Forschungen; 8).
- Bogdanow, Fanni: The Character of Gauvain in the Thirteenth-Century Prose Romances. In: *Gawain. A Casebook*. Hrsg. v. Raymund H. Thompson u. Keith Busby. New York/London 2006. S. 173–181.
- Boiron, Françoise u. Jean-Charles Payen: Structure et sens du „Bel Inconnu“ de Renaut de Beaujeu. In: *Le Moyen Âge* 76 (1970), S. 15–26.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London 1961 (zitiert nach: dt. *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Heidelberg 1974).
- Borgnet, Guy: D'une réalité à l'autre: Du roman en vers au roman en prose, l'exemple du Chevalier à la roue. In: *Les „Realia“ dans la littérature de fiction au Moyen Âge: Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, Chantilly, 1^{er} – 4 Avril 1993*. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1993 (Wodan; 25). S. 33–37.
- Borgnet, Guy: Le Wigoleis d'Ulrich Fûetrer. Etude comparative des trois versions du chevalier à la roue: Wirnt von Grafenberg, Volksbuch, Ulrich Fûetrer. In: *König Artus und der heilige Graal. Studien zum spätharthurischen Roman und zum Graals-Roman im europäischen Mittelalter*. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994 (Wodan; 32). S. 51–64.
- Brandstetter, Alois: *Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman*. Frankfurt a. M. 1971.
- Brinker, Claudia: »Hie ist diu aventiure geholt!« Die Jenseitsreise im Wigalois des Wirnt von Grafenberg: Kreuzzugspropaganda und unterhaltsame Glaubenslehre? In: *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*. Hrsg. v. Claudia Brinker [u.a.]. Bern [u.a.] 1995. S. 87–110.

- Broedel, Hans-Peter: *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft. Theology and Popular Belief*. Manchester 2003 (Studies in Early Modern European History).
- Bruckner, Matilda Tomaryn: *Chrétien Continued. A Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*. Oxford/New York 2009.
- Brunner, Horst: *Hie ist diu aventiure geholt – / wa ist nu der minne solt? Die Rolle der Frau des Helden in einigen nachklassischen Artusromanen*. In: *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Hrsg. v. Matthias Meyer u. Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 2002. S. 55–65.
- Brunner, Horst: *Bilder des Krieges in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. In: *ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen; 210). S. 67–79.
- Brunner, Horst: *„Hie enist niht âventiure!“ Bilder des Krieges in einigen nachklassischen Artusromanen*. In: *ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen; 210). S. 80–92.
- Bumke, Joachim: *Die vier Fassungen der „Nibelungenklage“*. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin [u.a.] 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 242).
- Bumke, Joachim: *Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*. In: *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien-Berichtsbände; 17). S. 118–129.
- Bumke, Joachim: *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*. Tübingen 2001 (Hermaea N.F.; 94).
- Burchert, Bernhard: *Die Anfänge des Prosaromans in Deutschland. Die Prosaerzählungen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken*. Lang, Frankfurt a. M. [u.a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 962).

- Burdach, Konrad: Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Johannes Rathofer. Darmstadt 1974.
- Burrichter, Brigitte: Die narrative Funktion der Fee und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 5). S. 281–296.
- Burrichter, Brigitte: Die Sprache der Tränen. Das narrative Potential des Weinens bei Chrétien de Troyes. In: Körperkonzepte im Arturischen Roman. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2007 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 6). S. 231–246.
- Burrichter, Brigitte: Das Spiel mit der Fiktionalität im ‚Chevalier au Papegau‘. In: Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts. Romanistische und germanistische Perspektiven. Hrsg. v. Leonie Butz [u.a.]. Wiesbaden 2013 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften; 9). S. 175–184.
- Busby, Keith: Gauvain in Old French Literature. Amsterdam 1980 (Degré second; 2).
- Busby, Keith: Doin’ Philology while the -isms Strut. In: Towards a synthesis? Essays on the new philology. Hrsg. v. Keith Busby. Amsterdam [u.a.] 1993 (Faux titre; 68). S. 85–96.
- Busby, Keith: Diverging Traditions of Gauvain in Some of the Later Old French Verse Romances. In: Gawain. A Casebook. Hrsg. v. Raymund H. Thompson u. Keith Busby. New York/London 2006. S. 139–155.
- Bußmann, Hadumod: Kohärenz. In: ders.: Lexikon der Sprachwissenschaft. Vierte, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage unter Mitarbeit von Hartmut Lauffer. Stuttgart 2008.
- Castellani, Marie-Madeleine: Au nom du père. Paternité et lignage dans la ‚Première continuation‘ et ‚Le Bel Inconnu‘. In: Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3e Colloque Arthurien organisé à l’Université de Haute-Bretagne, 13 – 14 octobre 2005. Hrsg. v. Christine Ferlampin-Acher u. Denis Hüe. Rennes 2007. S. 23–33.

- Claassens, Geert u. Fritz Peter Knapp: Gauvainromane. In: Höfischer Roman in Vers und Prosa. Hrsg. v. René Pérennec u. Elisabeth Schmid. Berlin/New York 2010 (GLMF; 5). S. 249–310.
- Colby-Hall, Alice M.: Frustration and Fulfillment: The Double Ending of the *Bel Inconnu*. *Yale French Studies* 67 (1984), S. 120–134.
- Cormeau, Christoph: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. München 1977 (Münchner Texte und Untersuchungen; 57).
- Cormeau, Christoph: Die jiddische Tradition von Wirnts ‚Wigalois‘. Bemerkungen zum Fortleben einer Fabel unter veränderten Bedingungen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8 (1978), S. 28–44.
- Cormeau, Christoph: Zur Gattungsentwicklung des Artusromans nach Wolframs ‚Parzival‘. In: *Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25.–29. September 1982*. Hrsg. v. Karl Heinz Goller. Paderborn [u.a.] 1984 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur; 3). S. 119–131.
- Cramer, Thomas: Aspekte des höfischen Romans im 14. Jahrhundert. In: *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Walter Haug, Timothy R. Jackson u. Johannes Janota. Heidelberg 1983 (Reihe Siegen. Germanistische Abteilung; 45). S. 208–220.
- Cramer, Thomas: *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. 3., aktualisierte Auflage. München 2000.
- Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the *Chansons de Geste* and the Arthurian Romances. *Proceedings of the Colloquium of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences Amsterdam, 17.–18. December 1992*. Hrsg. v. Bart Besamusca [u.a.]. Amsterdam 1994 (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeling Letterkunde; 159).
- Daiber, Andreas: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Dietleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘. Frankfurt a. M. [u.a.] 1999 (Mikrokosmos; 53).

- Das Abenteuer der Genealogie. Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter. Hrsg. v. Johannes Keller, Michael Mecklenburg und Matthias Meyer. Göttingen 2006 (Aventiuren; 2).
- Däumer, Matthias: Das Lachen des verbitterten Idealisten. Parodie und Satire im Widuwilt. In: Ironie, Polemik und Provokation. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 10). S. 259–285.
- Der Hexenhammer. Entstehung und Umfeld des *Malleus maleficarum* von 1487. Hrsg. v. Peter Segl. Köln 1988 (Bayreuther historische Kolloquien; 2).
- Dietl, Cora: Wunder und zauber als Merkmal der *âventiure* in Wirnts Wigalois? In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2003 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 5). S. 297–311.
- Dietl, Cora: ‚Her Viegoleis med guld hiulet‘. Eine miserable dänische Übersetzung des deutschen ‚Wigoleis?‘. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 16 (2006/07), S. 279–296.
- Dietl, Cora: Ein Hof ohne Magier. Makel oder Auszeichnung? Zur (beinahe) fehlenden Merlingestalt in der deutschen Artusliteratur. In: Artushof und Artusliteratur. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 93–117.
- Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidente in der höfischen Epik des hohen Mittelalters. Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen; 232).
- Dinzelbacher, Peter: Vision und Visionsliteratur im Mittelalter. Stuttgart 1981 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters; 23).
- Dorn-Haag, Verena J.: Hexerei und Magie im Strafrecht. Historische und dogmatische Aspekte. Tübingen 2016 (Studien und Beiträge zum Strafrecht; 4).
- Draesner, Ulrike: Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ‚Parzival‘. Frankfurt a. M. [u.a.] 1993 (Mikrokosmos; 36).
- Dreeßen, Wulf-Otto: Zur Rezeption deutscher epischer Literatur im Altjiddischen. Das Beispiel ‚Wigalois‘ – ‚Artushof‘. In: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hrsg. v.

- Wolfgang Harms u. L. Peter Johnson. *Hamburger Colloquium 1973*. Berlin 1975, S. 116–128.
- Dreeßen, Wulf-Otto: *Wigalois – Widuwilt. Wandlungen des Artusromans im Jiddischen*. In: *Westjiddisch. Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Le Yiddish occidental. Actes du Colloque de Mulhouse*. Hrsg. v. Astrid Starck. Aarau [u.a.] 1994 (*Sprachlandschaft*; 11), S. 84–98.
- Ebenbauer, Alfred: *Gawein als Gatte*. In: *Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980*. Hrsg. v. Peter Krämer. Wien: 1981 (*Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie*; 16). S. 33–66.
- Edlich-Muth, Miriam: *Malory and his European Contemporaries. Adapting Late Medieval Arthurian Romance Collections*. Cambridge 2014 (*Arthurian studies*; 81).
- Ehlich, Konrad: *Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung*. In: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Hrsg. v. Aleida Assmann, Jan Assmann und Christoph Hardmeier. 2. Aufl. München 1993 (*Archäologie der literarischen Kommunikation*; 1). S. 24–43.
- Ehrismann, Gustav: *Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur. 2. Abschnitt. Blütezeit. 1. Hälfte*. München 1959.
- Eming, Jutta: *Funktionswandel der Wunderbaren: Studien zum „Bel Inconnu“, zum „Wigalois“ und zum „Wigoleis vom Rade“*. Trier 1999 (*Literatur; Imagination; Realität*; 19).
- Enders, Markus: *Abälards „intentionalistische“ Ethik*. In: *Philosophisches Jahrbuch 106* (1999) H. 1, S. 135–158.
- Fasbender, Christoph: *Der „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung*. Berlin/New York 2010.
- Fasbender, Christoph: *Der ‚Wigelis‘ Dietrichs von Hopfgarten und die erzählende Literatur des Spätmittelalters im mitteldeutschen Raum. Mit einer Erstausgabe des Erfurter Fragments*. Stuttgart 2010 (*ZfdA Beihefte*; 10).

- Fasbender, Christoph: Von Gwigois zu Wigolis. In: Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2016. S. 79–94.
- Fichtner, Edward G.: The „Trojanerkrieg“ and the Composition of Ulrich F  ttrer’s ‚Buch der Abenteuer‘. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 65 (2009), S. 211–236.
- Fierz-Monnier, Antoinette: Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu. Bern 1951 (Studiorum Romanicorum collectio Turicensis; 5).
- Fillitz, Hermann: Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches. Wien 1954.
- Flood, John L.: Der Prosaroman ‚Wigoleis vom Rade‘ und die Entstehung des ‚Ulenspiegel‘. In: ZfdA 105 (1976), S. 151–165.
- Flood, John L.: Die schwere Geburt des Herrn Wigoleis vom Rade. Zur Entstehung und Formfindung eines frühneuzeitlichen Prosaromans. In: Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Peter J  rg Becker Berlin 2000 (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preu  sischer Kulturbesitz; 10). S. 768–778.
- Frappier, Jean: Le personnage de Gauvain dans la „Première Continuation de Perceval (Conte du Graal)“. In: Romance Philology 11 (1958), S. 331–344.
- Fromm, Hans: Gottfried von Straßburg und Abaelard. In: Festschrift für Ingeborg Schr  bler zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Dietrich Schmidtke und Helga Sch  ppert. In: PBB 95 (1973) Sonderheft, S. 196–216.
- Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 31).
- Fuhrmann, Jo  lle: Les origines de la repr  sentation négative du dragon au Moyen   ge. In: Le Dragon dans la culture médiévale. Colloque du Mont-Saint-Michel, 31 Octobre – 1er Novembre 1993. Hrsg. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok. Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter; 24). S. 37–44.

- Fuhrmann, Manfred: Antike Texte. Bemerkungen zu den Hindernissen und Chancen bei der Erforschung ihrer Wirkung. In: Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung? Hrsg. v. Wolfgang Adam, Holger Dainat und Gunter Schandera. Heidelberg 2003 (Euphorion Beiheft; 44). S. 281–294.
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960.
- Gallais, Pierre: Gauvain et la Pucelle de Lis. In: Mélanges des linguistique romane et de philologie médiévale. Offerts à M. Maurice Delbouille. Band 2: Philologie médiévale. Hrsg. v. Madeleine Tyssens u. Jean Renson. Gembloux 1964. S. 207–229.
- Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. v. Kilian Heck u. Bernhard Jahn. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 80).
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993.
- Gephart, Irmgard: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im "Nibelungenlied". Köln 2005.
- Gingras, Francis: Les fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval. In: Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3e Colloque Arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, 13 – 14 octobre 2005. Hrsg. v. Christine Ferlampin-Acher u. Denis Hüe. Rennes 2007. S. 271–284.
- Gottzman, Carola L.: Wirnts von Gravenberc „Wigalois“. Zur Klassifizierung sogenannter epigonaler Artusdichtung. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 14 (1979), S. 87–136.
- Gottzmann, Carola L.: Deutsche Artusdichtung. Bd. 1. Rittertum, Minne, Ehe und Herrschertum. Die Artusepik der hochhöfischen Zeit. Frankfurt a. M. [u.a.] 1986 (Information und Interpretation; 2).
- Gouttebroze, Jean-Guy: J'ai deux amours... Guinglain entre épouse et maîtresse. In: Cahiers de civilisation médiévale 161 (1998), S. 55–63.
- Greene, Virginie: Humanimals. The Future of Courtliness in the ‚Conte du Papegau‘. In: Shaping Courtliness in Medieval France. Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner. Hrsg. v. Daniel E. O'Sullivan und Laurie Shepard. Cambridge 2013 (Gallica; 28). S. 123–138.

- Grubmüller, Klaus: Artusroman und Heilsbringerethos. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985), S. 218–239.
- Haas, Alois M.: Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Zeitschrift für Gerontologie 11 (1978), S. 633–644.
- Haas, Volkert: Die hethitische Literatur. Texte, Stilistik, Motive. Berlin/Boston 2006.
- Häberlein, Bianca: Transformation religiöser und profaner Motive in ‚Wigalois‘, ‚Widuwilt‘ und ‚Ammenmaehrchen‘. In: Rezeptionskulturen: Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Hrsg. v. Mathias Herweg u. Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston 2012 (Trends in Medieval Philology; 27). S. 66–86.
- Habicht, Tanja-Isabel: Réécriture-Prozesse im ‚Chevalier au Papegeau‘. In: Höfische Wissensordnungen. Hrsg. v. Hans-Jochen Schiewer und Stefan Seeber. Göttingen 2012 (Encomia Deutsch; 2). S. 51–64.
- Habiger-Tuczay, Christina: Wilde Frau. In: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Hrsg. v. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen 1999. S. 603–615.
- Haferland, Harald: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200. München 1988 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 10).
- Haidu, Peter: Repetition. Modern Reflections on Medieval Aesthetics. In: Modern Language Notes 92 (1977), S. 875–887.
- Harf-Lancner, Laurence: Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées. Genf 1984 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Age; 8).
- Harms, Wolfgang: Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300. München 1963.
- Harms, Wolfgang: Anagnorisis-Szenen des mittelalterlichen Romans und Ulrich Füetters „Buch der Abenteuer“. In: ZfdA 95 (1966), S. 301–318.
- Haug, Walter: Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach. In: DVjs 45 (1971), S. 668–705.
- Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik. In: DVjs 54 (1980), S. 204–231.

- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt 1985 (Germanistische Einführungen).
- Haug, Walter: Parzival ohne Illusionen. In: DVjs 64 (1990), S. 199–217.
- Haug, Walter: Über die Schwierigkeit des Erzählens in ‚nachklassischer‘ Zeit. In: Positionen des Romans im späten Mittelalter. Hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1991. S. 338–365.
- Haug, Walter: Die Wahrheit der Fiktion. Tübingen 2003.
- Heinemann, Margot u. Wolfgang Heinemann: Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs. Tübingen 2002.
- Heintze, Michael: König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung. Heidelberg 1991 (Studia romanica; 76);
- Heinzle, Joachim: Über den Aufbau des Wigalois. In: Euphorion 67 (1973), S. 261–271.
- Henderson, Ingeborg: Selbstentfremdung im Wigalois Wirnts von Grafenberg. In: Germanica 13 (1980), S. 35–46.
- Henkel, Nikolaus: Studien zum Physiologus im Mittelalter. Tübingen 1976 (Hermaea. Neue Folge; 38).
- Herkommer, Hubert: Überlieferungsgeschichte der ‚Sächsischen Weltchronik‘. Ein Beitrag zur deutschen Geschichtsschreibung des Mittelalters. München 1972 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 38).
- Hilgers, Heribert A.: Materialien zur Überlieferung von Wirnts ‚Wigalois‘. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 93 (1971), S. 228–288.
- Hilgers, Heribert A.: Zur Geschichte der ‚Wigalois‘-Philologie. Überlegungen zu einigen Problemen der Textkritik am Beispiel von Wirnts ‚Wigalois‘. In: Euphorion 65 (1971), S. 245–273.
- Homberger, Dietrich: Gawein. Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Artusepik. Bochum 1969.
- Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hrsg. v. Kurt Köster. 12. Auflage. Stuttgart 2006 (Kröners Taschenausgabe; 204).

- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960.
- Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Hrsg. v. Rolf Fieguth u. Edward M. Swiderski. Tübingen 1997 (Gesammelte Werke; 13).
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. München 1984.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Rezeptionsästhetik. Hrsg. v. Rainer Warning. 4., unveränderte Auflage. München 1994. S. 228–252.
- Jaeger, Achim: Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen „Widuwilt“ („Artushof“) und zum „Wigalois“ des Wirnt von Gravenberc. Tübingen 2000 (Conditio Judaica; 32).
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rezeptionsästhetik. Hrsg. v. Rainer Warning. 4., unveränderte Auflage. München 1994. S. 126–162.
- Jillings, Lewis: *Diu Crône* of Heinrich von dem Türlin. The Attempted Emancipation of Secular Narrative. Göppingen 1980 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 258).
- Jonin, Pierre: *L'espace et le temps de la nuit* dans les romans de Chrétien de Troyes. In: *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*. Band 1. Hrsg. v. Maurice Accarie. Paris 1984. S. 235–246.
- Kaiser, Gert: Artushof und Liebe. In: *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hrsg. v. Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (Studia Humaniora; 6). S. 243–251.
- Kellner, Beate: Genealogie in der Melusinengeschichte. In: *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Kilian Heck u. Bernhard Jahn. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 80). S. 13–38.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. München 2004.

- Kellner, Beate: daz alte buoch von Troye [...] daz ich ez welle erniuwen. Poetologie im Spannungsfeld von ‚wiederholen‘ und ‚erneuern‘ in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg. In: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter. Hrsg. v. Gerd Dicke [u.a.] Berlin 2006 (Trends in medieval philology; 10). S. 231–262.
- Kern, Peter: Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im ‚Wigalois‘ Wirnts von Grafenberg. In: Artusroman und Intertextualität. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Gießen 1990 (Beiträge zur deutschen Philologie; 67). S. 73–83.
- Killer, Ulrike: Untersuchungen zu Ulrich Füetters „Buch der Abenteuer“. Würzburg 1971.
- Klemm, Michael: Ausgangspunkte: Jedem seinen Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich. In: Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Hrsg. v. Ulla Fix [u.a.]. Frankfurt a. M. [u.a.] 2002 (Forum angewandte Linguistik; 40). S. 17–29.
- Knaeble, Susanne: Ironische Distanzierung im Fokus intertextuellen Erzählens. Der westjiddische ‚Widuwilt‘ als Rezeptionsgegenstand. In: Ironie, Polemik und Provokation. Hrsg. v. Cora Dietl, Christoph Schanze u. Friedrich Wolfzettel. Berlin/Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 10). S. 85–108.
- Knape, Joachim: Augsburger Prosaroman-Drucke des 15. Jahrhunderts. In: Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. Johannes Janota u. Werner Williams-Krapp Tübingen 1995 (Studia Augustana; 7). S. 330–357.
- Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology; 8).
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972. S. 345–375.
- Kruska, Renate: Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur. Frankfurt a. M. [u.a.] 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1111).

- Kuhn, Hugo: Erec. In: Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider. Tübingen 1948. S. 122–147. Wieder abgedruckt in Hugo Kuhn: Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1959. S. 133–150.
- Kuhn, Hugo: Aspekte des 13. Jahrhunderts in der deutschen Literatur. In: ders.: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980. S. 1–18.
- Kühnel, Jürgen: Der ‚offene‘ Text. Beitrag zur Überlieferungsgeschichte volkssprachlicher Texte des Mittelalters. In: Akten des 5. internationalen Germanistenkongresses Cambridge 1975. Band 2. Hrsg. v. Leonard Forster u. Hans Gerd Roloff. Bern [u.a.] 1976. S. 311–321.
- Kullmann, Dorothea: Verwandtschaft in epischer Dichtung. Untersuchungen zu den französischen chansons de geste und Romanen des 12. Jahrhunderts. Tübingen 1992 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 242).
- Lacy, Norris: Convention and Innovation in ‚Le Chevalier du Papegeau‘. In: Studies in Honor of Hans-Erich Keller. Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics. Hrsg. v. Rupert T. Pickens. Kalamazoo 1993. S. 237–146.
- Landau, Leo: Arthurian Legends or the Hebrew-German rhymed version of the legend of King Arthur. Leipzig 1912 (Hebrew-German romances and tales and their relation to the Romantic literature of the Middle Ages; 1).
- Lange, Gunda S.: Nibelungische Intertextualität. Generationenbeziehungen und genealogische Strukturen in der Heldenepik des Spätmittelalters. Berlin/New York 2009.
- Lecouteux, Claude: Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval. Band 1. Étude. Göppingen 1982.
- van der Lee, Anthony: Zum literarischen Motiv der Vatersuche. Amsterdam 1957.
- Leidinger, Simone: Überlegungen zur Minnehandlung und zur Treue in Wirnts ‚Wigalois‘. In: Aktuelle Tendenzen der Artusforschung. Hrsg. v. Brigitte Burrichter [u.a.] Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 9). S. 407–423.
- Lembke, Astrid: Ritter außer Gefecht. Konzepte passiver Bewährung im ‚Wigalois‘ und im ‚Widuwilt‘. In: Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden 25 (2015), S. 63–82.

- Leutloff, Ariane: Generationelle und genealogische Strukturen in Ulrichs von Zatzikhoven „Lanzelet“. Frankfurt a. M. [u.a.] 2011 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 2015).
- Lienert, Elisabeth: Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projektskizze. In: PBB 139 (2017) H. 1, S. 69–90.
- Linden, Sandra: Ein Ritter mit Gepäck. Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im ‚Wigalois‘. In: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Hrsg. v. Anna Mühlherr [u.a.]. Berlin/Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte; 9). S. 208–231.
- Linsenmann, Thomas: Die Magie bei Thomas von Aquin. Berlin 2000 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der Mittelalterlichen Theologie und Philosophie; N.F., 44).
- de Looze, Laurence: Generic Clash, Reader Response, and the Poetics of the Non-Ending in ‚Le Bel Inconnu‘. In: Courtly Literature. Culture and Context. Proceedings of the 5th triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9–16 August, 1986. Hrsg. v. Keith Busby u. Erik Kooper. Amsterdam/Philadelphia 1990 (Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 25). S. 113–123.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Auflage. München 1993 (UTB; 103).
- Mecklenburg, Michael: Parodie und Pathos. Heldensagenrezeption in der historischen Dietrichepik. München 2002.
- Mecklenburg, Michael: Väter und Söhne im Mittelalter: Perspektiven eines Problemfeldes. In: Das Abenteuer der Genealogie. Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter. Hrsg. v. Johannes Keller, Michael Mecklenburg u. Matthias Meyer. Göttingen 2006 (Aventuren; 2). S. 9–38.
- Meincke, Anne Sophie: Finalität und Erzählstruktur. Gefährdet Didos Liebe zu Eneas die narrative Kohärenz der Eneide Heinrichs von Veldeke? Stuttgart 2007.
- Melzer, Helmut: Trivialisierungstendenzen im Volksbuch. Ein Vergleich der Volksbücher ‚Tristrant und Isalde‘, ‚Wigoleis‘ und ‚Wilhelm von Österreich‘ mit den

- mittelhochdeutschen Epen. Hildesheim/New York 1972 (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe B; 3).
- Mennung, Albert: Der Bel Inconnu des Renaut de Beaujeu in seinem Verhältnis zum Lybeaus Disconus, Carduino und Wigalois. Eine litterar-historische Studie. Halle 1890.
- Mertens, Volker: Iwein und Gwigalois. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 62 (1981), S. 14–31.
- Mertens, Volker: Der Artusromane Summe und Ende: Ulrich Fuetrer. In: ders.: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 1998. S. 301–340.
- Mitgau, Wolfgang: Bauformen des Erzählens im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Gravenberg. Diss. (masch.). Göttingen 1959.
- Mitgau, Wolfgang: Nachahmung und Selbstständigkeit des Wigalois. In: ZfdPh 82 (1963), S. 321–337.
- Mohr, Wolfgang: Parzival und Gawan. In: Euphorion 52 (1958). S. 1–22.
- von Moos, Peter: Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel. In: ders. (Hrsg.): Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Wien 2004 (Norm und Struktur; 23). S. 123–146.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du Conte du Papegau. In: Poétique 157 (2009) H. 1, S. 3–17.
- Müller, Jan-Dirk: Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 2).
- Müller, Jan-Dirk: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung. In: IASL Sonderheft 1 (1985) Forschungsreferate. S. 1–128.
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im Nibelungenlied. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘. In: Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Hrsg. v. Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987. S. 221–256.
- Müller, Jan-Dirk: Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts ‚Ehzuchtbüchlein‘ und ‚Geschichtklitterung‘ In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt a. M. 1994 (Frühneuzeit-Studien; 2). S. 63–109.

- Müller, Ulrich: Merlin in German Literature. In: Merlin. A Casebook. Hrsg. v. Peter H. Goodrich u. Norris J. Lacy. New York 2003 (Arthurian Characters and Themes; 7). S. 214–224.
- Munz-Thiessen, Susanne: Obilot, Antikonie und Orgeluse. Die Frauen des Minneritters Gawain. In: Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas, série II, 14 (1997), S. 233–250.
- Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. Erster Band. Hrsg. v. Friedrich Heinrich von der Hagen, Bernhard Joseph Docen u. Dr. Johann Gustav Büsching. Berlin 1809.
- Neumann, Friedrich: Wann verfasste Wirnt den ‚Wigalois‘? In: ZfdA 93 (1964), S. 31–62.
- Pakis, Valentine A.: Contextual Duplicity and Textual Variation: The Siren and Onocentaur in the Physiologus Tradition. In: Mediaevistik, 23 (2010), S. 115–185.
- Palmer, Nigel F.: Herzeliebe, weltlich und geistlich. Zur Metaphorik vom ‚Einwohnen im Herzen‘ bei Wolfram von Eschenbach, Juliana von Cornillon, Hugo von Langenstein, und Gertrud von Helfta. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hrsg. v. Burkhard Hasebrink [u.a.]. Tübingen 2008. S. 197–224.
- Pastoureau, Michel: L’Ours. Histoire d’un roi déchu. Paris 2007.
- Pätzold, Jörg: Kohärenz. In: Metzler-Lexikon Sprache. Hrsg. v. Helmut Glück. 4., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2010.
- Pawis, Reinhard: Johann Hartliebs Alexander. München 1991 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 97).
- Peters, Ursula: Dynastengeschichte und Verwandtschaftsbilder. Die Adelsfamilie in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters. Tübingen 1999 (Hermaea. N.F.; 85).
- Pfister Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broch u. Manfred Pfister. Tübingen 1985. S. 130.
- Quinlan, Jessica: One of Us Is Lying. The Narrator, Gauvain and the Pucelle de Lis. In: Aktuelle Tendenzen der Artusforschung. Hrsg. v. Brigitte Burrichter [u.a.] Berlin/Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 9). S. 39–54.
- Rebschloe, Timo: Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas. Heidelberg 2014 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

- Reimbold, Ernst Thomas: *Der Pfau. Mythologie und Symbolik*. München 1983.
- Riedel, Peter: „Himmel, Hölle, Fegefeuer“. Jenseitsvorstellungen im Mittelalter. In: *Weltbilder des mittelalterlichen Menschen*. Hrsg. v. Heinz-Dieter Heimann [u.a.]. Berlin 2007 (Studium Litterarum; 12). S. 135–146.
- Rimpau, Laetitia: Aspekte der ‚schönen Erscheinung‘: *Le Bel Inconnu, Le Dit de la Panthère* und die *Vita Nuova*. In: *Körperkonzepte im Arturischen Roman*. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 2007. S. 75–128.
- Ringeler, Frank: *Zur Konzeption der Protagonistenidentität im deutschen Artusroman um 1200. Aspekte einer Gattungspoetik*. Frankfurt a. M. 2000 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; 1752).
- Rischer, Christelrose: *Literarische Rezeption und kulturelles Selbstverständnis in der deutschen Literatur der „Ritterrenaissance“ des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Ulrich Füetters „Buch der Abenteuer“ und dem „Ehrenbrief“ des Jakob Püterich von Reichertshausen*. Stuttgart [u.a.] 1973 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; 29).
- Roloff, Hans-Gert: *Anfänge des deutschen Prosaromans*. In: *Handbuch des deutschen Romans*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983. S. 54–79.
- Rosenfeld, Hellmut: *Das Hildebrandlied, die indogermanischen Vater-Sohn-Kampf-Dichtungen und das Problem ihrer Verwandtschaft*. In: *DVjs* 26 (1952), S. 413–432.
- Roßnagel, Frank: *Die deutsche Artusepik im Wandel. Die Entwicklung von Hartmann von Aue bis zum Pleier*. Stuttgart 1996 (Helfant Studien; 11).
- Ruh, Kurt: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Band 1. Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*. 2., verbesserte Auflage. Berlin 1977.
- Rupert T. Pickens, Keith Busby und Andrea M. L. Williams: *Perceval and the Grail: The Continuations, Robert de Boron and Perlesvaus*. In: *The Arthur of the French. The Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*. Hrsg. v. Glyn S. Burgess u. Karen Pratt. Cardiff 2006 (Arthurian literature in the middle ages; 4). S. 215–273.
- Saran, Franz: *Über Wirnt von Grafenberg und den Wigalois*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 21 (1896), S. 253–420.

- Savage, Grace Armstrong: Father and Son in the ‚Queste del Saint Graal‘. In: *Romance Philology* 31 (1977/78), S. 1–16.
- Schanze, Christoph: Jorams Gürtel als „Ding“. Zur Polysemie eines narrativen Requisites. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 135 (2013), S. 535–581.
- Schiewer, Hans-Jochen: Ein ris ich dar vmbe abe brach/ Von sinem wunder bovme. Beobachtungen zur Überlieferung des nachklassischen Artusromans im 13. und 14. Jahrhundert. In: *Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985*. Hrsg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988. S. 222–278.
- Schiewer, Hans-Jochen: Prädestination und Fiktionalität in Wirnts „Wigalois“. In: *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992*. Hrsg. v. Volker Mertens u. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1993. S. 146–159.
- Schmid, Elisabeth: Familiengeschichten und Heilsmythologie. Die Verwandtschaftsstrukturen in den französischen und deutschen Gralsromanen des 12. und 13. Jahrhunderts. Tübingen 1986 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 211).
- Schmid, Elisabeth: Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung. In: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1999. S. 69–85.
- Schmid, Josef J.: Die Reichskleinodien. Objekte zwischen Liturgie, Kult und Mythos. In: *Wahl und Krönung*. Hrsg. v. Bernd Heidenreich und Frank-Lothar Kroll. Frankfurt a. M. 2006. S. 123–149.
- Schmid, Wolf: Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puskins Posthalternovelle und ihre Prätexte. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hrsg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 11). S. 141–188.
- Schmitz, Bernhard Anton: Gauvain, Gawein, Walewein. Die Emanzipation des ewig Verspäteten. Tübingen 2008 (Hermaea; N.F. 117).
- Schmolke-Hasselmann, Beate: Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung. Tübingen 1977 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 177).

- Schnell, Rüdiger: Vogeljagd und Liebe im 8. Buch von Wolframs ‚Parzival‘. In: PBB 96 (1974), S. 246–269.
- Schnell, Rüdiger: Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. v. Ludger Grenzmann u. Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände; 5). S. 214–248.
- Schnell, Rüdiger: Abaelards Gesinnungsethik und die Rechtsthematik in Hartmanns ‚Iwein‘. In: DVJs 65 (1991) H. 1, S. 15–69.
- Schnell, Rüdiger: ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 12–73.
- Schotte, Manuela: Christen, Heiden und der Gral. Die Heidendarstellung als Instrument der Rezeptionslenkung in den mittelhochdeutschen Gralromanen des 13. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. [u.a.] 2009 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte; 49).
- Schröder, Werner: Nibelungenlied-Studien. Stuttgart 1968.
- Schröder, Werner: Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den ‚Wigalois‘. In: Euphorion 80 (1986), S. 235–277.
- Schuler, Thomas: Familien im Mittelalter. In: Die Familie in der Geschichte. Hrsg. v. Heinz Reif. Göttingen 1982 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1474), S. 28–60.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im Nibelungenlied und in der Kaiserchronik. In: Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven. Hrsg. v. Harald Haferland u. Matthias Meyer. Berlin/New York 2010. S. 339–360.
- Schulz, Armin: Das Nicht-Höfische als Dämonisches. Die Gegenwelt Korntin im Wigalois. In: Artusroman und Mythos. Hrsg. v. Wolfzettel Friedrich, Cora Dietl u. Matthias Däumer. Berlin/New York 2011. S. 391–408.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston 2012.
- Schweikle, Günther: Zum ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Fritz Martini. Stuttgart 1971. S. 1–21.

- Simek, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. 3., völlig überarbeitete Auflage. Stuttgart 2006.
- Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. 2. verbesserte Auflage. Wien [u.a.] 2019.
- Sinka, Margrit M.: „Der höfischste man“. An analysis of Gawein's role in Hartmann von Aue's Iwein. In: MLN 96 (1981), S. 471–487.
- Sonneborn, Karl: Die Gestaltung der Sage vom Herzog Ernst in der altdeutschen Literatur. Diss. (masch.) Göttingen 1914.
- Stackmann, Karl: Die Edition – Königsweg der Philologie? In: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.–29. Juni 1991. Plenumsreferate. Hrsg. v. Rolf Bergmann u. Kurt Gärtner. Tübingen 1993 (Editio. Beihefte; 4). S. 1–18.
- Stackmann, Karl: Neue Philologie? In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. v. Joachim Heinzle. Frankfurt a. M./Leipzig 1994. S. 398–427.
- Stange, Carmen: Sît sie eines lîbes waren. Vatersuche, Rollenkonflikte und Identitätsgenese im „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg. In: Das Abenteuer der Genealogie. Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter. Hrsg. v. Johannes Keller, Michael Mecklenburg u. Matthias Meyer. Göttingen 2006 (Aventiuren; 2). S. 123–147.
- Stein, Peter K.: Literaturgeschichte, Rezeptionsforschung – „Produktive Rezeption“. Ein Versuch unter mediävistischem Aspekt anhand von Beobachtungen zu Günter de Bruyns Nachdichtung von Gottfrieds von Straßburg Tristan im Kontext der wissenschaftlichen und kulturpolitischen Situation in der DDR. Stuttgart 1979 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 287).
- Steinkämper, Claudia: Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischschwanz“. Geschichte einer literarischen Aneignung. Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 233).
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im „Straßburger Alexander“, im „Herzog Ernst B“ und im „König Rother“. Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 123).
- Storp, Ursula: Väter und Söhne. Tradition und Traditionsbruch in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters. Essen 1994.

- Strasen, Sven: Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier 2008 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 10).
- Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘. In: ZfdPh 116 (1997) Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Hrsg. v. Helmut Tervooren u. Horst Wenzel. S. 62–86.
- Strohschneider, Peter: Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des „Wartburgkrieges“. In: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller u. Horst Wenzel. Stuttgart/Leipzig 1999. S. 19–41.
- Studienbuch Linguistik. Hrsg. v. Angelika Linke, Markus Nussbaumer und Paul R. Portmann 5., erweiterte Auflage. Tübingen 2004 (Reihe germanistische Linguistik; 121).
- Sturm, Sara: The Love-Interest in ‚Le Bel Inconnu‘. Innovation in the ‚roman cortois‘. In: Forum for Modern Language Studies 7 (1971), S. 241–248.
- Terrahe, Tina: Heinrich Steinhöwels ‚Apollonius‘. Edition und Studien. Berlin/Boston 2013 (Frühe Neuzeit; 179).
- Tervooren, Helmut: Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik. In: ‚Dâ hoeret ouch geloube zuo‘. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festkolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags. Hrsg. v. Rüdiger Krohn u. Wulf-Otto Dreeßen. Stuttgart/Berlin 1995. S. 195–204.
- Tether, Leah: The Continuations of Chrétien’s Perceval. Content and Construction, Extension and Ending. Cambridge/Rochester 2012 (Arthurian Studies; 79).
- Thomas, Neil: The Defence of Camelot. Ideology and Intertextuality in the ‚Post-Classical‘ German Romances of the Matter of Britain Cycle. Bern [u.a.] 1992 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; 14).
- Thomas, Neil: *Diu Crône* and the Medieval Arthurian Cycle. Cambridge 2002 (Arthurian Studies; 50).
- Todorov, Tzvetan: Les catégories du récit littéraire. In: Communications 8 (1966), S. 125–151.
- Tomasek, Tomas: Die Utopie im „Tristan“ Gotfrids von Straßburg. Berlin 1985 (Hermaea. Neue Folge; 49).

- Trachsler, Ernst: Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman. Bonn 1979.
- Tschacher, Werner: Der Formicarius des Johannes Nider von 1437/38. Studien zu den Anfängen der europäischen Hexenverfolgungen im Spätmittelalter. Aachen 2000 (Berichte aus der Geschichtswissenschaft).
- Tuczay, Christina: Drache und Greif – Symbole der Ambivalenz. In: *Mediaevistik* 19 (2006), S. 169–211.
- Veeh, Michael: Auf der Reise durch die Erzählwelten hochhöfischer Kultur. Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im „Wigalois“ des Wirnt von Grafenberg. Berlin [u.a.] 2013 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters; 2).
- Victorin, Patricia: Entre balbutiement et radotage. Enfance, répétition et parodie dans le roman arthurien du Moyen Âge tardif. In: *Études françaises* 42 (2006) H. 1, S. 63–89.
- Victorin, Patricia: La Rétro-écriture ou l'écriture de la nostalgie dans le roman arthurien tardif: ‚Ysaïe le Triste‘, ‚Le Conte du Papegau‘ et ‚Mélyador de Froissart‘. In *Arthurian Literature* 30 (2013), S. 117–139.
- Vollmann, Justin: Krise des Individuums – Krise der Gesellschaft. Artusroman und Artushof in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin. In: *Artushof und Artusliteratur*. Hrsg. v. Matthias Däumer, Cora Dietl und Friedrich Wolfzettel. Berlin/New York 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft; 7). S. 237–252.
- de Vries, Jan: Das Motiv des Vater-Sohn-Kampfes im Hildebrandslied. In: *GRM NF* 3 (1953), S. 257–274.
- Wachinger, Burghart: Autorschaft und Überlieferung. In: *Autorentypen*. Hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea; 6). S. 1–28.
- Wais, Kurt K. T.: Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung. Erster Teil: Bis 1880. Berlin/New York 1931 (Stoff- und Motivgeschichte der Deutschen Literatur; 10).
- Walters, Lori: Parody and the parrot. Lancelot References in the ‚Chevalier du Papegau‘. In: *Translatio Studii. Essays by his students in Honor of Karl D. Uitti for his 65th birthday*. Hrsg. v. Renate Blumenfeld-Kosinski [u.a.]. Amsterdam 1999. S. 331–344.
- Warning, Rainer: Rezeptionsforschung. Historischer Rückblick und Perspektiven. In: *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine*

- konvergente Entwicklung? Hrsg. v. Wolfgang Adam, Holger Dainat und Gunter Schandera. Heidelberg 2003 (Euphorion Beiheft; 44). S. 57–68.
- Warnock, Robert G.: Wirkungsabsicht und Bearbeitungstechnik im altjiddischen ‚Artushof‘. In: ZfdPh 100 (Sonderheft Jiddisch) (1981), S. 98–109.
- Wehrli, Max: Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze. Zürich [u.a.] 1969.
- Weinand, Heinz Gerd: Tränen. Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Bonn 1958.
- Weissberg, Josef: Zur Stellung der altjiddischen Literatur in der Germanistik. In: ZfdPh 91 (1972), S. 383–406.
- Williams-Krapp, Werner: Die überlieferungsgeschichtliche Methode. Rückblick und Ausblick. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 25 (2000) H. 2, S. 1–21.
- Wittmann-Klemm, Dorothea: Studien zum „Rappoltsteiner Parzifal“. Göppingen 1977 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 224).
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. v. Walter Haug. Tübingen 1999. S. 128–142.
- Wrede, Hilmar: Die Fortsetzer des Gralromans Chrestiens von Troyes. Diss. (masch.) Göttingen 1953.
- Yeandle, David N.: ‚schame‘ im Alt- und Mittelhochdeutschen bis um 1210. Eine sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Herausbildung einer ethischen Bedeutung. Heidelberg 2001 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- Zinberg, Israel: Old Yiddish Literature from its Origins to the Hashkalah Period. Cincinnati/New York 1975 (A history of Jewish literature; 7).
- Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale. Paris 1972.
- Zumthor, Paul: Intertextualité et mouvance. In: Littérature 41 (1981), S. 8–16.
- Zwischen Deutschland und Frankreich. Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken. Hrsg. v. Wolfgang Haubrichs. St. Ingbert 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung e.V.; 34).