



Roméo Romaric Kolegbe

Raumbeschreibung und emotionale Kommunikation in höfischen Romanen

Roméo Romaric Kolegbe

**Raumbeschreibung und emotionale
Kommunikation in höfischen Romanen**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Zugl.: Berlin, Univ., Diss. 2019
D188

ISBN 978-3-7376-0784-1 (print)

ISBN 978-3-7376-0785-8 (e-book)

DOI: <http://dx.medra.org/10.19211/KUP9783737607858>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0002-407855>

© 2019, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Coverabbildung: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) fol. 371r,
Sig. Cod. Pal. germ. 848, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0737>

Covergestaltung: Theresa Hanzen, kassel university press

Danksagung

Die vorliegende Studie entstand in den Jahren 2015 bis 2018. Sie wurde am 11. Februar 2019 an der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen und für den Druck überarbeitet.

Gott, dem allmächtigen Herrn gilt an erster Stelle mein Dank, mich in all diesen Jahren in seinen Händen getragen und mich auf die richtigen Wege mit Gesundheit, Zuversicht und Durchhaltevermögen geführt zu haben.

Für die harmonische Zusammenarbeit und das Engagement sowie die konstruktiven Diskussionen gilt mein herzlicher Dank Frau Prof. Dr. Elke Koch, meiner Erstgutachterin und zuverlässigen Betreuerin. Auch Frau Prof. Dr. Jutta Eming, meiner zweiten Gutachterin sowie allen Mitgliedern der Kommission, die mit ihrer Zusage nicht gezögert haben, spreche ich meinen herzlichen Dank aus, nämlich Frau Prof. Dr. Almut Hille und Herrn Prof. Dr. Stephan Jolie, der eine lange Reise für die Disputation unternommen hat sowie Herrn Dr. Johannes Traulsen. Mein tiefer Dank gilt auch Frau Prof. Dr. Andrea Sieber, die mich mit Rat und Tat bei der Vorbereitung und mit ihrer persönlichen Teilnahme an der Disputation unterstützt hat. Zu Dank verpflichtet bin ich überdies dem Land Berlin für die finanzielle Förderung dieser Arbeit durch das Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin (NaFöG).

Meiner verstorbenen spirituellen Mutter und Begleiterin in Christus, Schwester Angéline Hounkponou möchte ich außerdem meine Dankbarkeit dafür aussprechen, dass sie, während sie noch am Leben war, diesen Erfolg hat kommen sehen. Danke Dir Schwester Angéline von Herzen, dass Du mich immer von oben begleitest.

Meinen Eltern, Rosine Baï Hounkpatin épouse Kolegbe und Laurent Kolegbe sowie meinen Geschwistern, Bérenger, Carine und Christelle Kolegbe danke ich auch aus tiefstem Herzen. Trotz der großen Distanz zwischen Benin, meinem Heimatland und Deutschland steht ihr fest an meiner Seite bei allen Vorhaben, wie dieser Arbeit. Meiner allerliebsten Freundin und Lebensgefährtin, Katharina Siepmann, die mir in dieser Zeit der Promotion begegnet ist, wie auch ihrer lieben Familie, möchte ich ebenso Ehre und Dank erweisen. Seit damals teilst Du mein Leben bedingungslos mit voller Liebe bei Wind, Donnerwetter und Sonne

und hast diese Arbeit bis zur Publikation mit sämtlichen Korrekturen sowie konstruktiven Kritiken unterstützt.

mîn vrouwe:

Ich hân mir unmüezekeit // der werlt ze liebe vür geleit // und edelen herzen z'einer hage, // den herzen, den ich herze trage // der werlde, in die mîn herze siht. // (Tristan, V. 45-49)

Meinen lieben Kollegen und Freunden der ÄDL-Fachschaft, die für unser leibliches Wohl sowie für viel Freude am Tag der Disputation gesorgt haben, möchte ich ebenfalls ganz herzlich danken. Mein herzlicher Dank geht auch an alle alten Freunde und Dozenten der germanistischen Fakultät der Université d'Abomey-Calavi und aus Burkina-Faso, Mali, Togo, Deutschland, Italien, und ebenso aus dem Klerus, die mich von nah oder fern oder durch ihr Kommen am Tag der Disputation unterstützt haben. Vergelt's Gott! Allen Interessenten, die sich mit dieser Arbeit beschäftigen werden, danke ich auch im Voraus. Ich wünsche eine produktive und bereichernde Lektüre.

R. R. Kolegbe

Berlin, 2019

Inhalt

1. Einleitung.....	6
1.1. Ziele der Untersuchung	6
1.2. Forschungsstand	8
1.3. Ansatz und Aufbau	16
2. Grundbegriffe und Theorien	23
2.1. Rezipient.....	23
2.2. Emotion	35
2.3. Raum	45
2.4. Locus amoenus	59
3. Brunnenraum: Vergleich von Hartmanns „Iwein“ und Chrestiens „Yvain“	74
3.1. Inszenierung des Brunnenraums als besonderer emotionaler Raum im „Iwein“ ..	74
3.2. Darstellung und Funktionalisierung der Brunnenraumkomponenten	78
3.3. Emotionslenkende Darstellungskomponenten des Brunnenraums	88
3.4. Vergleichende Analyse in Chrestiens „Yvain“	91
4. Lanzeletes Zelt.....	105
4.1. Die Präexistenz des Zeltmaterials	105
4.2. Aufbaustruktur des Zeltes	107
4.3. Hervorhebung der emotionslenkenden narrativen Strategien	121
5. Minnegrotte.....	131
5.1. Entstehungszeit der Minnegrotte.....	131
5.2. Strategien zur descriptio der Minnegrotte	135
5.3. Angesiedelte emotionslenkende Potenziale	147
6. Ergebnisse.....	151
Literaturverzeichnis.....	159
Primärtexte	159
Forschungsliteratur.....	160
Anhang	172
Zusammenfassung	172
Abstract	174

1. Einleitung

1.1. Ziele der Untersuchung

Jeder literarische Text stellt eine eigenständige fiktionale Welt dar, in der Ereignisse entweder durch Figurenhandlungen ausgelöst werden oder unabhängig von den Figuren entstehen. Dass diese fiktionale Welt von Erzählern¹ narrativer Texte zugunsten der Steuerung der Rezeption konstruiert wird, erklärt Caroline Anders:

In narrativen Texten haben nun Aussagen des Erzählers zur Beschaffenheit der dargestellten Welt besonderes Gewicht [...] Diesem fiktiven Erzähler fällt die Rolle zu, dem fiktiven und / oder intendierten Rezipienten das dargestellte Geschehen zu vermitteln, d.h. er steuert in besonderer Weise die Rezeption. [...] Seine Aussage über Räume, Raumaufteilungen und Grenzüberschreitungen und vor allem seine Wertung der Räume, der Figuren sowie der Figurenhandlungen gelten in der Regel bezüglich der dargestellten Welt als richtig und wahr.²

Dem ist zu entnehmen, dass die fiktionale Welt literarischer Texte aus verschiedenen Einheiten, also aus narrativen Räumen einerseits und ebenso aus Figuren andererseits besteht. Beide Einheiten werden miteinander durch die Figurenhandlungen verknüpft. Denn indem die Figuren in der Erzählung ihre Ziele verfolgen, bewegen sie sich von einem narrativen Raum zu einem anderen und überschreiten dabei die Grenzen der Räume, aus denen sie herauskommen und auch derjenigen, die sie gerade zugunsten einer Handlung betreten. Darüber berichtet der Erzähler in der Dichtung, indem er die Motivationen sowie die Herausforderungen der Figuren in den Vordergrund rückt. Dadurch teilt der Erzähler dem Rezipienten mit, inwiefern die handelnden Figuren in einem Verhältnis zu den unterschiedlichen narrativen Räumen der Dichtung stehen. Außerdem bewertet der Erzähler gleichzeitig die handelnden Figuren selbst sowie die Räume, in denen sich diese Figuren bewegen. Auf diese Weise vermittelt er dem Rezipienten einerseits die emotionslenkende Charaktereigenschaft der Figuren und andererseits auch den emotionalen Aspekt ihrer Ziele sowie ihrer Herausforderungen durch die Beschaffenheit der Handlungsräume. So versucht er den Rezipienten in den Bann der Dichtung zu ziehen.

Im Gegensatz zum modernen Erzähler verfährt der mittelalterliche Erzähler anders, um den Rezipienten emotional in seine Dichtung zu involvieren.³ Denn er führt zu diesem Zweck

¹Eine ausführliche Erklärung zum Erzählerbegriff findet sich im Kapitel 2.1. Rezipient.

²Anders, Caroline: „...der Zündstoff liegt, der mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischem Werk, Würzburg 2008, S. 4.

³Der Emotionsbegriff wird umfassend im Kapitel 2.2. Emotion behandelt.

zunächst in einem Prolog eine direkte Kommunikation mit dem Rezipienten. Erst danach berichtet er dem Rezipienten über die Handlung der Erzählung, die sich in den narrativen Räumen der erzählten Welt mittelalterlicher Texte abspielt. So zielt der mittelalterliche Erzähler auf eine emotionale Involvierung des Rezipienten in die Erzählung durch den Prolog.⁴ Die Ansprache des Rezipienten wird über den Prolog hinaus als Mittel zur Involvierung genutzt.

Meine Untersuchung widmet sich einerseits solchen narrativen Strukturen, welche im Prolog angesiedelt werden, um die emotionale Wahrnehmung des Rezipienten auszulösen. Hierbei wird auch in die Analyse miteinbezogen, wie der mittelalterliche Erzähler auf diese narrativen Strukturen außerhalb des Prologs, ja sogar während der Handlung selbst zurückgreift, um die Emotionslenkung des Rezipienten fortzuführen. In diesem Zusammenhang trägt diese Untersuchung zur Emotionsforschung in der mittelalterlichen Literatur bei. Andererseits beschäftigt sich diese Arbeit auch mit den narrativen Räumen, in denen sich diese Figurenhandlungen abspielen. Dabei geht es nicht darum, alle Raumtypen der mittelalterlichen Dichtungen zu untersuchen, sondern der Fokus wird insbesondere auf Raum als ein emotionslenkendes Element der Erzählung gelegt.

Somit will sich diese Untersuchung insgesamt sowohl mit der Emotionsforschung, als auch mit der Raumforschung auseinandersetzen.

Der Raumbegriff scheint seit der Antike undefinierbar zu sein. Denn ihm werden seitdem je nach Interesse verschiedene Charakteristika zugeschrieben. So wird der Raumbegriff bis heute immer wieder neu in der wissenschaftlichen Forschung konzeptualisiert.⁵ Über die Raumdarstellungen hinaus, die in jedem literarischen Text anzutreffen sind, weist die mittelalterliche Literatur spezifische narrative Räume auf, welche einerseits neben ihrer literalen Funktion weitere metaphorische, ja sogar allegorische Sinndeutungen enthalten können. Andererseits sind sie eng mit den Figurenhandlungen verbunden.⁶ Diese Arbeit will an die bereits entwickelten Raumkategorien in der mittelalterlichen Literatur anknüpfen. Zu diesem Zweck werden die narrativen Räume nicht in Betracht gezogen, deren Entstehung unbedingt von den Figurenhandlungen abhängt. Eher wird der

⁴Vgl. Brinkmann, Hennig: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage, in: Hennig Brinkmann (Hg.): Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Düsseldorf 1965, S. 79-105; S. 88.

⁵Vgl. Gerock-Reiter, Annette u. Hammer, Franziska: Spatial Turn/Raumforschung, in: Christiane Ackerman u. Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin 2015, S. 481-516; 481ff.

⁶Vgl. Gerock-Reiter, Annette u. Hammer, Franziska: Spatial Turn/Raumforschung, S. 497ff.

substanzielle Charakter eines literarischen Raums in dieser Untersuchung berücksichtigt. Im Vergleich dazu wird ein neues Raumkonzept in der mittelalterlichen Literatur, nämlich jenes des figurlosen Raums entwickelt. Denn mir geht es in dieser Arbeit darum, die direkte Kommunikation des Erzählers mit dem Rezipienten, so wie sie im Prolog festzustellen ist, in der Dichtung zu verfolgen. Inwiefern narrative figurlose Räume dafür geeignet sind, wird in dieser Arbeit als erstes Ziel untersucht. In dieser Hinsicht lohnt es sich klar herauszuarbeiten, wie ein figurloser Raum in der mittelalterlichen Literatur aufzufassen ist. Im Vergleich zu anderen bereits entwickelten Raumkategorien in der Literaturwissenschaft wird die Spezifität eines figurlosen Raums dadurch herausgestellt. Folglich werde ich mich insbesondere mit der Funktion solcher narrativer Räume in der mittelalterlichen Literatur beschäftigen.

Durch die Untersuchung der Funktion eines figurlosen Raums und der Kommunikationsart, die Erzähler und Rezipient verbindet, kann herausgestellt werden, wie der Erzähler zur emotionalen Lenkung des Rezipienten durch die Darstellung der figurlosen Räume beiträgt. Mein nächstes Ziel besteht somit im Rekurs auf die Emotionsforschung zur mittelalterlichen Literatur darin, das emotionslenkende Potenzial eines figurlosen Raums herauszustellen. Hierbei geht es zunächst darum, zu untersuchen, wie die Anlagerung von Emotionen in einem figurlosen Raum erfolgt. Dabei werden zunächst die narrativen Techniken analysiert, welche eine emotionale Konnotation eines figurlosen Raums ermöglichen. Danach wird der narrative Übertragungsmechanismus dieser Emotionen auf den Rezipienten untersucht.

Um diese Ziele zu erreichen, wird sich diese Arbeit hauptsächlich auf drei Texte aus der Gattung des höfischen Romans konzentrieren: Hartmanns „Iwein“ im Vergleich zur dessen Vorlage Chrestiens „Yvain“, Ulrichs „Lanzelet“ und Gottfrieds „Tristan“.

1.2. Forschungsstand

Da sich die vorliegende Arbeit sowohl mit der Emotionsforschung als auch mit der Raumforschung in der mittelalterlichen Literatur befasst, liegt es nahe sich in erster Linie einen Überblick über beide Untersuchungsfelder zu verschaffen.

Die Emotionsforschung stellt ein umfangreiches interdisziplinäres Forschungsfeld dar. Auch die Literaturwissenschaft nimmt sich nicht von der Diskussion über Emotionen aus, zumal jeder literarische Text Emotionen in sich birgt, die für die Rezipienten gedacht

sind.⁷ Aber Emotionen werden nicht nur zur emotionalen Beeinflussung des Rezipienten integriert, sondern sie fungieren auch als Fundament jedes literarischen Textes. Deswegen beschäftigt sich die Literaturwissenschaft einerseits mit der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten und andererseits mit deren rezeptionsbedingten Funktionen.⁸ Weil literarische Texte sowohl eine reale, als auch eine fiktionale Welt widerspiegeln, fragt sich mit Recht, ob die von den darin handelnden Figuren gefühlten Emotionen dieselben in einer realen Welt bei einem Menschen aus Fleisch und Blut sein können. Diese Frage klärt Elke Koch, indem sie das Fühlens-Potenzial der handelnden Figuren in literarischen Texten herausstellt und dabei schlussfolgert:

Emotionen haben [...] elementare Funktionen für die Konstruktion von Figuren. Dies zeigt sich gerade an nicht-menschlichen Figuren (Tieren, Automaten, Abstrakta) die unter anderem dadurch zu Figuren werden, dass ihnen Emotionen zugeschrieben werden.⁹

Emotionen und Figuren sind somit zwei narrative Entitäten, die voneinander nicht getrennt werden können. Denn solange Erzähler literarischer Texte über Figuren berichten, die mit den anderen Figuren interagieren, um mit ihnen oder alleine Herausforderungen zu bewältigen, solange stellen die Erzähler auch Emotionen in den narrativen Texten dar, welche aus der Handlung der Figuren resultieren können. Daher interessieren sich viele Literaturwissenschaftler für die Funktionalisierung literarischer Emotionen.

Die Emotionsforschung zur Literatur des Mittelalters beginnt um das Jahr 2000. Eine der wichtigsten Arbeiten in diesem Zusammenhang bezieht sich auf die Untersuchung von ‚Affekten‘ und deren Differenzierung zum Begriff der ‚Affektivität‘ in der mittelalterlichen Literatur.¹⁰ Zu diesem Zweck versucht Anja Kühne anhand der Affektinszenierung durch die Figurenhandlungen in Konrads von Würzburg ‚Partonopier und Meliur‘ die mediävistischen literaturwissenschaftlichen Ansätze mit den modernen zu vergleichen und dabei die Unterschiede hervorzuheben.¹¹ So kommt sie zu dem Schluss, dass Affekte nicht als innerliche Charaktereigenschaften von handelnden Figuren betrachtet werden können. Vielmehr sind Figuren Objekte der Affektivität, da sie nur davon beeinflusst werden und

⁷Vgl. Huber, Martin: >Noch einmal mit Gefühl<. Literaturwissenschaft und Emotion, in: Walter Erhart (Hg.): Grenzen der Germanistik, Rephilologisierung oder Erweiterung?, Stuttgart/Weimar 2004, S. 343-357; S. 344.

⁸Vgl. Huber, Martin: >Noch einmal mit Gefühl<. S. 346.

⁹Koch, Elke: Emotionsforschung. In: Christiane Ackermann u. Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin/Boston 2015, S. 67-101; S. 81.

¹⁰Vgl. Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl. Konvergenzen von Theorie und Literatur im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg ‚Partonopier und Meliur‘, Göttingen 2004, S. 8.

¹¹Vgl. Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl. S. 23ff.

diese nicht selber innerlich auslösen. Außerdem wird die Erzeugung von Affekten in den mittelalterlichen Texten im Zusammenhang von Gewaltdarstellungen inszeniert, während die Inszenierung der Gefühle aus moderner Sicht nicht negativ sondern positiv geprägt ist.¹² Hierbei ist zu bemerken, dass sich Anja Kühne überwiegend mit den Figurenhandlungen auseinandergesetzt hat, um die Emotionsbegrifflichkeiten herauszustellen, welche nicht im Fokus meiner Arbeit stehen, da meine Arbeit sich nicht grundlegend auf die Figurenhandlungen bezieht. Dies gilt auch für die in den folgenden Jahren erschienenen Untersuchungen. Denn im Laufe der Jahre werden weitere Aspekte der Emotionalität in der mittelalterlichen Literatur untersucht. Hierzu gehört z.B. die Untersuchung der Inszenierung der Trauer in den mittelalterlichen Dichtungen. Dabei definiert Elke Koch zuerst den Begriff Trauer aus einer historischen Perspektive,¹³ um danach die Korrelation zwischen Trauer und Identität in den mittelalterlichen Dichtungen herzustellen.¹⁴ So kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Emotion der Trauer durch den Körperausdruck der Figuren inszeniert wird. Dadurch verschaffen mittelalterliche Erzähler handelnden Figuren eine Identität, ohne sie zu psychologisieren. Dahingehend zeigt die Untersuchung von Elke Koch, inwiefern der Körperausdruck der Figuren eine entscheidende Rolle bei der Manifestation der Trauer in den mittelalterlichen Dichtungen spielt. Daher unterscheidet sich die Arbeit von Elke Koch von meinem vorliegenden Projekt, welches bei den nicht figurenbedingten literarischen Emotionen ansetzt.

Außerdem setzt sich Jutta Eming mit der Entwicklung literarischer Emotionstheorien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert auseinander.¹⁵ Ihre Arbeit basiert besonders auf der Gattung der deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromane. Dabei arbeitet sie anhand der Analyse mittelalterlicher narrativer Strukturen den Zusammenhang zwischen Emotion und Expression heraus.¹⁶ So kommt sie zu dem Fazit, dass Emotionsdarstellungen in spätmittelalterlichen Texten nicht mehr durch den Erzähler wie in frühen mittelalterlichen Texten durchgeführt werden, sondern ins Innere der Figuren verlagert und von Letzteren selbst inszeniert werden.¹⁷ Es lässt sich feststellen, dass Jutta Emings Analyse zunächst die Inszenierung von Emotionen durch narrative Strukturen hervorhebt, bevor sie die Frage der Inszenierung von Emotionen durch die Figurenhandlung untersucht. So gelingt es ihr, die

¹²Vgl. Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl. S. 339.

¹³Vgl. Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2006, S. 25f.

¹⁴Vgl. Koch, Elke: Trauer und Identität. S. 17.

¹⁵Vgl. Eming, Jutta: Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.-16. Jahrhunderts, Berlin/New York 2006, S. 7.

¹⁶Vgl. Eming, Jutta: Emotion und Expression. S. 30.

¹⁷Vgl. Eming, Jutta: Emotion und Expression. S. 332.

Entwicklung der Emotionsdarstellung über Epochen hinweg zu zeigen. Insofern entspricht der Schwerpunkt ihrer Arbeit nicht meinem Untersuchungsziel.

Weil bis dahin einzelne Emotionen noch nicht als Kategorien untersucht worden sind, interessiert sich Miriam Riekenberg für Emotionen wie ‚Zorn‘, ‚Freude‘, ‚Leid‘ oder ‚Angst‘ in literarischen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts. Sie setzt den Fokus der Untersuchung auf den gattungsübergreifenden Vergleich der Inszenierung solcher Emotionen in verschiedenen narrativen Texten wie ‚König Rother‘, Lamprechts ‚Alexander‘ und das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad.¹⁸ Bei der Untersuchung kann sie feststellen, dass die Gattungen der verschiedenen Texte nicht ausschlaggebend sind, da sie trotz ihrer Verschiedenheit im Zeitraum vom 12. bis zum 13. Jh. Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Emotionsinszenierung aufweisen. So kann Miriam Riekenberg am Ende die These bestätigen, dass sich mittelalterliche literarische Texte tatsächlich epochal voneinander unterscheiden, insofern, als Figuren zunehmend als Akteure ihrer eigenen Emotionen dargestellt werden.¹⁹ Dem will meine vorliegende Arbeit nichts mehr hinzufügen. Sie orientiert sich an der mediävistischen Emotionsforschung, welche eher rezeptionsästhetisch bedingt ist.

In dieser Hinsicht widmet Verena Barthel eine Analyse der mittelalterlichen Texten zugrundeliegenden Erzählstrategien, welche auf die Empathienlenkung des Rezipienten zielen.²⁰ So zeigt sie zunächst, inwiefern alle Texte des Willehalm-Stoffs gemeinsame narrative Strategien hinsichtlich der Einfühlung des Rezipienten aufweisen. Danach geht Verena Barthel auf die Frage der Differenzierung zwischen ‚Empathie‘, ‚Mitleid‘ und ‚Sympathie‘ unter dem Aspekt der Lenkung des Rezipienten ein. Letztendlich untersucht sie das Potenzial der narrativen Texte des Willehalm-Stoffs, dem Rezipienten bestreitbare Handlungsmuster des Helden zu präsentieren, damit der Rezipient diesen bewertet.²¹ Diese Analyse lässt sie zum Schluss feststellen, dass mittelalterlichen Texten ein narratives Steuerungspotenzial innewohnt.²²

Ähnlich wie Barthel entwickelt Friedrich Michael Dimpel die Thesen der rezipierenden Wahrnehmung über die Nebenfiguren und der Sympathienlenkung durch Letztere in den

¹⁸Vgl. Riekenberg, Miriam: *Literale Gefühle. Studien zur Emotionalität in erzählender Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin/Frankfurt a. M. 2006, S. 25ff.

¹⁹Vgl. Riekenberg, Miriam: *Literale Gefühle*. S. 153ff.

²⁰Vgl. Barthel, Verena: *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitung des Willehalm-Stoffs*, Berlin/New York 2008, S. 29.

²¹Vgl. Barthel, Verena: *Empathie, Mitleid, Sympathie*. S. 26ff.

²²Vgl. Barthel, Verena: *Empathie, Mitleid, Sympathie*. S. 291.

mittelalterlichen narrativen Texten.²³ Er beschäftigt sich im theoretischen Teil seiner Untersuchung mit Gérard Génettes und Gert Hübners Fokalisierungskonzepten in den literarischen Texten, um die Relevanz der Fokalisierung für die Sympathie lenkung des Rezipienten hervorzuheben. Daher stellt er in der Textanalyse heraus, inwiefern die Nebenfigurendarstellungen zur Sympathie des Rezipienten zugunsten der Helden mittelalterlicher Dichtungen beitragen können.²⁴ Er schlussfolgert, dass mittelalterliche Erzähler Nebenfiguren wahrnehmungsbeeinflussende sowie sympathiesteuernde Funktionen zuschreiben, insofern als die Nebenfiguren generell mehr als die Helden wissen. Somit sind sie in den mittelalterlichen narrativen Texten imstande, die verschiedenen Sachverhalte miteinander zu verknüpfen.²⁵ Diese beiden Untersuchungen von Verena Barthel und Michael Dimpel eröffnen in der mediävistischen Literaturwissenschaft ein neues Untersuchungsfeld hinsichtlich der Emotionssteuerung des Rezipienten mittelalterlicher Texte. Jedoch ist festzustellen, dass weder Verena Barthel noch Michael Dimpel der Frage der Emotionalität hinsichtlich des räumlichen Angebots narrativer Texte des Mittelalters nachgegangen sind.

Jutta Eming setzt sich wiederum im Rahmen einer Studie zur Emotionsinszenierung in Gottfrieds „Tristan“ teilweise damit auseinander. Denn sie untersucht zu diesem Zweck nicht nur Figurenhandlungen, sondern auch Sachverhalte, welche eine Affektüberwältigung, eine Faszination, eine Ritualisierung oder sogar Emotionen durch die herrschende Atmosphäre in einem narrativen Raum erzeugen können.²⁶ Hierbei ist festzustellen, dass dieser räumliche Charakter der Emotionen nicht das einzige Untersuchungsziel der Studie ist, sondern sie ist nur als Teil der Emotionsdarstellung in Gottfrieds „Tristan“ betrachtet worden. Außerdem setzt Jutta Eming diesbezüglich den Akzent auf die Anlagerung der Emotionen in einem narrativen Raum und lässt den rezeptionsästhetischen Aspekt dieser räumlich bedingten Emotionen außer Acht. Deswegen kann sich meine vorliegende Arbeit auch an ihre Untersuchung anschließen.

In den zwei jüngst erschienenen Werken zur Emotionsforschung in der mittelalterlichen Literatur geht es in erster Linie um eine kritisch orientierte Untersuchung bezogen auf die bisher herausgestellten Theorien und Konzepte sowohl in der mittelalterlichen Literatur als

²³Vgl. Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. Perspektivierung und Sympathiesteuerung durch Nebenfiguren vom Typus der Confidante in der höfischen Epik des hohen Mittelalters, Berlin 2011, S. 14f.

²⁴Vgl. Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. S. 15.

²⁵Vgl. Dimpel, Friedrich Michael: Die Zofe im Fokus. S. 418.

²⁶Vgl. Eming, Jutta: Emotion im >Tristan<. Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik, Göttingen 2015, S. 10.

auch in weiteren Disziplinen.²⁷ Nachdem Rüdiger Schnell seinen Zweifel an Emotionsforschung im Allgemeinen begründet, kommt er zu dem Schluss, dass „der Versuch, eine auf Gefühle fokussierte Geschichte zu schreiben, ein letztlich unrealisierbares Unternehmen darstellt.“²⁸ Eine Gegenthese stellt Thomas Fischl in seiner 2017 erschienenen Dissertation auf. Nach ihm „[...] haben Gefühle durchaus eine Geschichte und können auch Geschichte beeinflussen.“²⁹ Deswegen beschäftigt er sich aus einer historischen Perspektive heraus anhand mittelalterlicher Texte unterschiedlicher Gattungen mit der Frage, was das mittelalterliche ‚Mitgefühl‘ bedeutet, und ob dies aus moderner Sicht durch den Einfluss des Christentums als Empathie einerseits und andererseits als Barmherzigkeit bezeichnet werden kann.³⁰ Er schließt mit dem Ergebnis, dass der Empathiebegriff nach modernem Verständnis viele Gefühlskategorien aufweist, unter denen Züge des mittelalterlichen ‚Mitgefühls‘ wiedererkannt werden können.³¹

Außer diesen Monographien sind ebenso einige Sammelbände sowie Artikel zur Emotionsforschung in der mittelalterlichen Literatur erschienen. Aber genauso wie es sich bei den Monographien feststellen lässt, gibt es keine weiteren Untersuchungen, welche sich hauptsächlich mit dem emotionslenkenden Potenzial narrativer Räume in der mittelalterlichen Literatur beschäftigen. Deswegen lohnt es sich auch diesbezüglich einen Überblick über die mediävistische literaturwissenschaftliche Raumforschung zu erstellen.

Die Raumforschung in der mediävistischen Literaturwissenschaft hat eine längere Tradition, da literarische Texte des Mittelalters viele spezifische Raumkonstellationen anbieten. Während sich manche Mediävisten der Literaturwissenschaft mit architektonischen Darstellungen befassen, konzentrieren sich andere auf die Inszenierung landschaftlicher Räume in den mittelalterlichen Dichtungen. Zur Thematik der landschaftlichen Räume untersucht Marianne Stauffer die Funktion der Wälder in der mittelalterlichen Literatur. Dabei vergleicht sie die französische Fassung mittelalterlicher Stoffe aus der Gattung des höfischen Romans mit deren deutschen Fassungen. Außerdem berücksichtigt sie andere mittelalterliche Dichtungen in ihrer Analyse, die

²⁷Vgl. Schnell, Rüdiger: Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer History of emotions, Göttingen 2015, S. 75.

²⁸Schnell, Rüdiger: Haben Gefühle eine Geschichte? S. 983.

²⁹Fischl, Thomas: Mitgefühl-Mitleid-Barmherzigkeit. Ansätze von Empathie im 12. Jahrhundert, München 2017, S. 30.

³⁰Vgl. Fischl, Thomas: Mitgefühl-Mitleid-Barmherzigkeit. S. 8.

³¹Fischl, Thomas: Mitgefühl-Mitleid-Barmherzigkeit. S. 238.

Walddarstellungen aufweisen.³² Die Analyse bringt sie zu dem Schluss, dass Naturdarstellungen in den mittelalterlichen Texten durch negative Begebenheiten geprägt sind, insofern als sie zugunsten der ‚aventure‘ der handelnden Figuren beängstigende Situationen hervorheben.³³ Ingrid Hahn widmet einige Jahre später ihre Arbeit auch dem landschaftlichen Raum in Gottfrieds „Tristan“. Dabei stellt sie zunächst die landschaftlichen Räume heraus, die einen klaren dimensionalen Umfang aufweisen, bevor das funktionale Verhältnis zu den handelnden Figuren miteinbezogen wird.³⁴ Nachdem sie sich zu diesem Zweck mit den verschiedenen häufigen Typen der Landschaftsdarstellung in Gottfrieds „Tristan“ beschäftigt hat, konkludiert sie ihre Analyse mit der These, dass die Landschaftsdarstellungen in Gottfrieds „Tristan“ komplex und widersprüchlich sind. Sie können daher nicht kategorisiert werden.³⁵ In diesem Zusammenhang konzentriert Bernhard Waldmann seine Analyse auf ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ im höfischen Roman und untersucht dabei die beiden Begriffen zugrundeliegende Ambivalenz in der mittelalterlichen Literatur.³⁶ So resümiert er am Ende seiner Untersuchung, dass die ‚Natur‘ die ‚Kultur‘ bedingt und umgekehrt. Folglich können beide Begriffe in der mittelalterlichen Literatur nicht als unabhängige narrative Entitäten betrachtet werden.³⁷ Insgesamt ist festzustellen, dass weder Marianne Stauffer noch Ingrid Hahn oder Bernhard Waldmann sich in ihren Analysen für die emotionale Anlagerung von landschaftlichen Räumen interessieren. Deswegen überschneidet sich meine Fragestellung nicht mit diesen Untersuchungszielen.

Erst 2007 veröffentlicht Uta Störmer-Caysa eine Studie zu Raum und Zeit in der mittelalterlichen Literatur. Hierbei fokussiert sie nicht nur landschaftliche, sondern auch architektonische Räume. So setzt sie sich im Sinne von Michail Bachtins Konzept des ‚Chronotopos‘ mit der narrativen Darstellung sowie Funktionalisierung von Raum und Zeit in der mittelalterlichen Literatur auseinander. Im Zusammenhang dieser Analyse wirft sie zunächst einen Blick auf die verschiedenen Diskussionen und Theorien zum Thema Raum und Zeit, die seit der Antike bis zur Neuzeit vorherrschen. Demzufolge untersucht sie, inwiefern die Entstehung von narrativen Räumen mit Zeitangaben in den mittelalterlichen

³²Vgl. Stauffer, Marianne: *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Bern 1959, S. 13.

³³Vgl. Stauffer, Marianne: *Der Wald*. S. 194.

³⁴Vgl. Hahn, Ingrid: *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung*, München 1963, S. 9.

³⁵Vgl. Hahn, Ingrid: *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan*. S. 146.

³⁶Waldmann, Bernhard: *Natur und Kultur im höfischen Roman um 1200. Überlegung zu politischen, ethischen und ästhetischen Fragen epischer Literatur des Hochmittelalters*, Erlangen 1983, S. II.

³⁷Vgl. Waldmann, Bernhard: *Natur und Kultur im höfischen Roman um 1200*. S. 243ff.

Texten der Gattung des höfischen Romans eng verbunden ist.³⁸ So schlussfolgert sie am Ende ihrer Analyse, dass narrative Räume nur durch die Figurenhandlungen in der mittelalterlichen Literatur entstehen:

Zum Raumproblem diskutieren die Zeitgenossen in der Wissenschaft [...], ob ein leerer Raum gedacht werden kann und ob es Räume ohne Grenze gibt. Wiederum bietet der Ritterroman mit aktivem Helden hier das theoretisch interessanteste Modell von Räumlichkeit an. Seine Sproßräume und erst bei Bewegung des Helden entstehenden Raumbrücken erzeugen Kontinuität, aber nur aus der Sicht des sich bewegenden Helden. [...] [D]er Liebes- und Abenteuerroman dagegen hat die *contingentia futura* in ihrer beunruhigenden und beängstigenden Macht thematisiert. Die weitverzweigte Nachwirkung des antiken Liebes- und Abenteuerromans mit seinem passiven Helden modelliert ein Raumzeitverhältnis, das sich darauf bezieht. Die fiktionale Welt in diesen Texten [...] wird vom Zufall beherrscht, der die zielgerichteten Bemühungen der Figuren systematisch untergräbt.³⁹

Mit diesem Ergebnis will ich eine meiner Hauptthesen verknüpfen, da Uta Störmer-Caysa in ihrer Untersuchung keine narrativen Räume berücksichtigt, welche unabhängig von handelnden Figuren im höfischen Roman funktionalisiert werden.

Im Jahr 2015 erscheint die Habilitationsschrift von Silvan Wagner, in der er das Ziel seiner Untersuchung einerseits auf die Darstellungsstruktur virtueller Räume in der mittelalterlichen Literatur setzt. Andererseits verfolgt er die Frage des funktionalen Verhältnisses zwischen den von narrativen Texten des Mittelalters erzeugten virtuellen Räumen und dem kommunikativen Raum, der zwischen dem mittelalterlichen Erzähler und dem Rezipienten entsteht.⁴⁰ Sein Fazit besteht darin, dass virtuelle Räume eine unentbehrliche Funktion für die literarischen Texte des Mittelalters erfüllen. Sie sind somit genauso relevant wie andere narrative Elemente der Erzählung.⁴¹ Insofern berücksichtigt Silvan Wagner die Ebene des Rezipienten in seiner Untersuchung, jedoch ohne Rücksicht auf die emotionale Funktion von narrativen Räumen in der mittelalterlichen Literatur.

Schlussfolgernd gibt es auch im Rahmen der Raumforschung keine Monographie, welche sich mit dem emotionslenkenden Potenzial mittelalterlicher narrativer Räume befasst. Zwar sind zu einigen mittelalterlichen literarischen Räumen zahlreiche Sammelbände und Artikel erschienen, die sich aber ebenso wenig dem emotionslenkenden Charakter widmen.

³⁸Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin/New York 2007, S. 2ff.

³⁹Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. S. 240 f.

⁴⁰Vgl. Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik, Berlin/Boston 2015, S. 24.

⁴¹Vgl. Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. S. 340.

Meine vorliegende Arbeit versteht sich deswegen als Ergänzung zu den durchgeführten Untersuchungen, sowohl im Rahmen der Emotionsforschung als auch im Rahmen der Raumforschung in der mittelalterlichen Literatur. Denn bisher haben sich nur wenige Monographien überhaupt mit der Frage beschäftigt, inwiefern die Darstellung von narrativen Räumen, in denen sich keine Figuren bewegen, einen emotionalen Einfluss auf den Rezipienten haben kann.

So will ich in dieser Arbeit konkret herausstellen, **inwiefern** und **durch welchen narrativen Mechanismus** die Darstellung der spezifischen mittelalterlichen literarischen Raumkategorie des **figurlosen Raums** für die Emotionslenkung des Rezipienten angelegt wird.

1.3. Ansatz und Aufbau

Ein methodisches Verfahren muss entwickelt werden, um zur Lösung der wissenschaftlichen Fragen zu gelangen. Zu diesem Zweck soll sich diese Auseinandersetzung im ersten Schritt mit der Konzeptualisierung des Rezipienten beschäftigen, welcher in der Literatur des Mittelalters angesprochen wird. Denn aufgrund ihres performativen Charakters⁴² bieten mittelalterliche literarische Texte eine spezifische Kommunikationskonstellation zwischen Erzähler und Rezipient an. Deswegen ist es relevant, die Charakteristika des Kommunikationspartners des Erzählers am Anfang dieser Arbeit klarzustellen. Denn nur dadurch kann die Natur der geführten Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient herausgestellt werden. Insofern beginnt diese Arbeit mit einem theoretischen rezeptionsästhetischen Problem in der mittelalterlichen Literatur. Dabei geht es darum, die Rolle des Rezipienten zu untersuchen, welche der mittelalterliche Erzähler ihm verleiht. Folglich will das erste theoretische Kapitel dieser Arbeit klären, ob der Adressat des mittelalterlichen Erzählers intra- oder extradiegetisch wahrzunehmen ist und inwiefern er eine entscheidende Rolle für die mittelalterliche Dichtung spielt.

Die Frage der Emotionalität stellt den zweiten Untersuchungspunkt in dieser Arbeit dar. Denn es geht nicht nur darum zu untersuchen, wie die Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient emotional konnotiert wird, sondern der Fokus dieser Analyse liegt auch auf den einzelnen Emotionen, die dem Rezipienten übermittelt werden. Dies setzt voraus, dass ich mich mit dem Emotionsbegriff auseinandersetze. In dieser Hinsicht beschäftige ich

⁴²Vgl. Unzeitig, Monika u.a.: Einleitung, in: Monika Unzeitig u.a. (Hg.): Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2017, S. 1-12; S. 12.

mich zunächst mit der Definition des Begriffs ‚Emotion‘ in einem interdisziplinären Umfeld, da Emotionen je nach Disziplin anders konzeptualisiert werden. Insofern lege ich in der Untersuchung Wert auf die Definition der Basisemotionen in der Psychologie, da diese in der literaturwissenschaftlichen Diskussion miteinbezogen wird. Deswegen knüpfe ich daran die Konzepte der literarischen Emotionen an, welche sich mit der Inszenierung sowie Funktionalisierung von Emotionen in narrativen Texten befassen. Weil diese Arbeit grundlegend auf mittelalterlicher Literatur basiert, wird der Fokus der Untersuchung literarischer Emotionen auf narrative Texte des Mittelalters gelegt. Hierbei lege ich das Augenmerk auf die Anlagerung der Emotionen in den spezifischen narrativen leeren Räumen.

Zu diesem Zweck setze ich mich im theoretischen Teil dieser Arbeit als Erstes mit einigen Beispielen auseinander, um unterschiedliche Hypothesen aufzustellen, welche danach in der Textanalyse der Arbeit bestätigt oder widerlegt werden können. So untersuche ich die Darstellung der Burg Brandigan in Hartmanns „Erec“, um jene narrativen Techniken herauszustellen, durch die der mittelalterliche Erzähler dem Rezipienten trotz Abwesenheit handelnder Figuren Emotionen vermitteln kann. In diesem Sinne kläre ich zunächst die Frage, ob in einem narrativen leeren Raum Emotionen überhaupt angelagert werden können.

Im nächsten Schritt des theoretischen Teils der Arbeit befaße ich mich mit dem Begriff Raum, zunächst in der Literaturwissenschaft allgemein und danach mit den spezifischen Raumkonstellationen in der mittelalterlichen Literatur. An diese Konzepte lehne ich jenes des figurlosen Raums an. Diesbezüglich analysiere ich unabhängig von der Darstellung der Burg Brandigan zwei andere narrative Räume in Heinrichs von Veldeke „Eneasroman“: Das Pallas-Grabmal und Eneas’ Zelt. Diese beiden Räume werden auch besonders berücksichtigt, weil sie ebenso wie die Burg Brandigan architektonisch dargestellt sind. Dabei liegt der Fokus auf der Frage, ob figurlosen Räumen besondere Darstellungsprinzipien zugrunde liegen, welche den Rezipienten zur Wahrnehmung bestimmter Emotionen bewegen können.

Um einen klaren Blick auf die Darstellung des Pallas-Grabmals sowie des Eneas-Zeltes in Heinrichs von Veldeke „Eneasroman“ zu werfen, benötige ich auch eine methodische Strategie. Aus diesem Grund werde ich diese narrativen Räume in Bezug auf das rhetorische Prinzip der *descriptio* untersuchen. Hierbei ist das Ziel, herauszufinden, ob der

Erzähler implizit oder explizit die Komponenten dieser figurlosen Räume nach einer bestimmten Regel beschreibt. Daran schließt sich die Frage an, inwiefern diesen descriptio-Prinzipien ein emotionslenkendes Potenzial zugeschrieben werden kann.

Diese analytische Vorgehensweise beziehe ich anschließend in die Analyse von amoenen Räumen mit ein, da diese auch als figurlose Räume gelten können. In diesem Rahmen gehe ich der grundlegenden Frage nach, ob diese landschaftlichen Räume auch durch das rhetorische Prinzip der descriptio analysierbar sind. Dafür werde ich drei verschiedene Darstellungen von amoenen Räumen untersuchen, nämlich in Wirnits von Grafenberg „Wigalois“, Hartmanns „Erec“ und „Wigamur“, dessen Autor unbekannt ist. In erster Linie versuche ich hierbei klarzustellen, ob es einen klassischen locus amoenus in der mittelalterlichen Literatur überhaupt gibt, so dass in jedem mittelalterlichen literarischen Werk immer dieselben Komponenten bei der Darstellung eines amoenen Raums erwähnt werden, oder ob jede amoene Raumdarstellung spezifisch und daher vielfältig ist. Hierdurch werden die Unterschiede zwischen der Darstellung amoener Räume und architektonischer Räume ans Licht gebracht.

Weil das Hauptziel meiner Arbeit auf dem emotionslenkenden Potenzial figurloser Räume basiert, setze ich mich mit dem besonderen emotionalen Charakteristikum amoener Räume, welches darin besteht, dass ihnen lediglich positive Emotionen zugeschrieben werden, auseinander. Deswegen besteht meine Aufgabe zuerst darin, in der Darstellung der erwähnten amoenen Räume ihnen innewohnende emotionsauslösende Strukturen herauszufinden und dabei zugleich klarzustellen, was die Positivität dieser Emotionen ausmacht. Demzufolge etabliere ich ein Verhältnis zwischen diesen herausgestellten emotionskonnotierten Strukturen und der Wahrnehmung des Rezipienten, indem ich insbesondere die Inszenierung von Sinnwahrnehmungskomponenten in den angegebenen Beispielen von amoenen Räumen in Betracht ziehe. Diese Auseinandersetzung wird dazu beitragen, die emotionslenkenden narrativen Strukturen in amoenen Räumen herauszustellen.

Die aus dem theoretischen Teil dieser Untersuchung resultierenden Konzepte werden in der Textanalyse der Arbeit weiterverfolgt. Denn anhand von ihnen untersuche ich zu Beginn den Brunnenraum in Hartmanns „Iwein“ mit einem Vergleich der Darstellung des Brunnenraums im Originaltext von Chrestiens „Yvain“. Danach beschäftige ich mich mit Ulrichs „Lanzelet“, wobei ich mich insbesondere für das Zelt des Protagonisten

interessiere. Schließlich setze ich mich mit der *descriptio* der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan auseinander.

Diese Texte aus der Gattung des höfischen Romans habe ich nicht von ungefähr für meine Textanalyse ausgewählt. Hartmanns „Iwein“ ist insofern besonders wichtig, als das Werk in seiner Gesamtstruktur die meisten narrativen Techniken der höfischen Literatur aufweist, welche die Autoren im 12. bzw. 13. Jh. prägen. Dazu erklärt De Boor:

Der Iwein galt den Zeitgenössischen und gilt auch heute als das eigentliche Meisterwerk Hartmanns. Mit Recht, wenn Meisterschaft in allem Formal-Ästhetischen zum Maßstab der Bewertung gemacht wird. Alle Stilmittel der höfischen Kunst sind hier mit jener Selbstverständlichkeit beherrscht, die Mühe und Arbeit nicht mehr spüren lässt, und mit jenem Maßhalten verwendet, das scheinbar auf jede Wirkung verzichtet. Wollen wir diese in sich ruhende Vollendung klassisch nennen, so ist der Iwein in der Tat das klassische Werk der hochhöfischen staufischen Zeit.⁴³

Diese Aussage bestätigt auch Max Wehrli, indem er darauf hinweist, wie Hartmann von Aue von anderen jüngeren Autoren derselben Epoche, wie Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach, in ihren Werken gewürdigt wird.⁴⁴ Tatsächlich lässt sich in Gottfrieds „Tristan“ feststellen, dass der Erzähler Hartmann eine Ehre zuteil werden lässt: „Hartman der Ouwere // Âhi, wie der diu maere // beide ûzen unde innen // mit worten und sinnen // durchverwet // durchzeret! // wie er mit rede figiert // der aventiure meine!“ (Tr. V. 4621-4627). Daraus ist zu schließen, dass Hartmanns Werk nicht nur bekannt, sondern auch vorbildlich für Gottfried von Straßburg ist. Aus diesem Grund interessiere ich mich für Hartmanns „Iwein“, da dieses Werk in seiner idealen Beschaffenheit auch einen *locus amoenus*-haften figurlosen Raum enthält: den Brunnenraum.

Weil jede verwendete narrative Struktur in Hartmanns „Iwein“ als Standard für die Verfassung von weiteren literarischen höfischen Texten gilt, entsteht im Rahmen seiner Untersuchung die Idee, die Darstellungsstruktur des Brunnenraums in diesem Werk mit seiner französischen Vorlage von Chrestiens „Yvain“⁴⁵ zu vergleichen. Mein Ziel besteht darin, herauszufinden, ob die in Hartmanns „Iwein“ verwendeten narrativen Techniken eine reine Übertragung des französischen Originaltextes sind. Denn Hartmann könnte auch neue narrative Strukturen in seiner Adaption des Werkes zugunsten eines besseren

⁴³De Boor, Helmut: Die Höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170-1250, München 1953, S. 80.

⁴⁴Vgl. Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von Anfängen bis zum 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 281.

⁴⁵Chrestien de Troyes „Yvain“ gilt als die Vorlage des Hartmanns „Iwein“. Vgl. Kuhn, H.: [Art] Hartmann von Aue, in: Artus-Lexikon. Mythos und Geschichte, Werke und Personen der europäischen Artusdichtung, 2012, S. 161.

Einflusses auf den Rezipienten integrieren. Hierbei fokussiere ich die Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede, die der Inszenierung von narrativen emotionslenkenden Potenzialen bei der Darstellung des Brunnenraums in beiden Werken zugrunde liegen.

Sobald diese Frage geklärt wird, befasse ich mich dann mit Gottfrieds „Tristan“, da dessen Autor anscheinend von Hartmanns Werken zur Minne-Dichtung über Tristan und Isolde beeinflusst ist. Jedoch stellt Joachim Bumke in Gottfrieds Tristan außer den von Hartmanns „Iwein“ übernommenen narrativen Strukturen auch eine andere narrative Technik fest, welche zum ersten Mal in der höfischen Dichtung verwendet wird. Diese besteht in neuen Kommunikationsstrategien, welche der Erzähler entwickelt, um den Rezipienten emotional in die Dichtung zu involvieren. Denn in Gottfrieds „Tristan“ wird die rhetorische Technik des ‚Akrostichons‘ sowie der ‚Anagramme‘ verwendet, um einem gewogenen Rezipienten namens Dietrich einen Gefallen zu tun. So verbreiten sich Joachim Bumke nach diese beiden narrativen Strategien in anderen Werken, die nach Gottfrieds „Tristan“ entstanden sind.⁴⁶ Von dieser Betrachtung ausgehend, ist festzustellen, dass Hartmanns „Iwein“ und Gottfrieds „Tristan“ sich ergänzen, insofern als beide Werke durch die ihnen innewohnenden narrativen Strukturen ein Modell für die Form anderer literarischer Werke entwerfen. Es lohnt sich demnach der Frage nachzugehen, ob die in beiden Werken verwendeten narrativen Strategien hinsichtlich der Emotionslenkung durch figurlose Räume ebenso ähnlich sind, zumal in Gottfrieds Tristan ein Minnegrottenraum besteht, welcher auch das Charakteristikum der Figurlosigkeit aufweist.

Darüber hinaus interessiere ich mich auch für Ulrichs von Zatzikhoven „Lanzelet“, dessen Entstehungszeit De Boor auf einen Zeitraum vor Hartmanns „Iwein“ zurückführt.⁴⁷ Obwohl die Entstehungszeit des Ulrichs „Lanzelet“ aufgrund fehlender Informationen über die Biographie dessen Autors schwer zu definieren ist⁴⁸, kann überprüft werden, ob die in den ersten beiden Werken herausgestellten Erzähltechniken auch in der Dichtung des „Lanzelet“ Anwendung finden. In diesem Zusammenhang hebt De Boor auch eine grundlegende Gemeinsamkeit zwischen Ulrichs „Lanzelet“ und Hartmanns „Iwein“ hervor, indem er darauf hinweist, dass sie in die Kategorie der ‚modernen Artusromane‘

⁴⁶Vgl. Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, Bd. 2, München 1986, S. 725f.

⁴⁷Vgl. De Boor, Helmut: Die Höfische Literatur. S. 85.

⁴⁸Vgl. Lauer, Claudia: Der arthurische Mythos in medialer Perspektive Boten-Figuren im Iwein, im Parzival und im Lanzelet. In: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hg.): Artusroman und Mythos, Berlin/Boston 2011, S. 41-68; S.58, Fn. 64.

einzustufen sind.⁴⁹ Insofern kann vermutet werden, dass sie ähnliche narrative Strukturen beinhalten. Dies bestätigt Nicola McLelland, indem sie herausstellt, wie ähnlich die ersten Verse der Prologe beider Werke einander sind:

Ulrich's prologue also shows an initial similarity with another much-quoted prologue. Ulrich did not know Hartmann's Iwein, and yet the opening lines of the two works are so similar that it is difficult not to see in them a shared convention at work [...]⁵⁰

Dem ist zu entnehmen, dass sowohl Ulrich von Zatzikhoven als auch Hartmann von Aue ihre Werke mit einer Sentenz beginnen. Dieser Vergleich kann auch mit Gottfrieds „Tristan“ gemacht werden. Denn da Gottfried von Straßburg stark durch Hartmanns Werke geprägt wird, versteht es sich von selbst, dass sein Werk „Tristan“ auch mit einer Sentenz beginnt: „Gedenket man ir ze guote niht“ (Tr. 1). Diese ist zwar anders formuliert, aber sie erhält dieselbe Funktion wie die Sentenzen in Hartmanns „Iwein“ und in Gottfrieds „Tristan“, nämlich eine emotionale direkte Kommunikation mit dem Rezipienten aufzubauen. Denn

[d]ie konsensualisierende und überzeugende Leistung, die Sentenzen und Sprichwörter im Bereich der Redetechnik als besonders geeignetes Mittel zur Beeinflussung des Zuhörers empfiehlt, wird im höfischen Roman, dessen Gegenstand neben der geschilderten Handlung stets auch die eigene Vermittlungstätigkeit ist, eingesetzt, um dem Rezipienten seine Rolle in diesem Vermittlungsprozess zu vergegenwärtigen.⁵¹

Unabhängig von den strukturellen sowie funktionalen Ähnlichkeiten der Prologe in den drei Werken, weist Ulrichs „Lanzelet“ auch einen Typus des figurlosen Raums auf, welcher in der Darstellung des Zeltes Lanzeletes besteht. Deswegen ist es gerechtfertigt, dass ich mich in dieser Arbeit auch der Darstellung von Lanzeletes Zelt unter demselben Aspekt widme.

So komme ich zur Untersuchung dieser drei narrativen Texte, nachdem ich andere Texte aus der Gattung des höfischen Romans wie Heinrichs „Eneasroman“, Hartmanns „Erec“, Wirnts „Wigalois“, und „Wigamur“, dessen Autor unbekannt ist, in die systematischen Überlegungen des theoretischen Teils der Arbeit miteinbezogen habe, um Hypothesen für die Textanalyse aufzustellen. Als erstes behandle ich den Brunnenraum in Hartmanns

⁴⁹Vgl. De Boor, Helmut: Die Höfische Literatur. S. 86.

⁵⁰McLelland, Nicola: Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet. Narrative Style and Entertainment, Cambridge 2000, S. 41.

⁵¹Reuvekamp, Silvia: Sprichwort und Sentenz im narrativen Kontext. Ein Beitrag zur Poetik des höfischen Romans, Berlin/New York 2007, S. 90.

„Iwein“. Im zweiten Schritt setze ich mich mit Lanzeletes Zelt in Ulrichs „Lanzelet“ auseinander, bevor ich zuletzt die Minnegrotte in Gottfrieds „Tristan“ analysiere.

2. Grundbegriffe und Theorien

2.1. Rezipient

Dass jede narrative Dichtung eine Kommunikation zwischen dem Erzähler bzw. dem Autor und dem Rezipienten über den erzählten Text etabliert, steht in der Literaturwissenschaft außer Frage. Diesbezüglich unterscheidet Wolf Schmid drei Kommunikationskonstellationen, die im Rahmen moderner narrativer Texte überhaupt auftreten können, nämlich die Kommunikation zwischen dem Autor und dem Empfänger einerseits, zwischen dem Erzähler und dem Rezipienten andererseits und letztendlich eventuell auch zwischen einem intradiegetischen Erzähler und dem Empfänger.⁵² In diesen drei Konstellationen ist zu bemerken, dass der Empfänger als Kommunikationspartner des Erzählenden auf unterschiedlichen Ebenen fungiert.

Mittelalterliche Texte präsentieren auch eine Kommunikationskonstellation zwischen dem Erzählenden und dem Empfänger. Diese ist jedoch nicht einfach zu konzeptualisieren, da Autoren und Erzähler mittelalterlicher Texte schwer voneinander zu trennen sind. In dieser Hinsicht schreibt Monika Unzeitig:

Von daher besteht die Schwierigkeit, zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden, in der mittelhochdeutschen Literatur des 13. Jahrhunderts fort: Die Verknüpfung des Verfassens und des Vortragens mit dem Automaten bietet noch weitere Spielräume, die es zu gestalten gilt. Zu den Bausteinen für dieses Spiel gehören dabei wiederum die Namen, Pronomen, Prädikate und ihre Tempora.⁵³

Damit diese Komplexität der Erzählinstanz hinsichtlich mittelalterlicher Literatur zu keiner Verwirrung führt, möchte ich mich auf den Begriff des Erzählers in dieser Arbeit, auch wenn dieser Begriff den Autor mancher mittelalterlichen Texte meinen kann, begrenzen. Denn wenn sich ein Autor als Erzähler seiner eigenen Dichtung erklärt, erfüllt er dann diese Funktion, auch wenn er der Verfasser des Werks ist.

Nun stellt sich aber genauso die Frage, ob der mittelalterliche Empfänger der erzählten Dichtung auch eine ähnliche Komplexität aufweisen kann. Um diese Frage zu beantworten, lohnt es sich zunächst einen Blick auf Erwin Wolffs Konzept des ‚intendierten Lesers‘ zu werfen. Denn er hat durch eine eingehende Untersuchung

⁵²Vgl. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston 2014, S. 45.

⁵³Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: Wolfgang Haubrichs u.a. (Hg.): *Wolfram-Studien XVIII, Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2004, S. 59-81; S. 81.

literarischer und großenteils lyrischer Texte des 18. bzw. 19. Jahrhunderts herausgestellt, dass ein narrativer Text vier Formen des ‚intendierten Lesers‘ anbieten kann: Der ideale Leser, der idealisierte Leser, der geneigte Leser oder der neugierige oder interessierte Leser.

Als ‚idealer Leser‘ bezeichnet Erwin Wolff den Adressaten, den sich der Autor bei der Verfassung seines Textes gedacht hat. So erklärt er, dass der ideale Rezipient zur Ideenwelt des Autors gehört.⁵⁴ Davon ausgehend erweist sich der ‚ideale Rezipient‘ als eine reine Abstraktion und kann daher keinesfalls in der Dichtung des Erzählers figurieren. Wiederum bezeichnet das Konzept des ‚idealisierten Rezipienten‘ eine andere Rezeptionsform, die im Gegenteil zum idealen Rezipienten innerhalb der erzählten Dichtung situiert ist. Dieser idealisierte Leser gilt somit als ‚immanenter Rezipient‘, insofern als er eine Instanz in der Dichtung darstellt. Er wird vom Erzähler explizit erwähnt, damit eine direkte Kommunikation zwischen seinem Adressaten und ihm (dem Erzähler) bestehen kann.⁵⁵ Darüber hinaus zählt Wolff unter die unterschiedlichen Formen des ‚intendierten Lesers‘ auch den ‚geneigten Leser‘. Letzterer lässt sich erst feststellen, wenn es sich um eine auktoriale Erzählung handelt. Denn dabei ignoriert der auktoriale Erzähler seine Adressaten und lässt keine kommunikative Instanz zwischen ihm und dem Leser entstehen. In dem Sinne kann der geneigte Rezipient nicht Teil der Dichtung sein. Deswegen ist der geneigte Rezipient von Wolff wie eine ‚Kundschaft‘ betrachtet, insofern als der auktoriale Erzähler den geneigten Rezipienten in der Dichtung weder erwähnt, noch mit ihm kommuniziert.⁵⁶ Die letzte Kategorie des Konzepts des ‚intendierten Lesers‘ betrifft den ‚neugierigen‘ bzw. ‚interessierten Leser‘. Darunter versteht Wolff den Leser, der durch seine Neugier oder durch die Erzählung belehrt sein will. D.h. der interessierte Leser ist aus einem pädagogischen Grund auf den Erzähler angewiesen. Noch besonders auffällig bei dem ‚neugierigen‘ bzw. ‚interessierten Leser‘ ist, dass Wolff ihn als realen Leser bezeichnet, da Letzterer sich nicht innerhalb, sondern außerhalb der Dichtung befindet. Darum schreibt er, dass „der Typus des interessierten Lesers tatsächlich das reale Leserpublikum meint.“⁵⁷

Jeder literarische Text kann die Formen des ‚intendierten Lesers‘ aufweisen. Konsequenterweise kann die zeitliche Zugehörigkeit des intendierten Lesers nur von der Erzähl- bzw.

⁵⁴Vgl. Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. Überlegung und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs, in: *Poetica* 4 (1971), S. 141-166; S. 143.

⁵⁵Vgl. Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. S. 145ff.

⁵⁶Vgl. Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. S. 151.

⁵⁷Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. S. 157.

Entstehungszeit der Dichtung abhängen. Denn der intendierte Leser gehört zur Ideenwelt des Erzählers. Diesbezüglich scheint aber die Form des idealisierten Rezipienten spezifisch zu sein, da der idealisierte Rezipient zur Dichtung gehört. Insofern kann der Erzähler aufgrund der intradiegetischen Form des idealisierten Rezipienten direkt mit Letzterem kommunizieren. Aber weil das Ziel des Erzählers nicht darin besteht, lediglich dem intradiegetischen Rezipienten die Botschaft der Dichtung zu vermitteln, lässt sich behaupten, dass der Erzähler durch die Ansprache des idealisierten Rezipienten sich auch an alle Rezipienten wendet, die nicht zur Erzähl- bzw. Entstehungszeit der Dichtung gehören. Hierdurch scheint der Erzähler alle zu einer anderen Zeit gehörenden Rezipienten durch die erkennbare Form des idealisierten Rezipienten in der Dichtung vertreten zu lassen. So können sich Erstere auch durch den idealisierten Rezipienten angesprochen fühlen. Das Konstrukt des idealisierten Rezipienten ermöglicht somit dem Erzähler dem zeitverbundenen Charakteristikum des intendierten Rezipienten auch ein zeitloses Charakteristikum hinzuzufügen.

Als Nachfolger von Erwin Wolff beschäftigt sich Wolfgang Iser auch mit dieser Thematik, indem er sich mit allen Kategorien der Lesertypen auseinandersetzt. Dabei erläutert er gründlicher, wie das Konzept des ‚idealen Lesers‘ zu erfassen ist und welche Rolle Letzterer in einem literarischen Text spielt. Iser geht somit von dem Prinzip aus, dass der ideale Leser eine Abstraktion darstellt. Diese These bestätigt er zunächst, aber weist zugleich darauf hin, dass der ideale Leser nicht als Kommunikationspartner des Autors bezeichnet werden kann. Denn jeder Autor erfüllt zwei Funktionen, nämlich jene als Schöpfer der Erzählung, und eine andere als eigener idealer Leser. Deswegen scheint die Kommunikation zwischen Autor und idealem Leser unmöglich zu sein, da der ideale Rezipient demzufolge in der Vorstellung des Verfassers selbst zu lokalisieren ist.⁵⁸

Fragt man sich aber, welche Rolle der ideale Leser in einer narrativen Dichtung spielt, so erklärt Iser, dass das Konstrukt des idealen Lesers demzufolge dazu dient, schwer nachvollziehbaren Sachverhalten einen Sinn zu verleihen.⁵⁹ Denn für den vermeintlichen idealen Rezipienten wird jede Komplexität der Dichtungen aufgrund seiner engen Verbindung zum Verfasser selbstverständlich. Verfasser und idealer Rezipient bilden somit eine untrennbare Einheit, welche der Dichtung eine Verstehbarkeit zugrunde legt.

⁵⁸Vgl. Iser, Wolfgang: der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Paderborn 1984. S. 53f.

⁵⁹Vgl. Iser, Wolfgang: der Akt des Lesens. S. 54.

Um den genauen Typus des Empfängers in mittelalterlichen Dichtungen herauszufinden, ist zunächst die Performanz mittelalterlicher Texte zu berücksichtigen. Denn „[d]ie mittelhochdeutsche Epik lebt mehr in der Aufführung als in der Schrift, weniger im geschriebenen Text als vielmehr in der Performanz desselben [...]“⁶⁰. Davon ausgehend können die Empfänger mittelalterlicher Texte als Zuhörer betrachtet werden. Hierbei ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass mittelalterliche Texte ohnehin geschriebene Texte sind und somit auch eine schriftliche Rezeption anbieten. So weisen mittelalterliche Dichtungen zwei verschiedene Rezeptionskonstellationen auf, die sich voneinander unterscheiden. Deswegen möchte ich im Rahmen meiner Arbeit auch den Begriff des Rezipienten bevorzugen. Nicht im Sinne von Wolf Schmid's Konzept, sondern anders. Denn Wolf Schmid schreibt dem Empfänger moderner narrativer Texte zwei Funktionen, nämlich die Funktion des Adressaten und jene des Rezipienten, zu. Als Adressat bezeichnet Schmid den Empfänger, den der Erzähler zielgerichtet adressiert, während der Rezipient unter die Kategorie des allgemeinen Empfängers des narrativen Textes fällt.⁶¹ Weil mittelalterliche Texte als Dichtungen vorgetragen wurden, welche aber heutzutage als Texte lesend rezipiert werden, soll der Begriff ‚Rezipient‘ in dieser Arbeit sowohl den zielgerichteten Adressaten als auch den allgemeinen einschließen.

Nun lässt sich aber fragen, wie eine Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient im höfischen Roman zu erfassen ist. Denn mittelalterliche literarische Texte präsentieren besondere Kommunikationsvorlagen, die noch herauszustellen sind. Hierfür möchte ich die Prologe der ausgewählten Texte untersuchen und falls nötig Textstellen in den Dichtungen selbst berücksichtigen, die sich auf potenzielle Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient beziehen.

In Gottfrieds „Tristan“ fällt es auf, dass sich der Erzähler nicht nur einem idealen Rezipienten zuwendet. Seinem Ansprechpartner schreibt er eine deutliche Form zu, die im Prolog gleich zu identifizieren ist:

Ich hân mir eine unmüezekeit
 Der werlt ze liebe vür geleit
 Und edelen herzen z'einer hage,

⁶⁰Terrahe, Tina: Stimme und Sprechen bei Hartmann von Aue. Textinterne Performanz-Signale und deren Reflexe in der Gießener Iwein-Handschrift, in: Nine Miedema u.a. (Hg.): Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2017, S. 33-53; S. 33.

⁶¹Vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. S. 45.

den herzen, den ich herze trage,
 der werlde in die mîn herze siht.
 Ine meine ir aller werlde niht
 Als die, von der ich hoere sagen,
 diu keine swaere enmûge getragen
 und niuwan in vröuden welle swaben:
 die lāze ouch got mit vröuden leben!
 Der werlde und diseme lebene
 Enkumt mîn rede niht ebene:
 Ir leben und mînez zweient sich
 ein ander werlt die meine ich,
 diu samet in eine herzen treit
 ir sūeze sūr, ir liebez leit,
 ir liebez leben, ir leidez leben:
 dem lebene sī mîn leben ergeben,
 der werlt will ich gewerldet wesen,
 mit ir verderben oder genesen. (Tristan und Isold, 45-66)⁶²

Es fällt besonders in diesen Prologversen auf, dass der Erzähler eine bestimmte Gruppe als seine Rezipienten deutlich erwähnt: „Gleich in den Anfang stellt Gottfried eine Zweiheit, die für sein ganzes Werk tragende Bedeutung erhält. Zwei ‚Welten‘ gibt es und nur einer gilt sein künstlerisches Bemühen. Das ist die Welt der edlen Herzen (46f.)“⁶³. So De Boor. Auch Katrin Kohl zeigt mittels des vom Erzähler verwendeten Begriffs des ‚Herzens‘, inwiefern der Erzähler sein Publikum in zwei Gruppen kategorisiert. Er wendet sich von einer Publikumsgruppe ab, die über kein edles Herz verfügt, um sich der anderen zu widmen, welche er als ‚edle Herzen‘ bezeichnet. Für Katrin Kohl versucht der Erzähler somit durch diese narrative kommunikative Strategie das Gemüt des Rezipienten anzusprechen.⁶⁴ So bestimmt er den Rezipienten zielbewusst als Adressaten am Anfang der Dichtung. Dieses narrative Konstrukt unterscheidet sich von jenem des idealen Rezipienten, insofern als der Erzähler innerhalb der Dichtung einen Ansprechpartner hat. Solange der Rezipient des Erzählers in der Dichtung selbst figuriert, solange kann der Erzähler ihn demnach jederzeit ansprechen, um seine Aufmerksamkeit zu halten. Ein prägnantes Beispiel dafür besteht in folgendem Vers, wo der Erzähler zielstrebig und auffordernd seine ausgewählten Rezipienten noch einmal anspricht: „nu sprecht umb die nahtegalen“ Tr 4774. Hierbei versucht der Erzähler den Rezipienten nicht nur direkt anzusprechen, sondern er scheint ihn dabei sogar aufzufordern, eine interaktive Kommunikation in der Dichtung zu simulieren. Damit verweise ich auf Susanne Flecken-Büttner, die nicht nur derselben Meinung ist, sondern noch viel mehr darüber hinaus

⁶²Zitiert nach der Ausgabe Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, 2 Bde., Berlin 2011. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Tr.

⁶³De Boor, Helmut: Die Grundfassung von Gottfrieds Tristan. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte DVJS 18 (1940), S. 262-306; S. 268.

⁶⁴Vgl. Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur, Berlin/New York 2007, S. 536.

herausstellt, dass der Erzähler durch diese exklamierende Aussage zum Prolog zurückführt.⁶⁵ So stuft der Erzähler seinen Rezipienten in die besondere Kategorie des ‚edlen Herzens‘ ein, um mit ihm sympathisieren zu können. Insofern führt er weiterhin in der ganzen Dichtung ein interaktives Kommunikationsprogramm durch, welches sich folgerichtig von der im Prolog eingeführten Kommunikationsstrategie ableiten lässt.

Weitere Stellen sind aber auch in der Dichtung zu berücksichtigen, wo der Erzähler versucht, mit seinem Rezipienten zu sprechen: „Nu habt ir’z vür wâr vernommen“ (Tr. 6897). Oder der Erzähler stellt eine rhetorische Frage, in der er den Rezipienten direkt anspricht: „waz töhte ez iu gelenget?“ (Tr. 9245). Noch stärker versucht der Erzähler eine Einheit mit dem Rezipienten zu demonstrieren, indem er ihn (den Rezipienten) mit einem kollektiven „Wir“ anspricht. Dies lässt sich zunächst am Ende des Gottfrieds „Tristan“-Prologs feststellen: „wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt“ (Tr. 235). Nicht von ungefähr führt der Erzähler diese Strategie ins Abschlusswort des Prologs ein, weil er dadurch den Kommunikationsweg bahnt, durch welchen er Partei für den Rezipienten dann und wann nehmen kann. Deswegen wiederholt er danach diese Form der Ansprache des Rezipienten mehrfach. Unterschiedliche Stellen der Dichtung gelten hierfür als Beweis. Sie lassen sich insbesondere im Minne-Exkurs verorten. Durch die ‚Wir-Form‘ offenbart der Erzähler seine Einheit mit dem Rezipienten und zeigt dadurch, dass die Kommunikation zwischen ihm (dem Erzähler) und dem Rezipienten einwandfrei funktioniert.

Ulrichs von Zatzikhoven „Lanzelet“ präsentiert eine ähnliche Kommunikationsstrategie. Dessen Prolog hebt in dem Sinne ein ausgewähltes Publikum hervor, mit dem der Erzähler sich zu identifizieren versucht:

Swer rehtiu wort geerken kann,
der gedenke, wi ein wise man
hi vor bî alten ziten sprach,
dem sit diu welt der volge jach. (Lanzelet, 1-4)⁶⁶
[...]
Nuo hoerent, wi ich ez meine:
er belîbet fründe aleine,
swer nieman für den anderen hât.
ez ist mîn bet und ouch mîn rât,
daz hübsche liut mich vernemen,
den lop und êre sol gezemen.
der hulde will ich behalten

⁶⁵Vgl. Flecken-Büttner, Susanne: Wiederholung und Variation als Poetisches Prinzip. Exemplarität, Identität und Exzeptionalität in Gottfrieds ‚Tristan‘, Berlin/New York 2011, S. 218.

⁶⁶Zitiert nach der Ausgabe Ulrich von Zatzikhoven: Lanzelet. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe, hg. v. Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin/Boston 2013. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Lz.

und will hi fürder schalten
 die boesen nîdaere.
 Den frede got ditz maere,
 des ich hie wi beginnen. (Lz. 11-21)

Im Prolog von Ulrichs „Lanzelet“ spricht der Erzähler eine Zielgruppe direkt an, indem er einen Appell an die ‚hübsche liut‘ und an ‚di boesen nîdaere‘ richtet. Ersteren widmet der Erzähler seine Erzählung, während er Letztere zurückweist. Denn ‚di boesen nîdaere‘ erfüllen nicht die Bedingung, welche vom Erzähler für die Kommunikation erwünscht ist. Diesbezüglich schreibt Walter Haug: „Damit ist die Vorbildlichkeit des Helden, von dem die Geschichte handelt, anvisiert: Die Bösen scheiden sich von den Guten dadurch, daß sie nicht bereit sind Vorbildliches anzuerkennen und sich von ihm leiten zu lassen. So simpel stellt sich hier die Wahrheit in ihrem Verhältnis zu Gut und Böse dar.“⁶⁷

Dass der Erzähler durch den Prolog einen Kommunikationsraum zwischen ihm selbst und dem Rezipienten öffnet, stellt Markus Wennerhold heraus. Für ihn wird nach dem formelhaften Anfang des Prologs ein Draht zur Erzählung selbst hergestellt. Dadurch lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit des Rezipienten vom Prolog direkt auf den Helden in „Lanzelet“.⁶⁸ Demnach ist festzuhalten, dass der Erzähler in Ulrichs „Lanzelet“ den Rezipienten in seine Dichtung auch integriert, um mit ihm zu kommunizieren. Ähnlich wie im Gottfrieds Tristan lässt sich im Laufe der „Lanzelet“-Dichtung auch feststellen, dass der Erzähler ab und zu direkt mit dem Rezipienten kommuniziert. Ein Beispiel dafür liegt unter anderem in den folgenden Versen:

Dest mër was sîner manheit,
 wan er bî der vrouwen reit,
 diu zen êren niht was traege.
 Ob er ie bî ir gelaege,
 des enweiz ich niht, wan ichz niht sach.
 Swaz in solches ie geschach,
 daz enwas niht offenbaere.
 ez waere ein übel maere,
 sollten alliu dinc ûz kommen.
 dar nâch, als ichz hân vernommen,
 sô ziuhe ichz für der wîbe wân.
 nuo swîgent, lant mich fürbaz vân! (Lz. 2345-2356)

Der Erzähler spricht den Rezipienten zunächst auf die Brüche der Erzählung direkt an. Hierbei will er den Rezipienten darauf hinweisen, dass er nur über Begebenheiten

⁶⁷Haug, Walter: »Das Land, von welchem niemand wiederkehrt«. Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétien's »Chevalier de la charette«, im »Lanzelet« Ulrichs von Zatzikhoven und im »Lancelot«-Prosaroman, Tübingen 1978, S. 71.

⁶⁸Vgl. Wennerhold, Markus: Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘, Bilanz der Forschung 1960-2000, Würzburg 2005, S. 39.

berichtet, die er selbst gesehen hat: „Ob er ie bi ir gelaeye, // des enweiz ich niht, wan ichz niht sach.“ (Lz. 2348-2349) Außerdem überlässt er Frauen die Vorstellung der fehlenden Szene, um die Produktivität von deren Imaginationskraft zu ermöglichen: „sô ziue ichz für der wibe wân.“ (Lz. 2355). So versucht der Erzähler durch die rhetorische Figur der Apostrophe sein Publikum anzusprechen. Denn indem er sich plötzlich seinem weiblichen Publikum zuwendet, wendet er sich von seinem männlichen Publikum ab. Das rhetorische Prinzip der Apostrophe erlaubt dem Erzähler, so vorzugehen, auch wenn er nur einen Rezipienten oder mehreren, und ja sogar keinen Rezipienten vor sich hätte⁶⁹, denn es handelt sich um eine „fictio audientis“⁷⁰. Indem der Erzähler dieses rhetorische Prinzip verwendet, beauftragt er jedenfalls seinen Rezipienten, sich durch eigene Imaginationskraft die betroffene verschwiegene Szene vorzustellen. Deswegen richtet sich die Zuwendung des Erzählers nicht nur an sein weibliches Publikum, sondern eher an jeden Rezipienten, den er als ‚hübsche liut‘ bezeichnet. Zudem scheint der Erzähler mit dem Rezipienten durch eine imponierende Stimme zu sprechen: „nuo swîgent, lant mich fürbaz vân!“ (Lz. 2356). In einem anderen Fall entschuldigt er sich sogar beim Rezipienten, Dinge vergessen zu haben: „mir ist leit, daz ich vergaz“ (Lz. 4952). Zu berücksichtigen ist auch die Ansprechform des kollektiven „Wir“, welche in „Lanzelet“ mehrfach angewendet wird: „als unser helt di burc gesach“ (Lz. 3604); [...] „gevangen unser recke“ (Lz. 3677); [...] „Ditz was unser helt balt“ (Lz. 4235). Diese narrativen Kommunikationshinweise zeigen, dass der Erzähler den Rezipienten in den Prolog einführt, um eine direkte Kommunikation mit ihm aufzubauen. Daraus ist zu schließen, dass der angesprochene Rezipient in Ulrichs „Lanzelet“ genauso wie in Gottfrieds „Tristan“ zugunsten einer Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipienten idealisiert wird.

Die Vorgehensweise vom Erzähler in Hartmanns „Iwein“ ist komplexer als die, die in Gottfrieds „Tristan“ und in Ulrichs „Lanzelet“ eingesetzt sind. Allein die Struktur des Prologs in Hartmanns „Iwein“ ist kürzer als in den anderen untersuchten Prologen. Denn dessen Ende scheint eine besonders komplexe Strategie der Idealisierung des Rezipienten aufzuweisen. Dies bezieht sich insbesondere auf die Erwähnung des „Iwein“-Dichters im Prolog des Werkes: „Er was genant Hartman // unde was ein Ouwaere, // der tihte diz maere.“ (Iwein, 28-30)⁷¹. Indem der Erzähler den Dichter der Erzählung hierbei in dritter

⁶⁹Vgl. Halsall, A. W.: [Art.] Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1., 1992, Sp. 829-830; Sp. 830.

⁷⁰Halsall, A. W.: [Art.] Apostrophe, Sp.830.

⁷¹Zitiert nach der Ausgabe Hartmann von Aue: Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt am Main 2008. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Iw.

Form nennt, scheint er den Unterschied zwischen ihm als Erzähler und dem Verfasser aufzuzeigen. Somit kreiert der Erzähler eine dritte Instanz in der Erzählung, welche relevant in der Dichtung sein kann. Gertrud Grünkorn weist diesbezüglich darauf hin, wie der Erzähler hierdurch einen Kommunikationsraum in der Dichtung öffnet.⁷² Dementsprechend lässt sich aber gleich fragen, ob Erzähler und Verfasser in dieser Konstellation miteinander innerhalb der Dichtung kommunizieren. Die folgenden Verse in der Dichtung unterrichten darüber:

Dô vrâgte mich vrou Minne
 des ich von minem sinne
 niht geantwurten kan.
 si sprach: >sage an, Hartman,
 gihestû daz der kûnec Artûs
 den hern Iweinen vuorte ze hûs
 unde lîeze sîn wîp wider varn?<
 dône kunde ich mich niht baz bewarn,
 wan ich sagt irz vûr wâr geseit.
 si sprach, unde sach mich twerhes an:
 >dune hâst niht wâr, Hartman.<
 >vrouwe, ich hân.< si sprach: >nein.<
 der strît was lanc under uns zwein,
 unz si mich brâhte ûf die vart
 daz ich ir nâch jehnde wart. (Iw. 2971-2986)

Hierbei wird Frau Minne in der Dichtung personifiziert. Die durchgeführte Kommunikation besteht anscheinend zwischen der personifizierten Frau Minne und dem Erzähler, der eigentlich der Verfasser der Dichtung ist. Denn es heißt in diesen Versen nicht: ‚da fragte ihn Frau Minne‘, sondern: „dô vrâgte mich vrou Minne“ (Iw. 2971). So erklärt sich der Erzähler hierdurch als Verfasser der Dichtung, insofern als der Erzähler über den Verfasser in einer direkten Rede berichtet. Er (der Erzähler) integriert sich selbst somit in die Dichtung als Hartmann, nämlich als direkter Kommunikationspartner der personifizierten Frau Minne. So erfüllt Hartmann sowohl die Funktion des Erzählers als auch jene des Verfassers in der Dichtung. Dies bedeutet, dass der Erzähler eine Selbstnennungsstrategie im Prolog einführt, indem er über den Verfasser der Dichtung berichtet. Für Markus Greulich greift der Erzähler hierdurch auf die rhetorische Figur der ‚Metalepse‘ zurück, um den Dialog zwischen Frau Minne und dem Erzähler in den Vordergrund zu rücken.⁷³ Das Ziel des Erzählers besteht jedenfalls darin, Kommunikationsräume in der Dichtung zu öffnen, damit die Dichtung interaktiv und daher

⁷²Vgl. Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, in: Philologische Studien und Quellen 129 (1994), S. 94.

⁷³Vgl. Markus Greulich: Imitatio Arthuri und maere(n) sagen. Zum Verhältnis von Prolog, histoire und discours in Hartmanns Iwein. In: Monika Costard u. a. (Hg.): Mertens Lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S.107-125; S 115f.

nicht langweilig wird. Daran anknüpfend stellt sich aber gleich die Frage, ob an diesen interaktiven Kommunikationsräumen auch ein idealisierter Rezipient teilnehmen kann, oder ob er vom Erzähler ignoriert wird. Dies verrät eine andere Textstelle in der Dichtung:

daz erzeigeten si wol hie.
 ouch sî iu daz vür wâr geseit: (Iw. 6996-6967)
 [...]
 Es dunket die anderen unde mich
 lîhte unmügelich
 daz iemer minne unde haz
 ensamt sô besitzten ein vaz
 daz minne bî hazze
 belîbe in dem vazze.
 zwäre ob minne unde haz
 nie mê besazten ein vaz,
 doch wonte in disem vazze
 minn bî hazze
 sô daz minne noch haz
 gerûmden gâhes daz vaz
 ich waene, vriunt Hartman,
 dû missedenkest daran. (Iw. 7015-7028)

Für Monika Unzeitig inszeniert der Erzähler hierdurch ‚fiktive Rezipienten‘ in der Dichtung, um dem Dichter zu widersprechen.⁷⁴ Denn es besteht keine personifizierte Minne mehr, um die Kommunikation mit dem Erzähler zu führen. Sophie Masse meint diesbezüglich: „An dieser Stelle greift ein fingierter Rezipient als Gesprächspartner von Hartman ein“⁷⁵. Zunächst spricht der Erzähler den Rezipienten direkt an: „daz // erzeigeten si wol hie // ouch sî iu daz vür wâr geseit“ (Iw. 6996-6967). Danach unterstreicht der Erzähler, inwiefern eine Begebenheit, über die er dem Rezipienten gerade berichtet, irritiert: „Es dunket die anderen unde mich // lîhte unmügelich“ (Iw. 7015-7016). Es bleibt demzufolge offen, wen der Erzähler unter dem Begriff „die anderen“ meint. Vermutlich handelt es sich nicht um die Rezipienten, die gerade dem Erzähler zuhören, sondern wahrscheinlich um diejenigen, die den Kampf zwischen Gawein und Iwein hautnah wie der Erzähler miterlebt haben: (Iw. 6932-7485). So versucht der Erzähler den Rezipienten von der Glaubwürdigkeit seiner Erzählung zu überzeugen. Denn der Erzähler will dadurch erklären, dass er nicht der einzige Zeuge des Berichteten ist, sondern es gibt über den Erzähler hinaus auch andere Leute, die seine Erzählung bestätigen können.

Weil der Erzähler einen Zweifel durch diese Verse gegenüber der eigenen Erzählung manifestiert, lässt sich behaupten, dass er dadurch Partei für den Rezipienten zu nehmen

⁷⁴Vgl. Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. S.76.

⁷⁵Masse, Marie-Sophie: Der rechte zauberlist aus Karlingen. Ältere und neue Überlegungen zu Hartmanns Klage, in: Monika Costard u.a. (Hg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S. 89-106; S. 100.

versucht. Denn einerseits zeigt er Verständnis für den Rezipienten, der in diesem Moment an der Glaubwürdigkeit der Erzählung zweifelt. Deswegen stellt er selbst die Erzählung in Frage, um am Gefühlzustand des Rezipienten teilzunehmen. So sympathisiert er mit dem Rezipienten, indem er sich in dieselbe Kategorie des Rezipienten einstuft, um mit ihm in Vertraulichkeit zu kommunizieren. Andererseits kann diese Strategie auch ein Lenkungspotenzial in sich bergen, insofern als der Erzähler dem Rezipienten hierdurch erlaubt, gegenüber den Begebenheiten der Dichtung kritisch zu sein. Dies kann also der Grund sein, warum der Erzähler selbst eine Kritik an der eigenen Dichtung übt. Insofern versucht er ein zweites Mal absichtlich nach der vorherigen Diskussion mit Frau Minne, eine eigene Kritik an der Erzählung zu üben.

Während die erste Kritik des Erzählers an der Dichtung von Frau Minne ausgelöst wird, weil der Erzähler von Letzterer nach seiner Meinung gefragt wird, – „Dô vrâgte mich vrou Minne“ (Iw. 2971) – wird die Instanz der Frau Minne im zweiten Fall nicht mehr inszeniert. In diesem Fall äußert der Erzähler seinen Zweifel an der Dichtung direkt, ohne gefragt zu sein. Um sich zu rechtfertigen, bringt er die Meinung ‚anderer Leute‘ in der Erzählung ins Spiel. So legt er die Eigenschaft, Kritik an der Dichtung zu üben, als Maßstab nicht nur für ihn selbst, sondern auch für ‚andere Leute‘ sowie indirekt für den Rezipienten an. Denn solange der Erzähler selbst und andere Leute an der Dichtung zweifeln dürfen, darf der Rezipient auch seine Meinung dementsprechend äußern.

Aber der Erzähler lässt keine Kritik unbeantwortet in der Erzählung. Solange ein Erzähler die Funktion des Verfassers auch erfüllt, ist damit zu rechnen, dass er innerhalb der Dichtung auch klar seine Meinung äußert.⁷⁶ Dies demonstriert der Erzähler des „Iwein“, indem er auf die eben geäußerte Kritik zurückkommt: „ich waene, vriunt Hartman, // dû missedenkest daran.“ (Iw. 7027-7028). Tatsache ist aber, dass der Erzähler den Rezipienten hierdurch apostrophiert. Er antwortet auf seinen Zweifel, um keine Disharmonie zwischen seinem Rezipienten und ihm zu stiften. Denn zuvor hat er schon Verständnis und Sympathie für den Rezipienten gezeigt. Konsequenterweise widerlegt der Erzähler sich, indem er sich selbst erneut wie im Prolog mit eigenem Namen nennt. Anstatt für Disharmonie und Missverständnis sorgt der Erzähler für Vertraulichkeit und Vergewisserung, indem er den Rezipienten apostrophiert und auf die geäußerte Kritik mit einer klaren Verneinung antwortet.

⁷⁶Vgl. Steinle, Gisela: Hartmann von Aue-Kennzeichen durch Bezeichnen. Zur Verwendung der Personenbezeichnungen in seinen epischen Werken, Bonn 1978, S. 326.

Weitere Kommunikationsanhaltspunkte sind außerdem noch in der Erzählung zu berücksichtigen, welche darauf hinweisen, dass der Erzähler seinen Rezipienten direkt anspricht: „ich will iu von dem hûse sagen“ (Iw. 1135) „dô zehove kom diu magt, // als ich iu hân gesagt.“ (Iw. 5699-5700) „nû seht, alsô begunden“ (Iw. 1361) „Waz töhte diu waehe // wande iu ist ê sô vil geseit // von ietweders manheit // daz ich iu lihte mac gesagen“ (Iw. 6942-6945) „durch daz enkan ouch ich dârabe // iu niht gesagen mêre“ (Iw. 8164-8165).

So lässt sich insgesamt in Hartmanns „Iwein“ zeigen, dass der Erzähler den Rezipienten innerhalb der Dichtung präsent macht und mit Letzterem entweder indirekt oder direkt kommuniziert. Davon ausgehend ist festzuhalten, dass der Erzähler in Hartmanns „Iwein“ den Rezipienten idealisiert, wenn auch weniger rhetorisch gestaltet, um mit ihm im Laufe der Dichtung zu kommunizieren

Den drei untersuchten Prologen zufolge zielen Erzähler mittelalterlicher Dichtungen nicht nur auf eine einfache Kommunikation mit ihrem Rezipienten. In Gottfrieds „Tristan“, in Ulrichs „Lanzelet“ sowie in Hartmanns „Iwein“ versuchen sie, einen auf Sympathie gerichteten kommunikativen Draht zum Rezipienten herzustellen. In den beiden ersten Werken geschieht dies nicht nur durch die Idealisierung des Rezipienten, sondern auch durch die Verwendung der narrativen „Wir“-Form, welche keine Disharmonie zwischen Erzähler und Rezipient zulassen kann. Indem die Erzähler den Rezipienten mit „Wir“ ansprechen, bringen sie sich dem Rezipienten näher und schaffen somit die Vertraulichkeitssituation, welche den Rezipienten emotional mit dem Erzähler verbinden kann.

Außerdem kann die emotionale Kommunikation auch durch die Rhetorik entstehen, wie es sich an Hartmanns „Iwein“ zeigen lässt. Dort hat der Erzähler zunächst Verständnis für den Rezipienten manifestiert, indem er selbst Kritik an der Erzählung übt. Der Erzähler verhält sich somit wie ein Rezipient, um seine Vertraulichkeit zu Letzterem zu zeigen. Die verwendete rhetorische Figur der Apostrophe kann diese emotionale Kommunikation verstärken, da der Erzähler durch die Apostrophe den Rezipienten vor Vorwurf schont. Konsequenterweise kann der Erzähler des „Iwein“ allein durch die Rhetorik eine emotionale Kommunikation mit dem Rezipienten führen. Mittels unterschiedlicher narrativer Techniken siedelt der Erzähler latente Emotionen in den untersuchten Prologen an. Darauf kann er ab und an zurückgreifen, um den Stoff seiner Erzählung emotional zu vermitteln.

Beispielsweise kann er in diesem Zusammenhang die Emotionen der handelnden Figuren besonders hervorheben. Denn:

Figuren in Artusromanen lieben und leiden. Sie sind manchmal verärgert, wütend, oft erfreut, zuversichtlich, dankbar. Figuren zeigen ihre Emotionen durch stille und laute Äußerungen, die Erzähler ihnen in den Mund legen, sowie durch Mimik, Gestik und Handlungen, die von Erzählern beschrieben werden. Autoren jedoch gestehen nicht nur ihren Protagonisten, sondern ebenso den Erzählern Methoden und Möglichkeiten zu, ihre Emotionen, – von Mitgefühl bis zur Missbilligung des gerade Erzählten – zu zeigen. Während Figuren die Möglichkeit zugeschrieben wird, ihre Emotionen mithilfe von Körperbildern – wechselnde Gesichtsfarben, niedergeschlagene Augen – sichtbar zu machen, sind es v.a. die Reden der Erzählerfiguren, die deren Emotionen exponieren.⁷⁷

Daraus ist zu schließen, dass Emotionen in mittelalterlichen Texten auf Figuren- sowie Erzählerebene verankert werden und der Rezipient ihrem Einfluss stark ausgesetzt sein kann. Dementsprechend stellt sich aber die Frage, wie diese Emotionen ausgedrückt werden, wenn keine Figurenhandlungen bestehen.

2.2. Emotion

Mit Emotionen ist jeder Mensch vertraut. Doch lässt sich der Begriff nicht einfach definieren. Viele interdisziplinäre wissenschaftliche Forschungen gehen an das Thema der Emotionen mit unterschiedlichen Fragestellungen heran. Norman Denzin zeigt beispielsweise, dass Emotionen in jeder Kommunikation relevant sind. Deswegen gelten sie als Grundlage aller zwischenmenschlichen Beziehungen. Insofern sind Emotionen wichtig im Umgang des Menschen mit seinem Umfeld.⁷⁸ Außerdem hebt Carl Ratner hervor, dass Emotionen auch kulturell bedingt sind. Denn Emotionen werden unterschiedlich je nach Bräuchen und Sitten von Kulturen manifestiert.⁷⁹ Insofern werden Emotionen sowohl sozial als auch kulturell geprägt. Dieser Meinung scheinen viele Wissenschaftler zu sein, die sich mit dem soziokulturellen Aspekt der Emotionen beschäftigen haben. Dies lässt sich jedenfalls in der Untersuchung von Ingrid Josephs

⁷⁷Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Pleier, in: Cora Dietl u.a. (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman, Berlin/Boston 2017, S. 47-62; S. 48.

⁷⁸Vgl. Denzin, Norman K.: A Phenomenology of Emotion and Deviance, in: Zeitschrift für Soziologie 9 (1980), S. 251-261; S. 251ff.

⁷⁹Vgl. Ratner, Carl: Eine kulturpsychologische Analyse der Emotionen, in: Wolfgang Friedlmeier u. Manfred Holodynski (Hg.): Emotionale Entwicklung. Funktion, Regulation und soziokultureller Kontext von Emotionen, Heidelberg/Berlin 1999, S. 243-258; S. 252.

feststellen.⁸⁰ In der Philosophie gewinnen Emotionen auch an großem Interesse. Der Fokus der philosophischen Untersuchungen wird meistens auf die Korrelation zwischen Vernunft und Emotionen gesetzt, was sich an andere interdisziplinäre Emotionsforschungen der ‚Biochemie‘, ‚Physiologie‘ sowie der ‚neueren Psychologie‘ anlehnen kann.⁸¹ Die Psychologie ist das einzige Fach, in dem empirische Untersuchungen durchgeführt werden, um das Verständnis der Basisemotionen sowie deren Anzahl festzulegen. Diesbezüglich gibt es keine einheitliche Meinung, die sich den unterschiedlichen psychologischen Untersuchungen entnehmen lässt. Insbesondere wird dort darüber diskutiert, welche Gefühlszustände als Basisemotionen bezeichnet werden können.⁸² Burkhard Meyer-Sieckendiek resümiert diesen Diskussionspunkt im psychologischen Fach wie folgt:

Die Emotionspsychologie geht also davon aus, daß es elementare Emotionen (Basisemotionen, Grundgefühle) gibt, die angeboren sind und auf spezifischen neuronalen Aktivitäten beruhen, und aus denen sich alle übrigen Emotionen zusammensetzen. In seinem 1962 erschienenen Buch *Affect, imagery, consciousness* hat Silvan Tomkins acht elementare Emotionen unterschieden – Überraschung, Interesse, Freude, Wut, Furcht, Ekel, Scham und Angst –, die eine annähernd universelle Ausdrucksform insbesondere in der Mimik besäßen, also annähernd bzw. vorgeformte Reaktionen seien. 1984 beschränkte Paul Ekman diese Liste wiederum auf sechs Emotionen: Überraschung, Glück, Zorn, Furcht, Ekel und Traurigkeit. Robert Plutchik bezog neben dem mimischen Ausdruck auch Handlungstendenzen und Körperteile mit ein und fügte Ekman's Liste Akzeptanz, Erwartung und Erstaunen hinzu, bezog sich dabei jedoch nicht allein auf den mimischen Ausdruck, sondern fokussierte ein menschliches Instinktverhalten.⁸³

Allein die Tatsache, dass trotz empirischer Untersuchungen keine feste Anzahl der Basisemotionen angegeben werden kann, erklärt wie komplex und aufwändig die Emotionsforschung eigentlich ist. Nichtsdestotrotz lässt sich daraus schließen, dass es angeborene Emotionen gibt, welche weitere nicht angeborene Emotionen generieren können. Über diesen Schwerpunkt der Psychologie hinaus muss auch erwähnt sein, dass sich die Psychologie auch für das Verhältnis zwischen Emotion und Kognition interessiert.⁸⁴ Unter Berücksichtigung der psychologischen Untersuchungen ist jedenfalls

⁸⁰Vgl. Josephs, Ingrid E.: Emotionale Entwicklung im Spannungsfeld zwischen persönlicher und kollektiver Kultur, in: Wolfgang Friedlmeier u. Manfred Holodyski (Hg.): Emotionale Entwicklung. Funktion, Regulation und soziokultureller Kontext von Emotionen, Heidelberg/Berlin 1999, S. 259-274; 263f.

⁸¹Vgl. Voss, Christine: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionen, Berlin/New York 2004, S. 2f.

⁸²Vgl. Ekman, Paul: What scientists Who study Emotion Agree About, in: *Perspectives on Psychological Science* 11 (2016), S. 31-34, S. 32.

⁸³Meyer-Sieckendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005, S. 31f.

⁸⁴Vgl. Mayer, Trude: Emotionen und Informationsverarbeitungsmodi. Die Anregung zweier Informationsverarbeitungsmodi durch die Basisemotionen Angst und Freude und deren Einfluß auf evaluative Urteile, Berlin/Frankfurt a. M. 1993, S. 1.

festzuhalten, dass die Basisemotionen nicht die einzigen Gefühlsempfindungen des Menschen überhaupt sind. Über die Kategorie der Basisemotionen hinaus bestehen noch weitere Arten von Gespür oder Gefühlslagen, welche als emotionale Empfindungen anerkannt werden können. Der Begriff Emotion stellt somit einen Überbegriff aller Arten von Gespür, Empfindungen sowie Gefühlslagen dar, in die der Mensch mittels zwischenmenschlicher Beziehungen sowie Kommunikation geraten kann.

Ähnlich wie die Emotionen in unserer realen sozialen Welt, bestehen auch in der Literatur zwischenmenschliche Beziehungen sowie Kommunikation, jedoch fiktional zwischen den handelnden Figuren. Von daher entstehen literarische Emotionen, die meistens den Handlungsablauf literarischer Texte bestimmen. Hierbei verweise ich auf Joachim Friedmann, der in seiner Untersuchung herausstellt, inwiefern Figuren Emotionen zugeschrieben werden und zwar entweder durch eigene Herausforderungen sowie Erlebnisse. Oder sie bewegen durch ihre Handlungen andere Figuren, mit denen sie interagieren, zu weiteren emotionalen Handlungen.⁸⁵ Dadurch werden dem Rezipienten narrative Signale durch die interaktiven emotionalen Figurenhandlungen gesendet, zumal der Rezipient sich in die handelnden Figuren hineinversetzen kann. Diesbezüglich weist Margit Sutrop darauf hin, dass wir während wir literarische Texte rezipieren, in der Lage sind, uns mit den Figuren zu identifizieren oder unsere persönlichen Erfahrungen mit jenen der handelnden Figuren zu vergleichen. Daher sind wir jedenfalls auf eine emotionale Rezeption angewiesen, wenn wir die Figurenhandlungen literarischer Texte wahrnehmen.⁸⁶

Dass der Rezipient aber nicht unbedingt die Identifikation mit den handelnden Figuren benötigt, um emotional beeinflusst zu werden, erklärt Simone Winko anhand des Beispiels lyrischer Texte. Denn sie vertritt die These, dass in der Gattung der Lyrik Emotionen unabhängig von der sprechenden Instanz erzeugt werden können, da nicht nur Figuren, sondern auch allein Requisiten eine emotionale Stimmung im lyrischen Text konstruieren können. Darüber hinaus unterstreicht sie, dass Emotionen sogar unabhängig von Figuren und Requisiten in lyrischen Texten angesiedelt werden können, weil in dieser Gattung

⁸⁵Vgl. Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game, Köln 2017, S. 130.

⁸⁶Vgl. Sutrop, Margit: Fiktion, Vorstellung und moralische Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie Sonderbände 35 (2014), S. 243-262; S. 253.

allein die Versifikationsregel sowie die Darstellungsart der Dinge auf eine emotionsbedingte Stimmung hinweisen können.⁸⁷

Über die lyrische Gattung hinausgehend stellt Verena Barthel heraus, inwiefern narrative Texte des Mittelalters Erzählstrategien beinhalten, die ebenso auf die Emotionslenkung des Rezipienten zielen: „Die Art der inhaltlichen Füllung der einzelnen Erzähltechniken ist allein für die Kategorien von Mitleid und Sympathie von Relevanz, da Empathie bereits aufgrund der angewendeten Erzähltechnik, unabhängig von einem speziellen Inhalt, gefördert wird.“⁸⁸ Empathie definiert sie als einen Einfühlungsprozess, eine Annahme der kognitiven sowie emotionalen Wahrnehmung unseres Kommunikationspartners, der beim erzählten Text den Erzähler gegenüber dem Rezipienten bezeichnet. Während Mitleid durch die Wahrnehmung des Leidvollen, worüber der Erzähler berichtet, ausgelöst werden kann, bedarf die Sympathie einer Zuneigung oder einer Parteinahme für den Kommunikationspartner oder das Erzählte. Hierzu ordnet sie Mitleid und Sympathie als Sonderkategorien der Empathie ein.⁸⁹

Mittelalterliche Dichtungen präsentieren dem Rezipienten, wie bereits im vorherigen Kapitel herausgestellt, spezifische narrative Konstellationen, die deren emotionale Rezeption bedingen können. Sie weisen meistens einen Prolog am Anfang auf, in dem der Erzähler den Rezipienten idealisiert, um ihn dann und wann direkt in der Dichtung anzusprechen. Dabei versuchen mittelalterliche Erzähler anhand rhetorischer Verfahren einen emotionalen Draht zu ihren Rezipienten herzustellen, bevor sie die Erzählung des Stoffes beginnen. Zu diesem Zweck senden mittelalterliche Erzähler dem Rezipienten narrative emotionskonnotierte Signale, indem sie eine harmonische Kommunikation mit dem idealisierten Rezipienten führen, um dessen Sympathie zu gewinnen. Dadurch legen sie den Weg zur emotionalen Beeinflussung des Rezipienten an, ohne dass handelnde Figuren ins Spiel gebracht werden.

Sobald die Dichtung narrative Räume aufweist, in denen keine Figuren a priori handeln, setzen mittelalterliche Erzähler die bereits im Prolog etablierte Kommunikation fort. Dabei versuchen sie aber die in diesen Räumen angesiedelten Emotionen zu übermitteln. Denn in diesen narrativen Räumen, die keine Figuren aufweisen, werden auch Emotionen

⁸⁷Vgl. Winko, Simone: *Kodierte Emotionen. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, S. 127f.

⁸⁸Barthel, Verena: *Empathie, Mitleid, Sympathie*. S. 274.

⁸⁹Vgl. Barthel, Verena: *Empathie, Mitleid, Sympathie*. S. 30ff.

dargestellt. Nicht jene klassischen Basisemotionen, welche eine interaktive menschliche Kommunikation voraussetzen, werden in ihnen hervorgehoben, sondern eher gemütsansprechende Elemente, die emotional geprägt sind. In diesem Sinne untersucht Jutta Eming den „Tristan“ von Gottfried von Straßburg in Anlehnung an Hermann Schmitz' Atmosphäre-Begriff. Sie schlussfolgert, dass von ‚Stimmung‘ oder ‚Atmosphäre‘ in narrativen Texten des Mittelalters gesprochen werden kann, sobald beschriebene narrative Räume Emotionen aufweisen, welche unabhängig von handelnden Figuren funktionalisiert werden.⁹⁰ Hendrikje Haufe stellt im selben Zusammenhang anhand narrativer Signale einer Naturdarstellung in „Partonopier und Meliur“ heraus, wie die Beschreibung kahl werdender Bäume z.B. auf die vergehende Zeit hinweist und daher eine lebhaftere Atmosphäre erzeugt.⁹¹

Indem Erzähler mittelalterlicher Dichtungen narrative Räumen ohne Figuren unter Einbeziehung emotionaler Valenzen darstellen, können sie den Rezipienten im Kontext der Erzählung emotional beeinflussen. Diesbezüglich stellt sich jedoch die Frage, inwiefern der Rezipient von solchen Empfindungen bei der Wahrnehmung narrativer Räume ohne Figuren beeinflusst werden kann. Denn es muss aufgrund der Abwesenheit von handelnden Figuren in diesen narrativen Räumen auch einen weiteren narrativen Mechanismus geben, auf den mittelalterliche Erzähler rekurren, um dem Rezipienten diese räumlich bedingten Emotionen zu übermitteln. Diesen Emotionübertragungsmechanismus bezeichne ich hierbei als emotionalen Impuls und widme mich im Folgenden seiner Untersuchung am Beispiel der Schilderung der Burg Brandigan in Hartmanns „Erec“.

Die Burg Brandigan wird an der Stelle in Hartmanns „Erec“ beschrieben, wo Guivreiz, der König von Irland und Vasall von Erec, ein junger siegreicher Artusritter, ihn und seine Frau Enite nach Britanje begleitet. Auf dem Weg dahin verirren sie sich und stoßen plötzlich auf diese schöne Burg, die der Erzähler wie folgt beschreibt:

vil guot was daz burctal:
als uns der äventiure zal
urkunde dâ von gît
sô was ez zwelf huoben wit.
Ez was ein sineweller stein,
dâ niender bûhel an schein,
ebene, sam er waere gedrân,
und ouch rehte getân
nâch des wunsches werde,

⁹⁰Eming, Jutta: Emotionen im >Tristan<. S. 33f.

⁹¹Vgl. Haufe, Hendrikje: ‚Gestimmter Blick‘ – Zur Raumkonstitution im *Partonopier und Meliur* Konrads von Würzburg, in: Sprache und Literatur 35 (2004), Heft 94, S. 90-104; S. 98.

üf von der erde
entwahn wol den mangan. (Erec, 7834-7844)⁹²

Der Erzähler hebt sowohl die Größe und die Beständigkeit als auch die Höhe der Burg hervor.⁹³ Diese Informationen sind in der Beschreibung insofern kardinal, als dass sie die Beschaffenheit der Burg kennzeichnen. Zugleich suggerieren sie einen aufsteigenden Blick nach oben. Denn die überdimensionale Größe der Burg und ihre Türme erfüllen die obere Sphäre,⁹⁴ so dass der Blick nach oben gerichtet sein muss, bevor die Burg in ihrer Beschaffenheit wahrgenommen wird. Der Erzähler erwähnt in der Beschreibung keine handelnden Figuren, damit der Rezipient anstelle der Figuren die Burg betrachtend imaginieren kann. Dabei kann er durch seine Imagination Sensationen in sich selbst erwecken, die bei der Betrachtung eines außergewöhnlichen Bauwerks entstehen können. Für Alexander Lasch gehört es zur Erzählkultur in Hartmanns „Erec“, narrative Signale absichtlich zu senden, damit sich der Rezipient konkrete Bilder durch eigene Imaginationskraft in seiner Wahrnehmung ausmalen kann.⁹⁵ Haiko Wandhoff erklärt auch diesbezüglich:

Eine Vielzahl gerade der mittelalterlichen Kunst- und Architekturbeschreibungen zeichnet sich, [...] durch eine dreidimensionale Räumlichkeit aus, die man in den Ekphrasen des antiken Epos vergeblich sucht. Da in diesen Bildnissen immer wieder zentrale Beobachtungspositionen freigelassen werden, hat es den Anschein, als seien die Hörer und Leser aufgefordert, sich imaginativ in diese Schauräume hinein zu bewegen, um im Angesicht der darin deponierten Bilder und Zeichen über die Bedeutungsdimensionen des jeweiligen Textes – nicht zuletzt im Hinblick auf ihr eigenes Leben – zu reflektieren.⁹⁶

Die Beschreibung der Burg Brandigan weist durch die angegebenen Dimensionen solche Beobachtungspositionen auf, welche eine Selbstimagination des Rezipienten auslösen können, zumal es zum natürlichen Verlangen des Menschen gehört, sich selbst ständig in

⁹²Zitiert nach der Ausgabe Hartmann von Aue: Erec. hg. v. Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held. Frankfurt am Main 2004. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Er.

⁹³Vgl. Wiesinger, Peter: Die Funktion der Burg und der Stadt in der mittelhochdeutschen Epik um 1200. Eine sprachliche und literarische Studie zu Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, in: Patze, Hans (Hg.): Die Burgen im deutschen Sprachraum. Ihre rechts- und verfassungsgeschichtliche Bedeutung, Sigmaringen 1976, S. 211-264; S. 223.

⁹⁴Vgl. Lichtenberg, Heinrich: Die Architekturdarstellungen in der Mittelhochdeutschen Dichtung, in: Forschungen zur Deutschen Sprache und Dichtung 4 (1931), S. 78.

⁹⁵Vgl. Lasch, Alexander: „Eingreifendes Denken“. Rezipientensteuerung aus pragmatischer Perspektive in Hartmanns von Aue Erec, in: Kathryn Starkey u. Horst Wenzel (Hg.): Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007, S. 12-31; S. 30.

⁹⁶Wandhoff, Haiko: Ekphrasen. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003, S. 34. Haiko Wandhoff entwickelt dieses Konzept zugunsten seiner These. Er zeigt, dass mittelalterliche Dichtungen virtuelle Kunstobjekte sowie virtuelle Räume erzeugen können, welche *computergesteuerte Medien* reproduzieren. S. 333.

andere Sachlagen zu versetzen.⁹⁷ Der Erzähler versucht insofern anhand präziser Informationen über die Burg den menschlichen Betrachter, welcher in diesem Sinne der Rezipient ist, in Proportion zur Größe der Burg zu setzen. Diese narrativen Strategien sollen bewirken, dass der Rezipient sich imaginativ in Beziehung zum dargestellten Raum setzt und sich klein fühlt.

Überdies sind auch andere emotionale Lenkungsstrategien in der Beschreibung der Burg verankert. Christa Harlander ist beispielsweise der Meinung, dass diese imposante Darstellung der Burg Brandigan nicht von ungefähr in die Dichtung eingeführt wird, da solche prächtigen Bauwerke meistens Stärke machtvoller höfischer Menschen demonstrieren.⁹⁸ So lässt sich des Weiteren schließen, dass die Burg Brandigan durch ihre dimensional Charakteristika auch das Prestige ihrer Besitzer widerspiegeln kann. Insofern kann sie dem Rezipienten auch das Gefühl beim imaginativen Anblick vermitteln, dass die Burg unerreichbar für diejenigen ist, die sich in deren Außenbereich befinden. Somit wird in der Burg Brandigan immerhin ein mysteriöser oder geheimnisvoller Charakter verankert, der jeden Betrachter emotional beeinflussen kann. Denn die monumentale Größe der Burg weist auf die Unerreichbarkeit und Sicherheit solcher mittelalterlicher Festungen gegenüber äußeren Angriffen hin.⁹⁹ Der Erzähler selbst erklärt in dem Sinne, wie diese Höhe vor Steinschleudern schützt: „ûf von der erde // entwahsen wol den mangan“ (Er. 7843-7844).

Im nächsten Abschnitt der Beschreibung ändert der Erzähler unmittelbar seine Blickperspektive auf die Burg:

den berc hete in gevangen
 ein buremûre hôch und dic
 ein ritterlicher aneblic
 zierte das hûs innen
 ez ragten vûr die zinnen
 tûrne von quâdren grôz (Er. 7845-7850)

In diesen Versen leuchtet es ein, dass sich der Erzähler nicht mehr im unteren Bereich der Burg befindet. Er scheint bereits die Beschreibung des hohen Felsens, auf dem die Burg steht, abgeschlossen zu haben. Denn die Beschreibung wird nunmehr der Burg selbst gewidmet, was darauf hindeutet, dass der Erzähler sich oberhalb des Felsens nahe der Burg

⁹⁷Vgl. Morsch, Carsten u. Lechtermann, Christina: ‚auf spiegelglattem Estrich‘ – Irritation in literarischer Raumerfahrung, in: Sprache und Literatur 35 (2004), Heft 94, S. 64-89; S. 64.

⁹⁸Vgl. Harlander, Christa: Schloss Prugg. Von der (Kastell-)Burg zum Wohnschloss: mittelalterliche Kastellburg – barockes Wohnschloss – historische Residenz, Hamburg 2015, S.107.

⁹⁹Vgl. Harlander, Christa: Schloss Prugg. S. 104f.

befindet. So wählt der Erzähler die Informationen aus, die er dem Rezipienten vermittelt, um ihn emotional zu beeinflussen. Dies kann der Grund sein, warum der Erzähler einen Weg nach oben nicht erwähnt. Denn aufgrund der Größe der Burg kann dieser Weg nicht ohne Mühe erfolgen, zumal die Burg für jeden Außenstehenden unerreichbar sein soll. Die Aussicht, mühevoll zur Burg emporklettern zu müssen, kann somit die Schönheit der Burg mindern, was dem Ziel des Erzählers nicht entspricht. Umgekehrt will der Erzähler eher dem Rezipienten die Attraktivität der Burg vorführen, damit er sich das imposante Bauwerk entsprechend ausmalen kann. Zu diesem Zweck äußert sich der Erzähler im Hinblick auf die Architektur der Burg wie folgt: „ein ritterlicher aneblic“ (Er. 7847).

Dass die Architektur der Burg die adlige höfische Kultur durch ihre Pracht widerspiegelt, steht außer Frage. Daher ist die Frage, wie der Erzähler nach oben auf den Felsen geklettert ist, auch in jeder Hinsicht irrelevant für den Rezipienten. Deswegen blendet der Erzähler einige Etappen der Beschreibung aus und wechselt seine Blickperspektive plötzlich, ohne den Weg nach oben zu beschreiben. Durch diesen plötzlichen Perspektivwechsel versucht der Erzähler erneut einen Einfluss auf die Wahrnehmung des Rezipienten zu nehmen, weil die Selbstimagination dem Rezipienten eine imaginative Welt zugänglich macht. Daher kann sich der Rezipient in einem Augenblick räumlich von einem Ort zu einem anderen versetzen, ohne dies in Frage zu stellen. So scheint der Erzähler die Wahrnehmung des Rezipienten zu beeinflussen, indem er dem Rezipienten narrative Impulse vermittelt. Der Rezipient wird im Sinne Gesine Mierkes durch einen narrativen künstlichen Raum gesteuert,¹⁰⁰ aber nicht ohne den Erzähler, welcher durch narrative Strategien Impulse in der Beschreibung des betroffenen Raums einbettet, um den Rezipienten zu manipulieren. Denn hinter jedem Impuls steht ein emotionaler Zweck. Genauso wie der Erzähler die überragende Größe, das Unerreichbarkeits- und Sicherheitsgefühl sowie die Attraktivität der Burg in den Vordergrund der Beschreibung rückt, versucht er dem Rezipienten weitere emotionale Anregungen in der Beschreibung der Burg Brandigan in folgenden Versen zu vermitteln:

Ein wazzer drunder hin vlöz,
des val gap michelen dôz,
wan ez durch ein gevelle lief
daz selbe tal was alsô tief
swer uf die zinnen sitzen gie
und er ze tal diu ougen lie,

¹⁰⁰Vgl. Mierke, Gesine: Architektur im Buch. Die Gralsburg in Wolframs von Eschenbach Parzival: Schauplatz oder Gedächtnispalast? In: Martin Huber u.a. (Hg.): Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien, Berlin 2012, S. 75-91; S. 76.

den dühte daz gevelle,
 sam er saehe in die helle:
 der swindel in ze tal zöch,
 sô daz er wider in vlôch. (Er. 7874-7882)

Der Erzähler versucht ein verstörendes narratives Bild zu integrieren, um den Rezipienten emotional zu beeinflussen. Denn er dreht die Betrachtungskonstellation um und konstruiert so eine gefährliche Situation in der Beschreibung der Burg. Dadurch gewinnt die Distanz zwischen Burg und Schlucht einen außergewöhnlichen Charakter.¹⁰¹ Damit der Effekt der Gefahr besonders einprägsam wird, inszeniert der Erzähler eine fließende Wasserquelle unterhalb der Burg, welche in eine tiefe Schlucht mündet: „wan ez durch ein gevelle lief // daz selbe tal was alsô tief“ (Er. 7876-7877). So kreiert der Erzähler ein entgegengesetztes Pendant im Verhältnis zur Höhe der Burg. Während sich der Anblick der Burg nach oben entlang einem zwölf Meter hohen Felsen emporstreckt, endet der Blick aus der Höhe nach unten nicht am Erdboden, sondern er wird durch eine Wasserquelle noch weiter in die Tiefe der Schlucht geleitet. Insofern wird die Distanz zwischen Höhe und Tiefe des Burgraums vergrößert. Folglich spielt das fließende Wasser eine entscheidende Rolle, denn es führt den Blick des Betrachters in den Abgrund.

Indem der Erzähler ein Schwindelgefühl benennt, welches der Blick von oberhalb der Burg nach unten in die Schlucht hervorruft, wird durch den Vergleich das Moment der Bedrohlichkeit des Abgrunds mit dem Höllenschlund (sam er saehe in die helle) verstärkt. Der Erzähler abstrahiert in der Beschreibung der Burg Brandigan jede handelnde Figur,¹⁰² damit sich der Rezipient selbst in die Situation des Blicks in einen bedrohlichen Abgrund versetzen kann. So versucht der Erzähler den Rezipienten narrativ zu beeinflussen:

Denn Orte des Gedächtnisses sind statisch - auch wenn sie der Ausgangspunkt für die darauf folgende Handlung sind. Verzierung steuert das Publikum durch den Text von einem assoziativen Bild zum anderen: von Brandigan aus der Ferne zur Schwindel erregenden Höhe der Burg, durch die Straßen der Stadt, bis zum Palas und zum Garten. Der Erzähler beabsichtigt durch die Verzierung, die Gedanken des Publikums zu beschäftigen.¹⁰³

Die Abwesenheit der Figuren verhindert nicht den emotionalen Transfer. Zahlreiche Strategien können von den Erzählern mittelalterlicher Texte entwickelt werden, um die Rezipienten emotional mit ihnen zu verbinden. Hierbei gilt beispielsweise die

¹⁰¹Vgl. Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im »Eneas«, im »Iwein« und im »Tristan«, Tübingen/Basel 2003, S. 60.

¹⁰²Vgl. Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. S. 61.

¹⁰³Pincikowski, Scott E.: Mikroarchitektur als Ort der didaktischen Erinnerung in der höfischen Literatur, in: Christine Kratzke u. Uwe Albrecht (Hg.): Mikroarchitektur im Mittelalter, Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, 335-353; S. 341f.

sympathische Verbindung, welche der Erzähler im Prolog zum Rezipienten aufbaut, als eine solcher emotionslenkenden Strategien. Daran knüpft der Erzähler bei der Beschreibung von Räumen den Mechanismus der Selbstimagination an, um unterschiedliche emotionale Wahrnehmungen narrativer Räume zu veranlassen.

Jedoch ist zu unterstreichen, dass Emotionen wie Liebe, Hass, Neid, Trauer nicht mit solchen Räumen verbunden werden können. Denn die genannten Emotionen werden grundsätzlich und vor allem im höfischen Roman durch die Handlung oder durch die Interaktion der Figuren manifestiert. So kann sich der Rezipient mit ihnen identifizieren und für sie Partei nehmen.¹⁰⁴ Dem ist zu entnehmen, dass der emotionale Identifikationsprozess durchaus handelnde Figuren voraussetzt.

Geht man davon aus, dass ein narrativer Raum ohne Präsenz von handelnden Figuren durch seine Beschreibung verschiedene emotionale Stimmungen oder Atmosphären erzeugen kann, ist zugleich die Frage der Übertragung dieser Stimmung bzw. Atmosphäre zu stellen. Hierbei führt mich die Analyse in diesem Kapitel zu der Hypothese, dass die emotionale Lenkung des Rezipienten in den mittelalterlichen Dichtungen bei der Beschreibung von nicht-figuren-bedingten Räumen auf dem Prinzip des emotionalen Impulses beruhen kann. Denn es lässt sich durch die Beschreibung der Burg Brandigan in Hartmanns „Erec“ feststellen, dass der Erzähler den Rezipienten durch narrative Strategien anstiftet, den narrativen Raum in seiner Wahrnehmung auszumalen und sich selbst darin vorzustellen. Dadurch versucht der Erzähler dem Rezipienten einen Impuls zu vermitteln, welcher dann in Emotion übersetzt wird, sobald der Erzähler in die Beschreibung des betroffenen Raums emotionskonnotierte lexikalische Wörter einbettet, um bestimmte Situationen zu bewerten. Beispielsweise hat der Erzähler im Rahmen der Beschreibung des Blicks in die Schlucht deutlich darauf hingedeutet, dass dies ein Schwindelgefühl beim Betrachter auslösen kann. Mit dieser lexikalischen Wortwahl ebnet der Erzähler dem Rezipienten den Weg zur emotionalen Wahrnehmung, da diese Bewertung ein Anhaltspunkt für den Rezipienten bei der Imagination des Blicks von der oberen Sphäre der Burg in die Schlucht sein kann. Zugleich bestimmt der Erzähler dadurch, ob der Rezipient den beschriebenen Sachverhalt positiv oder negativ wahrnehmen soll. Während der Erzähler einerseits den Blick in die Schlucht durch negativ konnotierte lexikalische Wörter wie „sam er saehe in die helle // der swindel in ze tal zôch“ (Er. 7881-7882),

¹⁰⁴Vgl. Kasten, Ingrid u. a.: Zur Performativität von Emotionalität in erzählenden Texten des Mittelalters. Eine Projektskizze aus dem Berliner Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des performativen‘, in: *Economia-Deutsch. Sonderheft der deutschen Sektion der ICLS*, (2000), 42-60; S. 53.

wiedergibt, hebt er die Attraktivität der Architektur der Burg andererseits hervor: „ein ritterlicher aneblic“ (Er. 7847).

Über die Bewertung des Erzählers hinaus kann der narrativ vermittelte Impuls außerdem dann Emotionen auslösen, sobald aus dem beschriebenen Raum ein Erscheinungsbild entsteht, welches eine sinnliche Wahrnehmung voraussetzt oder einen Gemütszustand vermittelt. Beispielsweise setzt die gigantische Größe der Burg Brandigan eine gezielte visuelle, also sinnliche Wahrnehmung voraus, wobei die höfische Attraktivität der Burg, das damit verbundene Unerreichbarkeits- bzw. Sicherheitsgefühl dem Rezipienten den Gemütszustand des Wohlgefühls vermitteln kann.

Emotionale Impulse sind wie angestiftete „emotionale Befindlichkeiten“¹⁰⁵, da sie von Erzählern mittelalterlicher Texte durch narrative Strategien beim Rezipienten ausgelöst werden können. Fragt man, was eine emotionale Befindlichkeit sein mag, antwortet Klaus Ridder wie folgt: „Eine emotionale Befindlichkeit ist nahezu immer Auseinandersetzung mit etwas außerhalb unseres Selbst – und zwar durchaus auch dann, wenn der Gegenstand, vor dem wir uns beispielsweise fürchten sich nicht genau fassen lässt.“¹⁰⁶ Das Prinzip des emotionalen Impulses ähnelt jenem der ‚emotionalen Befindlichkeit‘, insofern als beide über die klassischen Basisemotionen hinausgehen und somit weitere Gefühlszustände berücksichtigen, die schwer zu begründen sind. Der emotionale Impuls unterscheidet sich aber grundlegend von der ‚emotionalen Befindlichkeit‘ dadurch, dass ersterer Auslöser von Emotionen sowie emotionalen Befindlichkeiten ist. Er ist folglich an sich keine Emotion, sondern er ist der Wahrnehmungsweg zur Emotion sowie zur emotionalen Befindlichkeit. So können Erzähler mittelalterlicher Texte Einfluss auf die Wahrnehmung des Rezipienten mittels des narrativen Mechanismus des emotionalen Impulses nehmen. Narrative Räume ohne Figuren bieten somit einen entscheidenden Emotionslenkungsfaktor in den mittelalterlichen Dichtungen an. Deswegen möchte ich mich im nächsten Kapitel insbesondere auf diese Raumkategorie konzentrieren.

2.3. Raum

In der literaturwissenschaftlichen Forschung gibt es bereits zahlreiche Untersuchungen über das Raumkonzept überhaupt, da der Begriff selber als Paradigma zu betrachten und

¹⁰⁵Ridder Klaus: Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters, in: Ingrid Kasten u.a. (Hg.): Codierung von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, Berlin/New York 2003, S. 206-221; S. 206.

¹⁰⁶Ridder Klaus: Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters. S. 206.

deswegen nicht leicht definierbar ist. Darum wird viel diskutiert, was unter Raum verstanden werden kann. Auch fundamentale Charakteristika des Raumkonzepts sind umstritten.

Zu Beginn dieser Analyse lohnt es sich zunächst die Frage zu stellen, wie der Begriff Raum in der Literaturwissenschaft und insbesondere in der mittelalterlichen Literatur zu erfassen ist. Fast alle Untersuchungen, die sich mit dieser Frage beschäftigt haben, greifen hauptsächlich auf Aristoteles' Definition zurück, der den Begriff Raum als einen enthaltenden ‚Körper‘ versteht.¹⁰⁷ Diese Raumdefinition wird in der literaturwissenschaftlichen Raumforschung bis heute besonders beachtet.

In der Philosophie des Mittelalters wurde Räumlichkeit jedoch anders verstanden, z.B. durch Thomas von Aquin:

Nach Thomas von Aquin gibt es bekanntlich keinen Raum und keine Zeit unabhängig von den Dingen. [...] Die Räumlichkeit wird bei Thomas von der Quantität und der Örtlichkeit, die Zeitlichkeit von der Bewegung und Veränderlichkeit der Dinge her gedacht. Raum und Zeit sind also weder direkt mit der Substanz als Substanz noch mit dem innersten Zentrum des Seienden, dem sog. Seinsakt, unmittelbar zusammen zu sehen. [...] Durch das Akzidens der Ausdehnung wird die Substanz in eine Vielheit von sog. Ganzheitsteilen auseinandergelegt.¹⁰⁸

Für Thomas von Aquin entstehen Räume nur dadurch, dass Bewegungen zwischen mehreren Örtlichkeiten erfolgen. Diese These stellt Aristoteles' Theorie in Frage und ergänzt das in der Antike vorherrschende Raumkonzept um einen neuen Anhaltspunkt, nämlich das Konzept des Bewegungsraums. In der Literaturwissenschaft wird sowohl die eine als auch die andere These vertreten. Im Jahr 2009 z.B. führt Katrin Dennerlein eine neue Begrifflichkeit in die Literaturforschung ein, um das von Aristoteles entwickelte Konzept zu erweitern. So übernimmt sie in ihrer Untersuchung zur ‚Narratologie des Raums‘ den vom Linguisten Lakoff und dem Philosophen Johnson ausgearbeiteten Begriff ‚Container‘, um ihn dem substanziellen Raumbegriff anzupassen.¹⁰⁹ Seither gilt der Begriff ‚Containerraum‘ als Substitut für Behälterraum in der Literaturwissenschaft zum Raumkonzept. Diesbezüglich ist zu bemerken, dass der Begriff ‚Containerraum‘ auch dieselben Prinzipien wie Aristoteles' Theorie bezüglich des Behälterraums aufweist. Es handelt sich somit nur um eine Veranschaulichung des Behälterraums, da der Innenraum

¹⁰⁷Vgl. Aristoteles: Physik. Vorlesung über Natur, übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen herausgegeben von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987, S. 155.

¹⁰⁸Metz, Wilhelm: Raum und Zeit bei Thomas von Aquin. In: Jan Aertsen u. Andreas Speer (Hg.): Raum und Raumvorstellung im Mittelalter, Berlin/New York 1998, S. 304-309; S. 305.

¹⁰⁹Vgl. Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York 2009, S. 60ff.

eines Containers deutlich von seinem Außenraum abgegrenzt wird.¹¹⁰ Containerräume können in den literarischen Texten des Mittelalters z.B. dadurch erkannt werden, dass sie als aufgebaute und geographisch lokalisierbare Räume, wie Königspaläste, Burgen und Kemenaten, gelten. Sie sind darüber hinaus in ihrer Entstehung in den literarischen Texten mit Figurenhandlungen assoziiert. Dies bedeutet, dass Containerräume trotz ihrer festen materiellen Abgrenzbarkeit nicht von den Figuren getrennt werden können.

Was Bewegungsräume in der mittelalterlichen Literatur anbelangt, möchte ich auf Störmer-Caysas Untersuchung verweisen, um den Unterschied zwischen den beiden Thesen von Aristoteles und Thomas von Aquin hervorzuheben. Denn Störmer-Caysa ist beispielsweise der Meinung, dass narrative Texte des Mittelalters nicht eigens narrativ inszenierte Räume enthalten, bevor Figuren in den Räumen selbst handeln. Ihr zufolge entstehen die narrativen Räume in mittelalterlichen Texten überhaupt erst durch die Figurenbewegungen.¹¹¹ So macht Störmer-Caysa die Entstehung narrativer Räume in der mittelalterlichen Literatur von den Figurenhandlungen abhängig. Außerdem entwickelt sie in diesem Zusammenhang den Ausdehnungscharakter einiger narrativer Räume und kategorisiert diese als ‚Sproßräume‘. ‚Sproßräume‘ sind jene Räume, die keine Abgrenzungen aufweisen, sondern sie werden immer kleiner oder größer, je nach der Bewegung der handelnden Figuren. Störmer-Caysa weist dementsprechend auf landschaftliche Raumdarstellungen hin, da sie meistens keine Grenzen aufweisen.¹¹² Beispielsweise werden Wälder in mittelalterlichen Texten als so große und tiefe landschaftliche Räume dargestellt, dass in ihnen verschiedene ‚Aventiuren‘ an unterschiedlichen Orten stattfinden. Auch nach Annette Gerok-Reiter und Franziska Hammer gehen Landschaftsdarstellungen über das substantielle Charakteristikum des aristotelischen Raumkonzepts hinaus.¹¹³

Darüber hinaus können auch innerhalb eines Containerraums ‚Sproß‘-Räumlichkeiten entstehen, wie Störmer-Caysa anhand von Hartmanns ‚Iwein‘ mit der Darstellung von Lunetes Bett aufzeigt. Denn je nach dem Zweck der Erzählung wird jenes Bett entweder auf seine initiale Funktion als Bett reduziert oder es steht für Lunetes gesamten

¹¹⁰Vgl. Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York 2009, S. 60ff.

¹¹¹Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. S. 238.

¹¹²Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. S. 70.

¹¹³Vgl. Gerock-Reiter, Annette u. Hammer Franziska: Spatial Turn/Raumforschung. In: Christiane Ackermann u. Michael Egerding: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin/Boston 2015, S. 481-516; S. 495ff.

Wohnraum.¹¹⁴ Somit fungiert das Bett im zweiten Fall als rhetorische Figur der Synekdoche. Durch Lunetes Bewegungen erhält der Raum einen ausdehnenden Charakter und kann folglich als ‚Sproßraum‘ bezeichnet werden. Trotzdem sind ‚Sproßräume‘ auch als Bewegungsräume zu bezeichnen, da sie sich nicht unabhängig von den Figurenhandlungen ausdehnen. Ob sich die Funktionen narrativer Räume in den literarischen Texten des Mittelalters von den Raumdarstellungen in postmittelalterlichen Texten unterscheiden, untersuchen Annette Gerock-Reiter und Franziska Hammer. Mittels Beispielen aus der mittelalterlichen Literatur stellen sie heraus, dass die Raumdarstellungen im Mittelalter meistens mit einer religiösen Sinndeutung funktionalisiert werden¹¹⁵

In Anlehnung an diese bereits entwickelten Kategorien zu narrativen Räumen in der mittelalterlichen Literatur möchte ich hierbei eine neue Raumkonstellation herausstellen. Zu diesem Zweck möchte ich die narrativen Containerräume in der mittelalterlichen Literatur im Sinne von Katrin Dennerleins Konzept untersuchen, welche sich als figurlose Räume bezeichnen lassen. Deswegen zielt dieses Kapitel darauf, die Charakteristika eines figurlosen Raums und deren Funktionen in den literarischen Texten des Mittelalters herauszufinden. Zu diesem Zweck lohnt es sich zunächst klarzustellen, was das Konzept des figurlosen Raums meint. In den narrativen Texten des Mittelalters sind einige Raumdarstellungen zu finden, welche unabhängig von Figurenbewegungen eingesetzt werden. Diese Räume bezeichne ich als figurlose Räume. Sie sind meistens geographisch lokalisierbar und weisen konkrete Abgrenzungen auf. Dieses Charakteristikum macht sie mit den Containerräumen vergleichbar. Jedoch unterscheiden sich figurlose Räume von Containerräumen dadurch, dass sie allen Figurenhandlungen vorangehen, welche mit ihnen verknüpft werden. Wie Katrin Dennerlein in ihrer Untersuchung zu demonstrieren versucht, weisen nicht alle Containerräume in literarischen Texten dieselben Funktionen auf:

Damit schließe ich diejenigen Räume aus, in denen nur Dinge enthalten sind bzw. sein können. Dieser Ausschluss ist dadurch begründet, dass ein Zimmer oder eine Insel eine andere Funktion für das Erzählen haben als das Innere einer Dose oder eines Beutels: Räume, die zur Umgebung von Figuren werden, charakterisieren diese oftmals. Die in ihnen gegebenen Bedingungen können darüber hinaus handlungsbestimmend sein, und denjenigen Bereichen, in denen die Handlung spielt, kommt offenbar ein besonderer Status zu. Als Räume der erzählten Welt sollen aber nicht nur diejenigen Gegebenheiten gefasst werden,

¹¹⁴Vgl. Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. S. 71.

¹¹⁵Vgl. Gerock-Reiter, Annette u. Hammer Franziska: Spatial Turn/Raumforschung. S. 495ff.

die tatsächlich zur Umgebung von Figuren werden, sondern auch solche, die es nach den jeweiligen Regeln der erzählten Welt werden könnten.¹¹⁶

Insofern will sich meine Untersuchung hinsichtlich der mittelalterlichen Literatur an Katrin Dennerleins Raumkonzept anschließen, da figurlose Räume zunächst als grundsätzlich leere Räume zu bezeichnen sind. Sie sind in den narrativen Texten des Mittelalters dadurch zu erkennen, dass der Erzähler über sie und ihre architektonische Struktur berichtet, **bevor** die handelnden Figuren zielstrebig nach ihnen suchen, um dort eine Handlung zu vollziehen. In dieser Konstellation scheinen figurlose Räume regelrecht auf die Figuren zu warten. Denn der Rezipient erfährt lange zuvor über sie, bevor konkrete Figurenhandlungen mit ihnen verbunden werden. Zur Kategorie der figurlosen Räume gehören aber auch solche Räume, die zum Zweck eines exklusiven Handlungsablaufs dargestellt werden. Damit meine ich die spezifischen Konstellationen, in denen der Erzähler mittelalterlicher Texte figurlose Räume für die Figuren oder von den Figuren selbst aufbauen lässt. Zumal das Raummaterial, welches zu ihrem Aufbau beiträgt, meistens vorher besteht und die Figuren den aufgebauten Raum erst nach dessen ausführlicher architektonischer *descriptio* betreten, sind exklusive Räume folgerichtig in die Kategorie der figurlosen Räume einzustufen. Darüber hinaus muss auch berücksichtigt werden, dass figurlose Räume vor und nach den Figurenhandlungen grundsätzlich leer bleiben, da die Figuren sie nur betreten, um ein Ziel zu erreichen. Denn nach ihren Handlungen in den figurlosen Räumen verlassen die Figuren die Räume meistens wieder und kehren dann nur selten in sie zurück. Aber notfalls suchen die Figuren diese Räume immer wieder kurzfristig auf. Die Erzähler berichten in diesem Fall nur über sequenzielle Figurenhandlungen, welche dann und wann mit diesen Räumen wieder verbunden werden.

Figurlose Räume gehören zu den Raumkategorien der mittelalterlichen Literatur. Hierbei möchte ich ähnliche exklusive narrative Räume unter dem Aspekt ihrer Figurlosigkeit untersuchen, um deren Funktionen in den Dichtungen herauszustellen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, zunächst die architektonische Struktur der figurlosen Räume zu untersuchen. Dafür möchte ich insbesondere anhand der rhetorischen narrativen Technik der *descriptio* den Aufbau der figurlosen Räume analysieren. Diesbezüglich beschäftige ich mich zu Beginn mit der *descriptio* des Pallas-Grabes im „Eneasroman“, weil dieses Grab auf den Tod des Pallas zu warten scheint. Denn wie sich im Folgenden herausstellt, wird das Grab lange vorher gebaut, bevor der König stirbt:

¹¹⁶Vgl. Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York 2009, S. 69.

do hete der kuonich riche
 ein grap giheizet machen
 mit zierlichen sachen
 in einem gewelbe,
 alda der kuonich selbe
 inne wolde sin gilegen. (En. 8264-8269)
 [...]
 daz giwelbe was lussam,
 so ez dem herren wol gizam,
 da Pallas inne lach,
 vnd stuont, als ich iv wol gisagen mac,
 bi ir synagoge,
 sinewel vnd nit hohe
 vnde was giwort mit sinne
 vnd wol gezieret inne
 vnde was betalle herlich. (Eneasroman, 8273-8281)¹¹⁷

Diese Verse leiten die Beschreibung des Pallas-Grabes ein. Dabei fällt in der Struktur der Beschreibung des Grabes auf, dass der Erzähler die Information über den besonderen Typus dieses narrativen Raums vermittelt. So erfährt der Rezipient zunächst, dass es sich um ein Grabmal handelt. Außerdem weist der Erzähler den Rezipienten darauf hin, dass das Grabmal zu Lebzeiten des Königs Êvander noch gebaut wurde, damit er selbst nach seinem Tod darin begraben wird. Nachdem sein Sohn, der junge König Pallas, vor ihm gestorben ist, lässt der mächtige König Êvander seinen Sohn in diesem Grab beerdigen. Ergo wartet der Raum des Grabmals auf den Tod einer der beiden Könige und ist bis dahin leer geblieben.

Die descriptio des Grabes beginnt mit seinem Gewölbe: „daz giwelbe was lussam“ (En. 8273). Danach weist der Erzähler auf die Präsenz von Pallas' Leiche im Grab hin: „so ez dem herren wol gizam, // da Pallas inne lach,“ (En. 8274-8275). Kann das Pallas-Grab trotz des Leichnams während der descriptio als figurloser Raum betrachtet werden? Hierauf ist zu erwidern, dass die frühere Entstehung des Grabes seine Figurlosigkeit ausmacht. Des Weiteren ist die Figurenhandlung, nämlich Pallas' Beerdigung, mit dem Grab nach der Erzählzeit erst a posteriori verbunden. So will der Erzähler das Grab als eigenständigen leeren Raum in der Wahrnehmung des Rezipienten erscheinen lassen.

Die descriptio des Grabmals selbst schließt sich an die vorherigen Verse an:

nidene was der esterich
 von lutiren christallen
 vnd iaspide unde chorallen,
 die sule marmersteine.

¹¹⁷Zitiert nach Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. hg. v. Hans Fromm, Frankfurt am Main 1992. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit En.

die wende von helfenbeine
 da inne stuont manic edil stein
 div sunne nider drin schein
 noch neheines tages licht,
 wan da newas vinstre inne niet.
 Daz himelze was obine
 gimahtet wol ze lobene
 wol gemischt mit golde. (En. 8282-8293)

Nun fällt besonders auf, dass der Erzähler in der descriptio die Blickperspektive gewechselt hat. Denn die descriptio hat zuvor beim Gewölbe des Grabmals angefangen und mündet nunmehr in dessen Innenraum. So scheint der Erzähler ein Ordnungsprinzip in der descriptio von oben nach unten zu beachten. Denn zunächst widmet er sich dem Gewölbe und danach den Innenraumkomponenten des Grabmals. In dieser Reihenfolge beschreibt der Erzähler den Boden des Grabmals: „nidene was der esterich“. (En. 8282), die Säulen und die Wand innerhalb des Grabes: „die sule marmmersteine. // die wende von helfenbeine“ (En. 8285-8286). Anschließend beschreibt er erneut das Gewölbe, um den ersten Teil der descriptio zu beenden: „Daz himelze was obine // gimahtet wol ze lobene // wol gemischt mit golde“ (En. 8291-8293). Hierbei fällt eine Umkehr des Ordnungsprinzips von unten nach oben auf. Denn der Blick des Erzählers scheint von unten her, am Boden beginnend, Säulen und Wände empor, zurück zum Gewölbe zu steigen.

Mit einer ähnlichen narrativen Strategie beschreibt der Erzähler die Komponenten innerhalb des Grabes.

inmitten stuont der sarche
 vf vier philaren,
 di von porfier warn
 misliche gevar. (En. 8296-8299)
 [...]
 bi ime stuonden drinne
 zwei vaz uil gefuoge
 als zwene wenige cruoge,
 wand ez der chunich wolde. (En. 8306-8310)
 [...]
 ein edil amatiste
 was der stein, der da vffe lach.
 daran stuont als man wol gisach,
 sin epithafium gscriben. (En. 8330-8333)

Indem der Erzähler den Sarg in der Mitte des Grabmals lokalisiert, will er die enthaltenen Innenraumkomponenten des Grabmals von der Aufbaustruktur des Grabmals trennen. Außerdem beginnt der Erzähler mit der Beschreibung des Sarges, um das bei der ersten descriptio des Pallas-Grabes beachtete Ordnungsprinzip von oben nach unten erneut zu

verwenden. Denn der *descriptio* des Sarges folgen die vier Pfeiler, welche den Sarg von unten stützen. Daraus lässt sich schließen, dass der beschriebene Sarg nicht in direktem Kontakt mit dem Fußboden des Grabmals ist, sondern er befindet sich auf einer höheren Ebene. Die Erwähnung der Pfeiler trägt dazu bei, den Blick des Rezipienten von der Ebene des Sarges nach unten bis zum Fußboden zu lenken. Jedoch führt die *descriptio* erneut nach oben, weil der Erzähler zum Schluss das Epitaph auf dem Sarg beschreibt. Letztlich erfolgt die Beschreibung der Innenraumkomponenten des Grabmals von oben beim Sarg, die Pfeiler entlang, bis nach unten zum Fußboden des Grabmals, bevor der Erzähler den Blick wieder nach oben zurück auf das Grabmal lenkt.

Somit wiederholen sich die Beschreibungsprinzipien: von oben nach unten und von unten nach oben. Denn mittels seiner eigenen Imaginationskraft muss der Rezipient zweimal ins Grabmal hineinschauen, um einerseits dessen Struktur und andererseits die enthaltenen Komponenten wahrzunehmen. So wiederholt der Erzähler die Darstellung einiger Komponenten, um die Blickperspektive des Rezipienten zu beeinflussen. Dafür sind beispielsweise „die *sule marmorsteine*. // (En. 8285) und die // [...] vier *philaren*“ (En. 8297) zuständig. Diese Komponenten können denselben Effekt übermitteln, nämlich den Blick des Rezipienten jeweils nach unten oder nach oben zu lenken. Denn während die Pfeiler den Blick des Rezipienten vom Sarg nach unten zum Fußboden lenken können, sind die Marmorsäulen imstande, den Blick nach oben in Richtung des Gewölbes oberhalb des Sarges zu lenken. Diesen beiden Blickperspektiven entspringt eine deutliche Kontrastdarstellung, welche relevant während der Wahrnehmung des Grabes sein kann. Denn durch den Kontrast, den die beiden Blickperspektiven hervorrufen, hat der Erzähler sowohl den Innenraum des Grabmals als auch die obere Sphäre des Grabmals veranschaulicht.

Auch für die *descriptio* des Eneas-Zeltes verwendet der Erzähler ähnliche narrative Strukturen:

do hete man Enee bracht
 ein gezelt weit vnde ho.
 daz het im frawe Dido
 gegeben durch minne.
 Es was geworcht mit sinne,
 alz ich iv wol sagen mach.
 Es stunt, da man es uerre sach,
 als es ein turn ware.
 Zwainzich soümare
 Enmochten es dar nicht getragen (En. 9208-9217)

In diesen Einführungsversen der descriptio des Zelttes erwähnt der Erzähler, wie vorhin bei der descriptio des Pallas-Grabes, den zu beschreibenden Raumtypus: „ein gezelt weit vnde ho.“ (En. 9209) Außerdem weist er auf die Präexistenz des Zelttes hin, indem er dessen Vorgeschichte erklärt: „daz het im frawe Dido // gegeben durch minne.“ (En. 9210-9213). Aufgebaut wird das Zelt aber erst zu einem speziellen Zeitpunkt der Handlung: zum einen, weil es schon spät war: „ez was aber ze spate.“ (En. 9187), zum anderen hat Eneas sein Zelt vor der Stadt Laurente aufbauen lassen, da er die Stadt erobern will:

Eneas wart ze rate
 Mit den seinen holden,
 die im helfen wolden,
 die burch besizzen an den graben
 vnde nimmer chomen draben,
 e er si gewunne, (En. 9188- 9193)
 [...]
 do hiez der herre Eneas
 alle seine holden,
 die im helfen solden,
 herbergen an daz uelt
 vnde selbe sein gezelt
 vor der purch aufstan.
 Daz wart schiere getan. (En. 9198-9204)

Insofern funktioniert das Eneas-Zelt wie ein exklusiver figurloser Raum in der Erzählung. Denn nach den Informationen des Erzählers besteht dieses Zelt lange vor seinem Aufbau, und bevor Dido es Eneas gegeben hat. Zudem ist zu berücksichtigen, dass das Eneas-Zelt in diesem Moment der Erzählung nicht als aufgesuchter Raum auftaucht. Denn die Beschreibung des Zelttes in der Erzählung erfolgt ohne jegliche Figurenhandlung darin. Anstatt die descriptio des Zelttes mit den damit zu verknüpfenden Figurenhandlungen zu beschreiben, zieht der Erzähler es vor, anders zu verfahren. Zunächst beschreibt der Erzähler lediglich das Zelt. Erst am Ende von dessen descriptio betont er, wie der ganze Raum von Rittern bis zum Morgen bewacht wird. Dadurch impliziert der Erzähler, dass die Ritter das Zelt nur bewachen können, wenn sich Eneas innerhalb des Zelttes befindet:

dar vmbe herbergite daz her,
 manich choene troian,
 vnde manich gezelt wol getan
 ward da dez nachtes auf geslagen. (En. 9236-9239)

Was die descriptio des Zelttes selbst angeht, lässt sich auch daran ein bestimmtes Ordnungsprinzip erkennen:

es stunt, da man es uerre sach,
 als es ein turn ware.
 zwainzich soümäre

enmohten es dar niht getragen.
 Es wart auf einen berch geslagen
 an eine uil schone stat,
 al da Eneas pat (En. 9214- 9220)

Der Standpunkt des Erzählers im Verhältnis zum Zelt erscheint zunächst weit entfernt. Denn er weist darauf hin, dass das Zelt von fern gesehen einem Turm ähnelt: „es stunt, da man es uerre sach, // als es ein turn ware.“ (En. 9214-9215). So markiert er die Beschreibung des Zeltes, welches mit einem Blick aus weiter Ferne beginnt. Den folgenden Versen ist zu entnehmen, dass sich der Erzähler der Zeltanlage genähert hat. Denn er beschreibt nicht nur den hohen Berg, auf dem das Zelt aufgerichtet ist, sondern auch die Schönheit des Feldes, auf dem es steht, sowie dessen Gewicht durch die Anspielung auf die zwanzig Tiere. Folglich inszeniert der Erzähler zwei Standpunkte im Verhältnis zum Zelt in der descriptio, um die Blickperspektive des Rezipienten von Ferne ausgehend in die Nähe des Zeltes zu lenken.

Außerdem enthält die descriptio des Zeltes ein weiteres Ordnungsprinzip:

auf einen uil hohen mast.
 die snuere waren uil uast,
 als si uon rehte solten sein.
 der chnopf der uas guldein,
 darauf saz ein guldein are.
 daz gezelt was uare,
 zwaier hande samit.
 einen hof uile weit
 sluoch man vmbe daz gezelt
 vnd beuiench ein michel uelt.
 daz wart durch herschaft getan,
 durch reichtuom vnd durch wolstan.
 es stunt als ein maüre.
 dez nam in luzel türe,
 es was nicht durch wer. (En. 9221-9235)

Nun beschreibt der Erzähler den Aufbau des Zeltes von oben nach unten. Dafür erwähnt er zunächst die hohe Zeltstange, an der die Zeltschnüre befestigt sind: „auf einen uil hohen mast. // die snuere waren uil uast“ (En. 9221-9222). Außerdem ist zu berücksichtigen, dass der Erzähler den Knauf an der Spitze der Stange gleich danach beschreibt, um die Imagination des Rezipienten eindeutig an der oberen Sphäre des Zeltes zu orientieren: „der chnopf der uas guldein, // darauf saz ein guldein are.“ (En. 9224-9225). Danach läuft die descriptio des Zeltes weiter nach unten, und zwar durch die Erwähnung des Zelttuchs: „daz gezelt was uare, // zwaier hande samit.“ (En. 9226-9227). Die folgende Phase der descriptio beschließt die Darstellung des Zeltes. Dadurch lässt sich der descriptio entnehmen, dass die Blickperspektive des Erzählers nicht mehr die obere Sphäre des Zeltes

umfasst, sondern tatsächlich nach unten gelenkt wird: „sluoch man vmbe daz gezelt // vnd beuiench ein michel uelt.“ (En. 9229-9230). Des Weiteren setzt der Erzähler hierbei erneut einen Akzent auf die Exklusivität des Zeltraums, da das Zelt von einem kleinen Feld umfriedet ist.

Darüber hinaus weist die *descriptio* des Zeltens auch einige Wiederholungen auf: „es stunt, da man es uerre sach, // als es ein turn ware.“ (En. 9221-9222). Durch den Vergleich mit einem Turm hat der Erzähler den allerersten Höheneffekt angedeutet, da ein Turm immer Höhe impliziert. Danach wiederholt sich dieser Effekt in der *descriptio* immer wieder: „Es wart auf einen berch geslagen“ (En. 9218), „auf einen uil hohen mast. // die snuere waren uil uast,“ (En. 9221-9222), „der chnopf der uas guldein, // darauf saz ein guldein are.“ (En. 9224-9225) Hierbei ist festzustellen, dass der Knauf und darauf die Adlerfigur ganz oben an der Spitze der Stange sitzen. Außerdem beschreibt der Erzähler den umgebenden Zaun zweimal. Zunächst durch eine vage Beschreibung: „einen hof uile weit // sluoch man vmbe daz gezelt // vnd beuiench ein michel uelt.“ (En. 9229-9230). Im Anschluss macht der Erzähler deutlich, wie das Zelt umfriedet ist: „es stunt als ein maüre.“ (En. 9233).

Im Vergleich zum Pallas-Grab weist die *descriptio* des Eneas-Zeltens keine Kontraste auf. Jedoch ergibt die Untersuchung der beiden figurlosen Räume, dass die *descriptio* figurloser Räume nach bestimmten narrativen Prinzipien durchgeführt werden kann. Drei Prinzipien kommen diesbezüglich überhaupt ins Spiel, nämlich die taxonomische Beschreibung, die (Effekt)Wiederholung und die Hervorhebung der Kontraste. Diese narrativen Prinzipien können als Auffälligkeitsstrukturen betrachtet werden. Denn das taxonomische Prinzip ermöglicht dem Rezipienten, eine klar überblickbare *descriptio* des beschriebenen figurlosen Raums samt dessen (weniger) auffälligen Komponenten in seiner Wahrnehmung zu berücksichtigen. Dafür versucht der Erzähler den zu beschreibenden Raum narrativ so zu konstruieren, dass ihn sich der Rezipient in seiner Wahrnehmung rekonstruieren kann. Dies trifft insbesondere auf den ersten Typus des figurlosen Raums wie z.B. der *descriptio* des Pallas-Grabes zu, da das Grab schon zuvor gebaut wurde und vom Erzähler dem Rezipienten präsentiert wird. Im zweiten Fall hinsichtlich der exklusiven figurlosen Räume versucht der Erzähler durch die Taxonomie die zu beschreibenden Räume narrativ aufzubauen, da diese Räume erst aufgebaut werden müssen wie im Fall des Eneas-Zeltens. So können diese *descriptio*-Einheiten besonders dem Rezipienten während der Wahrnehmung auffallen, insofern als der Rezipient seine Wahrnehmung auf die ständige Hin-und-her-Bewegung zum Aufbau des Raums konzentrieren muss.

Genauso können die (Effekt)Wiederholungsstrategie und die Hervorhebung der Kontraste sämtliche Auffälligkeiten an dem zu beschreibenden Raum in den Vordergrund rücken. Zudem dienen die (Effekt)Wiederholungen dazu, den Rezipienten auf bestimmte Details der *descriptio* mehrfach hinzuweisen, damit sich der Rezipient mit diesen wiederholten Komponenten in seiner Wahrnehmung beschäftigt. Durch die Wiederholung liegt es nahe, dass die Objekte der Wiederholungen dem Rezipienten auffallen können. Außerdem können auch wiederholte Beschreibungsstrategien dazu dienen, dem Rezipienten das narrative Schema des Erzählers in der *descriptio* vertraut zu machen. Darüber hinaus kann der Erzähler auch durch die Hervorhebung der Kontraste den Rezipienten auf sämtliche Komplexitäten der *descriptio* oder auf merkwürdige Komponenten des figurlosen Raums sowie auf auffallende Gegenüberstellungen aufmerksam machen.

Meine Arbeit zielt unter anderem auf die Frage, ob in den mittelalterlichen Texten aus der Gattung des höfischen Romans figurlose Räume anzutreffen sind, denen ähnliche narrative *descriptio*-Prinzipien zugrunde liegen.

Denn dort, wo die Aufmerksamkeit des Rezipienten gehalten werden kann, dort können diese narrativen Strukturen auf die Emotionen des Rezipienten zielen. Dass z.B. Komplexitäten in der *descriptio* der figurlosen Räume durch die Auffälligkeitsstrukturen hervorgehoben oder noch besser aufgelöst werden können, kann jedenfalls auf die emotionale Lenkung des Rezipienten zielen. Denn dadurch bettet der Erzähler ästhetische Emotionen über Inkohärenzen oder über Merkwürdigkeiten in der *descriptio* ein, welche die Stimmung des Rezipienten beeinflussen können. Sobald diese Komplexitäten durch eine strukturierte Beschreibung aufgelöst werden, können die figurlosen Räume für die Rezipienten konkreter imaginierbar sein. So vermeidet der Erzähler schwammige Imaginationsbilder des figurlosen Raums.

Von diesen potenziellen emotionalen Impulsen ausgehend, welche den Auffälligkeitsstrukturen zugrunde liegen, möchte ich auf die beiden vorhin untersuchten figurlosen Räume in Heinrichs „Eneasroman“ zurückkommen. Dabei möchte ich im Folgenden herausstellen, inwiefern die Auffälligkeitsstrukturen in der *descriptio* des Pallas-Grabes und in jener des Eneas-Zeltes emotionale Impulse aufweisen können.

Hinsichtlich des Pallas-Grabs ist festzustellen, dass die Auffälligkeitsstrukturen verschiedene Emotionen ins Spiel bringen, die den Rezipienten beeinflussen können. Das Pallas-Grab stellt einen besonderen Raumtypus in der Erzählung dar, da mit einem Grab

immer Tod und Trauer verbunden sind. So vermittelt der Raumtypus selbst unabhängig von Figuren und vom Handlungsablauf einen Ansatz zur Emotion der Trauer. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass der Erzähler die Trauer um Pallas' Tod im Handlungsablauf der Erzählung verdeutlicht, bevor die *descriptio* des Grabes an sich erfolgt: „dâ was weinen unde klagen“ (En. 8260). Dem ist zu entnehmen, dass sowohl die Essenz des Raumtypus als auch der Kontext, in dem das Grab beschrieben wird, auf die Emotion der Trauer hindeuten. Darauf kann der Rezipient hingewiesen werden, bevor er die *descriptio* des Grabes überhaupt wahrnimmt.

Ihrerseits können die Auffälligkeitsstrukturen dafür sorgen, dass der Rezipient einem anderen emotionalen Impuls ausgesetzt wird. Die taxonomische Beschreibung des Pallas-Grabes kann den Rezipienten dazu bewegen, das Grab als schönen Raum zu betrachten, da es mit vielen kostbaren prächtigen Komponenten versehen ist. Dafür beginnt der Erzähler die Beschreibung des Grabgewölbes, da das Gewölbe die allererste Komponente darstellt, die bei einem Grabmal auffällt. So versucht der Erzähler den Blick des Rezipienten bei der Wahrnehmung des Grabes auf dessen Kostbarkeit zu konzentrieren. Dabei fokussiert der Erzähler die Attraktivität des Grabes: „daz giwelbe was lussam“ (En. 8273). Außerdem versucht der Erzähler die anziehende Wirkung, die das Grab auf seinen Betrachter haben kann, zu akzentuieren: „die sule marmarsteine. // die wende von helfenbeine“ (En. 8285-8286). Es lässt sich dementsprechend behaupten, dass der Erzähler die kostbare Natur der Säulen und der Wände absichtlich evoziert, um die Attraktivität des Grabes hervorzuheben.

Durch die wiederholte taxonomische Strategie präsentiert der Erzähler den Sarg in der Mitte des Grabes. Dem Rezipienten erklärt der Erzähler dabei, dass der Sarg nicht ganz unten am Boden des Grabes zu finden ist, sondern auf einer höheren Ebene. Dadurch zeigt der Erzähler neben der Attraktivität des Grabes, wie spektakulär der Sarg im Grab präsentiert wird. So verbindet er die kunstvolle Beschreibung des Grabes mit ästhetischen emotionalen Impulsen. Dass die vier Pfeiler, die den Sarg stützen, eine Symbiose mit den Säulen des Grabes eingehen, dient nicht nur der Lenkung des Blicks des Rezipienten. Sondern der Erzähler zeigt auch, inwiefern das Grab an sich die Ehre des verstorbenen Pallas ausdrückt. Deswegen liegt der Sarg nicht auf dem Boden des Grabes, sondern ruht auf vier Pfeilern. Genauso wie die Säulen des Grabes können auch die Pfeiler hierbei die Stabilität des Grabes symbolisieren. Denn während die Säulen für die Standhaftigkeit des

Grabes relevant sind, sichern auch die Pfeiler unter dem Sarg seine Stabilität. Letztere schützen sein edles Material vor Beschädigung durch den Boden.

Insgesamt können demnach die taxonomische Darstellung und die (Effekt)Wiederholung Garantien für eine emotionale Lenkung des Rezipienten sein. Denn durch diese narrativen Strategien erscheint das Pallas-Grab attraktiv, bewunderungswürdig, sicher und edel. Dieses Erscheinungsbild, welches aus der Taxonomie und der (Effekt)Wiederholung entsteht, kontrastiert die Funktion des Grabes. Denn der Erzähler präsentiert der Trauer gegenüber positive Emotionen in der *descriptio*. Damit erhält der Rezipient während der Wahrnehmung des Grabes zwei gegensätzliche emotionale Angebote.

Fragt man, inwiefern die *descriptio* des Eneas-Zeltes emotionale Impulse aufweisen kann, ist zunächst der Kontext zu berücksichtigen, in dem das Zelt beschrieben wird. Denn der Kontext der Beschreibung hebt besonders zwei Emotionen hervor. Einerseits hat Eneas den Tod Kamilles erfahren und andererseits entscheidet er sich die Stadt Laurente zu erobern:

dô der hère Êneas
 ûz dem walde komen was
 und ze sînm lûten quam
 und daz mâre vernam,
 daz kamille was erslagen
 [...]
 dô wart her des ze rate
 mit den sînen holden,
 die im helfen wolden
 die borch besitzen an den graben
 unde nimmer kommen drabe,
 ê he sie gewunne. (En. 9177-9193)

Daraus ist zu schließen, dass der Erzähler bereits eine kriegerische Motivation im Kontext der Erzählung ansiedelt. Indem der Erzähler das Eneas-Zelt vor der Stadt Laurente beschreibt, hebt er auch das Risiko eines gegnerischen Angriffs hervor. In diesem ambivalenten emotionalen Kontext beschreibt der Erzähler das Zelt mittels der narrativen Auffälligkeitsstrukturen. So erscheint das Zelt wie eine Burg oder eine Festung, welche gegen jede Art von Angriff bestehen kann. Deswegen vergleicht der Erzähler das Zelt am Anfang der *descriptio* mit einem ‚wehrhaften‘ Turm.

Die erste taxonomische Beschreibung ermöglicht dem Rezipienten, das Zelt von der Ferne bis in die Nähe zu betrachten. So will der Erzähler das Bild des Zeltes hervorrufen, welches auch die Bewohner der Stadt Laurente haben könnten. Insofern versucht der Erzähler eine gewisse Spannung in der *descriptio* anzusiedeln, da diese Beschreibung eine

Konfrontation zwischen Eneas und seiner Herrschaft mit den Bewohnern der Stadt Laurente ankündigt. Während der Erzähler das Zelt von Nahem beschreibt, betont er außerdem dessen Beständigkeit, indem er eine Anspielung auf das Gewicht des Zeltes macht. Diese Beständigkeit lässt sich auch im Aufbau des Zeltes bemerken, da der Erzähler die Aufspannung des Zeltes von der Stange her beschreibt. Weil der Erzähler den Höheneffekt des Zeltes in der *descriptio* mehrfach wiederholt, drückt er neben der Beständigkeit des Zeltes auch dessen Unerreichbarkeit aus. Dadurch beschreibt der Erzähler das Zelt als sicheren und unerreichbaren Raum. Auch diesem Sicherheitsgefühl kann der Rezipient ausgesetzt sein. Letztendlich versucht der Erzähler des „Eneasroman“ somit in der *descriptio* des Zeltes sowohl Spannung als auch Sicherheitsgefühl anzusiedeln.

Von diesen Auffälligkeitsstrukturen ausgehend, die insbesondere den *descriptions* architektonischer figurloser Räume zugrunde liegen können, möchte ich in der Textanalyse meiner Arbeit weitere figurlose Räume untersuchen. Unabhängig davon will sich meine Untersuchung auch auf landschaftliche Räume konzentrieren, welche teilweise mit den figurlosen Räumen als Umgebungsräume oder Garten verknüpft werden oder sich als eigenständige landschaftliche figurlose Räume definieren: *amoene* Räume. Denn solange *amoene* Räume als leere landschaftliche Räume dargestellt werden können, können sie nachfolgend auch als dritter Typus der Kategorie des figurlosen Raums eingestuft werden. Sie werden grundsätzlich anders als die architektonischen figurlosen Räume gestaltet. Deswegen wird sich mein nächstes Kapitel mit der Darstellungsstruktur des *locus amoenus* und dessen emotionslenkendem Potenzial in der mittelalterlichen Literatur befassen.

2.4. **Locus amoenus**

Landschaftliche Räume unterscheiden sich von vorneherein von den architektonischen Räumen, da erstere nur als Vegetation wahrzunehmen sind. Hierbei verweise ich auf Störmer-Caysa: „Die Landschaft ist verschiebbar, sowohl in der Ebene als auch in ihrer horizontalen Plastizität. Die Wege werden [...] nicht als Raumkoordinaten, sondern Funktionen des bewegten Subjekts aufgefaßt“.¹¹⁸ Insofern weisen landschaftliche Räume keine künstlichen Bauwerke als Abgrenzung auf. Ihre räumlichen Abgrenzungen werden meistens durch Wegdarstellungen oder vegetative Komponenten, wie Bäume oder Dickicht um sie herum, sowie Naturbegebenheiten, wie Quellen und Felsen usw. in der Nähe, markiert. Der Wald gehört, wie Ingrid Hahn am Beispiel von Gottfrieds „Tristan“ zeigt, zu

¹¹⁸Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. S. 70.

einer der häufigsten Landschaftskategorien, die in den mittelalterlichen Dichtungen inszeniert werden.¹¹⁹ Denn er ist „[...] nicht nur Ort der aventure selbst, sondern auch der aventure-Suche [...]“¹²⁰. In dieser Hinsicht besteht die grundlegende Funktion des Waldes in den mittelalterlichen Dichtungen darin, dass Figuren in ihm handeln und herausgefordert werden.¹²¹ Deswegen liegen ihm spezifische Charakteristika oder geheimnisvolle Komponenten zugrunde, welche die Figurenhandlungen beeinflussen können.¹²²

In diesem Sinne leuchtet es ein, dass aventuren im Artusroman, die handelnden Figuren oft in den ‚walt‘, oder in die ‚wilde‘, ‚wüeste‘, ‚oede‘ führen, oder oft mit Landschaftskomponenten, wie ‚velsen‘, ‚stein‘, ‚mer‘, ‚qual‘, ‚boum‘, ‚blûme‘, usw., verknüpft werden. Zumal diese landschaftlichen Räume sowie Komponenten in ihrem ursprünglichen Zustand inszeniert werden, weisen sie einen furchterregenden Charakter auf, welcher in den narrativen Texten des Mittelalters besonders thematisiert wird.¹²³ Wälder sind kurz gesagt in der mittelalterlichen Literatur genauso wichtig für die Handlungen wie architektonische Räume. Dementsprechend schlussfolgert Manfred Gsteiger, dass landschaftliche Raumdarstellungen zur Kultur literarischer Texte des Mittelalters gehören.¹²⁴ Doch sind Wälder nicht die einzige Landschaftskategorie, die in den mittelalterlichen Dichtungen inszeniert werden. Amoene Räume stellen auch eine Landschaftsraumkategorie mittelalterlicher Dichtungen dar, welche im Gegensatz zur Furcht mit der Emotion der Freude verknüpft werden. Mit ihnen will ich mich in diesem Kapitel anhand von Beispielen in den literarischen Texten des Mittelalters beschäftigen. Insofern möchte ich zu Beginn die Frage beantworten, was der Begriff ‚locus amoenus‘ überhaupt meint:

Der Ausdruck [Locus amoenus] ist seit Mitte des 1. Jh. v C. belegt [...]; in diesen Zeugnissen lässt sich allerdings eine terminologische Bedeutung nicht sicher nachweisen. Die Tatsache, dass Varro u. Verrius Flaccus etymologische Erklärungen der Junktur L[ocus] a[moenus] [...] formulierten [...], weist zwar darauf hin, dass [Locus amoenus] vielleicht

¹¹⁹Vgl. Hahn, Ingrid: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. S.11f.

¹²⁰Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. Parzival, Busant und Wolfdietrich D, Berlin/Boston 2014, S. 29.

¹²¹Vgl. Schnyder, Mireille: Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens, in: Das Mittelalter 13 (2008) 2, S. 122-135; S. 130.

¹²²Stauffer, Marianne: Der Wald. S. 45. Stauffer geht hierbei von der Walddarstellung in Märchen aus, um mittelalterliche Wälder zu analysieren. Dies finde ich allein schon wegen der anachronistischen Ableitung problematisch.

¹²³Vgl. Waldmann, Bernhard: Natur und Kultur im höfischen Roman um 1200. S. 79.

¹²⁴Vgl. Gsteiger, Manfred: Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes, Bern 1958, S. 5f.

schon seit dem 1. Jh. v. C. ein feststehender Ausdruck für einen bestimmten Landschaftstyp war.¹²⁵

Für Georg Petz werden amoene Räume sowohl in der Literatur der Antike als auch in den literarischen mittelalterlichen Texten mit Figurenhandlungen verknüpft oder sie werden als Behausung von Göttern oder anderen übernatürlichen Wesen präsentiert.¹²⁶ Amoene Räume sind somit nicht nur als schöne Naturrepräsentation vorzustellen, sondern auch als Handlungsräume, welche mit typischen handlungsbedingten Ereignissen verbunden werden. Deswegen gelten sie als besondere narrative Räume. Hierfür ist auch die Untersuchung von Dorothea Klein zu berücksichtigen, in der sie den locus amoenus als einen Raum definiert, welcher die handelnden Figuren nicht nur positiv beeinflusst, sondern auch die Schönheit der höfischen Kultur widerspiegelt:

Die glückselige Natur ist bedingender Grund für die Glückseligkeit der Menschen, und gleichzeitig ist sie ihr Spiegel: In der strahlenden Natur betrachtet der Mensch sich gleichsam selber. Der amoene Ort wird so zum Raum für den narzißtischen Selbstgenuß einer höfisch-kultivierten Gesellschaft.¹²⁷

Folglich fällt es schwer, sich amoene Räume als narrative Räume vorzustellen, die gänzlich ohne Figurenhandlung bestehen. Denn sie werden lediglich für die Figuren konzipiert, damit letztere einerseits nach dem Brauch der höfischen Kultur handeln. Andererseits scheint die handelnde Figur zur Konstellation des locus amoenus zu gehören, da erst durch die Präsenz einer Figur die Funktion des Raums hervorgehoben werden kann. Dafür müssen aber amoene Räume nicht von Anfang an mit Figuren verbunden werden, sonst können diese Räume als gewöhnliche Bewegungsräume wahrgenommen werden. Damit sie als besondere Räume gelten, müssen sie zunächst von den Figuren getrennt werden, damit die Figuren sie entdecken. Denn nur dadurch können nicht nur die Figuren selbst, sondern auch die Rezipienten den Unterschied zwischen den allgemeinen Landschafts- und Naturräumen und der Besonderheit eines amoenen Raums feststellen. Deswegen knüpft dieses Kapitel unmittelbar an das zuvor entwickelte Raum-Kapitel an. Denn solange amoene Räume von den handelnden Figuren gesucht werden, bevor sie bestimmte Handlungen aufweisen, solange können sie auch als figurlose Räume betrachtet

¹²⁵Schlappbach, Karin: [Art.] Locus amoenus, in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 23, 2010, Sp. 231-244; S. 231f.

¹²⁶Vgl. Petz, Georg: Mind maps. Die Entwicklung der Imitation räumlicher Perspektivität in Landschaftsdeskriptionen englischer Erzählliteratur, Wien 2012, S. 198.

¹²⁷Klein, Dorothea: Amoene Orte. Zum produktiven Umgang mit einem Topos in mittelhochdeutscher Dichtung, in: Sonja Glauch u.a. (Hg.): Projektion - Reflexion - Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin/Boston 2011, S. 61-83; S. 68.

werden. Dies setzt aber voraus, dass die *descriptio* dieser amoenen Räume in der Erzählung den Figurenhandlungen vorangeht, die sich darin abspielen werden.

Darstellungen von amoenen Räumen im Mittelalter unterscheiden sich meistens durch die Komponenten voneinander, die in deren *descriptio* erwähnt werden. Folglich liegt die Hypothese nahe, dass es viele Arten von amoenen Räumen in den mittelalterlichen Dichtungen geben könnte. Beispiele von Gartendarstellungen aus dem mittelalterlichen lateinischen Werk „*ars versificatoria*“ von Mattäus von Vendôme lassen den Schluss zu, dass die *descriptio* von Landschafts- und Naturdarstellungen im Mittelalter meistens ein bestimmtes Ordnungsprinzip aufweist: zunächst benennt der Erzähler literarischer Texte des Mittelalters die Blumen, danach die Bäume und letztendlich die Vögel.¹²⁸ Diese Feststellung prägt später die literaturwissenschaftliche Forschung über mittelalterliche Literatur hinsichtlich des *locus amoenus*. So enthält der Begriff ‚*locus amoenus*‘ aufgrund seiner schönen landschaftlichen Konstruktion einen positiven Sinn, indem er einerseits als idealer Landschafts- und Naturraum definiert und andererseits mit dem Begriff ‚Lustort‘ gleichgesetzt wird.¹²⁹ Dementsprechend versehen Dichter des Mittelalters einen ‚*locus amoenus*‘ mit vielen sinnlichen Wahrnehmungskomponenten, um die Attraktivität des Raums zu betonen. Dies stellt jedenfalls Ernst Robert Curtius in vielen mittelalterlichen Dichtungen fest. Curtius befindet, dass *locus amoenus*-Darstellungen im Mittelalter nicht nur einen, sondern mehrere Bäume aufweisen und außerdem auch eine Wasserquelle, eine Wiesenanlage oder singende Vögel sowie Blumen beinhalten können.¹³⁰ Durch diese Komponenten erweist sich der *locus amoenus* tatsächlich als ein Raum, in dem sinnliche Lüste befriedigt werden können. Aufgrund dieser idyllischen Konstellation, die dem Landschafts- und Naturraum zugrunde liegt, wird der *locus amoenus* auch als ‚irdisches Paradies‘ bezeichnet.¹³¹

Auch Joachim Schildt interessiert sich für die narrative *constitutio* eines *locus amoenus* in den mittelalterlichen Texten. In seiner Untersuchung stellt Schildt fünf zusätzliche Prinzipien heraus, die Erzähler mittelalterlicher Texte meistens bei der *descriptio* von amoenen Räumen beachten. So weist er zunächst auf die *descriptiones* amoener Räume

¹²⁸Vgl. Faral, Edmond: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Quai Maquais 1971, S. 81f.

¹²⁹Vgl. Düchting, Reinhard: [Art.] *Locus amoenus*, in: *Lexikon des Mittelalters. Hiera Mittel bis Lukanien*, Bd. 5, 1991, Sp. 2066; S. 2066.

¹³⁰Vgl. Curtius, Ernst Robert: *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*, in: *Ernst Robert Curtius Romanische Forschungen* 56 (1942), S. 219-256; S. 230f.

¹³¹Vgl. Lichtblau, Karin: *Locus amoenus. Der »liebliche Ort«-ein Topos in der Literatur des Mittelalters*, in: Ulrich Müller u. a. Werner Wunderlich (Hg.): *Burgen Länder Orte*, Konstanz 2008, S. 502ff.

hin, in denen ein einziger Landschafts- oder Naturbegriff, wie beim rhetorischen Prinzip der Synekdoche, für einen ganzen locus amoenus steht. Ebenso stellt Schildt heraus, dass manche locus amoenus-Darstellungen auf einer reinen Aufzählung von Landschafts- und Naturkomponenten beruhen, die überhaupt nicht miteinander verknüpft werden. Demgegenüber steht das dritte Prinzip, welches eine deutliche Einheit aufweist. Denn die Beschreibung der Komponenten wird durch Substantive durchgeführt, welche mit Adjektiven und Adverbien verbunden werden, um die amoenen Räume veranschaulichen. Seinerseits unterscheidet sich das vierte vom dritten Prinzip dadurch, dass der locus amoenus als ein real durchgangener oder zu durchgehender Raum beschrieben wird. Letztendlich erwähnt Schildt den Typus von locus amoenus, welcher durch die Präsenz einer handelnden Figur zur Geltung kommt.¹³²

An diese unterschiedlichen locus amoenus-Untersuchungen der mittelalterlichen Literatur möchte ich mich insofern anschließen. Dabei möchte ich an einigen Beispieltexten untersuchen, ob die im vorherigen Kapitel hinsichtlich des architektonischen Raums herausgestellten Auffälligkeitsstrukturen, wie z.B. das taxonomische Beschreibungsprinzip, die (Effekt)Wiederholung und die Hervorhebung der Kontraste, in der Darstellung eines locus amoenus relevant sein können:

daz hûs was erbûwen wol
 Und maniger gezierde vol.
 duch lac ein anger vor dem tor
 ûf einem breiten steine enbor
 nâhen bi der strâze;
 schöne âne mâze
 ein boum dar ûf gebelzet was
 rehte ermitteln in das gras,
 des schat den anger gar bevie;
 von sînem süezen bluote gie
 ein smac reine unde guot;
 ein smac reine unde guoten muot. (Wigalois, 4607-4618)¹³³

Diese landschaftliche Darstellung in Wirnts von Grafenberg „Wigalois“ malt das Bild eines schönen Gartens aus. Der Erzähler inszeniert dabei viele besondere Charakteristika, die aus dem Garten einen attraktiven Raum machen. In diesem Sinne fällt z.B. die besondere Lage des Gartens auf. Denn einerseits gehört der Garten zu einem prächtigen Wohnort: „daz hûs was erbûwen wol // und maniger gezierde vol.“ (Wgl. 4607-4608).

¹³²Vgl. Schildt, Joachim: Zur Gestaltung und Funktion der Landschaft in der deutschen Epik des Mittelalters, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 86 (1964), S. 279-307; S. 280ff.

¹³³Zitiert nach der Ausgabe Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erl. und mit einem Nachw. versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin/Boston 2014. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Wgl.

Hierzu ist zu erwähnen, dass der Garten auf Felsen liegt: „duch lac ein anger vor dem tor // ûf einem breiten steine enbor // nâhen bî der strâze.“ (Wgl. 4609-4611). Durch diese *descriptio* will der Erzähler von Wirnts „Wigalois“ aufzeigen, dass der dem Garten zugehörige Wohnort edel und prächtig ist.

Außerdem wird der Garten selbst als besonderer Raum dargestellt. Der in der Mitte des Gartens befindliche Baum stellt insofern das Hauptattraktionsrequisit dar. Denn einerseits ist der Baum überdimensional. Folglich kann er die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen. Andererseits überschattet der Baum die ganze Wiese, die ihn umgibt. So bietet der Garten einen Erholungsort, der besonders vor der Sonne schützen kann. Darüber hinaus ist hervorzuheben, dass der Baum auch duftende Blüten trägt, was dazu beitragen kann, dass der Betrachter des *locus amoenus* das Wohlgefühl imaginiert, welches in diesem Raum genossen werden kann. Für Gesine Mierke und Christoph Schanze ist der Raum aufgrund seiner Komponenten mit einem paradiesischen Garten vergleichbar und daher als *locus amoenus* zu bezeichnen.¹³⁴

In dieser *descriptio* ist zu beachten, dass der *locus amoenus* nicht aus einer Kombination von optischen und akustischen, sondern eher aus optischen und olfaktorischen Wahrnehmungskomponenten besteht. Denn außer der Lage des Gartens inszeniert der Erzähler auch den Schatteneffekt, welcher deutlich sichtbar wird und daher als eine der Komponenten des Gartens betrachtet werden kann. Dazu stellt der Erzähler den Duft der Baumblüten dar, welcher das Blumensymbol in einem *locus amoenus* ersetzt.¹³⁵ Da der Dufteffekt nicht ephemer ist, sondern in diesem Landschafts- und Naturraum stets gerochen werden kann, gilt der Duft als deutliche zugehörige olfaktorische Komponente des *locus amoenus*. Der hier geschilderte Garten enthält somit andere Komponenten, die auch zu einer *locus amoenus-descriptio* gehören können. Es handelt sich dementsprechend um Felsen, Schatten der Bäume und insbesondere Düfte der Baumblüten und gegebenenfalls der Blumen.

Eine ähnliche, ja sogar eine noch besser ausgestattete *locus amoenus*-Darstellung befindet sich auch in Hartmanns „Erec“:

ob uns daz buoch niht liuget,

¹³⁴Vgl. Mierke, Gesine u. Schanze, Christoph: Im Schatten des Baumes. Zur Semantisierung des Schattens im höfischen Roman, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 45 Jg. 180 (2015), S. 12-44; S. 24.

¹³⁵Vgl. Mierke, Gesine u. Schanze, Christoph: Im Schatten des Baumes, S. 24, Fn. 44.

sôwas âlsô erziuget
 der selbe boumgarte,
 daz uns mac wundern harte,
 witzige unde tumbe.
 Ich sage iu, daz dar umbe
 Weder müre noch grabe engie,
 noch in dehein zûn umbevie,
 weder wazzer noch hac
 noch iht, daz man begrîfen mac.
 Dâ gienc alumbe ein eben ban,
 und enkunde doch dehein man
 dar in gân noch gerîten,
 niuwan ze einer sîten,
 an einer vil verholnen stat
 dâ gienc ein engez phat:
 daz enweste der liute niht vil. (Er. 8698-8714)

Diese Verse in Hartmanns „Erec“ stellen die Umgebung des locus amoenus dar. Dadurch will der Erzähler den Rezipienten darauf aufmerksam machen, dass der Baumgarten ein besonderer Landschafts- und Naturraum ist. Dies lässt sich auch durch den Kommentar des Erzählers feststellen, welcher darauf hindeutet, dass „witzige unde tumbe“ (Er. 8702) beim Anblick des Baumgartens staunen müssen. Implizit meint der Erzähler, dass der Baumgarten außergewöhnliche Charakteristika präsentiert, so dass er auffällig für jeden seiner Betrachter werden kann. Mit der Schilderung der Umgebung des Baumgartens ermöglicht der Erzähler diesbezüglich einen imaginativen Blick auf den geheimnisvollen Charakter des Raums. So wird deutlich erkennbar, dass der Kontrast, den die Umgebung des Gartens aufweist, ein prägnantes Beispiel für den erstaunlichen Charakter des Baumgartens ist. Denn trotz der Abwesenheit von jeglicher Umzäunung ist der Zugang zum Baumgarten besonders schwierig. Dementsprechend meint Ulrich Hoffmann, dass dieser Kontrast den wundersamen Charakter des Baumgartens symbolisiert.¹³⁶ Hoffmann liegt nicht falsch. Denn der Erzähler unterstreicht ferner den magischen Charakter des Baumgartens, indem er eine Wolke um den Baumgarten herum als dessen Durchgangssperre inszeniert: „man sach ein wolken drumbe gân, // dâ niemen durch mohte komen, // wan als ir dâ habet vernomen“ (Er. 8751-8753). So lässt sich der descriptio des Baumgartens deutlich entnehmen, dass dieser ein außergewöhnlicher Naturraum ist.

Noch bewundernswerter ist die descriptio des Baumgartens selbst:

swer ouch zuo dem selbem zil
 von geschichte in kam,
 der vant dâ, swes in gezam
 von wünnelicher ahte,
 boume maneger slahte,

¹³⁶Vgl. Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. Zur Mythizität der Artusromane Hartmanns von Aue, Berlin 2012, S. 196.

die einhalb obez bären
 und andersit wären
 mit wünnelicher blüete:
 ouch vreute im daz gemüete
 der vogele süezer dôz.
 ouch estuont dá diu erde niht blôz
 gegen einer hande breit,
 diu enwaere mit bluomen bespreit,
 die missevar wären (Er. 8715-8728)

In diesem ersten Teil der descriptio sind nicht nur die meisten optischen und olfaktorischen Komponenten zu bemerken, die bereits im vorherigen Beispiel in Wirrts „Wigalois“ vorkommen. Hinzu tritt eine akustische Komponente. So gehört außer wunderschönen Blumen und Blüten sowie duftenden Obstbäumen auch Vogelgesang zu dieser Kategorie von locus amoenus, welche der Erzähler als ‚wunelich‘ bezeichnet und dadurch eine lexikalische Wiederholung in der descriptio durchführt: „von wünnelicher ahte,“ (Er. 8718) [...] „mit wünnelicher blüete“ (Er. 8722). Diese zusätzlichen Komponenten wie singende Vögel und bunte Blumen können auch eine entscheidende Rolle für den lockenden Charakter des locus amoenus spielen. Denn einerseits verwandeln die Vögel den Baumgarten durch ihren Gesang in einen belebten Raum, welcher von Fröhlichkeit erfüllt wird, während andererseits die Farbenvielfalt des Blumenbeets die optische Anziehungskraft des Baums in den Vordergrund rückt. Diesbezüglich behauptet Christine Wand-Wittkowski: „Der Baumgarten ist ein objektives Wunderbares, das bestaunt werden kann [...]“¹³⁷.

Im zweiten Teil der descriptio greift der Erzähler sowohl auf das Motiv des Wohlgefühls im Raum als auch auf ein grundsätzliches existenzielles Bedürfnis zurück, um den locus amoenus noch begehrenswerter darzustellen:

und süezen smac bären
 hie was der wáz alsô guot
 von dem obeze und von der bluot
 und der vogele widerstrit,
 den si uopten ze aller zít,
 und selh diu ougenweide,
 swer mit herzeleide
 waere bevangen,
 kaeme er dar in gegangen
 er müeste ir dá vergezzen.
 des obezes mohte man ezzen,
 swie vil oder swâ er wolde:
 er muoste unde solde
 daz ander dá beliben lân.
 ez was dar umbe alsô getân,

¹³⁷Wand-Wittkowski, Christine: Die Zauberin Feimurgan in Hartmanns "Erec". Ein Beispiel für phantastisches Erzählen im Mittelalter, in: Fabula 38 (1997), S. 1-13; S. 12.

ez enmohte niemen üz getragen. (Er. 8729-8744)

Indem der Erzähler den Duft der Blüten inszeniert, will er eine angenehme Atmosphäre in dem schönen Naturraum ansiedeln, sodass der Raum verlockend und attraktiv bleibt. Darüber hinaus ist festzustellen, dass der Erzähler hierdurch versucht, den Blütenduft mit dem Obst-Duft zu kombinieren, um sowohl die olfaktorische als auch die gustatorische Wahrnehmung des Rezipienten auszulösen. Dafür verwendet der Erzähler das (Effekt)Wiederholungsprinzip, insofern als er den Dufteffekt zweimal und zwar hinsichtlich zwei verschiedener Komponenten hervorhebt:

diu enwaere mit bluomen bespreit,
die missevar wären
und süezen smac bären
hie was der wâz alsô guot
von dem obeze und von der bluot (Er. 8728-8732)

So rückt der Erzähler den Dufteffekt in den Vordergrund durch die Blüten und das Obst im locus amoenus. Außerdem wiederholt der Erzähler die Darstellung anderer wichtiger Komponenten des locus amoenus. Dies betrifft z.B. die Darstellung der Vögel: „der vogele süezer dôz.“ (Er. 8724) [...] „und der vogele widerstrît“ (Er. 8732). Ebenso die wiederholte Blütendarstellung fällt in der descriptio auf: „mit wümeclicher blüete“ (Er. 8722) [...] „von dem obeze und von der bluot“ (Er. 8731). Letztendlich wiederholt der Erzähler nicht nur den Dufteffekt des Obstes in der descriptio, sondern er hebt auch den Obstbegriff dreimal lexikalisch hervor: „die einhalb obez bären“ (Er. 8720) [...] „von dem obeze und von der bluot“ (Er. 8731) [...] „des obezes mohte man ezzen“ (Er. 8739). Indem der Erzähler bestimmte Komponenten des Raums in der descriptio wiederholt, versucht er die Imaginationskraft des Rezipienten zu manipulieren. Denn er (der Erzähler) will vermeiden, dass der Rezipient diese Komponenten des locus amoenus vergisst. Deswegen aktualisiert er die relevanten Komponenten des locus amoenus immer wieder neu in der descriptio, damit der Rezipient sie in seiner Wahrnehmung effektiv integriert. Der Erzähler pointiert dadurch die Imaginationskraft des Rezipienten auf eine sinnliche Wahrnehmung des locus amoenus, da der Anblick der Blumen und der Duft des Obstes die sinnliche Wahrnehmung hervorrufen können. Dadurch kann der Rezipient die vielfältige Schönheit des Gartens wahrnehmen und folgerichtig davon emotional gepackt sein.

Unabhängig davon ist zu berücksichtigen, dass die Obstdarstellung einerseits die Gesundheit und andererseits das leichte und sichere Leben bei langem Aufenthalt im Baumgarten symbolisieren kann, da das Obst in Hülle und Fülle vorhanden ist und man

alles aufessen kann: „des obezes mohte man ezzen, // swie vil oder swâ er wolde“ (Er. 8739-8740). Daher liegt nicht nur der olfaktorische, sondern auch der gustatorische Effekt der Obstdarstellung zugrunde, welchen der Erzähler mit dem Duft der Blüten verknüpft. Denn die Präsenz des Obstes und seine ständige Verfügbarkeit im locus amoenus bedeuten, dass keiner in diesem Raum verhungern kann. Deswegen vergleicht Bruno Quast diesen Landschafts- und Naturraum mit dem Garten Eden im Genesis-Kapitel der Bibel.¹³⁸ Denn es sticht in dieser descriptio ins Auge, dass die Funktion dieses locus amoenus über die sinnlichen Lüste hinausgeht, da sie durch die Anspielung auf ein existenzielles Menschenbedürfnis einen langen Aufenthalt im Baumgarten vorausdeutet. Folglich gilt der Baumgarten nicht nur als schöner attraktiver Raum, sondern auch als ein sicherer und angenehmer Aufenthaltsraum.

Dass ein locus amoenus-Raum eine gute Gesundheit gewähren oder sogar eine heilende Kraft aufweisen kann, gehört auch zu den Charakteristika von amoenen Räumen. Im folgenden Beispiel tritt auch dieses Charakteristikum auf. So möchte ich nun diese Analyse um die Darstellung eines locus amoenus in „Wigamur“ ergänzen, dessen Autor unbekannt ist. Diese descriptio unterteilt sich in drei Etappen:

dise maere sült ir merken wol:
 der stein was gemacht hol,
 beide tief und wît.
 als uns die urkunde gît
 diese äventiure rich,
 einem vaz er gelîch,
 dar innen man baden sollte,
 swen der wirt wollte.
 ditz was wol bereitet.
 in den stein was geleitet
 daz wazzer mit sinnen
 mit zweien silberîn rinnen;
 diu eine kaltez wazzer truoc
 diu ander heizez genuoc.
 in den stein sie beide runnen
 von zweien edel brunen.
 der ein was heiz durch daz jâr,
 der ander lûter, kalt und klâr
 wol bedeckt rein
 zuosamen sie vluzzen in den sein.
 (Wigamur, 1142-1161)¹³⁹

¹³⁸Vgl. Quast, Bruno: Daz ander paradise. Mythos und Norm in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Elke Bruggen u.a. (Hg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX Anglo-German Colloquium, Berlin/Boston 2012, S. 65-77; S. 67.

¹³⁹ Zitiert nach der Ausgabe Wigamur. Kritische Edition - Übersetzung - Kommentar, hg. v. Nathanael Busch, Berlin/New York 2009. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Wgm.

In der ersten Etappe dieser *descriptio* inszeniert der Erzähler einen spektakulären Wasserfall in einem Fels, welcher als Vorraum des *locus amoenus* gilt. Außerdem weist der Erzähler darauf hin, dass der Fels wie ein Gefäß aussieht, in dem man baden kann. Insofern versucht der Erzähler die Prädisposition des betroffenen Landschafts- und Naturraums dafür anzudeuten, Figurenhandlungen aufzunehmen. Dieser Hinweis kann den begehrenswerten Charakter des *locus amoenus* in den Vordergrund rücken, da die Inszenierung des Badens eine Anspielung auf Muße und Entspannung im Raum ist. Auffällig ist außerdem der mit dem fließenden Wasser verbundene Kontrast in diesem Vorraum des *locus amoenus*:

daz wazzer mit sinnen
mit zweien silberin rinnen;
diu eine kaltez wazzer truoc
diu ander heizez genuoc. (Wgm. 1152-1155)

Denn hierdurch werden im selben Vorraum des *locus amoenus* zwei gegensätzliche Temperaturen inszeniert. Dadurch wird dieser Raum bereits als außergewöhnlich gekennzeichnet. Ziel des Erzählers ist, die taktile Wahrnehmung durch die Darstellung dieser unterschiedlichen Temperaturen hervorzuheben. Deshalb inszeniert er eine Bademöglichkeit, welche die Form des Felsens anbietet. Denn um die Temperatur des Wassers wahrzunehmen, muss der Betrachter des Raums in direkten Kontakt mit dem fließenden Wasser des Felsens kommen. So will der Erzähler andeuten, wie sich die Temperatur des Badewassers angenehm anfühlt, weil aus warmem und kaltem Wasser nur lauwarmes Wasser entstehen kann. Dadurch drückt sich in dieser ersten Etappe der *descriptio* eine Besonderheit aus, welche den Raum schön und angenehm macht. Zugleich kann auch behauptet werden, dass diese Darstellung einen wunderbaren Charakter aufweist. Mit dem Begriff des Wunderbaren wird „[...] eine besondere Art der Gestaltung von Figuren und Geschehnissen bezeichnet, welche sich einem rationalen Zugriff entziehen oder zumindest außergewöhnlich sind.“¹⁴⁰

In der zweiten Etappe der *descriptio* beschreibt der Erzähler den *locus amoenus* selbst, welcher an den Vorraum grenzt:

nû stuonden, dâ die brunnen vluzzen,
manic lind und ölboom grôzen.
umb und umb zuo tal
stuonden vruchtbaer boum ân zal:
nuz, epfel, birnen, kûten und ouch kesten,

¹⁴⁰ Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier 1999, S. 5.

vîgen, mandel, mûlber und datel die besten
 die dem steine mit blaten
 und mit esten bâren schaten
 und schirmeten ouch die brunnen
 vor regen und vor sunnen.
 liechte bluomen unde gras,
 mit den plân gezieret was.
 ouch stuonden alumbe dâ
 rôsenstöck und winreben sâ.
 die wâren in ein guldîn reif gebogen
 und hôch über den stein gezogen
 dicke glîche einem hac,
 daz dar durch kûm der tac
 mohte sîn schîn gehân.
 alsô stuont ez umb den plân. (Wgm. 1162-1181)

Auffällig wird in dieser descriptio, dass der Erzähler in „Wigamur“ einen Garten beschreibt, welcher dem Baumgarten in Hartmanns „Erec“ ähnelt. Im Unterschied zu Letzterem ist jedoch festzustellen, dass der Erzähler des „Wigamur“ die im Raum befindlichen Bäume mit Präzision schildert. So lässt sich feststellen, dass es sich nicht nur um Obstbäume, sondern um verschiedene Baumarten handelt, unter denen sich sowohl fruchtlose Bäume wie Lindenbäume, Nussbäume und der Ölbaum, als auch unterschiedliche Obstbäume befinden. Außerdem ist die Struktur der Bäume im Garten auch hierbei sehr relevant. Denn während die Obstbäume im locus amoenus die Wasserquellen und den Stein umgeben: „umb und umb zuo tal // stuonden vruhtbaer boum ân zal“ (Wgm. 1164-1665) [...] „ouch stuonden alumbe dâ // rôsenstöck und winreben sâ“ (Wgm. 1174-1175), scheinen die Lindenbäume und die Ölbäume sich innerhalb des Raums selbst zu befinden: „nû stuonden, dâ die brunnen vluzzen, // manic lind und ölboom grôzen.“ (Wgm. 1162-1163). Genauso wie in Hartmanns „Erec“ lässt sich hieraus schließen, dass die Darstellung der Obstbäume die Gesundheit symbolisiert, welche der locus amoenus gewähren kann. Diesbezüglich besteht auch ein Unterschied zum dargestellten locus amoenus in Hartmanns „Erec“, insofern als der Erzähler hierbei besonderen Wert auf die Variierung der Nahrung legt.

Außer den beiden Brunnen, dem Fels, der Wiese, den Blumen und den Bäumen mit deren Obst und Schatten inszeniert der Erzähler hierzu auch eine akustische Wahrnehmungskomponente und betont dazu die heilende Kraft des locus amoenus:

ouch vant man dâ zuo sîner zît
 vil der vogel manecvalt,
 galander, nahtegal, swaz der walt
 zuo aller zît moht gehân
 daz was daz schoenest vogeldoene,
 daz gedoene was dâ schoene
 und schoener vil dan anderswâ.

oug und ôre heten dâ
 weide und wunne beide.
 [...]
 und in dem selben steine badet kein man,
 der valschen muot ie gewan,
 er wûrde kranc, bleich, missevar
 und des lîbes unkreftic gar.
 wer aber in daz bat gie
 der reine tugent minnet ie:
 [...]
 aller swaere er vergaz.
 sîn lîp wart ring, sîn herze vrô
 sîn kraft starc, sîn gemûete hô. (Wgm. 1187-1213)

Auch bei der akustischen Darstellung spart der Erzähler nicht an Präzision, da er im locus amoenus dafür zwei Arten von Vögeln, nämlich Lerche und Nachtigall ausdrücklich benennt: ‚galander‘ und ‚nahtegal‘. Durch den Gesang der Vögel will der Erzähler den bestehenden harmonischen Zusammenhang zwischen den Komponenten des locus amoenus hervorheben, insofern als alle Vögel einen klangvollen Vogelgesang trotz deren Verschiedenheit hören lassen. Daher lässt sich behaupten, dass alle Komponenten des locus amoenus in ihrer Verschiedenheit auch eine einzige einheitliche, positive und bewundernswerte Funktion aufweisen. Dies lässt sich zu Recht sowohl durch den Heilungscharakter der Wasserquellen als auch durch die Funktion der Obst- und Nuss- sowie Ölbäume erklären. Außerdem ist der ganze locus amoenus so dargestellt, dass alles an ihm eine Bewunderung auslöst.

Zusammenfassend ist in der locus amoenus-Darstellung in „Wigamur“ besonders auffällig, dass der Erzähler im Vergleich zu den bereits untersuchten locus amoenus-Beispielen in Wirnts „Wigalois“ und in Hartmanns „Erec“ zusätzlich zwei Wasserquellen inszeniert. Außerdem werden die locus amoenus-Komponenten in „Wigamur“ mit mehr Genauigkeit dargestellt, insofern als die Natur der Bäume und der Name der Vogelarten deutlich in der descriptio genannt werden. Deswegen vertrete ich die Ansicht, dass allein diese locus amoenus-Darstellung in „Wigamur“ die meisten Komponenten aufweist, welche unter eine locus amoenus-Darstellung gefasst werden können. Zwar gibt es Standardkomponenten, die unbedingt zum Topos des locus amoenus gehören, aber deren Zusammensetzung kann je nach Dichtung variieren. Sobald zwei bis drei dieser Standardkomponenten des Topos ‚locus amoenus‘ assoziiert werden, kann ein Landschafts- und Naturraum als locus amoenus in den mittelalterlichen Texten bezeichnet werden. So lässt es sich jedenfalls im ersten und zweiten untersuchten locus amoenus-Typus in Wirnts „Wigalois“ und Hartmanns „Erec“ feststellen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Dagmar Thoss, nachdem sie unterschiedliche descriptiones von amoenen

Räumen in ‚Artes poeticae‘, sowie in lateinischen und volkssprachigen Dichtungen des Mittelalters untersucht hat:

Alle im vorangehenden Kapitel angeführten und interpretierten locus-amoenus-Darstellungen [...] beinhalten sogenannte ‚unverkennbare‘ Bestandteile des ‚Topos‘: Baum oder Bäume, Wiese, Quell usw.: jede der Darstellungen zeigt aber auch, daß Gestaltung, Struktur und Einzelmotive des locus amoenus sich ganz aus einer Funktion im jeweiligen Werk und dem engeren thematischen Zusammenhang ergeben, daß er auf vielfältige Weise mit dem Werkganzen verbunden und in dieses integriert ist, genauer gesagt aus diesem herauswächst [...].¹⁴¹

Nach der Untersuchung dieser verschiedenen locus amoenus-Typen ist festzuhalten, dass das Raumhafte eines jeden locus amoenus das allererste Charakteristikum ist, das für diese Arbeit relevant ist. Denn amoene Räume werden weder wie Containerräume, noch wie Bewegungsräume, noch wie Sprossräume dargestellt. Schließlich lässt sich durch die untersuchten Beispiele in „Wigalois“, „Erec“ und „Wigamur“ feststellen, dass die Auffälligkeitsstrukturen in der descriptio eines locus amoenus auch eine wichtige Rolle spielen können. Von den drei untersuchten locus amoenus-Typen ausgehend ist festzuhalten, dass die narrativen Auffälligkeitsstrukturen anders als bei der descriptio architektonischer figurloser Räume eingesetzt werden. Diesbezüglich fällt es besonders auf, dass Erzähler mittelalterlicher Texte die descriptio der verschiedenen amoenen Räume immer zunächst mit der Darstellung ihrer Vorräume oder Umgebungen beginnen. Diese klare narrative Zäsur zwischen dem Vor- bzw. Umgebungsraum und dem locus amoenus selbst einerseits und die Einteilung mancher Komponenten des locus amoenus als zusammengehörende Einheiten andererseits ähneln einem taxonomischen Beschreibungsprinzip. Denn dadurch scheinen die Erzähler mittelalterlicher Texte die Räume zu strukturieren und zwar nach einem Steigerungsprinzip vom Nichtschönen bzw. weniger Schönen als Umgebungsraum bis zur paradiesischen Darstellung des locus amoenus selbst. Zugleich können diese beiden Konstellationen einen deutlichen Kontrast zwischen den Umgebungsräumen und den eigentlichen amoenen Räumen herstellen, was die Schönheit der locus amoenus-Darstellungen besonders in den Vordergrund rücken kann. Genauso scheinen auch die Komponenten der locus amoenus-Räume nach einem taxonomischen Prinzip beschrieben zu sein, damit der Rezipient den Raum imaginieren kann. Deswegen beschreiben die Erzähler jede Komponente des locus amoenus im Verhältnis zur vorherigen und dabei bestimmen sie auch deren Positionen im locus amoenus: „ûf einem breiten steine enbor // nâhen bî der strâze“ (Wgl. 4610-4611), „der

¹⁴¹Thoss, Dagmar: Studien zum Locus Amoenus im Mittelalter, Wien/Stuttgart 1970, S. 153.

selbe boumgarte, // daz uns mac wundern harte“ (Er. 8700-8701) [...] „Dâ gienc alumbe ein eben ban, // und enkunde doch dehein man“ (Er. 8708-8709) „in den stein was geleitet // daz wazzer mit sinnen“ (Wgm. 1151-1152). Konsequenz kann dieses taxonomische Beschreibungsprinzip die Imagination des betroffenen locus amoenus für den Rezipienten vereinfachen.

Unabhängig von dem eventuellen Kontrast zwischen der Darstellung des Umgebungsraums und dem locus amoenus selbst, können auch weitere kontrastierende Komponenten im locus amoenus, wie das kalte und das warme Wasser in „Wigamur“, vorkommen:

daz wazzer mit sinnen
mit zweien silberin rinnen;
diu eine kaltez wazzer truoc
diu ander heizez genuoc. (Wgm. 1152-1155)

Die (Effekt)Wiederholung scheint insbesondere dasjenige Auffälligkeitsprinzip zu sein, welches in der descriptio von amoenen Räumen am häufigsten vorkommt. Denn es rückt die wichtigen Komponenten des locus amoenus mehrfach in den Vordergrund, wie im Fall des locus amoenus in Hartmanns „Erec“ hinsichtlich der Obst-Darstellung sowie in Bezug auf den Dufteffekt und andere darin wiederholte Komponenten.

Auffälligkeitsstrukturen können demnach auch im Rahmen der locus amoenus-Darstellungen verwendet werden. Ihre Anwendung zielt aber in diesem Fall insbesondere auf die Hervorhebung aller sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten, damit der Rezipient die Schönheit dieser Räume bei deren Imagination ermessen kann. Dabei kann er in den emotionalen Bann der verblüffenden Schönheit oder Attraktivität von amoenen Räumen geraten. Wenn die sinnlichen Wahrnehmungskomponenten in den descriptiones amoener Räume positive Emotionen generieren können, lohnt es sich auch, das emotionslenkende Potenzial anderer Art komplexerer narrativer figurloser Räume zu untersuchen. Dieses Ziel möchte ich nunmehr in verschiedenen narrativen Texten aus der Gattung des höfischen Romans verfolgen.

3. Brunnenraum: Vergleich von Hartmanns „Iwein“ und Chrestiens „Yvain“

3.1. Inszenierung des Brunnenraums als besonderer emotionaler Raum im „Iwein“

Für die Zwecke dieser Analyse ist es zunächst vonnöten, den Handlungsablauf in Hartmanns „Iwein“ zu schildern. Denn das Hauptmotiv dieser Dichtungen hängt vom Bestehen des Brunnenraums ab, der Objekt der folgenden Analyse ist. Ziel dieser Schilderung besteht darin, den Brunnenraum im Kontext der Erzählung zu verorten. So nimmt die daran anzulehnende Analyse der *descriptio* des Brunnenraums sowohl seine Funktion als auch die damit verbundenen Emotionen in den Blick.

In dieser Hinsicht ist festzuhalten, dass die Erzählung mit einem Fest am Artushof beginnt. Einer der Artusritter, Kalogrenant, fängt an, von seiner jüngsten Aventure zu berichten, die ihm misslungen ist. Allerdings versucht ihn einer seiner Zuhörer, Keie, davon abzuhalten. Erst auf Befehl der Königin, König Artus' Frau, die Interesse an seiner Geschichte zeigt, gelingt es Kalogrenant, seine Erlebnisse auf der Suche nach Aventure vorzutragen. Nachdem Kalogrenant ein paar Tage durch den Wald auf der Suche nach Aventure geritten ist, erreicht er darin eine Burg auf einem freien Feld. Er reitet zum Burgtor und wird dort vom Burgherrn mit Ehre aufgenommen. Beim Abendessen bittet der Burgherr Kalogrenant darum, ihn noch einmal auf dem Rückweg in der Burg zu besuchen, sobald er eine Aventure vollbracht hat. Kalogrenant willigt ein und verlässt am folgenden Tag seinen Gastgeber. Er bricht früh auf und reitet weiter in den tiefen Wald bis er gegen Mittag inmitten des Waldes auf wilde Tiere trifft, die heftig gegeneinander kämpfen. Er beobachtet den blutigen Kampf und wagt aus Furcht zunächst nicht, sich einzumischen, sondern er versucht, an den Tieren vorbei zu kommen. Während er sich einen Weg bahnt, erblickt er aber einen Mann in der Mitte der kämpfenden Tiere und beruhigt sich. Doch je näher er dem fremden Mann kommt, desto größere Angst flößt ihm dieser ein, genauso wie die kämpfenden Tiere. Alle Körperteile des fremden Mannes sind überdimensioniert und er erhebt sich sofort aus dem Gewimmel der Tiere, um Kalogrenant entgegenzukommen. Kalogrenant wagt es, mit dem fremden Mann zu kommunizieren und erfährt, dass dieses merkwürdige Wesen, halb Tier, halb Mensch, sich Herr der kämpfenden Tiere nennt. Denn er bewacht die wilden Tiere im Wald. Die Tiere haben Angst vor ihm und sie tun, was der Waldmann ihnen befiehlt. Da Kalogrenant merkt, dass der Waldmann friedlich und kommunikativ, und dazu im Wald zu Hause ist, fragt Kalogrenant ihn, wo er eine Aventure finden kann. Der Waldmann erkundigt sich zuerst nach dem Begriff ‚aventure‘,

da er diesen Begriff zum ersten Mal hört. Kalogrenant gibt sich dem Waldmann als Ritter zu erkennen und sagt ihm, dass er einen anderen Ritter sucht, mit dem er bis zum Tod oder zum Sieg kämpfen würde:

Nû sich wie ich gewâfent bin:
 ich heize ein rîter unde hân den sin
 Daz ich suocende rîte
 Einen man der mit mir strîte,
 unde der gewâfent sî als ich.
 Daz prîset in unde sleht er mich
 Gesige aber ich im an,
 so hât man mich vûr einen man,
 unde wirde wede danne ich sî. (Iw. 529-537)

Der Waldmann entnimmt Kalogrenants Worten, dass dieser sein Leben riskieren will und weist den Ritter auf den Brunnen hin, der sich nicht weit von ihm (dem Waldhüter) befindet. Erst an diesem Punkt der Erzählung wird der Brunnen in Hartmanns „Iwein“ erwähnt:

Ichn gehörte bî mînen tagen
 Selhes nie niht gesagen
 Waz âventiure waere
 Doch sag ich dir ein maere
 Will dû den lîp wâgen,
 sône darfû niht mê vrâgen.
 hie ist brunne nâhen bî
 über kurzer mile dri. (Iw. 547-554)

Bevor Kalogrenant zum Brunnen reitet, erklärt ihm der Waldmann, wie der Brunnenraum beschaffen ist.¹⁴² Doch bevor ich mich mit der *descriptio* des Brunnenraums befasse, ist hervorzuheben, dass der Kontext der Erzählung bereits einige Emotionen im Rezeptionsraum aufwirft, die für den Rezipienten bei der Wahrnehmung des Brunnenraums relevant sein können.

Zunächst fällt es auf, dass der Waldmann nicht die entsprechende Antwort auf Kalogrenants Frage gibt. Denn Kalogrenant sucht einen bewaffneten Ritter, der mit ihm kämpfen kann. Der Waldmann hingegen weist ihn auf den Brunnenraum hin und versichert ihm, dass Kalogrenant mehr Ehre gewinnen würde, wenn er vom Brunnenraum unversehrt zurückkäme. Dadurch codiert der Erzähler den Brunnenraum mit emotionalen Valenzen, insofern als Kalogrenant sein Leben darin aufs Spiel setzen kann. Jedoch bleiben die

¹⁴²Vgl. Quast, Bruno: Daz ander paradise. S. 76. Bruno Quast versteht den Brunnenraum als „mythischen Sonderraum“ und sieht einen Aspekt von dessen Mythizität darin, dass er durch Figurenrede vermittelt wird.

Fragen offen, was Kalogrenant im Brunnenraum erleben wird oder inwiefern der Brunnen den Charakter eines Ritters und ferner die Situation eines Zweikampfes ersetzen kann. Diesbezüglich erkennt Markus Greulich auch die problematische Ambiguität des Dialogs zwischen Kalogrenant und dem Waldmann:

Der seltsame, äußerst hässliche wilde Mann, fernab jeder Zivilisation [...] versteht es Kalogrenant ein maere (550) zu geben, von dem er sehr bald sehen wird [...], wovon die Rede war. Irgendetwas stimmt hier also nicht: Entweder ist Kalogrenants Wahrnehmung gestört, seine Darstellung durch ein hohes Maß an Erfindungsreichtum gekennzeichnet oder aber sein Zitat der Worte des Waldmenschen ist falsch.¹⁴³

Nimmt man Kalogrenant beim Wort, ist aus diesem Dialog zu schließen, dass der Hinweis des Waldmanns bereits die Besonderheit des Brunnenraums andeutet. Dies impliziert, dass der Brunnenraum kein einfacher Raum ist, sondern über potenzielle magische Kräfte verfügt, die Kalogrenants Tapferkeit erproben können. Dieses Argument passt zu Friedrich Wolfzettels Untersuchung, in der herausgestellt wird, dass Brunnenräume in der Gattung des höfischen Romans meistens einen magischen Kern aufweisen.¹⁴⁴ Solange Kalogrenant nicht zum Brunnenraum reitet, bleibt der Brunnenraum hierbei jedenfalls geheimnisvoll. Deswegen bleibt die magische Kraft des Brunnens zunächst rein hypothetisch, was sich den Worten des Waldmanns entnehmen lässt. Dass der Waldmann Kalogrenant anweist, nach dem Gesetz des Brunnens zu handeln, um sich dort herausfordern zu lassen, bestätigt aber zum Teil diese These:

zwäre unde kumestû dar
unde tuostû ime sîn reht gar,
unde tuostû die widerkêre
âne grôze dîn unêre,
sô bistû wol ein vrum man:
dâne zwîvel ich niht an. (Iw. 555-560)

Demnach ist festzuhalten, dass der Erzähler einen geheimnisvollen Kontext um den Brunnenraum konzipiert, bevor er den Brunnenraum überhaupt beschreibt und die Figuren später darin handeln lässt. So siedelt der Erzähler die Spannung in der Dichtung an, die mittelbar mit dem Brunnenraum verknüpft wird. Außerdem ist zu bemerken, dass der Erzähler die Figurlosigkeit des Brunnenraums hervorhebt, um die damit zu verknüpfenden späteren Figurenhandlungen zu funktionalisieren. Denn der Aussage des Waldmanns zufolge, wird der Brunnenraum erst dann herausfordernd, wenn ein Ritter nach seinem

¹⁴³Greulich, Markus: *Imitatio Arthuri und mare(n) sagen. Zum Verhältnis von Prolog, histoire und discours in Hartmanns Iwein*, in: Monika Costard u. a. (Hg.): *Mertens Lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zu 75. Geburtstag*, Göttingen 2012, S. 112.

¹⁴⁴Vgl. Wolfzettel, Friedrich: *Brunnen und Unterwelt oder Der problematische Mythos im arthurischen Roman*, in: Cora Dietl u. a. (Hg.): *Artusroman und Mythos*, Berlin/Boston 2011, S. 204-225; S. 207.

Gesetz dort handelt und nicht passiv bleibt. Dies bedeutet, dass eine bevorstehende Figurenhandlung in der Konzeption des Brunnenraums vorgeplant ist. Der Raum wartet insofern auf eine präzise Handlung, die kühne Ritter auf ihrem Weg wagen können. Es versteht sich daher von selbst, dass weitere Ritter folgen: Nicht nur Kalogrenant, sondern auch Iwein, ja sogar der König Artus selbst und sein Gefolge machen sich später im Laufe der Erzählung auf den Weg zum Brunnenraum.

Der Brunnenraum erhält insofern eine wichtige Funktion im Text. Konsequenz ist seine erste Beschreibung grundlegend seinem Zustand gewidmet:

Die erste und umfassendste Beschreibung der Quelle liefert die Erzählung Kalogreants am Artushof. [...] Von der eigentlichen Handlung isoliert liefert sie zunächst eine bloße Zustandsbeschreibung. [...] Schon für Kalogrenant ist damit die Unterscheidung einer statischen Description von der anschließenden Handlung festzuhalten, wie sie in gleicher Weise dann auch Iwein betrifft, der an der Quelle das bestätigt sehen wird, was er von Kalogrenant erzählt bekommen hat.¹⁴⁵

Schaut man außerdem genau wie der Mechanismus des Brunnenraums funktioniert, ist ein Parallelismus zwischen der Aventure eines Ritters im Brunnenraum und der Aventure eines Ritters in einem Zweikampf herzustellen. Denn in beiden Fällen wird der Ritter herausgefordert. Jedoch ersetzt die Brunnenraum-Aventure nicht den Zweikampf, da Kalogrenant und Ascalon nach dem Ereignis des Brunnens miteinander kämpfen. Hierbei ist aber zu berücksichtigen, dass der Waldmann nicht auf den Zweikampf zwischen Kalogrenant und Ascalon hinweist, indem er Kalogrenant zum Brunnenraum schickt. Denn er betont, noch nie von ‚Aventure‘ im Sinne eines Zweikampfes gehört zu haben. Sein Hinweis stellt somit Brunnenraum und Zweikampf auf dieselbe Ebene. Dies bedeutet, dass die Brunnenereignisse ein Pendant zum Zweikampf bilden. Der figurlose Brunnenraum erhält somit durch die bevorstehende Handlung die Funktion eines exklusiven Raums in der Erzählung.

Insgesamt hat der Erzähler durch den Kontext der Erzählung nicht nur versucht, Spannungssituationen in der Dichtung zu konstruieren, sondern er annonciert im selben Moment eine bevorstehende Figurenhandlung, die sich später im Brunnenraum abspielen wird. Dadurch versucht er, die Wahrnehmung des Rezipienten durch den Kontext der Erzählung so zu beeinflussen, dass sich der Rezipient bei der Wahrnehmung des figurlosen Brunnenraums doch fiktive Figurenhandlungen im Brunnenraum ausmalt. Bei der

¹⁴⁵Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. S. 246f.

Wahrnehmung des Brunnenraums kann sich der Rezipient einigen emotionalen Impulsen aussetzen.

3.2. Darstellung und Funktionalisierung der Brunnenraumkomponenten

Nun beabsichtige ich, die narrativen Auffälligkeitsstrukturen in der *descriptio* des Brunnenraums hervorzuheben, durch welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten während der Wahrnehmung des Brunnenraums gelenkt werden kann:

noch hoere waz sîn recht sî.
 dâ stêt ein kapel bî,
 diu ist schoene und aber cleine.
 kalt und vil reine
 ist der selbe brunne:
 in rüeret regen noch sunne,
 noch entrüebent in die winde.
 des schirmet im ein linde,
 daz nie man schoener gesach:
 diu ist sîn schat unde sîn dach.
 si ist breit, hōch unde als dicke
 daz regen noch der sunnen blicke
 niemer dar durch enkumt:
 irn schadet der winter nochn vrunt
 an ir schoene niht ein hâr,
 sine stê geloubet durch daz jâr. (Iw. 565-580)

In diesem ersten Teil der *descriptio* des Brunnenraums fällt besonders auf, wie der Erzähler die Raumkomponenten beschreibt. Er geht trotz des Raumtypus der Landschaft taxonomisch vor. Die ganze Beschreibung verläuft vom Zentrum in Richtung der Peripherie des Brunnenraums: „noch hoere waz sîn recht sî. // dâ stêt ein kapel bî“ (Iw. 565-566). Hierdurch setzt der Erzähler die Kapelle im Brunnenraum in ein Verhältnis zur Quelle. So nimmt die Quelle eine zentrische Position im ganzen Brunnenraum ein und genauso wie die Position der Kapelle zur Quelle definiert wird, werden auch alle anderen Komponenten im Brunnenraum im Verhältnis zur Quelle beschrieben. Damit der Rezipient genau diesen impliziten Gedanken des Erzählers übernimmt, evoziert der Erzähler in Anlehnung an den vorherigen Vers die Quelle selbst: „kalt und vil reine // ist der selbe brunne.“ (Iw. 568-569). Danach beschreibt der Erzähler wie der Brunnen mit einem Lindenbaum geschützt wird: „des schirmet im ein linde, // daz nie man schoener gesach.“ (Iw. 572.573). Zwar ist die genaue Position der Linde in diesem Fall nicht klar definiert, aber dem Vers ist zu entnehmen, dass sich die Linde auch neben der Quelle befindet, da sie einen Schirmeffekt für die Quelle produziert.

Was die Linde betrifft, fällt es ebenso in der *descriptio* auf, dass deren Zweige den Brunnenraum umschließen, als ob es sich um einen geschlossenen Raum handelt. So weist der Brunnenraum einen Innenraum auf, welcher sich von einem Außenraum abgrenzt. Dass die Linde am Brunnenraum Sonne, Regen und Wind abhält, um die Schönheit der Quelle zu bewahren, zeigt auf, wie jeglicher Einfluss der Außenwelt von der Quelle ferngehalten wird. Der Brunnenraum scheint insofern ein eigenständiger Mikrokosmos im Wald zu sein, der auf die Figurenhandlungen wartet. In dem Sinne verweise ich auf Silvan Wagner, der schreibt: „Der ganze Roman spiegelt sich so im Mikrokosmos des Quellenraums wider.“¹⁴⁶ Diese zentrale Position, die der Brunnenraum einnimmt, wird sogar auf einer ästhetischen Ebene in der *descriptio* bemerkbar, da der Erzähler während der *descriptio* die Quelle deutlich in der Mitte nach folgendem Schema platziert: Erst erfolgt die *descriptio* der Kapelle mit einer impliziten Andeutung der Quelle. Danach beschreibt der Erzähler die Quelle selbst, bevor er anschließend die Linde beschreibt. So sticht es in dieser Aufzählung ins Auge, dass die eigentliche Erwähnung der Quelle zwischen Kapelle und Linde erfolgt. Insofern verleiht der Erzähler der Quelle auch eine zentrale Position auf der ästhetischen Ebene und akzentuiert somit das beachtete taxonomische Beschreibungsprinzip. In seiner Untersuchung stellt diesbezüglich Joachim Schröder heraus, dass der Brunnenraum sogar den symmetrischen Mittelpunkt zwischen Artushof und Ascalonshof darstellt, welcher auch Laudines Wohnsitz ist.¹⁴⁷ Denn der Brunnenraum verbindet tatsächlich fast alle Handlungsräume in der Erzählung miteinander. Er ist der einzige leere Raum, der oft temporär belegt wird, weil er sich einerseits auf halbem Weg zwischen dem Ziel der Ritter und deren Wohnsitz befindet. Andererseits tragen die Komponenten der Quelle auch zur Herausforderung der Figuren bei, was verschiedene Figurenhandlungen zur Funktionalisierung des Brunnenraums auslöst.¹⁴⁸

Außer Kalogrenants und Iweins Aventure im Brunnenraum, ist es wichtig die Funktion der Kapelle am Brunnen zu erwähnen. Sie erscheint zunächst in der ersten Darstellung des Brunnenraums, auch unabhängig von jeglicher Figurenpräsenz. Aber im Laufe der Erzählung wird sie noch zusätzlich dreimal mit verschiedenen Funktionen und zu verschiedenen Anlässen erwähnt, in denen die Figurenhandlungen mittel- oder unmittelbar mit der Kapelle verknüpft sind:

¹⁴⁶Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. S. 206.

¹⁴⁷Vgl. Joachim Schröder: Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Göttingen 1972, S. 305.

¹⁴⁸Vgl. Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. S. 247.

unde als er die linden darobe sach,
 unde dô im dâzuo erschein
 diu kapel unde der stein,
 dô wart sîn herze des ermant
 wie er sîn êre unde sîn lant
 hete verlorn unde sîn wîp. (Iw. 3930-3935)

Zunächst gilt die Kapelle hier als Erkennungs- bzw. Erinnerungszeichen des Brunnenraums. Denn nachdem Iwein in der Erzählung von seinem Wahn genesen ist und sich auf den Weg zu Laudine gemacht hat, erkennt er den Brunnenraum erst durch die Linde, die Kapelle und den Stein am Brunnen. Deswegen bezeichnet Silvan Wagner diese Komponenten als ‚Memorialbilder‘¹⁴⁹ des Brunnenraums. In dieser Hinsicht wird die Kapelle mittelbar mit einer Figurenhandlung verknüpft, da sich die Szene nur in der Erinnerung des Protagonisten abspielt. Aber über diese passive Funktion hinaus, die der Kapelle zugeschrieben wird, verknüpft der Erzähler die Kapelle ferner mit einer unmittelbaren Figurenhandlung:

ein juncvrouwe, diu leit
 von vorhten groezer arbeit
 danne ie geraete dehein wîp,
 wande si gevangen ûf den lîp
 in der kapeln lac. (Iw. 4013-4017)

Hierbei evoziert der Erzähler die Kapelle nicht mehr als eine Erinnerung. Er funktionalisiert sie eher mit Lunetes Gefangenschaft. Dadurch überschneidet der Erzähler Iweins Minne-Aventure nach seinem Wahn mit der Figurlosigkeit des Brunnens, und genauer gesagt mit der Kapelle im Brunnenraum. Denn ‚Iwein‘ nimmt sich vor, Lunete am Tag ihrer Hinrichtung zu befreien, um näher an seine Frau Laudine zu kommen. In dieser Hinsicht verlässt er die Kapelle erneut, um dahin an Lunetes Hinrichtungstag zurückzukommen: „Im wâren die wege wol kunt, // unde was ouch deste kurzer stunt // zuo der kapelen komen“ (Iw. 5154-5156). So zeigt sich im Laufe der Dichtung, inwiefern die leere Kapelle in Zusammenhang mit einem kurzfristigen Handlungsablauf von Lunetes Gefangenschaft und Rettung gebracht wird.

Der zweite Teil der descriptio verläuft auch taxonomisch:

unde ob dem brunne stêt ein
 harte zierlicher stein,
 undersatz mit vieren
 marmelinen tieren:
 der ist gelöchert vaste.
 ez hanget von einem aste

¹⁴⁹Vgl. Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. S. 201.

von golde ein becke her abe:
 jāne waen ich niht daz iemen habe
 dehein bezzer golt danne ez sī.
 diu keten dā ez hanget bī
 diu ist ūz silber geslagen. (Iw. 581-591)

Im Gegensatz zum taxonomischen Ordnungsprinzip im ersten Teil der *descriptio*, versucht der Erzähler im zweiten Teil der *descriptio* ein anderes wichtiges Zentrum im Brunnenraum zwischen dessen oberen und unteren Sphären zu konzipieren. Hierfür beschreibt der Erzähler die weiteren Komponenten des Brunnenraums von den beiden Polen, nämlich ‚unten‘ und ‚oben‘ in Richtung ‚Mitte‘ des Raums. Dies erfolgt durch ein taxonomisches Verfahren: „unde ob dem brunne stêt ein // harte zierlicher stein.“ (Iw. 581-582). Die Marmortiere sind die Komponenten schlechthin, die dazu beitragen können, dass die Blickperspektive des Rezipienten in seiner Wahrnehmung wechselt. Denn der Erzähler versucht durch die Darstellung der Marmortiere die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Quelle abzulenken, hin zum Stein über der Quelle. Um sich vorzustellen, wie der Stein über der Quelle beschaffen ist, kann sich der Rezipient zunächst ein Bild davon machen, wie die Marmortiere angeordnet sind, zumal der Stein von den Marmortieren getragen wird. Siegfried Grosse vergleicht die vier Marmortiere mit einem Altar¹⁵⁰ und macht somit deutlich, dass eine gewisse, nicht unbeträchtliche Höhe zwischen Quelle und Stein liegt. Durch die Darstellung der Marmortiere versucht der Erzähler den Rezipienten dazu zu bewegen, den Wahrnehmungsblick zum Stein hoch zu erheben. Anders gesagt soll der Rezipient an dieser Stelle imaginieren, wie die Marmortiere eine Brücke über die Quelle bilden. Dadurch wechselt automatisch die Blickperspektive des Rezipienten, die von der Quelle auf den Stein gelenkt wird.

Nach der Beschreibung des Steins erhebt der Erzähler zunächst seinen Betrachtungsblick auf eine höhere Ebene des Raums als die Ebene des Steins, bevor er die Blickrichtung des Rezipienten abrupt von oben nach unten reißt: „ez hanget von einem aste // von golde ein becke her abe“ (Iw. 586-587). Wie oben erwähnt, gelten die Zweige der Linde in diesem kleinen mikrokosmologischen Raum als höchste Ebene des Brunnenraums. Denn die Zweige der Linde bedecken die obere Sphäre des Brunnenraums, so dass kein freier Himmel vom Brunnenraum aus zu erblicken ist und weder Regen noch Sonne noch Wind außerhalb des Raums kann in den Brunnenraum dringen. Daher ist zu verstehen, dass indem der Erzähler die Zweige der Linde nach der Erwähnung des Steins evoziert, er den

¹⁵⁰Vgl. Grosse, Siegfried: Die Erzählperspektive der gestaffelten Wiederholung. Kalogrenants äventiure in Hartmanns ‚Jwein‘, in: Rüdiger Schnell (Hg.): Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit, Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag, Bern/Stuttgart 1989, S. 82-96; 90.

betrachtenden Blick bis zum höchsten Punkt des Brunnenraums führt. So versucht der Erzähler, den Blick des Rezipienten von unten nach oben zu lenken.

Zugleich ist hervorzuheben, dass der nach oben gerichtete Blick, auch vom Erzähler gleich nach unten gelenkt wird. Denn der Erzähler beschreibt danach, wie ein Becken am Zweig herabhängt. Um die Blickrichtung nach unten zu bestimmen, verwendet der Erzähler als Pendant der Tiermarmorsäulen eine Kette: „diu keten dâ ez hanget bî // diu ist ûz silber geslagen“ (Iw. 590-591). Durch diese Darstellung will der Erzähler den Rezipienten dazu bewegen, sich das beschriebene Bild des herunterhängenden Beckens vorzustellen. Hierbei ist zu bemerken, dass die angedeutete Richtung relevanter als die Darstellung des Beckens scheint. Denn der Erzähler könnte ohne Kommentare einfach darauf hinweisen, dass das Becken an einem Ast hängt. Er beschreibt das Becken dennoch nicht auf jene Weise, weil in dieser Konstellation der Interpretationsraum zu groß für den Rezipienten sein kann. Jeder Rezipient könnte das hängende Becken nach seinem Gutdünken imaginieren. Die Wahrnehmung des Beckens würde insofern individuell. Stattdessen bevorzugt der Erzähler die Richtung nach unten besonders hervorzuheben, um zu erklären, wie das Becken vom Ast herab-hängt. Deswegen entnehme ich der *descriptio* des Beckens, dass nicht das ‚Hängen‘ des Beckens relevant für den Erzähler scheint, sondern das ‚Herab-Hängen‘, damit der Rezipient seinen erhobenen Blick wieder nach unten richtet.

Insgesamt zeigt sich durch diese narrativen Mechanismen im zweiten Teil der *descriptio* des Brunnenraums, wie der Erzähler einen neuen Mittelpunkt des Raums zwischen der oberen und der unteren Sphäre konstruiert. Denn sowohl das an der Kette herabhängende Becken als auch der von den Marmortieren getragene Stein sind sich in der Mitte des Raums vorzustellen. Genauer gesagt befinden sie sich zwischen den Lindenzweigen, welche die obere Sphäre des Raums darstellen, und der Quelle, der untersten Sphäre des Brunnenraums. Diese Konstruktion eines neuen Zentrums im Brunnenraum ist ebenso kardinal in der Dichtung, denn sowohl der Stein als auch das Becken konstituieren das angemahnte Gesetz des Brunnenraums:¹⁵¹

Wil dû danne niht verzagen,
 sô ne tuo dem becke niht mê,
 giuz ûf den stein der dâ stê
 dâ mit des brunne ein teil:
 deiswâr, sô hâstû guot heil,
 gescheidestû mit êren dan.
 Hin wîste mich der waltman

¹⁵¹Vgl. Grosse, Siegfried: Die Erzählperspektive der gestaffelten Wiederholung. S. 90.

Einen stic ze der winstern hant. (Iw. 592-599)

Es lässt sich deutlich durch diese Worte des Waldmanns feststellen, dass sowohl das Becken als auch der Stein dafür geschaffen sind, dass die Figuren zielgerichtete Handlungen vollbringen. Dadurch erhalten die beiden Komponenten (Becken und hohler Stein) eine wichtige Funktion im Brunnenraum. So gelten sie als Auslöser der Figurenhandlungen und indirekt als Überschneidungspunkt zwischen der Figurlosigkeit des Brunnenraums und der aktiven Figurenhandlung darin. Die Beschreibung des Waldmanns weist somit deutlich auf die Prädisposition des Brunnenraums hin, Figurenhandlungen aufzunehmen. Denn die Herausforderung der Figuren kann nur dort beginnen, wo sie die Ordnung der Komponenten durcheinanderbringen. Darin besteht die Kühnheit, die von den Figuren im Brunnenraum erwartet wird. Das Becken und der Stein fungieren somit als Zentrum der oberen und der unteren Sphäre des Brunnenraums einerseits. Andererseits gelten sie aber auch als zentraler Überschneidungspunkt zwischen der Figurlosigkeit und der Handlung der Figuren im Brunnenraum. Letztendlich dienen das Becken und der Stein ebenso als zentrale Brücke zwischen dem ruhigen Stand des Brunnenraums und dem Stand des Brunnenraums nach dem Guss des Quellwassers durch die Figuren auf den hohlen Stein.

In der *descriptio* des Brunnenraums sind auch viele auffällige (Effekt)Wiederholungen zu beachten. Dennoch ist hierbei zu berücksichtigen, dass die meisten Wiederholungsstrukturen mit den Figurenhandlungen verbunden sind. Julia Breulmann stellt diesbezüglich heraus, dass diese Wiederholungsstrukturen Garant eines Ordnungsprinzips in Hartmanns ‚Iwein‘ sind.¹⁵² Dieser Meinung ist auch Peter Kern, der sogar die Variationen in den wiederholten Sachverhalten pointiert.¹⁵³ Füglich möchte ich mich weiter mit der figurlosen Darstellung des Brunnenraums beschäftigen, bevor ich die Präsenz der Figuren in Betracht ziehe. Die Auseinandersetzung mit den (Effekt)Wiederholungen in der ersten *descriptio* des Brunnenraums gilt somit als nächster Schritt der Analyse.

Sowohl die lexikalischen als auch die (Effekt)Wiederholungen sind in der ersten *descriptio* des Brunnenraums nicht zahlreich vertreten. Trotzdem fallen sie in der Dichtung auf und

¹⁵²Vgl. Breulmann, Julia: Erzählstruktur und Hofkultur. Weibliches Agieren in den europäischen Iweinstoff-Bearbeitungen des 12. bis 14. Jahrhunderts, Münster 2009, S. 248.

¹⁵³Vgl. Kern, Peter: Interpretation der Erzählung durch Erzählung. Zur Bedeutung von Wiederholung, Variation und Umkehrung in Hartmanns ‚Iwein‘, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 92 (1973), S. 338-359; S. 339.

können die Aufmerksamkeit des Rezipienten halten. In dieser Hinsicht ist zu berücksichtigen, dass der Erzähler zum Beispiel das Verhältnis zwischen den Naturelementen, wie Sonne, Regen und Wind, und der Quelle etabliert: „in rüret regen noch sunne, // noch entrüebet in die winde.“ (Iw. 570-571). Insofern zeigt der Erzähler im ersten Moment auf, dass die genannten Naturelemente keinen Einfluss auf die Quelle haben. Folgerichtig erklärt er danach, inwiefern die Selbstverständlichkeit von Regen und Sonne nicht im Brunnenraum gilt. Dadurch wiederholt er die vorhin bereits erwähnten Naturelemente: „des schirmet im ein linde“ (Iw. 572) [...] „si ist breit, höch unde als dicke // daz regen noch der sunnen blicke // niemer dar durch enkumt“ (Iw. 575-577). Außerdem wird im selben Zusammenhang auch der Effekt der Kälte wiederholt. Denn einerseits evoziert der Erzähler, wie kalt die Quelle ist: „kalt unde vil reine // ist der selbe brunnen“ (Iw. 568-569). Andererseits erklärt der Erzähler, dass auch kein Winter die Natur der Linde verändern kann: „irn schadet der winter nochn vrunt // an ir schoene niht ein hâr“ (Iw. 578-579). So wiederholt der Erzähler den Effekt der Kälte in der Dichtung, aber auch den Effekt der Unveränderlichkeit. Denn genauso wie der Brunnen durch den Schutz der Lindenzweige unverändert bleibt, verändern sich die Zweige der Linde ebenso wenig. Dies erklärt ihre Funktion hinsichtlich der Linde: „sine stê geloubet durch daz jâr.“ (Iw. 580).

Über diese Wiederholungen hinaus ist hervorzuheben, dass der Erzähler durch die gleichen Erzählstrukturen versucht, die taxonomische Beschreibung von unten nach oben und umgekehrt von oben nach unten zu schildern. Während er z.B. die vier Marmortiere darstellt, um den Wahrnehmungsblick des Rezipienten nach oben zu lenken, stellt er wiederum eine Kette von einem Zweig der Linde nach unten dar, um den Blick des Rezipienten nach unten zurückzuführen. Dadurch wiederholt der Erzähler dieselbe Erzählstrategie bei der Darstellung des Steins und des Beckens. Auch nachdem der Erzähler der Quelle eine zentrale Position in der *descriptio* verleiht, konstruiert er erneut eine zentrische Position zwischen dem oberen Raum des Brunnenraums und dessen unterem Raum durch die Beschreibung des Beckens und des Steins.

Die angekündigten Wiederholungen, die mit den Figurenhandlungen assoziiert sind, bestätigen ihrerseits die Existenz des Brunnenraums. Denn nachdem der Waldmann Kalogrenant auf den Brunnenraum hingewiesen hat, könnte die Erzählung anders verlaufen, indem Kalogrenant den Brunnenraum nicht findet und im Wald verlorenght. Aber die Dichtung verläuft genauso wie der Waldmann es angedeutet hat. So bewahrheitet sich zunächst die Rede des Waldmanns: „ich vuor des endes unde vant // der rede eine

wârheit // als er ir geseit“ (Iw. 600-602). Darüber hinaus nimmt Kalogrenant den Brunnenraum viel detailreicher als der Waldmann wahr:

Sô wûnneclîchen vogelsanc
 Als ich ze der linden vernam
 Dô ich derzuo geriten quam.
 [...]
 Si was mit vogeln bestreut
 Daz ich der este schîn verlos
 Unde ouch des loubes lützel kôs.
 Derne wâren zwêne niender gelîch
 Ir gesanc was als mislîch,
 hoch unde nidere
 [...]
 Den brunnen ich dar under sach,
 unde swes mir der waltman verjach.
 Eins smâreides was der stein:
 Ûz ieglîchem orte schein
 Ein als gepfer rubin (Iw. 606-625)

Der ganze Brunnenraum wird hierdurch ein zweites Mal beschrieben und diesmal als ein von Kalogrenant erlebter Raum. Denn Kalogrenant nimmt den Brunnenraum nicht nur optisch, sondern auch akustisch wahr.¹⁵⁴ Er sieht den Überfluss von vielfältigen singenden Vögeln, die die Linde gänzlich bedecken, so dass deren Zweige nicht mehr zu erblicken sind. Auch erkennt er mit Genauigkeit die Natur des Steins und die Rubinsteine, die aus allen Ecken des Brunnenraums funkeln. Daraufhin begießt Kalogrenant den Stein und erlebt noch eine Metamorphose des Brunnenraums, welcher sich nach dem Guss gleich dekonstruiert:

Dô erlasch diu sunne diu ê schein,
 unde zergie daz vogelgesanc
 als ez ein swarez weter twanc.
 [...]
 Der lichte tac wart getân
 Daz ich die linden kume gesach.
 Grôz ungnâde hie geschach.
 N allen enden umbe mich
 Wol tûsent tûsent blike
 Dar nâch sluoc als dicke
 Ein alsô kreftiger donreslac
 Daz ich ûf der erde gelac. (Iw.638-652)

Kurz darauf rekonstruiert sich aber der Brunnenraum und wird sogar noch schöner:

Dô disiu vreise zergienc
 Unde ze weter gevienc.
 [...]
 die vogele kômen wider:
 ez wart von ir gevider

¹⁵⁴Vgl. Koch, Susanne: Wilde und verweigerete Bilder. Untersuchung zur literarischen Medialität der Figur um 1200, Göttingen 2014, S. 123.

diu linde anderstunt bedäht:
 si huoben aber ir süezen bräht
 unde sungen verre baz danne è
 [...]

Alsus het ich besezzen
 Daz ander paradïse (Iw. 673-687)

Der Brunnenraum wird demnach mehrfach in der Dichtung, dabei zunächst als figurloser Raum dargestellt. Die folgende Darstellung des Brunnenraums zeigt aus Kalogrenants Perspektive, dass die erste *descriptio* unvollständig ist. Denn Kalogrenant beschreibt weit mehr Komponenten im Brunnenraum als der Waldmann. Die De- bzw. Rekonstruktion des Brunnenraums hebt einerseits die magische Kraft des Brunnenraums hervor, die ohne Figurenhandlung nicht hervorgehoben werden kann. Andererseits verdreifacht der Erzähler dadurch das Erscheinungsbild des Brunnenraums. Denn der Brunnenraum wird danach nicht mehr in seinem initialen Zustand präsentiert. Er wird einerseits zerstört und gerät andererseits noch schöner als zu Beginn. Letztendlich beschreibt der Erzähler den Brunnenraum im Rahmen der Handlung des Protagonisten Iwein, der früher als König Artus zum Brunnenraum reitet, aber diesmal „[...] wird das Geschehen nur mehr summarisch geschildert“¹⁵⁵.

Es stellt sich nun die Frage, was der Erzähler dem Rezipienten durch die vielfachen Wiederholungen in Bezug auf die erste Darstellung des Brunnenraums übermitteln will. Ziel des Erzählers ist, eine Vergleichssystematik in der Wahrnehmung des Rezipienten zu verankern. Denn der figurlose Brunnenraum, den der Waldmann beschreibt, gilt als authentischer Raum, mit dem alle Veränderungen durch die Figurenhandlungen verglichen werden. So versucht der Erzähler, den ursprünglichen Charakter des Brunnenraums hervorzuheben, wie der Waldmann ihn beschrieben hat.

Ähnlich wie die Wiederholungsstrukturen weisen die verschiedenen *descriptions* des Brunnenraums auch Kontrastdarstellungen auf, die dem Rezipienten auffallen können. Im Folgenden untersuche ich die Kontrastdarstellung auf zwei verschiedenen Ebenen. Zuerst nehme ich die erste *descriptio* in den Fokus, da sie als figurlose Darstellung des Brunnenraums gilt und daher im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht. Danach stelle ich heraus, inwiefern die wiederholten Darstellungen des Brunnenraums einen auffälligen Kontrast zu seiner ersten *descriptio* aufweisen. Auch in diesem Fall sind nicht viele Kontrastdarstellungen aufzuzählen.

¹⁵⁵Quast, Bruno: Daz ander paradïse. S. 71.

Die Linde ist die allererste Komponente, die einen deutlichen Kontrast aufweist:

si ist breit, hôch unde als dicke
 daz regen noch der sunnen blicke
 niemer dar durch enkunt
 im schadet der winter nohn vrunt
 an ir schoene niht ein hâr
 sine stê geloubet durch daz jâr. (Iw. 575-580)

Die Opazität und zugleich die Wasserundurchlässigkeit der Linde sind Charakteristika, die keinem Baum in der realen Welt entsprechen. Deswegen kann die Darstellung der Linde der Wahrnehmung des Rezipienten nicht automatisch entsprechen. Daher fällt sie in der *descriptio* besonders auf. Ebenso ist zu bemerken, dass die Beständigkeit der Linde auch als auffälliger Kontrast gelten kann. Denn im Vergleich zur Quelle, die vor Regen und Sonne geschützt wird, fehlt dem Lindenbaum selbst jeglicher Schutz und trotzdem verliert der Baum über das ganze Jahr hinweg bei Regen, Wind, Sonne und Winter kein Laub: „Der Linde kommt damit aber eine der Zeit widerstehende und dauernde Beständigkeit zu, die sich auf die Quelle insgesamt überträgt“¹⁵⁶. Eine andere weniger deutliche Kontrastdarstellung liegt in den Richtungen, die der Erzähler während der taxonomischen Beschreibung bestimmt. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass ein zentrischer Mittelpunkt zwischen der oberen und der unteren Sphäre des Brunnenraums entsteht, weil die Richtung der taxonomischen Beschreibung von unten nach oben auf die entgegengesetzte Richtung der taxonomischen Beschreibung von oben nach unten trifft. Der Kontrast erhält dadurch seinen vollen Sinn, dass der Erzähler sowohl den Becken als auch den Stein dort darstellt.

In den wiederholten Darstellungen des Brunnenraums, die mit Kalogrenants Handlungen verbunden sind, fallen auch sämtliche Kontrastdarstellungen auf. Während sich der Brunnenraum dekonstruiert, setzt sich der ganze Raum in Bewegung. Insofern bildet sich ein Kontrast zum zuvor stillschweigenden Brunnenraum. Dabei scheint der Brunnenraum kein Gesetz mehr zu haben. Denn im Brunnenraum herrscht Chaos. Dort wandelt sich alles, was Kalogrenant als wunderschön bezeichnet, ins Schreckliche: Der helle Tag wird finster, die singenden Vögeln verstummen und fliehen. Alle Tiere, die im umgebenden Wald leben, sterben. Außerdem:

was iender ein boum dâ sô grôz
 der dâ bestuont, der wart sô blôz
 unde des loubes als laere
 als er verbrunnen waere. (Iw. 659-662)

¹⁵⁶Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. S. 252.

Dem ist zu entnehmen, dass auch die Linde kahl wird und umfällt, weil es allen Bäumen im Brunnenraum und im umgebenden Wald genauso ergeht. Deswegen blitzt, hagelt und regnet es im Brunnenraum, was zuvor nicht möglich wäre. Florian Kragl hebt diesen Kontrast besonders hervor, indem er von einer Zerstörung des *locus amoenus* spricht.¹⁵⁷ Denn dadurch zeigt er, inwiefern das ursprüngliche Erscheinungsbild des Brunnenraums sich in das komplette Gegenteil verwandelt. Aber der Brunnenraum rekonstruiert sich wieder. Diesmal erscheint der Brunnenraum noch schöner als in seinem initialen Zustand. Auch die Linde nimmt ihre Gestalt wieder an und die Vögel singen viel schöner als je zuvor. Der Brunnenraum gewinnt an zusätzlicher Pracht und Attraktivität, so dass Kalogrenant ihn als „daz ander paradïse.“ (Iw. 687) bezeichnet.

3.3. Emotionslenkende Darstellungskomponenten des Brunnenraums

Den nächsten Schritt der Analyse möchte ich der Frage der Emotionalität widmen und dabei herausstellen, inwiefern die bisher untersuchten Auffälligkeitsstrukturen in der *descriptio* des Brunnenraums emotionslenkende Potenziale darstellen können. Bereits in den Eingangsversen der Figurenrede zur Beschreibung des Brunnenraums verwendet der Erzähler eine Lenkungsstrategie, um dem Rezipienten eine emotionale Wahrnehmung zu ermöglichen. Denn durch den Hinweis auf eine bevorstehende Handlung im ausführlich beschriebenen Brunnenraum fordert der Erzähler indirekt eine Selbstimagination des Rezipienten heraus. Zumal er durch den Waldmann alle nötigen Informationen über die Beschaffenheit des Brunnens liefert, kann der Erzähler den Rezipienten den dort angesiedelten emotionalen Impulsen aussetzen.

Die Auffälligkeitsstrukturen spielen hierbei eine ausschlaggebende Rolle. Beispielsweise bedient sich der Erzähler der taxonomischen Beschreibung, um verschiedene emotionale Impulse im Brunnenraum anzusiedeln. Denn mittels der ersten taxonomischen Beschreibung vom Zentrum in Richtung Peripherie des Brunnenraums versucht der Erzähler die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die auffällige Struktur des Brunnens zu lenken, welche die Schönheit des Raums ausmacht. Dadurch legt der Erzähler eine sinnliche Wahrnehmung in der *descriptio* an.

¹⁵⁷Vgl. Kragl, Florian: Land-Liebe. Von der Simultaneität mythischer Wirkung und logischen Verstehens am Beispiel des Erzählens von arthurischer Idoneität in Iwein und Lanzelet, in: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hg.): *Artus und Mythos*, Berlin/Boston 2011, S. 3-39; S. 9.

Außerdem ist zu berücksichtigen, dass der Brunnenraum im tiefen Wald liegt, von einem Dickicht umgeben. Eine Kapelle und die übernatürliche Linde grenzen ihn ab und der Waldmann gilt als der einzige Mensch, der sich im Wald nicht weit entfernt von diesem hintergrundlosen leeren Raum befindet. Hierzu präsentiert Letzterer Kalogrenant den Brunnenraum wie folgt: // will dü den lip wâgen, // sône darftû niht mê vrâgen // (Iw. 551-552). Diese Konstellation lässt entnehmen, dass der Erzähler dem Brunnenraum einen furchterregenden Charakter zuschreibt. Zugleich bewegt der Erzähler den Rezipienten indirekt durch die Rede des Waldmanns dazu, sich selbst als handelnde Figur im Brunnenraum anstelle Kalogrenants zu imaginieren, da bisher noch keine Handlung im Brunnenraum vollzogen ist. So versucht der Erzähler dem Rezipienten einen emotionalen Impuls zu vermitteln.

Die Spezifität des Brunnenraums erklärt sich aber auch durch das zweite taxonomische Beschreibungsprinzip von unten nach oben und umgekehrt von oben nach unten. Denn wie durch eine Führung (ductio) beschreibt der Erzähler die Etappen, welche der Blick bei einer Begutachtung des Brunnenraums durchlaufen soll. Schlussfolgernd geht der Erzähler davon aus, dass der Rezipient sich selbst im Brunnenraum imaginiert. Dem entsprechen die Etappen der *descriptio*: Der Erzähler setzt den Blick unten bei der Quelle an. Anschließend steuert er den Blick nach oben durch die Darstellung der Marmortiere. Der Blick verweilt zunächst beim Stein bevor er weiter nach oben bis zu den Zweigen der Linde geleitet wird. Von dort aus wird er letztendlich durch die Darstellung der Kette zurück zum Becken hinabgeführt.

Diese taxonomische Beschreibung verstärkt trotz des potenziell furchterregenden Charakters des Raums die Attraktivität und betont zugleich die wichtigsten herausfordernden Komponenten. Sobald sich der Rezipient nämlich selbst im Brunnenraum imaginiert, kann er auch die Darstellung der Komponenten wahrnehmen. Denn sowohl dem Stein als auch dem Becken wird eine zentrale Position im Raum zugeschrieben. Dadurch könnte der Erzähler dem Rezipienten den Eindruck eines symmetrischen Aufbaus des Brunnenraums vermitteln. Außerdem ist hierbei auch mit zu berücksichtigen, dass das Becken aus Gold, der Stein ausgehöhlt und die Quelle glasklar ist. Diese Charaktereigenschaften der Komponenten des Brunnenraums können den Rezipienten auch emotional beeinflussen, da der Brunnenraum dadurch besonders außergewöhnlich, kostbar und daher attraktiv wirken kann.

Für die Wahrnehmung des Brunnenraums stellt der Erzähler dem Rezipienten nur die vom Waldmann angegebenen Informationen zur Verfügung. Somit wird dem Rezipienten die Attraktivität des Brunnenraums durch die taxonomische Beschreibung in einer chronologischen Ordnung enthüllt.

Die Hauptfunktion der verschiedenen (Effekt)Wiederholungen sowie Kontrastdarstellungen in Bezug auf die erste *descriptio* des figurlosen Brunnenraums besteht darin, den Effekt der durch die taxonomische Beschreibung angesiedelten emotionalen Impulse zu verstärken. Der Effekt der Abstrahierung von Regen und Sonne wird beispielsweise zweimal dargestellt, um den magischen Charakter der Linde besonders hervorzuheben. Denn zunächst wird nur vom Erzähler erklärt, dass der Brunnenraum weder Regen noch Sonne einlässt. Erst dann erklärt er den Grund für dieses mysteriöse Phänomen. Folglich wird der magische und eventuell furchtauslösende Effekt der Linde besonders akzentuiert. Die (Effekt)Wiederholung ermöglicht es somit dem Erzähler, die übernatürliche Charaktereigenschaft der Linde in den Vordergrund zu rücken. Diese Verstärkung furchtauslösender Effekte kann auch eine emotionale Wahrnehmung der Linde auslösen.

Eine ähnliche Funktion erfüllt die wiederholte Darstellung der Kälte, die sogar durch eine Steigerung inszeniert wird. Hierbei ist zunächst festzustellen, dass der Erzähler von einer kalten Quelle spricht, bevor er anschließend auf den Winter hindeutet, welcher dem Laub der Linde nicht schaden kann. Diese wiederholte Darstellung der Kälte durch das rhetorische Prinzip der Steigerung hebt die taktile Wahrnehmung in der Darstellung besonders hervor. Durch die erste Erwähnung der Kälte will der Erzähler dem Rezipienten über die Temperatur der Quelle nahebringen, wie das Quellwasser sich anfühlt. Dass damit anschließend der Winter assoziiert wird, soll eine sinnliche Wahrnehmung von Kälte suggerieren. So scheint die Wiederholung den Rezipienten mit der Kälte zu konfrontieren, die in diesem amoenen Raum inszeniert wird. Der Erzähler zielt dementsprechend nicht nur auf die Kälte des Wassers als Gegenstand der Imagination, sondern auch auf die Beständigkeit der Linde gegenüber allen üblen Konsequenzen der Jahreszeiten. So können die Wiederholungen die emotionalen Impulse in der *descriptio* akzentuieren, damit der Rezipient sie in seiner Wahrnehmung aufnimmt.

Des Weiteren spielen die entgegengesetzten taxonomischen Beschreibungsrichtungen der Komponenten des Brunnenraums auch eine relevante emotionale Rolle in der *descriptio*.

Während die taxonomische Beschreibung von unten nach oben die zentrale Position des Steins pointiert, bewirkt die entgegengesetzte Beschreibung von oben nach unten einen Kontrast in der Dichtung, indem beide einander entgegenlaufende Beschreibungen zum Zentrum des Brunnenraums hinführen. Dieser Kontrast symbolisiert den Wendepunkt der Erzählung. Deswegen platziert der Erzähler beide Komponenten auf einer zentrischen Position im Brunnenraum. Denn das Becken und der Stein sind die Requisiten, welche die Dekonstruktion des Brunnenraums auslösen. Das Quellwasser etabliert insofern die Verbindung zwischen beiden Requisiten, da sowohl das Becken als auch der Stein in Kontakt mit dem Quellwasser treten müssen, bevor die Dekonstruktion des Brunnenraums beginnt. Dies bedeutet, dass ohne eine dieser drei Komponenten (Quelle, Wasser und Becken) der Brunnenraum keine bevorstehende aktive Handlung für die Figuren anbieten kann. Insofern verweisen die Kontrastdarstellungen auf den herausfordernden Charakter des Raums.

Die späteren Figurenhandlungen im Brunnenraum, die ebenso viele Wiederholungsstrukturen und Kontrastdarstellungen aufweisen, bestätigen diese bereits im Brunnenraum angesiedelten emotionalen Impulse. Kalogrenant und Iwein entdecken später den Brunnenraum genau in dem schönen und zugleich mysteriösen Zustand, wie der Waldmann ihn beschrieben hat. Beide Figuren nehmen die Herausforderung des Brunnenraums an und fordern dadurch ihrerseits den Herrn des Brunnens heraus.

3.4. Vergleichende Analyse in Chrestiens „Yvain“

Im Folgenden möchte ich die Darstellung bei Hartmann von Aue mit der *descriptio* des Brunnenraums in seiner Vorlage vergleichen. Diesbezüglich ist festzustellen, dass auch Chrestiens „Yvain“ einen ähnlichen Kontext für die Brunnenaventure wie in Hartmanns „Iwein“ aufweist. Genauso wie in Hartmanns „Iwein“ beginnt Calogrenant nach einem Fest am Artushof, seine eigene Aventure-Niederlage zu erzählen und erfährt sofort den Widerspruch von Keu. Calogrenant gelingt es trotzdem, wie im Hartmanns „Iwein“, seine Geschichte weiterzuerzählen, da sich die Königin für ihn einsetzt. Trotz der starken Ähnlichkeit mit Hartmanns „Iwein“, unterscheiden sich einige Sachverhalte im Kontext der Darstellung des Brunnenraums in beiden Werken voneinander:

Il avint, pres a de set anz
 Que je seus come paisanz
 Aloie querant avantures,
 Armez de totes armeüre
 Si come chevaliers doit estr

Et trovai un chemin a destre
 Parmi une forest espesse.
 Mout i ot voie felenesse,
 De ronces et d'êpines plainne ;
 A Quelw'enui, a quelque painne,
 Ting cele voie et cel santier. (Yvain, 175-185)¹⁵⁸

Es geschah, fast sind es sieben Jahre her, daß ich allein wie ein Bauer, ausritt, um Abenteuer zu suchen, mit allen Waffen gerüstet, so wie ein Ritter es sein soll, Und ich fand einen Weg zur Rechten durch einen dichten Wald. Eine sehr schlimme Straße war es, voll von Gestrüpp und Dornen. Wieviel Verdruß und Mühe es mir auch bereitete, ich hielt mich an diese Straße und an diesen Pfad.

Bereits zu Beginn seiner Erzählung in Chrestiens „Yvain“ fällt es auf, dass sich Calogrenant mit einem Bauer vergleicht, ohne auf seine Ritterlichkeit zu verzichten. Durch diesen Vergleich zeigt der Erzähler im Unterschied zu Chrestiens „Yvain“ Calogrenants Ziellosigkeit in dem Wald. So verleiht der Erzähler Calogrenant eine ambivalente Charaktereigenschaft, indem er (Calogrenant) sich als Ritter zum Bauern erklärt. Diese Ziellosigkeit wird sogar später dort akzentuiert, wo Calogrenant den Waldmann trifft:

„Et tu me redevroies dire,
 Ques hon tu ies et que tu quiers“
 „Je sui, ce voiz, uns chevaliers,
 Qui quier ce, que trover ne puis ;
 Assez ai quis et rien ne truis“
 „Et que voldroies tu trover ? “
 „Avantures por esprover
 Ma proesce et mon hardement.
 Or te pri et quier et demant,
 Se tu sez, que tu me consoille
 Ou d'avantures ou de mevoille“
 „A ce“, fet il, faudras tu bien:
 D' ,avantature' ne sai je rien,
 N'onques mes n'an oï parler.
 Mes se tu voloies aller
 Ci pres jusqu'à une fontainn,
 N'an revandoies pa sanz painne,
 Se tu li rendoies son droit. (Yv. 356-373)

[Der Waldmann spricht:] ‚Nun solltest auch du mir sagen, was für ein Mensch du bist und was du suchst‘. [Calogrenant antwortet:] ‚Ich bin wie du siehst, ein Ritter, der sucht, was er nicht finden kann; lange habe ich schon gesucht und finde nichts‘ [Der Waldmann spricht:] ‚Was möchtest du denn finden?‘ [Calogrenant antwortet:] ‚Abenteuer, um meine Rittertugend und meine Kühnheit zu erproben. Nun bitte und ersuche ich dich, daß du, wenn du es kannst, mir Auskunft gibst über Abenteuer oder Wunder. ‚Auf die‘, spricht er [der Waldmann], wirst du verzichten müssen: von ‚Abenteuer‘ weiß ich nichts und hörte noch nie davon reden. Aber wenn du Lust hättest, zu einer Quelle in der Nähe zu reiten, so würdest du nicht ohne Mühe von dort zurückkehren, wenn du ihr Recht widerfahren läßt.‘

¹⁵⁸Zitiert nach der Ausgabe Chrestien de Troyes: Yvain. Übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1962. Im Folgenden abgekürzt zitiert mit Yv.

Diese Kommunikation zwischen dem Waldmann und Calogrenant unterscheidet sich deutlich von Hartmanns „Iwein“-Fassung, insofern als es den Waldmann in Chrestiens „Yvain“ überhaupt nicht interessiert, was eine Aventure sein mag. Obwohl der Waldmann kein Wissen über Aventuren hat, fragt er nicht einmal aus Neugier danach. Deswegen erzählt ihm Calogrenant auch nichts darüber. Insofern erhält Calogrenants Suche in Chrestiens „Yvain“ eine vage Konnotation, während in Hartmanns „Iwein“ Kalogrenant den Begriff ‚Aventure‘ mit einem Zweikampf assoziiert, nachdem der Waldmann ihn interessiert fragt: „>âventiure? Waz ist daz?<“ (Iw. 527).

In ihrer Analyse zu Hartmanns „Iwein“ meint Katharina Philipowski dementsprechend: „[d]iese unfeine Ahnungslosigkeit gibt Kalogrenant Gelegenheit, ihn [den Waldmann] zu belehren: Aventure besteht ihm zufolge darin, einen Kampfpartner zu suchen und Ehre zu gewinnen, indem er ihn überwindet.“¹⁵⁹ Der Erzähler hat aber in Chrestiens „Yvain“ vorgezogen, Calogrenants Suche keine spezifische Definition zu verleihen. Diese Ungenauigkeit über Calogrenants Suche in Chrestiens „Yvain“ unter dem undefinierten Begriff ‚Aventure‘¹⁶⁰ entspricht den Charaktereigenschaften, die sich Calogrenant am Anfang seiner Erzählung zuschreibt, indem er sich selbst als Bauer und als Ritter bezeichnet. Folgerichtig stellt der Waldmann in Chrestiens „Yvain“ das Erlebnis im Brunnenraum weder mit einem Zweikampf gleich noch ermahnt er Calogrenant, darin sein Leben zu riskieren. Der Waldmann erklärt ihm nur, dass sich Calogrenant im Brunnenraum anstrengen wird:

Mes se tu voloies aller
Ci pres jusqu'à une fontainn,
N'an revandoies pa sanz painne,
Se tu li rendoies son droit. (Yv. 370-373)

„Aber wenn du Lust hättest, zu einer Quelle in der Nähe zu reiten, so würdest du nicht ohne Mühe von dort zurückkehren, wenn du ihr ihr Recht widerfahren läßt.“

Damit vermeidet der Erzähler in Chrestiens „Yvain“, den Brunnenraum als Ort einer lebensgefährlichen Konfrontation erscheinen zu lassen. Demgegenüber ist der Hinweis des Waldmanns auf den Brunnenraum in Hartmanns „Iwein“ hyperbolisch inszeniert, da der Erzähler durch die Rede des Waldmanns dem Brunnenraum einen lebensgefährlichen

¹⁵⁹Philipowski, Katharina: Die Grenze zwischen histoire und discours und ihre narrative Überschreitung. Zur Personifikation des Erzählens in späthöfischer Epik, in: Ulrich Knefelkamp, Kristian Bosselmann-Cyran (Hg.): Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Berlin 2007, S. 270-284; S. 270.

¹⁶⁰Vgl. Philipowski, Katharina: Die Grenze zwischen histoire und discours und ihre narrative Überschreitung. S. 270.

Charakter zuschreibt: „wil dû den lîp wâgen,// sône darftû niht mê vrâgen// hie ist ein brunne nâhen bî“ (Iw.551-553).

In Chrestiens „Yvain“ verzichtet der Erzähler auf jegliche Präzision in Hinblick auf Calogrenants Suche. Denn Calogrenant fragt den Waldmann hierbei nicht nur nach einer Aventure, sondern auch nach einem Wunder: „Ou d’avantures ou de merveille“ (Yv. 366). Demzufolge ist zu beachten, dass die Antwort des Waldmanns auf diese Bitte genau zutrifft. Zunächst aber empfiehlt der Waldmann auf Calogrenants Frage hin, aus Ignoranz auf eine Aventure zu verzichten: „„Auf die“, spricht er [der Waldmann], wirst du verzichten müssen“. Hierbei bleibt dieser Vers in der französischen Fassung unklar. Der eigentliche Vers lautet: „„A ce’, fet il, faudras tu bien““ (Yv. 367). Wortwörtlich übersetzt soll dieser Vers lauten „„Auf die, sagt er, wirst du müssen““¹⁶¹. Hier fehlt ein infinites Verb, genau wie im mittelhochfranzösischen Vers. Die neuhochfranzösische Übersetzung ist ebenso hinsichtlich des Verses problematisch: „„Il ne faut pas que tu y comptes, me répondit-il““¹⁶², was auf Deutsch bedeutet: „„Du sollst nicht damit rechnen, sagte er zu mir““¹⁶³.

Demzufolge kann nicht mit Gewissheit behauptet werden, dass der Waldmann Calogrenant den Verzicht auf eine Aventure nahelegt. Allerdings zeigen die folgenden Worte des Waldmanns Calogrenants Frage gemäß, dass Letzterer in den Brunnenraum reiten soll. Hierbei beschreibt der Waldmann anstelle einer Aventure den Brunnenraum, damit Calogrenant sich überlegt, ob dies seiner Suche entspricht. Für Joan Tasker Grimbert verweigert der Waldmann, Calogrenants Suche als Aventure zu bezeichnen, und scheint stattdessen den Begriff ‚merveille‘ zu bevorzugen. Außerdem erklärt Grimbert, dass das Wunder des Brunnenraums auf Calogrenants Unbesonnenheit und Verantwortungslosigkeit am besten zutrifft:

L’homme sauvage finit par lui décrire le phénomène de la fontaine merveilleuse. En refusant de le désigner comme *aventure* il semble le qualifier de *merveille*, comme le fera Calogrenant lui-même par la suite (432), ainsi que Arthur (667). La notion de *merveille* correspond bien à

¹⁶¹Eigene Übersetzung.

¹⁶²Chrétien 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, ouvrage publié avec le concours national du livre, Paris 1994, S. 73.

¹⁶³Eigene Übersetzung.

*l'attitude irréfléchie et irresponsable qui caractérise Yvain autant que son cousin au début du roman.*¹⁶⁴

Calogrenants Ziellosigkeit und Unbesonnenheit sowie dessen Verantwortungslosigkeit könnten sich somit als emotionsgeprägte Momente erweisen, die der Kontext der Beschreibung des Brunnenraums im Rezeptionsraum aufwirft, bevor Calogrenant in den Brunnenraum reitet. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass Calogrenants bevorstehende Handlung in der Erzählung auch eine gewisse Spannung ansiedeln kann.

Nun ist zu untersuchen, wie der Brunnenraum in Chrestiens „Yvain“ gegenüber dem Brunnenraum in Hartmanns „Iwein“ dargestellt wird, um die narrativen Auffälligkeitsstrukturen herauszustellen.

Die *descriptio* des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ beginnt mit dem Beschreibungsprinzip des Wegs, der dahin führt:

Ci pres troveras ore androit
Un santier, qui la te manra.
Tote la droite voie va
Se bien vaus tes pas anploier ;
Que tost porroies devoier,
Qu'il i a d'autres voies mout. (Yv. 375-379)

Hier ganz nah wirst du sogleich einen Pfad finden, der dich dorthin führt.
Reite nur immer geradeaus, wenn du deine Schritte gut gebrauchen willst,
denn du könntest dich leicht verirren, es gibt da noch viele andere Wege.

Hierbei versucht der Erzähler durch die Darstellung des Weges den versteckten Charakter des Brunnenraums hervorzuheben. Denn der richtige Weg zum Brunnenraum ist nicht einfach zu finden, da sich am vom Waldmann empfohlenen Ort nicht nur ein, sondern viele Wege befinden, welche Calogrenant irreführen können. So zeigt der Erzähler auf, dass der Brunnenraum nicht einfach auffindbar ist. Betrachtet man die später vermittelte Information hinsichtlich der Zeit, die Calogrenant vom Waldmann zum Brunnenraum gebraucht hat, ist zu behaupten, dass die Darstellung des Wegs in sich eine eigene Etappe der *descriptio* des Brunnenraums darstellt:

Del Vilain me parti adonques,
Qui bien m'ot la voie mostree
Espoir si fu tierce passee,
Et pot estre pres de midi
Quant l'arbre et le chapele vi. (Yv. 408-410)

¹⁶⁴Grimbert, Joan Tasker: *Yvain dans le miroir. Une Poétique de la réflexion dans le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Amsterdam 1988, S. 170.

Da schied ich von dem Hirten, der mir den Weg richtig gewiesen hatte.
 Und es mochte die dritte Stunde vergangen sein und auf Mittag zugehen,
 als ich den Baum und die Quelle erblickte.

Dem ist zu entnehmen, dass die Distanz zwischen dem Waldmann und dem Brunnenraum sehr groß ist. Daher ist auf eine sehr versteckte Lage des Brunnenraums im Wald zu schließen. Indem der Erzähler seine *descriptio* zunächst auf den Weg zum Brunnenraum fokussiert, gibt er Anlass zu der Hypothese, dass der Erzähler den Brunnenraum durch ein taxonomisches Prinzip von vorne nach hinten beschreibt. Denn die Schilderung des Wegs weist eine dynamische Bewegung auf, welche vom Waldmann zum Brunnenraum hinführt. Während der Rezipient diese inszenierte dynamische Bewegung in seiner Wahrnehmung aufnimmt, kann er den vorderen Raum des Brunnenraums zugleich wahrnehmen, da der Erzähler auch die Nebenstraßen um den richtigen Weg herum evoziert. Der angeratene richtige Weg zum Brunnenraum und die evozierten Nebenwege bilden somit eine *Synekdoche*-Darstellung des Vorderen Raums des Brunnenraums. Da der Erzähler durch seine *descriptio* versucht, die Blickbewegung des Rezipienten von vorne nach hinten zu lenken, beschreibt er in der nächsten Etappe der *descriptio* den Brunnenraum selbst:

La fontaine verras, qui bout,
 S'est ele plus froide que marbres.
 Onbre li fet li plus biaux arbres,
 Qu'onques poïst feire Nature.
 An toz tans la fuelle li dure,
 Qu'il ne la pert por nul iver,
 Et s'i pant uns bacins de fer
 A une si longue chaainne,
 Qui dure jusqu'an la fontaine.
 Lez la fontaine troveras
 Un perron tel, con tu verras,
 (Je ne te sai a dire quel,
 Que je n'an vi onques nul tel),
 Et d'autres part une chapele
 Petite, mes ele est mout bele. (Yv.380-394)

Dann wirst du die Quelle sehen, die siedet und doch kälter als Marmor ist.
 Schatten spendet ihr der schönste Baum, den Natur jemals bilden mochte.
 Allezeit dauert ihm das Laub, und er verliert es keinen Winter. Und dort
 hängt auch ein Be[c]lken aus Eisen an einer langen Kette, die bis in die
 Quelle hineinreicht. Neben der Quelle wirst du einen Stein finden, du
 wirst schon sehen, welcher Beschaffenheit (ich weiß dir nicht zu sagen,
 was für einer, denn nie sah ich einen solchen), und auf der anderen Seite
 eine Kapelle, die klein, aber sehr schön ist.

Im Rahmen der taxonomischen Beschreibung von vorne nach hinten fällt es in diesen Versen auf, dass der Erzähler die Kapelle vom Brunnenraum absondert, indem er sie auf der anderen Seite der Quelle platziert. Weil die Kapelle im Gegensatz zur Darstellung des Weges den hinteren Raum des Brunnenraums auch *synekdochisch* darstellt, erwähnt der

Erzähler die Kapelle erst am Ende der *descriptio* des Brunnenraums. Diese beachtete Chronologie in der *descriptio* lässt bereits behaupten, dass der Erzähler den Brunnenraum tatsächlich durch ein taxonomisches Prinzip von vorne nach hinten beschreibt. Drei Etappen sind somit deutlich in der *descriptio* des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ erkennbar: Zunächst beschreibt der Erzähler den vorderen Raum des Brunnenraums, welcher mit vielen irreführenden Wegen versehen ist. Danach beschreibt er den Brunnenraum selbst, der seine eigenen Komponenten aufweist und letztendlich den hinteren Raum des Brunnenraums, welcher durch die Kapelle markiert wird. Diese taxonomische Anordnungsstrategie in Chrestiens „Yvain“ unterscheidet sich deutlich von der Beschreibung des Brunnenraums in Hartmanns „Iwein“.

Darüber hinaus liegt der Darstellung der Komponenten im Brunnenraum selbst ein taxonomisches Prinzip zugrunde, welches sich leicht von Hartmanns „Iwein“ unterscheidet. Beispielsweise evoziert der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ die Quelle nicht implizit am Anfang der *descriptio* wie der Erzähler in Hartmanns „Iwein“. In Chrestiens „Yvain“ fängt der Erzähler die *descriptio* direkt mit der deutlichen Erwähnung der Quelle an: „La fontaine verras, qui bout“ (Yv. 380), „Dann wirst du die Quelle sehen“. Danach beschreibt der Erzähler den Schatten auf der Quelle, um einen Verknüpfungspunkt zum Baum im Raum zu finden, welcher dem Brunnen Schatten spendet. Hierbei erklärt der Erzähler weder durch die Anweisungen des Waldmanns noch durch Erzählkommentare die Art des vermeintlichen Baums im Brunnenraum. In Hartmanns „Iwein“ handelt es sich um eine Linde, über die der Waldmann berichtet: // des schirmet im ein linde // (Iw. 572). Dass der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ weder die Sonne noch den Wind darstellt, um den mysteriösen Charakter des Baums in der ersten *descriptio* des Brunnenraums hervorzuheben, ist ebenso auffällig. Während der Erzähler in Hartmanns „Iwein“ Regen, Sonne, Wind und Winter bereits in der ersten *descriptio* des Brunnenraums evoziert, bedient sich der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ nur des Motivs des Winters, um die Beständigkeit des Baums auszudrücken.

Weitere auffällige Unterschiede in der Darstellung des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ betreffen auch die Darstellung des Beckens und des Steins. Was das Becken anbelangt, verfährt die Beschreibung nicht durch das taxonomische Beschreibungsprinzip von oben nach unten. Denn anstatt die Kette, an der das Becken hängt, von den Zweigen des Baums nach unten zu beschreiben, situiert der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ diese

Kette sehr wahrscheinlich neben der Quelle. So beschreibt er die Kette, an der das Becken hängt: „Et s’i pant uns bacins de fer.“ (Yv. 386).

Um diesen Vers gut zu verstehen, ist zunächst zu berücksichtigen, dass die deutsche Übersetzung dieses Verses unpräzise ist und folglich den Sinn des mittelfranzösischen Verses falsch wiedergibt. Denn Jauss’ und Köhlers deutsche Übersetzung des betroffenen Verses lautet wie folgt: „Und dort hängt auch ein Be[c]ken [...]“.¹⁶⁵ Dem ist eigentlich zu entnehmen, dass das Becken im Brunnenraum nur an einer undefinierten Komponente hängt. In Wahrheit sollte aber die Übersetzung lauten „daran hängt ein Becken. [...]“. Denn beim Ausdruck „s’i“ (Yv. 386) im französischen Text handelt es sich um ein Adverbialpronomen, welches hervorheben soll, dass die Kette an dem vorhin beschriebenen Baum hängt. In der neuhochfranzösischen Übersetzung dieses Verses wird der Fehler behoben. Denn dort steht: „Il y pend un bassin en fer“¹⁶⁶ wie bereits angedeutet. Ob die Kette von den Zweigen nach unten hängt, bleibt nach dieser Übersetzung des Verses völlig unklar. Es kann auch vermutet werden, dass sie sich an einer niedrigen Stelle des Baums befindet, so dass sie in die Quelle hineinreichen kann.

Außerdem ist nicht zu ignorieren, dass alle Komponenten im Brunnenraum nebeneinander dargestellt scheinen. Denn der magische Stein ist im Vergleich zu Hartmanns „Iwein“ auch neben anstatt oberhalb der Quelle dargestellt. So will ich vermuten, dass der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ alle Komponenten des Brunnenraums – Quelle, Baum, Kette mit Becken und Stein – nebeneinander darstellt. Es gibt folglich keine Requisiten, die zur Erhebung des Blicks des Rezipienten nach oben während der Wahrnehmung beitragen könnten. Denn in Chrestiens „Yvain“ vermeidet der Erzähler jegliche Darstellung, die den Blick des Rezipienten nach oben lenken kann.

Dementsprechend lässt sich fragen, wie die taxonomische Beschreibung im Brunnenraum selbst in Chrestiens „Yvain“ zu erfassen ist. Diesbezüglich ist zu bemerken, dass der *descriptio* ein taxonomisches Dreieck-Wahrnehmungsprinzip oder eine Hin und Herblickbewegung zu entnehmen ist. Denn die *descriptio* des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ geht von der Quelle aus, mündet auf den Baum und kommt zur Quelle mittels der Kette zurück. So schafft der Erzähler für die Wahrnehmung des Rezipienten eine einfache Raumkonstellation, indem er alle Komponenten im unteren Bereich des Brunnenraums platziert. Nur der Schatten spendende Baum stellt die einzige hohe Komponente im

¹⁶⁵Eigene Übersetzung

¹⁶⁶Chrétien de Troyes: *le Chevalier au Lion*. S. 73.

Brunnenraum dar. Aber der Erzähler beschreibt diesbezüglich weder seine Höhe, noch inszeniert er Komponenten in der *descriptio* hinsichtlich des Baums, welche den Blick des Rezipienten nach oben zu den Zweigen des Baums führen könnten.

Einen weiteren Unterschied zu Hartmanns „Iwein“ zeigen auch folgende Verse auf:

S'au bacin viaus de leve prandre
 Et dessor le perron esandre,
 La verras une tel tanpeste,
 Qu'an cest bois ne remandra beste,
 Chevrius ne dains ne cers ne pors,
 Nes li oisel s'an istront fors ;
 Car tu verras si foudroier,
 Vanter et arbres peçoier,
 Plover, toner et epartir,
 Que, se tu tan puez departir
 Sanz grant enui et sanz pesance,
 Tu seras le meillor cheance
 Que chevaliers, qui i fust onques. (Yv. 395-407)

Wenn du Wasser aus dem Becken nehmen und auf den Stein gießen willst, so wirst du einen solchen Sturm erleben, daß in diesem Wald kein Tier mehr bleiben wird, weder Reh noch Hirsch noch Rotwild noch Eber, und auch die Vögel werden fortfliegen. Denn du wirst es so heftig krachen, stürmen und Bäume knicken, regnen, donnern und blitzen sehen, daß dir, wenn du ohne großen Verdruß und ohne Kümmernis davonkommen sollst, mehr zuteil werden müßte als je einem Ritter der dort war.

Hierbei beschreibt der Erzähler im zweiten Teil der ersten *descriptio* des Brunnenraums, wie eine Figurenhandlung den figurlosen Brunnenraum verwandeln kann. So präsentiert der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ im Vergleich zum ersten Teil des Brunnenraums im selben Werk ein Chaos, welches die vorhin herausgestellte taxonomische Ordnung durch Sturm, Regen, Donnern, Blitze und Krach zerstört. Diese Zerstörung taucht in Hartmanns „Iwein“-Fassung, erst nachdem Calogrenant den Brunnenraum betreten hat, auf. Deswegen entspricht die Zerstörung des Brunnenraums in Hartmanns „Iwein“ Calogrenants eigenem Erleben. Der Unterschied zu Chrestiens „Yvain“ liegt besonders in der Darstellungsart der Zerstörung des Brunnenraums. Denn während sich der Brunnenraum in Hartmanns „Iwein“ etappenweise dekonstruiert, verwandelt sich der Brunnenraum in Chrestiens „Yvain“ plötzlich in ein Chaos. Hierbei ist zu bemerken, dass der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ auch eine detaillierte Dekonstruktion beschreibt, aber erst nachdem Calogrenant den Brunnenraum betreten hat. Die Konstellation des plötzlichen Chaos wird in Chrestiens „Yvain“ nur als zweiter Teil der *descriptio* des Brunnenraums angeschlossen, ehe Calogrenant den Brunnenraum betritt.

Unabhängig von dem taxonomischen Beschreibungsprinzip weist die descriptio des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ auch Wiederholungen sowie Kontraste auf, die ich im Folgenden herausstelle.

Diesbezüglich ist zu erwähnen, dass es kaum Wiederholungen in der ersten descriptio des Brunnenraums außer jenen, die sich auf das Becken, das Wasser, die Quelle und den Stein beziehen, gibt. Denn indem er die bevorstehende Handlung beschreibt, erwähnt der Waldmann noch einmal diese drei Komponenten des Brunnenraums, um darauf hinzudeuten, dass nur die Zusammenfügung von den drei Elementen die Herausforderung in sich darstellt. Dabei wiederholt er die Dreieck- oder Hin und Her-Blickbewegung, die er durch das taxonomische Beschreibungsprinzip im ersten Teil der descriptio verankert.

Wiederum gibt es zahlreiche Kontrastdarstellungen in der descriptio des Brunnenraums, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten halten können. Ein prägnantes Beispiel dafür besteht in der Ambivalenz, die die Quelle in Chrestiens „Yvain“ aufweist. Sie siedet und ist zugleich kalt wie Marmor. Diese Charaktereigenschaft unterscheidet sich deutlich von der Darstellung der Quelle in Hartmanns „Iwein“, welche still ist. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass in Chrestiens „Yvain“ auch die Beständigkeit des Baums gegen den Winter hervorgehoben wird. Dies stellt jedenfalls einen Kontrast zur Natur jeglichen normalen Baums dar. Letztendlich entsteht eine Kontrastdarstellung auch zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der descriptio in Chrestiens „Yvain“. Denn der Erzähler stellt dadurch ein Chaos, unabhängig von Calogrenants Handlung im Brunnenraum, der Schönheit und insbesondere der Lebhaftigkeit des figurlosen Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ gegenüber.

Ebenso zeigen die Figurenhandlungen im Brunnenraum in beiden Werken sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede:

Del vilain me parti adonques
 [...]
 Et pot estre pres de midi,
 Quant l'arbre et la chapele vi.
 Bien sai de l'arbre (c'est la fins)
 Que ce estoit li plus biaux pins,
 Qui onques sor terre creüst.
 Ne cuit qu'onques si fort pleüst,
 Que d'ave i passast une gote,
 Einçois coloït par-dessus tote.
 A l'arbre vi le bacin pandre
 Del plus fin or, qui fust a vandre
 Onques ncore an nule foire
 De la fontaine poez croire

Qu'ele boloit come eve chaude
 Li perrons fu d'une smeraude
 Perciez aussi comme une boz
 S'i ot quatre rubiz desoz
 Plus flanboianz et plus vermauz,
 Que n'est au matin li solauz,
 Quant il apert an oriant. (Yv. 408-429)

Da schied ich von dem Hirten [...] Und es mochte die dritte Stunde vergangen sein und auf Mittag zugehen, als ich den Baum und die Quelle¹⁶⁷ erblickte. Was den Baum anlangt, kurz und gut, so bin ich sicher, daß es die schönste Fichte war, die je auf Erden wuchs, ich glaube nicht, daß ein Regen stark genug sein könnte, um auch nur einen Tropfen Wasser hindurchdringen zu lassen, sondern es würde nur außen hinunterrinnen. An dem Baum sah ich das Becken hängen, aus dem feinsten Gold, das je auf einem Markt feilgeboten wurde. Die Quelle, das mögt Ihr glauben, brauste wie heißes Wasser auf. Der Stein war aus einem Smaragd und ausgehöhlt wie ein Faß, und auf ihm waren vier Rubine, die röter leuchteten als die Morgensonne, wenn sie im Osten aufgeht.

Zunächst fällt es auf, dass Calogrenant den Brunnenraum durch den Baum und die Kapelle erkennt: „Et pot estre pres de midi, // Quant l'arbre et la chapele vi.“ (Yv. 411-412). Diesbezüglich ist zu bemerken, dass die deutsche Übersetzung dieser Verse in Chrestiens „Yvain“ unpassend ist. Denn Jauss und Köhler erwähnen neben dem Baum die Quelle anstatt der Kapelle: „[...] als ich den Baum und die Quelle erblickte“ Im Unterschied zu Chrestiens „Yvain“ sieht Calogrenant in Hartmanns „Iwein“ nur die Linde zunächst und hört dabei Vogelgesang:

man gehoeret niemer mëre,
 diu werlt stê kurz ode lanc,
 sô wünnelichen vogelsanc
 als ich ze der linden vernam,
 dô ich derzuo geriten quam. (Iw. 604-608)

Dies bedeutet, dass der Baum und die Kapelle in Chrestiens „Yvain“ schon bei Calogrenants Aventure einen Erkennungscharakter aufweisen. So erfährt der Rezipient teilweise im Laufe der ersten descriptio des Brunnenraums, wie die Kapelle für den Handlungsablauf funktionalisiert werden kann. Dadurch bereitet der Erzähler den Rezipienten auf Yvains Handlung hinsichtlich Lunetes Befreiung aus der Kapelle vor. Denn auch in Chrestiens „Yvain“ wird die Kapelle dreimal zusätzlich in diesem Rahmen erwähnt. Außerdem ist zu erwähnen, dass Calogrenants Präsenz im Brunnenraum in Chrestiens „Yvain“ auch zur Schilderung neuer Komponenten beiträgt. Beispielsweise entdeckt Calogrenant, dass der schattenspendende Baum eine Fichte ist. Er erkennt an dem Stein einen Smaragd, und darunter liegende funkelnde Rubinsteine. Darüber hinaus sieht

¹⁶⁷ In der deutschen Übersetzung steht fälschlicherweise „Quelle“ anstatt „Kapelle“. Zitiert nach der Ausgabe Chrestien de Troyes: Yvain. S. 35.

Calogrenant die Quelle wie kochendes Wasser sieden. Hierbei ist aber hervorzuheben, dass Calogrenant nicht entgegen der Worte des Waldmanns im Brunnenraum heißes Wasser vorfindet, wie Dagmar Ó Riain-Raedel andeutet.¹⁶⁸ Für Brigitte Burricher vervollständigen und untermauern diese von Calogrenant gesehenen Details die erste *descriptio* des Brunnenraums durch den Waldmann in Chrestiens „Yvain“. So entsteht nach Burricher ein realer Raum für Calogrenant oder für jegliche künftige Figurenhandlung.¹⁶⁹

Auch die Darstellung des Brunnenraums nach seiner Rekonstruktion in Chrestiens „Yvain“ ähnelt der Darstellung in Hartmanns „Iwein“. Jedoch ist ein wichtiger Unterschied hervorzuheben:

Des que li tans fu trespassez,
 Vi sor le pin tant amassez
 Oisiaus (sest, qui croire m'an vuelle),
 Qu'il ni paroit branche ne fuele,
 Que tot ne fust covert d'oisiau
 S'an estoit li arbres plus biaux ;
 Et trestuit li oisel chantoient
 Si que mout bien s'antracordoient.
 Me divers chanz chantoit li uns,
 A l'autre chanter n'i oi.
 De lor joie me resjoï,
 S'eoutai tant qu'il orent fet
 [...] (Yv. 459-472)

Sobald das Unwetter vorüber war, sah ich auf der Fichte so viele Vögel versammelt, daß (wenn mir einer Glauben schenken will) man weder Zweig noch Laubwerk darunter erkennen konnte, sondern alles war von Vögeln bedeckt, und der Baum wurde dadurch noch schöner; und alle die Vögel sangen, so daß ihre Stimmen sehr schön zusammenklangen. Aber jeder sang eine andere Melodie; was der eine sang, hörte ich keinen anderen singen. Ihrer Freude freute ich mich und hörte solange zu, bis sie ihren Lobgesang in aller Gemächlichkeit vollbracht hatten [...]

Demnach ist zu bemerken, dass die singenden Vögel erst nach der Dekonstruktion des Brunnenraums in Chrestiens „Yvain“ im Unterschied zu Hartmanns „Iwein“ inszeniert sind. Diese Vögel und deren Gesang tauchen somit in der Dichtung wie eine Belohnung für Calogrenant auf, nachdem er das Gewitter überstanden hat.¹⁷⁰ Der Brunnenraum rekonstruiert sich somit in Chrestiens „Yvain“ nicht nur, sondern es kommen neue, sowohl

¹⁶⁸Vgl. Ó Riain-Raedel, Dagmar: Untersuchungen zur mythischen Struktur der mittelhochdeutschen Artusepen. Ulrich von Zatzikhoven, ‚Lanzelet‘ – Hartmann von Aue, ‚Erec‘ und ‚Iwein‘, Berlin 1978, S. 148.

¹⁶⁹Vgl. Burricher, Brigitte: La Fontaine de Barenton – Poetologische Implikationen der Gewitterquelle aus dem ‚Yvain‘, in: Ingrid Baumgärtner u.a. (Hg.): Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Berlin/Boston 2017, S. 449-464; S. 454.

¹⁷⁰Vgl. Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur, Bern 1946, S. 125.

visuelle als auch akustische Wahrnehmungskomponenten hinzu, wodurch der Brunnenraum noch schöner wirkt. Calogrenant empfindet bei der Wahrnehmung des rekonstruierten Brunnenraums sogar eine Freude, welche ihn die singenden Vögeln spüren lassen: „Ihrer Freude freute ich mich und hörte solange zu, bis sie ihren Lobgesang in aller Gemächlichkeit vollbracht hatten [...]“ Hierbei fällt es auf, dass der Erzähler auch einen Kontrast hervorhebt, insofern als er die Emotion der Freude der vorherigen Atmosphäre im Brunnenraum gegenüberstellt.

Da sich meine Analyse hauptsächlich auf die Figurlosigkeit des Brunnenraums konzentriert, möchte ich im Folgenden herausstellen, inwiefern die narrativen Auffälligkeitsstrukturen den Rezipienten emotional beeinflussen können.

Dass der Erzähler z.B. versucht, die *descriptio* des Brunnenraums durch drei verschiedene Etappen darzustellen, zeigt den Effekt der Führung (*ductio*), der durch die Taxonomie erzeugt wird. Der Erzähler führt den Rezipienten durch die taxonomische Beschreibung in die Räumlichkeiten des Brunnenraums, um ihm alle Details des Brunnenraums ohne Komplexität darzustellen. Insofern versucht der Erzähler die Imaginationskraft des Rezipienten zu beeinflussen. Dadurch kann der Erzähler emotionale Impulse auf den Rezipienten übertragen. Denn je realitätsnäher und nachvollziehbarer die Darstellung ist, desto besser kann der Rezipient dessen Imagination nachempfinden. So kann der Erzähler dafür sorgen, dass sich der Rezipient nicht nur einen einfachen Brunnenraum einbildet, sondern darüber hinaus kann der Rezipient sich selbst durch das Gefühl des Geführt-Werdens auf dem Weg und später im Brunnenraums selbst imaginieren, obwohl keine Figuren in dieser *descriptio* vorkommen. Die Dreiecks- oder Hin und Her-Blickbewegung, die der Erzähler durch die taxonomische Beschreibung in der *descriptio* hervorbringt, erweist sich als eine Art Anstiftung des Rezipienten. Denn so gibt der Erzähler dem Rezipienten die Möglichkeit, durch Selbstimagination die geschilderte bevorstehende Handlung eigens zu betätigen. Es handelt sich somit nicht nur um die Betrachtung des Brunnenraums, sondern der Erzähler will den Rezipienten in den bevorstehenden Handlungsraum involvieren, damit er (der Rezipient) die darin verankerten Emotionen direkt wahrnehmen kann.

Indem der Erzähler die Darstellung der drei wichtigsten Komponenten des Brunnenraums (Becken, Stein und Quelle) wiederholt, versucht er eine potenzielle Vergesslichkeit des Rezipienten zu vermeiden. Denn dadurch bewegt er den Rezipienten dazu, diese drei

Komponenten in seiner Wahrnehmung ständig zu berücksichtigen. So hebt der Erzähler die Wichtigkeit dieser drei Komponenten im Hinblick auf die künftigen Figurenhandlungen hervor, um einen emotionalen Anhaltspunkt beim Rezipienten zu kreieren, aus welchem z.B. Spannung als emotionale Befindlichkeit entstehen kann. Außerdem weist der Brunnenraum ein Umwandlungspotenzial auf, das diesen möglichen daraus folgenden emotionalen Impuls besonders in der *descriptio* akzentuieren kann. Scheinbar zu diesem Zweck schildert der Erzähler in Chrestiens „Yvain“ gleich in der ersten *descriptio* des Brunnenraums, welcher keine Figuren aufweist, inwiefern sich der Brunnenraum plötzlich in ein Chaos verwandeln kann. So wird die bevorstehende Handlung noch relevanter. Dass der Waldmann darüber berichtet, zögert Calogrenants Handlung hinaus. Dadurch kann der Rezipient die bevorstehende Handlung mit Spannung erwarten. Ihrerseits kann durch die Kontrastdarstellung der Quelle in Chrestiens „Yvain“ ein positiver emotionaler Impuls angelagert werden. Denn dort, wo die Quelle siedet, reproduziert der Erzähler des Chrestiens „Yvain“ eine taktile Wahrnehmung in der Dichtung. Die Imagination der siedenden Quelle sollte nämlich gefährlich und furchterregend sein, aber weil die Quelle nicht heiß, sondern kalt ist, könnte sie beispielsweise attraktiv und faszinierend auf den Rezipienten wirken.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sowohl in Hartmanns „Iwein“ als auch in Chrestiens „Yvain“ dieselben narrativen Auffälligkeitsstrukturen Einsatz finden, um emotionale Impulse zu erzeugen. Zwar wird der Brunnenraum in den beiden Werken unterschiedlich dargestellt, aber die taxonomische Beschreibung, die (Effekt)Wiederholung und die Kontrastdarstellung bleiben emotionslenkende Potenziale, welche der *descriptio* des Brunnenraums zugrunde liegen.

4. Lanzeletes Zelt

4.1. Die Präexistenz des Zeltmaterials

In diesem Kapitel möchte ich mich mit einem anderen Typus von figurlosem Raum beschäftigen, welcher in Ulrichs von Zatzikhoven „Lanzelet“ auftaucht. In diesem Sinne lokalisiere ich zunächst den zu analysierenden figurlosen Raum im Kontext der Erzählung, genauer gesagt im Zusammenhang mit den Figurenhandlungen. Zugleich soll die Zusammenfassung der Handlung dazu beitragen den von den Figurenhandlungen abzuleitenden emotionalen Kontext festzulegen, in dem Lanzeletes Zelt beschrieben wird.

Pant und Klärine haben in ihrem Königreich in Genewis ein Kind, das gerade ein Jahr alt wurde, als sie von eigenen Untertanen angegriffen wurden. König Pant ist nach seiner Flucht mit der Königin und dem Säugling ums Leben gekommen. Klärine versteckt sich neben einem Baum, dort wo sie sich mit ihrem Kind sicher fühlt. In diesem Moment erscheint ihr eine Meerjungfrau aus einem Dunst heraus und rettet den Säugling, bevor die Königin von den Rebellierenden gefangen genommen wird. Das Kind, dessen Name bis dahin verborgen bleibt, wird in ein Feenreich auf einer Insel gebracht. Dort lernt er jegliche Bräuche und Sitten der höfischen Kultur kennen und wird zum Ritter erzogen. Mit fünfzehn Jahren hegt der nun junge Ritter den Wunsch, auf Aventure zu gehen. Er bittet seine Adoptivmutter deswegen, endlich über seinen eigenen Namen und seine Herkunft zu erfahren. Die Meerjungfrauenkönigin verweigert dies aber und beauftragt den jungen namenlosen Ritter, den König Iweret zunächst zu finden und sich an ihm für das Leid zu rächen, welches Iweret der Meerjungfrauenkönigin zugefügt hat. Lanzelet begibt sich auf Aventure, bis er Iweret in einem Zweikampf besiegt und ihn tötet. Danach nimmt er Iwerets Tochter, Iblis zur Frau. Lanzelet und Iblis kommen erst nach Iwerets Tod einander so nah, dass sie sich in einer schönen Naturlandschaft der Minne hingeben: „dā erbeizen si beide // under ein grüne linden.“ (Lz. 4664-4665) [...] „si wurden gesellen, // als in diu minne geriet.“ (Lz. 4672-4673). Daraufhin schickt die Meerjungfrauenkönigin eine Botin zu ihnen, um sich bei dem namenlosen Ritter zu bedanken. Erst in diesem Moment erfährt Lanzelet seinen Namen und seine Herkunft. Hierzu übergibt die Fee Lanzelet einen Schrein, in dem sich ein Zelt befindet, als Geschenk seiner Adoptivmutter. Danach erfolgt die Beschreibung des Zeltes in der Erzählung.

Zunächst ist zu bemerken, dass die Erzählung zwei hauptsächliche Emotionen in den Vordergrund rückt, bevor das Zelt vom Erzähler beschrieben wird. Einerseits handelt es

sich um die Minne, welche zwischen Lanzelet und Iblis entstanden ist. Denn im Hintergrund von Lanzelets Suche entwickelt der Erzähler die Minne-Beziehung zwischen Lanzelet und Iblis, um diese auf die *descriptio* des geschenkten Zeltes zu projizieren. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass die Meerjungfrauenkönigin Lanzelet das Zelt schenkt, um sich für die Rache an Iweret zu bedanken. In dieser Gabe manifestiert sie ihr Dankbarkeitsgefühl. Gleichzeitig kann Lanzelet sich den Wunsch erfüllen, den eigenen Namen und seine Identität endlich zu erfahren. Die beiderseitige Wunscherfüllung entspricht der emotionalen Befindlichkeit, die auch in diesem Kontext angesiedelt wird. Denn die Wunscherfüllung steht genau zwischen einem neutralen und einem emotionalen Zustand. Keinesfalls sind in diesem Zusammenhang negative Emotionen mit der Übergabe des Zeltes verbunden. Die Worte der Botin bei dieser Übergabe bestätigen dies:

ein guot gezelt dá inne lit.
 daz ir von rehte saelic sít,
 daz ist an dirr gábe schín.
 dô genádet er der künigin. (Lz. 4735-4738)

Bevor der Erzähler das Zelt überhaupt beschreibt, weist er auf seine Präexistenz hin, insofern als das Zelt in einem Schrein aufbewahrt wird. So will der Erzähler über die Figurenrede aufzeigen, dass die Zeltmaterialien lange vor Lanzelets Sieg über Iweret, ja vielleicht sogar vor Lanzelets Geburt bestehen. Denn Lanzelet scheint seit seiner Kindheit ein potenzieller Sieger über Iweret zu sein. Deswegen rettet die Meerjungfrauenkönigin ihn vom Tod und erzieht ihn im Feenreich dort, wo sein Leben nicht gefährdet wird. Dies erklärt auch, warum die Jungfrauenkönigin ausschließlich ihn auffordert, Iweret zu töten, nachdem er sich für Aventiuren bereitgestellt hat. Das Bestehen des Zeltes und dessen Verwendung hängen somit von Lanzelets Sieg ab. Jedoch ist zu berücksichtigen, dass nach Erhalt das Zelt zuerst aufgebaut werden muss, bevor Lanzelet es verwendet. Das Zelt kann somit einen Raum anbieten, sobald es entfaltet wird. Dies versucht der Erzähler durch das rhetorische Mittel der *descriptio* durchzuführen, ohne jegliche handelnde Figur zu erwähnen und anschließend verbindet er die Figurenhandlungen mit dem Zelt. Dabei markiert der Erzähler das Ende der *descriptio* deutlich, um Anhaltspunkte zur Imagination ausschließlich des Zeltraums anzubieten: „von dem gezelt sag ich niht mê // wan einer natüre, der ez wíelt“ (Lz. 4895-4896). Erst danach inszeniert der Erzähler, wie die Figuren in das Zelt eintreten und dort handeln: „Daz besuohten zer selben zít // Lanzelet und vrouwe Iblis: // Di gíegen dar ín, des sít gewís“ (Lz. 4912-4914).

Schlussfolgernd ist festzuhalten, dass das Zelt als exklusiver Raum in der Erzählung inszeniert wird, da es seit langem, und zwar für Lanzelets exklusive Handlung, den Sieg über Iweret, präexistiert. Dies lässt sich einerseits dadurch erklären, dass das Zelt lediglich als Geschenk für Lanzelet nach dieser bestimmten Handlung gilt. Außerdem ist hervorzuheben, dass Lanzelet und Iblis das Zelt auch a posteriori nur betreten, ausschließlich um das Wunder des Zeltes zu erfahren. Denn darin besteht das eigentliche Geschenk der Meerjungfrauenkönigin. Dadurch wird in der Erzählung eine klare Zäsur zwischen der descriptio des Zeltes und der Figurenhandlung markiert, zumal Lanzelet und Iblis das Zelt erst nach dessen descriptio betreten.

4.2. Aufbaustruktur des Zeltes

Nun ist zu untersuchen, wie die gesamte descriptio des Zeltraums aufgebaut wird. Hierfür lohnt sich zu Beginn ein Blick auf den Umgebungsraum des Zeltes, um herauszufinden wie dieser dargestellt wird. Denn dort fängt schon die erste Phase der descriptio des Zeltraums an.

Der Umgebungsraum ist wie bei den meisten figurlosen Räumen in der mittelalterlichen Literatur als eine Einführung in die eigentliche descriptio des Zeltes zu betrachten. Hierbei bemüht sich der Erzähler um eine Einstimmung auf die künstliche Schönheit des Zeltes mittels der Darstellung eines *locus amoenus*:

ez was ein wunderlich stat,
 dâ si wârn gesezzen;
 des muge wir niht vergezzen:
 diu heide was von bluomen gar
 rôt, wîz, weitvar,
 brûn, grûen und gel,
 swarz, mervar, wolkenhel,
 tûsenvech, trûbeblâ,
 stahelbleich, îsengrâ,
 purpurbrûn, sîlval.
 di vogel mit ir stûezen zal,
 di vlugen ûf daz schoene velt.
 dâ enmitten satzte sîn gezelt
 Lanzelet der milde. (Lz. 4746-4759)

In dieser Beschreibung scheinen einige Darstellungen vorzugeben, wie der Raum des Zeltes emotional wahrzunehmen ist. Zu diesem Zweck inszeniert der Erzähler zunächst die Figuren, um den Rezipienten an die entstandene Minne zwischen Lanzelet und Iblis zu erinnern, bevor die descriptio selbst beginnt. Dadurch kreierte der Erzähler mit der Minne verbundene emotionale Valenzen zwischen den Liebenden, die nicht weit weg vom Zelt

sitzen: „ez was ein wunderlich stat, // dâ si wâr̄n gesezzen“ (Lz. 4746-4747). Der Naturraum, in dem sich beide befinden, weist alle Merkmale von Schönheit und Begehren auf, die einem locus amoenus zuzuschreiben sind. Denn dort, wo beide sitzen, befinden sich einerseits verschiedene Arten von Blumen in farbiger Vielfalt und andererseits sind auch in diesem Raum viele schön singende Vögel zu hören: „Diu heide was von bluomen gar // Lz. 4749 [...] // di vogel mit ir süezen zal“ (Lz. 4756).

Der Erzähler kombiniert somit die angelegten emotionalen Valenzen zwischen Lanzelet und Iblis mit der Darstellung eines locus amoenus, um den Umgebungsraum des Zeltes zu definieren. Dadurch weist er darauf hin, dass die entstandene Minne zwischen Lanzelet und Iblis und die Darstellung des Zeltes zusammengehören, zumal die Botin der Meerjungfrauenkönigin Lanzelet das Zelt erst nach dem Minnevollzug überreicht. Insofern etabliert der Erzähler ein Verhältnis zwischen den Minnenden als Paar und dem Zelt. So wird das Zelt vor seiner *descriptio* offenbar mit der Emotion Minne konnotiert.

Der Zeltraum selbst präsentiert hiermit eine andere Konstellation als der im vorherigen Kapitel analysierte figurlose Raum. Denn normalerweise sind es die Figuren, die zielstrebig nach den figurlosen Räumen suchen, um darin handeln zu können, aber im „Lanzelet“ wird das Zelt zu den Figuren gebracht. Anders gesagt ist es das Zelt, das die Figuren findet. Wegen dieser Konstellation ist es unvermeidlich, dass die Figuren wenigstens bei der Beschreibung des Umgebungsraums des Zeltes erwähnt werden. Denn dort, wo der Standort der Figuren ist, dort fängt der Umgebungsraum des Zeltes an.

Außerdem hilft diese Konstellation dem Erzähler dabei, die topographische Lage des Zeltes in dessen Umgebungsraum zu definieren. Denn bei der Beschreibung der Heide, die als Umgebungsraum des Zeltes gilt, erwähnt der Erzähler: „dâ enmitten satzte sîn gezelt // Lanzelet der milde“ (Lz. 4758-4759). Dieser Hinweis zeigt auf, dass das Zelt genau in der Mitte der Heide platziert wird, so dass sich ein Blick vom Standpunkt des Zeltes aus auf eine besondere schöne symmetrische Anlage der Heide im Verhältnis zum Zelt anbieten kann. Ihrerseits tragen die Blumen ein besonderes Schönheitsindiz, nämlich ihre Farben. In den mittelalterlichen allegorischen Darstellungen ist eine ähnliche Farbendarstellung häufig anzutreffen, weil sie in diesem Fall eine Sinndeutung vermittelt.¹⁷¹ Für Carolin Oster geht die Darstellung des Bunten selbstverständlich mit der höfischen Welt einher. In diesem Sinne erlaubt die Farbendarstellung, den Umgebungsraum des Zeltes in Lanzelet

¹⁷¹Vgl. Klein, Mareike: Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters, Berlin/Boston 2014, S. 20.

als einen locus amoenus zu bezeichnen.¹⁷² Dieser These stimme ich auch zu, denn über die Farbendarstellung hinaus sind ebenso fliegende Vögel im Umgebungsraum des Zeltes dargestellt, um die Schönheit des Orts ausdrücken „Di vogel mit ir stüezen zal, // di vlugen ûf daz schoene velt.“ (Lz. 4756-4757). Beide Motive zusammen sind dem Topos des locus amoenus entlehnt.

Des Weiteren bleibt die Darstellung der Blumen mit ihren Farben besonders auffällig, denn der Erzähler versucht dabei, die Heide, auf der beide Liebende sitzen, durch rhetorische Figuren wie Aufzählung, Metapher und Steigerung zu beschreiben. In der Aufzählung der Farben fokussiert der Erzähler zunächst nur einfarbige Blumen und listet dementsprechend deren einzelne Farben nacheinander auf: „rôt, wîz, weitvar, // brûn, grüen und gel, // swarz [...]“ (Lz. 4750-4752). Diese Reihenfolge der Farbaufzählung wird anschließend durch eine kontrastierende Darstellungsstrategie unterbrochen. Denn der Erzähler verwendet danach das rhetorische Mittel der Metapher, um die Aufzählung fortzuführen. Somit versucht er, den linearen Wahrnehmungsprozess der einzelnen Blumenfarben durcheinander zu bringen: „[...] mervar, wolkenhel“ (Lz. 4752). Dennoch ist festzustellen, dass der Erzähler die Farbnennung nunmehr viel konkreter darstellt, indem er sie mit einem Naturelement assoziiert. Durch diese Strategie bewegt er den Rezipienten dazu, sich die erwähnten Naturelemente ins Gedächtnis zu rufen, bevor er die evozierten Farben in seiner Wahrnehmung begreift. Die erwähnten Naturelemente alleine sind dafür jedoch nicht konkret genug. Denkt man z.B. an die Meerfarbe, bleibt die Frage offen, um welche Meerfarbe es sich handelt. Denn es gibt nicht eine, sondern viele Meerfarben: rotes Meer, blaues Meer oder schwarzes Meer. Dementsprechend fordert der Erzähler, sich seines eigenen Wissens zu bedienen oder die Meerfarbe zu imaginieren, welche unwillkürlich ins Gedächtnis kommt. Die Wahrnehmung der Farben könnte somit je nach Rezipient unterschiedlich sein, obwohl die Aufzählung der Farben in dieser Kategorie auf eine Konkretisierung zielt. Dies gilt genauso für die wolkenhelle Farbe, weil die angedeutete Helligkeit der Wolken sich nur auf deren innewohnendes Licht bezieht. Offen bleibt folgerichtig, ob es sich um graue oder weiße Wolken handelt. Außerdem scheint ebenso die inszenierte gelbbunte Farbe ‚tûsenvech‘ (Lz. 4753) die Buntheit der Blumen hervorzuheben, wobei die gelbe Farbe überwiegt. Die Konkretisierung der Farben erfolgt in dieser Phase der Aufzählung nicht vollständig. Auch in der dritten Phase der Aufzählung bleibt die Metaphorik unkonkret. Beispiele dafür sind die traubenblaue Farbe ‚trûbeblâ‘

¹⁷²Vgl. Oster, Carolin: Die Farben höfischer Kultur. Farbattribuierung und höfische Idealität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanroman, Berlin 2014, S. 239.

(Lz. 4753), die stahlbleiche ‚stahelbleich‘ (Lz. 4754), eisengraue ‚isengrâ‘ (Lz. 4754) und purpurbraune ‚purpurbrûn‘ (Lz. 4755) Farbe, sowie die Seidenfarbe ‚sítval‘ (Lz. 4755).

Es lässt sich demnach festhalten, dass der Erzähler bei der Darstellung der Farben nicht nur die rhetorische Figur der Aufzählung beachtet, sondern er nimmt dabei sowohl die Steigerung als auch die Kontrastdarstellung in Anspruch. Die Steigerung erklärt sich dadurch, dass die Farbaufzählung von allgemeinen einfarbigen zu unkonkreten und facettenreichen, mehrdeutigen Farben erfolgt. Der Kontrast wird dann in der Farbendarstellung durch narrative Brüche inszeniert. Denn der Erzähler fixiert den Rezipienten mit Hilfe seiner Strategie zunächst auf einfarbige Komponenten, bevor er plötzlich auf eine andere narrative vergleichende Farbendarstellung zurückgreift. Dadurch legt der Erzähler Stimulationsmomente in der *descriptio* an.

Der rhetorischen Gestaltung der Farben wohnt schlussfolgernd ein emotionslenkendes Potenzial inne: „Not merely the number of colours impresses, but also the variety, including such exotic floral hues as tusenvêch, ‚dappled yellow‘ (Lexer: ‚gelbbunt‘), isengrâ ‚iron-grey‘, sîdeval, ‚silk yellow‘. The richness of the tent’s decorations is unsurpassable [...]“.¹⁷³ Insgesamt verwendet der Erzähler rhetorische Techniken in der *descriptio*, um die Lage des Zeltens so zu verzieren, dass die Emotionen des Rezipienten während der Wahrnehmung davon gepackt werden können.

Die Beschreibung des Zeltens selbst fängt mit deutlichen Bewertungen an, welche die höfische Hochwertigkeit des Zeltens hervorheben:

daz gewürhte was sô wilde,
daz Salomôn und Dârius
und der rîche künic Augustus –
den zwein diene al diu erde –,
di en mohten nâch ir werde
daz gezelt vergelten enbor wol,
als ich iu bescheiden sol. (Lz. 4760-4766)

Der Erzählers führt jedem Rezipienten ein prachtvolles, attraktives Zelt vor Augen. Auch wenn Sophie Marshall behauptet, dass es grundsätzlich nicht um die Kostbarkeit des Zeltens geht, sondern um das Spiegelglas, das Lanzelet seine Identität zurückgeben wird,¹⁷⁴ ist es nicht zu bezweifeln, dass die dargestellte Kostbarkeit des Zeltens doch eine ausschlaggebende Rolle im höfischen Programm der Minnedarstellung spielt. Ansonsten

¹⁷³McLelland, Nicola: Ulrich von Zatzikhoven’s Lanzelet. S. 124.

¹⁷⁴Vgl. Marshall, Sophie: Gespiegelte Helden. Vivianz und Lanzelet in psychoanalytischer Perspektive, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 135 (2013), Heft 2, S. 206-243; S. 231.

wäre es überflüssig in der Dichtung, dass der Erzähler die Kostbarkeit des Zeltbesitzes besonders hervorhebt. Das Kostbare gehört genauso wie die Farbendarstellung zur höfischen Kultur, weil beides sowohl die Schönheit als auch die Noblesse der Artusritter repräsentiert. Dies erklärt, warum der Erzähler die Kostbarkeit des Zeltbesitzes in „Lanzelet“ hervorhebt, indem er die Unfähigkeit der mächtigsten und reichsten Könige Salomon, Darius und Augustus erwähnt, welche keine Kostbarkeit, vergleichbar mit dem Zelt, je erringen könnten.¹⁷⁵ Dieser Vergleich lässt merken, dass der Erzähler den Wert des Zeltbesitzes über alle Reichtümer der Welt stellt. Denn das, was die Macht der Könige überschreitet, muss gewiss in sich eine Besonderheit verbergen.

Gerade weil das Zelt nicht kaufbar ist, kann es nur als Geschenk erworben werden, und dadurch wird sein Besitzer mit einem Privileg geehrt. So lässt sich schließen, dass der Erzähler das Zelt für den Rezipienten attraktiv macht, indem er dessen Schönheit durch die Beschreibung der Kostbarkeit ausdrückt. Das hyperbolische Verhältnis zwischen dem Wert des Zeltbesitzes und den Reichtümern der Könige ist ein deutliches Zeichen dafür. In diesem Zusammenhang betont der Erzähler durch die Darstellung, wie das Zelt ein Privileg vermittelt und lässt es besonders begehrenswert erscheinen. Überdies verleiht er dem Zelt eine magische Funktion:

Swelch man ie sô saelic wart,
daz er drin getet eine vart,
der was immer mê gesûnt
und erschein im an der selben stunt
sîn vriunt, der im aller holdest was. (Lz. 4767-4771)

Dass der Erzähler den Rezipienten nicht nur auf die heilende Funktion des Zeltbesitzes hinweist, sondern auch darauf, dass es den wahren Seelenverwandten erkennen lässt, könnte die im Zelt angelagerte Attraktivität und somit das potenzielle Verlangen danach steigern. Denn die Inszenierung des Wunderbaren zielt in den mittelalterlichen Texten, Jutta Eming zufolge, meistens auf die sinnliche Wahrnehmung des Rezipienten.¹⁷⁶ Im Zelt geschehen die Wunder der Heilung und der wahren Minne. Demzufolge kann es als ein wunderbarer Raum bezeichnet werden. Da der Erzähler am Anfang der *descriptio* dafür sorgt, dass der Umgebungsraum des Zeltbesitzes attraktiv wirkt, können die dem Zelt zugeschriebenen wunderbaren Funktionen diese ästhetische Wirkung des Raumes verstärken. Außerdem pointieren sie, so selbstverständlich es scheinen mag, dass das Zelt einen Innenraum

¹⁷⁵ Vgl. Chamberlin, Richard Walter: *The marvelous as allegory in Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet*. Michigan 1997, S. 127.

¹⁷⁶ Vgl. Eming, Jutta: *Emotionen im >Tristan<*. S. 166. Zum Wunderbaren vgl. Eming, Funktionswandel des Wunderbaren.

anbietet, welcher nur Gutem dient. Somit werden im magischen Potenzial des Zeltes weitere emotionale Impulse angelagert. Markus Stock resümiert in diesem Sinne zu Recht:

Herkunft und wunderbare Eigenschaften weisen das Zelt als Stellvertretung des Feenlandes aus. [...] Es ist, als herausgehobene, künstlich geschaffene Heterotopie, Repräsentation, ja magische Präsentation dieses entfernten Raumes. In dieser Weise nimmt das Zelt besondere narrative und raumsemantische Funktion an, wie es sich oft für Zelte im mittelhochdeutschen Roman beobachten lässt. [...] Sie haben auch Schauseiten, innen und außen, deren visuelle Information und Pracht die kulturelle Valenz des Innenraumes und die Bedeutung, die der im Zelt vertretene Raum oder der Wirt des Zeltes hat oder beansprucht.¹⁷⁷

Durch die Funktionalisierung des Zeltes als Wunderraum greift der Erzähler auf zwei grundlegende Existenzproblematiken zurück, die jeden Menschen betreffen: die Gesundheit und die Liebe. Das Zelt verfügt über die Macht, beides herzustellen.

Indem der Erzähler bei der Beschreibung des Umgebungsraums eine Anspielung auf die Materialität des Zeltes sowie auf dessen Innenraum macht, annonciert er die *descriptio* des Zeltes selbst. Mittels der Attraktion des Zeltes einerseits und seines Privileg verschaffenden sowie wunderproduzierenden Potenzials andererseits siedelt der Erzähler weitere emotionale Impulse in der *descriptio* an. Denn sowohl das schöne Erscheinungsbild des Zeltes als auch die damit verbundenen Wundermerkmale machen seine Essenz aus. Hiltrud Katharina Knoll zeigt z.B., dass Wunder sowohl in der Beschaffenheit als auch in der Funktion des Zeltes verankert werden. Insgesamt findet sie sieben Charakteristika heraus: So erwähnt Knoll zunächst die heilende Kraft des Zeltes als erstes Charakteristikum des Wunderbaren. Danach kategorisiert sie zu Recht das Potenzial des Raums auch als Wunder, welches darin besteht, dem Betretenden des Zeltes seine Seelenverwandten in einem Spiegel erscheinen zu lassen. Das dritte wunderbare Merkmal besteht darin, dass eine der Zeltwände aus Meerjungfrauenhaar besteht und somit beginnt Knoll die Zeltkomponenten zu erwähnen, welche ein Wunder an sich darstellen. Demzufolge erwähnt sie den Eingang des Zeltes, der für böse Menschen versperrt bleibt, obwohl das Zelt frei zugänglich ist. Die Zeltstange erfüllt die fünfte wunderbare Funktion des Zeltes, indem sie an Größe zunimmt. Zu berücksichtigen ist auch hierbei die Tragbarkeit des Zeltes, welche sich durch die Möglichkeit, es zusammenzufalten und durch das leichte Gewicht des Zeltes erklärt. Schließlich erwähnt Knoll die Fähigkeit des Spiegels, Menschen mit ihrer wahren Minne zu erkennen, sobald sie das Zelt betreten.

¹⁷⁷Stock, Markus: *Herkunftsraum und Identität: Heterotopien der Herkunft im mittelhochdeutschen Roman. Lanzelet, Tristan, Parzival, Trojanerkrieg*, in Maximilian Benz u. Katrin Dennerlein (Hg.): *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*, Berlin/Boston 2016, S. 187-204; S. 192.

Denn das Zelt kann dem Betretenden seinen Seelenverwandten nicht verraten, wenn es nicht zuvor die Person erkennt, welche sich gerade darin befindet.¹⁷⁸

In Anlehnung an diese wunderbaren Merkmale des Zeltens, möchte ich nunmehr den Aufbau des Zeltens mittels der narrativen Auffälligkeitsstrukturen, wie die taxonomische Beschreibung, die (Effekt)Wiederholung sowie die Hervorhebung der Kontraste, untersuchen. Hierbei ist herauszufinden, wie das Zelt insgesamt aufgebaut ist.

Die taxonomische descriptio des Zeltens erstreckt sich über sechs Etappen. Jede Etappe nimmt entweder eine besondere Komponente oder ein besonderes Charakteristikum des Zeltens in den Fokus. Außerdem werden die unterschiedlichen Etappen der descriptio durch einen deutlichen Erzählkommentar voneinander abgetrennt. Es lässt sich zudem ein taxonomisches Beschreibungsprinzip feststellen, welches von oben nach unten verläuft.

Zunächst führt der Erzähler die erste Etappe der descriptio durch folgende Verse ein:

daz ober teil was ein spiegelglas,
 ûzân und innen eben klâr.
 âlso grôz sô ein hâr
 gewunnez nimer einen krac
 weder durch wurf noch durch slac.
 sus was ez oben gemaht.
 ein guldin knopf hat ez bedaht,
 der was lobebaere.
 von golde ein ar vil maere
 was dar ûf gemezzen.
 an dem was niht vergezzen,
 swaz ze meisterlichen dingen touc;
 âne daz eine, daz er niht vlouc,
 sô stuont er, als er lebete,
 vogeliche er swebete. (Lz. 4772-4786)

In diesen Versen fallen zwei narrative Ordnungsstrukturen auf, die dem Prinzip der Taxonomie entsprechen. Anfangs projiziert der Erzähler jede Aufmerksamkeit auf die obere Sphäre des Zeltens: „daz ober teil was ein spiegelglas“ (Lz. 4772). Nachdem der Erzähler den Blick auf das obere Teil des Zeltens fokussiert, schafft er viel Raum für kleine Details, die sich auf das Spiegelglas beziehen. Beispielsweise beschreibt er zugleich, wie der obere Teil von dessen Innenraum im Vergleich zu dessen Außenraum aussieht: „ûzân und innen eben klâr.“ (Lz. 4773). Somit schreibt der Erzähler dem Innenraum des Zeltens durch die Darstellung des Spiegels an dessen oberen Teil auch ein Erscheinungsbild zu, da der Außenraum und der Innenraum des Spiegels identisch aufgebaut werden. Nach der

¹⁷⁸Vgl. Knoll, Hiltrud Katharina: Studien zur realen und ausserrealen Welt im Deutschen Artusroman. (Erec, Iwein, Lanzelet, Wigalois), Bonn 1966, S. 185.

vollständigen *descriptio* des Spiegels markiert der Erzähler das Ende der Beschreibung des oberen Teils des Zeltes durch einen Kommentar: „sus was ez oben gemaht.“ (Lz. 4777). Dieser Erzählkommentar signalisiert eine strukturierte Beschreibung des Zeltes in der *descriptio*. Denn dadurch hebt der Erzähler die Position des Spiegels im Vergleich zur Position der restlichen zu beschreibenden Komponenten des Zeltes hervor. So wird die obere Sphäre des Zeltes deutlich von dessen unterer Sphäre abgegrenzt. Dieser Erzählkommentar erklärt auch, wie der Spiegel durch die rhetorische Figur der *Synekdoche* für die ganze eigenständige obere Sphäre des Zeltes eintritt. Deswegen beschreibt der Erzähler danach nur die kostbaren und schönen Elemente, welche mit dem Spiegel nur verbunden sind: „ein guldin knopf hat ez bedaht, // der was lobebaere. // von golde ein ar vil maere // was dar uf gemezzen.“ (Lz. 4778-4781) Der Erzähler scheint hierdurch auch die Komponenten des oberen Teils des Zeltes zu strukturieren, da sich das Spiegelglas unterhalb von dessen bedeckender goldener Kugel und dem goldenen Adler befindet. Insgesamt hat der Erzähler bei der Beschreibung des oberen Teils des Zeltes nur eine Hauptkomponente erwähnt, nämlich das Spiegelglas, mit dem er anschließend zwei kostbare schöne Komponenten verbindet, die goldene bedeckende Kugel und die goldene Adlerfigur.

Es lässt sich hinsichtlich des ersten Beschreibungsteils der *descriptio* festhalten, dass der Erzähler folgende taxonomische Strategie beachtet. Erstens bestimmt er die zu beschreibenden Raumkomponenten als Hauptmotiv, bevor er zweitens die Details der erwähnten Komponente breit darstellt. So ist der Erzähler sowohl mit dem Spiegel als auch mit dessen Bedeckung sowie mit dem goldenen Adler umgegangen. Dabei ordnet er die Raumkomponenten hierarchisch nach ihrem Wert, um die Kostbarkeit des Zeltes hervorzuheben. Denn durch die lenkende taxonomische Darstellung, die sich von der unteren Sphäre des oberen Teils des Zeltes bis zur Spitze erstreckt, akzentuiert der Erzähler, wie das Zelt schöner und spektakulärer wird.

Um die Beschreibung des oberen Teils des Zeltes zu beenden, greift der Erzähler erneut zum Wort und führt durch seinen Erzählkommentar unmittelbar in die zweite Etappe der *descriptio*. So geht er strukturiert vor und vermittelt dadurch den geordneten Aufbau des Zeltes. Er markiert ebenso die Abfolge der Teile von oben nach unten sowie nebeneinander. Unter anderem möchte ich das Augenmerk auf drei Beispiele richten:

Ditz was der pavelüne huot.
niderhalp was siu harte guot,

mit berlen gezieret. (Lz. 4805-4807)
 [...]

daz ander teil was dâ bî
 ein richer tribulât,
 brûn, sô man uns gesaget hât;
 dar an rôtiu bilde (Lz. 4816-4819)
 [...]

ez was ein irdisch paradîs,
 des muoz man jehen zwäre.
 von wîzem visches hâre
 was daz vierd ende (Lz. 4836-4839)

Es lässt sich daraus schließen, dass der Erzähler einer systematischen Chronologie in der Darstellung von einer Seite des Zeltes bis zum anderen Ende des Zeltes folgt, um einen bewohnbaren Raum zu konstruieren. Denn mit der taxonomischen Darstellung des oberen Teils des Zeltes und danach des Zelttuches kann der Erzähler den Eindruck vermitteln, dass er gerade das Zelt an der Stelle des Protagonisten aufbaut. Dadurch gewährt der Erzähler etappenweise Einblick in den Aufbau des Zeltes. So bettet er Lenkungsstrategien in die descriptio ein.

Auch zu diesem Zweck erfolgt die dritte Etappe der ganzen descriptio des Zeltes. Denn nachdem der Erzähler das Zelttuch vom ersten bis zum letzten Teil chronologisch, wie von einer Kante bis zur anderen, beschrieben hat, beschreibt er danach die Tür des Zeltes in der dritten Etappe der descriptio. Dies lässt daran denken, dass das Zelttuch zirkulär gestaltet wird, so dass dessen erstes Teil dessen letztem Teil gegenübersteht. In dieser Konstellation macht es Sinn, dass der freie leere Raum zwischen beiden Zelttuchteilen den Eingang des Zeltes bildet:

wünneclih was der înganc.
 es geloubt niht ein kint sinem vater,
 diu tür was ein guldîn gater.
 Dâ stuonden buochstaben an,
 der ich gemerken nienâ kan,
 wan einer sprach dâ vor:
 >quid non audet âmor?<
 daz spricht: > was getar diu minne niht bestân?<
 der ander sprach, daz ist min wân:
 >minne ist ein werender unsin.<
 sît ich ze ellende worden bin,
 sô stuont dar nâch geschriben:
 >minne hât mâze vertriben;
 sine mugent samit niht bestân.<
 In dîtz gezelt moht nieman gân,
 der guoten liuten lotter truoc. (Lz. 4846-4861)

Die dritte Etappe der Beschreibung fängt mit einer Bewertung des Eingangs durch einen Erzählkommentar an. So wird die taxonomische Kultur in der descriptio beibehalten. Denn ob etappenintern oder in der großen beschreibenden Chronologie, die der descriptio

zugrunde liegt, deutet jeder Kommentar das Ende von den vorhin beschriebenen und den Anfang der nächsten Komponenten an: „wünneclich was der inganc. // es geloubt niht ein kint sinem vater, // diu tür was ein guldin gater.“ (Lz. 4846-4848)

Die Bezeichnung des Eingangs des Zelttes als ‚wünneclich‘ bestätigt, dass die ganze Darstellung des Zelttes eine einzige Attraktivitätseinheit darstellt. Keine Komponente des Zelttes ist weniger schön als die anderen Raumkomponenten. Darüber hinaus versucht der Erzähler durch die Darstellung der Tür emotionale Valenzen der Liebe im Raum des Zelttes anzulagern. Denn er kategorisiert das Zelt nicht nur als wunderbaren schönen Raum, sondern er sakralisiert Letzteres auch nunmehr durch die Minne. Dies erklärt, warum an der Zelttür Minnesprüche eingraviert sind:

>quid non audet amor?<
 daz spricht: > was getar diu minne niht bestân?<
 der ander sprach, daz ist min wân:
 >minne ist ein werender unsin.<
 sît ich ze ellende worden bin,
 sô stuont dar nâch geschriben:
 minne hât mâze vertriben;
 sine mugent samit niht bestân (Lz. 4852-4859)

Hier handelt es sich um ein sinnliches narratives Ordnungssystem, das die interne Taxonomie in dieser dritten Etappe der *descriptio* ausmacht und dies betrifft nicht das Türmaterial selbst, sondern die Sprüche, die auf ihm eingraviert sind. Denn die drei Sprüche auf der Tür des Zelttes weisen eine Steigerung auf, insofern als der erste Spruch darauf hinweist, dass sich die Minne alles trauen und bewältigen kann. Im zweiten Spruch wird diese Sinndeutung viel schärfer akzentuiert, indem die Minne voller Wagemut dargestellt wird, nicht mehr als rationale wagende, sondern als irrationale wagende Emotion. Der letzte Spruch verschärft diese beiden Sinndeutungen noch, indem er die Minne als Transgression aller Maßstäbe definiert. So versucht der Erzähler in der Beschreibung der Tür, emotionale Impulse anzusiedeln.

Außerdem ist relevant hervorzuheben, dass die zwei ersten Sprüche einen Kontrast erzeugen, welcher nicht zu ignorieren ist. Denn dort ist die Minne als Wagemut sowohl im positiven als auch im negativen Sinne dargestellt. Im positiven Sinne kann sie alle Herausforderungen bewältigen. Im negativen Sinne nimmt sie nicht Rücksicht darauf, ob es sich um Unsinniges handelt oder nicht. Daher ist die Minne als Unsinn bezeichnet. Diese Ambiguität der Sprüche an der Tür des Zelttes erklärt wohl, warum die Minne als Überschreitung aller Maße im dritten Spruch dargestellt ist. „The learned inscriptions

above the entrance [...] also give the theme of love pride and place, even if they together offer no single coherent concept of love.“¹⁷⁹

Nachdem der Erzähler die Tür des Zelttes beschrieben hat, führt er einen neuen Kommentar in die Dichtung ein, um die descriptio der nächsten Zeltkomponente zu beginnen: „In ditz gezelt moht nieman gän, // der guoten liuten lotter truoc“ (Lz. 4860-4861). Dieser Kommentar wird aber nicht nur als Überleitung verwendet, sondern verkündet auch eine weitere magische Funktion des Zelttes. Denn das Zelt wird gut gesinnten Liebenden gewidmet. In dieser Hinsicht trägt es zur Idealisierung der Liebe von Lanzelet und Iblis gegenüber Lanzelets anderen Minnebeziehungen in der Erzählung bei.¹⁸⁰

Dieser aussagekräftige Kommentar markiert zugleich das Ende der descriptio der Zelttür und leitet in die vierte Etappe der descriptio über:

der zeltstange ich niht gewuoc;
daz meinert ungefüegiu diet,
di geloubent mir des maeres niet.
doch sag ich iu, daz siu was
verre grüener danne ein gras,
lüter, sleht, smaragdîn.
diu groeze moht wol sîn
als zweier spannen enge.
zweir sperscheft was diu lenge.
siu wuohs noch, swi man wolde. (Lz. 4862-4871)

Der Erzähler fokussiert in seiner taxonomischen Darstellung die Zeltstange, weil sie die Standhaftigkeit des Zelttes am Boden symbolisiert. Als Säule des Zelttes ist es naheliegend, dass sie, genauso wie der Spiegel oberhalb des Zelttes, den Außen- und Innenraum verbindet. Denn nur an dieser Stange können die Zelttücher festgebunden werden. Dies bedeutet, dass sich die Stange wegen der Stabilität des Zelttes in dessen Mitte befindet. Außerdem verbindet sie aufgrund ihrer Funktion die obere mit der unteren Sphäre. Denn sie muss fest in der Erde stecken, um das Zelt sicher und standhaft im Boden zu verankern. Indem der Erzähler die Zeltstange in der vierten Etappe der descriptio beschreibt, erwähnt er auch indirekt die untere Sphäre des Zelttes. Deren übernatürliche Größe und Länge deuten darauf hin, dass das Zelt ausladend und hoch ist. Durch die Stange ist das Zelt so standfest, dass es nicht einfach vom Sturm zerstört werden kann. Deswegen bemerkt der Erzähler in der descriptio hinsichtlich des Zelttuchs: „daz gezelt stuont unervorht // vor aller slaht wetere.“ (Lz. 4822-4823) Somit erscheint das Zelt auch als Schutzraum.

¹⁷⁹McLelland, Nicola: Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet. S. 124.

¹⁸⁰Vgl. Rinn, Karin: Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200, Göttingen 1996, S. 115.

Der Übergang zur fünften Etappe der *descriptio* erfolgt nicht ohne einen Erzählkommentar. Damit richtet der Erzähler sogar einen Publikumsappell an den Rezipienten: // ir sult des niht vermiden, // ir merkent mîn rede hie // (Lz. 4876-4877). Diese Verse zeigen erneut, dass der Erzähler in seinem Kommentar seinen Rezipienten nicht ignoriert, sondern versucht, ihn in den Bann seiner Erzählung zu ziehen. Deswegen spricht der Erzähler ihn direkt an und lädt ihn ein, auf seine Erzählung zu achten, als ob der Rezipient an dieser Stelle zerstreut wäre. Logischerweise schildert der Erzähler in dieser Etappe der *descriptio* die Naht und die Zeltschnur des Zelttes. Denn Letztere sind der endgültige Beweis, dass die beschriebenen Zeltteile keine vereinzeltten Komponenten sind, sondern einen zusammenhängenden Raum bilden. Die Naht und die Schnur vervollständigen den Raumaufbau. Sie vollenden somit die chronologische Darstellung des Zelttes:

ich sage iu, waz dran lac:
 Dâ was geworht von golde,
 als ein wîse meister wolde,
 seltsœniu wunder,
 vische, merwunder,
 tier, gefûgel und man.
 ditz was allez dran,
 mit spaehen listen erhaben,
 hol und innân ergaben.
 sô der wint kom drîn gevîgen,
 sô begund ez allesampt brogen,
 als ez wolte an di vart.
 ieglichez sanc nâch sîner art
 Und hulphen dem arn, der ob in schrê. (Lz. 4882-4895)

Durch diese Verse zeigt der Erzähler auf, dass er die Beschreibung des Zelttes als Raum beendet. Er versucht einerseits, die ganze Darstellung als Ensemble vorzuführen. Andererseits betont der Erzähler noch einmal explizit den wunderbaren Charakter des Zelttes: „seltsœniu wunder // vische, merwunder“ (Lz. 4885-4886). So hebt er auch hervor, wie das Zelt den größeren Raum, in dem es sich befindet, sowohl optisch als auch akustisch erfüllt. In dem Sinne thematisiert der Erzähler den Einfluss des Windes auf das Zelt und unterstreicht dabei, inwiefern die Naht und die Zeltschnur gegen den Wind widerstehen können. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass der Effekt des Windes die am Zelttuch angehängten Wunderkomponenten zur Geltung bringt, insofern als der Wind einen melodischen Gesang auslöst. Weitere wunderbare Merkmale evoziert der Erzähler noch dazu, nachdem er das Ende der *descriptio* explizit ankündigt. Weil es sich um das Ende der *descriptio* des Zelttes handelt, betreffen diese letzten Wunder nicht die einzelnen Komponenten des Zelttes, sondern das ganze Zeltmaterial als eine Einheit:

von dem gezelt sag ich niht mê

wan einer natüre, der ez wiert:
 swenne manz zesamene vielt,
 sô wart ez sô gefüege,
 daz ez lihte trüege
 ein juncvrouwe in ir handen.
 siu endorft nimer ganden
 daz spaeh zeltgeriusche.
 ditz ist niht ein getiusche,
 ez ist wâr und ungelogen.
 swenne ez wart ûf gezogen,
 sô enswârt ez an nihte.
 swenne manz ûf gerichte,
 sô wart ez, als ez solte,
 dar nâch sîn herre wollte,
 beidiu hôte und wit. (Lz. 4896-4911)

Diese sechste Etappe der taxonomischen descriptio gilt als Erklärung des magischen Mechanismus des Zelttes, der dem Zelt zwei Erscheinungsformen verleiht. Dabei handelt es sich um die wunderbare Möglichkeit, das riesige schwere Zelt in eine kleinere gewichtlose Form zu verwandeln, so dass eine ‚juncvrouwe‘ (Lz. 4901) es halten kann. Weil die Darstellung dieser Charaktereigenschaft nicht rational nachvollziehbar sein kann, spricht der Erzähler den Rezipienten innerhalb der descriptio direkt an und versucht ihn von der Aufrichtigkeit seiner Rede zu überzeugen. Dadurch greift der Erzähler z.B. auf die im Prolog aufgebaute, latente emotionale Kommunikation zurück, um die Aufmerksamkeit sowie die Gewogenheit des Rezipienten beizubehalten. Diese Überzeugung erfolgt nicht nur durch einen Kommentar: „ditz ist niht ein getiusche, // ez ist wâr und ungelogen.“ (Lz. 4904-4905) Hierzu verwendet der Erzähler sogar eine anaphorische rhetorische Figur:

swenne manz zesamene vielt,
 sô wart ez so gefüege (Lz. 4898-4899)
 [...]
 swenne ez wart ûf gezogen,
 sô enswârt ez an nihte.
 swenne manz ûf gerichte,
 sô wart ez, als ez solte (Lz. 4906-4909)

Indem der Erzähler immer wieder mit „swenne“ ansetzt, will er offenbar den Eindruck vermitteln, dass er das Zelt gut kennt und jedes seiner Charakteristika auflisten kann. So lässt er die Wahrnehmung des Rezipienten auf der Kippe zwischen der Phantasie des Erzählten und der Realität stehen.

Nach dieser Beschreibung, die bisher ohne Figurenhandlungen erfolgt, führt der Erzähler den Blick des Betrachters ins Zelt hinein:

daz besuohten zer selben zit
 Lanzelet und vrouwe Iblis:
 die giengen dar in, des sît gewis,

und sähen in daz spiegelglas. (Lz. 4912-4915)

Insgesamt ist im Hinblick auf die taxonomische Beschreibung des Zeltes festzuhalten, dass der Erzähler in Ulrichs „Lanzelet“ sorgfältig ein wunderschönes Zelt in der *descriptio* darstellt, welche etappenweise von oben chronologisch nach unten erfolgt. Dabei sind dessen Innenraumkomponenten von ihm teilweise außer Acht gelassen. Nur die wichtigste auffällige Innenraumkomponente wird in diesem Rahmen beschrieben, und zwar von außen nach innen „daz ober teil was ein spiegelglas, // ûzân und innen eben klâr.“ (Lz. 4772-4773) Zu bemerken ist, dass der Erzähler hierbei die Innenseite des Spiegels nur von außen, und nicht aus der Innenperspektive des Zeltes beschreibt. So evoziert er den Eindruck der Durchsichtigkeit des Spiegels.

Außerdem ist hervorzuheben, dass der Erzähler, wie schon oben angekündigt, weitere Anspielungen mit der Innenseite einiger Komponenten am Zelt macht, welche sich aber als äußerliche Komponenten definieren lassen. Es handelt sich z.B. um den Adler an der Spitze des Zeltes: „von golde ein ar viel maere // was dar ûf gemezzen.“ (Lz. 4780-4781) [...] „Er was innân aller hol“ (Lz. 4795). Auch am Zelttuch bei der Darstellung der figürlichen Tiere sowie Menschen beschreibt der Erzähler:

swâ ein nât über di ander gie (Lz. 4878)
 [...]

 Dâ was geworht von golde (Lz. 4883)
 [...]

 vische, merwunder,
 tier, gefügel und man.
 ditz was allez dran,
 mit spaehen listen erhaben,
 hol und innân ergraben. (Lz. 4886-4890)

Der Innenraum des Zeltes selbst ist in der *descriptio* nicht vorwiegend berücksichtigt, aber unter anderem fingieren diese Anspielungen auf den Innenraum des Adlers und auf die figürlichen Komponenten am Zelttuch den Innenraum des Zeltes, ohne dass der Erzähler ihn ausdrücklich beschreibt. Denn der Erzähler versucht immer wieder, den Blick von außen in diese Komponenten hineinzuführen. Dabei lässt sich aber fragen, ob die figürlichen Komponenten, die sich am Zelt befinden, einen hohlen Raum in Richtung des Innenraums des Zeltes einführen oder in sich selbst hohle Komponenten darstellen. Auf diese Frage gibt der Erzähler keine Details, weil er scheinbar absichtlich diese Inkohärenz in die *descriptio* einbettet, um einen emotionalen Impuls zu vermitteln. Schlussfolgernd ist zu vermuten, dass die Informationsvergabe bei der *descriptio* auch zur Emotionslenkung des Rezipienten beiträgt.

4.3. Hervorhebung der emotionslenkenden narrativen Strategien

Im Folgenden untersuche ich die (Effekt)Wiederholung sowie die Hervorhebung der Kontraste in der descriptio des Zelttes hinsichtlich des emotionalen Impulses. Größtenteils werden sie zugunsten der drei Hauptthemen verwendet, die alle mit dem Glanz sowie mit der magischen Funktion des Zelttes eng verbunden sind. Dementsprechend ist zu beachten, dass die Farbe, der Tongesang und das Licht die besonderen Charaktereigenschaften des Zelttes sind, welche die (Effekt)Wiederholungen und die Kontrastdarstellungen besonders in den Vordergrund der descriptio rücken.

Bei der Farbendarstellung ist z.B. die Buntheit des Umgebungsraums des Zelttes hervorzuheben. Besonders auffällig ist hierbei die Darstellung der grünen Farbe, welche in verschiedenen Zusammenhängen immer wiederkehrt:

Diu heide was bluomen gar
 rôt, wîz, weitvar,
 brûn, grûen und gel (Lz. 4749-4751)
 [...]
 diu winde was gefieret.
 siu was hôhe und wît.
 ein teil was ein samît,
 rehte grûen als ein gras (Lz. 4808-4811)
 [...]
 Ich sagez iu niht nâch wâne,
 von rôtem barragrâne
 was diu dritte site.
 siu lûhte harte wîte
 in dem grûenen klê (Lz.4827-4831)
 [...]
 der zeltstange ich nicht gewuoc;
 daz meinet ungefüegiu diet,
 di geloubent mir des maers niet.
 doch sag ich iu, daz siu was
 verre grûener danne ein gras (Lz. 4862-4866)

In diesen Textstellen ist festzustellen, dass die Darstellung der grünen Farbe Objekt einer Wiederholung in der ganzen descriptio des Zelttes wird. Der Erzähler baut sogar eine gewisse Steigerung in der Darstellung ein. Denn zunächst erwähnt er diese Farbe aus einer neutralen Sicht, weil letztere inmitten vieler verschiedener Farben dargestellt wird: „brûn, grûen und gel“ (Lz. 4751). Danach vergleicht der Erzähler die grüne Farbe des Zelttuchs mit der Farbe von Gras: „rehte grûen als ein gras“ (Lz. 4811). Damit wird die grüne Farbe erstens im Vergleich zu den anderen aufgelisteten Farben hervorgehoben und zweitens über die Darstellung des Umgebungsraums hinaus funktionalisiert. Bruno Quasts Untersuchung nach kann die Darstellung der grünen Farbe in der mittelalterlichen Literatur nicht neutral sein, denn „[d]amit ist unter Umständen auf einen allegorischen Farbdiskurs

abgezielt, Grün kann für das Feenhafte, teuflische, für die Natur stehen.¹⁸¹ Im Kontext der *descriptio* des Zeltes im *Lanzelet* ist es naheliegend, dass die grüne Farbe sowohl das Feenhafte als auch die Natur in der *descriptio* repräsentiert. Denn das Zelt wird Lanzelet von einer Meerjungfrauenkönigin gegeben, die für Teresa Cordes feenhafte Charakteristika verkörpert.¹⁸² Zugleich sticht es ins Auge, dass die erwähnte grüne Farbe nicht nur mit den Blumen in dem Umgebungsraum des Zeltes, sondern auch mit Gras in Zusammenhang gebracht wird, um besonders die Schönheit der Natur hervorzuheben. Eine weitere wiederholende Inszenierung der grünen Farbe in der *descriptio* bezieht sich ferner auf den grünen Klee: „in dem grünen klê“ (Lz. 4831). Dadurch führt der Erzähler eine Variation der grünen Farbe in die *descriptio* ein, indem er die Natürlichkeit der grünen Farbe anders betont. Mit Fortschreiten der *descriptio* lenkt der Erzähler den Betrachtungsblick auf konkretere imaginierbare Naturkomponenten. So inszeniert der Erzähler das natürliche Gras in der Erzählung, um die Imagination zu vereinfachen. Letztendlich lässt sich die Inszenierung der grünen Farbe noch einmal in der *descriptio* merken, aber in einer anderen Konstellation. Denn der Erzähler sagt in Bezug auf die Zeltstange: „verre grüener danne ein gras“ (Lz. 4866). Es liegt auf der Hand, dass der Erzähler die grüne Farbe hierdurch stärker in der *descriptio* als sonst präsentiert. Denn die Zeltstange ist grüner als Gras und daher ist ihre Farbe intensiver als die gewöhnliche natürliche grüne Farbe vorzustellen. Hierdurch verschiebt der Erzähler den Fokus von der natürlichen grünen Farbe auf die über-natürliche grüne Farbe der Zeltstange.

Obwohl es sich um die Darstellung einer einzigen Farbe handelt, kreierte der Erzähler in der *descriptio* eine variierende Dynamik, die die grüne Farbe in verschiedenen Schönheitskonstellationen wahrnehmbar macht. Die Kausalität von Schönheitsdarstellung und Effekt liegt im narrativen Wiederholungsprinzip. So fällt die grüne Farbe in der *descriptio* lexikalisch auf und kann mithin effektiv wirken. Denn dabei prägt eine Steigerung die Wahrnehmung zwangsläufig. Der Erzähler fängt zum Beispiel in seiner Darstellung mit der Neutralität der grünen Farbe an. Nach und nach erhebt er deren natürliche Leuchtkraft, indem er die grüne Farbe mit Gras und ferner mit einem Klee assoziiert. Im Schluss akzentuiert er auch die Tatsache, dass eine Komponente des Zeltes sogar noch intensiveres Grün aufweist. Diese Darstellung zielt ohne Zweifel darauf, den

¹⁸¹Quast, Bruno: *Monochrome Ritter. Über Farbe und Ordnung in höfischen Erzähltexten des Mittelalters*, in: Schausten Monika (Hg.): *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 2012, S. 169-182; S. 178.

¹⁸²Vgl. Cordes, Theresa: *Die Redeszenen in Chrétien Chevalier de la Charrette, in Ulrichs Lanzelet und im Prosalancelot. Eine narratologische und sprachpragmatische Untersuchung*, Berlin/Boston 2016, S. 91.

schönen Glanz des Zeltes hervorzuheben und somit die attraktive Seite des Zeltes in den Vordergrund zu rücken. Mareike Klein erklärt in ihrer Untersuchung zur Imagination der Farben, dass Farben in den literarischen Texten meistens dargestellt werden, um den Wahrnehmungsblick der Rezipienten stimulieren zu können.¹⁸³ Deswegen liegt es nahe, dass die Darstellung der grünen Farbe durch die wiederholenden Anspielungen auf Gras einerseits und die in der Darstellung zu beachtende Steigerung andererseits darauf zielt, die Imagination des Zeltes anzuregen. In diesem Fall kann die Auffälligkeitsstruktur der (Effekt)Wiederholung dazu beitragen, einen emotionalen Impuls auszulösen, welcher in der Darstellung der grünen Farbe angelegt wird. Rekuriert man auf die Arbeit von Silvan Wagner, der herausstellt, dass die grüne Farbe im Mittelalter den Ausgangspunkt der Minne symbolisiert,¹⁸⁴ so leuchtet es des Weiteren ein, dass der Erzähler auch durch die wiederholende Darstellung der grünen Farbe in der descriptio des Zeltes auf die Minne zwischen Lanzelet und Iblis anspielt.

Ein weiterer Effekt, der in der descriptio durch einen Kontrast erzeugt wird, und der sich im Verlauf der descriptio wiederholt, betrifft die Darstellung des Adlers an der Spitze des Zeltes. Einige seiner Charakteristika wiederholen sich in der descriptio und lassen dadurch verschiedene Effekte besonders hervorstechen:

von golde ein ar vil maere
was dar ûf gemezzen.
an dem was niht vergezzen,
swaz ze meisterlichen dingen touc;
âne daz eine, daz er niht vluoc,
sô stuont er, als er lebete,
vogeliche er swebete. (Lz. 4780-4786)

In dieser Darstellung verdeutlicht der Erzähler, dass es sich um einen künstlichen Adler handelt, der jedoch lebendig scheint. Durch diese Information stellt der Erzähler den Adler realistisch dar und betont den Kontrast zwischen seinem künstlichen und lebendigen Charakter. Der Erzähler bezieht diese Kontrastdarstellung auf weitere Komponenten des Adlers, um zu zeigen, dass der Adler viele Kontraste in sich birgt:

Sin gezierde was niht kleine.
zwên karvunkel reine
wären im für ougen gemah.
dâ von gesach man durch di naht,
als ez waere ein sunnen schîn.

¹⁸³Vgl. Klein, Mareike: Die Farben der Herrschaft. S. 14.

¹⁸⁴Wagner, Silvan: Die Farben der Minne. Farbsymbolik und Autopoiesie im ‚Gürtel‘ Dietrich von der Glezze, in: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler (Hg.): Farbe im Mittelalter. Materialität-Medialität-Semantik, Band II, Berlin 2011, S. 551-566; S. 551.

ouch was im der munt sîn
 gemacht, daz er ginte hô,
 sô man ein keten zô.
 er was innân aller hol
 und sanc prîslichen wol
 einen wunderlichen tön. (Lz. 4787-4797)

Zunächst ist festzustellen, dass diese detaillierte descriptio des Adlers auch nach einer taxonomischen Ordnung von außen nach innen, und danach von innen nach außen verläuft. Dies führt zu einer chiasmischen Struktur der Darstellung. Drei beschriebene Komponenten erklären diese Beobachtung. Zunächst beschreibt der Erzähler die Augen des Adlers „zwên karvunkel reine // wâren im für ougen gemaht.“ (Lz. 4787-4788). Danach wird dessen Mund beschrieben: „ouch was im der munt sîn // gemacht, daz er ginte hô, // sô man ein keten zô.“ (Lz. 4792-4794) Diese beiden äußerlichen Komponenten gehören zu den einprägsamen Eigenschaften des Adlers. Kurz darauf schildert der Erzähler den Innenraum des Adlers: „er was innân aller hol“ (Lz. 4797). Hierdurch lenkt der Erzähler den wahrnehmenden Blick von den äußerlichen Merkmalen des Adlers in dessen Innenraum. Wiederum beschreibt aber der Erzähler den Adler von seinem Innenkörper nach außen und lässt konsequent in der descriptio einen Chiasmus entstehen. Diese Beschreibung vom Innenkörper des Adlers nach außen lässt sich einerseits dadurch erklären, dass der hohle Innenkörper des Adlers einen melodischen Ton erzeugt: „und sanc prîslichen wol // einen wunderlichen tön.“ (Lz. 4796-4797) Andererseits erwähnt der Erzähler auch die Zunge des goldenen Adlers, welche nach außen leuchtet:

sîn zunge was ein ammetistôn,
 ein stein hitze rîche.
 der brînnet êwicliche,
 wan der êrst wirt enbrant.
 der liuhtet ouch in daz lant.
 und behebet sîn perze
 baz danne ein michel kerze. (Lz. 4798-4804)

Hierbei ist festzuhalten, dass die Zungendarstellung den gleichen Effekt wie der melodische Ton des Adlers bewirkt. Denn genauso wie der Ton des Adlers, der aus dessen hohlem Innenkörper dringt und wunderschön in der Außenwelt ertönt, so wirkt ihrerseits die Zunge des Adlers, welche von innen, aus dem Mund in die Außenwelt strahlt. Dies lässt sich in der Erzählung dadurch feststellen, dass die glühende Amethystzunge das ganze Land erleuchtet. Somit folgen der singende Ton des goldenen Adlers sowie das Licht der glühenden Zunge der gleichen Richtung, von innen nach außen, mit je einen Wirkungseffekt in die Außenwelt.

Durch die Effektwiederholung wird der magische Charakter des Zelttes besonders in der *descriptio* bemerkbar. Denn durch die Darstellung der hohlen Innenkörper des Adlers und dessen Zunge produziert der Erzähler in ihm bestimmte Effekte, die beide einen Einfluss nach außen haben. So lässt sich feststellen, dass der goldene Adler viele Charaktereigenschaften gleichzeitig enthält, welche alle mit dem Wunderphänomen zu vergleichen sind. Martin Zimmerman sagt diesbezüglich: „[...] so beschränkt sich die Adlerfigur nicht auf eine rein visuelle Abbildungsleistung von Natur, sondern sie überrascht zudem durch ihr Vermögen, einen herrlichen, ‚wunderlichen‘ (V. 4797) Vogelgesang erzeugen zu können.“¹⁸⁵

Eine solche Darstellung betont, wie komplex und mysteriös der goldene Adler auf dem Zelt ist. Dies hebt besonders den Wundereffekt in der Erzählung hervor, zumal die Pracht des Adlers sowie dessen funktionale Ambiguität rational nicht nachvollziehbar sind. Somit bettet der Erzähler emotionale Impulse in der *descriptio* ein, die eng mit dem Übernatürlichen verbunden sind:

Die technische Magie bzw. die magische Technik, die sich als eine Art von >schwarzer Scholastik< begreifen lässt, konstituiert somit eine eigentümliche Ambivalenz des Wunderbaren, dessen Faszination gerade in der Mischung von Rationalem und Irrationalem, Spielerischem und Subversion, Okkultem und Experimentellem besteht.¹⁸⁶

Eine Effektwiederholung des Tongesangs des Adlers wird später in der Erzählung auftreten. Diese effektwiederholende Inszenierung bezieht sich auf das Zelttuch und die daran dargestellten figürlichen Tiere sowie Menschen. Denn Letztere sind auch aus Gold wie der Adler konzipiert. Außerdem sind sie auch ausgehöhlt:

ich sage iu, waz dran lac:
Dâ was geworht von golde,
als ein wîse meister wolde,
seltsœniu wunder,
vische, merwunder
tier gefûgel und man.
ditz was allez dran,
mit spaehen listen erhaben,
hol und innân ergraben. (Lz. 4882-4890)

¹⁸⁵Zimmermann, Martin: Technische Meisterkonstruktionen- dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automaten- und Automatenfiguren in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes, Berlin 2011, S. 184.

¹⁸⁶Ernst, Ulrich: *Mirabilia mechanica*. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters, in: Friedrich Wolfzettel: *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur*, Tübingen 2003, 45-77; S. 73.

Diesen Versen zufolge weisen der dargestellte Adler an der Spitze des Zelttes und die am Zelttuch dargestellten Lebewesen eine Gemeinsamkeit auf. Besonders auffällig ist, dass der Erzähler diesen figürlichen Komponenten auch einen melodischen Klang zuschreibt, der ertönt, wenn der Wind ins Zelt hineinweht. Dabei ist zu bemerken, dass zuvor ein ähnlicher Mechanismus am Adler konstruiert wird. Dort bei der Darstellung des Adlers heißt es:

ouch was im der munt sîn
gemacht, daz er ginte hô,
sô man ein keten zô. (Lz. 4792-4794)

Dem ist zu entnehmen, dass der Adler erst zu singen beginnt, wenn die Kette gezogen wird. Anders gesagt muss eine Kraft auf die Kette wirken, bevor der Adler singt. Nun wird aber dieser Mechanismus beim Zelttuch mit dem Unterschied reproduziert, dass der Krafteinfluss, der den Klang diesmal auslöst, im Wind besteht:

sô der wint kom drîn gevlogen,
sô begund ez allesampt brogen,
als ez wolte an di vart. (Lz. 4891-4893)

Die Effektwiederholung basiert somit diesmal vor allem auf dem Auslöser des Tongesangs bzw. des Klangs. D.h. die goldenen Lebewesen am Zelttuch produzieren auch selbst einen Klang, wenn ein Wind sie trifft. Insgesamt bestehen nicht nur die figürlichen Wesen, sondern auch der Adler aus Gold. Sie sind darüber hinaus so kunstvoll in das Zelt versenkt, dass sie ausgehöhlte leere Räumlichkeiten in den größeren leeren Raum des Zelttes hineinlassen. Deswegen lassen sie einen Tongesang wie der Adler hören, sobald ein kraftvoller Wind das ganze Zelt schüttelt. Die Darstellungen des Adlers und der figürlichen Wesen am Zelt weisen folglich einen Mechanismuseffekt auf, der in der *descriptio* des Zelttes wiederholt vorkommt. Um diese auffällige Wiederholung zu betonen, erwähnt der Erzähler nach der Darstellung des Windmechanismus den schon beschriebenen Adler. Dabei versucht er, die Komplementarität beider Darstellungen, nämlich die Darstellung des Adlers an der Spitze des Zelttes und jene der figürlichen Wesen am Zelttuch, hervorzuheben: „iegelechez sanc nâch sîner art // und hulffen dem arn, der ob in schrê.“ (Lz. 4894-4895)

Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird somit vom Erzähler gezielt auf den wiederholten Effekt gelenkt. So deutet der Erzähler an, dass der Tongesang des Adlers und der Klang der figürlichen Wesen am Zelt eine Harmonie bilden. Insofern hat die Wiederholungsstruktur in der taxonomischen Darstellung die Funktion, die Schönheit des

Zeltes zu vervollständigen. Im locus amoenus-haften Umgebungsraum des Zeltes fehlt der Gesang der Vögel: „di vogel mit ir süezen zal, // di vlugen ûf daz schoene velt.“ (Lz. 4756-4757) Deswegen ersetzt der Erzähler diesen Mangel an einem akustischen Reiz durch den Tongesang des künstlichen Adlers und der künstlichen figürlichen Wesen, die das Zelt im starken Wind singen lassen. Dadurch präsentiert der Erzähler dem Rezipienten, zusätzlich zu den optischen auch akustische Wahrnehmungskomponenten des locus amoenus. Diese Darstellung korreliert schließlich mit den ästhetischen Schönheitsimpulsen im Vorraum des Zeltes. Hierbei setzt der Erzähler den Akzent nicht nur auf die Schönheit, sondern auch auf die außergewöhnliche Attraktivität des Raums. Zumal die Sprüche auf der Tür des Zeltes auf die Minne hinweisen, bringt der Erzähler die Attraktivität und die Minne in Verbindung miteinander.

Auch die Darstellung des Lichtes wird in der gesamten Dichtung durch einige Wiederholungen und einige Kontrastdarstellungen hervorgehoben. Der größte Teil der wiederholenden Anspielungen auf den Lichteffect basiert auf der Darstellung des Adlers:

Sin gezierde was niht kleine.
 zwên karvunkel reine
 wären im für ougen gemaht.
 dâ von gesach man durch di naht,
 als ez waere ein sunnen schîn. (Lz. 4787-4791)

Sowohl Wiederholungen als auch Kontraste sind hierbei ineinander verschachtelt, und damit der Lichteffect besonders auffällt, erwähnt der Erzähler zunächst, dass die Karfunkel Augen wie die Sonne in der Nacht wären: „dâ von gesach man durch di naht // als ez waere ein sunnen schîn.“ (Lz. 4790-4791). Diese Kontrastdarstellung von Sonne und Nacht rückt besonders den Effect des Lichtes in den Vordergrund. Die Verschachtelung von Wiederholung und Kontrast tritt erst bei der Beschreibung der Zunge des Adlers, wie oben dargelegt, auf. Aber diesmal gilt es, einen neuen Aspekt dabei zu betrachten, der auch Objekt einer Wiederholung ist:

sîn zunge was ein ammetistôn,
 ein stein hitze rîche.
 der brînnet êwîclîche,
 wan der êrst wirt enbrant.
 der liuhtet ouch in daz lant
 und behebet sîn perze
 baz danne ein michel kerze. (Lz. 4798-4804)

Weil die Zunge des goldenen Adlers aus Amethyst besteht, einem Stein der in sich Hitze birgt und deswegen in das ganze Land strahlt, ist anzunehmen, dass der Erzähler der

Amethystzunge des Adlers die Charaktereigenschaften der Sonne zuschreibt. Damit wiederholt der Erzähler den von den Augen des Adlers produzierten Lichteffect bei der Darstellung seiner Zunge. Denn beide glühen genauso wie die Sonne und bilden das Gegenteil zur Nacht und strahlen in jede Dunkelheit. Außerdem entsteht ein Parallelismus der Amethystzunge zur Sonne dadurch, dass der Erzähler das Glühen und den Glanz der Zunge höher als den Effect einer brennenden Kerze einstuft. Dazu schreibt der Erzähler der Zunge sogar einen ewig brennenden Charakter zu. Somit wird die Amethystzunge durch die narrativen rhetorischen Techniken sowohl des Vergleichs, der Steigerung als auch des Parallelismus in Hinsicht auf ihren Effect mit der Sonne erneut auf die selbe Ebene gesetzt. Insgesamt wird dem Zelt durch die Lichtdarstellung zusätzlich ein strahlender prächtiger Effect verliehen, der seine Attraktivität noch weiter steigert. Diese Attraktivität des figurlosen Zeltes, welches durch die Minne konnotiert wird, kann auf eine emotionale Wahrnehmung zielen.

Neben den Kontrastdarstellungen, die bereits zuvor in der Analyse hervorgehoben werden, d.h. Aufzählung der Farben und der Sprüche an der Tür des Zeltes, enthält das Zelt einen weiteren besonderen Kontrast. Um diesen Kontrast hervorzuheben, stellt der Erzähler zunächst durch die (Effect)Wiederholung die großen Dimensionen des Zeltes dar:

der zeltstange ich niht gewuoc;
 daz meinet ungefüegiu diet,
 di geloubent mir des maeres niet. (Lz. 4862-4864)
 [...]
 diu groeze moht wol sîn
 als zweier spannen enge.
 zweir sperscheft was diu lenge.
 siu wuohs noch, swi man wolde. (Lz. 4868-4871)

Die Dimensionen der Zeltstange werden als exorbitant dargestellt, als ob es sich um einen riesigen Wohnort handelte. Denn sowohl in der Breite als auch in der Länge ist die Zeltstange nicht mit einem einzigen Objekt zu vergleichen. Deswegen verdoppelt der Erzähler die Gegenstände, die er im Vergleich zur Zeltstange ins Spiel bringt: „als zweier spannen enge. // zweir sperscheft was diu lenge.“ (Lz. 4869-4870). Dabei wiederholt er den Effect der Verdopplung, um die riesigen Dimensionen des Zeltes zu verdeutlichen. So erzeugt der Erzähler den Eindruck, dass der nicht angesprochene Innenraum des Zeltes ebenso groß ist. Diesbezüglich behauptet er:

swenne manz ûf gerichte,
 sô wart ez, als ez solte,
 dar nâch sîn herre wolte
 beidiu höße und wît. (Lz. 4908-4911)

Demnach ist festzuhalten, dass das Zelt an sich nicht nur überdimensional ist, sondern es bietet auch einen großen weiten und hohen Raum an, welcher je nachdem, wie sein Besitzer es wünscht, noch erweitert werden kann. Es ist ein schöner Raum, der sich somit den Wünschen seines Besitzers anpasst. Somit universalisiert der Erzähler die Schönheit aller Eigenschaften des Zeltes, damit sich das Zelt jedem Geschmack anpassen kann. Das Ziel dieser Darstellung besteht darin, den Wahrnehmungsprozess so zu vereinfachen, dass das Zelt in seinen Dimensionen beliebig imaginierbar wird. In dieser Strategie liegen emotionale Befindlichkeiten, die emotionale Impulse auslösen können, insofern als der Rezipient dazu bewegt wird, sich selbst im Zelt vorzustellen und dieses in seiner Schönheit wahrzunehmen, als ob er tatsächlich darin stünde. Durch diesen Mechanismus der Selbstimagination wird er jedenfalls sich selbst den emotionalen Impulsen im Zelt aussetzen. Denn die Imaginationskraft ermöglicht, wie im theoretischen Teil herausgestellt, eine Übertragung von emotionalen Befindlichkeiten. Im Fall dieses figurlosen Zeltes könnte sich dies auf ein Wohlgefühl beziehen, da seine Darstellung viele Komponenten vereint, die einen Menschen beglücken können.

Auch liegt in einem weiteren magischen Charakteristikum des Zeltes am Ende der *descriptio* ein Kontrast, der sich nicht ignorieren lässt:

von dem gezelt sag ich niht mê
 wan einer natûre, der ez wielt:
 swenne manz zesamene vielt,
 sô wart ez sô gefüege,
 daz ez lihte trüege
 ein juncvrouwe in ir handen.
 siu endorft nimer ganden
 daz spaehc zeltgeriusche. (Lz. 4896-4903)

Diese Verse heben den Mechanismus hervor, durch den das Zelt trotz seiner übermäßigen Dimensionen an Gewicht verliert, wenn es gefaltet wird. Der Erzähler akzentuiert danach diesen Kontrast, indem er erklärt, dass eine Jungfrau das gefaltete Zelt in der Hand tragen könnte. Dadurch verfolgt er zwei relevante Ziele. Zum einen steigert er durch den Rückgriff auf eine weibliche tragende Figur, welche eine männliche ritterliche Kraft ausschließt, die Leichtigkeit des eigentlich überdimensionierten Zeltes. Zum anderen scheint der Erzähler den Blick auf die Übergabe des Zeltes zurückzuführen, damit die Handlung übersichtlich bleibt.

Dass die magischen Eigenschaften des Zeltes rational nicht begreiflich sein können, scheint der Erzähler nicht zu ignorieren. Denn er versucht, diese Rezeptionsproblematik zu

umgehen, indem er wieder auf die im Prolog gestiftete (emotionale) Kommunikation zurückgreift und den Rezipienten direkt anspricht, um die Wahrhaftigkeit seiner Erzählung zu bekräftigen.

Somit versucht der Erzähler, die Imagination des Rezipienten zu lenken, indem er die magischen Charakteristika durch seinen versichernden Kommentar bestätigt.

5. Minnegrotte

5.1. Entstehungszeit der Minnegrotte

Vor der Analyse des Minnegrottenraums lohnt es sich, zunächst einen Blick auf Gottfrieds „Tristan“ zu werfen, um den Kontext, in dem die Minnegrotte dargestellt wird, herauszuarbeiten. Diese Kontextualisierung wird dabei helfen, die grundsätzliche Funktion der Minnegrotte in der Dichtung zu verstehen.

Tristan, dessen Eltern unmittelbar nach seiner Geburt verstorben sind, wird von seinem Onkel, König Marke, am Königshof erzogen. Nachdem ihm alle höfischen Bräuche und Sitten beigebracht worden sind, wird er nach Cornwall geschickt, um für seinen Onkel Marke um die Hand von Isolde zu bitten. Denn König Marke hat bisher keine Nachkommen. Isolde willigt unter der einzigen Bedingung ein, Königin am Markehof zu sein. Für die Reise lässt Isolde ihre Verwandte Brangaine sie begleiten und zu dritt mit Tristan machen sie sich auf den Weg zu Markehof. Aber kurz vor der Abfahrt bekommt Brangaine die strikte Anweisung, auf den Minnetrank aufzupassen, den die Mutter, Königin Isolde, für ihre Tochter Isolde und deren künftigen Mann, König Marke, vorbereitet hat. Denn der Minnetrank ist magisch und soll beim ersten Schluck Marke und Isolde in einer passionierten Liebe verbinden. Deswegen darf Brangaine niemanden während der Fahrt an das Getränk heranlassen.

Wie durch eine Ironie des Schicksals wird Tristan während der Fahrt durstig und zwar in dem Augenblick als Brangaine für einen kurzen Moment nicht präsent ist. Tristan hält den Minnetrank für Wein, trinkt davon und bietet ihn auch Isolde an. Gleich nachdem beide vom Minnetrank getrunken haben, verlieben sie sich leidenschaftlich ineinander. Die Intrige verwickelt Tristan und Isolde in eine Reihe von Versteckspielen, da beide ihre Liebe vor allen Augen verbergen müssen. Denn Isolde ist bereits Tristans Onkel, König Marke, versprochen, was die Liebe zwischen Tristan und Isolde unmöglich macht. Weil ihre Liebe nicht an die Öffentlichkeit kommen darf, suchen Tristan und Isolde immer wieder heimlich Mittel und Wege am Hof, um sich unter Beihilfe von Brangaine zu treffen. Nach einer gewissen Zeit erregt Marjodo, Tristans enger Freund am Hof, den Verdacht, dass Tristan und Isolde König Marke betrügen. Voller Zweifel sucht Marke darauf einen Beweis, aber vergeblich. Er vertreibt deswegen beide Liebhaber vom Königshof, da er weder seine Frau noch seinen Neffen durch die Todesstrafe nach dem

höfischen Brauch verurteilen will: „nemet ein ander an die hant // und rûmet mir hof unde lant.“ (Tr. 16602-16603).

Tristan und Isolde sind ab diesem Moment der wilden Welt ausgeliefert, weil sie abrupt ihr höfisches Prestige verlieren und einen Ort finden müssen, wo sie verweilen können. Dafür lässt Tristan seinen Knappen Curvenal ihm folgen, damit Letzterer den Zufluchtsort der beiden kennt, um ihnen dann und wann die Neuigkeiten des Hofes zu berichten. Erst nach diesem Handlungsablauf erwähnt der Erzähler zum ersten Mal die Minnegrotte in der Dichtung:

Sus kërten si driu under in
 allez gegen der wilde hin
 über walt und über heide
 vil nâch zwô tageweide.
 dâ wiste Tristan lange ê wol
 in einem wilden berge ein hol,
 daz haete er z'einen stunden
 von âventiure vunden:
 dô was er dâ geriten jagen
 und haete in sîn wec dar getragen. (Tr. 16679-16688)

Diesen Versen ist offensichtlich zu entnehmen, dass Tristan und Isolde kurz nach der Verbannung orientierungslos sind. Dies erklärt, warum sie erst zwei Tage lang ziellos durch den wilden Wald gehen müssen, bevor Tristan auf die Idee kommt, seine Geliebte zur Minnegrotte zu bringen. Daher gilt die Minnegrotte in der Erzählung als Refugium für Tristan und Isolde, die sich erst ab diesem Moment auf den Weg dahin machen.¹⁸⁷ Aber bevor der Erzähler inszeniert, wie die Protagonisten zur Minnegrotte gelangen, führt er die descriptio der Minnegrotte durch.

Der erste Hinweis auf die Minnegrotte findet sich bei ihrer zufälligen Entdeckung durch Tristan während einer Jagd: „daz haete er z'einen stunden // von âventiure vunden“ (Tr. 16684-16685). Mit dieser Information will der Erzähler hervorheben, dass die Minnegrotte bereits bestanden hat, bevor Tristan und Isolde vom Königshof verbannt werden. Nikolaus Henkel vertritt diesbezüglich sogar die Meinung, dass jene Jagd Tristans mehrere Jahre zurückliegt.¹⁸⁸ Aber die Zeitangabe über Tristans Jagd ist in der Dichtung sehr unpräzise. Denn es ist nur davon die Rede, dass Tristan die Minnegrotte vor einigen Stunden in der

¹⁸⁷Stock, Markus: Herkunftsraum und Identität: Heterotopien der Herkunft im mittelhochdeutschen Roman. S. 195.

¹⁸⁸ Vgl. Henkel, Nikolaus: Die Geschichte von Tristan und Isolde im deutschen Mittelalter, in: Schriftenreihe der Universität Regensburg 17 (1990), S. 71-96; S. 85.

Vergangenheit entdeckt hat. Ihre Entstehung hingegen wird in der Erzählung, über Tristans Entdeckung hinaus, in der weit zurückliegenden Vergangenheit verortet:

daz selbe hol was wilent ê
 under der heidnischen ê
 vor Corinêis jâren,
 dô risen dâ hêren wâren,
 gehouwen in den wilden berc.
 dar inne haeten s'ir geberc,
 sô si ir heinliche wollten hân
 und mit minnen umbe gân. (Tr. 16689-16694)

Dem ist zu entnehmen, dass die Minnegrotte weder bei Tristans Jagd noch überhaupt im erzählten Zeitraum entstanden ist. Deren Entstehung ist eher über Jahrhunderte in die Vergangenheit zurückzuführen. Der Erzähler hebt dies besonders an der Stelle hervor, wo er die heidnische Zeit und die ‚Corinêis jâren‘ evoziert. Beide zeitlichen Hinweise helfen dem Erzähler, die Entstehung der Minnegrotte mehr oder weniger zu datieren. Eine Untersuchung von Jon Whitman zeigt auf, dass der Erzähler des Gottfrieds ‚Tristan‘ die Präexistenz der Minnegrotte auf die Urzeiten zurückführt:

In the *historia regum Britaniae and the Roman de brut*, Corineus is the most prominent of trojans who accompany Brutus to Britain, and he lays a particularly glorious part in conquering it from the giants who are its first rulers. It is when Corineus kills their lord Gogmagog that power is translated from the giants to the Trojans. Brutus marks this translation of empire by changing the country's name from Albion to Britain, and calling the Trojans Britons, after his own name Brutus. As Gottfried makes no attempt to explain who Corineus was, the assumption must be that he expected his audience to be familiar with the history of Britain as recorded by Geoffroy and Wace.¹⁸⁹

Der Rückgriff auf die ‚Corinêis jâren‘ zeigt demnach einerseits, dass die Minnegrotte schon seit der Antike existiert. Andererseits weist der Erzähler auf einen noch früheren Zeitraum vor der Antike hin, indem er die heidnische Zeit erwähnt. Denn laut der Erzählung ist die Minnegrotte auf eine Zeit vor den ‚Corinêis jâren‘ zurückzuführen. Bemerkenswert ist aber bei dieser Art Datierung der Minnegrotte, dass der Erzähler kein präzises Datum angibt, sondern auf Ereignisse der Vergangenheit rekurriert. Diese Strategie verwendet er nicht ohne Grund, denn dadurch wird die Entstehung der Minnegrotte besonders auf eine undefinierbare Vergangenheit zurückgewiesen. Anders gesagt ist die Minnegrotte zu einer so weit zurückliegenden Zeit entstanden, dass man ihren Anfang in dieser Vergangenheit vor Troja, also vor den ältesten historischen

¹⁸⁹Stevens, Adrians: Gottfried, Wolfram, and the Angevins. History, genealogy, and fiction in the Tristan and parzival romances, in: Jon Whitmann (Hg.): Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period, Cambridge 2015; S. 74-89, S. 80.

Aufzeichnungen und somit jenseits jeden Gedächtnisses, nicht mehr ausmachen kann. Die Minnegrotte ist folglich eine unvergängliche, uralte Tatsache. Deshalb schreibt Michael Rupp die Entstehung der Minnegrotte einem mythologischen Zeitraum zu.¹⁹⁰

Außerdem gibt der Erzähler ebenso keine Information über den Erbauer der Minnegrotte. Diese These unterscheidet sich von Volker Mertens Auslegung, der den Aufbau der Minnegrotte den Riesen zuschreibt.¹⁹¹ Diesbezüglich ist jedoch den Versen in Gottfrieds Tristan zu entnehmen, dass die Riesen während der ‚Corinëis jären‘ die schon existierende Grotte in heidnischen Zeiten nur aufgesucht haben: „dô risen dâ hêren wâren, // gehouwen in den wilden berc.“ (Tr. 16687-16688). Genauer gesagt haben die Riesen ihr Versteck dort in den Bergen oft gefunden, wo sich ein Hohlraum befindet, um sich der Minne hinzugeben: „sô si ir heinliche wolten hân // und mit minnen umbe gân.“ (Tr. 16694-16695). Dadurch haben die Riesen die Minnegrotte zur Geltung gebracht, aber sie sind nicht die Erbauer der Minnegrotte.

Die Minnegrotte bietet somit seit der Urzeit einen zu bewohnenden Raum an. Herbert Kolb stellt dementsprechend heraus, wie sie als versteckender Raum durch ihre Darstellungsstruktur gelten kann. Dabei betrachtet Kolb den Hohlraum der Minnegrotte nicht nur als Zwischenraum der Berge, sondern eher als eigenen, als solchen gewollten unterirdischen Raum.¹⁹² Wenn sich die Riesen zum Minneversteck ausschließlich dort aufhalten, sind sie in ihrer Intimität durch die darum liegenden Bergen geschützt. Außerdem fällt es in der Erzählung auf, dass die Minnegrotte inmitten des Waldes liegt, sodass die Protagonisten zunächst tagelang reiten müssen, um dorthin zu gelangen. Demzufolge fungiert die Minnegrotte seit der Zeit der Riesen als Minneversteck. Es liegt daher nahe, dass der Erzähler emotionale Impulse in der *descriptio* der Minnegrotte ansiedeln kann, um die Liebe zwischen Tristan und Isolde besonders hervorzuheben. Ihnen kann der Rezipient während der Wahrnehmung der Minnegrotte ausgesetzt sein.

¹⁹⁰Vgl. Rupp, Michael: Erfahrungsräume des Wissens. Raumbeschreibung und Wissensdiskurse in Gottfrieds von Straßburg Tristan und im Jüngeren Titurel Albrechts. In: Gesine Mierke u. a. (Hg.): Wissenspaläste. Räume des Wissens in der Vormoderne, Königshausen 2013, S. 205-222; S. 207.

¹⁹¹Mertens, Volker: Klosterkirche und Minnegrotte. In: Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer (Hg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster, Tübingen 1999, S. 1-16; S. 8.

¹⁹²Vgl. Kolb, Herbert: Der Minnen hus. Zur Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan, in: Euphorion 56, (1962), S. 229-247; S. 231.

5.2. Strategien zur descriptio der Minnegrotte

Im Folgenden wird sich meine Analyse auf die Darstellung der Minnegrotte selbst konzentrieren. Denn die Minnegrotte ist in Gottfrieds Tristan zweimal dargestellt, zunächst als faktischer Raum mit konkreten fassbaren Komponenten (Tr. 16697-16772), und danach als rein allegorische Darstellung (Tr. 16923-17138). Jan-Dirk Müller betrachtet daher die Minnegrotte als eine ‚steingewordene Allegorie‘.¹⁹³ Meine Untersuchung wird nur die erste fassbare Darstellung der Minnegrotte behandeln, weil nur diese die Materialität¹⁹⁴ der Minnegrotte hervorhebt, zumal die erste Darstellung der Minnegrotte deutlich einen zu bewohnenden Raum in der Erzählung aufweist, während die allegorische Darstellung aus der räumlichen Minnegrotte eine sinnhafte Abstraktion macht. Erstes Ziel dieser Untersuchung besteht konsequent darin, die descriptio der räumlichen Minnegrotte zu untersuchen und dabei narrative Auffälligkeitsstrukturen herauszustellen. Hierfür ist zu beachten, dass der Erzähler von Gottfrieds „Tristan“ ein Ordnungsprinzip bei der Darstellung der Minnegrotte beachtet, dem ich mich insbesondere in dieser Untersuchung widme. Michael Rupp stellt dazu fest:

Mit der sogenannten Minnegrotte beschreibt Gottfried einen Raum, der nicht nur an verschiedenen Stellen auf Wissen rekurriert, sondern dieses zugleich auf eine >höhere< Ordnung hin lesbar macht – ohne es darin aufgehen zu lassen¹⁹⁵

Andreas Hammer führt diesen Gedanken weiter und untergliedert die Ordnungsstruktur der Minnegrotte in drei verschiedene Etappen, nämlich erstens die Beschreibung der Wildnis, zweitens des locus amoenus und drittens der Minnegrotte selbst.¹⁹⁶ Dennoch übersieht Hammer einige Details. Denn die Beschreibung der Minnegrotte erstreckt sich eher über vier Teile. Die erste Phase der descriptio betrifft den vorderen Raum der Minnegrotte, wo ihre Außenseite beschrieben wird:

und swâ der einz vunden wart,
daz was mit ère bespart
und was der Minnen benant:
la fossiure ala gent amant,
daz kiut: der minnenden hol.
der name gehal dem dinge ouch wol.
ouch saget uns diz maere,
diu fossiure waere
sinewel, wît, hôch und ûfrehet,

¹⁹³Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007, S. 302.

¹⁹⁴Vgl. Rupp, Michael: Erfahrungsräume des Wissens. S. 207.

¹⁹⁵Rupp, Michael: Erfahrungsräume des Wissens. S. 206.

¹⁹⁶Vgl. Hammer, Andreas: Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein“ Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007, S. 147.

snêwîz, alumbe eben unde sleht.
 daz gewelbe daz was obene
 geslozzen wol ze lobene;
 oben ûf dem slôze ein crône,
 diu was vil harte schöne
 mit gesmîde gezieret,
 mit gimmen wol gewieret (Tr. 16697-16712)

Zunächst sind in dieser Beschreibung zwei auffällige Charakteristika zu beachten. Einerseits konzentriert sich diese erste Phase der Beschreibung ausschließlich auf die Außenseite des Gebirges, in dem sich die Höhle der Grotte befindet. Denn das Gebirge gehört zur Minnegrotte und kann nicht von seiner Höhle getrennt werden. Zu ihren Komponenten gehören: der Eingang der Minnegrotte: „und swâ der einz vunden wart, // daz was mit êre bespart“ (Tr. 16697-16698), deren Ausmaße: „diu fossiure waere // sinewel, wît, hôch und ûfreht, // snêwîz, alumbe eben unde sleht“ (Tr. 16704-16706), das oben zu erblickende Gewölbe der Minnegrotte: „daz gewelbe daz was obene // geslozzen wol ze lobene“ (Tr. 16707-16708), und ihr Gipfel: „oben ûf dem slôze ein crône, // diu was vil harte schöne // mit gesmîde gezieret“ (Tr. 16709-16711). Andererseits ist festzustellen, dass die erwähnten Außenraumkomponenten der Minnegrotte nicht kreuz und quer geschildert sind, sondern deren *descriptio* eine besondere chronologische Darstellung von unten nach oben verfolgt. Damit integriert der Erzähler ein taxonomisches Beschreibungsprinzip in die *descriptio*. Dieses narrative Prinzip verkörpert eine Betrachtungsdynamik, welche die Wahrnehmung des Rezipienten lenken kann. Denn der Rezipient kann die Minnegrotte nur so wahrnehmen, wie der Erzähler sie ihm vorstellt. Insofern führt der Erzähler die Wahrnehmung des Rezipienten in die Baustruktur der Minnegrotte durch die taxonomische Beschreibung von unten nach oben ein.

Die Beschreibung des prächtigen Eingangs der Minnegrotte symbolisiert den Anfang der gesamten *descriptio*. Zugleich bestimmt diese erste evozierte Komponente die Richtung der Wahrnehmung. Denn indem der Erzähler den Eingang der Minnegrotte als erstes beschreibt, definiert er einen Betrachtungsstandpunkt im vorderen Raum der Minnegrotte. Dementsprechend schildert er die Prächtigkeit der Tür und den daran zu lesenden Spruch über die Weihung dieses Raums an die Liebenden: „la fossiure a la gent amant“ (Tr. 16700). Danach fordert der Erzähler zu einem Wechsel dieses Betrachtungsstandpunktes auf, indem er einen herumwandernden Blick um das Gebirge inszeniert, in dem sich die Grotte befindet. So hebt der Erzähler in der *descriptio* einige auffallende Charakteristika wie die Farbe sowie die außergewöhnlichen Dimensionen des Gebirges hervor, damit der Rezipient seine Imagination auch auf das ästhetische Erscheinungsbild der Vorderseite der

Minnegrotte fokussieren kann. Neben ihrer runden und weiten Form beschreibt der Erzähler die aufwärts gerichteten Bergwände: „sinewel, wît, hôch und ûfreht“ (Tr. 16705). Damit versucht der Erzähler einen aufsteigenden Blick in der *descriptio* einzubetten, um eine entsprechende Imagination zu bewirken.

Außerdem beschreibt der Erzähler die Struktur des Gebirges, in dem die Minnegrotte liegt, nach oben hin zunehmend imposant. Denn in der oberen Sphäre des Gebirges befindet sich eine Gewölbstruktur sowie eine Kuppel. Hinzu kommt die Tatsache, dass die Bergwände der Minnegrotte rundherum schneeweiß und glatt bis nach oben sind: „snêwîz, alumbe eben unde sleht“ (Tr. 16706). Dies unterstreicht den außergewöhnlichen und zugleich attraktiven Charakter des Raums. Das Gebirge weist nämlich wie ein ideales Bauwerk weder konvexe noch konkave Unebenheiten auf, zumal seine weiße Farbe einen klaren Überblick bis nach oben ermöglichen kann. Walter Haug spricht diesbezüglich von ‚makelloser Glätte‘¹⁹⁷ der Minnegrotte.

Erst danach erfolgt die Beschreibung der oberen Sphäre der Minnegrotte. Diesbezüglich beschreibt der Erzähler zunächst die Aufbaustruktur des Gewölbes der Minnegrotte, bevor er sich danach auf die Krone konzentriert. Dies bedeutet, dass die obere Sphäre der Minnegrotte auch zweiteilig nach einer Beschreibungschronologie weiter von unten nach oben beschrieben wird. Denn an der oberen Fläche der Bergwände ist zunächst das Gewölbe vor der Krone zu erblicken. Da die Krone als letztes beschrieben wird, ist zu konkludieren, dass sie den Gipfel der Minnegrotte darstellt. So fließt die Beschreibung der äußeren Komponenten der Minnegrotte durch den Erzähler in einer ununterbrochenen Linie mit dem Blick konsequent von unten nach oben. D.h. vom Eingang der Minnegrotte, die Bergwände entlang über das Gewölbe hinaus bis zur Krone der Minnegrotte. Damit beschließt der Erzähler die Beschreibung der äußeren Komponente der Minnegrotte. Denn die Krone stellt nicht nur die letzte Komponente der Außenseite, sondern überhaupt der ganzen Minnegrotte dar.¹⁹⁸ Ingrid Hahn bemerkt dazu: „Die Grotte selbst, ein kreisrunder, gewölbter Raum, ordnet die Eigenschaften der Minne in ihre Architektur ein, deren Strebungen am obersten Punkt in den Gewölbeschlußstein einmünden“¹⁹⁹

¹⁹⁷Haug, Walter: Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin/Boston 2004, S. 57.

¹⁹⁸Vgl. Henkel, Nikolaus: Die Geschichte von Tristan und Isolde im Deutschen Mittelalter. In: *Schriftreihe der Universität Regensburg* 17 (1990), S. 71-96; S. 86.

¹⁹⁹Hahn, Ingrid: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. S. 120.

Unmittelbar nachdem der Erzähler die Krone auf dem Gewölbe der Minnegrotte beschreibt, beginnt er mit der *descriptio* ihres Innenraums:

und unde lüter unde rîch,
 von grünem marmel alse gras.
 ein bette in mitten inne was
 gesniten schöne und reine
 üz cristallinem steine
 hôch unde wît, wol ûf erhaben,
 alumbe ergababen mit buochstaben,
 und seiten ouch die maere
 daz ez bemeinet waere
 der gotinne Minne.
 zer fossiure oben inne
 dâ wâren cleiniu vensterlîn
 durch daz lieht gehouwen in,
 diu luhten dâ unde hie. (Tr. 16713-16727)

Die Beschreibung des Innenraums der Minnegrotte wird auch ohne Überleitung durchgeführt. Zwar weist kein Erzählkommentar darauf hin, dass der Erzähler den Betrachtungsstandpunkt wechselt, aber eine vorangehende Bewegung von Außen nach Innen lässt sich hierbei feststellen. Denn die hier erwähnten Komponenten befinden sich innerhalb der Minnegrotte. Vier Komponenten werden hauptsächlich beschrieben: der Boden, das Bett, die kleinen Fenster und das Strahlen des Lichtes. Beachtenswert ist dabei, dass der Erzähler dieselbe taxonomische Beschreibungsstrategie verwendet, um den Innenraum der Minnegrotte darzustellen. In dieser Hinsicht konzentriert er sich auch zunächst auf die untere Sphäre innerhalb der Minnegrotte und beschreibt den Marmorboden und das in der Mitte der Minnegrotte befindliche Kristallbett, bevor er sich mit der oberen Sphäre auseinandersetzt. Dort erwähnt er die kleinen Fenster im Gewölbe und inszeniert dabei die Lichtstrahlen im Innenraum der Minnegrotte. Durch diese Lichtinszenierung will der Erzähler dem Rezipienten aufzeigen, wie der Blick des Betrachters innerhalb der Minnegrotte ebenso von unten nach oben zu verlaufen hat. Weiterhin weist die Präsenz von kleinen Fenstern im Gewölbe der Minnegrotte darauf hin, dass ihr Innenraum lediglich entweder durch Tages- oder Mondlicht erhellt wird. Denn der Erzähler evoziert keine andere Erleuchtungsquelle außer den Lichtstrahlen, die von außen durch die Fenster im Gewölbe in die Minnegrotte hineindringen. Diese Erleuchtung des Innenraums der Minnegrotte macht sich auch am Marmorboden bemerkbar, da Lichtkegel hier und da festzustellen sind. Uta Störmer-Caysa schreibt in diesem Zusammenhang:

Bei Gottfried kommt in der Minnegrotten-Episode das Licht von oben, durch kleine Fenster [...] Wenn sie ‚hier und da‘ leuchten, heißt das wohl,

daß sie über das Rund der Wand verteilt sind und nicht eng beieinander liegen, so daß sie eine Seite auszeichnen würden.²⁰⁰

Wer sich in der Minnegrotte befindet und das Licht bemerkt, könnte sich fragen, wo es herkommt. Dafür braucht er nur einen Lichtkegel mit den Augen nach oben zu verfolgen, um die Fenster im Gewölbe der Minnegrotte zu sehen, da die Lichtquelle selbst außerhalb der Minnegrotte liegt. Der Erzähler will somit durch diese Inszenierung die instinktive Reaktion des Betrachters der Minnegrotte auslösen. Denn in einem dunklen Raum fällt jede noch so winzige Lichtstrahlung auf, sodass sich der Blick instinktiv nach ihrer Quelle richtet. So reproduziert der Erzähler diesen automatischen Wahrnehmungsmechanismus in der *descriptio*, um den betrachtenden Blick, erneut in der Richtung von unten nach oben, auszulösen.

Die folgende *descriptio*-Etappe betrifft den wunderschönen Garten hinter der Minnegrotte:

dâ man ûz und in gie,
 dâ gienc ein tür êriniu vür
 und ûzn stuonden obe der tür
 estericher linden drî
 und obene keiniu më derbî
 aber umbe und umbe hin ze tal
 dâ stuonden boume âne zal. (Tr. 16725-16734)

Auffällig in diesen Versen ist zunächst der Wechsel des Betrachtungsstandpunkts in Hinblick auf die Minnegrotte. Denn hier wird der Blick auf ihre Hintertür projiziert. So wird in der *descriptio* durch diese Beschreibung wieder eine vorangehende Bewegung impliziert, zumal nicht nur die Hintertür der Minnegrotte, sondern auch der davorliegende Garten mit seinen Komponenten beschrieben wird. Es ist hierbei festzustellen, dass die Beschreibung des Innenraums der Minnegrotte abgeschlossen ist und der Erzähler weist darauf hin, wie ein Weg durch die Hintertür der Minnegrotte in daran angeschlossenen Garten führt.

Demzufolge wird die taxonomische Beschreibung der Minnegrotte etappenweise von außen nach innen weiterverfolgt. Denn die *descriptio* der Minnegrotte beginnt im vorderen Raum vor der Minnegrotte; der Erzähler entwickelt die *descriptio* danach im Innenraum der Minnegrotte, um schließlich aufzuzeigen, wie eine Tür an der Minnegrotte vom Innenraum heraus einen Zugang zum Garten dahinter eröffnet. Folglich sind es zwei verschiedene Räumlichkeiten außerhalb des Minnegrottenbaus, die trotzdem zum großen Raum der Minnegrotte gehören. Jan-Dirk Müller stellt deswegen heraus, dass die

²⁰⁰Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen Mittelalterlicher Erzählungen. S. 60.

Minnegrotte eine Ambivalenz in sich hinsichtlich der Räumlichkeiten birgt. Denn die Minnegrotte enthält teilweise die Charakteristika sowohl eines Innenraums als auch eines Außenraums.²⁰¹ Genauer gesagt gehören zum Raum der Minnegrotte deren vorderer wie auch deren hinterer Raum.

Der Garten hinter der Minnegrotte unterscheidet sich leicht von den bisher beschriebenen Räumlichkeiten. Denn er stellt einen Naturraum dar. Jedoch beschreibt ihn der Erzähler durch dasselbe taxonomische Beschreibungsprinzip von unten nach oben. Diesbezüglich ist festzustellen, dass die an der Schwelle der Minnegrotte zu sehenden Lindenbäume auf einer flachen Ebene des Gartens stehen: „und ûzn stuonden obo der tür // esterîcher linden drî. // und obene keiniu mê derbî“ (Tr. 16730-16731). Ferner weist der Erzähler darauf hin, dass ein Teil des Gartenraums eine leichte Erhöhung aufweist: „und einhalp was ein pleine“ (Tr. 16737). Dadurch zeigt der Erzähler dem Rezipienten auf, wie sich die zwei Teile des Gartens deutlich von dem Standpunkt an der Hintertür aus überblicken lassen. Wegen dieser Anspielung auf die niedrige Ebene an der Türschwelle der Minnegrotte und auch auf die leicht erhöhte Ebene des Gartens ist zu schließen, dass der Erzähler auch hierbei ein taxonomisches Ordnungsprinzip beachtet. Denn er beschreibt zunächst die flache Ebene vor dem leicht erhöhten Teil des Gartens. Die taxonomische Beschreibung verfährt somit auch hierbei in eine Richtung von unten nach oben.

Die vierte und letzte Etappe der taxonomischen Beschreibung der Minnegrotte endet mit der *descriptio* der Wildnis um die Minnegrotte herum.

von disem berge und disem hol
 sô was ein tageweide wol
 velse ân gevilde
 und wüeste unde wilde.
 Dar'n was dekein gelegenheit
 An wegen noch stûgen hin geleit (Tr. 16761-16766)

Demnach ist hervorzuheben, dass die Umgebung der Minnegrotte keine einzige Komponente als Anhaltspunkt für eine taxonomische Beschreibung enthält. Daher deren Bezeichnung als Wildnis, wie auch Ingrid Hahn feststellt:

Die wilde, welche die Grotte umgibt, ist nach seinem Willen eine *wüeste*, eine steinige Gebirgslandschaft ohne Weg und Steg und ohne nennenswerten Baumbewuchs.²⁰²

²⁰¹Vgl. Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. S. 302.

²⁰²Hahn, Ingrid: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. S. 12f.

Die Darstellung dieser Umgebung erweist sich deswegen als allerletzte Etappe der taxonomischen *descriptio*, weil indem der Erzähler die Umgebung der Minnegrotte in der *descriptio* inszeniert, er einen räumlichen Grenzbereich des großen Raums der Minnegrotte deutlich markiert. Außerdem etabliert er so auch die räumliche Verbindung zwischen dem Minnegrottenraum und dem Markehof. Denn kein anderer Weg führt zur Minnegrotte außer durch die wilde Umgebung. Die Darstellung der unmittelbaren Umgebung der Minnegrotte sorgt somit dafür, dass die Minnegrotte versteckt weit entfernt vom Markehof bleibt.

Diese räumliche Verbindung wird aber auch in der Dichtung durch die Inszenierung der Protagonisten ganz am Anfang der *descriptio* hervorgehoben. Denn der Erzähler schildert an dieser Stelle, wie Tristan und Isolde zwei Tage lang in den Wald reiten, bevor Tristan auf die Idee kommt, Isolde zur Minnegrotte zu führen. Hierzu erfährt der Rezipient erst am Ende der taxonomischen *descriptio* bei der Beschreibung der Minnegrottenumgebung, dass die Durchquerung der unmittelbaren Umgebung der Minnegrotte auch noch einen Tag benötigt: „sô was ein tageweide wol velse // velse âne gevilde // und wüeste unde wilde“ (Tr. 16761-16763).

So scheint die Umgebung der Minnegrotte, der Wald, in zwei räumliche Teile narrativ aufgliedert zu sein: Der erste ist der *locus amoenus*-hafte Garten, welcher sich unmittelbar an die Minnegrotte anschließt und dort aufhört, wo die Beschreibung des zweiten Teils, der wilden Umgebung der Minnegrotte, anfängt. Zumal die Protagonisten erst dann Schwierigkeiten im Wald erleben, als sie sich gezielt auf den Weg zur Minnegrotte begeben, lässt sich konkludieren, dass der Minnegrottenraum auch unwegsame Wildnis miteinschließt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Erzähler zwei verschiedene taxonomische Ordnungsprinzipien gleichzeitig bei der Beschreibung der Minnegrotte beachtet. Auf der einen Seite führt der Erzähler die *descriptio* der Minnegrotte von außen nach innen, d.h. vom vorderen Raum der Minnegrotte über den Innenraum hinaus bis zum hinter der Minnegrotte gelegenen Gartenraum durch. Auf der anderen Seite ist festzustellen, dass der Erzähler die Minnegrotte in jeder Räumlichkeit auch von unten nach oben beschreibt.

Während die *descriptio* durch das erste taxonomische Ordnungsprinzip, von außen nach innen, die Beschreibung des Minnegrottenraums in vier Phasen gliedert, zielt das zweite taxonomische Ordnungsprinzip darauf, alle Details in den Vordergrund zu rücken. Denn

durch die Beschreibung der Minnegrotte von unten nach oben, veranschaulicht der Erzähler jede Subtilität an der Minnegrotte. Es lässt sich daher schlussfolgern, dass der taxonomischen *descriptio* der Minnegrotte eine Beschreibungsdynamik zugrunde liegt, welche die Wahrnehmung des Rezipienten strukturieren bzw. lenken kann.

Außer dem beachteten taxonomischen Ordnungsprinzip, fallen auch einige (Effekt)Wiederholungsstrukturen sowie Kontrastdarstellungen in der *descriptio* der Minnegrotte auf.

Auffällig in der *descriptio* ist die dreifache Wiederholung der Komponenten. Dreimal beschreibt der Erzähler die Räumlichkeiten der Minnegrotte aus derselben Blickperspektive von unten nach oben. Außerdem inszeniert der Erzähler ebenso dreimal einen umherwandernden Blick, und zwar erstens im vorderen Raum: „snêwîz, alumbe eben und sleht“ (Tr. 16706), zweitens bei der *descriptio* des Kristallbettes im Innenraum: „alumbe ergraben mit buochstaben“ (Tr. 16720) und drittens im Garten hinter der Minnegrotte: „aber umbe und umbe hin ze tal // da stuonden boume âne zal“ (Tr. 1633-16734). Diese Anzahl entspricht ebenso der Gruppierung der Bäume, welche sich oberhalb der Schwelle zur Hintertür befinden: „und ûzen stuonden obe der tür // estericher linden dri“ (Tr. 16730-16731). Auch werden am kühlen Brunnen im Gartenraum drei Linden dargestellt: „ein vrischer küeler brunne, // durchlüter als diu sunne. // dâ stuonden ouch dri linden obe“ (Tr. 16739-16741).

Insgesamt verwendet der Erzähler eine Strategie, welche immer wieder auf die drei hauptsächlichen Räumlichkeiten, Vorder-, Innen- sowie Gartenraum der Minnegrotte zurückführt. Hierzu zählt nicht die vierte zugehörige Räumlichkeit der Minnegrotte, da die Wildnis keine Komponenten aufweist. Darüber hinaus impliziert die wiederholende taxonomische Beschreibung von unten nach oben eine konstante Wahrnehmungsdynamik in der *descriptio* und zwar durch die ständige Auf und Ab-Blickbewegung, soweit sich der Betrachtungsstandpunkt verändert.

Des Weiteren fällt es in der *descriptio* der Minnegrotte auf, dass das Kristallbett in der Minnegrotte einige wiederholte Charakteristika aufweist. Denn manche Merkmale des Bettes ähneln anderen Charakteristika, die bereits bei der *descriptio* des Außenraums der Minnegrotte erwähnt werden. Sowohl an der Eingangstür der Minnegrotte als auch am Kristallbett sind beispielsweise Sprüche zu lesen. Während der erste Spruch an der Tür der Minnegrotte „la fossiure a la gent amant“ (Tr. 16700) lautet, ist am Kristallbett deutlich

„der gotinne Minne“ (Tr. 16723) eingraviert. Die Wiederholung beschränkt sich aber nicht auf die Beschriftung beider Komponenten der Minnegrotte, sondern darüber hinaus vermitteln beide Sprüche dasselbe Thema: die ‚minne‘. Der Spruch an der Tür kündigt von denjenigen, welche die Minnegrotte betreten dürfen, und weist somit auf die unbedingte Zutrittsvoraussetzung hin. D.h. um in die Minnegrotte hineinzugelangen, ist es notwendig, von der Emotion ‚minne‘ gepackt zu sein. Der zweite Spruch am Kristallbett thematisiert ebenso die ‚minne‘, aber in erweitertem Sinne. Denn der Spruch am Bett beschreibt die ‚minne‘ selbst. Insofern liegt der Stellenwert des ersten Spruchs lediglich auf der Emotion ‚minne‘, während der zweite Spruch nicht nur die emotionale Konnotation der ‚minne‘ meint, sondern auch die Erfüllung dieser Emotion durch körperliche Liebe. So scheint der zweite Spruch am Bett dem Ersten an der Eingangstür eine erotische Konnotation zu verleihen. Denn es handelt sich beim zweiten Spruch nicht mehr um diejenigen, die die Minnegrotte betreten dürfen, sondern eher um das Requisite, das den Vollzug dieser Minne veranlasst. Daher ist festzuhalten, dass der Erzähler in der Darstellung beider Sprüche auch die Variatio und die Steigerung verwendet. In dieser Konstellation vervollständigen sich beide Sprüche wechselseitig. Ihr Sinn überkreuzt sich, ähnlich der rhetorischen Figur des Chiasmus.

Folglich wiederholen sich nicht nur die Beschriftungen an sich, sondern auch die Sinndeutung der Sprüche. Denn der zweite Spruch am Kristallbett scheint auch durch eine Steigerung den ersten Spruch an der Tür der Minnegrotte zu komplementieren. Dadurch wiederholt der zweite Spruch das zuvor am Kristallbett evozierte Thema der ‚minne‘. Insgesamt wird diese Wiederholung nicht nur durch den Chiasmus, sondern zugleich durch die rhetorischen Figuren der Variatio und der Steigerung konstruiert.

Weitere Ähnlichkeiten zwischen den äußerlichen Charakteristika und dem Kristallbett beziehen sich auf die Dimensionen der Minnegrotte. Denn sowohl die Minnegrotte als auch das Kristallbett werden beide als ‚wît‘ und ‚hôch‘ (Tr. 16719), (Tr. 16705) beschrieben. Auch wenn sich die Weite und die Höhe der beiden Komponenten nicht miteinander vergleichen lassen, kann diese lexikalische Wiederholung bei der Wahrnehmung der Minnegrotte auffallen.

Letztlich sind an der Außenseite und am Kristallbett der Minnegrotte hauptsächlich drei Charakteristika zu zählen, die sich in der descriptio wiederholen. Als erstes wiederholt sich die Beschriftung der Eingangstür und des Kristallbetts in der Minnegrotte mit Sprüchen.

Hierbei wiederholt sich zugleich die Thematik, die beide Sprüche verkünden. Das zweite Merkmal, das sich in der *descriptio* wiederholt, ist die Verwendung derselben Adjektive vom Erzähler bei der Schilderung der Dimensionen der Minnegrotte selbst und des Kristallbetts. Es lässt sich außerdem als drittes wiederholendes Charakteristikum hinsichtlich beider Komponenten feststellen, dass die Eingangstür der Minnegrotte und das Kristallbett dieselben Funktionen aufweisen. Denn während die Eingangstür den Zugang zur Minnegrotte eröffnet, damit die ‚minne‘ ohne Hindernisse erlebt werden kann, ermöglicht das Kristallbett den körperlichen Vollzug der Minne. Anders gesagt stellt das Kristallbett auch einen Zugang zum Vollzug der Minne dar, genauso wie die Eingangstür. Kurzum wiederholen Tor und Kristallbett dieselbe Funktion.

Die *descriptio* der Minnegrotte weist aber auch weitere Wiederholungen bezüglich des Lichteffekts auf. In der ersten Phase der Lichtdarstellung stellt der Erzähler zunächst dar, wie der Marmorboden Licht in sich verkörpert: „und unden was der esterich // glat unde lüter unde rich“ (Tr. 16713-16714). Danach inszeniert der Erzähler wie das Licht durch die kleinen Fenster in die Minnegrotte eindringt, um sie zu erhellen: „dâ wâren cleiniu vensterlîn // durch daz licht gehouwen in // diu lühten dâ und hie.“ (Tr. 16725-16727). Ferner stellt der Erzähler dar, wie das Licht im kühlen Brunnen hinter der Minnegrotte zu erblicken ist: „ein vrisher küeler brunne, // durchlüter als diu sunne“ (Tr. 16739-16740). Somit inszeniert der Erzähler mittels der rhetorischen Figuren der *Variatio* und der Steigerung den Lichteffekt in verschiedenen Konstellationen in der *descriptio* erneut. Denn er steigert den Lichteffekt in der *descriptio*, indem er zum einen das durch die Fenster dringende Tageslicht evoziert und zum anderen den Vergleich zwischen der Erleuchtung des kühlen Brunnens mit der Sonne herstellt. Auch während in der Minnegrotte zunächst leuchtendes, schwaches Licht im Marmorboden und danach strahlendes, starkes Licht durch das Fenster am Gewölbe inszeniert wird, enthält der Garten hinter der Minnegrotte ebenso die Inszenierung eines inhärenten Lichtes im Brunnen und danach eines einfallenden Lichtes durch das Evozieren der Sonne.

In weiteren Lichtdarstellungen in der *descriptio* der Minnegrotte finden sich nicht nur *Variatio* und Steigerung, sondern auch das Prinzip der Kontrastdarstellung:

dâ stuonden ouch drî linden obe,
 schoene und ze lobelîchm lobe,
 die schirmeten den brunnen
 vor regene und vor sunnen
 liechte bluomen grüne gras
 mit den diu pleine erliuhtet was (Tr. 16741-16746)

In dieser Darstellung ist zu bemerken, dass es sich um zwei verschiedene Lichteffekte handelt, die sich nicht nur in der descriptio des Gartens wiederholen, sondern sich zugleich kontrastieren. Der erste Lichteffekt entsteht durch die Blumen und die kühle Quelle, welche bereits in sich eine Helligkeit verkörpern, die das Gartengebiet erhellt bzw. verschönert. Außerdem inszeniert der Erzähler zweitens auch das Sonnenlicht, das die Lindenbäume abschirmen. Hierbei gilt die Strahlung der Sonne aufgrund ihrer Hitze als destruktives Element für den kühlen Brunnen und für die Blumen. Deswegen wird der kühle Brunnen von drei Linden geschützt, damit seine Natur unverändert bleibt. So lässt sich der Kühle und der Verschönerung gegenüber der Hitze und der Destruktion entnehmen, dass die Wiederholung des Lichteffektes hier mit einer Kontrastdarstellung verbunden ist.

Ferner intensiviert der Erzähler den Kontrast: „Dâ was schate unde sunne“ (Tr. 16769). Denn der in der descriptio inszenierte Schatteneffekt der Linden kann die Helligkeit der Blumen weiter hervorheben, weil neben der Darstellung des Sonnenlichts die von den Blumen erzeugte Helligkeit nicht besonders auffallen kann. Aber da die drei Linden sowohl den Brunnen als auch die Blumen abschirmen, bringt dieser Schatteneffekt ihre Helligkeit zur Geltung. Hierdurch kombiniert der Erzähler die (Efekt)Wiederholung mit der Kontrastdarstellung.

Die descriptio der Minnegrotte wirft aber auch weitere Wiederholungsstrukturen gekoppelt mit Kontrastdarstellungen auf. Ein erstes naheliegendes Beispiel ist die wiederholende Darstellung zweier Eingangstüren. Während die erste Eingangstür an der vorderen Seite der Minnegrotte zu erblicken ist: „und swâ der einz vunden wart, // daz was mit êre bespart“ (Tr. 16697-16698), befindet sich die zweite Tür in Opposition zur Ersten an der hinteren Seite der Minnegrotte: „dâ man ûz und in gie, // dâ gieng ein tür êrîniu vûr“ (Tr. 16728-16727). So wiederholt sich die Darstellung beider Türen in der descriptio. Zugleich bilden sie aber auch durch ihre Position an der Minnegrotte einen diametralen Kontrast zueinander. Die taxonomische Beschreibung des Erzählers baut auf einem ähnlichen Kontrast, der in der Blickrichtung von unten nach oben besteht. In dieser Konstellation wiederholt sich nicht nur diese taxonomische Beschreibungsstruktur bei jeder Räumlichkeit, sondern sie stellt die obere Sphäre der unteren Sphäre der Minnegrotte gegenüber. Somit entsteht ein deutlicher Kontrast zwischen zwei gegensätzlichen Polen der Minnegrotte.

Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass die Kontrastdarstellungen in der *descriptio* der Minnegrotte nicht immer mit den (Effekt)Wiederholungsstrukturen verbunden werden. Diese befinden sich vor allem in der Darstellung des Gartens hinter der Minnegrotte und zwar auf zwei verschiedenen narrativen Ebenen: zunächst auf der Ebene der Sinndeutung und danach auf der ästhetischen Ebene. Auf der Ebene der Sinndeutung gestaltet der Erzähler den Garten der Minnegrotte als einen offenen Naturraum unter freiem Himmel. Diese Darstellung entspricht normalerweise nicht der Versteckfunktion der Minnegrotte. Denn der Erzähler weist schon früh vor der Darstellung der Minnegrotte darauf hin, dass dieser Raum seit den ‚Corinëis jären‘ als Versteck für Liebende gilt. Die Darstellung des Gartens bringt somit einen Kontrast zwischen der Minnegrotte als Versteck und dem freien Himmel hervor, obwohl der Erzähler den Garten von schützenden Bäumen umringt darstellt: „aber umbe und umbe hin ze tal // dâ stuonden boume âne zal“ (Tr. 16733-16734).

Ein weiterer Kontrast auf der Ebene der Sinndeutung ergibt sich daraus, dass sich eine wilde unwegsame Umgebung jenseits von diesem Zaun aus Bäumen befindet, welche durchquert sein muss, um zum *locus amoenus*-haften Garten der Minnegrotte zu gelangen. Denn der Garten ist eine wunderschöne Naturanlage, deren Komponenten eine bestimmte Ordnung aufweisen. Im Gegensatz dazu weist aber die wilde unwegsame Umgebung der Minnegrotte keine Komponenten auf, welche geordnet sind. Der Erzähler beschreibt dabei deutlich ein Chaos um die Minnegrotte herum. Dadurch zeigt er den Kontrast zwischen dem Garten und der Umgebung der Minnegrotte auf, umso deutlicher als beide Räume in der *descriptio* aufeinanderfolgen. Burkhard Hasebrink interpretiert diesen Kontrast als eine räumliche Veranschaulichung der großen Problematik der Tristan-Dichtung selbst. Dafür benennt er viele Polaritäten der Erzählung, die diesen Kontrast zwischen der Darstellung des Gartens bzw. der Minnegrotte und der wilden Umgebung veranschaulichen.²⁰³ Dementsprechend ist festzuhalten, dass es sich hierbei um einen erheblichen Kontrast handelt, welcher sogar für die ganze Dichtung steht.

Auf einer ästhetischen Ebene fällt ebenso die folgende Beschreibung auf:

und üzen stuonen obe der tür
 estericher linden dri
 und obene keiniu më derbi

²⁰³ Vgl. Hasebrink, Burkhard: Zwischen Skandalisierung und Auratisierung. Über Gemach und muoze in höfischer Epik, in: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl (Hg.): Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen, Berlin 2014, S. 107-130; S.121.

aber umbe und umbe hin ze tal
dâ stuonden boume âne zal (Tr. 16730-16734)

Der Kontrast, den der Erzähler hierdurch in der Dichtung konstruiert, entsteht aus der Anwesenheit von Bäumen oberhalb der Hintertür und ihrer Abwesenheit im Garten selbst. Anders gesagt erweist sich der Garten hinter der Minnegrotte als ein teilweise mit Bäumen versehener Raum, aber zugleich als teilweise baumloser Garten, zumal der Erzähler die Bäume nicht wirklich im Garten, sondern am Rande des Gartens: „aber umbe und umbe hin ze tal // dâ stuonden boume âne zal“ (Tr. 16733-16734), und am Brunnen verortet: „ein vrischer küeler brunne, // durchlüter als diu sunne. // dâ stuonden ouch drî linden obe.“ (Tr. 16739-16741). Daher ergibt diese Darstellung einen weiteren Kontrast in der *descriptio*. Überdies weist der Erzähler auf unzählige Bäume um den Garten herum hin, während die im Garten selbst befindlichen Bäume in Dreiergruppen angeordnet sind. So stellt der Erzähler der Ordnung im Garten eine Unordnung am Rande des Gartens gegenüber.

Somit versucht der Erzähler durch Auffälligkeitsstrukturen emotionale Impulse auszulösen, damit der Rezipient von der *descriptio* emotional gepackt wird. Dem möchte ich mich im nächsten Kapitel widmen.

5.3. Angesiedelte emotionslenkende Potenziale

Durch die taxonomische Beschreibung lagert der Erzähler emotionale Impulse in der Minnegrotte an. Dabei beschreibt er die Minnegrotte durch eine Bewegung von der vorderen bis zur hinteren Räumlichkeit, d.h. durch eine vorangehende Bewegung. In der *descriptio* führt der Erzähler indirekt auf die Liebe zwischen den Protagonisten zurück.

Im vorderen Raum der Minnegrotte z.B. beschreibt der Erzähler die Eingangstür, auf der eine Liebessentenz steht: „la caverne a la gent amant“ (Tr. 16700). Mit diesem Spruch unterstreicht der Erzähler, dass die Minnegrotte einen Raum für Liebespaare darstellt. Somit weist er im Kontext der Erzählung indirekt auf die Verbannung und mithin auf die Liebe hin, welche Tristan und Isolde verbinden. Beide Protagonisten befinden sich zwar noch nicht im Minnegrottenraum, aber durch diese Indizien bereitet der Erzähler den Rezipienten auf künftige Handlungen in der Minnegrotte vor. Zumal Tristan und Isolde ihre Liebe bis zu ihrer Verbannung nur heimlich an Markes Hof erlebt haben, liegt es auf der Hand, dass sie in der Minnegrotte nunmehr von jeglichem Heimlichtun befreit werden und ihre emotionale Verbundenheit endlich ausleben. Der Spruch an der Eingangstür kann insofern eine emotionale Wahrnehmung der Minnegrotte bewirken, trotz der Abwesenheit

von Figurenhandlungen. In dieser Hinsicht verweist der Erzähler auf eine potenzielle körperliche Nähe zwischen den beiden Protagonisten in der Minnegrotte, indem er ein Kristallbett im Innenraum darstellt. Hierbei gilt das Bett als ein erotisches Requisite, welches die Erfüllung der Liebe beider Protagonisten ermöglichen kann.

Weil die Minnegrotte bei der *descriptio* als leerer Raum fungiert, lädt der Erzähler durch seine Beschreibungsstrategien dazu ein, die Handlung von Tristan und Isolde zu imaginieren, bevor die handelnden Figuren die Minnegrotte betreten. Der Erzähler versucht somit, die Wahrnehmungskraft des Rezipienten zu steuern, indem er ihn emotionalen Valenzen aussetzt, die aus dem Handlungszyklus vor der Ankunft der Protagonisten auf die Minnegrotte projiziert werden.

Dass der Erzähler zum Beispiel glatte weiße Bergwände außerdem von unten nach oben beschreibt, weist nicht nur auf die unausweichliche Lenkung des Blicks des Betrachters nach oben hin, sondern dadurch will der Erzähler auch die imposante Größe der Minnegrotte veranschaulichen. Denn je weiter der Blick des Betrachters nach oben gerichtet wird, desto spektakulärer scheint der Bau der Minnegrotte zu sein. Unten weisen die Berge nichts Außergewöhnlicheres als ihre weiße Farbe sowie die glatten, aufwärts gerichteten Dimensionen auf. Oben sind hingegen viele spektakulärere Komponenten zu erblicken. In diesem Sinne erwähnt der Erzähler in der *descriptio* zunächst, wie kunstvoll das Gewölbe der Minnegrotte ist, bevor er danach die zum Gewölbe gehörenden Schmuckkomponenten beschreibt:

oben uf dem slöze ein cröne,
 diu was vil harte schöne
 mit gesmide gezieret,
 mit gimmen wol gewieret (Tr. 16709-16712)

Hierdurch rückt der Erzähler einerseits die imposante Größe und andererseits die besondere Schönheit der Minnegrotte in den Vordergrund. So lässt die runde Form der Bergwände mit einem Gewölbe oben und einer Krone als Schlussstein sogar an einen Kirchenbau denken. Dabei verweise ich auf Volker Mertens, der die Parallele zwischen der Minnegrotte und einer Klosterkirche untersucht.²⁰⁴ Dass die Krone auf dem Gewölbe der Minnegrotte selbst mit verschiedenen Edelsteinen besetzt ist, kann auch zu einer Wahrnehmungslenkung des Rezipienten beitragen. Denn durch die Beschreibung von verschiedenen Edelsteinen verweilt der Blick des Betrachters lange im Minnegrottenraum,

²⁰⁴Mertens, Volker: Klosterkirche und Minnegrotte. S. 1ff.

um die Krone in allen Facetten ihrer Schönheit zu erfassen. Die luxuriöse Pracht der Krone kann als positiver Impuls in der *descriptio* gedeutet werden.

Auch die wiederholte Inszenierung des Lichteffektes lässt sich auf diese Weise interpretieren. Denn der Erzähler pointiert bei der Lichtinszenierung die Beleuchtung der Minnegrotte und abstrahiert daraus zugleich die Dunkelheit. Daher präsentiert der Erzähler die Minnegrotte als einen sicheren Raum, in dem die Liebenden nichts zu befürchten haben. Trotz ihrer Lage im tiefen Wald wird sie nämlich von Licht durchdrungen. Hierzu unterstreicht der Erzähler die obere übermannshohe Position der Fenster, durch welche die Lichtstrahlen in die Minnegrotte eindringen. Damit bekräftigt er den Eindruck, dass die Intimität der Liebenden in der Minnegrotte geschützt ist. Die Lichtstrahlen gehören somit zu den Komponenten der Minnegrotte, die den Raum als angenehmen Aufenthaltsort für die Liebenden inszenieren. Indem der Erzähler die Minnegrotte zunächst als figurlosen Raum darstellt, fordert er den Rezipienten dazu auf, die Komponenten wie z.B. die Lichtstrahlungen mit dem entsprechenden emotionalen Impuls wahrzunehmen. Durch die Selbstimagination kann der Rezipient dies vollziehen und sich mithin diesen Impulsen aussetzen.

Ebenso fällt es auf, dass der Erzähler immer wieder durch seine taxonomische Beschreibungsart in den Räumlichkeiten der Minnegrotte eine Auf- und Ab-Bewegung inszeniert, um die Beschaffenheit der unteren stehenden Komponenten der Minnegrotte ständig in Vergleich zu den oberen zu setzen. Dadurch werden die Attraktivität und die Kostbarkeit sowie weitere Besonderheiten der Komponenten an der Minnegrotte in den Vordergrund gerückt. Die Strategie der (Effekt)Wiederholung hilft somit dem Erzähler dabei, die Schönheit der Minnegrotte aus unterschiedlichen Perspektiven mittels derselben Beschreibungsstrategie zu präsentieren, damit der Rezipient diese wie durch einen Wahrnehmungsreflex aufnehmen kann.

Überdies stellt der Erzähler mittels der Wiederholungseffekte eine Verbindung zwischen den Komponenten der Minnegrotte her, um den Raum als harmonische Einheit erscheinen zu lassen. Ein Beispiel dafür bezieht sich auf die Darstellung des Blicks um die glatten Berge herum, danach rings um das Kristallbett und schließlich auch auf das kreisförmige Panorama der Grenzbäume im Garten. Dreimal wird somit dieser Effekt des umherwandernden Blicks in der *descriptio* wiederholt. Diese Wiederholungen können dazu beitragen, dass die geschilderte Minnegrotte als ein harmonisch schöner Raum erscheint.

In diesem Sinne kann es auffallen, dass die Darstellung einer Komponente in einer Räumlichkeit der Minnegrotte (Vorder-, Innen- oder Hinterraum) die Beschreibung anderer Komponenten in der nächsten Räumlichkeit vorwegnimmt. Dies betrifft unter anderem die Beschreibung der drei Linden an der Schwelle der Hintertür. Sie weisen auf die Darstellung der drei Linden am Brunnen der Minnegrotte hin. Außerdem bedingt auch die Darstellung der ersten Eingangstür vor der Minnegrotte jene an deren hinterer Seite. Ebenso kündigt die Beschriftung, wie auch die Funktion der Eingangstür den Spruch am Kristallbett und seine Funktion an.

Mithin führt der Erzähler deswegen Wiederholungsstrukturen in die *descriptio* ein, um darauf hinzuweisen, dass die meisten Komponenten der Minnegrotte nicht bloß vereinzelt dargestellt sind, sondern sie sind eher aus einem harmonisch-ästhetischen Grund oder durch ihre Funktionen untereinander vernetzt. So können die Komplexitäten der Darstellung der Minnegrotte die Imagination des Rezipienten anregen und ihn dazu anleiten, sich die Minnegrotte als Ort von Liebesglück und ästhetischem Wohlgefallen vorzustellen

Mithilfe von rhetorischen Mitteln wie durch den Chiasmus fächert der Erzähler die Emotion ‚minne‘ in verschiedenen Konstellationen in der *descriptio* auf, wie bereits erklärt. Auch durch eine Steigerung hebt der Erzähler in der Darstellung emotionale Befindlichkeiten hervor, die mit der Minne verbunden sind. Denn erstens macht der Erzähler eine Anspielung auf die abstrakte Emotion Minne durch die Sprüche an der Tür. Zweitens deutet er eine körperliche Konkretisierung der Minne in der Darstellung des Kristallbettes an. Drittens unterstreicht er über den Minnevollzug hinaus eine auf Dauer angelegte Minne, indem er eine Räumlichkeit der Zweisamkeit und Muße im *locus amoenus* darstellt.

Bemerkenswert ist auch das emotionslenkende Potenzial, das der Kontrast zwischen der wilden Umgebung der Minnegrotte und dem schönen Gartenraum in der *descriptio* in sich birgt. Denn die Darstellung beider Naturräume nebeneinander lässt die Attraktivität des Gartens des Minnegrottenraums besonders hervortreten. Im Vergleich z.B. zu den Schwierigkeiten des Durchquerens dieser wilden Umgebung bietet die Minnegrotte selbst angenehme Gefühle durch ihre Beschaffenheit an.

6. Ergebnisse

Ein Rückblick auf die aufgestellten Hypothesen im theoretischen Teil dieser Arbeit führt mich nach der Textanalyse unterschiedlicher Typen von figurlosen Räumen in Hartmanns „Iwein“, Ulrichs „Lanzelet“ und in Gottfrieds „Tristan“ zu verschiedenen Ergebnissen.

Der Rezipient wird keineswegs vom mittelalterlichen Erzähler ignoriert. Der Erzähler verschafft ihm vielmehr einen narrativen Platz in der Dichtung, um mit ihm zu kommunizieren. So idealisiert der Erzähler den Rezipienten in der mittelalterlichen Dichtung. Diese narrative Strategie entspricht einer der Rezeptionsformen, welche zum von Erwin Wolff entwickelten Konzept des intendierten Lesers gehören. Im höfischen Roman vollzieht sich meistens die Idealisierung des Rezipienten im Prolog, insofern als der mittelalterliche Erzähler die Charakteristika des erwünschten Rezipienten darin klar definiert. Während die Erzähler in Gottfrieds „Tristan“ und in Ulrichs „Lanzelet“ ihr Publikum zunächst in zwei Gruppen aufteilen und darunter die Charakteristika ihrer erwünschten Rezipienten klar definieren, legt der Erzähler in Hartmanns „Iwein“ eher darauf Wert, verschiedene Kommunikationsebenen hervorzuheben. Nämlich zwischen dem Dichter und dem Erzähler einerseits und zwischen dem Erzähler und dem Rezipienten andererseits. Dementsprechend führt er weiter bis in die Dichtung hinein eine direkte Kommunikation mit einer undefinierten Rezeptionsinstanz, um den idealisierten Rezipienten präsent in der Dichtung zu machen. Insgesamt lässt sich sowohl in Gottfrieds „Tristan“, als auch in Ulrichs „Lanzelet“ und in Hartmanns „Iwein“ feststellen, dass sich die meisten mittelalterlichen Erzähler gleich am Anfang der Dichtung um einen direkten Kommunikationsraum bemühen, indem sie im Prolog ihren erwünschten Rezipienten idealisieren.

Das Ziel der direkten Kommunikation besteht darin, den Rezipienten emotional in die Dichtung zu involvieren. Deswegen begnügt sich der mittelalterliche Erzähler nicht nur damit, eine interaktive Kommunikation mit dem Rezipienten zu führen, sondern er entwickelt narrative Strukturen, um die Sympathie des Rezipienten zu gewinnen. Zu diesem Zweck begeben sich die Erzähler in Gottfrieds „Tristan“ und in Ulrichs „Lanzelet“ auf die Ebene des Rezipienten und sprechen ihn durch eine Wir-Form an, als ob der Erzähler das Gefühl des Rezipienten nachempfände. So entwickelt der Erzähler einen vertraulichen Umgang mit dem Rezipienten, welcher das Gemüt des Rezipienten ansprechen und ihn daher emotional in die Dichtung involvieren könnte. Hierzu verwendet

der Erzähler in Ulrichs „Lanzelet“ das rhetorische Prinzip der Apostrophe, um den emotionalen Einfluss auf den Rezipienten zu verstärken. Denn der Erzähler wendet sich von seinem Rezipienten ab, um sich ausschließlich einem weiblichen Publikum zuzuwenden. Letzteres beauftragt er, sich eine Minneszene vorzustellen, die in der Dichtung nur angedeutet wird. Dadurch motiviert der Erzähler aber jeden Rezipienten indirekt, die betroffene emotionsbedingte Minneszene zu imaginieren.

Anstatt den Rezipienten durch eine „Wir“-Form anzusprechen, apostrophiert der Erzähler in Hartmanns „Iwein“ auch den Rezipienten, um sich auf dieselbe Ebene des Rezipienten zu stellen. Er wendet sich in dieser Hinsicht plötzlich vom Rezipienten ab, indem er die Instanz des Dichters in der Erzählung hervorrufft, um eine parallele Kommunikation zu führen. So spricht er plötzlich den Dichter Hartmann an, um Kritik an der Erzählung zu üben. Dadurch verhält sich der Erzähler des Hartmanns „Iwein“ wie ein kritischer Rezipient und manifestiert sein Verständnis für den skeptischen Rezipienten, der sich nicht leicht überzeugen lassen würde. Daher übernimmt der Erzähler die Rolle des Rezipienten, um an dessen Stelle dem Dichter zu widersprechen. Konsequenterweise zeigt er nicht nur Verständnis, sondern auch Vertrautheit und Sympathie für den Rezipienten.

Demnach lässt sich schlussfolgern, dass der mittelalterliche Erzähler den Rezipienten idealisiert, um Letzteren emotional in die Dichtung zu involvieren. Am Ende des Prologs bleibt der Kommunikationsraum weiterhin offen und die gestiftete emotionale Verbundenheit zwischen Erzähler und Rezipient latent. So kann der Erzähler auf diese emotionale Kommunikation jederzeit im Text zurückgreifen.

Von dieser These ausgehend fokussiert der nächste Schritt meiner Untersuchung die einzelnen Emotionen, die literarische Texte durch die Interaktion von Figuren erzeugen können. Denn Erstere reproduzieren trotz ihrer Fiktionalität zwischenmenschliche Beziehungen durch den Umgang der handelnden Figuren mit ihrem fiktiven Umfeld. So entstehen literarische Emotionen durch die Figurenhandlungen in narrativen Texten, welche der Rezipient wahrnehmen kann, sobald er sich mit diesen handelnden Figuren identifiziert. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass literarische Texte auch andere narrative Konstellationen präsentieren, in denen Emotionen angesiedelt werden, ohne dass Figuren handeln. Dies kann z.B. durch Naturdarstellungen sowie nicht figurenbedingte Naturereignisse erfolgen. In diesem Zusammenhang wird von der Inszenierung einer emotionskonnotierten Stimmung oder Atmosphäre in einem narrativen Raum gesprochen.

Diese narrative Konstellation kommt oft in der mittelalterlichen Literatur vor. Hier kann sich der Rezipient nicht in handelnde Figuren hineinversetzen, um ihre Gefühle nachzufühlen.

Die Figurlosigkeit eines narrativen Raums ist eher funktional, da diese Räume Ausnahmeräume sind, die exklusiv für besondere Handlungen konstruiert werden. Sie sind nicht als figurlos bezeichnet, weil sie keine Figurenhandlungen aufweisen, sondern eher, weil ihre Entstehung von keiner Figurenhandlung abhängt. Sie sind also keine Bewegungsräume. Wiederum entsprechen sie dem Konzept des Containerraums mit dem Unterschied, dass sie in ihrer Entstehung grundsätzlich als leere Räume dargestellt werden. Deshalb berichtet der Erzähler über sie im Voraus, um die Abwesenheit der Figuren hervorzuheben. Erst hinterher betreten sie handelnde Figuren. Da lediglich die in ihnen vorherrschende Leere die Spezifität solcher Räume ausmacht, kommt es im höfischen Roman auch vor, dass figurlose Räume erst von den Figuren selbst mit bereits vorhandenem Material aufgebaut werden. Genauso erklärt der Erzähler bei der Darstellung, inwiefern der aufgebaute Raum bis dahin von keiner handelnden Figur in der Erzählzeit betreten worden ist und hebt dabei den Moment hervor, an dem eine Figur den Raum erstmals betritt. So erhält der figurlose Raum einen exklusiven Charakter, welcher die Handlung prägt, sobald eine Figur darin handelt. Deswegen werden solche narrativen Räume leer dargestellt, damit der Rezipient sich in sie hineinversetzen kann, um durch den Prozess der Selbstimagination die in ihnen angelagerten emotionalen Befindlichkeiten wahrzunehmen. Letztere sind Emotionen, die aus unterschiedlichen Gefühlslagen bestehen, welche nicht den Basisemotionen entsprechen und daher schwer zu definieren sind.

Die Analyse von architektonischen Räumen wie der Burg in Hartmanns ‚Erec‘ hat ergeben, dass es methodisch sinnvoll ist, nicht von Basisemotionen, sondern von weniger klar zu bestimmenden emotionalen Befindlichkeiten auszugehen. So zeigt sich methodisch, dass es sinnvoll ist, nicht von psychologischen Konzepten der Basisemotionen, sondern besser von den emotionalen Befindlichkeiten auszugehen, um die figurlosen Räume zu untersuchen. Den narrativen Mechanismus, der auf emotionale Befindlichkeiten beim Rezipienten zielt, bezeichne ich in meiner Arbeit als emotionalen Impuls. Für den emotionalen Impuls ist die Beeinflussung der Imagination des Rezipienten maßgeblich. Dies wird durch Strategien der *descriptio* verfolgt, mit denen eine räumliche Wahrnehmung suggeriert wird.

Mittels der Untersuchung der Darstellungsstruktur architektonischer figurloser Räume werden Auffälligkeitsstrukturen herausgestellt, die förderlich für die Übertragung emotionaler Impulse auf den Rezipienten sein können. So fällt es in der *descriptio* des Pallas-Grabes und des Eneas-Zeltes z.B. auf, dass drei narrative Auffälligkeitsstrukturen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf emotionsauslösende Komponenten lenken können, so dass der Rezipient während der Wahrnehmung solcher Räume emotionalen Impulsen ausgesetzt wird. Diese drei Auffälligkeitsstrukturen treten meistens in der Darstellung mittelalterlicher figurloser Räume auf. Sie bestehen in der taxonomischen Beschreibung des betroffenen Raums, aber auch in der (Effekt)Wiederholung sowie in der Hervorhebung der Kontraste.

Da nicht nur der Typus architektonischer Räume in der mittelalterlichen Literatur vorkommt, sondern auch landschaftliche Räume, werden landschaftliche Räume in dieser Arbeit ebenso berücksichtigt. Der Fokus wird insbesondere auf den *Topos* des *locus amoenus* gelegt, weil *amoene* Räume in ihrer Darstellung emotional konnotiert werden. Die Untersuchung der Darstellungsstruktur *amoener* Räume zeigt, dass es keine feste Darstellungskonstellation von *amoenen* Räumen in der mittelalterlichen Literatur gibt. Denn relevant ist in deren Darstellung, dass sie mit positiven emotionalen Befindlichkeiten konnotiert werden. Deswegen werden *amoene* Räume zwar durch dieselben Auffälligkeitsstrukturen wie im Fall der architektonischen Räume beschrieben, aber mit einem anderen Ziel. Denn die untersuchten *amoenen* Räume in dieser Arbeit, nämlich in Wirnts von Grafenberg „Wigalois“, in Hartmanns „Erec“ und in „Wigamur“, dessen Autor unbekannt ist, zeigen inwiefern jeder mittelalterliche Erzähler sinnliche Wahrnehmungskomponenten in den *amoenen* Räumen verankert, um den Rezipienten emotional zu beeinflussen. Dies erklärt, warum mittelalterliche Erzähler sowohl optische, akustische, olfaktorische, als auch gustatorische und taktile Wahrnehmungskomponenten in den *amoenen* Räumen inszenieren, um die sinnliche Wahrnehmung beim Rezipienten auszulösen. Daraus ist zu schlussfolgern, dass die narrativen Auffälligkeitsstrukturen im Rahmen der Darstellung *amoener* Räume darauf hin angelegt sind, emotionale Impulse durch sinnliche Wahrnehmungskomponenten zu übertragen.

Der Textanalyse ist zu entnehmen, dass mittelalterliche Erzähler figurlosen Räumen großes Gewicht in ihren Dichtungen beimessen. Anders als Bewegungs-, Container- sowie Sprossräume werden außerdem figurlose Räume für exklusive Handlungen bestimmt, insofern als ihre Funktionalisierung der Dichtung einen Wendepunkt verleiht. So zeigt sich

beispielsweise in Hartmanns „Iwein“ sowie in Chrestiens „Yvain“, wie der Brunnenraum durch seinen erprobenden Charakter den Misserfolg des Artusritters Kalogrenant verursacht. Lanzeletes Zelt wird zwecks der Identitätssuche des Protagonisten in der Dichtung Ulrichs „Lanzelet“ inszeniert, während die Minnegrotte als Zufluchtsort für Tristan und Isolde in Gottfrieds „Tristan“ dient.

Aufgrund der Relevanz von figurlosen Räumen sorgen Erzähler mittelalterlicher Texte dafür, dass diese Räume durch ihre Darstellung die Aufmerksamkeit des Rezipienten erhalten. Deswegen werden solche Räume in solcher Weise dargestellt, als ob mittelalterliche Erzähler sie dem Rezipienten durch eine Führung (*ductio*) vorstellen würden. So verleihen sie dem Rezipienten die Rolle des Geführten (*ductus*) in der Dichtung, zumal der Rezipient bereits in den Prologen der Werke idealisiert wird und daher einen Platz in der Dichtung zugunsten einer direkten Kommunikation mit dem Erzähler bekommt. Folglich entführen mittelalterliche Erzähler ihre Rezipienten durch die *descriptio* der figurlosen Räume in die imaginative Welt des Raums, insofern als der Rezipient sich selbst im betroffenen figurlosen Raum imaginiert, als ob er mit dem Erzähler in diesem Raum präsent wäre.

Als Führender (*dux*) beschreibt der mittelalterliche Erzähler die figurlosen Räume durch das rhetorische Prinzip der *descriptio*. Dies ermöglicht ihm durch das Prinzip der taxonomischen Beschreibung, z.B. die Raumkomponente des betroffenen figurlosen Raums entweder symmetrisch darzustellen, damit sich der Rezipient den leeren Raum imaginativ mit genauen narrativen Anhaltspunkten vorstellt. Diese Art *descriptio* bezieht sich z.B. auf die Darstellung des Brunnenraums, in dem alle wichtigsten Komponenten eine zentrische Position übernehmen. Dabei werden die weiteren Komponenten immer vom Zentrum aus in Richtung der Peripherie beschrieben.

Oder der Erzähler beschreibt den Raum, als ob er diesen erst gerade vor dem Rezipienten aufbauen würde. Mit dieser Strategie verfährt der Erzähler in der Darstellung des Ulrichs „Lanzelet“, da der Erzähler Lanzeletes Zelt in sechs Etappen beschreibt. Dabei weist er sogar den Rezipienten auf die Anfangs- bzw. Enddarstellung jeder Etappe der *descriptio* hin. So nimmt der Rezipient narrative Signale wahr, um sich den erwünschten Raum am Ende der Darstellung vorzustellen. Bei der Darstellung der Minnegrotte legt der Erzähler darauf Wert, dem Rezipienten den Eindruck zu vermitteln, dass er (der Rezipient) vom Erzähler durch die Räumlichkeiten der Minnegrotte hindurchgeführt wird. Deswegen

verläuft die *descriptio*-Strategie zunächst vor der Minnegrotte, danach in ihrem Innenraum, um endlich in den Garten hinter der Minnegrotte selbst zu münden.

Alle diese drei taxonomischen Beschreibungstypen weisen einen gemeinsamen narrativen Kernpunkt auf, indem sie dem begutachtenden Blick des Rezipienten eine Richtlinie vorgeben. Denn der Rezipient kann nur bei der Wahrnehmung der betroffenen figurlosen Räume die Indikationen des Erzählers befolgen, um sich diese Räume vorzustellen. Insofern wird der Rezipient durch das taxonomische Beschreibungsprinzip methodisch auf auffällige Merkmale des Raums hingewiesen. So versucht der Erzähler, den Rezipienten darauf aufmerksam zu machen, dass dem Stein und dem Becken im Brunnenraum eine zentrale Position zukommt, da ihre Rolle entscheidend für die Funktion des Brunnenraums ist. Ebenso werden die besonderen Merkmale des Adlers am Zelt in Ulrichs „Lanzelet“ durch die taxonomische Beschreibung hervorgehoben, während die drei Räumlichkeiten der Minnegrotte dadurch narrativ auseinandergelegt werden, damit der Rezipient einen klaren Blick auf die Baustruktur der Minnegrotte gewinnt.

In diesen spezifischen wichtigen Komponenten der figurlosen Räumen siedeln Erzähler meistens emotionale Impulse an, welche auf die Prägung der Wahrnehmung des Rezipienten zielen. Zu diesem Zweck legen mittelalterliche Erzähler besonders Wert auf die Inszenierung der Sinneswahrnehmungskomponenten. Denn durch Letztere können die Rezipienten nachempfinden, was im figurlosen Raum beschrieben wird. So werden Komponenten in den figurlosen Räumen dargestellt, welche die Imagination von optischen, akustischen, sowie taktilen und olfaktorischen Wahrnehmungen auslösen können. Die Inszenierung des Klangs erfolgt somit entweder z.B. durch singende Vögel in amoenen Räumen oder durch Komponenten des architektonischen figurlosen Raums, wie der künstliche Adler am Zelt oder die daran angebrachten ausgehöhlten figürlichen Menschen bzw. Tiere, welche durch den Effekt des Windes in Ulrichs „Lanzelet“ einen melodischen Tonklang hören lassen.

Optische Darstellungskomponenten liegen meistens in allen im figurlosen Raum bestehenden materiellen Komponenten. Unter ihnen werden oft magische, kostbare sowie schöne Komponenten durch besondere Funktionen hervorgehoben, wie im Fall der Krone auf der Minnegrotte als Schlussstein oder im Fall des Kristallbets im Innenraum der Minnegrotte, welches der Göttin Minne geweiht ist. Bei der Darstellung von amoenen Räumen werden zumeist vielfältige schöne Blumen sowohl im Rahmen der optischen als

auch der olfaktorischen Sinneswahrnehmungskomponenten dargestellt. Die Temperatur einer Quelle wie im Brunnenraum sowie die Temperatur einer Komponente wie der Amethyst-Zunge bei der Darstellung des Adlers in Ulrichs „Lanzelet“ wird in den figurlosen Räumen inszeniert, damit sie beim Rezipienten die sinnliche Nachempfindung der taktilen Wahrnehmung hervorrufen. Durch diesen Mechanismus versuchen mittelalterliche Erzähler, dem Rezipienten durch seine Wahrnehmungskraft die in den figurlosen Räumen angelagerten emotionalen Befindlichkeiten zu übermitteln. Denn sobald sich der Rezipient selbst in den figurlosen Räumen imaginiert, kann er diese emotionalen Befindlichkeiten sinnlich wahrnehmen, als ob er sich tatsächlich im beschriebenen Raum befände.

Die emotionale Lenkung des Rezipienten erfolgt aber nicht nur durch die taxonomische Beschreibung der Komponenten. Der Erzähler versucht auch durch das Beschreibungsprinzip der (Effekt)Wiederholung, den Rezipienten zur Wahrnehmung von manchen wichtigen Komponenten narrativ anzuspornen. So wiederholt er in diesem Zusammenhang verschiedene bereits inszenierte Komponenten oder Effekte entweder lexikalisch oder sinngemäß, damit der Rezipient die betroffenen Komponenten nicht ignoriert. Als Beispiel dafür gilt die Wiederholung der Blickperspektive, aus welcher der Erzähler die Minnegrotte darstellt. Denn dieser begutachtende Blick verläuft in jeder Räumlichkeit der Minnegrotte immer wieder von unten nach oben, damit der Rezipient sinnlich den Blick nach oben bei der Imagination der Minnegrotte erhebt, um die Größe, die Schönheit und die imposante Erscheinung der Minnegrotte wahrzunehmen. Ebenso wird der Lichteffect im Hinblick auf Lanzeletes Zelt wiederholt inszeniert, damit dem Rezipienten die Attraktivität des Zeltes durch den Effect des Lichts klar wird.

Auch wird das Beschreibungsprinzip der Hervorhebung der Kontraste verwendet, damit der Rezipient während der Wahrnehmung von figurlosen Räumen emotionalen Befindlichkeiten ausgesetzt wird. Denn durch Inkohärenzen oder durch zwei entgegengesetzte Darstellungen werden Komplexitäten und Irritationen in den figurlosen Räumen eingebettet, damit einerseits die Aufmerksamkeit des Rezipienten gehalten wird. Andererseits rückt der Erzähler durch diese Strategie die Besonderheit mancher Komponente in den Vordergrund. In diesem Sinne stellt der Erzähler von Hartmanns „Iwein“ die Darstellung des Steins und des Beckens im Brunnenraum durch zwei entgegengesetzte Blickrichtungen dar, damit diese beiden Komponenten dem Rezipienten zum Einen durch ihre zentrische Position im Brunnen auffallen. Zum Anderen dient diese

Darstellung dazu, dass der Rezipient die bevorstehende Handlung Kalogrenants hinsichtlich beider Komponenten im Brunnenraum im Voraus reflektieren kann. Ebenso baut der Erzähler in Ulrichs „Lanzelet“ eine Komplexität durch den Kontrast des leichten und zugleich großen Zeltes in der Erzählung auf, um den magischen sowie wunderbaren Charakter des Raums hervorzuheben. In Gottfrieds „Tristan“ tritt die Schönheit des locus amoenus besonders in den Vordergrund durch die Nebeneinanderdarstellung des locus amoenus und der unwegsamen steinigen Umgebung der Minnegrotte. So weist der Erzähler auf die Attraktivität des locus amoenus-haften Gartens hin.

Alles in allem bestätigt sich die Hypothese, dass mittelalterliche Erzähler figurlose Räume in ihren Dichtungen darstellen, um dem Rezipienten emotionale Impulse zu übermitteln. Dass diese narrativen Räume keine Figurenhandlungen in ihrer Entstehung aufweisen, ermöglicht die Selbstimagination des Rezipienten in ihnen. Besonders stark machen mittelalterliche Erzähler dabei von drei Auffälligkeitsstrukturen Gebrauch: der taxonomischen Beschreibung, der (Effekt)Wiederholung und der Hervorhebung der Kontraste.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Chrestien de Troyes: Yvain. Übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1962.

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 ¹⁰2014.

Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, 2 Bde., Berlin 2011.

Hartmann von Aue: Erec. hg. v. Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held. Frankfurt am Main 2004.

Hartmann von Aue: Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt am Main 2008.

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. hg. v. Hans Fromm, Frankfurt am Main 1992.

Ulrich von Zatzikhoven: Lanzelet. Text - Übersetzung - Kommentar. Studienausgabe, hg. v. Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin/Boston 2013.

Wigamur. Kritische Edition - Übersetzung - Kommentar, hg. v. Nathanael Busch, Berlin/New York 2009.

Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erl. und mit einem Nachw. versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin/Boston 2014.

Forschungsliteratur

Anders, Caroline: „...der Zündstoff liegt, der mine donnernd sprengt gen Himmel.“. Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischem Werk, Würzburg 2008.

Aristoteles: Physik. Vorlesung über Natur, übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen herausgegeben von Hans Günter Zekl, Hamburg 1987.

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur, Bern 1946.

Barthel, Verena: Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitung des Willehalm-Stoffs, Berlin/New York 2008.

Breulmann, Julia: Erzählstruktur und Hofkultur. Weibliches Agieren in den europäischen Weinstoff-Bearbeitungen des 12. bis 14. Jahrhunderts, Münster 2009.

Brinkmann, Hennig: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage, in: Hennig Brinkmann (Hg.): Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Düsseldorf 1965, S. 79-105.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, Bd. 2, München 1986.

Burricher, Brigitte: La Fontaine de Barenton – Poetologische Implikationen der Gewitterquelle aus dem ‚Yvain‘, in: Ingrid Baumgärtner u.a. (Hg.): Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Berlin/Boston 2017, S. 449-464.

Chamberlin, Richard Walter: The marvelous as allegory in Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet. Michigan 1997.

Cordes, Theresa: Die Redeszenen in Chrétiens Chevalier de la Charrette, in Ulrichs Lanzelet und im Prosalancelot. Eine narratologische und sprachpragmatische Untersuchung, Berlin/Boston 2016.

Curtius, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter, in: Ernst Robert Romanische Forschungen 56 (1942), S. 219-256.

De Boor, Helmut: Die Grundfassung von Gottfrieds Tristan. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte DVJS 18 (1940), S. 262-306.

De Boor, Helmut: Die Höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170-1250, München 1953.

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin/New York 2009.

Denzin, Norman K.: A Phenomenology of Emotion and Deviance, in: Zeitschrift für Soziologie 9 (1980), S. 251-261.

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

Düchting, Reinhard: [Art.] Locus amoenus, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, 1991, Sp. 2066.

Ekman, Paul: What scientists Who study Emotion Agree About, in: Perspectives on Psychological Science 11 (2016), S. 31-34.

Eming, Jutta: Emotion im >Tristan<. Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik, Göttingen 2015.

Eming, Jutta: Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.-16. Jahrhunderts, Berlin/New York 2006.

Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade, Trier 1999.

Ernst, Ulrich: Mirabilia mechanica. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters, in: Friedrich Wolfzettel: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur, Tübingen 2003, 45-77.

Faral, Edmond: Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Quai Maquais 1971.

Fischl, Thomas: Mitgefühl-Mitleid-Barmherzigkeit. Ansätze von Empathie im 12. Jahrhundert, München 2017.

Flecken-Büttner, Susanne: Wiederholung und Variation als Poetisches Prinzip. Exemplarität, Identität und Exzeptionalität in Gottfrieds ‚Tristan‘, Berlin/ New York 2011.

Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game, Köln 2017.

Gerock-Reiter, Annette u. Hammer Franziska: Spatial Turn/Raumforschung. In: Christiane Ackermann u. Michael Egerding: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin/Boston 2015, S. 481-516.

Greulich, Markus: Imitatio Arthuri und mare(n) sagen. Zum Verhältnis von Prolog, histoire und discours in Hartmanns Iwein, in: Monika Costard u. a. (Hg.): Mertens Lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zu 75. Geburtstag, Göttingen 2012.

Grimbert, Joan Tasker: Yvain dans le miroir. Une Poétique de la réflexion dans le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes, Amsterdam 1988.

Grosse, Siegfried: Die Erzählperspektive der gestaffelten Wiederholung. Kalogrenants aventure in Hartmanns ‚Iwein‘, in: Rüdiger Schnell (Hg.): Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit, Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag, Bern/Stuttgart 1989, S. 82-96.

Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, in: Philologische Studien und Quellen 129 (1994).

Gsteiger, Manfred: Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes, Bern 1958.

Hahn, Ingrid: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung, München 1963.

Halsall, A. W.: [Art.] Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1., 1992, Sp. 829-830.

Hammer, Andreas: Tradierung und Transformation. Mythische Erzählelemente im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg und im „Iwein“ Hartmanns von Aue, Stuttgart 2007.

Harlander, Christa: Schloss Prugg. Von der (Kastell-)Burg zum Wohnschloss: mittelalterliche Kastellburg – barockes Wohnschloss – historische Residenz, Hamburg 2015.

Hasebrink, Burkhard: Zwischen Skandalisierung und Auratisierung. Über Gemach und muoze in höfischer Epik, in: Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl (Hg.): Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen, Berlin 2014, S. 107-130.

Haufe, Hendrikje: ‚Gestimmter Blick‘ – Zur Raumkonstitution im *Partonopier und Meliur* Konrads von Würzburg, in: Sprache und Literatur 35 (2004), Heft 94, S. 90-104.

Haug, Walter: »Das Land, von welchem niemand wiederkehrt«. Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétiens »Chevalier de la charette«, im »Lanzelet« Ulrichs von Zatzikhoven und im »Lancelot«-Prosaroman, Tübingen 1978.

Haug, Walter: Die höfische Liebe im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin/Boston 2004.

Henkel, Nikolas: Die Geschichte von Tristan und Isolde im deutschen Mittelalter, in: Schriftenreihe der Universität Regensburg 17 (1990), S. 71-96.

Hoffmann, Ulrich: Arbeit an der Literatur. Zur Mystizität der Artusromane Hartmanns Aue, Berlin 2012.

Huber, Martin: >Noch einmal mit Gefühl<. Literaturwissenschaft und Emotion, in: Walter Erhart (Hg.): Grenzen der Germanistik, Rephilologisierung oder Erweiterung?, Stuttgart/Weimar 2004, S. 343-357.

Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im »Eneas«, im »Iwein« und im »Tristan«, Tübingen/Basel 2003.

Iser, Wolfgang: der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Paderborn 1984.

Joachim Schröder: Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Göppingen 1972.

Josephs, Ingrid E.: Emotionale Entwicklung im Spannungsfeld zwischen persönlicher und kollektiver Kultur, in: Wolfgang Friedlmeier u. Manfred Holodyski (Hg.): Emotionale Entwicklung. Funktion, Regulation und soziokultureller Kontext von Emotionen, Heidelberg/Berlin 1999, S. 259-274.

Kasten, Ingrid u. a.: Zur performativität von Emotionalität in erzählenden texten des Mittelalters. Eine Projektskizze aus dem Berliner Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des Performativen‘, in: *Economia-Deusch. Sonderheft der deutschen Sektion der ICLS*, (2000), 42-60.

Kern, Peter: Interpretation der Erzählung durch Erzählung. Zur Bedeutung von Wiederholung, Variation und Umkehrung in Hartmanns ‚Iwein‘, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 92 (1973), S. 338-359.

Klein, Dorothea: Amoene Orte. Zum produktiven Umgang mit einem Topos in mittelhochdeutscher Dichtung, in: Sonja Glauch u.a. (Hg.): *Projektion - Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, Berlin/Boston 2011, S. 61-83.

Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*, Berlin/Boston 2014.

Knoll, Hiltrud Katharina: *Studien zur realen und ausserrealen Welt im Deutschen Artusroman. (Erec, Iwein, Lanzelet, Wigalois)*, Bonn 1966.

Koch, Elke: Emotionsforschung. In: Christiane Ackermann u. Michael Egerding (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*, Berlin/Boston 2015, S. 67-101.

Koch, Elke: *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2006.

Koch, Susanne: *Wilde und verweigerter Bilder. Untersuchung zur literarischen Medialität der Figur um 1200*, Göttingen 2014.

Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur, Berlin/New York 2007.

Kolb, Herbert: Der Minnen hus. Zur Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan, in: Euphorion 56, (1962), S. 229-247.

Kragl, Florian: Land-Liebe. Von der Simultaneität mythischer Wirkung und logischen Verstehens am Beispiel des Erzählens von arthurischer Idoneität in Iwein und Lanzelet, in: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hg.): Artus und Mythos, Berlin/Boston 2011, S. 3-39.

Kuhn, H.: [Art] Hartmann von Aue, in: Artus-Lexikon. Mythos und Geschichte, Werke und Personen der europäischen Artusdichtung, 2012.

Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl. Konvergenzen von Theorie und Literatur im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg „Partonopier und Meliur“, Göppingen 2004.

Lasch, Alexander: „Eingreifendes Denken“. Rezipientensteuerung aus pragmatischer Perspektive in Hartmanns von Aue Erec, in: Kathryn Starkey u. Horst Wenzel (Hg.): Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007, S. 12-31.

Lauer, Claudia: Der arthurische Mythos in medialer Perspektive Boten-Figuren im Iwein, im Parzival und im Lanzelet. In: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hg.): Artusroman und Mythos, Berlin/Boston 2011, S. 41-68.

Lichtblau, Karin: Locus amoenus. Der »liebliche Ort«-ein Topos in der Literatur des Mittelalters, in: Ulrich Müller u. a. Werner Wunderlich (Hg.): Burgen Länder Orte, Konstanz 2008.

Lichtenberg, Heinrich: Die Architekturdarstellungen in der Mittelhochdeutschen Dichtung, in: Forschungen zur Deutschen Sprache und Dichtung 4 (1931).

Markus Greulich: Imitatio Arthuri und maere(n) sagen. Zum Verhältnis von Prolog, histoire und discours in Hartmanns Iwein. In: Monika Costard u. a. (Hg.): Mertens Lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S.107-125.

Marshall, Sophie: Gespiegelte Helden. Vivianz und Lanzelet in psychoanalytischer Perspektive, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 135 (2013), Heft 2, S. 206-243.

Masse, Marie-Sophie: Der rechte zoubelist aus Karlingen. Ältere und neue Überlegungen zu Hartmanns Klage, in: Monika Costard u.a. (Hg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S. 89-106.

Mayer, Trude: Emotionen und Informationsverarbeitungsmodi. Die Anregung zweier Informationsverarbeitungsmodi durch die Basisemotionen Angst und Freude und deren Einfluß auf evaluative Urteile, Berlin/Frankfurt a. M. 1993.

McLelland, Nicola: Ulrich von Zatzikhoven's Lanzelet. Narrative Style and Entertainment, Cambridge 2000.

Mertens, Volker: Klosterkirche und Minnegrotte. In: Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer (Hg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster, Tübingen 1999, S. 1-16.

Metz, Wilhelm: Raum und Zeit bei Thomas von Aquin. In: Jan Aertsen u. Andreas Speer (Hg.): Raum und Raumvorstellung im Mittelalter, Berlin/New York 1998, S. 304-309.

Meyer-Sieckendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005.

Mierke, Gesine u. Schanze, Christoph: Im Schatten des Baumes. Zur Semantisierung des Schattens im höfischen Roman, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 45 Jg. 180 (2015), S. 12-44.

Mierke, Gesine: Architektur im Buch. Die Gralsburg in Wolframs von Eschenbach Parzival: Schauplatz oder Gedächtnispalast? In: Martin Huber u.a. (Hg.): Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien, Berlin 2012, S. 75-91.

Morsch, Carsten u. Lechtermann, Christina: ‚auf spiegelglattem Estrich‘ – Irritation in literarischer Raumerfahrung, in: Sprache und Literatur 35 (2004), Heft 94, S. 64-89.

Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.

Ó Riain-Raedel, Dagmar: Untersuchungen zur mythischen Struktur der mittelhochdeutschen Artusepen. Ulrich von Zatzikhoven, ‚Lanzelet‘- Hartmann von Aue, ‚Erec‘ und ‚Iwein‘, Berlin 1978.

Oster, Carolin: Die Farben höfischer Kultur. Farbattribuierung und höfische Idealität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanroman, Berlin 2014.

Petz, Georg: Mind maps. Die Entwicklung der Imitation räumlicher Perspektivität in Landschaftsdeskriptionen englischer Erzählliteratur, Wien 2012.

Philipowski, Katharina: Die Grenze zwischen *histoire* und *discours* und ihre narrative Überschreitung. Zur Personifikation des Erzählens in späthöfischer Epik, in: Ulrich Kniefelkamp, Kristian Bosselmann-Cyran (Hg.): Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Berlin 2007, S. 270-284.

Pincikowski, Scott E.: Mikroarchitektur als Ort der didaktischen Erinnerung in der höfischen Literatur, in: Christine Kratzke u. Uwe Albrecht (Hg.): Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, S. 335-353.

Quast, Bruno: *Daz ander paradise*. Mythos und Norm in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Elke Brüggem u.a. (Hg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX Anglo-German Colloquium, Berlin/Boston 2012, S. 65-77.

Quast, Bruno: Monochrome Ritter. Über Farbe und Ordnung in höfischen Erzähltexten des Mittelalters, in: Schausten Monika (Hg.): Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2012, S. 169-182.

Ratner, Carl: Eine kulturpsychologische Analyse der Emotionen, in: Wolfgang Friedlmeier u. Manfred Holodynski (Hg.): Emotionale Entwicklung. Funktion, Regulation und soziokultureller Kontext von Emotionen, Heidelberg/Berlin 1999, S. 243-258.

Reuvekamp, Silvia: Sprichwort und Sentenz im narrativen Kontext. Ein Beitrag zur Poetik des höfischen Romans, Berlin/New York 2007.

Ridder Klaus: Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters, in: Ingrid Kasten u.a. (Hg.): Codierung von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, Berlin/New York 2003, S. 206-221.

Riekenberg, Miriam: Literale Gefühle. Studien zur Emotionalität in erzählender Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin/Frankfurt a. M. 2006.

Rinn, Karin: Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200, Göppingen 1996.

Rupp, Michael: Erfahrungsräume des Wissens. Raumbeschreibung und Wissensdiskurse in Gottfrieds von Straßburg Tristan und im Jüngerer Titirel Albrechts. In: Gesine Mierke u. a. (Hg.): Wissenspaläste. Räume des Wissens in der Vormoderne, Königshausen 2013, S. 205-222.

Schildt, Joachim: Zur Gestaltung und Funktion der Landschaft in der deutschen Epik des Mittelalters, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 86 (1964), S. 279-307.

Schlappbach, Karin: [Art.] Locus amoenus, in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 23, 2010, Sp. 231-244.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/Boston 2014.

Schnell, Rüdiger: Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer History of emotions, Göttingen 2015.

Schnyder, Mireille: Der Wald in der höfischen Literatur: Raum des Mythos und des Erzählens, in: Das Mittelalter 13 (2008) 2, S. 122-135.

Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. Parzival, Busant und Wolfdietrich D, Berlin/Boston 2014.

Stauffer, Marianne: Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter, Bern 1959.

Steinle, Gisela: Hartmann von Aue-Kennzeichen durch Bezeichnen. Zur Verwendung der Personenbezeichnungen in seinen epischen Werken, Bonn 1978

Stevens, Adrians: Gottfried, Wolfram, and the Angevins. History, genealogy, and fiction in the Tristan and parzival romances, in: Jon Whitmann (Hg.): Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period, Cambridge 2015; S. 74-89.

Stock, Markus: Herkunftsraum und Identität: Heterotopien der Herkunft im mittelhochdeutschen Roman. Lanzelet, Tristan, Parzival, Trojanerkrieg, in Maximilian Benz u. Katrin Dennerlein (Hg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie, Berlin/Boston 2016, S. 187-204.

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

Sutrop, Margit: Fiktion, Vorstellung und moralische Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie Sonderbände 35 (2014), S. 243-262.

Terrahe, Tina: Stimme und Sprechen bei Hartmann von Aue. Textinterne Performanz-Signale und deren Reflexe in der Gießener Iwein-Handschrift, in: Nine Miedema u.a (Hg.): Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2017, S. 33-53.

Thoss, Dagmar: Studien zum Locus Amoenus im Mittelalter, Wien/Stuttgart 1970.

Unzeitig, Monika u.a.: Einleitung, in: Monika Unzeitig u.a. (Hg.): Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/Boston 2017, S. 1-12.

Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: Wolfgang Haubrichs u.a. (Hg.): Wolfram-Studien XVIII. Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 2004, S. 59-81.

Voss, Christine: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionen, Berlin/New York 2004.

Wagner, Silvan: Die Farben der Minne. Farbsymbolik und Autopoiesie im ‚Gürtel‘ Dietrich von der Glezze, in: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler (Hg.): Farbe im Mittelalter. Materialität-Medialität-Semantik, Band II, Berlin 2011, S. 551-566.

Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik, Berlin /Boston 2015.

Waldmann, Bernhard: Natur und Kultur im höfischen Roman um 1200. Überlegung zu politischen, ethischen und ästhetischen Fragen epischer Literatur des Hochmittelalters, Erlangen 1983.

Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2003.

Wand-Wittkowski, Christine: Die Zauberin Feimurgan in Hartmanns "Erec". Ein Beispiel für phantastisches Erzählen im Mittelalter, in: Fabula 38 (1997), S. 1-13.

Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von Anfängen bis zum 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997.

Wennerhold, Markus: Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden tal‘, ‚Diu Crône‘, Bilanz der Forschung 1960-2000, Würzburg 2005.

Wiesinger, Peter: Die Funktion der Burg und der Stadt in der mittelhochdeutschen Epik um 1200. Eine sprachliche und literarische Studie zu Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, in: Patze, Hans (Hg.): Die Burgen im deutschen Sprachraum. Ihre rechts- und verfassungsgeschichtliche Bedeutung, Sigmaringen 1976, S. 211-264.

Winko, Simone: Kodierte Emotionen. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003.

Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. Überlegung und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs, in: Poetica 4 (1971), S. 141-166.

Wolfzettel, Friedrich: Brunnen und Unterwelt oder Der problematische Mythos im arthurischen Roman, in: Cora Dietl u.a. (Hg.): Artusroman und Mythos, Berlin/Boston 2011, S. 204-225.

Zimmermann, Martin: Technische Meisterkonstruktionen- dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automaten-schilderungen in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes, Berlin 2011.

Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Pleier, in: Cora Dietl u.a. (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman, Berlin/Boston 2017, S. 47-62.

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit trägt den Titel „Raumbeschreibung und emotionale Kommunikation in höfischen Romanen“, weil im Zentrum der gesamten Analyse die Darstellungsstruktur narrativer figurloser Räume und deren emotionslenkender Charakter steht.

Der erste Teil der Arbeit konzentriert sich grundlegend auf die Frage, durch welche narrativen Strategien der mittelalterliche Erzähler mit dem Rezipienten kommuniziert, sodass sich Letzterer bei der Rezeption der Dichtung emotional angesprochen fühlen kann. Zu diesem Zweck dient die Kommunikationsstruktur, welche im Prolog mittelalterlicher Texte elaboriert wird, als Ausgangspunkt der Analyse. Denn Prologe gehören zu den spezifischen Charaktereigenschaften mittelalterlicher Texte und durch sie werden die Rezipienten in die eigentliche Dichtung eingeführt. Deswegen eröffnet der mittelalterliche Erzähler dem Rezipienten einen Kommunikationsraum im Prolog, indem der Erzähler ihm einen intradiegetischen Platz in der Dichtung verleiht. So idealisiert der Erzähler den Rezipienten. Daher kommuniziert er direkt mit dem Rezipienten, nicht nur im Prolog, sondern auch innerhalb der Dichtung selbst.

Sowohl in Gottfrieds „Tristan“ als auch in Hartmanns „Iwein“ und in Ulrichs „Lanzelet“ lässt sich feststellen, dass der mittelalterliche Erzähler durch die Idealisierung des Rezipienten mit diesem zu sympathisieren versucht. Dafür greift er auf rhetorische Strategien zurück, um die Kommunikation emotional anzulagern. Unter anderem wird in den ausgewählten Texten die rhetorische Figur der Apostrophe verwendet. Hierzu versucht auch der mittelalterliche Erzähler, den Rezipienten durch eine „Wir“-Form anzusprechen, um sich dem Rezipienten emotional zu nähern. Denn indem er sich auf die Ebene des Rezipienten stellt, zeigt der Erzähler sowohl Sympathie als auch Verständnis für den Rezipienten.

An die Frage der emotionalen Kommunikation knüpft sich im zweiten Teil der Untersuchung die Frage der Emotionsdarstellung bzw. -beeinflussung des Rezipienten. In diesem Zusammenhang werden alle narrativen Raumkategorien untersucht, welche in der mittelalterlichen Literatur ein emotionslenkendes Potenzial aufweisen können.

Ein Überblick über die früheren wissenschaftlichen Arbeiten ergibt drei Raumkategorien, welche die Emotionslenkung des Rezipienten indirekt beeinflussen können, da sie nicht unabhängig von handelnden Figuren vorzustellen sind. Denn durch die Präsenz handelnder Figuren kann sich der Rezipient in diese hineinversetzen und daher emotional beeinflusst werden. Aber bisher wird die Kategorie der figurlosen Räume noch nicht untersucht, welche den Rezipienten im Gegensatz zu anderen Raumkategorien direkt emotional beeinflussen kann. Dementsprechend wird in dieser Arbeit herausgestellt, dass figurlose Räume solche narrativen Räume sind, deren Entstehung keine handelnden Figuren voraussetzt. Sie bestehen in der Dichtung, lange bevor der Erzähler Figuren für exklusive Handlungen in sie hineinführt. So erhalten figurlose Räume den exklusiven Charakter in der Dichtung, welcher der Erzählung einen Wendepunkt verleihen kann. Dies gilt für den Brunnenraum in Hartmanns „Iwein“, für das Zelt in Ulrichs „Lanzelet“ und für die Minnegrotte in Gottfrieds „Tristan“. Ihre Darstellungen verfolgen drei narrative Auffälligkeitsstrukturen, durch welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten gehalten werden kann: die taxonomische Beschreibung, die (Effekt)Wiederholung und die Hervorhebung der Kontraste.

Mittels dieser Auffälligkeitsstrukturen siedelt der mittelalterliche Erzähler emotionale Befindlichkeiten in der Aufbaustruktur dieser Räume an. Er versucht zugleich mittels seiner Beschreibung den Rezipienten durch die narrativen Räumlichkeiten figurloser Räume hindurchzuführen. So fordert der Erzähler den Rezipienten narrativ auf, sich selbst in den beschriebenen figurlosen Räumen vorzustellen. Denn in diesen Räumen befinden sich keine handelnden Figuren, mit denen der Rezipient sich identifizieren kann. Durch den Prozess der Selbstimagination des Rezipienten ermöglicht der Erzähler dem Rezipienten somit, die in dem figurlosen Raum angelagerten emotionalen Befindlichkeiten wahrzunehmen, als ob er sich gerade tatsächlich in diesen fiktiven Räumen befände. Auf diese Weise setzt sich der Rezipient dem narrativen Mechanismus des emotionalen Impulses aus, welcher Garant für die Übertragung emotionaler Befindlichkeiten vom figurlosen Raum auf den Rezipienten ist.

Abstract

The present study is entitled „Raumbeschreibung und emotionale Kommunikation in höfischen Romanen“ [Descriptions of Space and Emotional Communication in Courtly Romances] because the structure of depictions of narrative figureless spaces and their ability to regulate emotions are at the center of the analysis.

The analysis is divided into two parts. The first examines the Medieval narrator's strategies for communicating with recipients such that an emotional response is elicited from the latter. For this purpose, I focus on the communicative structures laid out in the prologues of these Medieval texts. The prologue is one of the defining characteristics of Medieval texts and introduces the recipients to the actual poem. In it the Medieval narrator creates a communicative space in which the narrator grants the recipient an intradiagetic role in the poem, thus idealizing the recipient. The Medieval narrator therefore communicates directly with the recipient, not only in the prologue, but also in the course of the poem itself.

The Medieval narrator's attempt to render himself sympathetic to the recipient can be observed in Gottfried's "Tristan" as well as in Hartmann's "Iwein" and Ulrich's "Lanzelet". One of the most commonly used rhetorical techniques in these three poems is the apostrophe. Moreover, the narrator also addresses the recipient with the personal pronoun "we" in order to generate emotional intimacy with the recipient. By putting himself on the same level as the recipient, the narrator seeks to demonstrate understanding and sympathy for the recipient.

After considering how the Medieval narrator and recipient communicate, I turn to the question of the methods of depicting or inducing emotions of recipients. All categories of narrative space that make the regulation of emotions in Medieval literature possible are examined in this context.

A literature review of treatments of space in the literature of the Middle Ages yields three categories of space, which can influence the emotional communication between the medieval narrator and recipient because they are defined in terms of the movement of literary figures. The presence of active figures allows the recipient to put themselves in the position of said figures and therefore be influenced emotionally. Up until this point the category of a literary space that is not occupied by a figure and can directly influence the recipient emotionally has not been described. In order to close this gap in the research I develop a concept of what I call figureless spaces [figurlose Räume]. These narrative

spaces are created before the narrator introduces figures. Such spaces have an exclusive character in poetry and can introduce turning point into a narrative. This is the case, for example, for the fountain space in Hartmann's "Iwein", the tent in Ulrich's "Lanzelet" and for the grotto in Gottfried's "Tristan". These depictions follow three distinctive narrative features, through which the recipient's attention can be held: taxonomic description, repetition of effect and the accentuation of contrast.

The Medieval narrator relies on these distinctive narrative features to establish emotional states in the very structure of these spaces. His descriptions of figureless space also simultaneously attempt to lead recipients through them. In this way the narrator challenges recipients to imagine themselves in the figureless spaces he describes. Because these spaces are created without figures, there is no figure with whom the recipient could identify himself. The narrator instead relies on the recipient's process of self-imagination to elicit an emotional response by creating a narrative space in which the recipient perceives the figureless room, including its inbuilt emotional content, as if he were actually in the fictional space. In this way the recipient exposes himself to the narrative mechanism of the emotional impulse, which transfers the figureless space's emotional states to the recipient.

ISBN 978-3-7376-0784-1



9 783737 607841 >