



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue

Verfasser

Thomas H. Lauber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010.

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ass.-Prof. Dr. Günter Zimmermann





*meiner Familie*

## **Inhaltsverzeichnis.**

1	Vorwort.	Seite	6
2	Einleitung: Denkvoraussetzungen.	Seite	8
2.1	Von Newton in die Literatur	Seite	9
2.2	Kultureller und sozialer Raum	Seite	13
2.3	Semiotik und semantisierte Räume	Seite	17
2.4	Grenzen und Grenzübertritte	Seite	20
2.5	Der „Chronotopos“ einst und einst.	Seite	23
2.5.1	Der griechische Roman.	Seite	24
2.5.2	Die historische Inversion.	Seite	27
2.5.3	Der Ritterroman.	Seite	28
3	Raumkategorien des Mittelalters	Seite	32
3.1	Artushof	Seite	34
3.2	Höfische Welt	Seite	39
3.3	Wald	Seite	44
3.3.1	Der Wilde Wald	Seite	45
3.3.2	Der schöne Jagdwald	Seite	49
3.3.3	Die „Waldwerdung“ Iweins	Seite	51
3.4	Der Weg	Seite	53
3.5	Wunderräume	Seite	58
3.5.1	Der Baumgarten	Seite	58
3.5.2	Der Brunnenraum	Seite	63

## - Inhaltsverzeichnis -

---

4 Figurenräume	Seite	68
4.1 Mobile Figuren	Seite	68
4.1.1 Helden: Erec/Iwein	Seite	69
4.1.2 Begleiter: Enite und der Löwe	Seite	72
4.1.3 Andere Ritter: Guivreiz und Gawein	Seite	74
4.1.4 Die Botin: Lunete	Seite	76
4.2 Immobile Figuren	Seite	77
4.2.1 Artus und sein Hof	Seite	78
4.2.2 Laudine, Beherrscherin des Hofes	Seite	79
5 Raum, Struktur, Funktion.	Seite	81
5.1 Raum und Struktur.	Seite	83
5.2 Struktur und Funktion.	Seite	88
5.2.1 Der lineare Weg des Erec	Seite	89
5.2.2 Der verschränkte Weg des Iwein	Seite	90
5.2.3 Die Halbräume der Initialaventure	Seite	93
5.3 Funktion und Raum	Seite	94
5.3.1 Der Brunnenraum und Iweins Erlösung	Seite	94
5.3.2 Erec: Ein Unterschied die Tag und Nacht	Seite	95
6 Conclusio.	Seite	98
7 Bibliographie	Seite	100
8 Anhang		
8.1 Danksagung	Seite	106
8.2 Abstract	Seite	107
8.3 CV	Seite	108

## 1. Vorwort

Zeit und Raum sind die Anker unseres Verstandes in der wirklichen Welt. Ohne diese Konstanten verschwimmt die Wahrnehmung, lässt sich Erlebtes weder verarbeiten noch – viel wichtiger – erzählen. Die Zeit, so scheint es seit Heraklit, fließt. Umso interessanter auch ihre Bedeutung für den Philologen, der das Tempus oft und gerne dem steten Tropfen gleich zum Mittelpunkt der wissenschaftlichen Analyse macht. Doch zunehmend zerrinnt auch die Bedeutung der zeitlichen Analyse von Texten zwischen den Fingern der Bedeutungslosigkeit. Umso verwunderlicher ist es daher, dass man der zweiten Grundgröße – dem Raum – vergleichsweise wenig Beachtung schenkt bzw. geschenkt hat. Denn auch der literarische Topos ist im Laufe der Geschichten häufig Veränderungen unterworfen. Er prägt und lenkt das Geschehen nicht selten in einem Ausmaß, das man sonst nur Zeit, Erzähler oder Figuren zutraut. Gerade in der überstrukturierten Literatur des deutschen Mittelalters wird der Raum zu einem tragenden Element, das eindeutige Funktionen im Text übernimmt.

Dies zu zeigen und die besonderen Eigenheiten der räumlichen Strukturen im klassischen Artusroman bei Hartmann von Aue zu finden, zu beschreiben und zu analysieren, sind die Ziele dieser Arbeit. Den Anfang macht ein kleiner persönliche Überblick über die Raumbegriffe der Wissenschaft und wie sie ihren Niederschlag in der Literaturwissenschaft gefunden haben. Insbesondere der räumlichen Grenzen soll im Hinblick auf die weitere Analyse gedacht werden. Zur Überleitung ins Mittelalter bediene ich mich der Überlegungen Michail Bachtins zum „Chronotopos“ und dessen Niederschlag in der Literaturgeschichte. Diese Herangehensweise hat dreifachen Sinn: Erstens nähere ich mich über die literarische Tradition dem Artusroman, zweitens bietet sich so eine Einführung in den Begriff des „Chronotopos“ und drittens werden Betrachtung und Analyse der vorliegenden Texte in Richtung Räumlichkeit gelenkt.

Den umfangreichsten Teil macht die Untersuchung der unterschiedlichen fixen Raumkategorien wie Hof, Wald, Weg usw. in Hartmanns Werken aus. Jeder Typus soll in seinen distinkten Eigenschaften beschrieben werden, nicht ohne dabei auf etwaige unterschiedliche Darstellungsformen im *Erec* bzw. dem *Iwein* hinzuweisen. Darauf folgt in Kapitel 4. eine Analyse der Figuren im Hinblick auf ihre Beweglichkeit im Raum. Je nach ihrer Fähigkeit, räumliche Grenzen zu überschreiten, können diesen unterschiedliche Bedeutung im Werk zugesprochen werden. Bleibt die Betrachtung der Makrostruktur, welche in drei Phasen ablaufen soll. Die erste bezieht sich auf einzelne Räume und ihre Bedeutung für die Struktur, während die zweite räumliche Strukturen auf ihre Funktion im Text hin analysiert. Den Abschluss macht die Betrachtung zweier

## - 1. Vorwort -

---

räumlicher Motive und ihrer spezifischen Funktion in den Romanen.

Zur Zitierweise: Kurze Zitate sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet, längere Passagen werden in eingerückten Blöcken dargestellt. Mittelhochdeutsche Textstellen werden zudem kursiviert. Die Fußnoten erfolgen bei Erstnennung ausführlich, daraufhin lediglich in gebräuchlicher Kurzform. Genaue Quellenangaben finden sich in der Bibliografie im Anhang. Die Primärtexte werden mit dem Kurztiteln „Erec“, „Iwein“ bzw. „Parzival“ sowie der Verszahl der vorliegenden Ausgaben angegeben. Die in dieser Arbeit zur Verwendung gebrachte Sprache versteht sich selbstverständlich als uneingeschränkt geschlechtsneutral.

### **Theoretische Vorbemerkung**

Auch wenn der *spatial turn* eine Rückkehr zur räumlichen Analyse proklamiert, kann man aufgrund der Vielzahl der Herangehensweisen und dem Fehlen eines anerkannten Reverenztextes a lá Sausure wohl nicht von einer einheitlichen Theorie sprechen. Generell scheint es in unseren synthetischen Zeiten obsolet, in nur einer Strömung schwimmen zu wollen, bzw. sich postmodern dagegen zu stemmen. Auch die Frage nach dem 'Tod des Autors' stellt sich mir bei einem 800 Jahre alten Text einfach nicht. Die vorliegende Arbeit soll vielmehr ein Versuch sein, den *Erec* als ersten deutschen Roman und den *Iwein* als sein Schwesterwerk auf die räumliche Lesbarkeit hin zu überprüfen, ihre spezifische Darstellung zu verstehen sowie ihre distinkten Funktionen zu entschlüsseln. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann dabei einer Sinne einer Multiperspektivität nicht gegeben sein.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

*Der Raum, ans Licht gebracht durch das körperliche Objekt, zur physikalischen Realität erhoben durch Newton, hat in den letzten Jahrzehnten den Äther und die Zeit verschlungen und scheint im Begriffe zu sein, auch das Feld und die Korpuskeln zu verschlingen, so daß er als alleiniger Träger der Realität übrig bleibt.*  
– Albert Einstein.

### **2. Einleitung: Denkvoraussetzungen.**

Was ist Raum? Diese einfache Frage ist nur einfach gestellt. Ihre Beantwortung bedarf zunächst der Eingrenzung, welcher Raum im Mittelpunkt der Analyse steht. Es ist natürlich der literarische Raum, der uns im Besonderen interessiert. Dennoch beschränken sich Raumtheorie und -analyse in der Wissenschaft bei weitem nicht auf die Literatur. Der Raum als Kulisse, der Raum als Zeichensystem, der Raum als Spiegel der innertextuellen Gesetzmäßigkeiten – viele Eigenschaften werden ihm zugeschrieben. Und genauso vielfältig ist auch das sprachliche Material, das zu seiner Untersuchung benutzt wird. Denn leider fehlt es der Philologie bislang an einheitlicher Terminologie, was man als Indiz für die unterschiedlichen Herangehensweisen der Analytikerinnen zu sehen, wie sie uns in der Fachliteratur begegnen.

Die „spatiale Hermeneutik“<sup>1</sup> erlebt laut Jörg Döring derzeit eine Konjunktur und zwar als interdisziplinäre Beschäftigung mit dem Raum. Niels Werber spricht sogar von der „Rückkehr des Raumes“<sup>2</sup>. Dass der *spatial turn* nun aber keineswegs abgeschlossen ist, noch den Vergleich mit der linguistischen Wende nach Saussure sucht, sieht man schon daran, dass viele Sekundärtexte entweder bei Adam und Eva (vulgo Newton und Euklyd) anfangen, oder sich zumindest auf das Neue Testament nach Lotmann beziehen. Nicht einmal der Begriff des *spatial turn* hat allgemeine Gültigkeit, wird in der Literatur doch oft auch der *topographical turn* angeführt. Ob nun aber Raum, Schauplatz, Umwelt, Topos oder Ort – die Beschäftigung mit Räumlichkeit in der Literatur abseits aller Definitionsprobleme rund um die Begrifflichkeit ist für die Analyse profitabel. Einstein sagt:

*„Begriffe vorwissenschaftlicher Herkunft waren stets Objekte des philosophischen Streites. So ist es auch im besonderen beim Raumbegriffe.“<sup>3</sup>*

---

1 Jörg Döring: Raumdeutung. Vorläufiges zu einer 'spatialen Hermeneutik' des digitalen Medienumbruchs. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6, Heft 1/2006, S. 55.

2 Niels Werber: Die Rückkehr des Raumes. In: Literaturen. Jg. 4, Nr 11/2005, S. 27.

3 Albert Einstein: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 94.

## - 2. Einleitung: Denkvoraussetzungen. -

---

Auf eine solche Debatte möchte ich mich nicht einlassen, es würde nur dem eigentlichen Sinn einer literaturwissenschaftlichen Arbeit im Weg stehen. Gemäß dem Titel „Denkvoraussetzungen“ kann sich meine Herangehensweise demnach auch nicht auf den letzten Stand der Dinge beschränken (sofern es einen solchen überhaupt gibt), sondern muss natürlich zurückgreifen auf die Entstehung des Raumes – sowohl als Größe der Wahrnehmung als auch in der Literaturwissenschaft.

### 2.1. Von Newton in die Literatur

In der Wissenschaft bekommt der Raum zunächst absoluten Charakter zugewiesen, da er nicht ins Zentrum der Untersuchungen gerückt wird, sondern als Basis für weitere Beobachtungen dient. Bei Newton war dies wie folgt definiert:

„Dieser Raum hat genau drei Dimensionen, die rechtwinklig zueinander stehen. Dieser rechtwinklige Raum ist ein reiner, mathematischer Gedanke Gottes, den die menschliche mathematische Physik zu enträtseln hat; er gestattet es, jedem Ding und auch dem erkennenden Menschen einen durch Koordinatenangaben eindeutigen Ort zuzuweisen (das Prinzip der einfachen Lokalisierung).“<sup>4</sup>

Wir haben es also mit einem festen Koordinatensystem zu tun, in welches sich die Welt und alle Vorgänge in ihr einteilen lassen. Die Betonung Gottes sowie der Rechtwinkligkeit unterstützt den unverrückbaren Charakter dieser absoluten Raumvorstellung. Einen ähnlichen Ansatz findet sich bei Certeau, allerdings unterscheidet dieser bereits zwischen zwischen Ort (lieu) und dem Raum (espace):

„Ein Ort ist die Ordnung [...], nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“<sup>5</sup>

Hier löst der Ort den Raum als grundlegenden Systembegriff ab, während der Raum vom Absoluten gelöst und konkretisiert wird. Der Ort wiederum wird zu einer theoretischen Vorstellung. Was bei Newton noch unverrückbar war, ist bei Kant schon „eine dem Erkenntnissubjekt zugeschriebene Form der Anschauung des äußeren

---

4 Kurt Röttgers: Perspektive. Raumdarstellungen in Literatur und bildender Kunst. In: Perspektive in der Literatur und bildenden Kunst. Hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Blaue Eule 1999 (=Philosophisch-literarische Reflexionen, Bd 1), S.23.

5 Michel de Certeau: Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 345.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Sinnes<sup>6</sup>. Ein absoluter Raum ist demnach nur theoretisch möglich, so Kurt Röttgers, da wir ihn nicht als solches wahrnehmen können, sondern bloß als „perspektivisches Bild“ dessen erkennen können: Raum gebe es immer nur als gestalteten Raum; Raumwahrnehmung sei Raumgestaltung.<sup>7</sup>

Dieser phänomenologische Ansatz löst den Raum von seiner abstrakten Vorstellung und macht ihn nur durch den Erkenntnisvorgang greifbar. Im Unterschied zum festen Raum Newtons, ist der Raum plötzlich an Individuen geknüpft und durch diese Subjektivierung somit wandelbar. Monika Schmitz-Emans fasst diesen Prozess wie folgt zusammen:

„Die Konzeptionen des Raumes selbst haben sich im Laufe der Geschichte gewandelt. Die Newtonsche Physik – und letztlich schon die Euklidische Geometrie – beschreiben bzw. entwerfen einen absoluten Raum; [...] bei Kant wird – im Kontext der Auffassung von Raum und Zeit als Anschauungsformen des Subjekts – der Raum als relational auf das Erkenntnissubjekt expliziert; er wird zu apriorischen Anschauungsform.“<sup>8</sup>

Der Raum wird also nicht mehr als gleichförmiger physikalischer Raum interpretiert, sondern als „Erlebensraum“, wie Stephan Günzel ihn nennt:

„Mit dem topologischen Ansatz versucht die [Phänomenologie] den Beleg zu erbringen, dass das Raumkonzept der Geometrie und der klassischen Physik eine Verkürzung räumlicher Erfahrung darstellt, die ihrerseits nicht metrisch bestimmbar ist.“<sup>9</sup>

Gaston Bachelard sah einen Reformbedarf des phänomenologischen Ansatzes und prägte den Begriff der „Topophilie“. Er wollte die Physik als führende Raumtheorie durch eine Psychologie ablösen, welche über verdeckte oder implizierte Motive aufklärt.<sup>10</sup> Für Lacan hingegen ist der Blickwinkel relevant. Die Optik folge auch im imaginären Raum den Gesetzen des realen, korrespondierenden Raumes, allerdings sei die Wahrnehmung stark subjektiv:

„Das soll bedeuten, dass in der Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen und in der Konstitution der Welt, wie sie daraus resultiert, alles von der Stellung des Subjektes abhängt.“<sup>11</sup>

---

6 Röttgers: Perspektive. [siehe FN 4], S. 25.

7 vgl. edba.

8 Monika Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen. In: Perspektive in der Literatur und bildenden Kunst. Hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Blaue Eule 1999 (=Philosophisch-literarische Reflexionen, Bd 1), S. 12.

9 Stephan Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit. Einleitung. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 105-106.

10 vgl. Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit. [siehe FN 9], S. 121-122.

11 Jacques Lacan: Die Topik des Imaginären. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 214.

## - 2.1. Von Newton in die Literatur -

---

Die Raumtheorie wird somit an die Erkenntnis geknüpft. Allerdings bedingt dies eine Verknüpfung mit der zweiten Grundgröße der Wahrnehmung: Die Zeit als vierte Dimension wird gemeinsam mit dem Raum zur *conditio sine qua non*. Leroi Gourhan sieht das Begreifen dieser Größen sogar als Moment der Menschwerdung schlechthin:

„Die menschliche Tatsache par excellence ist vielleicht weniger die Schöpfung des Werkzeugs als die Domestikation von Zeit und Raum, d.h. die Schöpfung einer menschlichen Zeit und eines menschlichen Raumes.“<sup>12</sup>

Dieser allzu menschliche Ansatz, Zeit und Raum durch Begreifen zu zähmen und sich so zum Werkzeug zu machen, hat freilich große Bedeutung für die Literatur. Je mehr und umfassender sich der Mensch über seine Umwelt bewusst ist, desto mehr Möglichkeiten hat er auch, diese wiederzugeben. Der Raum als Weg zur Erkenntnis schafft in der Literatur die Realität, er ist Grundbaustein der Fiktion. Neben räumlicher Schilderung müssen Texte „temporale Strukturierung“<sup>13</sup> aufweisen, nur dadurch könne ein Vorher-Nachher-Bild der Welt geschildert werden. Das hat laut Titzmann „die Transformation eines Weltzustandes“<sup>14</sup> zur Folge. Er sieht Texte generell als „Weltmodell und Regelsysteme“<sup>15</sup>, deren narrative Struktur durch die Verwebung von Zeiten und Räumen entsteht. Um diese Strukturierung zu enträtseln zieht Michel Foucault den Strukturalismus hinzu:

„Der Strukturalismus [...] ist der Versuch, zwischen Elementen, die über die Zeit verteilt sein mögen, eine Reihe von Beziehungen herzustellen, die als ein Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas ineinander Verschachteltes, kurz als Konfiguration erscheinen zu lassen.“<sup>16</sup>

Diese Elemente sind aber nichts anderes, als räumliche Größen. Um diese zu erschließen finden sich die verschiedensten Methoden. Schmitz-Emans fragt etwa nach den architektonischen Mitteln der Literatur:

„Welche verräumlichenden Effekte haben bestimmte Organisationsprinzipien von Texten etwa Verschachtelungen (mise-en-abyme-Strukturen), Etablierungen verschiedener Fiktions-Ebenen und Arrangements von Ebenen-Durchbrüchen, rekursive

---

12 André Leroi-Gourhan: Die symbolische Domestikation des Raums. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 228.

13 Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literaturemiotik. In: Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Hg. v. Roland Posner u.a., Berlin: de Gruyter 2003, S. 3076.

14 ebda.

15 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft [siehe FN 13], S. 3085.

16 Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 317.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Strukturen, Rekapitulationen, Rhythmisierungen?“<sup>17</sup>

Wir sehen also, dass man alleine durch die Untersuchung der Anordnung von Räumen einen bestimmten Sinngehalt erfahren kann. Auch Magdolna Orosz misst dem Raum als Grundkategorie der Analyse narrativer Texte große Bedeutung zu:

„Eine große Rolle mag dabei die Tradition der auf Lessing zurückgehenden Unterscheidung zwischen 'zeitlichen' bzw. 'räumlichen' Kunstarten gespielt haben, wonach Malerei 'Raum', Literatur aber 'Zeit' als dominierende konstituierende Kategorie zugewiesen wird“<sup>18</sup>

Die Literatur könne, so war es lange die Ansicht, räumliche Erscheinungen nämlich nur als zeitliche Handlung schildern. Orosz jedoch stellt sich die Frage, „wie abstrakt der für Erzählstrukturen postulierte Begriff des 'Raumes' ist.“<sup>19</sup> Ob also die beschriebenen Räume in ihren tatsächlichen Erscheinungsformen gemeint sind, oder aber ob 'Raum' eher als abstrakte Kategorie verstanden werden muss und dadurch „zur Beschreibung bestimmter Struktureinheiten und/oder -ebenen von narrativen Texten herangezogen werden kann“<sup>20</sup>. Um diese Ambivalenz aufzulösen, unterscheidet sie nach Petsch: „das 'Lokal' ist die konkrete meßbare Örtlichkeit, der 'Raum' eine umfassendere, allgemeinde Einheit der semantischen Struktur des Erzähltextes.“<sup>21</sup>

Im Folgenden streicht sie die schwere Unterscheidbarkeit zwischen konkretem und abstraktem Raum heraus und nennt den 'Raum' die „mögliche Welt“, ein Begriff, den sie bereits eine Seite später wieder aufweicht, wenn sie „die Arten und Funktionen von verschiedenen Räumen, Orten, Räumlichkeiten im Universum der 'möglichen Welten' (d.h. der semantischen Struktur) literarischer Texte“ untersucht:

„Diese Untersuchung kann nur aufgrund genauer Textanalyse erfolgen, wozu ein entsprechendes Korpus notwendig ist.“<sup>22</sup>

Demnach müsse man den Begriff Raum für jede Analyse neu definieren, ihn auf das zu untersuchende Textkorpus abstimmen. Den literarischen Raum verstehe ich demnach als abstrakte Idee, die hinter dem narrativen Entwurf eines Textes steht. Wie also der Raum im Verhältnis zu Zeit und Figuren steht, welchen Einfluss er auf die Struktur des Textes hat usw. Im Artusroman finden sich darüber hinaus fixe Raumkategorien – ausformulierte Räumlichkeiten –, die in verschiedenen Texten der Gattung jeweils

---

17 Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen. [siehe FN 8], S. 12f.

18 Magdolna Orosz: Raumsemantik und Modalität. In: Kodikas / Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), S. 13.

19 Orosz: Raumsemantik und Modalität. [siehe FN 18], S. 14.

20 ebda.

21 Orosz: Raumsemantik und Modalität. [siehe FN 18], S. 14.

22 Orosz: Raumsemantik und Modalität. [siehe FN 18], S. 15.

## - 2.1. Von Newton in die Literatur -

---

gleiche, zumindest aber ähnliche Funktionen erfüllen, bzw. Erwartungshaltungen hervorrufen. Gesetz dieser Folge (Raum-Räumlichkeit-Raumkategorie) bleibt der Ort als konkreter Schauplatz im Werk. Da dieser jedoch Teilmenge einer Raumkategorie ist und sich oftmals über die topografischen Grenzen seiner Natur hinwegsetzt, und sich in seiner Darstellung die narrative Struktur des Textes spiegeln kann, ist der Übergang zwischen den einzelnen Begriffen fließend.

## 2.2. Kultureller und sozialer Raum

Der Entwurf einer literarischen Welt gründet sich auf dem menschlichen Erkenntnisprozess und die darauf fußende Reimagination: Der Raum im Text wird zum Abbild der wirklichen Welt, die Zeit zum Hilfsmittel der Struktur. Dabei ist die fiktive Welt kein Absolutum mehr, sondern versteht sich – orientiert an der Wahrnehmung – als wandelbares Konstrukt, das aus der Perspektive des Individuums zu deuten ist. Doch es gibt nicht nur unterschiedliche Auffassungen von Textwelten: Je nach Epoche, Region oder sozialen Kriterien zeichnet sich die Rezeption durch Gemeinsamkeiten aus, bedingt durch gesellschaftliche Normen, die gleichsam wieder Einfluss haben auf den Text und seine Entstehung. Zusätzlich zum Leser muss man also auch den Autor bzw. zumindest den Erzähler mit einbinden. Diese Dualität nennt Lotmann die Zweigleisigkeit der Literatur:

„The signifying nature of the artistic text is dual. On the one hand, the text acquires an autonomous existence, independent of the author, and thus becomes a real thing, among the things of the real world. On the other hand, the text continuously reminds us that it is the creation of someone and signifies something. This duality illuminates the play of reality versus fiction in the semantic field.“<sup>23</sup>

Der Text als solches kann für sich selbst existieren, dennoch erinnert seine bloße Existenz an einen Schöpfer. Lotmann bezeichnet diese Anwesenheit des Autors einen Fiktionsverlust, Realia der externen Welt würden dem Erfindungsgeist des Schriftstellers gegenüber gestellt. Für das Mittelalter ist diese Sichtweise allerdings irreführend: Hier ist der Autor als literarisiertes Selbstbildnis Teil der Erzählung. Hartmann schildert uns den Roman, so wie er ihm erzählt wurde. Er nennt seine französischen Quellen und verwebt Selbstkreiertes geschickt mit dem Vorbild. Die Kunst des Autors besteht nur in der gefälligen Schilderung der Vorgänge, nicht jedoch in der *inventio*. Diese wird zugunsten einer fiktiven Authentizität sogar verschwiegen. Der Autor als Teil des Textes stellt im mittelhochdeutschen Roman keinen Bruch in der fiktiven Welt dar, er legitimiert im Gegenteil sogar unwahrscheinliche, bis dato

---

23 Yury M. Lotman: The Text within the Text. In: PMLA 109 (1994), S. 382.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

unbekannte Vorkommnisse – und relativiert gleichzeitig: Nicht „das habe ich mit eigenen Augen gesehen“, sondern „so erzählen es die alten Quellen“:

*„als uns Crestien saget“ (Erec 4629)*

Und so können wir auch nicht von einem neuzeitlichen Erzähler ausgehen. Der Stoff ist losgelöst vom Erzähler, der Text dient als Transportmittel:

*„Der epische Erzähler simuliere, wenn schon nicht Allwissenheit, so doch Allperspektivik. Er macht sichtbar, was keiner alleine sehen kann. Man hat diesen epischen Über-Blick auch ‚olympian view point‘ genannt.“<sup>24</sup>*

Der Erzähler ist nun gleichsam dem Rezipienten teil einer Gemeinschaft, die rund um den Text existiert. Erst im Kontext dieser externen Systeme kommt dem literarischen Werk und Raum erweiterte Bedeutsamkeit zu. Lotmann spricht von einer Interaktion:

*„When a text interacts with a heterogeneous consciousness, new meanings are generated, and as a result the text's immanent structure is reorganized.“<sup>25</sup>*

Wenn demnach Text und heterogenes Bewusstsein bei der Rezeption direkt verknüpft sind, entsteht dadurch ein Text'. Dennoch dürfen wir das keineswegs als Einbahnstraße verstehen. Nicht nur der Rezipient verändert und restrukturiert den Text, auch der Text hat Einfluss auf den Lesen/Hörer. Je strikter der innere Aufbau eines literarischen Text, desto weniger Leerstellen bleiben und desto eher muss sich das Publikum ihm anpassen. Das Kollektivbewusstsein wird zu einem textexternen System, das Bedeutung generiert:

*„Texte setzen nun nicht nur das System der natürlichen Sprache und die sonstigen semiotischen Systeme voraus, [...] sondern nicht zuletzt in variablem Umfang auch Teilmengen des kulturellen Wissens“<sup>26</sup>*

Mit anderen Worten: Jeder Text funktioniert in einem bestimmten Regelsystem. Dieses kann er selbst entwerfen, aus den kulturellen Gepflogenheiten seiner Zeit entlehnen, oder er bewegt sich in einer bestimmten intertextuellen Tradition. Sofern ein Text Rekurrenz von Phänomenen aufweise, schreibt Titzmann, lassen sich Regularitäten formulieren:

*„Solche Regularitäten können [...] solche sein, die schon im Einzeltext aufgebaut werden und nachweisbar sind, oder solche, die sich erst auf der Ebene eines Textkorpus rekonstruieren lassen, sei dieses Korpus nun eines von Texten derselben Gattung oder von Texten derselben Epoche.“<sup>27</sup>*

---

24 Röttgers: Perspektive. [siehe FN 4], S.44.

25 Lotmann, PMLA [siehe FN 23], S. 378.

26 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3056f.

27 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3086.

## - 2.2. Kultureller und sozialer Raum -

---

Relationen der Literatur zu anderen kulturellen Systemen seien „keine ahistorischen Invariante, sondern selbst eine epochenspezifische, historische Variable“<sup>28</sup>, fährt Titzmann fort. Gerade im Artusroman wird die realhistorische Vorbildwirkung des fiktiven Ritters in der literarischen Welt auf relativ direktem Weg verknüpft. Der lehrhafte Charakter des Erec und des Iwein durch der Darstellung höfischer Ideale mag als metaphorische Anleitung für die höfische Gesellschaft verstanden werden. Das ist aber keine spezifische Eigenheit des Mittelalters, wie man bei Lotmann sieht:

„Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines 'Weltbildes' – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist. Vor dem Hintergrund solcher Strukturen gewinnen dann auch die speziellen von diesem oder jenem Text oder einer Gruppe von Texten geschaffenen räumlichen Modell ihre Bedeutsamkeit.“<sup>29</sup>

Auch laut Titzmann liegen dem Denksystem einer Epoche immer „charakteristische Regularitäten“ zugrunde, die „die Menge aller ontologischen, epistemologischen, logischen Basisprämissen und aller zulässigen Denkopoperationen dieses Systems“ beinhalten.<sup>30</sup> In einem distinkten Literatursystem bildet die Literatur neben semiotischen Strukturen auch kulturelle Teilsysteme.

Erst im Kontext seiner Epoche lässt sich ein Text verstehen. Das mag nicht als Plädoyer für die biografische Lesart missverstanden werden, vielmehr erschließt sich der Sinn mancher Texte erst, wenn sie in einen historischen Hintergrund eingebettet werden. Ein Beispiel: Durch den Entwurf der unterschiedlichen Raumkategorien für den Artusroman zeichnet sich ein Bild sowohl der mittelalterlichen Idealvorstellungen, als auch der Wahrnehmungsgrenzen zeitgenössischer Rezipienten zwischen Realität und Fiktion ab. Wir können aus mittelalterlicher Sicht nicht annehmen, dass ein Ritter im wilden, ja unwirklichen Wald *nicht* auf einen Drachen oder einen Löwen treffen kann. Auch der Kampf gegen riesenhafte Teufel mag nicht als fiktive Metapher für die Tapferkeit eines literarischen Helden gegolten haben, sondern als Fakt. Begründen kann ich diese Annahme mit dem Gesetz der Gleichförmigkeit. Der Kampf gegen Wegelagerer und Räuber ist im *Erec* nicht weniger plötzlich, ehrenhaft, fantastisch geschildert, wie das Bezwingen eines Riesen. Hier spiegelt sich eine tatsächlich mögliche Episode in einer – für heutige Verhältnisse – unrealistisch übersteigerten.

Zusammenfassend ließe sich daher mit Krah formulieren:

„Über narrative Aspekte im engeren Sinn hinaus übernehmen Räume bzw.

---

28 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3095.

29 Jurij M. Lotmann: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt v. Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage. München: Fink 1993, S. 313.

30 Vgl. Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3093.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Raumkonstellationen eine wesentliche Funktion bei der Erfahrung von und der Konstituierung kultureller Gemeinschaften, die man im weitesten als (i) *ordnungsstiftend und damit sinnstiftend* zusammenfassen kann.“<sup>31</sup>

Damit einhergehend ließe sich die Frage nach ideologisierten oder auch geschlechterspezifischen<sup>32</sup> Räumen stellen. Beides sicherlich ein lohnendes Unterfangen, denken wir einerseits an die Gahmuret-Bücher oder die Feirefiz-Figur im *Parzival*, oder andererseits an die Rolle der Königin in diversen Werken, vom *Tristan*-Stoff ganz abgesehen. Der Raum um die Königin im *Erec* scheint ein eigehende Betrachtung wert zu sein, eine solche findet sich an späterer Stelle.

Das bringt mich zu der Feststellung, dass Räume sich nicht nur allgemein an kulturellen Maßstäben orientieren, sondern gleichsam sozialen Charakter besitzen. Denn fällt eine Figur aus diesem „gruppenspezifischen kulturellen Wissenstand“<sup>33</sup> - nicht jedoch durch ihr Fehlverhalten z.B. unhöfisches Benehmen - heraus, nimmt sie eine Sonderstellung ein. Lohnendes Beispiel hierfür ist der Waldmensch im *Iwein*, der den ritterlichen Protagonisten dazu veranlasst, ihm das Konzept der *aventure* zu erklären. Ein Modell, mit dem der Rezipient eines Ritterromans eigentlich vertraut sein müsste, zumal beim *Iwein* die Kenntniss zumindest des *Erec* vorausgesetzt werden kann. Auffallend also, dass Hartmann hier nicht den direkten Weg wählt, seine Hörer über Sinn und Zweck der *Aventure* aufzuklären, sondern die „dumme Frage“ in den Mund, oder besser: das Maul eines Wilden legt. Eines wilden Waldmenschen, der jedoch allem Äußerlichen zum Trotz in seinem Benehmen recht besonnen und interessiert wirkt. Das Wilde im Wald muss sich also nicht immer auf Kriminelle und angriffslustige Monster beschränken, sondern meint in diesem Fall die Abwesenheit allen höfischen Verständnisses – angedeutet in der schrecklichen Erscheinung des Waldmenschen.

„So erschließt sich ein Begriff von Durchblick, von Perspektive, der die Zentralperspektive überschreitet. Raum ist immer sozialer Raum. Das ist nun eine Perspektive, die die Zentralperspektive überschreitet.“<sup>34</sup>

Durch den Wilden bekommen wir eine Definition des (bekannten) *Aventure*-Konzepts aus der Sicht eines Außenstehenden serviert. Generell haben wir es im Artusroman

---

31 Hans Kraus: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In: Kodikas/ Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), S. 8.

32 Karina Kellermann verweist in ihrem Aufsatz „Der Blick aus dem Fenster“ auf die Kemanate als weibliche Antipode zum „männlichen“ *Aventur*erraum. vgl. Karina Kellermann: Der Blick aus dem Fenster. Visuelle *Âventiuren* in den Außenraum. In: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Hg. v. Elisabeth Vavra. Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 330.

33 vgl. Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3057.

34 Röttgers: Perspektive. [siehe FN 4], S.28.

## - 2.2. Kultureller und sozialer Raum -

---

mit der räumlichen Projektion sozialer Formen zu tun, wie sie Mario Simmel beschreibt. Gesellschaftliche Vereinheitlichungen setzen sich demnach in bestimmte räumliche Gebilde um<sup>35</sup> und bilden so die ideologische Grundlage für alle Handlung. Foucault nennt diesen Entwurf sozialer Räume Utopien:

„Utopien sind Orte ohne realen Ort. Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume.“<sup>36</sup>

### 2.3. Semiotik und semantisierte Räume

Im Gegensatz zur viel untersuchten Zeit hat der Raum im praktischen Sinne noch keine Entsakralisierung<sup>37</sup> durchgemacht. Dies mag ein ausschlaggebender Grund sein, warum der Raum bis heute stärkeren semiotischen und semantischen Gehalt hat, als die Zeit: Der Raum besitzt nach Foucault seine eigenen Qualitäten (er hat „selbst eine Geschichte“<sup>38</sup>), denn anders als im physikalischen Raum sind Texte als semiotische Gebilde situiert:

„Die Signifikate der sprachlichen (und nicht-sprachlichen) Zeichen, aus denen der Text besteht, entwerfen eine 'Welt', in der, soweit sie eine menschliche ist, immer auch semiotische Prozesse stattfinden. [...] Es gibt kein Zeichensystem, dessen Signifikanten nicht Signifikate der sprachlichen Zeichen des Textes werden können“<sup>39</sup>

Das heißt, dass alles Geschilderte Teil der Bedeutung ist. Die Analyse eines Textes somit auf Figuren und/oder außertextliche Elemente wie in der literaturhistorischen Tradition zu beschränken und den literarischen Raum, in welchem sie sich bewegen, auszuklammern, ist für eine umfassende Analyse also fahrlässig. Jedes Element der literarischen Darstellung kann Inhalt transportieren. Der Text ist ein „System semantischer Räume“<sup>40</sup> und dabei Resultat von Entscheidungen aus „poetischen Alternativen“<sup>41</sup>.

„Als 'semantischer Raum' ist dieses Konstrukt benannt, weil 'Raum' und 'Zeit' natürlich eines der elementarsten Strukturierungsprinzipien dargestellter Welten ist. Die als sR benannte Teilordnung einer solchen Welt kann dabei eine auch räumliche sein

---

35 vgl. Georg Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 307.

36 Foucault: Von anderen Räumen. [siehe FN 16], S. 320.

37 Vgl. Foucault: Von anderen Räumen. [siehe FN 16], S. 319.

38 Foucault: Von anderen Räumen. [siehe FN 16], S. 317.

39 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3028.

40 Kraus: Räume, Grenzen. [siehe FN 31], S. 6.

41 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3046.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

(semantisierter Raum), muß es aber nicht (abstrakter semantischer Raum).<sup>42</sup>

Eine reine Gegenüberstellung zweier Räume schaffe dabei noch keinen semantischen Raum, ebenso sei ein bloßer Ortswechsel noch kein Ereignis, so Titzmann. Ein solches käme erst dann zu tragen, wenn die Räume semantisiert, d.h. mit nicht-räumlichen Merkmalen versehen sind. Der Artushof mit dem ihm eigenen Personeninventar, seiner Sprache und den Umgangsformen hätte somit im Vergleich zu einem wilden Wald mit Gesetzlosen, Riesen und anderen Ungeheuern einen semantischen Mehrwert, der über die Kategorie 'Kulisse Burg' hinausgeht. Dadurch ist „der Übergang einer Figur aus dem einen [Raum] in den anderen ein Ereignis“<sup>43</sup>, und somit die Begründung gefunden, weshalb sich kein Artusroman gänzlich am namensgebenden Hofe abspielt.

„In Texten bilden Räume als konkrete Erscheinungsformen den notwendigen Hintergrund, vor dem Figuren agieren, gleichzeitig bilden sie als abstrakte Beschreibungskategorien den Träger, der eine Anlagerung semantischer Mehrwerte erlaubt. Räume und die aus ihrer (mentalen) Verarbeitung resultierenden Möglichkeiten stellen die Elemente dar, mit denen Texte beim Aufbau ihres Bedeutungspotentials und der Bereitstellung eines Deutungsabgebots operieren (können)“<sup>44</sup>

Im topografischen Sinne enthalte jeder Text, der eine fiktive Welt entwirft, literarische Räume. Innerhalb dieser könne man erstens nach „räumlicher Strukturierung“ fragen, „nach den Klassen, Kategorien und Achsen, die im Text unterschieden werden: oben vs. unten, innen vs. außen, offen vs. geschlossen, Nord vs. Süd, nah vs. fern etc.“. Zweitens müsse man den oben genannten kulturell-referentialisierenden Aspekt berücksichtigen: Sofern dieser mit außertextuellen Räumen übereinstimmt, sei das „Konnotationspotential“ aus dem kulturellen Wissen seiner Zeit im Text funktionalisiert.<sup>45</sup>

„Wir haben uns davon überzeugt, daß der Ort der Handlungen nicht nur die Beschreibungen einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds sind. Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird, gewinnt Gestalt in einem bestimmten Topos. Dieser Topos ist stets mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet, da ja der Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner konkreten Ausfüllung eben dieses Raumes gegeben ist.“<sup>46</sup>

So gesehen baut sich der Mensch durch die räumliche Vorstellung selbst einen Rahmen, in dessen Kontext er bestimmte Handlungszusammenhänge begreifen kann.

---

42 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3077.

43 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S. 3077.

44 Kraß: Räume, Grenzen. [siehe FN 31], S. 3f.

45 vgl. Kraß: Räume, Grenzen. [siehe FN 31], S. 4.

46 Jurij Lotmann: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 531.

### - 2.3. Semiotik und semantisierte Räume -

---

Dieses Prozedere der Wahrnehmung ahmt der Autor entsprechend nach, um seine Geschichten verständlich zu transportieren. Mit der Versetzung eines bestimmten Sujets in ein fiktives räumliches Gebilde, macht er das Erzählte begreifbar, das Erzählen an sich überhaupt erst möglich.

„Hinter der Abbildung der Dinge und Gegenstände, in deren Umgebung die Figuren des Textes handeln, entsteht ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos.“<sup>47</sup>

Dieser Topos ist gefüllt mit Handlung, wobei das Ereignis – auch „Motiv“ genannt – als kleinste Einheit des Textes zu sehen ist:

„Das Motiv ist die elementare, unauflösbare Einheit des Erzählens, die mit einem typisierten, in sich abgeschlossenen Ereignis auf der externen (alltäglichen) Ebene korreliert.“<sup>48</sup>

Lotmann verweist dabei auf die russische Tradition, gewisse feste Formeln in Texten finden zu wollen, und legt besonderes Augenmerk auf die beliebige Wiederholbarkeit solcher Motive/Ereignisse. Erst durch ihre Verortung in einem konkreten Hintergrund können diese Handlungseinheiten einen Sinn im Text erlangen.

Der abstrakte Raum kann also mit einer Reihe an kulturellen, sozialen, strukturellen Eigenschaften belegt oder semantisiert werden. Durch den Schreib- und Lesakt bekommt er Perspektive und wird wandelbar. Konkreten Sinn bekommt das räumliche Motiv dann durch seine Einbettung in größere Systeme und die Verknüpfung mit der Zeit. Darüber hinaus kann der Raum als Baustein des narrativen Textes auch eine Funktion für die Struktur des Textes übernehmen. Das Schlagwort heißt:

„Funktionalisierung: Ein Textterm/eine Textposition ist funktionalisiert, wenn sie in der Textsemantik als Voraussetzung oder Folge anderer Terme/Propositionen erscheint. [...] Jede Äußerung einigen Umfangs liefert nun komplexe Mengen von Texttermen/Textpropositionen, die für das Verständnis der Äußerung nicht alle gleichermaßen relevant sind. Für eine solche textinterne Hierarchisierung von Termen/Propositionen lassen sich Relevanzkriterien formulieren [...]. Zu ihnen gehören etwa Rekurrenz und Funktionalisierung. Denn was rekurrent ist, ist notwendig relevant; was nicht rekurrent ist, kann dennoch – zum Beispiel eben durch Funktionalisierung – vom Text relevant gemacht werden.“<sup>49</sup>

Die stete Wiederholung von Handlungsstrukturen, Motiven und Räumen im Artusroman ist unbestritten, sie ist sogar sein Hauptmerkmal der Gattung. Dass diese Doppelungen aber bis ins letzte Detail ausformuliert sind, lässt zudem auf eine Funktionalisierung schließen: Dem Verlassen eines Hofes folgt stets der Ritt durch den

---

47 Lotmann: Künstlerischer Raum. [siehe FN 46], S. 532.

48 ebda.

49 Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. [siehe FN 13], S 3061.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Wald und dadurch die abenteuerliche Annäherung an den Hof (Erec und Enite reiten aus Karnant, stoßen auf Räuber; nach der ersten Guivreiz-Episode kommt es zur Zwischeneinkehr bei Hof). Ausgangspunkt und Ziel sind räumlich ident. Dem Verlassen des idealen Raumes liegt das Bedürfnis zugrunde wieder zu diesem zurückzukehren. Der Weg des Helden ist im Moment dieses Raumübertritts determiniert – der Raum/die Raumbewegung an sich also handlungsauslösend, oder mit anderen Worten: funktionalisiert.

### **2.4. Grenzen und Grenzübertritte**

„Der Ort ist innen und außen und er begleitet die Bewegung.“<sup>50</sup>

Wenn vom Weg des Helden die Rede ist, müssen wir uns im Klaren sein, dass diese Bewegung nicht nur innerhalb eines Raumes vonstatten geht. Der Protagonist wechselt im Text seine Handlungsräume, er kann also von einem spezifischen Raum in einen anderen übertreten. Diese Räume sind durch ihre unterschiedliche Beschaffenheit – ihre Semantisierung – von einander abgegrenzt.

„In Beziehung zur Grenze des (semantischen) Sujet-Feldes tritt der Handlungsträger als derjenige auf, der sie überwindet, und die Grenze in Beziehung zu ihm als Hindernis.“<sup>51</sup>

Ein Wechsel zwischen zwei Räumen setzt also einerseits die Aktivität einer Figur voraus, zieht andererseits aber sogar Konsequenzen für diese mit sich: Handlung.

Je nach Art und Weise des Grenzübertritts<sup>52</sup> sei dabei, nach Hans Kraus, auch eine unterschiedliche Motivation feststellbar. Er misst den Grenzen zwischen semantischen Räumen generell sehr große Bedeutung zu, ihre Untersuchung sei der „zentrale interpretatorische Akt“. Die Organisation der Räume ist bedingt durch ihre

---

50 Luce Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 246.

51 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 342.

52 Karina Kellermann weist auch auf den Blick als Medium des Raumwechsels hin. Trotz der insgesamt spannenden Überlegungen bezüglich der innertextlichen Wahrnehmung als Raumbewegung führt ihre Analyse jedoch in gänzlich andere Richtung und soll hier nur erwähnt werden. (vgl. Kellermann: Blick aus dem Fenster. [siehe FN 32], S. 332). Das Fenster als Grenzraum bzw. als Grenze zwischen zwei Räumen wird auch von Timothy R. Jackson beschrieben, ebenfalls findet hier die räumliche Bewegung nur in der Wahrnehmung statt, beispielsweise wenn Iwein die trauernde Laudine sieht und dadurch augenblicklich in Liebe zu ihr entbrennt. (vgl. Timothy R. Jackson: Zwischen Innenraum und Außenraum. Das Motiv des Fensters in der Literatur des deutschen Mittelalters. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hg. v. Burkhard Hasebrink u.a. Tübingen: Niemeyer 2008, S 64).

## - 2.4. Grenzen und Grenzübertritte -

---

Relation zueinander. Diese Interdependenzen drücken sich dadurch aus, dass Räume funktional aufeinander bezogen sein, Gegenräume oder Projektionsräume darstellen können:

„Handlung selbst vollzieht sich nun auf einer syntagmatische Ebene, basiert auf dieser Raumorganisation und äußert sich [...] im Ereignis: Dieses definiert sich als Grenzüberschreitung [...] Insofern Figuren als raumgebunden modelliert sind, läßt sich ein Ereignis wie folgt interpretieren: Ein Ereignis entsteht, wenn in einer konkreten Situation an einer syntagmatischen Stelle des Textes das tatsächlich praktizierte Verhalten dem durch das Textparadigma postulierte Verhalten widerspricht und damit eine Inkonsistenz zwischen 'Theorie' und 'Praxis' innerhalb der dargestellten Welt besteht.“<sup>53</sup>

Krah unterscheidet im Folgenden mehrere Ereignistypen und schließt den Begriff der Erlebnis-Tilgung als Motivationsquelle für den Text an<sup>54</sup>: (a) die „eigentliche Grenzüberschreitung“, bei der eine Figur in einen anderen semantischen Raum versetzt wird, die Figur aber innerlich konstant bleibt. Ziel ist die Rückkehr in den Ausgangsraum. Wenn also Erec seinen Hof in Karnant verlässt, um seine Ehre wiederherzustellen, haben wir es mit diesem Typus zu tun. Sein Ziel ist es, wieder in seinen angestammten Raum zurückzukehren. Da er selbst jedoch auslösendes Element dieser Grenzüberschreitung ist, ist sein Weg natürlich ein Innerer. Dementsprechend vermischt sich dieses Ereignis auch mit der zweiten Kategorie:

(b) Der „Verlust des konstituierenden Merkmals“, bei dem sich die Figur verändert. Dies muss allerdings erweitert werden: entweder nimmt die Figur oppositionellen Charakter zu dem ihm angestammten Raum ein, oder sie verändert sich mit dem Grenzübertritt. Der Ehrverlust im Erec macht einen Verbleib des Königspaars in Karnant unmöglich. Sie müssen diesen Raum verlassen. Erklärtes Ziel ist jedoch die Tilgung nach Variante (a). Krah schreibt für (b) das „Aufgehen im Gegenraum“ vor. Letzteres lässt sich explizit am Beispiel des Iwein verfolgen: Nach der Aufkündigung der Ehe mit Laudine lässt der Ritter auf sämtlichen Ebenen alles Höfische hinter sich, die (verlorene) Ehre als unabdingbare Grundgröße des ritterlichen Lebens wird sichtbar. Iwein verliert folglich den Verstand (sein Innerstes)<sup>55</sup>, die Sprache (das Kontaktmedium zur innerliterarischen Außenwelt), lässt seine Kleidung (äußeres/optisches Standesmerkmal) sowie die Waffen (Möglichkeit zur kämpferischen Bewährung und somit einer Rehabilitation seiner Ehre durch Kampf) hinter sich und

---

53 Krah: Räume, Grenzen. [siehe FN 31], S. 7.

54 vgl. ebda.

55 Claudia Brinker-von der Heyde spricht in diesem Zusammenhang von einem „bewusstlosen Raum“ (vgl. Zwischenräume. Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums. In: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Hg. v. Elisabeth Vavra. Berlin: Akademie Verlag 2005, S 211.)

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

lebt fortan im Wald (der Übergang vom Höfischen zum Wilden ist dadurch auch räumlich vollzogen).

(c) Das Metaereignis, bei dem der Raum selbst transformiert wird und Grenzen aufgehoben oder verschoben werden, findet sein Ende in der „Metatilgung“: Die Welt an sich wird transformiert, die anfängliche Grenzüberschreitung ist somit durch den Wegfall aller Grenzen kein Ereignis mehr. Durch die Tilgung wird das eigentliche Ereignis zur Gänze aufgehoben, eine weitere Handlung ist nicht mehr möglich.

Auch Lotmann hat sich schon Gedanken zum Ereignis gemacht. Er definiert es als „etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen.“<sup>56</sup> Ein Ereignis sei immer die Verletzung irgendeines Verbotes, räumlich ausgedrückt also eine Grenzverletzung.

„Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die Grenze. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden.“<sup>57</sup>

Das unterscheidet sich deutlich zur Definition Krahs. Dennoch kann Lotmann hier eine wichtige Denkvoraussetzung liefern: Wenn beispielsweise ein Übergang von arm zu reich nicht möglich ist, ein solcher aber dennoch passiert, so widerlegt dies bei weitem nicht Lotmanns Idee – nein, es stellt nach seiner Definition einen Bruch dar. Ein Bruch in der entworfenen Welt, ein aufkeimendes Ungleichgewicht in der sozialen Ordnung bringt freilich Spannung und somit Handlung mit sich. Als Erec die ärmliche Enite ehelicht, die als Grafentochter dem Königssohn auch im Stande nicht entspricht, begeht er somit einen Fehler, eine Sünde an der Gesellschaft, wenn man so will. Auch dieser Grenzüberschritt – und jetzt sind wir wieder bei Krahs – muss wieder annulliert werden. Wie wir mit dem ungleichen Stand operieren, unterliegt reiner Spekulation: Ein Ansatz wäre, dass sich die edle Enite durch ihre Treue und Keuschheit als würdige Königsgattin bewährt. Das Prinzip 'Adel durch Taten statt Adel durch Blut' mag dem Ministerialen Hartmann vielleicht gefallen haben, seinen Herren mit Sicherheit nicht, was wiederum erklären könnte, weshalb dieser Aspekt ausgespart wurde. Definitives Zeichen für die Rehabilitation Enites ist aber das kostbare Pferd, welches sie von der Königin geschenkt bekommt. Die ausschweifende, 500 Verse lange Beschreibung zeugt dabei nicht von weiblicher Begeisterungsfähigkeit für alles, was glitzert und

---

56 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 336.

57 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 327.

## - 2.4. Grenzen und Grenzübertritte -

---

glänzt, sondern markiert explizit, dass Enite von ihrer ehemaligen Armut entbunden ist. Dass sich dies über das Vehikel des Pferdes erfüllt, ist freilich Spiegelung der Initialaventüre – von der armen Enite, die wie eine Magd die Pferde der Gäste versorgen muss, zur Halterin des kostbarsten Rosses aller Zeiten. Hier ist ihre Entwicklung zu Ende, die Handlung muss aber nicht nach Krahs sofort enden, denn der Held Erec hat sein letztes Abenteuer noch nicht bestanden. Denn:

„Wenn man das Sujet als die Entfaltung eines Ereignisses versteht – nämlich des Übergangs über eine semantische Grenzlinie – so wird seine Reversibilität evident“<sup>58</sup>

Diese Feststellung gleicht nun wieder sehr einem Grundgesetz der antiken Physik, wonach jede Aktion eine Reaktion nach sich ziehe. Frei übertragen folgt jedem Ereignis eine ihm entgegen gesetzte Bewegung, deren erklärtes Ziel es ist, den *status quo ante* wiederherzustellen.

## 2.5. Der „Chronotopos“ einst und einst.

Begriffe wie „einst“ und „vorher“ bedürfen eines gewissen zeitlichen Ablaufes. Insofern darf – wenn von Veränderungen der Figuren oder eines Raumes die Rede ist – die Zeit als interpretatorische Größe nicht fehlen. Diese soll aber nicht für sich selbst untersucht werden, sondern immer in Verbindung mit dem Raum. Michail Bachtin prägte den Begriff des „Chronotopos“, der diese Untrennbarkeit beschreibt. Den Terminus überträgt er aus der mathematischen Naturwissenschaft in die Philologie und meint damit die künstlerischen Zeit-Raum-Beziehungen in der Literatur:

„Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur [...] Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“<sup>59</sup>

Die Zeit sei dabei relativ, dehnbar oder stauchbar und wird dadurch ein Merkmal der Kunst bzw. der Künstlichkeit. Für den literarischen Raum bedeute dies:

„[Der] Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“<sup>60</sup>

Die literarische Aneignung von realem historischen Raum und Zeit hat sich im Laufe der Jahrhunderte verändert, dabei habe jede Epoche ihren eigenen Beitrag zur Tradition des Genre geleistet. Das bedeutet, dass Dichter nicht nur aus dem Zeit-

---

58 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 339.

59 Michail M. Bachtin: Chronotopos. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008 (=stw, 1979), S. 7.

60 ebda.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Raum-Verständnis der eigenen Epoche schöpfen konnten, sondern auch aus dem Gestaltungspool ihrer Zeitgenossen sowie der literarischen Vorgänger, deren Schaffen zuweilen eine relativ stabile Typologie aufweist. Um also der Tradition der Raumzeit im Artusroman auf den Grund zu gehen lohnt ein Blick zurück auf die antiken Vorbilder.<sup>61</sup>

### 2.5.1. Der griechische Roman.

„Der griechische Roman hat fast alle Genres der antiken Literatur in seiner Struktur genutzt und weitertransportiert. Doch alle diese Elemente[...] sind hier zur neuen spezifischen Einheit des Romans umgeschmolzen und zusammengefügt, deren konstitutives Moment gerade die Abenteuerzeit des Romans ist.“<sup>62</sup>

Der spezifische Inhalt des **abenteuerlichen Prüfungsromans** entspinnt stets die Geschichte zweier Liebenden, die nach dem ersten Aufblühen der gegenseitigen Zuneigung allerlei Prüfungen zu bestehen haben, um letzten Endes – und das sei von Anfang an klar – zusammen zu finden. Zwischen diesen beiden Punkten vollziehe sich die gesamte Romanhandlung. Diese Eckpfeiler finden auch im doppelten Cursus des Artusromans: Die Haupthandlung in Form der Abenteuerwege wird umschlossen durch Szenen am Artushof, die den Rahmen der Erzählung bilden.<sup>63</sup> Dementsprechend großes Gewicht wird der Zeit, die dazwischen liegt beigemessen. „*Im Grunde genommen* aber dürfte gar nichts zwischen ihnen liegen“<sup>64</sup>, schreibt Bachtin über den Prüfungsroman. Die Ereignisse, welche die Vereinigung der Liebenden hinauszögert, sind der eigentlichen, linearen Zeit nicht untergeordnet – sie spielen für die Figuren keine biographische Bedeutung

Demnach ist die eigentliche Handlung auch unabhängig von der realen Lebenszeit der Helden. Trotz der enormen Kluft, die zwischen dem Anfang und der glücklichen Vermählung am Ende liegen, altern die Figuren nicht. Der Bewährungsweg hinterlässt im Leben der Helden und in ihren Charakteren keinerlei Spur, sie machen keine innere Entwicklung durch. Ähnliches sieht Wolfgang Haubrichs auch bereits in der Figur des Erec:

„Wenn der Protagonist Erec einmal, wenn auch nicht *sponte sua*, in jener berühmten

---

61 Uta Störmer-Caysa beschäftigte sich auf ihrer Spurensuche nach Raum und Zeit im höfischen Roman ebenfalls mit dem Chronotopos Bachtins. Ihre räumlichen Betrachtungen sind demnach alle von einer starken Zeitlichkeit geprägt, bietet jedoch einen umfassenden Überblick über eine Vielzahl chronotopischer Phänomene, sowohl im Bezug auf die Figuren selbst, als auch im Sinne motivischer Betrachtungen. (vgl. Uta Störmer-Caysa: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin/New York: de Gruyter 2007.)

62 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S 12.

63 vgl. Joachim Bumke: Der „Erec“ Hartmanns von Aue. Berlin/NY: de Gruyter: 2006, S. 73ff.

64 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 13.

## - 2.5. Der „Chronotopos“ einst und einst. -

---

Bettszene, seines fehlerhaften Verhaltens innegeworden ist, weiß er sofort, daß und was er zu handeln hat: Er besitzt das 'richtige Bewußtsein'.<sup>65</sup>

Doch trotz dieser überzeitlichen Eigenschaft des Protagonisten, besteht ein Unterschied zwischen Erec dem *juncere* des Anfangs und dem König von Karnant. Jedoch nicht so beim griechischen Roman Es ist, als bliebe hier die Zeit außerhalb der Rahmenhandlung stehen. Die Figuren können von „ihrer Zeit“ in eine andere/unlineare Abenteuerzeit eintreten, in der sich die eigentliche Handlung abspielt. Das zeigt sich eben auch daran, dass einzelne Episoden zwar Stunden und Tage dauern, ihre Summe jedoch unter dem Vorzeichen des Abenteuers gleich Null ist.

Dieser Wechsel ist an den Übertritt von einem normalen Alltagsraum in einen Abenteuerraum geknüpft. Denn es liege „auf der Hand, daß von einer historischen Lokalisierung der Abenteuerzeit keine Rede sein kann.“<sup>66</sup> Das Fehlen jedweder historischer, alltagsbezogener oder biologisch-altersgemäßer Konsequenzen lässt Bachtin – zumindest äußerlich – von einer „leeren Zeit“ sprechen. Innerlich jedoch gliedert sich die Abenteuerzeit in eine Reihe kurzer Abschnitte, in der die Zeit äußerlich-technisch organisiert ist. Momente wie Flucht oder rechtzeitiges Erscheinen ermöglicht den nötigen Zeitdruck, um in den Episoden – trotz ohnehin bekannten Ausgangs – Spannung zu erzeugen. Lenkende Kraft ist dabei der Zufall.

Das mit dem Zufall einhergehende Motiv der Begegnung ist für Bachtin seiner Natur nach chronotopisch. Denn in allen Begegnungen ist „die zeitliche Bestimmung [...] nicht zu trennen von der räumlichen Bestimmung“<sup>67</sup>. Zur selben Zeit am selben Ort zu sein, ist eine chronotopische Überlappung. Das Motiv bleibt sogar im Negativen bestehen: Dass man einander im Roman eben nicht trifft, kann genauso Bedeutung tragen und somit Teil der konstruierten Welt sein. Bachtin weist dem Chronotopos der Begegnung einen exakten, formalen bei, der freilich abstrakt sei. Dieses Unkonkrete erlaubt es, die Räume frei und beliebig zu vertauschen:

„Der Charakter des jeweiligen Ortes wird nicht zu einem Bestandteil des Ereignisses, in das Abenteuer findet der Ort nur als bloße abstrakte Extensität Eingang. Deshalb sind alle Abenteuer des griechischen Romans translozierbar; das, was in Babylon geschieht, könnte auch in Ägypten oder Byzanz geschehen, und umgekehrt.“<sup>68</sup>

Das gilt natürlich auch für die Zeit. Da die Abenteuerzeit keine „außerzeitlichen“

---

65 Wolfgang Haubrichs: Zur Ausstattung des inneren Menschen. Die historische Semantik von *conscientia*, *castitas* und *k(i)usche* im Mittelalter. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hg. v. Burkhard Hasebrink u.a. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 295.

66 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 14.

67 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 20.

68 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 24.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Spuren hinterlässt, lassen sich auch die einzelnen Episoden ohne qualitative Einbußen verschieben. Generell lässt der Prüfungsroman Konkretisierungen vermissen. Die spezifischen Abenteuer dienen der Prüfung bereits vorher ausgeprägter Eigenschaften wie Ehre, Mut und Keuschheit. Ideale, die auch im mittelalterlichen Verhaltenskodex noch zu finden sind.<sup>69</sup> Zwar endet der Weg der Bewährung sowohl im Artusroman als auch im griechischen Roman in der glücklichen Vereinigung des Brautpaares, in der antiken Tradition ist dies allerdings bemerkenswert streng: Alles kehrt an seinen Ausgangspunkt zurück. Eine innere Wandlung des Helden findet nicht statt, die Handlung kann und muss daher am Ende wieder nahtlos an den Anfang anschließen. Bachtin erkennt im griechischen Roman einen „statischen Chronotopos“, in dem Mensch und Welt „einen absolut fertigen und unverrückbaren Charakter“<sup>70</sup> besitzen.

Der zweite Typus des **abenteuerlichen Alltagsromans** ist weniger statisch und folglich auch weniger abstrakt, denn es kommt hier zu einer Verknüpfung der Abenteuerzeit mit der Zeit des alltäglichen Lebens, die eine neue Abenteuerzeit hervorbringt. Es gibt „keine außerzeitliche Kluft zwischen zwei benachbarten Momenten der realen Lebensreihe“ mehr, sondern es „verschmilzt der eigentliche *Lebensweg* mit dem *realen Weg des Wanderns und Umherirrens*“<sup>71</sup>. Dazu kommt das Motiv der Metamorphose, etwa die Verwandlung des Helden in einen goldenen Esel als Ausdruck und Darstellung eines Identitätsverlusts:

„Auf Grundlage der Metamorphose wird ein Typ der Darstellung geschaffen, der ein ganzes Menschenleben mit dessen wesentlichen Umbruchs- und *Krisen*momenten erfaßt; es wird gezeigt, wie aus einem *Menschen ein anderer wird*. Dabei wird ein und derselbe Mensch in verschiedenen, ja deutlich verschiedenen, Gestalten vorgeführt, die als verschiedene Zeitabschnitte und Etappen seines Lebenswegs in ihm vereint sind.“<sup>72</sup>

Ich komme nicht umhin in diesem Zusammenhang an die Sigune im *Parzival* zu denken. Der Hartmann'sche Artusroman begleitet die Helden zwar durch einen signifikanten Abschnitt ihres Lebens, die Reise entfaltet sich aber linear, entwickelt sich von A nach B kontinuierlich weiter. Der Ritter Parzival begegnet Sigune im Laufe der Handlung immer wieder in unregelmäßigen Abständen (Buch III, V, IV und XVI) und zeigt diese tatsächlich zu unterschiedlichen Etappen ihres Lebensweges – oder besser Leidensweges. Von der trauernden Frau, die ihren gefallen Gatten in Armen

---

69 Ich berufe mich hier auf den höfischen Tugendkatalog, den Störmer und Cormeau als neuen Ausdruck des Selbstbewusstseins einer emporstrebenden Ministerialität bezeichnet haben. (vgl. Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer: *Hartmann von Aue. Epoche, Werk, Wirkung*. 3., aktualisierte Auflage. München: Beck 2007, S. 57-62.)

70 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 35.

71 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 36f.

72 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 40.

## - 2.5. Der „Chronotopos“ einst und einst. -

---

hält über die Keusche Nonne, die in spiritueller Ehe mit einem Toten lebt bishin zur Verstorbenen, die neben ihrem Schionatulander begraben wird und mit ihm endlich die letzte Ruhe findet. Zwar ist sie immer dieselbe, verwandelt sich nach antikem Vorbild also nicht in Fabelwesen, dennoch ist ihre Darstellung jeweils unterschiedlich.

Doch zurück zum Alltagsroman, der im Gegensatz zum Prüfungsroman nun eine innere Wandlung seiner Figuren kennt. Wobei Bachtin genau genommen keine Entwicklung sieht, „sondern eine Krise und Wiedergeburt“<sup>73</sup>. Ein Moment, den man vielleicht am besten am Beispiel des Iwein nachvollziehen kann, der nach seinem nackten Wahnsinn (siehe S. 21) auch einen kompletten Neuanfang als Ritter erfährt. Im Gegensatz zum ersten Typ dienen die Abenteuer nicht zur bloßen Bestätigung der Identität, sondern zur Zeichnung eines neuen Bildes vom gereinigten Helden. Diese Entwicklung/Wiedergeburt setzt ein relatives Verhältnis von Abenteuerzeit und „echter“ Zeit voraus, wie es im griechischen Alltagsroman der Fall war. In einer kausalen Welt, in der Vorfälle und Handlungsabläufe aufeinander aufbauen, bedarf es einer gewissen Stringenz, ohne die ein chronologisches Fortschreiten der Geschichte – mitsamt Entwicklung/Bewährung der Helden – nicht möglich wäre. Interessant ist es jedoch, dass dieser Umstand nur für die Figuren zu gelten scheint:

„In der Umwelt hinterläßt diese Zeitreihe – gleich der griechischen Abenteuerreihe – keinerlei Spuren. [...] Die Wandlung des Menschen, seine Metamorphose geht gänzlich unabhängig von der Welt vor sich; die Welt selbst bleibt unverändert.“<sup>74</sup>

Der Held des Alltagsromans ist nicht mehr statisch, er muss erst zum Helden werden. Ebenso konkret ist nun auf die Zeit, die während einzelner Abenteuer zwar beliebig gedehnt und gepresst werden kann, dazwischen aber einen chronologischen Rahmen bietet. Abstrakt bleibt lediglich der Raum, der sich trotz Metamorphose des Menschen nicht verändert. Wir haben es nach wie vor mit einem statischen Raum zu tun.

### 2.5.2. Die historische Inversion.

Vor der *Science Fiction* und ihrer oft detaillierten Darstellung einer möglichen Zukunft unserer Welt, blieb den Erzählern zur Entwicklung erstrebenswerter Moralsysteme neben der Utopie nur eine Methode, die Bachtin die „historische Inversion“ nennt:

„Das Wesen einer solchen Inversion besteht darin, daß das mythologische und künstlerische Denken Kategorien wie Ziel, Ideal, Gerechtigkeit, Vollkommenheit, harmonischer Zustand des Menschen und der Gesellschaft u.a. in der Vergangenheit

---

73 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 40.

74 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 45.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

ansiedelt. Die Mythen vom Paradies, vom Goldenen Zeitalter, vom heroischen Zeitalter, [...] usw. sind Ausdrucksweisen dieser historischen Inversion. Etwas vereinfacht könnte man sagen, daß dabei das, was tatsächlich erst in der Zukunft verwirklicht werden kann oder soll, [...] keineswegs aber eine Realität der Vergangenheit ist, als etwas, das bereits in früherer Zeit existent war, dargestellt wird.“<sup>75</sup>

Die Kongruenz dieses Entwurfs mit der Funktion des König Artus in der ihm eigenen Gattung ist beispielhaft: Artus, der sagenhafte König Britanniens aus epischer Vorzeit, agiert in einem ritterlichen Idealsystem mit zeitgenössisch gekleideten und handelnden Helden als Vorbild für den Adels der realen Gegenwart des 12. und 13. Jahrhunderts. Bachtin erklärt den Hintergrund:

„Die Gegenwart und besonders die Vergangenheit wurden dabei auf Kosten der Zukunft angereichert. Nur die Gegenwart und die Vergangenheit – das 'ist' und das 'war' – verfügen über die Kraft und Stichhaltigkeit des Realen, Wirklichen;“.<sup>76</sup>

Der Zukunft würde jedoch diese „innere Konkretheit“ fehlen, sie ist reine Utopie. Erst mit dem Rechtfertigungsanspruch der Vergangenheit wird dieses anzustrebende Ideal, diese wünschenswerte Zukunft auch eine potentiellen Zukunft – zumindest im Kopf. Die historische Inversion ermöglicht so die **Geburt des Ritters aus der Zukunft**.

„Der Mensch wuchs auf Kosten der Zukunft und wurde – gemessen an seinen Zeitgenossen – zu einem Recken [...], man versah ihn mit unglaublichen Körperkräften und einer unerhörten Leistungsfähigkeit; man heroisierte seinen Kampf mit der Natur, seinen nüchternen praktischen Verstand, ja sogar seinen gesunden Appetit und seinen Durst. Ideale Größe, Kraft und ideale Bedeutung des Menschen sind hier niemals von räumlichen Maßen und von zeitlicher Dauer losgelöst.“<sup>77</sup>

Der Held ist zwar ein Übermensch, der sich jedoch nicht über seinen Raum und seine Zeit hinwegsetzen kann. Die Phantastik der Folklore bewegt sich also trotz der literarischen Übertreibung in den Regeln der Realität, stützt sich auf tatsächlich Menschenmögliches. Ohne die Möglichkeit zur Nachahmung – wenn auch im Kleinen – wäre ja die gesamte Vorbildwirkung, die mühsam aus der utopischen Zukunft über die beispielhafte Vergangenheit in die tatsächliche Gegenwart transponiert wurde, obsolet.

### **2.5.3. Der Ritterroman.**

Die Abenteuerzeit des antiken, griechischen Typs wurde direkt ins Mittelalter übernommen. Der Ritterroman ist stark von episodenhaftem Erzählen geprägt, deren Dauer nur für das jeweilige Abenteuer von Belang ist:

---

75 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 75.

76 ebda

77 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 77.

## - 2.5. Der „Chronotopos“ einst und einst. -

---

„Die Zeit zerfällt in mehrere Segmente, die Abenteuer, innerhalb welcher sie abstrakt-technisch organisiert ist; auch die Verknüpfung der Zeit mit dem Raum ist eine technische. [...] Der Erprobung des Helden (und der Dinge) auf ihre Identität (vor allem die Erprobung der Liebestreue und der Einhaltung des ritterlichen Ehrenkodex) kommt hier die gleiche organisierende Rolle zu.“<sup>78</sup>

Die Aventure greift durch die Abfolge ihrer Abenteuer erstmals als kontrollierende Größe in die Struktur des Textes ein. Jedes Mal wenn der Held aus einem höfischen Raum hinaustritt, um das Abenteuer zu suchen, wird die Zeit gegenstandslos. Ein Tag endet mit der Bewältigung eines Problems. Die innere Abgeschlossenheit dieser Episoden lassen sich im *Erec* deutlich erkennen: In starr gespiegeltem, stufenweisem Aufbau muss der Held seine Abenteuer bestehen, die aber im Vergleich zur Antike schon nicht mehr translozierbar sind. Für den *Iwein* jedoch hat Hartmann diese temporale Isolierung aufgebrochen und die Aventuren innerhalb ihrer Cursi auch auf zeitlicher Ebene kausal miteinander verwoben. Inwieweit das auch auf die Räume zutrifft, wird an späterer Stelle (Kapitel 3. Raumkategorien des MA) zu klären sein.

### a) Die Alltäglichkeit des Plötzlichen

Der Zufall war bisher stets die treibende Kraft, wenn sich die Handlung in der Abenteuerzeit – man könnte auch synonym sagen: im Abenteuerraum – vollzieht:

„In den Ritterromanen wird dieses 'plötzlich' gleichsam zu etwas Normalem, zu etwas, das alles determiniert und beinahe gewöhnlich ist. [...] Man erwartet das Unerwartete, und man erwartet nur dieses. Die ganze Welt wird in der Kategorie des 'plötzlich', der Kategorie der wunderbaren und überraschenden Zufälligkeit zugeordnet.“<sup>79</sup>

Ich wehre mich gegen den Begriff des Zufalls, da er zu Missverständnissen führt. Es ist das Schicksal, das die Geschehnisse lenkt. Im großen Ganzen des Romans ist es natürlich kein Zufall, dass Erec im Wald auf die Räuber trifft: Erstens ist es der angestammte Raum der Gesetzlosen, zweitens ist es die Bestimmung des Helden, die erste Stufe auf seinem Prüfungsweg. Er *muss* die Räuber treffen, damit Enite ihr Schweigeverbot zum Wohle des Gatten brechen und Erec seine Tapferkeit unter Beweis stellen kann, und daher trifft er sie auch. Dass etwas „zufällig“ geschieht, heißt nicht, dass es „unabsichtlich“ oder „aus Versehen“ passiert: Alles hat seinen Grund, seine Bestimmung – sowohl innertextuell für die Entwicklung des Helden, als auch für die Makrostruktur des Romans und sogar innerhalb der Gattungstradition.

Zwar lässt sich der Held auf seinen Wegen vom Schicksal lenken (das gesamte Turnierwesen fußt schließlich auf dem Prinzip des Gottesurteils), er ist aber nicht

---

78 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 79.

79 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 80.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

länger der Getriebene: Das Plötzliche wird zum Normalzustand, in dem sich der Ritter frei bewegt. Nur für das Publikum bleibt ein Überraschungsmoment bestehen, wie Uta Störmer-Caysa in ihren chronotopischen Vorbemerkungen schreibt:

„Das Wunderbare steckt nicht ein für allemal im Text, sondern es entfaltet sich in der Rezeption, wenn der Hörer oder Leser mit seinen Ansichten von Kausalität und erwartbaren Abläufen die fiktionale Welt im Kopf nachschafft.“<sup>80</sup>

### **b) Der neue Zufall.**

Der neue Umgang der Figur mit dem eigenen Schicksal ist aber nicht alleine in ihr selbst abzulesen. Die Verwandlung hin zu einem emanzipierterem Menschenbild, das sich allem Göttlichen zwar unterordnet, die ihm in den Weg geworfenen Steine aber als Anlass zur Erprobung von Kraft und Tapferkeit sieht, passiert zeitgleich mit einer Anpassung des Raumes:

„Auch erhält der Zufall [...] im Ritterroman eine ganz andere Note als im griechischen Roman. Ist es dort die nackte Mechanik zeitlicher Divergenzen und Konvergenzen in einem abstrakten Raum, der mit Raritäten und Kuriosa angefüllt ist, so besitzt der Zufall hier den ganzen Reiz des Wunderbaren und Geheimnisvollen, wird er personifiziert in Gestalt guter und böser Feen, guter und böser Zauberer, lauert er in verzauberten Hainen und Schlössern usw.“<sup>81</sup>

Alle Handlung bekommt oberflächlich betrachtet einen neuen Hintergrund. Der dargestellte Raum ändert sich mit seinen Helden und bekommt neue Nuancen verpasst. Während man die Veränderungen des Raums vom Abstrakten hin zum verzauberten Garten deutlich an äußeren Veränderungen festmachen kann, fehlt bei den Protagonisten weiterhin die nötige Innensicht. Die Entwicklung des Helden vollzieht sich weiterhin ausschließlich durch seine Taten, mit dem Ziel Ehre zu gewinnen. Dieses Ruhmelement ist es, das den Ritterroman deutlich von seinem griechischen Vorbild abhebt und ihn dem Epos annähert. Bedeutender Unterschied sei hierbei laut Bachtin die Individualität der Helden, die gleichzeitig etwas repräsentieren. Sie stehen nicht länger nur „für sich selbst“.

### **c) Die Pluralität der Helden.**

„Zwischen den verschiedenen Helden der Ritterromane zeigen sich keinerlei Ähnlichkeiten, weder in ihrem Äußeren noch in ihrem Schicksal. Lancelot ist Prazival ganz und gar nicht ähnlich, Parzival ähnelt nicht Tristan. Dafür sind über jeden von ihnen mehrere Romane entstanden.“<sup>82</sup>

Zwar kennt die mhd. Literatur nur einen Erec, dennoch kennen wir die Figur jeweils

80 Störmer-Caysa: Grundstrukturen. [siehe FN 61], S. 196.

81 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 81.

82 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 81.

## - 2.5. Der „Chronotopos“ einst und einst. -

---

unterschiedlich nuanciert aus anderen Bearbeitungen – dem Hartmann-Vorbild Chretien, oder die altnordische Erex-Saga etwa. Außerdem hat Erec Einzug in den mittelhochdeutschen Heldenkanon gefunden, wird beispielsweise im Schwesterroman Iwein zu Vergleichszwecken herangezogen oder auch im Tandaradeis erwähnt. Iwein wiederum taucht in Strickers *Daniel* wieder auf und übertritt im *Gauriel von Muntabel* sogar mitsamt seinem Löwen die Werksgrenzen. Sie entstammen „wie die epischen Helden einer gemeinsamen Schatzkammer von Gestalten, die allerdings nicht wie beim Epos national, sondern international ist“; der Held und seine wunderbare Welt sind für Bachtin „aus einem Stück gemacht, es gibt zwischen ihnen keine Divergenz“.<sup>83</sup>

Sie sind darum auch nicht in einer gewissen nationalen Heimat verhaftet, ihr Sein zeichnet sich durch eine einheitliche Fremde aus – alle mit der gleichen Auffassung, wie Heldentat auszusehen haben und was eine Schmach ausmacht. Nicht nur diese Fremde ist also einheitlich, auch die in ihre herrschende Moral.

„Der Held ist in dieser Welt 'zu Hause' (nicht aber in der Heimat); er ist ebenso wunderbar wie diese Welt; Wunderbar ist seine Herkunft, wunderbar sind die Umstände seiner Geburt, die Art und Weise seiner Kindheit und Jugend, wunderbar ist seine physische Natur usw. Der Held entstammt ganz und gar dieser wunderbaren Welt, und er ist ihr bester Vertreter.“<sup>84</sup>

### d) Hyperbolie der Abenteuerzeit.

Es bleibt die Betrachtung der Raum-Zeit-Konstrukte des Ritterromans. Wie bereits gesagt, handelt es sich hier um eine modifizierte Variante der Abenteuerzeit:

„Im griechischen Roman besaß sie innerhalb der einzelnen Abenteuer eine technische Wahrscheinlichkeit: Ein Tag war ein Tag, eine Stunde eine Stunde. Im Ritterroman wird auch die Zeit als solche bis zu einem gewissen Grade wunderbar. Eine märchenhafte Hyperbolie der Zeit tritt zutage: Stunden werden auseinandergezogen, Tage zu Augenblicken zusammengerafft, und die Zeit selbst kann verzaubert werden.“<sup>85</sup>

Zwar finden wir bei Hartmann keine verzauberte Zeit (wohl aber verzauberte Räume), dennoch ist die temporale Praxis ohne Zweifel wunderbar. Wenige Tage werden im *Erec* in tausenden Versen geschildert, eine 14-tägige Ruhepause gerade einmal erwähnt. Generell tritt die normale Zeit vielfach über die Ufer: ein Tagesritt führt nicht bis zum Sonnenuntergang, sondern zur nächsten Unterkunft, mit der zweckweigerlich ein weiteres Abenteuer verbunden ist. Der Zeit als Ordnungsmacht hat nun also – anders als in der Antike – keine absolute Hoheit mehr.

---

83 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 82.

84 ebda.

85 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S. 83.

### 3. Raumkategorien des Mittelalters

Was ist Raum also? In Bezug auf den literarischen Raum vor allem eines: vielschichtig. Ob man ihn nun als imaginatives Bild einer physikalischen Wirklichkeit betrachtet, als Welt der Figuren, oder als Schauplatz der Handlung<sup>86</sup> – immer wirken im Raum mehrere Ebenen mit. Der Raum ist eingebettet in eine historische Tradition und eine geistesgeschichtliche Epoche, er spiegelt kulturelle und soziale Strukturen wider, er hat seine eigenen Ausdrucksmittel. Und was seine eigenen Zeichen besitzt, hat auch eigenen Inhalt: Der Raum ist also mit eigenen Werten versehen, semantisiert. Er besitzt seine eigenen Gesetze, sein eigenes Inventar und – wie uns Bachtin glaubhaft macht – seine eigenen zeitlichen Abläufe. Durch diese Eigenheiten grenzt sich ein Raum auch von anderen Räumen ab, er kann betreten und (mit Vorbehalt) auch wieder verlassen werden. Wie ein Raum aufgebaut ist, hat direkten Einfluss auf das Verhalten der Figuren und somit auf die Handlung. Laut Ernst Trachsler sind etwa manche Abenteuer „an bestimmte Schauplätze gebunden, die der Ritter aufsuchen muß, um sie zu bestehen“<sup>87</sup>.

Dabei kann der Raum selbst seiner Ausformung und Funktion nach literarischer Tradition folgen. Gerade im Artusroman ist der Raum in der Regel kein Einzelfall: Hartmann bedient sich fixer Raumkategorien, die er aneinanderreihet und verknüpft. Manfred Gsteiger konstatiert schon im Hinblick auf die literarischen Räume bei Chretien eine feste kunstmäßige Form mit bestimmten Bildern und Ausdrucksformen:

„Immer wieder heisst es von einer Burg, sie sei schön und fest, finden Liebesgespräche in einem Garten statt, wird in einer Ebene gekämpft, reitet ein Ritter durch einen wilden Wald, ist das Land durch Berge und Täler gekennzeichnet. Diese Tatsache lässt sich in eine geistesgeschichtliche Gesamtschau des Mittelalters einordnen, und es kann der Versuch unternommen werden, sie aus bestimmten Eigenarten des mittelalterlichen Denkens zu erklären. Man wird diese Darstellungsweise etwa als 'Typismus' oder 'Schematismus' berechnen und darauf hinweisen, dass es sich dabei um ein Kennzeichen des gesamten mittelalterlichen Kunst handelt.“<sup>88</sup>

Dabei prägte der vorherrschende Traditionalismus die so genannte schul- und handwerksmäßige Dichtung in einem Ausmaß, die an Massenplagiat grenzt. Vorbild sind dabei feste Formeln, oder *loci communes* (Gemeinplätze) der antiken Rhetorik.

86 vgl. Joachim Schröder: Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Göppingen: Kümmerle 1972 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr 61), S. 93.

87 Ernst Trachsler: Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman. Bonn: Bouvier 1979 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd 50), S 141.

88 Manfred Gsteiger: Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes. Literarische Tradition und künstlerische Gestaltung. Bern: Francke 1958, S. 5.

### - 3. Raumkategorien des Mittelalters -

---

Wohl auch ein Grund dafür, dass sich die literarischen Schauplätze, äußerlich zwar nach der realen Welt modelliert, schwer in der wirklichen Welt verorten lassen:

„In der Artus- und Gralliteratur bleibt der geographische und politische Raum durchweg vag in Bezug auf gesamtheitliche Geschlossenheit und phantastisch, was Einzelheiten wie Entfernung und Namengebung betrifft. Wer eine kartographische Fixierung versuchen wollte, würde bald kapitulieren müssen.“<sup>89</sup>

Uwe Ruberg versucht in weiterer Folge, die konstituierenden Markierungspunkte und „Bausteine“ des Raumes systematisch darzustellen. Er unterscheidet vornehmlich zwischen Naturraum (Gewässer, Wälder, Wiesen, Berge sowie Wege) und Kulturraum (Städte und Burgen, Tore, Türme etc). Beim Wald unterlässt er jedoch eine Differenzierung Wilder bzw. Jagdwald. Ihm genügt die Erwähnung von einladenden, guten Wäldern einerseits, dem unheimlichen, bösen Wald mit drohenden Gefahren andererseits. Der angenehme Wald mit seinen Möglichkeiten zu Jagd und Erholung locke den Romanritter gleichermaßen an, wie das „Böse“.<sup>90</sup>

Diese Suche nach motivischen Gemeinsamkeiten ist nach wie vor aktuell, sie zieht sich wie ein roter Faden durch die Sekundärliteratur. Auch meine Kategorisierung der Räume bei Hartmann folgt dem bekannten Muster; Der Aufbau folgt nach der äußerlichen Gestalt des jeweiligen Typs und wirft einen Blick auf den dahinter liegenden, tieferen Sinn. Als Überleitung möchte ich erneut Manfred Gsteiger bemühen:

„Wenn man nun weiter nach den Gründen des Typismus sucht, lässt sich diese Tendenz der mittelalterlichen Kunst mit dem religiösen Gefühl der Zeit zusammenbringen [...] Das Weltbild des Mittelalters ist auf eine zentrale Idee ausgerichtet.“<sup>91</sup>

In unserem Fall: König Artus.

---

89 Uwe Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. München: Fink 1965 (= Medium Aevum – Philologische Studien, Bd 9), S 27.

90 vgl. Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot [siehe FN 89], S. 52.

91 Gsteiger: Landschaftsschilderungen. [siehe FN 88], S. 5.

### 3.1. Der Artushof.

Wie also entwirft Hartmann einen literarischen Raum? Ich beginne praktischer Weise mit dem Anfang, dem Prolog des *Iwein*. Nach der Sentenz über die *rehte güete* folgt gleich im zweiten Satz des Werks die maßgebliche Instanz als Beweis:

*„küneec Artûs der guote,  
der mit rîters muote  
nâch lobe kunde strîten.  
Er hât bî sînen zîten  
gelebet alsô schône  
der er der êren krône  
dô truoc und noch sîn name treit.“* (Iw 5 – 11).

Durch nur einen Vers ist Artus untrennbar mit dem Attribut 'gut' versehen. Er beweist ritterliches Gemüt, kann kämpfen und trägt – wohl am wichtigsten – die Krone der Ehre. Damit ist umrissen, wonach der Mensch im Wirkungsgefüge dieses Textes zu streben hat: *êre*. So zu handeln, wie auch König Artus es tut. Er ist das Vorbild jeden Handelns, oder sollte es zumindest sein. Zuvor wird er jedoch auch im deutschen Text als der legendäre *Rex quondam rexque futurus* etabliert, wie ihn schon die britische Tradition gezeichnet hat:

*„sî jehent er lebe noch hiute:  
er hât den lop erworben,  
ist im der lîp erstorben,  
sô lebet doch iemer sîn name.“* (Iw 14 – 17).

Artus ist die erste Person, auf die der Text Bezug nimmt. Seine Nennung steht noch vor der Selbstnennung Hartmanns. Dem König kommt also mehr noch als dem Autor eine konstatierende Funktion zu, seine Figur ist maßgeblich für den Text. Der direkte Verweis in Vers 20 *nach sîner sîte* zu handeln macht ihn zur Grundlage der Weltordnung. Es mag also verwundern, wieso Artus selbst so wenig an der eigentlichen Handlung beteiligt ist. Hans-Manfred Schuh schreibt über die enttäuschte Erwartungshaltung, im Artusroman tatsächlich einen erzählerischen Fokus auf namensgebenden König zu finden:

„Die Gründe dafür liegen in einer dezentralen Konzeption der Artusfigur bei Chrétien, der Artus in seinen Romanen nicht als personalen Mittelpunkt agieren lässt, sondern ihn über weite Strecken in den Schatten des Romangeschehens stellt.“<sup>92</sup>

---

92 Hans-Manfred Schuh: Die Darstellung von König Artus bei Chrétien de Troyes. In: *König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn*. Hg. v. Stefan Zimmer. Heidelberg: Winter 2005, S. 67.

### - 3.1. Der Artushof. -

---

Ferner betont er die Degradierung der Artusfigur und begründet diese durch ihre erzählperspektivische Randstellung und verweist auf das eigentliche Ziel der Analyse:

„Am Namenspatron der Artusdichtung interessierten eher die Inhalte und Verfahren seiner mythischen Verklärung denn jene disparaten literarischen Versatzstücke, aus denen sich ein individuelleres Charakter- und Persönlichkeitsbild des Menschen Artus zusammensetzen ließe.“<sup>93</sup>

Das dürfte aber eben daran liegen, dass Artus nicht als handelnde Figur gebraucht wird, sondern als übergeordnete Instanz der Ehrhaftigkeit. Durch seine Zeichnung als idealer König wird er gleichsam zu einem statischen Konstrukt, das sich nicht weiterentwickeln kann. Ein Bewährungsroman mit Fokus auf Artus selbst kann nicht funktionieren, da ein Idealzustand keinen Angriffspunkt für Zweifel zulässt. Ihm ist bei Chrétien und Hartmann eine beinahe biblische Unfehlbarkeit zugeschrieben.

Diese Vorbildhaftigkeit ist außerdem, wie auch Judith Ster richtig erkennt, ein utopischer Entwurf<sup>94</sup>. Wichtig ist ihre Feststellung, dass es sich um ein statisches System handelt, das sich nicht bewähren muss, sondern *ab ovo* Bestand hat:

„Artus und seine Lebensweise waren so hervorragend, dass ihm diese *saelde*, dieser Segen Gottes ein Leben lang zuteil geworden sind. [...] Artus Vorbildhaftigkeit muss nicht durch glorreiche Heldentaten legitimiert werden.“<sup>95</sup>

Dass die Betrachtung seiner Person anscheinend Vorzug genießt vor der Analyse seines Hofes, trägt. Denn der Raum Artushof definiert sich einzig und alleine durch den Herrscher, der das personifizierte Ideal darstellt. In diesem Sinne muss man die Figur – und das ist einzigartig! – mit dem Raum gleichsetzen, Artus ist der Mittelpunkt des Hofes. Wir haben es also mit einer Art von topischer Apotheose zu tun. Mehr noch, der König ist nicht nur innerhalb seines ihm eigenen Raumes allgegenwärtig, sondern seine Gesetze lassen sich im ganzen Werk Gültigkeit beweisen. Auch der Wald mit seiner wilden Darstellung und seinem kriminellen Gefahrenmobiliar definiert sich durch die Abwesenheit höfischen Verhaltens. Als Element der Artuswelt trägt der Ritter – auch wenn Erec und Iwein sich noch bewähren müssen – immer das Höfische in sich. Das arturische Ideal trifft man

---

93 Schuh: Darstellung von König Artus [siehe FN 92], S. 67..

94 Auf die „Durchreise durch (das arthurische) Utopia“ begibt sich auch Tomas Tomasek, der den idealen Weltentwurf Thomas Morus' jedoch v.a. Im *Parzival* und dem *Tristan* zu entdecken versucht. (vgl. Tomas Tomasek: Auf der Durchreise durch (das arthurische) Utopia. In: Raumerfahrung, Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident. Hg. v. Laetitia Rimpau u.a., Berlin: Akademie Verlag 2005, S 99ff.)

95 Judith Ster: Der Artushof in Hartmanns Erec und Iwein als utopischer Entwurf. Diplomarbeit: Universität Wien 2003, S. 70.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

dadurch in jedem Raum an.<sup>96</sup> Diese Allgemeingültigkeit der Gesetzmäßigkeiten bringt dem Artushof zusätzlich den Anschein, eines „Überraums“, der nicht nur für sich selbst gilt, sondern die gesamte Textwelt bestimmt, ja sogar programmatisch über die Werkgrenzen hinaus auf die ganze Gattung Artusroman wirkt.

Abseits dieser übergeordneten Funktion ist der Hof meist Schauplatz von Festen. Eine Tatsache, die sich auch am Prolog des *Iwein* beweist. Nach dem Exkurs über den Autor treten wir erstmals in den konkreten Raum Artushof ein, seine Beschreibung ist exemplarisch für alle „Artushöfe“, denen wir bei Hartmann begegnen. Die Einheit von Figur und Raum sieht man hier wieder sehr deutlich. Die Schilderung des Hofes beginnt mit der Erwähnung des Königs:

„Ez hete der künec Artûs  
ze Karidôl in sîn hûs  
zeinen pfingesten geleit  
nâch rîcher gewonheit  
ein alsô schoene hôchzît  
daz er vordes noch sît  
daheine schoener nie gewan.“ (Iw 31 – 37).

Gleich zu beginnt wird der Text topografisch verortet, wir befinden uns in Karidol. Doch werden wir feststellen, dass der Hof nicht immer auf einem Schloss verhaftet ist – der Hof ist überall dort, wo sich Artus aufhält. Wenn der König aufbricht, um in Folge die Ehre des Kalogreant wieder herzustellen, so nimmt er nicht nur all seine Ritter mit sich (die dann für ihn kämpfen müssen), sondern auch seine Hofschlar. Wie diese aufgebaut ist, hat Judith Ster wie folgt zusammengefasst:

„Die Artusgesellschaft ist eine *huis clos* – eine geschlossene Gesellschaft. König Artus fühlt sich selbst als *primus inter pares*, wird vom Hofstaat aber klar als Regent und damit als Gesetz anerkannt. Um sich schart der König eine Gruppe auserwählter Ritter, die in beiden Epen auch nicht erweitert wird. Außerdem leben bei Hofe zahlreiche wunderschöne Hofdamen.“<sup>97</sup>

Dieses Personeninventar finden wir stets bei Hof und wir finden es immer. Dieses ist meist recht ausgiebig, alleine die Vorstellung der Tafelrunde im *Erec* nimmt mehr als achtzig Verse (Er 1611 – 1697) ein. Die Sequenz „erschöpft sich im Namenskatalog der *tugenthaften schar*“<sup>98</sup>, schreibt Ingrid Hahn. Hier trifft also Ritter auf Ritter, zum Fest, ohne kämpferische Hintergedanken. In direkter Nähe zu König Artus besteht für

---

96 Einzige Ausnahme ist die Waldepisode im *Iwein*, in welcher der Ritter alles Höfische ablegt. Doch sogar hier finden wir über die Figur des Eremiten eine gewisse Zivilisiertheit. Mehr dazu unter 3.3.2.

97 Ster: Artushof als utopischer Entwurf. [siehe FN 95], S. 104.

98 Ingrid Hahn: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung. München: Eidos 1963 (= Medium Aevum – Philologische Studien, Bd. 3), S 67.

### - 3.1. Der Artushof. -

---

den Ritter keine Gefahr, der Raum ist analog zum Friedenskönig ein Friedensraum, in dem sich die Vertreter der höfischen Welt begegnen können. Man könnte auch sagen: ein Kontaktraum ohne Konflikt.

Die durchwegs positive Stimmung erkennt man auch im Verhältnis der Gemeinschaft zu den Protagonisten Erec und Iwein. Beide sind – eigentlich freiwillig – Ausgestoßene, gehen als Individuen durch die Welt und kehren bei Hof ein. Erec, noch nicht am Ende seines Bewährungsweges, muss von Gawein regelrecht überredet werden, mit ihm an den Hof zu reiten. Auch wenn der Held selbst noch nicht so weit ist, sich wieder in die höfische Gesellschaft zu integrieren, wird er bei Artus ohne Rücksicht auf den vorangegangenen Ehrverlust wieder aufgenommen. Das zeigt die Güte des Herrschers und zeichnet ein Bild des Artushofes als christlichen Ort der Vergebung. Dass Erec aber nicht lange verweilt und trotz Verletzung bald wieder aufbricht<sup>99</sup>, macht eine weitere Funktion des Hofes offensichtlich. Die Gemeinschaft fungiert als Spiegel des Individuums. Joachim Schröder setzt dies mit dem *Erec* in Bezug:

„Als Erec am Artushof im Walde unfreiwillig anlangt, steht sein freundloser Zustand im Gegensatz zum Artushof als dem Ort, wo Freude zu herrschen hat. Erec ist deswegen 'Freudenminderer', anders als bei der Schlußeinkehr, wo er als 'Freudenmehrer' erscheint.“<sup>100</sup>

Der noch nicht wieder völlig rehabilitierte Erec kann in der statischen Hofgesellschaft keine Freude empfinden, er muss seinen Weg der Wiedergutmachung weiter gehen.

Doch zurück zum Anfang: Denn wir haben in den oben zitierten Versen nicht nur eine Ortsangabe, sondern auch eine zeitliche Datierung: Artus feiert ein Fest, um der *vreude* Ausdruck zu verleihen, und er feiert es zu *zeinen pfinxten*. Das ist allerdings kein Einzelfall: Wenn Artus Feste feiert, ist es oft Pfingsten – und nicht etwa anders herum. Die zeitliche Komponente darf nicht überbewertet werden. Vielmehr dient der Bemerkung, dass Pfingsten sei, nur der Verstärkung des festlichen Charakters. Zugleich ist der Frühling beinahe schon als typische Umgebung des Königs zu sehen. Nicht nur bei Hartmann, sondern beispielsweise auch im *Parzival*:

„Artûs der meienbaere man,  
swaz man ie von dem gesprach,  
zeinen pfinxten daz geschach,  
odr in des meien bluomenzît.“ (Pz 281, 16 – 19).

Ohne den Mai ist Artus laut Peter Kern<sup>101</sup> eigentlich gar nicht zu denken. Dies ist

---

99 vgl. Er 5247 – 5278.

100 Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 294.

101 vgl. Peter Kern: Traditionsbildung und Spiel mit der Tradition. Zur Gattungsgeschichte des deutschen Artusromans. In: König Artus lebt! . Heidelberg: Winter 2005, S. 131.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

freilich metaphorisch zu sehen: Solange Artus regiert, besteht Grund zur *vreude* und das bedingt den Frühling – mitsamt der fruchtbaren Natur, dem aufblühenden Überfluss an Speisen und aller christlicher Auferstehungsmotive - als Kulisse. So wird die Jahreszeit in diesem Raum ihrem zeitlichen Charakter gänzlich beraubt, die Zeit als solches ist hier als räumliches Attribut zu sehen. Das Frühlingsfest ist also ein verbreiteter Topos in ritterlich höfischer Dichtung:

„Der Mai ist in Lyrik und Epik der bei weitem am meisten genannte Monat. Im Artusroman verbindet er sich mit der Welt höfischer Festfreude“<sup>102</sup>

Im Festcharakter des Hofes liegt ein weiterer funktionaler Mehrwert: Denken wir uns die (fiktive) Biografie Artus' des Goeffrey von Monmouth als Hintergrund, so wissen wir, dass die hohe Zeit der höfischen Freude nur ein Zwischenstadium im Leben des Sagenkönigs darstellt. Der Hof, seine Feste und der unbeschwerte Umgang der Ritter untereinander fällt in den Friedenszeitraum zwischen Artus' glorreichen Schlachten und dem Verrat durch Mordred. Auch wenn dies bei Hartmann keinen Niederschlag findet, muss ich es doch aus einem bestimmten Grund in die Analyse einfließen lassen: Nämlich, dass im Konstrukt des Artushofes eine zeitgeschichtliche Komponente eingewoben ist. Die herrlichen Feste sind demnach zwar Artus' Gewohnheit, können aber nur in jener Zwischenzeit des britannischen Friedens stattgefunden haben, die den Raum des idealen Hofes überhaupt erst möglich gemacht hat.

Weiteres Indiz für den relativen Umgang mit Zeit findet sich ebenfalls zu Beginn des *Iwein*, in dem sich die klassische Auflösung der biographischen Zeit außerhalb des geschützten Hofes repräsentiert. Außerhalb, im Raum des Abenteuers, herrscht die Bachtin'sche Abenteuerzeit.<sup>103</sup> Elke Zinsmeister stellt ebenfalls fest, dass die Zeit keine relevante Ordnungsgröße mehr ist und führt ein Beispiel an:

„So vergehen nach Kalogrenants Ausfahrt zum Brunnen zehn Jahre (V.260). Trotzdem erwartet Iwein, alles genau so vorzufinden, wie jener es beschrieben hat (V.923ff.), was tatsächlich eintritt, ohne in irgendeiner Weise Verwunderung hervorzurufen [...] Die Welt erscheint auf diese Weise als ein nahezu statischer Zustand, auf dessen Ordnung Verlass ist.“<sup>104</sup>

Und diese Ordnung geht von König Artus aus. Sein Hof ist der Mittelpunkt der Welt, sowohl der höfischen, als auch der unzivilisierten. Sein Ideal wirkt überall, von den Rittern transportiert. Seine Figur ist Vorbild der gesamten Höfischen Gesellschaft.

---

102Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S 29.

103Siehe Kapitel 2.5 „Der Cronotopos“

104Elke Zinsmeister: Literarische Welten. Personenbeziehungen in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Frankfurt/Main: Lang 2006 (=Lateres. Texte und Studien zu Antike, Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Rüdiger Brandt u.a., Bd 6), S. 109.

### 3.2. Höfische Welt

Wenn bisher von „Hof“ die Rede war, so war nur der Hof des König Artus gemeint. Dennoch ist er nicht der einzige Adelige in der Textwelt und so gibt es auch eine Vielzahl anderer Schlösser und Burgen, die nach den Gesetzen der höfischen Welt funktionieren.<sup>105</sup> Diese orientieren sich freilich ebenfalls am arturischen Ideal, sind in einer „Späre des Artushofes“<sup>106</sup> angesiedelt und haben so bisweilen ein ähnliches Personeninventar, dienen ebenso als Erholungsraum des Helden. Bisweilen ist den Protagonisten nun jedoch mehr Handlungsspielraum erlaubt. Denn die höfische Welt ist sowohl Kontakt- als auch Konfliktraum. Auffallendstes Merkmal ist jedoch, dass das Gros der höfischen Begegnung nicht in diesen Burgen stattfindet, sondern davor, meist auf der Heide. Doch obwohl wir uns im Freien befinden, herrschen die Gesetze des Hofes. Dies ist freilich nur dann möglich, wenn beide Parteien Mitglieder der höfischen Gesellschaft sind. Und das sind sie dann auch:

*„viel mane wechselmaere  
sagentens uf ter heide:  
sus vertrieben si beide  
mit niuwen maeren den tac.“ (Iw 6078 - 6081)*

Hier trifft Iwein auf die junge Schwester von Schwarzen Dorn und sie reiten langsam und friedlich plaudernd dahin. Das könnte im gefährlichen Wald etwa nicht stattfinden, da man dort immer auf der Hut sein muss. Dass die beiden höfischen Figuren, ein Ritter und ein edles Fräulein, ungestört dahinreiten können, drückt das Fehlen von Gefahr aus – ein wichtiges Merkmal dieses Raumes. Dennoch will Joachim Schröder die Heide nicht als eigenen Raum anerkennen:

*„Das Wort *heide* steht im leeren Raum, weil kein Bezug zu anderen Ortsangaben da ist. Dazu ist es noch Reimwort. Man könnte unterstellen, wenn ein anderer Reim erforderlich gewesen wäre, ohne daß der Sinn und der Gang der Handlung verändert würden. - [Zudem] würde ich auch hier nicht von einem Schauplatz sprechen, denn schon im Vers 6080/81 wird der Schauplatz angezeigt, zu dem der Ritt über die *heide* führt.“<sup>107</sup>*

Abgesehen von der „Unterstellung“, die ich unkommentiert lassen möchte, geht Schröder hier zu hart gegen die Heide vor. Denn auch die Einführung dieses Raumes macht durchaus Sinn. Im Gegensatz zum Wilden Wald, dessen Durchquerung allein

---

105Erec streift drei Burgen (Galoain, Guivreiz, Limors) sowie vier Schlösser (Tulmein, Koralus, Karadigan, Karnant).

106Andrea Glaser: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Lang 2004. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd 1888), S. 49.

107Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 100.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

schon als ritterliche Tat gelten mag, dient die Heide dem Helden als Kontaktraum zu anderen Individuen der höfischen Welt. Schröder will im schnellen Übergang zum nächsten Schauplatz und der kurzen Schilderung der Heide ein Argument sehen, diese als eigenständigen Schauplatz zu disqualifizieren. Doch die Unbeschwertheit des Ritts und damit das schnelle Vorankommen – in den folgenden Versen auch gekennzeichnet durch das Vorhandensein einer Straße – sind weitere räumliche Attribute der Heide:

*„Nû sâhen sî wâ vor in lac,  
ein burc ûf ter strâze,  
den liuten wol ze mâze“ ( Iw 6080 - 6083)*

Dennoch ist diese Episode eigentlich eine Ausnahme in der Artusliteratur. Nach Uwe Ruberg dienen Wiesen und Ebenen entweder zur Minnebegegnung oder als Turnier- und Kampfplatz. Diese sind durch unterschiedliche Beschreibungen (Zeichen, wenn man so will) gekennzeichnet, denn nur „in der zweiten Eigenschaft werden sie durch Adjektive wie *groß, lang, wît* [...] bezeichnet.“<sup>108</sup>

Erec und Enite kommen sich etwa beim gemeinsamen Nachtlager im Freien wieder so richtig nahe. Dennoch soll uns hier in erster Linie der Turnieraspekt beschäftigen, der im Gegensatz zum Artushof eine eindeutige Konfliktsituation bringt. Es wird im Wirkungsgefüge der höfischen Welt also auch gekämpft, allerdings stets ehrbar und nicht bis zum Tod. Dieser Kampf bricht auch nicht plötzlich über die Helden herein – im Gegensatz zum Überfall der Räuber im Wald – sondern wird von den Rittern sogar herbeigesehnt, wie man im *Erec* deutlich lesen kann:

*Ir ietweder wart gewert  
volleclîchen an der stat  
des er got lange bat,  
daz er im sande einen man  
dâ er sich versuochte an. (Er 4399 – 4354)*

Dieses Streben nach dem ritterlichen Kampf zeigt aber bereits, dass keine unmittelbare Gefahr für Leib und Leben besteht. Das ist eben nur dadurch möglich, dass sich die beiden Kontrahenten an dieselben Spielregeln halten:

„Bei Turnieren ist durch den gegebenen Rahmen – die Öffentlichkeit eines Hofes – gewährleistet, dass bestimmte Regeln eingehalten werden und der Ausgang des Kampfes allgemein bekannt wird. Damit ein Zweikampf, der im außerhöfischen Bereich und nahezu ohne Publikum stattfindet, trotzdem die ihm zugesprochene Funktion erfüllen kann, müssen beide Ritter sich an denselben Regeln orientieren.“<sup>109</sup>

Zinsmeister sieht die Wiesen und Heiden als außerhöfisch, weil die Turnierhandlungen

108Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. [siehe FN 89], S 62.

109Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 78.

## - 3.2. Höfische Welt -

---

nicht in einer Burg, oder in einem Schloss stattfinden. Zwar fehlt auf den ersten Blick die Öffentlichkeit als Zeugenschaft der Heldentaten, dennoch ist das Handlungsideal des Hofes auch in dieser gemäßigten Natur präsent. Und so mag sich die Heide zwar in ihrem kulissenhaften Äußeren von einer Burg unterscheiden – die ihr zugrunde liegenden Morals- und Rechtsvorstellungen machen sie aber gleichfalls zu einem höfischen Raum, wie jede Burg. Ihren Ausdruck finden diese Ideale natürlich in den Rittern: Und die sind nicht nur zufällig hier, sie sind die einzig zulässigen Figuren. Auch Erec, bisher stets der *junge man* oder der *fil de roi lac* wird hier von Guivreiz erstmals „ein Ritter“ genannt.

„'Ritter' wird nicht nur zu einem Ehrentitel, sondern bildet gleichsam die Grundlage für ein ganzes Lebenskonzept. Die Basis der höfischen Gesellschaft wird im *Erec* durch Ritter gebildet, die den Kontakt der Höfe untereinander halten. Ihre Stellung in der Gesellschaft erreichen oder rechtfertigen sie dabei weitgehend über ihre Fähigkeiten im Kampf. Sinnvollerweise wird also gerade dieses Merkmal – das Ritter-Sein – zum zentralen Begriff der von ihnen vertretenen Kultur. 'Ritterlich' können dann nicht nur eine Rüstung und ein Kampf sein, sondern auch eine Frau, eine Burg, ein Festmahl oder Verhaltensweisen, die sich an bestimmten Tugendvorstellungen oder dem höfischen Zeremoniell orientieren. Sie alle sind 'einem Ritter angemessen' und entsprechen damit den Anforderungen der höfischen Kultur.“<sup>110</sup>

Wenn wir also die höfische Welt mit allen einem Ritter angemessenen Qualitäten versehen, lässt sich deutlich eine semantische Übertragung von Figuren auf den Raum erkennen. Oder ist es umgekehrt? Bei Walter Benjamin findet sich der Ansatz, wonach sich das Mobiliar „ganz deutlich aus dem Immobilier entwickelt“<sup>111</sup> hat. Folgt man dieser architektonischen Regel, müsste das bedeuten, dass der literarische Raum bereits vor seinen Figuren als *leerer*<sup>112</sup> Raum besteht, der je nach seinen spezifischen Eigenschaften mit einem – und *nur* einem – bestimmten Inventar versehen wird. Zinsmeister schließt im oben genannten Zitat von der Beschaffenheit des Eis auf das Huhn – und die Frage, was zuerst da war, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Fakt ist aber, dass beides zumindest möglich ist.

An einem Zusammentreffen zweier Ritter sehen wir deutlich, wie stark dieser Raum mit Regeln gefüllt ist. Und so fehlt auch das Publikum nur scheinbar: Denn eine Niederlage wird nicht etwa verschwiegen, sondern zum Ehrgeiz der Sieger bei Hofe erzählt. Die Öffentlichkeit ist dadurch zwar nicht unmittelbar, aber dennoch gegeben. Auch die besiegten, „bösen“ Ritter Iders und Mabonagrin, die sich anfangs gar nicht an den Ehrenkodex halten, geben Erec schließlich Sicherheit, ordnen sich

---

110Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 80f.

111Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd 2: Aufsätze, Essays, Vorträge.

Hg.v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 932), S. 281.

112Hier im Sinne „ohne Figuren“.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

ihm also unter. Sie werden für ihr Zuwiderhandeln auffallender Weise jedoch nicht bestraft – der unhöfische Zwergenknecht hingegen schon. Die besiegten Ritter werden von Erec nicht getötet, Mabonagrin hingegen hat 88 Ritter ermordet – das tut er jedoch in einem eigenen Raum, auf den ich später zu sprechen komme. Dennoch: es folgt keine Strafe, sondern Unterwerfung. Ein Prozedere, das immer damit endet, dass der Besiegte an den Artushof geschickt wird. Ansteller eine Sühne wird der Geläuterte in die Gesellschaft reintegriert – selbst im heutigen strafrechtlichen Kontext noch ein sehr moderner Ansatz! Räumlich ist es ebenfalls bemerkenswert: Alleine die Präsenz am Artushof dürfte die ritterlichen Qualitäten der Betroffenen verbessern. Der Raum färbt offensichtlich ab, ein Eintritt in den Artushof wäscht die Betroffenen – in Analogie zum christlichen Paradies – von allen Schulden rein.

Der besiegte Guivreiz wird hingegen nicht an den Artushof geschickt: Erstens ist sein Verhalten von Anfang an ritterlich – es bedarf also keiner Nachbesserung im idealen Wirkungsgefüge. Zweitens ist er als König von Irland Erec standesgemäß ebenbürtig, weshalb *Êrec gevienc sîn niht ze man*<sup>113</sup>. Guivreiz ist darüber erfreut, bedient sich nochmals des Fußfalls und drückt seine Dankbarkeit und Treue durch viele Vergleiche mit dem Lehensherren-Vasallen-Konstrukt aus. Kaum taucht das Ideal der *triuwe* wieder in ritterlicher Reinform auf, bleiben die Protagonisten auch nicht mehr lange in der Natur. Guivreiz lädt das Heldenpaar *ûf mîn hûs*<sup>114</sup> ein, der Übertritt in die höfische Welt ist somit auch auf räumlicher Ebene vollzogen.

Dieses christliche Motiv ist kein Einzelfall. Generell ist Gott im ritterlichen Konfliktraum stark vertreten: als Ordnungsgewalt. Das mittelalterliche Kampf- und Rechtswesen fußt auf dem Gottesurteil. Wer die rechte Sache vertritt, dem verhilft Gott zum Siege – lautet zumindest die Theorie. In der Praxis heißt das: Wer gewinnt, hat Recht. Dieses Gesetz des Stärkeren ist schon im *Erec* offensichtlich, wenn Iders bei etwas so Nebensächlichem, wie einer Schönheitskonkurrenz auf die Mechanik des Kampfes zurückgreift, um seine Dame zur Schönsten zu küren. Vor allem im *Iwein* tritt das Motiv des Gottesurteils oft explizit auf. So reitet Iwein siegessicher für Lunete in den Kampf, weil er weiß, dass das Recht auf seiner Seite ist. Auch die Tatsache, dass der gefangene Iwein des Anfangs nicht von den rachsüchtigen Untertanen Ascalons gefunden wird, zeugt von einer überirdischen Macht:

*„bî sîner genist nim ich war,  
unz der man niht veige enist,  
sô nert in viel cleiner list.“* (Iw 1298 - 1300)

---

113Er 4478.

114Er 4564.

## - 3.2. Höfische Welt -

---

Ein kleiner Kunstgriff rettet dem Helden also schon sein Leben, weil er eben noch nicht zum Tode geweiht ist. Auch dass sich Iwein an Keie rächen darf, wird auf Gottes Plan zurückgeführt<sup>115</sup>. Einmal nicht gepriesen, sondern kritisiert wird der Allmächtige dafür, die beiden Freunde Iwein und Gawain gegeneinander antreten zu lassen:

*„daz ich er gote tiure clage  
daz die besten gesellen  
ein ander kempfen wellen“ (Iw 6956-6958)*

Doch kann ein ausgewogenes Kräfteverhältnis Iwein davor bewahren, seinen Gegner zu besiegen und dabei vielleicht ernsthaft zu verwunden. Ein Schlechterer als Gawain, der sich ja ebenfalls auf gerechter Seite wähnt, wäre schnell besiegt, das Recht wieder durch den Kampf entschieden. Das mag zwar am Ausgang der Handlung nicht viel ändern. Im Gegensatz zur Verteidigung Lunetes, da Iwein dem Recht mit dem Schwert nachhelfen muss, können die Kontrahenten hier die gerechte Sache erkennen und so das Turnier beenden. Es ist dies das erste Mal, dass eine Auseinandersetzung nicht mit Gewalt endet, sondern mit Vernunft. Eine Tugend, die Iwein zu Beginn, als er dem verwundeten Ascalon nachhetzt, freilich noch fehlt. Dem Raum der höfischen Welt ist somit nicht nur durch Artus, sondern auch durch Gott ein eindeutiger Rechtscharakter zugewiesen.

Im Gegensatz zum Artushof ist die höfische Welt kein statischer Raum. Figuren müssen sich bewähren, es wird gekämpft, gewonnen und verloren. Es findet Bewegung statt, Übergänge vom Höfischen ins Wilde und umgekehrt. Und dieser Raum muss auch verteidigt werden. Die Bedrohungen kommen dabei sowohl von außen, als auch von Innen. Erec etwa muss die Riesen besiegen, die Cadoc gegen *ritters recht* unter seinem Stand behandeln. Aber vor allem im *Iwein* wird die Burg zum Abenteuer Raum: Der Kampf gegen den Riesen Harpin findet im Wirkungsgefüge eines Hofes statt – noch dazu auf der Burg von Gawains Schwager. Es wird hier also ein Einbruch der Wilden Welt in die des Hofes dargestellt. Eine Störung in der Weltenordnung, die der Ritter Iwein wieder beheben muss. Auffallend ist auch das abermalige Auftauchen des Chronotopos „Gefangenschaft“, in der sich Iweins anfängliche Eingeschlossenheit spiegelt. Nachdem er die ausgestoßene (!) Lunete gerettet hat, muss er hier den Bedrängten zu Hilfe eilen. Eindeutig ein topisches Motiv.

In der zweiten Riesenepisode auf der Burg zum Schlimmer Abenteuer wird Iwein nun selbst zum Bedrängten: Er muss gegen die zwei Riesen kämpfen, um wieder ziehen zu dürfen. Im Unterschied zum getöteten Herren der 300 eingesperrten Jungfrauen, der aus reinem Übermut gegen die Riesen angetreten war, kann Iwein nun eigentlich

---

<sup>115</sup>vgl Iw 2557-2564.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

nichts dafür. Darum kann er sich auch einfach mit Waffengewalt aus der Bedrängnis befreien.

Eine Bedrohung von Innen besteht immer dann, wenn ein Mitglied der höfischen Gesellschaft durch fehlerhaftes Verhalten auffällt. Das kann man im *Iwein* an der Entführung der Königin festmachen, wird im *Erec* aber noch deutlicher thematisiert. Zinsmeister führt als Beispiel die erste Grafenepisode an:

„Der erste Graf zum Beispiel, der seine Affekte nicht mehr unter Kontrolle hat und daher Erec gegen jedes Recht die Frau wegnehmen will, wird in seinem Auftreten nur noch von seiner *untriuwe* bestimmt. [...] Durch sein unritterliches Verhalten bringt der Graf nicht nur Erec und Enite in Bedrängnis. Auch die Auswirkungen für ihn selbst sind ausgesprochen negativ<sup>116</sup>

Einerseits bekommt der Graf von Erec eine Lanze in den ungeschützten Leib, zweitens hat er sich durch sein unhöfisches Benehmen nicht nur selber in Verruf gebracht, sondern auch seinen Hof: „*ir sît an swachem hove erzogen*“ (Er 4202). Nach dem Kampf ist die Scham der Überlebenden so groß, dass sie nicht einmal mehr Alarm schlagen. Zinsmeister vergisst jedoch, darauf hinzuweisen, dass der Wandel der Grafen vom Höfischen ins Unhöfische gleichzeitig mit einem Grenzübertritt passiert. Während Galoein in der Herberge noch kühlen Kopfes abwarten kann, bis die Nacht hereinbricht, lässt er diese Besonnenheit bei der Verfolgung des Paares durch den Wald fahren. Er entfernt sich physisch als auch psychisch von der höfischen Welt.<sup>117</sup> Zinsmeister bemerkt, dass das Paar im Wald Sicherheit findet, was aber ganz und gar untypisch wäre. Dem widerspreche darum nicht nur ich, sondern auch der Text selbst:

„*vergeben was dich der gedanc,  
wan ez neiman vernam  
ê er vol ûz dem walde kam:  
daz was sîn grôzie saeligkeit*“ (Er 4239 – 4242).

Erst mit dem Verlassen des Waldes, ist die Gefahr also gebannt und das Glück wieder präsent. Warum eine Sicherheit im dunklen Forst räumlich nicht möglich ist, soll das folgende Kapitel zeigen.

---

116Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 81.

117Auf diese Episode wird in Kapitel 5 noch weiter Bezug genommen.

### 3.3. Wald

Wald ist nicht gleich Wald, denn so wie es in der höfischen Welt Kontakt- und Konflikträume gibt, kann auch der Wald zwei unterschiedliche Ausformungen haben. Wenngleich der Typus des schönen Jagdwaldes näher an der höfischen Welt liegt, so möchte ich dennoch mit dem so genannten Wilden Wald beginnen, beschreiben, was für den Wald typisch ist.

#### 3.3.1. Der Wilde Wald

„Die wilden, dunklen Aspekte des Waldes stehen im Artusroman durchaus im Vordergrund.“<sup>118</sup>

Ernst Trachsler umreißt mit ebenso wenigen wie klaren Worten, was den Wald im Mittelalter ausmachte. Er war der Gegensatz zu allem Höfischen. Joachim Schröder weist in Folge auf die Entsprechungsfunktion des Waldes hin, die ihn zur Stätte der Aventure macht:

„Der Wald erscheine außerdem als Antithese zur höfischen und städtischen Gemeinschaft und erfahre eine negative Beurteilung als Symbol für 'antisoziale Haltung'. [...] Er lasse von seinen ganz bestimmten Eigenschaften – er sei tief, dicht, groß, dunkel – auf einen ganz bestimmten Stimmungswert und eine ebenfalls ganz bestimmte Funktion schließen.“<sup>119</sup>

Diesen Stimmungswert begründet er mit dem vorhandenen Figureninventar, das sich aus schrecklichen und furchterregenden Wesen zusammensetzt. Ich komme nicht umhin, den bereits erwähnten Gefahrencharakter zu betonen, den diese dem Ritter entgegengesetzten Kreaturen mit sich bringen. Für den mittelalterlichen Rezipienten mögen die wundersamen Gestalten keine pure Fiktion dargestellt haben, sondern mitunter ernsthaften Schrecken verbreitet haben:

„Die Wälder und insbesondere die waldigen Gebirgsstrecken waren den mittelalterlichen Menschen die gegebenen Aufenthaltsorte für Zwerge, Riesen und ungeheure Tiere. Auffallend ist, daß Hartmann im 'Erec' die Riesen in die dichten Wälder verbannt, während sie im 'Iwein' bis zu den Burgen vordringen und dort die Kinder der Ritter rauben. Der 'Erec' entspricht also hier dem mittelalterlichen Volksglauben mehr als der 'Iwein'.“<sup>120</sup>

Jedoch: Im Wald des *Erec* erleben wir zuerst Räuber, die es sehr wohl gibt, später

---

118Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 158.

119Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 274.

120Hilstrud Katharina Knoll: Studien zur realen und außerrealen Welt im deutschen Artusroman, Diss. Univ. Bonn 1966, S. 62.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

dann Riesen, ohne dass die beiden Szenen sich – von einer gestiegenen Spannung abgesehen – in ihrer Darstellung nicht deutlich von einander unterscheiden. Also sind wir nicht weit von der Wirklichkeit der Zeitgenossen entfernt. Der Wald wird also seinem Märchencharakter, der ihm später zugeschrieben wurde, nicht gerecht und wird eher zu einer Art räumlichen Einstimmung auf die kommenden Ereignisse:

„Wegen der wichtigen Stellung des *wilden Waldes* genügt allein schon die Erwähnung dieses Topos, um Erlebnisse mit 'unhöfischen Wesen' vorzubereiten und auszulösen.“<sup>121</sup>

Grundsätzlich gilt: Im Wald ist alles möglich. Hier lauern Räuber, Riesen und Drachen. Damit einher geht der wohl relevanteste Unterschied zur zivilisierten Welt: Es fehlt jede Ordnung, ja der Wilde Wald ist „kontrastiert zum hellen Lebensraum der höfischen Gesellschaft; er steht außerhalb ihrer klaren, überschaubaren Ordnung.“<sup>122</sup> Und daher ist dieser Raum wieder stark beherrscht vom Element der Überraschung, von einer fast antiken Plötzlichkeit. Doch ist sich der Ritter der latenten Gefahr des Wilden Waldes bewusst, was dem Raum eigentlich seine Unberechenbarkeit nimmt. Wer in den Wald reitet, der muss Abenteuer bestehen. Sollte man den Forst dann wohl lieber ganz meiden? Wohl kaum. Wie Rainer Gruenter es ausdrückt, sind „die *wilde* und die ritterliche *aventiure* [...] motivische Korrelate“<sup>123</sup>.

Im *Erec* klärt uns die Aufbruchsszene aus Karnant, in der das Paar den ganzen Tag lang reitet, explizit über den Sinn der Reise auf:

„nach *aventiure wane*  
*reit der guote kneht Erec.*  
*Nu wiste si der wec*  
*in einen kreftigen walt:*  
*den haten mit gewalt*  
*dire roubaere.“ (Er 3111 – 3116).*

Diese Suche nach *Aventiure* endet also immer im Wald. Wichtig ist, dass ein Weg in den Wald hineinführt, wohl aber keiner mehr hinaus. Die Grenzüberschreitung in den Wald hinein scheint bedeutend leichter zu sein, als wieder in die Zivilisation zurück zu kehren. Eine Analogie zur Leichtigkeit der Sünde und der Schwere der Sühne? Bemerkenswert ist an dieser Stelle jedoch die knappe Darstellung. Die Angabe *kreftiger walt* genüge, so Schröder, „für mehrere hundert Verse – bis 3473 – um den Rahmen des Schauplatzes anzugeben.“<sup>124</sup> Je weniger Zeichen ein Topos benötigt, um den gewünschten Erwartungseffekt zu erzielen, desto mehr Gehalt wird ihm

---

121Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 240.

122Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 162.

123Rainer Gruenter: Das wunnecliche tal. In: Euphorion, Bd 55 (1961), Das wunnecliche tal, S. 373.

124Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 99.

### - 3.3. Wald -

---

zugestanden. Besonders in seiner Eigenschaft als Konterpart zum Hof:

„Ich meine, daß man in der Funktion des Waldes als eines entsprechenden Schauplatz für außer- und unhöfische Handlung bzw. Personal auch einen Grund für fehlende Beschreibungen des Waldes sehen kann, weil sich die Beschreibungen doch mehr auf den höfischen Bereich, seine Personen, Gegenstände und Schauplätze beziehen. Das läßt sich gewiß nicht generalisieren, jedoch als Tendenz konstatieren.“<sup>125</sup>

Wenn man nun wie Ingrid Hahn den Wilden Wald mit seinen Abenteuern zum „äußeren und inneren Weg“<sup>126</sup> des Ritters zählt, bekommt die These Schröders ein weiteres Argument. Denn der Hof bedeutet Stillstand, er ist statisch, Veränderung gibt es nur in der Bewegung: Im Wald, auf der Heide, schlicht unterwegs.

Dass der Wald in erster Linie Kampfplatz ist, sieht man auch in jener Szene, in der Gawein und Keie das Heldenpaar im Wald einholen, um es zur Zwischeneinkehr zu bewegen<sup>127</sup>:

„Selbst Gawein, der Artusritter par excellence, muss seine positiven Emotionen deutlich zum Ausdruck bringen, um Erec davon zu überzeugen, dass er hier keinen auf einen Zweikampf hoffenden Gegner vor Augen hat.“<sup>128</sup>

Wem man hier begegnet ist also irrelevant: Das Verhalten Erecs ist losgelöst von der Figurenebene, er folgt alleine den Gesetzen des Raumes. Er muss kämpfen. Nur die lange und außergewöhnliche Überredung Gaweins kann den Helden davon abbringen. Nach der Zwischeneinkehr am Artushof im Wald (nicht jedoch im Wilden Wald, siehe 3.3.2) reitet Erec wieder aus und zwar „*niuwan dar / da er aventiure vunde*“ (Er. 5291f.). Kaum aufgebrochen, hört er eine Frauenstimme abseits des Weges (!) um Hilfe rufen. Er lässt Enite zurück und folgt der Stimme durch „*ruhen walt ane wec*“ (Er. 5313), bis er zu der leidenden Dame „*in dem wilden walde*“ (Er. 5319.) kommt.

„Die Handlungserwartung und Handlungsablauf auslösende Funktion des Schauplatzes *wilder wald* tritt in ihr Recht ein: Erec fragt die Dame, weswegen sie klage und weine; er erfährt, daß ihr Mann von zwei Riesen, als 'unhöfischen Wesen', gefangen und entführt worden sei.“<sup>129</sup>

Kaum ist Erec also wieder zurück im Wald, bekommt er einen Grund, endlich wieder zu den Waffen greifen zu dürfen. Doch sind es eben nicht nur die zu bestehenden Kämpfe, die dem Helden zu Ehre verhelfen – der gesamte Raum ist direkt mit den Aventiure verknüpft. Schröder verweist auf den „Barrierencharakter“<sup>130</sup> des Waldes,

---

125Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 275.

126Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S. 14.

127siehe Er 4898ff.

128Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S 79.

129Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 241.

130Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 97.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

dessen mühsame Durchquerung für sich selbst schon eine ritterliche Tat darstellt. Auch Trachsler nennt den Wald in diesem Zusammenhang einen Topos mit unterschiedlichen Funktionen:

„Daß der wilde Wald eines der Hauptmotive des höfischen Versromans ist, hat kaum etwas damit zu tun, daß die mittelalterliche Landschaft noch weit stärker vom Wald bestimmt war als die heutige.[...] Er ist in unzähligen Fällen der epische Schauplatz der ‚âventiure‘; in anderen Fällen muß ihn der Ritter mindestens durchqueren, um zum Schauplatz des Geschehens vordringen zu können.“<sup>131</sup>

Die Gefahr des Waldes ist so immanent, dass es keiner Begegnung mit Räubern usf. bedarf, um sein Betreten zur mutigen Tat zu machen. Räumliche Bewegung ist gleich zu setzen mit Handlung, und je schwerer dieser Raum nun zu überwinden ist, desto größeres narratives Gewicht liegt auf diesem Ereignis. Kein Wunder also, dass der Ritter – ob Erec, Iwein, Kalogreant... - stets an diesen gefährlichen Unort zurückkehrt. Es ist, genauso wie der Hof der natürliche Lebensraum des Helden. Die höfische Gesellschaft öffnet mit der *zuht* den exegetische Bogen, den das reitende Individuum (und nur im Wald ist man alleine) beschreiten muss.

Im *Iwein* ist es Kalogreant, der den Wald selbst als Abenteuerraum vorstellt:

*„Ez geschach mi, dâ von ist ez wâr  
(es sint nû wol zehen jâr)  
daz ich nâch âventiure reit,  
gewâfent nâch gewonheit,  
ze Breziljân in den walt.“* (Iw 259 - 263)

Und in den folgenden Versen gibt uns der Glücklose einen Eindruck davon, was es heißt, durch den Wilden Wald zu reiten:

*„dâ wâr die wege manecvalt:  
dô kêrt ich nâch der zeswen hant  
ûf einen stîc den ich dâ vant.  
Der wart vil rûch und enge:  
durch dorne und durch gedreng  
sô vuor ich allen den tac,  
daz ich vûr wâr wol sprechen max  
daz ich sô grôze arbeit  
nie von ungeverte erleit.“* (Iw 263 - 272).

Hier muss ich kurz auf den Weg als eigenständigen Raum vorgreifen. Denn definierte ich den Wilden Wald als unwegsamen Raum, so liegt dem die Vorstellung des Weges als eine unbeschwerliche, lineare Bewegung gemeint; ein Weg, der ohne Barrieren von A nach B führt. Ist im Wald aber von einer Vielzahl an Wegen die Rede, ist es für

---

131Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 155f.

### - 3.3. Wald -

---

Kalogreant umso schwerer, den richtigen zu finden. Er nimmt hier den rechten und im Sinne der ritterlichen Bewährung auch den richtigen Weg: Eben darum, weil der Weg bald beschwerlich wird. Nur so kann er seinen Mut unter Beweis stellen. Interessant ist auch, dass er einen ganzen Tag reitet, am Ende dessen er wieder einen Pfad entdeckt, der ihn aus der Wildnis führt. Der Tag ist somit nicht unbedingt als zeitliche Angabe zu verstehen, sondern als eine zu Vergleichszwecken herangezogene Qualität: Kalogreant trotz aller Mühen und darf darum den Wilden Raum wieder verlassen. Er kommt daraufhin über eine Ebene zu einer Burg – denn nur auf einer Burg kann ein edler Ritter sein Nachtlager aufschlagen. Es wird also nur deshalb Nacht, weil Iweins Neffe an seinem Ziel angekommen ist. Er hat die erste Hürde des Abenteuers – die Bezwingung des Waldes – bestanden. Bald darf auch er kämpfen.

Zuvor muss jedoch die Waldschrat-Episode Erwähnung finden. In dieser Figur ist ein weiteres Merkmal des Waldes in Reinform zu sehen: Das Fehlen der höfischen Erziehung. Trotz seines furchterregenden Aussehens geht von dem Schwarzkittel-Minotaurus jedoch keine unmittelbare Gefahr aus – im Gegensatz zu anderen unwirklichen Figuren wie Riesen oder Drachen. Auch ist der Umgang mit ihm nicht beschwerlich, sein Wesen steht in krassen Gegensatz zu seinem Äußeren, sein Verhalten wirkt beinahe kindlich. Seine „Wildheit“ zeichnet sich nicht durch sein aktives Handeln, sondern nur durch passive Eigenschaft der Unzivilisiertheit aus. Der Ritter erhebt sich durch sein Mehr an Wissen über den asozialen Wilden, so wie er durch sein stetes Reiten das Dickicht der Wilde bezwungen hat. Man könnte von einer personifizierten Räumlichkeit sprechen: Im Waldmensch überwiegt der Ausdruck, er hat keine inneren, persönlichen Motive, die ihn zu einer psychologischen Figur machen würden. Seine Einführung hat keinen anderen Sinn, als die höfischen Spielregeln der ritterlichen Bewährung ex negativo darzustellen.

#### 3.3.2. Der schöne Jagdwald

Es wurde gezeigt, dass die Hartmann'sche Textwelt zwischen dem idealen Hof und der asozialen Wilde oszilliert. Doch zwischen diesen Polen gibt es Abstufungen:

„Der Übergang von dem menschenvertrauten *gevilde*, das als Kulturland zu bezeichnen wäre, zum unheimlich wilden Gebirgswald vollzieht sich im mittelalterlichen Roman nun aber nicht mehr wie im Märchen unmittelbar und unter dem ausgreifenden Übergewicht der Waldwelt, vielmehr hat sich um das Bedrohliche eine Vorzone gelegt, die vom menschlichen Bereich durchdrungen ist und den wilden Wald zurückdrängt: der Jagdwald der ritterlich höfischen Gesellschaft.“<sup>132</sup>

---

132Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S 15.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Hier herrscht trotz der ähnlichen Terminologie die höfische Gesetzmäßigkeit.<sup>133</sup> Und so ist dieser Wald auch nicht von Dornen und Dickicht gekennzeichnet, sondern es lässt sich gut nebeneinander reiten. Betrachten wir den Beginn des Erec, so fällt auf, dass dieser nicht wie etwa Kalogreant *gewâfent nâch gewonheit* ist, sondern ohne Rüstung und Lanze *blôz als ein wîp* (Er 103). Er hätte in diesem höfischen Raum nämlich keine Gefahr zu erwarten. Schröder sieht das in den spezifischen Funktionen begründet:

„Der Typus 'schöner Wald' hat wie sein Gegenpart in einem ersten Schritt auslösende Funktion – in einem schönen Wald wird ein Ritter kaum auf unhöfische Wesen treffen – und in einem zweiten Schritt Entsprechungsfunktion, denn in diesem Wald hält sich z.B. König Artus mit seiner höfischen Gesellschaft auf, um zu jagen [...]. Der 'schöne Wald' ist als Jagdwald also entsprechender Schau für höfisches Personal. [sic!]”<sup>134</sup>

Das macht im Gegensatz zum Wilden Wald nicht nur einen zivilisierten Umgang und Menschen höfischer Erziehung möglich, sondern bietet auch Raum für Minnebegegnungen. Hiltrud Knoll will im *Erec* eine Wandlung von Wildem Wald in Schönen Wald erkennen. Nach der zweiten Guivreiz-Episode richtet sich das Paar ihr Nachtlager auf einer Wiese im Wald ein. Allein der *wisevlecken* (Er 7036) lasse bereits einen locus amoenus anklingen, der im Wald bislang erfolglos zu suchen war:

*„breit und wol getan  
gelyche lanc gewachsen  
mit riche loupvâhsen,  
mit wol zebreiten esten.“* (Er 7087 - 7090)

Der Ort erfüllt seine erotischen Konnotationen nur wenige Verse weiter: Während sie vorher stets *„bi ein ander niht enlagen / noch geselleschefte phlagen / mit slafe und mit mazze.* (Er 7096 – 7098)“, dürfen sich die beiden nun auf ihrer *bettewat* (Er 7106) erstmals wieder seit Karnant zueinander legen. Die schrittweise Versöhnung der Liebenden ist damit vollzogen. Am nächsten Morgen finden sie mit Penefrec nun das versprochene Jagdschlößchen, Hartmann ergeht sich in der Beschreibung seiner Umgebung in allerhand Details über topographische Details und die prozentuelle Aufteilung von Rot-, Schwarz- und Niederwild (Erec 7147). H. K. Knoll nennt dies „die erste ausführliche Beschreibung höfischer Kulturlandschaft“<sup>135</sup>. Wahrscheinlicher jedoch soll durch diese Übertreibung und die Fülle der Schilderungen der Gegensatz zum Wilden Wald markiert werden, der mitunter nur sehr zaghaft geschildert wird. Schon äußerlich bekommt dieser neue Wald eine Schönheit zugesprochen, dem die

---

133 Etliche Beobachtungen dieses Zwischenraumes wurden bereits vorweggenommen (siehe 3.2), durch die eindeutige Bezeichnung dieses speziellen Raumes als „Wald“ soll er in diesem Kapitel zumindest Kurze Beachtung finden.

134 Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S 276.

135 Knoll: Reale und außerreale Welt. [siehe FN 120], S. 78.

### - 3.3. Wald -

---

innere Entwicklung der Figuren freilich folgt. Hier finden Erec und Enite wieder zusammen – dazu brauchen sie einen eigenen Raum. Die Abgeschiedenheit eines fürstlichen Schlafgemachs wäre jedoch unangebracht, denn ihr Minneverhältnis hat sich im Vergleich zum Anfang zum Besseren verändert. Und so bekommen sie auch einen neuen Raum, in dem sie ihre Liebe ausleben dürfen.

#### 3.3.3. Die „Waldwerdung“ Iweins

Dass die Entsprechungsfunktion von Räumen nicht nur für das Personal gilt, sondern auch für seelischen Zuständen wurde bereits angemerkt. Auf die Spitze getrieben wird dies mit der Krise im *Iwein*. Hier haben wir es mit einem kompletten Identitätsverlust einer Figur zu tun. Der Ritter lässt alles Höfische hinter sich und geht nach Krah'schem Modell<sup>136</sup> im Gegenraum auf. Das kann freilich nur der wilde Wald sein. Wichtig ist die Reihenfolge der Ereignisse von innen nach außen:

„Erst nach Ausbruch des Wahnsinns entblößt sich Iwein und läuft, äußerlich und innerlich 'entkleidet' - [...] ein Sinnbild also für den Verlust der Teilhabe an der menschlichen Gemeinschaft und den Verlust der menschlichen Würde.“<sup>137</sup>

Nach der Erkenntnis seiner Verfehlung wird Iwein aus der ritterlichen Welt – in der er sich ja nur mit *urloup* Laudines befindet – entrückt. Dies geschieht, anders als im *Erec* nicht willentlich. Iwein verliert den Verstand, seine „Entscheidung“ nackt und schmutzig *gelich eim more* (Iw3348) im Wald zu leben ist demnach nicht mehr seine Verantwortung. Der Wahnsinn dient Hartmann hier wohl als Motivation für die Emigration des Helden: Iwein ist isoliert. Er hat seine höfische Erziehung vergessen, kann als Sprachloser keinen Kontakt mehr zu Seinesgleichen herstellen. Nach Mirielle Schnyder<sup>138</sup> wird – solange Iwein noch Kleider trägt – auf sein Schweigen explizit hingewiesen (Iw 3092, 3227). Diese Verweise verstummen jedoch mit dem Aufgehen seiner Gestalt im Waldraum:

„Die Sprachlosigkeit desjenigen, der vollkommen aus der Ordnung des Hofes und der Menschen gefallen ist, fällt nicht mehr auf.“<sup>139</sup>

Iwein lässt auch seine Kleidung zurück, die ihn als Ritter ausweisen könnte. Wie

---

136(siehe Seite 16)

137 Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 277.

138In der „Topographie des Schweigens“ untersucht Schnyder literarische Räume auf das Motiv der Sprachlosigkeit hin. Ihr Fokus liegt jedoch in erster Linie auf Darstellung sowie den Situationen in denen geschwiegen wird. Der Raum genügt ihr als Rahmen, in dem sie ihre motivische Analyse einbettet. [siehe 139]

139Mirielle Schnyder: Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2003 (=Historische Semantik. Hg. v. Gadi Algazi u.a., Band 3.), S 115.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

wichtig die angemessene Kleidung ist, sieht man auch an der Beschreibung der schlecht behandelten Ritter im Harpin-Abenteuer:

*„der kam dort zuo in geriten  
und vuorte sine gevangen.  
An den het er begangen  
grôze unhövescheit.  
In wâren aller hande cleit  
ze den zîten vremde,  
niuwan die boesten hemde  
die ie kûchenkneht getruoc.“* (Iw 4916 – 4923).

Ferner müssen sie barfuß reiten, ihre Arme und Beine nackt. Diese Scham und noch viel größere fügt Iwein sich jedoch selbst zu, er ist gänzlich entkleidet. Auch seine Waffen, die materielle Basis für eine Rehabilitation seiner Ehre im höfischen Zweikampf, legt er ab. Erst danach, als nichts mehr Menschliches (oder: Höfisches) an ihm ist, läuft er in den Wald. Seine innere Wandlung ist damit räumlich vollzogen. Der Identitätsverlust ist gleichsam ein Raumverlust.

„Der Weg des wahnsinnigen Iwein in die Waldwildnis kann als eine Art Höllenfahrt, ein Descensus verstanden werden; dahinter steht die Vorstellung der Fahrt in die Jenseitswelt bzw. ins Totenreich.“<sup>140</sup>

Seiner Identität als ehrenvoller Ritter beraubt, ist Iweins Leben ja tatsächlich wertlos, die Allegorie der Fahrt ins Totenreich daher naheliegend. Und fürwahr wird der Held wiedergeboren. Nachdem er im Wald lebt, von selbst erlegten Tieren lebt und nur zu einem Einsiedler (auch er ist ein Ausgestoßener!) Kontakt aufnehmen kann, wird er durch eine Wundermedizin wieder von seinem Wahnsinn befreit. Auch in diesem Detail zeigt sich, wie unhöfisch Iwein nun ist. Denn er legt sich nackt unter einen Baum, offensichtlich an einem Weg, an dem Hofdamen vorbeikommen und ihn sehen können.

Für Iwein gibt es jedoch keine Verbindung zwischen seinem Leben als Ritter und seinem Leben als nackter Narr – er erinnert sich an diese Episode nach der Salbung nicht mehr und muss für seine Verfehlungen während des Wahnsinns folglich auch keine Wiedergutmachung leisten. Den Konnex muss einzig der Rezipient vollziehen, für Zinsmeister ein Indiz dafür, dass es nicht als Erfahrungszuwachs für Iwein konzipiert ist.<sup>141</sup> Und dennoch: Iwein lässt gesalbt, geheilt, gekleidet seine Identität vorerst hinter sich, reist ohne Namen und daher auch ohne nachhaltigen Ehrgehalt durch die Welt. Natürlich findet sich hier eine Entsprechung zum Scheintot Erecs. Auch Iwein, der seinen Fehler allerdings bereits vor seiner Waldwerdung, ja sogar bevor

---

140Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S. 166.

141vgl. Zinsmeister: Literarische Welter. [siehe FN 104], S. 102.

### - 3.3. Wald -

---

Lunete ihn aufsucht erkennt, startet mit dieser Erkenntnis in ein neues Leben. Die geläuterte Wiedergeburt findet sich allerdings zu Beginn der Bewährung und nicht wie im Erec gegen Ende des Doppelwegs. Der Wahnsinn ist also nicht Grund für die Einsicht, sondern ihr Ausdruck. Erecs Auferstehung und seine Erkenntnis, Enite falsch behandelt zu haben, da sie ihm ohnehin immer treu war, passieren gleichzeitig. Warum geht im Iwein diese Einsicht dem eigentlich Bewährungsweg voran? Für Zinsmeister liegt das klare Wissen um seine Verfehlung darin begründet, dem Rezipienten mitzuteilen, dass Iwein trotz seines Wahnsinns, der Feststellung, ein Tor zu sein (Iw 3082ff) und seinem Austritt aus der Artuswelt in die Wilde immer noch der 'Gute' ist.<sup>142</sup> Man kann ihm sein unhöfisches Verhalten nicht zur Schande gereichen lassen: Genauso unwillkürlich wie er – ja bereits wahnsinnig – in den Wald entrückt wird, bringen ihn die Hofdamen wieder in die höfische Welt zurück. Und das ohne sein Zutun. In der kurzen Auszeit, in der Iwein gänzlich aus dem höfischen Raum austritt, im Wilden Wald nicht mehr als Vertreter des Ritterstandes gelten kann, ist er von allen Pflichten erlöst, braucht nur sich selber treu zu sein. In dem Moment, als er sich selbst wieder als einen Ritter erkennt, entflammen in ihm auch wieder die Ideale. Vor allem die *triuwe* ist es nun, die er zu beweisen hat. Und auch diese wird, wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird, über die chronotopische Mechanik des Zeitdrucks räumlich artikuliert.

### 3.4. Der Weg

Den Weg als eigene Raumkategorie in meine Arbeit mit aufzunehmen stellt mich natürlich vor ein Problem: Denn immer wenn von Bewegung die Rede ist, müsste sich der Protagonist auf einem Weg befinden, somit seinen Raum verlassen. Nun ist der Weg so etwas wie eine Art Zwischenraum, ein Raum im Raum, der sowohl seine eigenen Funktionen und Eigenschaften hat, mitunter aber bloßes Vehikel ist für den Übergang von einem Raum in den nächsten. In der Fachliteratur findet er sich als „Wanderweg“, „Wegzone“, „Linienraum“, „Raumstreifen“, oder auch „Pseudo-Raum“. Diese ambivalente Terminologie zeugt von dem fließenden Charakter, der dem Weg inne wohnt und der ihn schwer greifbar macht. „Der Weg vermittelt zwischen Mensch und Welt“,<sup>143</sup> schreibt Trachsler, Hahn nennt den Weg einen Formtopos mit spezifischer Darstellungspraktik<sup>144</sup>. Durch diese Sonderstellung lohnt es sich, diese Kategorie noch ein wenig von außen zu betrachten.

Das erste und oberste Merkmal des Weges ist seine Funktion als

---

142vgl. Zinsmeister: Literarische Welter. [siehe FN 104], S. 103.

143Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 3.

144vgl. Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S 38.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Bewegungsraum. Ob man ihn nun als Teilraum etwa des Waldes ansehen möchte, oder in ihm einen eigenen Raumtypus sieht, gleichviel: Immer herrscht Bewegung. Kai Lorenz spricht in diesem Zusammenhang auch von einem Transitraum, der die räumliche Distanz zwischen zwei Gesellschaften darstellt: „Folglich ist Transitraum primär gekennzeichnet durch den Prozess der Fortbewegung“<sup>145</sup>. Doch diese ist nicht immer nur von Figuren abhängig. Auch der Weg selbst kann eine Bewegung vollziehen:

„Wie der Raum, so ist auch der konkrete Weg innerhalb einer solchen Wanderlandschaft keine feste, objektiv gegebene Größe. [...] Eine bestimmte Wegstrecke, die vom Helden mehrmals begangen wird, kann sich, der jeweiligen Situation entsprechend, völlig verschieden präsentieren. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist in der Vorgeschichte des ‚Wigalois‘ zu finden. Gawein reitet in zwölf Tagen vom Artushof ins geheimnisvoll umschlossene Land; für den umgekehrten Weg benötigt er ein halbes Jahr!“<sup>146</sup>

Der Weg verändert sich und ist darüber hinaus auch oft Ausdruck oder Schauplatz einer Entwicklung der Protagonisten. Trachsler sieht den konkreten Weg der Figuren als transparent an, als Anzeichen für den „inneren Weg“<sup>147</sup>:

„Im Unterwegssein wandelt sich der Ritter, bis er am Ende – ganz sich selbst geworden – den ihm zukommenden Ort in der Gemeinschaft und in bezug auf Gott gefunden hat. Im Weg offenbart sich Sinn.“<sup>148</sup>

Trachsler vergleicht in der Folge den Artusroman mit Homers Odyssee und macht somit das Unterwegssein zu einem „Kernmotiv“ der Artusliteratur. Diesem Mobilismus ist natürlich der Weg als angestammter Raum eindeutig zugeordnet. Für Ingrid Hahn entsteht die Landschaft überhaupt erst durch die Bewegung der Figuren, die diese Durchschreiten. Als Beispiel führt sie Er 3106 – 3108 an:

*„nû riten si beide  
âne holz niuwan heide,  
unz daz si der tac verlie“*

Sie will hier eine transformierende Qualität der Bewegung erkennen, durch die bislang statische Räume erst mit einer Durchwanderung von Figuren zu Wegen wegen:

„Verbum und Zeitangabe, verbunden mit der gleichförmigen Wiederholung des Rhythmus in der zweiten Zeile, dehnen die *heide* zu einer langen Wegstrecke.“<sup>149</sup>

145 Kai Tino Lorenz: Raumstrukturen einer epischen Welt. Zur Konstruktion des epischen Raumes in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*. Göppingen: Kümmerle 2009. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 752), S 59.

146 Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 138.

147 Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 3.

148 Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 4.

149 Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S 45.

### - 3.4. Der Weg -

---

So weit würde ich nicht gehen. Wichtig scheint mir die Erwähnung, dass der Raum vielschichtige Bedeutungen haben kann: Er kann erstens als räumliches Merkmal einer anderen Kategorie untergeordnet sein, wenn etwa das Fehlen jedes Weges den Wald zum Hindernis macht. Zweitens kann er ein Fließraum sein, der die Protagonisten von einem Raum in den nächsten befördert. Hierzu wird er auch häufig zur Markierung von topischen Grenzen verwendet: Kalogreant reitet auf einem Weg in das Dickicht des Waldes hinein, bis er einen Pfad findet, der ihn wieder hinaus bringt. Und drittens hat dieser Raum eine ihm eigene Ereignisstruktur. Neben der Bewegung dient der Weg nämlich häufig als Raum der Begegnung:

„Der 'Weg' ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnungen. Auf dem Weg [...] überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. [...] Die Straße eignet sich besonders gut zur Darstellung von Ereignissen, die vom Zufall regiert werden.“<sup>150</sup>

Denn die Begegnung ist nach Bachtin eine chronotopische Besonderheit. Es müssen beide Parteien zur selben Zeit am selben Ort sein, um aufeinander zu treffen. Das kann natürlich einerseits durch den Zufall bedingt sein, oder vom Schicksal, oder sogar durch die Beschaffenheit des Raumes „Weg“ als Bewegungs- und Begegnungsraum. Trachsler sieht eine enge Bindung von Weg und Abenteuer, die den Weg über seine Funktion als Schauplatzteil des Artusromans erhebt und ihn zu einem „in einem fundamentalen Sinn Schauplatz des Geschehens schlechthin“<sup>151</sup> macht:

„Das Abenteuer ist eine Form der Begegnung, und Voraussetzung jeder Begegnung ist Bewegung im konkreten (oder allenfalls in einem geistigen) Raum. Weg und Abenteuer stehen demnach in einer grundlegend-einfachen Beziehung zueinander: der Ritter begibt sich auf den Weg, er begegnet einem Abenteuer, besteht es und reitet weiter. Neue Abenteuer sind in der Regel neuen Schauplätzen zugeordnet, und so reitet der Ritter von Station zu Station, von Abenteuer zu Abenteuer, bis er sein Ziel erreicht hat.“<sup>152</sup>

Im Artusroman ist der Weg also stets zielgerichtet. Das lässt sich daran zeigen, dass er oft zum Schauplatz von Auseinandersetzungen wird. Erec und Enite brechen in der Nacht auf, um die Herberge und den zudringlichen Grafen Galoein hinter sich zu lassen. Doch auf der Flucht – ein Motiv, das untrennbar mit dem Weg verknüpft ist – werden sie eingeholt und Erec muss zur Waffe greifen. Erst nach geschlagener Schlacht kann das Paar den Wirkungsbereich des Grafen wieder verlassen. Ich sage

---

150 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S 180f.

151 Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 149.

152 Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S 140.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

das Paar, aber eigentlich ist im Text an dieser Stelle stets nur von Erec die Rede. Die Flucht wird scheinbar nur von ihm unternommen. Ein deutliches Zeichen dafür, dass die Bewegung von ihm ausgeht und dafür, dass die Frau Enite im Weg als Kampfraum nichts zu suchen hat. Dennoch wird sie natürlich nicht zurückgelassen, sie findet aber erst dann wieder Erwähnung, wenn das Paar in Sicherheit ist und Erec seine Gattin für den Verstoß gegen das Redeverbot schilt. Bemerkenswert auch die Raumrichtung in der sich die Kontrahenten bewegen: Bei der Flucht gibt Erec den Weg vor, die Häscher reiten ihm hinterher.

Eine andere Form der Begegnung zeichnet sich zwar doch dieselben Vektoren aus, jedoch in entgegen gerichteter Orientierung: In Vers 6892 begegnen sich Erec und Guivreiz zum zweiten Mal, und zwar auf demselben Weg. Sie prallen regelrecht aufeinander. Zum Kampf kommt deshalb zustande, weil beide nicht gewillt sind, von ihrem Weg abzuweichen. Dass dieser Frontalzusammenstoß schweren Gehalt in sich birgt, zeigt auch die etwas sperrige Vorgeschichte, die das Aufeinandertreffen in dieser Form überhaupt erst ermöglichen. Es wird ein überaus flinker Knappe eingeführt, der von Erecs (Schein-)Tod und Enites misslicher Lage erfahren hat. Dieser reitet zunächst zu Guivreiz, um diesen zu Hilfe zu rufen, macht dann kehrt, begegnet Erec und Enite und „darf“ ihnen sein Pferd überlassen. Erec hat dann noch Zeit von der Burg zu fliehen, bevor Guivreiz allerdings angekommen ist. So können sich die beiden Ritter, Erec von Oringles fliehend und Guivreiz nach der Burg Oringles strebend, auf demselben Weg und mit der nötigen Dringlichkeit begegnen, der ein gegenseitiges Erkennen der Freunde unmöglich macht. Dass diese Episode also etwas konstruiert klingt, hat ihre Ursache darin, dass sie tatsächlich räumlich konstruiert ist.

Wie findet nun aber der Ritter seinen Weg? Um ans Ziel zu kommen und auch um den Handlungsablauf zu verfolgen, muss er den richtigen Weg nehmen. Emil Gsteiger stellt die berechnete(n) Frage(n):

„Der 'gerade Weg'? Der 'rechte Weg'? Und warum der 'rechte Weg'? Zwar wissen wir, dass Erec die Absicht hat, an den Hof König Artus zu reiten [...]. Aber warum denn der 'rechte Weg', wenn er, wie es der Fall ist, an einen völlig andern Ort kommt?“<sup>153</sup>

Gemeint ist freilich der Weg zum Baumgarten, von dem hier die Rede ist. Doch ist der Weg, den Erec und seine Gefährten einschlagen, gar nicht der richtige. Eigentlich will das Dreigespann nach der Oringlesepisode und einer Rast auf Penefrec wieder zurück zu *Britanja in daz lant / zem künege Artûse* (Er 7799f). Doch der Weg führt nach Brandigan. Hier weicht Hartmann vom bisher linearen Wegkonstrukt ab:

---

153Gsteiger: Landschaftsschilderungen. [siehe FN 88], S 111.

### - 3.4. Der Weg -

---

„Für den fahrenden Ritter ist es nicht gleichgültig, welchen Weg er einschlägt, denn nicht alle Wege sind gleichwertig.“<sup>154</sup>

Manche Wege bringen den Ritter ans Ziel, auf anderen lauert Gefahr. Wieder andere bedeuten Umwege – doch das ist freilich nur in der Theorie der Fall. Praktisch kommt Erec immer genau dahin, wo er für seine weitere Entwicklung hinkommen muss. Und das auch, wenn er den *rehten weg* eigentlich verfehlt.

„Die Richtigkeit oder Unrichtigkeit des Weges erkennt man immer erst am Ziel.“<sup>155</sup>

Überhaupt wird die Wahl eines Wegs im *Erec* erst relativ spät zum Problem gemacht: Bisher entspannt sich die Handlung geradlinig und war stets direkt motiviert. Erec muss Iders einfach nur folgen. Man reitet in den Wald, dort sind Räuber, ein Kampf folgt. Es bedarf keines Richtungsentscheids, damit Erec und Enite den Grafen Galoein treffen. Auch bei der etwas mühsam konstruierten zweiten Begegnung [siehe oben] von Erec mit Guivreiz gibt es im Text nur einen Weg – natürlich damit die beiden Ritter in genau entgegengesetzten Richtungen regelrecht aufeinander prallen. Am Ende des doppelten Cursus, nach dem zweiten Guivreiz-Kampf stehen die Protagonisten nach 7812 Versen erstmals an einer Wegscheide und müssen sich entscheiden. Die Wahl eines bestimmten Weges wird hier erstmals thematisiert. Und es ist „*die rehte strâze*“ (Er 7816), die sie meiden – ein Wortspiel zwischen „rechts“ und „richtig“. Auffallend jedoch, dass nicht das durchaus auch in biblischer Tradition als Lebensweg gebräuchliche Wort *wec* Verwendung findet, sondern das konkrete *strâze*:

„Hartmann verweigert an dieser Stelle deutlich einen symbolisch geprägten Gebrauch des Begriffs 'Weg' [...] und wählt stattdessen eine konkrete Verwendung, die sich auf die Gegebenheiten des Raumes bezieht und eine eindeutige Lesart erlaubt: Erecs und Guivreiz' Entscheidung für den besser ausgebauten Weg ist nachvollziehbar; ob dies die richtige Entscheidung ist, bleibt zunächst dahingestellt. Indem Hartmann eine eindeutige Symbolik verweigert, steigert er die Spannung – eine erzähltechnisch durchaus geschickte Maßnahme. Ebenso wie das plötzliche Auftauchen einer Wegkreuzung, so stellt auch dieses Spiel mit der konkreten und der übertragenen Bedeutung des Wortes 'Weg' ein Signal für den Rezipienten dar, das ein besondere Ereignis ankündigen soll.“<sup>156</sup>

Den gut ausgebauten, schönen Weg, der jedoch im gefährlichen Brandigan und somit im Regelfall im Tod des Ritters endet, interpretiert Glaser als „Lockfunktion“ der Burg Brandigan, die durch das prächtige Äußere, das von der Weite schon zu sehen ist, noch verstärkt wird. Trachsler will den Begriff des *rehten* Wegs nicht überbewerten:

---

154Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. [siehe FN 89], S 68.

155Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka, Frankfurt/Main 1961 (=Fischer Bücherei 417), S. 118.

156Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 52f.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

„Die gängige christliche Auffassung vom richtigen und falschen Weg ist für den Artusritter nicht ohne weiteres verbindlich, der Abenteuerweg hat seine eigenen, nicht von vornherein erkennbaren Gesetze.“<sup>157</sup>

Dennoch lässt sich Guivreiz nicht durch die Lockfunktion täuschen, er weiß mehr, als der Rezipient. Ständig drückt er Angst und Unbehagen aus und ist angesichts des zu erwartenden Abenteuers bekümmert. Den Grund hierfür nennt Hartmann an dieser Stelle jedoch nicht.

„Die gesamte Beschreibung der Burganlage, die zunächst aus der Perspektive der noch weit entfernten Figuren erfolgt, unterscheidet sich durch ihre Länge und durch ihr Detailreichtum deutlich von anderen Burgbeschreibungen im 'Erec'.“<sup>158</sup>

Somit ist das *Joie de la Curt*-Abenteuer auf vielen Textebenen von der restlichen Handlung abgehoben: Strukturell müsste der Artushof folgen (und es ist auch das erklärte Ziel der Figuren), die Protagonisten gelangen aber in einen unbekanntem Raum. Als räumliche Grenze finden wir die Wegscheide, die den linearen Charakter des Werkes unterbricht. Dann folgt die lange Beschreibung der Burg, ebenfalls eine neue Erfahrung für den Rezipienten. Das Zaudern Guivreiz und die Aufforderung umzukehren<sup>159</sup> bringt zusätzlich Spannung. Und auch topographisch wird Brandigan entrückt: Auf hohen Felsen, mit hohen Mauern und Türmen, die Fugen aus Eisen und Blei und den bereits erwähnten Sturzbach in einer tiefen Schlucht, welche die Burg von der Welt abtrennt. Beim Leser wird folgende Erwartungshaltung geschürt: Was nun kommt, fällt aus der Norm. Und die Erwartung wird nicht enttäuscht...

### **3.5. Wunderräume**

Bislang funktionierten die Räume nach eindeutigen Verhältnissen – entweder nach den Regeln des Hofes oder diesen genau entgegengesetzt – und folgten realen oder zumindest nachvollziehbaren Naturgesetzen. Ich halte die Vorstellung, dass man im 12. Jahrhundert in den tiefen Wälder Riesen oder Drachen für möglich gehalten hat, nicht für vermessen. Die nun folgenden Räume heben sich aber deutlich von der Glaubhaftigkeit der bisher geschilderten ab. Sie sind Märchenräume voller Wunder und Allegorien.

---

157Trachsler: Der Weg. [siehe FN 87], S. 216.

158Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 53f.

159Dass eine Raumbewegung stoppt und umgekehrt wird, wurde im *Erec* bis zu diesem Punkt noch nicht thematisiert.

## - 3.5. Wunderräume -

---

### 3.5.1. Der Baumgarten

Der Baumgarten an sich ist keine isolierte Erscheinung, ein solch „kultiviertes Parkland“<sup>160</sup> gehört zu vielen Burgen dazu und neben dem *Erec* finden wir einen solchen auch im *Iwein* (6435ff) sowie im *Parzival* (508,9ff und 553,6 ff).

Folgen wir aber der Handlung der *Erec*, wo wir sie in Kapitel 3.4 verlassen haben, so fällt auf, dass die Wahrnehmung dem eigentlichen Betreten des Raumes voraus eilt. Erstmals wird – durch Guivreiz widerstrebend zwar – ein Raum geschildert, indem sich die Protagonisten noch gar nicht befinden. Auch Guivreiz, der nun zwar zugibt, den Weg wieder zu erkennen, kann den Baumgarten noch nicht selbst gesehen haben, trotzdem ist er skeptisch. Ein Zaudern, das wir dann auch bei Ivreins, dem Herrn Brandigans, finden. Und wieder finden Beschreibungen des Baumgartens nicht direkt, sondern in der Figurenrede statt. Besonders interessant ist die paradoxe Abgrenzung des Baumgartens:

*„er sagete, der boumgarte  
der waere gevestent hart  
und siwe er waere unumbegeben,  
dar in endorfte niemen strebn  
dem ze ihte maere  
lîp und êre waere.“* (Er 8468-8473.)

Der Baumgarten ist also einerseits fest umzäunt, scheint aber andererseits von nichts eingefasst zu sein. Im Vergleich mit dem allmählichen Barrierencharakter des Waldes, in den eindeutig Wege hineinführen, stellt dies eine klar formulierte Grenze dar. Und noch dazu eine außergewöhnliche:

„Die beiden genannten Charakteristika – eigenartige Grenze und Gefährlichkeit – bewirken eine Verunsicherung beim Rezipienten, die durch die folgenden Verse noch gesteigert wird: [...] Ivreins spricht nun von einer (wohl materiell zu verstehenden Pforte, die es zu öffnen gilt. Vorher hatte der Burgherr betont, der Baumgarten besitze keine materielle Begrenzung. Die Anwesenheit einer Pforte oder Tür setzt jedoch immer eine Begrenzung voraus. Hartmann löst diesen Widerspruch nicht auf.“<sup>161</sup>

Aus räumlicher Betrachtungsweise heraus ist der Grenzcharakter dennoch eindeutig: Ivreins Charakterisierung des Baumgartens passiert ausschließlich über dessen räumliche Eingrenzung. Auch dass der Ritter nur alleine durch dieses Tor, das sich nicht durch Kraft sondern *bî dem êrsten worte* öffnet, streicht die tiefe Bedeutung dieser spezifischen Grenze heraus. Denn ist Handlung nichts anderes als der Übertritt einer Figur von einem Raum in einen anderen (siehe Kapitel 2.4), so ist die

---

<sup>160</sup>Hahn: Raum und Landschaft. [siehe FN 98], S 25.

<sup>161</sup>Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 59.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Überschreitung einer beinahe unüberwindbaren Grenze - noch dazu in einen bis dato unerhörten, wundersamen Raum - von entsprechend ausgeprägter Wichtigkeit für den Text.

„Dass sich die Pforte nach dem Betreten des Baumgarten offenbar wieder selbsttätig schließt, suggeriert erneut, dass sie von einem geheimnisvollen Zaubermechanismus geprägt wird.“<sup>162</sup>

Doch nicht nur durch den eigenartigen Zaubercharakter ist dieser Raum also von anderen unterschieden, sondern auch durch seine widersprüchlichen Schilderungen. Mal materiell, dann wieder nur imaginär abgegrenzt. Mal von festen Mauern umgeben, dann wieder nur durch eine Wolke abgeschirmt. Zudem gerät der Raum nach dem Übertritt der Figur auch zu einer Falle:

„Es sind also zwei verschiedene semantische Verunsicherungen, die in ihrem Zusammenspiel die Begrenzung des Baumgartens charakterisieren: einerseits die paradoxe Zugangsbedingung (gleichzeitig nicht-materiell und schwer zu durchdringen), andererseits der Zauber-Mechanismus der sich selbsttätig schließenden Tür, der den Baumgarten zur Falle und damit fast schon zum aktiven Raum werden lässt.“<sup>163</sup>

Ein Raum, der selbst aktiv wird, der eine Figur selbstständig gefangen halten kann, ist wahrlich eine bisher unerhörte Begebenheit. Ich möchte aber noch einmal zur visuellen Abgrenzung kommen. Es ist von vornherein klar, dass Erec den Kampf im Baumgarten alleine bestreiten muss: Enite kann als Frau nicht eingreifen, Guivreiz erwies sich schon am Weg als Zauderer. Den Baumgarten kann ein Ritter nur alleine betreten und *man sach ein wolken dumbe gân*. Nicht einmal zusehen darf man dem Kampf im Inneren dieses wundersamen Ortes.

Glaser entwirft des Modell der Schwellenräume<sup>164</sup>, als Kennzeichnung für den Übertritt einer Figur in eine Sphäre der anderen Welt. Das Überschreiten einer solchen Schwelle ist für den Artusritter eine Grenzerfahrung, sie in der keltischen Mythologie verankert sieht:

„So mussten die Figuren der keltischen Mythologie, um in die Andere Welt zu gelangen, fast immer einen Fluss überqueren. Die Nähe oder sogar das Überschreiten eines großen, tiefen Gewässers vor wichtigen und gefährlichen Abenteuern, besonders vor dem Erreichen von Spähren der Anderen Welt, ist auch typisch für die Artusromane. Im 'Erec' liegt der Baumgarten von Brandigan an einem reißenden Gebirgsfluss. [...] Auch im 'Iwein' spielt das Wasser beim zentralen Abenteuer des Protagonisten eine wichtige Rolle, allerdings nicht als See oder Fluss, sondern in Form des Zauberbrunnens.“<sup>165</sup>

---

162Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 60.

163Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 60.

164vgl. Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 50.

165Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FH 106], S. 50.

### - 3.5. Wunderräume -

---

Es wird also deutlich, welche direkte semantische Verknüpfung zwischen Merkmalen im Raum und ihrer Bedeutung für die weitere Handlung besteht. Und das sogar, wenn der reißende Gebirgsfluss im Erec in keinem kausalen Zusammenhang mit dem folgenden Abenteuer steht. Durch das Vorhandensein eines solchen topographischen Merkmals wird der Übergang in den mythischen Raum angekündigt. Und tatsächlich befinden wir uns im Baumgarten in einem wundersamen, verzaubert anmutenden Raum, der durch seine Divergenz zwischen äußerlicher Schönheit und misslicher Minneauffassung im Inneren eine Sonderstellung im Werk einnimmt: Bislang waren Ausdruck und Inhalt kongruent, Höfe waren höfisch, der wilde Wald wild und gefährlich. Plötzlich präsentiert sich uns ein antiker locus amoenus als Abenteuer Raum. Die ungewöhnliche Raumkonzeption weist (neben der Endstellung im Text) auf den Klimax hin.

„Der Kontrast von wilde und Lustort (Erec 7890ff.) ist durch die Beschreibung der schwindelerregend tiefen Schlucht angedeutet, die ein reißender Sturzbach durchschäumt (7875 ff.)“<sup>166</sup>

In abgeschwächter Form begegnet uns eine solche Gegensätzlichkeit bereits in der Initialepisode: Die Burgruine des Coralus überrascht trotz ihrer ärmlichen Erscheinung mit höfischem Benehmen und zivilisierten Umgangsformen. Dennoch ist hier die Entwicklung des Raumes eine positive, von oberflächlich verwildert hin zum Erkennen des höfischen Inneren, und ist somit eindeutig nicht als Abenteuer Raum zu deuten. Der dazu gespiegelte Raum des Baumgartens funktioniert unter anderen Vorzeichen, bildet daher auf keinen Zufluchtsort, sondern birgt Gefahr in sich.

„Dennoch erscheint ein Kampf auf einem Schauplatz, der traditionell ein 'Lustort' ist, zumindest ungewöhnlich, so daß man fragt, ob es nicht gerade im Artusroman über die traditionelle Bindung erotischen Geschehens an den locus amoenus hinaus auch eine Bindung entgegengesetzten Geschehens, als z.B. von Kämpfen gibt. Dann hätte der Schauplatz neben der 'Entsprechungsfunktion' auch eine 'Gegensatzfunktion' zu erfüllen, und an den locus amoenus als epischen Schauplatz wurden sich beide Pole höfischen Daseins, minne und aventure, binden.“<sup>167</sup>

Zwar halte ich die vorsichtige Formulierung Schröders für übertrieben, komme jedoch nicht umhin, ihm hier recht zu geben. Denn hier haben wir die räumliche Spiegelung des Hartmann'schen Hauptmotivs: der *mâze*. Dass sich Erec, der maßlos Liebende, dessen Krise ihren Ursprung an einem Lustort – dem königlichen Schlafzimmer auf Brandigan – nimmt, wiederum an einem locus amoenus bewähren muss, ist naheliegend und zeigt überdies die räumliche Motivierung.

„Es ist also festzuhalten, daß sich an die locus-amoenus-Schilderungen im 'Erec' und im

---

166Gruenter: Das wunnecliche tal. [siehe FN 123], S. 382.

167Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 258.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

'Iwein' jeweils wichtige Handlungsteile anschließen: das ander paradise an diesen Orten erweist sich als trügerisch, denn es erfolgt ein Kampf. Diese Schauplatz-Handlungsverbindung ist zunächst ein weiteres Indiz dafür, daß mit topischen Mitteln beschriebene Schauplätze auslösende Funktion für typische Handlungen haben, unabhängig von der spezifischen Motivation."<sup>168</sup>

Durch die Formulierung *ander paradise* ist zudem die Verknüpfung des Baumgartens mit dem Garten Eden der Bibel vollzogen. Dass Erec tatsächlich in einen wundervollen Garten einreitet, der nur von einem Mann und einer Frau bewohnt wird, verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Gehört nun aber der Kampf tatsächlich nicht an diesen Ort, dieses andere Paradies? Das erste Buch Mose schildert die Bedürfnisse des Menschen und ihre Erfüllung, die Gott in Form von Tieren und Pflanzen erschaffen hat. Im Großen und Ganzen ist dieses Grundbedürfnis durch Nahrung gedeckt. Doch sprechen wir hier nicht mehr von den ersten Menschen. Die Denkvoraussetzungen des höfischen Mittelalters hat ihre eigenen Tugenden entworfen. So gehört zu einem erfüllten Ritterleben nun auch die *êre*, welche dieser nur im Kampf erringen kann. Der Gegensatz, den Schröder mit dem Kampf im schönen Garten zu sehen glaubt, mag in diesem Sinne gar kein so großer sein. Nicht der ritterliche Zweikampf ist hier das störende Element – es ist die falsche Motivation, begründet auf falsch verstandener Minne. Ursula Kuttner attestiert Hartmann deshalb im Vergleich zu Chretien ein Infragestellen der Autorität des klassischen ritterlichen Kampfes<sup>169</sup>. Durch den Kontakt von Abenteuer- und Minneraum entscheidet hier im Baumgarten nicht nur die Kampfeskraft über Sieg und Niederlage sondern auch die dem jeweiligen Ritter eigene Minneauffassung. Nicht umsonst betont Hartmann:

*„Erec, ze swelhen zîten  
er gedâhte an vrouwen Enîten,  
sô starcten im ir minne  
sîn herze und ouch die sinne,  
daz er ouch mit niuwer maht  
nâch manlîcher tiure vaht.“* (Er 9182-9187).

Die subjektive Funktion des Kampfes und der damit verbundene Ehrgeiz werden von der objektiven Funktion überschattet. Gerade weil sich der Held nun für ein größeres Ideal – der anfangs selbst missverstandenen Minne – einsetzt, rehabilitiert er sich als ehrbarer Ritter. Von diesem Blickwinkel bleibt auch das paradisische Element des Baumgartens für Erec weiter bestehen: Zwar muss er kämpfen, kann sich dadurch aber bewähren. Er bringt Ordnung in die aus den Fugen

<sup>168</sup>Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 260.

<sup>169</sup>vgl. Ursula Kuttner: Das Erzählen des Erzählten. Eine Studie zum Stil in Hartmanns „Erec“ und „Iwein“. Bonn: Grundmann 1978 (=Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Hg. v. Armin Arnold und Alois M. Haas. Bd 70), S. 212.

### - 3.5. Wunderräume -

---

geratene Minnegemeinschaft Ascalons und seiner „Eva“<sup>170</sup>. Für unseren Helden ist ein solcher Ort für die soziale Wiedergutmachung und die Erneuerung der Hofesfreude unabdingbar. Für Erec bringt dieses *ander paradise* tatsächlich die Erlösung.

Der Baumgarten ist auch nach dem Gesetz der intertextuellen Austauschbarkeit zweifelsohne kein typischer Raum. Dennoch wohnen ihm Eigenschaften aller anderen Hartmann'schen Räume inne. Er verbindet die zivilisierten Elemente der Höfe (Brandigan), Elemente der Wilden Waldes (unwegbare Schlucht mit wildem Sturzbach), den antiken locus amoenus sowie den Turniercharakter der Heide – und er bringt Erec die Möglichkeit der allumfassenden Bewährung. Er ist dem Protagonisten sozusagen auf den Leib geschneidert und deutet in seiner quantitativen Steigerung bekannter, räumlicher Elemente den nahenden Klimax der Handlung an. Der Baumgarten ist ein spezieller Raum mit einer speziellen Handlung, auch wenn er sich einiger klassischer Motive bedient; er ist der Spezialraum par excellence, der Raum, auf den die ganze Handlung und auch der Held hinsteuern. Der Raum, in dem der gesamte Roman seinen Brenn- und Höhepunkt findet. Formal, strukturell, funktional.

#### 3.5.2. Der Brunnenraum

Es ist kein Leichtes, den Brunnenraum des *Iwein* als direkte Entsprechung zum Baumgarten zu deuten: Denn er taucht bereits zu Beginn des Textes in Kalogreants Erzählung auf und ist zudem häufig Schauplatz der Handlung. Außerdem hat auch der *Iwein* seinen eigenen Baumgarten in der Pesme-Episode, der bis in seine Schilderung hinein ein direkter Spiegel der *Erec*-Variante ist:

*Kein boumgarte schoene und wit,  
daz weder vor noch sit  
dehein schoener wart gesehen (Erec 7890 – 7892).*

*die selbe stiege wist in  
in einen boumgarten hin:  
der was so breit und so wit  
daz er vordes noch sit  
deheinen schoenen nie gesach. (Iw 6435 – 6439).*

Auffallendstes Requisit ist das Bett mit dem *altherre*, das eine auffallende Ähnlichkeit zu dem *bette* des Brandigan-Baumgartens hat. Mit der Ausnahme, dass die schöne Frau durch einen alten Mann ersetzt worden ist. Schröder erklärt sich das wie folgt:

„Es scheint fast eine Art 'Strukturzwang' zu herrschen, aufgrund dessen dieses Bett als

---

<sup>170</sup>Natürlich ist es wieder die Frau, die ihren Mann ins Verderben stürzt und den unweigerlichen Auszug aus dem perfekten Garten verschuldet.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Mittelpunkt des Baumgartens eingeführt und so auffallend beschrieben wird, wenn man an das Bett im Baumgarten bei Brandigan denkt, das sich auch im Mittelpunkt des Lustorts befindet und das wichtigste Requisite ist. - Das Bett im Iwein ist aber ganz seiner erotischen Bedeutung entkleidet, wenn man bedenkt, daß anstatt einer verführerischen Dame ein altherre darauf liegt. Gerade von der Erwähnung des Bettes her könnte man zurückschließen, daß die oben als Einschub bezeichnete Baumgarten-Passage eben aus Strukturgründen eingeführt worden ist, da ja offensichtlich die ganze *Pesme Aventure* [sic!] auf die *Joie de la curt*-Episode bezogen ist: es fehlte noch ein Schauplatzteil der dem vergleichbaren entsprach und der die Entsprechungsfunktion für eine zu bestehende Treueprobe und die Gegensatzfunktion zum bevorstehenden Kampf hätte übernehmen können.<sup>171</sup>

Strukturell kann der Brunnen also keine Entsprechung des Baumgartens im *Erec* darstellen. In seiner Funktion als wundersamer Raum sind aber durchaus Ähnlichkeiten festzustellen. Oberflächlich betrachtet haben wir auch hier einen lieblichen Ort vor uns, nach der Begegnung mit dem Waldschrat in seiner wilden Umgebung mit den sich balgenden Tieren, kommt Kalogreant – und später auch Iwein – in diesen schönen Wald mit zwitschernden Vögeln und einem herrlich verzierten Brunnen unter einer Linde (*locus amoenus!*). Doch wird der Ritter mit der Warnung dorthin geschickt, er finde dort *aventiure*. Ähnlich wie Guivreiz' Zaudern betreten wir einen oberflächlich schönen/positiven Raum mit negativen Ankündigungen. Die auffallende Ambivalenz zwischen lieblichem und kämpferischem Raum ist schon aus dem *Erec* bekannt. Ferner bekommt der Rezipient die ersten Schilderungen dieses Raumes nicht direkt über den Erzähler oder die Wahrnehmungen der Figuren präsentiert, sondern abermals durch doppelt erzählte Figurenrede. Wie schon beim Baumgarten sind die Beschreibungen sehr detailreich. So detailliert sogar, dass Andrea Glaser von einem „Ordnungsraum“<sup>172</sup> spricht.

Besonders der Brunnen als Mittelpunkt des Raumes wird ausführlich beschrieben: Die schöne Quelle, beschattet von einer Linde. Darüber ein Stein auf vier geschnitzten Tierfiguren aus Marmor. Von einem Ast des Baumes hängt an einer Kette ein feines Becken – beides aus Silber und Gold. Glaser verweist hier darauf, dass diese beiden Materialien einen Gegensatz darstellen:

„In der klassischen Alchemie galten Gold und Silber sogar als unvereinbar.“<sup>173</sup>

Nicht nur durch diese überdeutliche Schilderung hebt sich der Brunnen also vom Rest des Textes ab. Auch die Gegensätzlichkeit der Materialien sowie die deutliche Gegenüberstellung von natürlicher und künstlicher Schönheit, die ihren Gipfel in den

---

171Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 263.

172Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FN 106], S. 202.

173Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FN 106], S. 200.

### - 3.5. Wunderräume -

---

geschnitzten Tierfiguren unbekannter Art findet, ist beachtlich. Ferner ist der Brunnen auch im Text durch die ihn bedeckende Linde abgegrenzt, die – das ganze Jahr im Laub stehend – Schutz bietet und hat so eine inner-räumliche Sonderstellung inne. Warum muss der Baum an so einem schönen Ort aber überhaupt Schutz bieten? Diese „räumliche Ambivalenz“<sup>174</sup> lässt aufhorchen:

„Sowohl am Quellenort Iweins wie im Baumgarten Mâbonagrîns kommt es zu ritterlich-kämpferischen Auseinandersetzungen: Märchenlandschaft, christlich spiritualisierter locus amoenus und ritterliche âventiure begegnen sich.“<sup>175</sup>

Wir haben es hier also wieder mit einem Schwellenraum zu tun, dem schon Bachtin maßgebliche Bedeutung als „Moment des Wendepunkts im Leben, der Krise, der das Leben verändernden Entscheidung“<sup>176</sup> zugesprochen hat. Es steht im Text also eine Veränderung bevor:

„Der Zauberbrunnen wurde begossen und das Unwetter damit ausgelöst. Bei Hartmann gibt Kâlegrêant von vornherein zu, dass ihm die Zauberscheingung des Unwetters einen gewaltigen Schrecken einjagte, während Chrétiens Ritter zunächst noch einen gewissen Gefallen an dem Spektakel findet.“<sup>177</sup>

Das zeigt den höheren Stellenwert des Zauberraums bei Hartmann: Es ist ein unwirklicher Raum, der durch seine plötzliche Aktivität Unbehagen auslöst und seine anfängliche Schönheit in ein chaotisches Bild der Zerstörung verwandelt. Der zuvor herrschende Ordnungsraum wird dekonstruiert.

„Das ander paradise am Brunnen ist deswegen trügerisch, weil dem Begießen des Steins ein Unwetter folgt, daß die ganze Herrlichkeit auslöscht, und weil der Brunnenwächter den 'Frevler' zum Kampf fordert. Auch hier kann die vreude nicht ohne Mühsal sein.“<sup>178</sup>

Freude ohne Ungemach ist auf Dauer also nicht möglich. Das musste ja auch schon Erec erfahren, welcher der Minne fröhnte, ohne die Mühe der Aventüre auf sich zu nehmen. Und auch Kalogreant musste die Erfahrung machen, dass allzu Schönes nie von Dauer sein kann:

*„alsus het ich besezzen  
daz ander paradise.  
Die selben vreude ich prise  
vür alle die ich ie gesach.  
Ja wand ich vreude an ungemach*

---

174vgl. Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe FN 106], S. 211.

175Kuttner: Das Erzählen des Erzählten. [siehe FN 169], S. 207.

176 Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S 186.

177Kuttner: Das Erzählen des Erzählten. [siehe FN 169], S. 227.

178Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 262.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

*unangestlichen iemer han:  
seht, do trouc mich min wan.*" (Iw 686 - 693)

Das auf das Ritual des Steinbegießens folgende Unwetter hat nachhaltigen Effekt für den Raum, es findet eine totale Veränderung statt. Und neben der erwähnten Zerstörung bedeutet dies auch, dass der Raum plötzlich selbst aktiv wird. Die sich verfinsternde Sonne, das Verstummen der Vögel als Folge eines nicht logisch, aber kausal verknüpften Rituals entwirft völlig neue Naturgesetze. Plötzlich erhebt sich der Raum zum handelnden Subjekt, drängt die Figur in die Passivität (Kalogreant bleibt nichts anderes übrig, als sich auf den Boden zu kauern und zu warten). Der Raum übernimmt die Rolle des Ritters, indem er sich m.E. selbst verteidigt. Wie das Durchschreiten des Waldes alleine schon als ritterliche Tat und Vorstufe zum Brunnenabenteuer zu werten ist, ist das Unwetter eine erste Stufe der Abwehr, bevor Ascalon das Feld betritt. Ein minderere Ritter als Kalogreant oder Iwein hätten vielleicht nicht einmal die sich aufbäumende Natur überstanden. Bemerkenswert auch die Benennung als zweites Paradies, wie wir sie schon im *Erec* finden.

Ich erwähnte die Plötzlichkeit des Unwetters, doch ist dieser Begriff nicht ganz richtig. Zwar sind die Folgen des Steingusses überaus heftig und treten unmittelbar ein, doch unvorhersehbar ist diese Phasenumkehr von gut und schön und lieblich hin zur absoluten Zerstörung nicht. Erstens haben wir die erwähnte Warnung des Wilden und zweitens, die – in meinen Augen wesentlich relevantere – stete semantische Verunsicherung. An diesem Raum ist einfach nichts typisch: Nichts sein Aufbau, nicht der Brunnen. Alles ist übertrieben und gegensätzlich – bishin zum Gold und Silber in der Kette des Beckens. Wir wissen doch, dass etwas nicht stimmt. Es ist wie in der ambivalenten Schilderung des Baumgartens im *Erec* glasklar, dass es an diesem wundersamen Ort zu ebenso wundersamen Ereignissen kommen muss. Ob man die Landschaft um den zauberhaften Brunnen nun Märchenraum, Schwellenraum oder wie Peter Wapnewski als Tor zu Laudines Feenreich sieht:

„Der Locus amoenus des Zauberbrunnens im Iwein ist Feenlandschaft, Laudine entstammt ursprünglich dem Geschlecht der Wassernixen (und hat von deren Kräfte ein gut Teil bewahrt), als Wächter figuriert der Herr und Ehemann.“<sup>179</sup>

Auch die Figur des Verteidigers eine Entsprechung zum *Erec*, mit ähnlich schlechtem Ausgang für die beiden Wächter. Ascalon, der eigentlich alles richtig macht und seinen Wald bloß verteidigen möchte, muss komischerweise im Duell mit Iwein sterben, während der mordende Mabonagrín mit der Schmach der Niederlage davonkommt.

---

179Peter Wapnewski: Hartmann von Aue. 7., erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1979 (=Sammlung Metzler Bd 17), S. 68.

### - 3.5. Wunderräume -

---

Erklären lässt sich das nur durch den Fokus auf die Heldenfigur: Im *Iwein* steht die Szene zu Beginn, der Protagonist hat noch seine Entwicklung vor sich und verhält sich dementsprechend unmäßig, Erec hingegen hat seinen Bewährungsweg schon hinter sich, darf also schon die *milte* walten lassen.

Der Brunnenraum ist der zentrale Ort des Textes. Er ist Ordnungsraum, Ritualraum, aktiver Raum sowie Konflikt- und Kontaktraum in doppeltem Sinne: Als Ort des ritterlichen Zweikampfs einerseits, als Reibungsfläche zwischen dem Ideal des arturischen Hofes und dem zauberhaften Feenreich Laudines auf der anderen Seite.<sup>180</sup> Und so ist der Brunnenraum der Raum Iweins, der sich ebenfalls um das richtige Maß zwischen dem höfischen Ideal des Abenteuers und der Minne zu seiner Laudine bemüht, sowie der Kristallisationspunkt des Konflikts Vasallentreue-Liebestreue.

---

<sup>180</sup>Über seine genauen Funktionen im Text finden sich in Kapitel 5 noch weitere Überlegungen.

### 4. Raumfiguren

Es war bisher von den Raumkategorien in Hartmanns Artusromanen die Rede. Diese waren entweder für sich selbst analysiert, oder nach ihrem Inventar und nicht zuletzt auch durch das Verhalten der Figuren. Doch diese Methode lässt sich auch umdrehen: Auch die Protagonisten lassen sich nach ihrem Verhältnis zum Raum in verschiedene Typen einteilen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich als nicht alleine mit dem Raum, sondern hat seinen Fokus auf den Figuren. Wenn wir uns wie Erwin Kobel auf den Terminus des „gelebten Raumes“<sup>181</sup> besinnen, so sind die Figuren unser Spiegel in der literarischen Welt. Ihr Dasein hilft uns, die Geschichten zu ergreifen, sie setzen die Handlung in Beziehung zum Raum innerhalb und außerhalb des Textes. Und jedes Ereignis, das haben wir gesehen, setzt immer eine Form von Bewegung voraus – sei es das Aufeinanderprallen zweier Ritter, die Flucht eines Heldenpaares vor dem Zugriff eines unhöfischen Grafen oder die Reaktion eines zauberhaften Waldraumes auf das Eindringen eines Ritters. Und so ist es naheliegend, die Figuren nach ihrer Möglichkeit bzw. ihrer Unmöglichkeit zur Bewegung zu unterscheiden.<sup>182</sup>

#### 4.1. Mobile Figuren

Eine mobile Figur besitzt nun die Fähigkeit, die ursprünglichen Grenzen ihres angestammten Raumes zu überschreiten und neue Räume zu betreten, wie auch Lothmann bestätigt:

„In Beziehung zur Grenze des (semantischen) Sujet-Feldes tritt der Handlungsträger als derjenige auf, der sie überwindet, und die Grenze in Beziehung zu ihm als Hinderhis.“<sup>183</sup>

Dies ist in der bipolaren Welt des Artusroman meist ein Übergang von etwas Höfischem in etwas Wildes. An ihrer Mobilität zeigt sich, dass diese Figuren auch stark an Fortgang der Handlung geknüpft sind, wie jedes Ereignis eine gewisse Form der Bewegung voraussetzt. Auch Ralf Simon sieht dies so:

„Es gibt nur zwei Räume, den Artushof und das Außerhalb, und der Ritter ist der, der in beiden Räumen agiert. Die Handlung beginnt mit der Überschreitung der Grenzen und steht still, wenn die Überschreitung wieder rückgängig gemacht wurde.“<sup>184</sup>

---

181vgl. Erwin Kobel: Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung. Zürich: Atlantis 1959 (=Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte, Nr 4), S 17.

182vgl. Krah: Räume, Grenzen. [siehe FN 31], S. 8.

183Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 342.

184Ralf Simon: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*. Würzburg: Königshausen 1990 (=Epistamata,

## - 4.1. Mobile Figuren -

---

Wenig überraschen also, wenn die erste Gruppe, die ich hier untersuche diejenige der Helden ist. Ich möchte jedoch nicht ferner in die Unterkapitel „Erec“ bzw. „Iwein“ unterteilen, sondern die beiden Ritter gemeinsam behandeln, um so besser auf Kongruenzen und Unterschiede der Figuren hinweisen zu können.

### 4.1.1. Helden: Erec/Iwein

„Wenn der Held seinem Wesen nach mit seiner Umgebung übereinstimmt oder nicht mit der Fähigkeit ausgestattet ist, sich von ihr zu lösen, ist die Entwicklung eines Sujets unmöglich.“<sup>185</sup>

Ohne Held keine Handlung also. Um eine solche in Gang zu bringen, bedarf es gewisser Spannungsfelder zwischen der Figur und seinem Raum. Das bedeutet ferner, dass der Raum unbedingt ein semantischer sein *muss*, denn ohne spezifische Eigenschaften können auch keine (In-)Kongruenzen mit dem Protagonisten bestehen. Dies betrifft in erster Linie natürlich den Abenteuer Raum.

Erec und Iwein sind also ständig in Bewegung, die Handlung folgt ihnen auf Schritt und Tritt – selbst der „tote“ Erec wird noch vom Wald auf die Burg Oringles' gebracht. Der Held ist also immer in Bewegung, es ist eine seiner wichtigsten Eigenschaften:

„Die bewegliche Figur unterscheidet sich von den unbeweglichen dadurch, daß ihr bestimmte Handlungen erlaubt werden, die für die anderen verboten sind. [...] Der handelnde Held verhält sich anders als die übrigen Figuren, und er allein hat das Recht dazu.“<sup>186</sup>

Das Recht anders zu handeln, muss allerdings nicht explizit dargestellt sein. Alleine dadurch, dass Iwein nach der Erzählung Kalogreants alleine vorreitet, zeigt, dass es ihm – im Vergleich zu allen anderen Artusrittern, die mit dem König im Pulk ankommen – möglich ist, individuelle Züge zu tragen.

Kaum wird der Held jedoch statisch, kann etwas nicht stimmen. Und das ist es dann auch, was in beiden Werken die motivationsstiftende Krise hervorruft: Erec wird nach seiner Hochzeit unbeweglich, ist nur noch bei Hof. Und sogar hier wählt er die Isolierung des königlichen Schlafgemachs. Er bleibt solange an einer Stelle, sein *verligen* ist ein Verstoß gegen seine räumliche Eigenschaft als Mobil. Und so verliert auch der etwas übereilt wirkende Aufbruch des Paares seine schiefe Optik. Der starre Held muss wieder in Bewegung kommen.

---

Reihe Literaturwissenschaft, Bd 66), S. 20.

185 Lotmann: Künstlerischer Raum. [siehe FN 46], S. 542.

186 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 346.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Zwar liegt Iweins *verstrîten* scheinbar entgegengesetzt, er hat zu viel gekämpft und zu wenig geliebt, doch begeht er denselben Fehler wie Erec: Er verweilt zulange auf Turnieren, lustwandelt in ritterlicher Manier durch die abenteuerlichen Spielplätze im höfischen Wirkungsgefüge, ohne diesen Raum zu verlassen, wie es seine Pflicht wäre. Das Verharren an einem bestimmten Punkt bringt ein Ungleichgewicht in sein Dasein als Ritter und gefährdet das Ideal der *mâze*. Auch er reagiert mit einem sofortigen Aufbruch, kann aus dem Artusraum aber nicht mehr zurück in seinen Minneraum und tritt so gänzlich aus dem höfischen Gefüge aus. Man könnte also verkürzt sagen: Erec ist da, wo er nicht sein sollte (nämlich im Bett), während Iwein nicht dort ist, wo er sein sollte.

Unterschied zwischen den beiden Aufbrüchen liegt lediglich in der Motivation: Erec entscheidet sich selbst, das Initialmoment liegt also bei der Figur. Iwein hingegen würde gerne wieder zu seine Frau zurückkehren, darf das jedoch nicht tun. Jedoch akzeptiert er seine Verbannung – Iwein ist der Verbannte, Erec der Flüchtling. Und das kann man nicht nur am Moment der Krise festmachen. Generell finden wir das chronotopische Ereignis der Flucht – denn nichts anderes ist es, einen bestimmten Raum unter Zeitdruck verlassen zu müssen – im *Erec* nicht nur einmal: Das Paar muss nach beiden Grafenepisoden flüchten. Im Falle Galoeins wird die Flucht vom Kampf gegen die Verfolger unterbrochen, bevor der Ritt durch den Wald weitergeht, und auch in der Oringles-Episode geht der Flucht ein Kampf voraus.

Doch nicht nur vor drohender Gewalt entzieht sich Erec. Sogar am Artushof oder bei Guivreiz will er nicht freiwillig einkehren, muss von Gawein bzw. dem Zwergenkönig überredet werden. Erst die Rückkehr als König von Karnant nach dem *Joie de la Curt* erfolgt aus eigenem Antrieb, wie auch der Aufbruch. Durch sein (heimliches) Verlassen Karnants entzieht er sich übrigens der erlittenen Schmach, wie er schon im schönen Wald vor der Königin Reißaus genommen hat, um Iders' Dreigespann zu verfolgen. Im letzten Fall findet er sich quasi am anderen Ende der Flucht wieder, wenngleich Erec hier weniger Verfolger, als nur Folger ist:

*„dô er in begunde gâhen nâ,  
dô kam er rehte ûf ir slâ  
von den im schade was geschehen.  
Vil schiere begunde er si ane sehen.  
Zuo in enwa im niht ze gâch:  
er reit in alsô verre nâch  
daz er si sach und si in niht.“* (Er 160 – 166).

Anders als Iwein verhält sich Erec hier einigermaßen besonnen. Zwar drängt er auf die Erlaubnis der Königin, Iders verfolgen zu dürfen, dennoch prescht er dem Trio nicht

## - 4.1. Mobile Figuren -

---

nach, sondern folgt ihnen im gemessenen Abstand. Da er unbewaffnet ist, bleibt ihm andererseits auch gar nicht anderes übrig.

Iwein auf der anderen Seite ist der Verbannte. Er hat die Dauer seiner erlaubten Abwesenheit überschritten, befindet sich als Vertreter der Laudine-Welt ohne Aufenthaltsgenehmigung im höfischen Gefüge Artus' und begeht dadurch eine Raumverletzung. Die Folge: Er darf nicht mehr zurück, wird sozusagen zum Heimatlosen. Oder auch zum Raumlosen, Kleiderlosen, Namenlosen. Seinem Status als Ausgeschlossener geht in der Initialaventüre freilich ein Eingeschlossensein voraus. Die Figur des Iwein ist generell stark an den Chronotopos der „Gefangenschaft“ geknüpft. Anfangs sitzt er selber zwischen den Fallgittern des Laudine-Schlusses im Verlies, später muss er sich in der Burg zum Schlimmen Abenteuer gegen die beiden Riesen auf der Gefangenschaft befreien. Das steht natürlich im krassen Gegensatz zu seiner Verbannung aus dem Heimatraum.

Iwein findet sich durch seine Maßlosigkeit zwischen den Fallgittern eingesperrt. Er kann also das Schloss Laudines nicht verlassen, darf unter Lebensgefahr auch nicht entdeckt werden. Kaum die Gefahr gebannt, möchte er in seiner neuen Heimat aber nicht bleiben. Er drängt nach draußen. Und da muss er dann auch bleiben. So wie Erec anfangs nicht in höfischen Quartieren rasten will, bleibt auch Iwein freiwillig dem Hof fern. Zwar ist seine Waldwerdung ob des Wahnsinns nicht seine Schuld, der Verzicht auf seinen Namen und damit (vorerst) auf den Ehrgeiz als Lohn seiner Taten ist aber ähnlich zu werten.

Seine erste Grenzverletzung geschieht ebenfalls nicht erst im Moment der Krise. Iwein ist vielmehr bereits nach dem Kampf gegen Ascalon *âne mâze* in das Feenschloss gestürzt – zugegebenermaßen kommt er jedoch nicht weit. Auch zwischen den Fallgittern zeigt sich noch sein Ungestüm:

*„swie sêre im missegangen  
an der vancnüsse waere,  
doch was sîn meistiu swaere  
daz er im vor dan  
alsô lebendec entran.“* (Iw 1130 – 1134).

In der Falle festsetzend drängt Iwein immer noch nach vorne. Prägnant ist hier der schnelle Wechsel in der Bewegung: Erst ist Iwein zu stürmisch, betritt gewissermaßen zu früh den nächsten Raum und wird in Folge sofort gefangen genommen. Später lässt er sich zuviel Zeit, um in denselben Raum wieder zurückzukehren und wird ausgestoßen. Durch die Krise wird er also vom Eingeschlossenen zum Ausgestoßenen – analog zum Erec, der vom Folger zum Verfolgten wird.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Ich möchte die Motive der Verbannung und der Gefangenschaft im *Iwein*-Roman chronotopisch gleichsetzen, sie besitzen lediglich andere Vorzeichen. Und so treten beide nicht nur an die Figur Iweins gebunden im Text weiter auf. Nach seiner Wiedergeburt als Ritter begegnet Iwein Lunete, die von ihrer Herrscherin ausgestoßen und in einer Kapelle eingesperrt wurde. Der Namenlose muss ihr im Gerichtskampf beistehen, um sie wieder in die Gesellschaft zu integrieren. Auch der jungen Schwester von Schwarzen Dorn muss er zu ihrem Recht verhelfen – sie ist von ihrem Erbteil ausgeschlossen. Dazwischen jedoch muss der Löwenritter zwei Burgen und deren Bewohner von Riesen befreien. Iwein muss also exemplarisch an der Gesellschaft seine eigene Gefangenschaft bzw. Verbannung bekämpfen. Nach bestandenem Abenteuer lehnt der unfreiwillig Ungebundene zweimal die Hochzeit mit der jeweiligen Fürstentochter ab. Und somit seine Chance auf einen Heimatraum. Dadurch zeigt sich seine *triuwe* zum Raum der Laudine, die er durch seine lange Abwesenheit nicht erfüllt hat mitsamt seiner Pflicht als Beschützer des Brunnenraums.

Wie bereits im Kapitel 3.2 angedeutet muss Iwein in den Riesenabenteuer den höfischen Raum vor wilden Eindringlichen reinigen um den *ordo spatialis* wieder herzustellen. Dass dieser einen obersten Grundsatz für den Helden darstellt, sieht man alleine daran, dass er sich an die Verbannung – die ihm gegenüber ja nur durch eine Botin ausgesprochen worden ist – einfach so akzeptiert. Er versucht nicht einmal, mit Laudine in Kontakt zu treten, kehrt auch dann nicht ein, als er direkt vor ihrem Schloss den Kampf gegen ihre Seneschalle bestritten hat. Ein Verstoß gegen die Verbannung wäre ein Bruch im Raumkonzept, wie er ihn bereits zweimal verschuldet hat. Die Figur ordnet sich jetzt also klar dem Raum unter.

### **4.1.2. Begleiter: Enite und der Löwe**

Beide Helden beschreiten ihren Weg der Bewährung nicht alleine. Erec wird von seiner Gattin Enite begleitet, deren Verhältnis zu Beginn durch Redeverbot und deutliche Distanz gekennzeichnet ist; Iwein findet seinen Gefährten in Form eines ebenfalls stummen Löwen, dem er das Leben gerettet hat. Zwar lassen sich mittelalterliche Frauenfiguren und wilde Tiere freilich nicht auf dieselbe Stufe stellen, dennoch finden sich in diesen beiden Figuren mehr Gemeinsamkeiten, als dass sie mit dem jeweiligen Titelhelden unterwegs sind und sich in Trauer über den vermeintlichen Tod ihrer Herren entleiben wollen, das aber wegen ungeschickter Pranken bzw. weiblichem Wankelmut nicht schaffen:

Beide stehen den Helden treu im Kampf bei. Der Löwe, den ein menschlicher

## - 4.1. Mobile Figuren -

---

Konflikt als wildes Waldtier eigentlich nicht rühren dürfte, greift immer wieder entscheidend in die Turniere ein. Lediglich im Kampf gegen Gawein spielt er keine Rolle, schon das ein Zeichen für die außerordentlich ehrbare Aura, die diese Auseinandersetzung umfängt. Auch Enite bringt sich immer wieder in Lebensgefahr, um den Ritter an ihrer Seite vor Verletzungen zu bewahren. Diese Gefahr geht hingegen nicht von den Gegner aus, sondern von Erec, der ihr bei Verstoß gegen das Schweigegebot den Tod angedroht hat.

Beide sind sie Spiegelbild für die Entwicklung der Helden: Im Verhältnis Erecs zu seiner Enite, die seine Schuld deutlich teilt, drückt sich auch sein innerer Weg aus. Je weiter die beiden voneinander entfernt sind – anfangs ist sie sein Pferdeknecht, dann muss sie ihm vorausreiten, bis sie endlich gemeinsam auf einem Pferd sitzen dürfen<sup>187</sup> - desto weiter ist das Happy End entfernt. Dass die Handlung mit der Wiedervereinigung, sie bereits wieder in Vers 8617 *guoter minne phlâgen*, noch nicht vorbei ist, liegt an der doppelten Versündigung an Minne und Aventure. Schließlich ist die überstürzte Hochzeit mit der verarmten Enite ebenfalls eine räumliche Verletzung: Erec holt sich seine Ehefrau aus einem niederen Stand. Und dieser ist erst nach der Baumgarten-Episode ausgestanden, wenn Enite durch den geschenkten Gaul gänzlich rehabilitiert ist.

Auch der Löwe ist Indiz für den Rückweg Iwein in die Gesellschaft. Er ist es, der den Namenlosen zum Löwenritter macht. Wie Iwein zwischen den Fallgittern in der Falle gesessen ist, wird auch der Löwe eingesperrt, einmal beim Gerichtskampf gegen die Truchsesse eingesperrt, einmal bei der Riesenepisoden zum Schlimmen Abenteuer, kann sich aber im rechten Moment immer befreien. Außerdem ist er Iwein auch beim Erlegen von Wild behilflich.

*„Dâ er [der Löwe, Anm.] ein rêch stânde vant  
und vienc ouch daz zehant  
und souc im ûz daz warme bluot:  
dazn waer sînem herren doch niht guot.“ (Iw 3887 – 3900).*

Iwein, der als Waldgestalt die Beute noch unhöfisch selbst erlegt hat, lässt diese nun von seinem Löwen aportieren. Dieser trinkt das Blut des Rehs, das für Iwein ohnehin

---

<sup>187</sup>Der metaphorische Gehalt des Pferdes ist mir an dieser Stelle nicht entkommen, ich halte ihn jedoch für räumlich nicht weiter relevant. Von größerer Bedeutung ist das Pferd, welches sie von den befreiten Frauen geschenkt bekommt. Wie Haiko Wandhoff in seinem sonst sehr philosophisch gehaltenen Untersuchungen zur „Ekphrasis“ bemerkt, findet hier die gesamte positive Weltbeschreibung mit allem Reichtum und darstellerischen Vielfalt in der *descriptio* des Pferdes statt, er nennt „das ikonographische Motiv des Weltallbildes“. (vgl. Haiko Wandhoff: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York: de Gruyter 2003 (=Trends in Medieval Philology. Bd 3), S157ff.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

ungenießbar wäre, und bereitet das tote Tier so in gewissem Maße schon für den menschlichen Verzehr vor. Hier findet eine eindeutige Übertragung höfischer Erziehung auf eine aus dem Wilden Raum stammende Figur statt.

Abschließend möchte ich noch eine prinzipielle Überlegung zur Mobilität der Begleiter anstellen. Denn in Wahrheit besitzen sowohl Enite als auch der Löwe über keinen eigenen Antrieb, Raumgrenzen zu überwinden. Nicht einmal aus der Konfliktsituation mit dem Drachen, in der uns der Löwe erstmals begegnet, kann er alleine hinaustreten. Erst durch das Eingreifen Iweins, der entscheidend in den Kampf eingreift, um das ehrenvollere Geschöpf zu retten, wird der Löwe aus diesem „Gefängnis“ befreit:

*hern Îwein tete der zwîvel wê  
wederm er helfen solde,  
und bedâhte sich daz er wolde  
helfen dem edelen tiere. (Iw 3846 – 3849).*

Wie der Löwe kann auch Enite nur an der Seite Erecs Raumgrenzen durchdringen. Das merkt man besonders deutlich, als ihr Gatte nach der zweiten Riesenepisode scheinot vom Pferd sinkt. Sie beweint ihr Unglück, macht jedoch keine Anstalten Erec zu verlassen. Nicht einmal Hilfe will/kann sie holen. So ist auch das Auftreten den zweiten Grafen kein Zufall. Er ist durch Hartmann eindeutig metaphorisch motiviert, wenn er Oringles als von Gott gesandt darstellt:

*„nû kam geriten ein man  
der si es erwande,  
den got dar gesande.“ (Er 6115ff.)*

Räumlich betrachtet muss der Grad hier in seiner Funktion als mobiler Mann eingeführt werden. Denn alleine kann Enite, die in ihrer Eigenschaft als Frau nicht selbst aktiv werden kann, den Wald nicht verlassen. Außerdem ist sogar bei dieser Bewegung Erec, inaktiv zwar, bei der Grenzübertretung dabei.

### **4.1.3. Andere Ritter: Guivreiz und Gawein**

Der eine ist der größte und beste Ritter aller Zeiten, der andere ein Zwergenkönig: Dennoch sind Gawein und Guivreiz wichtige Figuren gleichen Ranges. Sie betten die Helden in eine ritterliche Welt ein, in der auch andere höfische Vertreter mit demselben Motiven unterwegs sind. Diese beiden Ritter sind somit echt mobil und bieten den Helden im Vergleich zu Enite und dem Löwen eine Freundschaft unter Gleichwertigen. Es wäre eine schlechte Welt und würde auch das gesamte Artusideal

## - 4.1. Mobile Figuren -

---

in ein negatives Licht rücken, wenn alle anderen Vertreter des Hofes arge Verfehlungen aufweisen würden. Im *Erec* sind es die Grafen, die das Wertgefüge der höfischen Gesellschaft von innen bedrohen, im *Iwein* lässt sich Ähnliches am Raub der Königin feststellen. Und beide Male sind es Guivreiz bzw. Gawein, die helfend eingreifen: Der Zwergenkönig eilt zu Oringles Burg, um Erec und Enite zu befreien. Gawein ist durch unhöfisches Verhalten des Ginover-Entführers nicht erreichbar: Er hat den Raum verlassen müssen und kann nicht selber die Burg seines Schwagers verteidigen – eine Aufgabe, die nun Iwein zuteil wird. Auch Keie, der in beiden Texten auftaucht, ist kein gutes Beispiel für einen idealen Ritter. Da eignen sich Guivreiz und Gawein besser als Beweis, dass es auch andere gute Ritter gibt.

In ihrer Eigenschaft als höfische Kontrahenten dienen sie Erec bzw. Iwein auf zweierlei Weise: Sie sind einerseits Vorbild, vor allem Gawein. Dieser aus dem Figurenkanon entnommene Ritter ist in beiden Werken der Ideale, der sich nicht mehr entwickeln muss. Er ist es auch, der Iwein rät, sich nicht wie Erec zu verlegen:

*„Kêrt ez niht allez an gemach;  
als dem hern Êrecke geschach,  
der sich ouch alsô manegen tac  
durch vrouwen Êniten verlac.“ (Iw 2789 – 2794).*

Dennoch werden sowohl Gawein, als auch der kleine Guivreiz vom jeweiligen Held an verschiedenen Stellen im Text besiegt und dienen als Beispiel des guten, ritterlichen, nicht lebensbedrohlichen Kampf nach geordneten Regeln. Beide unterliegen den Titelhelden und tragen dadurch zur Zeichnung der Hauptfiguren maßgeblich bei.

Erwin Schröder sieht die Figur Gaweins im *Iwein* jedoch auch negativ belastet. Er versucht, seinem Verdacht am Schwesternstreit festzumachen:

„Gawein, der nie da ist, wenn man ihn braucht, übernimmt, als er da ist, ohne zu fragen und ohne Begründung, nur weil die Ältere zuerst da war, die eindeutig ungerechte Sache“<sup>188</sup>

Er sieht darin eine deutliche Abwertung des Artushofes. Auch die Tatsache, dass der Löwe vor diesem letzten Kampf eingesperrt wird und nicht am Turnierplatz zu gegen ist, verstärkt für Schröder die rechtsfreie Nuance des Hofes, „dessen erster Repräsentant die Sache des Unrechts übernommen hat“<sup>189</sup>: Der Löwe, als Zeichen des Rechts betritt den Raum erst, wenn Iwein die Rechtssicherheit des Hofes wieder hergestellt hat (vgl Iw 7727). Doch die Tatsache, dass nicht der stärkere Arm, sondern das tatsächliche Recht der jüngeren Schwester den Kampf schließlich

---

188Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 313.

189Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 315.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

entscheidet, relativiert den Artushof als Ort des Unrechts wieder. Und hier erweist sich Gawein als nützlich: Hätte er Iwein nicht auf Augenhöhe Parole geboten, hätte sich der Löwenritter vielleicht des Totschlags an einem Artusritter schuldig machen müssen. So gesehen bewahrt Gawein seinen Freund vor weiterem Unrecht.

### 4.1.4. Die Botin: Lunete

Schon alleine durch die Überbringung des Verbannungsurteils rechtfertigt sich Lunete eine Erwähnung als mobile Figur. Denn die Grundvoraussetzung einer Botenfigur liegt in ihrer Fähigkeit, Nachrichten von einem Ort zum anderen zu bringen:

*„Nû seht wâ dort her reit  
sîn wîbes bote, vrou Lûnete,  
von der râte und von der bete  
daz von êrste was komen  
daz sî in hâte genomen.  
Sî gâhte über jenez velt  
unde erbeizt vûr diu gezelt.“ (Iw 3101 - 3108)*

Ihre Bewegung wird sogar als eine schnelle beschrieben, doch überschreitet die Hofdame dabei tatsächlich irgendwelche Grenzen? Setzen wir den Turnierplatz beim Artushof mit dem Wirkungsgefüge des Feenschlosses als Räume der höfischen Welt gleich, so kommt Lunete zwar von A nach B, ohne jedoch dazwischen irgendeine Grenze explizit überschritten zu haben. Ihr Weg ist eine Leerstelle im Text und findet daher auch nur in der Imagination der Rezipienten statt.

Auch als sie eingesperrt in der Kapelle unweit des Brunnens auf ihren Gerichtskampf wartet, befindet sie sich noch in der näheren Umgebung ihres Heimathofes. Sie ist nur soweit vom Schloss entfernt, als dass sie sich bereits in einem Kontaktraum zu vorbei reitenden Rittern befindet. Und dieser findet sich glücklicherweise in Iwein wieder, der ihr helfen kann uns somit beweist, dass selbst ihr Gefängnis kein rechtsfreier Raum ist. Aber nicht nur Lunete profitiert: Ohne die Rettung durch den Helden, könnte sie diesem später nicht ein zweites Mal behilflich sein.

Beinahe wollte ich ihre Funktion als Minnestifterin als räumlich irrelevant abtun, doch ist sie nicht nur die Botin, sondern auch eine Schlepperin. Sie dient Iwein zweimal als Vehikel, um in die Welt (und das Herz) von Laudine einzudringen. Sie befreit den Ritter aus dem Verließ der Fallgitter, versteckt ihn vor den rachsüchtigen Gefolgsleuten Ascalons und macht Witwenmacher durch eine List zum Verlobten. List ist hier nicht im Sinne von hinterlistig zu verstehen, sondern im mittelhochdeutschen Kontext als Tugend des Verstandes, wie sie später auch *Daniel* besitzen soll. Elke

## - 4.1. Mobile Figuren -

---

Zinsmeister, welche die die Figuren des Iwein ein zwei Gruppen einteilt, erklärt:

„Während die Gruppe der *juvenes* – vor allem vertreten durch die Artusritter – Konflikte in erster Linie durch Kämpfe lösen will, setzen die [...] Vertreterinnen der *minne*-Gruppe auf Eskalationsvermeidung durch Verhandlung.“<sup>190</sup>

Später hilft Lunete dem Verbannten abermals bei der Aussöhnung, ist sozusagen die Schlüsselfigur zum Tor des Feenreichs der Laudine, nach Zinsmeister ein Minneraum. So wie Iwein stets am Brunnen vorbei muss, um ins Schloss zu gelangen, muss er auch immer wieder an Lunete vorbei. In dieser Eigenschaft tritt ihre Bewegungsfreiheit zu Gunsten eine Mobilitätsförderung Dritter zurück. Sie ist somit als aktiver Grenzcharakter zu werten. Doch könnte man dagegen einwenden, dass ihre Befähigung, Iwein in den Laudine-Raum zu befördern, nur eine Reaktion auf das vorherige Verhalten des Helden selbst ist. Denn Lunete hilft Iwein anfangs nur, weil er „damals“ als einziger Vertreter des Artushofs nett zu ihr gewesen ist. Er hat sie als Edelfräulein behandelt, sie quasi in seine höfische Welt aufgenommen. Nach dem Gesetz der Gegenseitigkeit nimmt Lunete nun Iwein mit in ihre höfische Welt. Auch beim Gerichtskampf verschafft der Löwenritter der ehemaligen Botin wieder Eintritt in den Laudine-Hof, später revanchiert sie sich bloß. So wird die einmalige räumliche Sonderstellung der oberflächlich als emanzipiert scheinenden Lunete, doch wieder nur zum Abklatsch männlicher Betätigung abgewertet.

## 4.2. Immobile Figuren

Nicht alle Figuren im Werk sind Grenzgänger, viele bleiben in denen ihn angestammten Räumen. Da wären zum Beispiel die Räuber der ersten *Erec*-Episode, die zum typischen Personeninventar des Wilden Waldes zählen und diesen nicht verlassen. Es geht keine eigentliche Bewegung von ihnen aus, sie lauern am Wegesrand und warten, bis Fremde (=mobile Figuren) an ihnen vorbeikommen. Und ebenso gibt es typische Personal der höfischen Welt, allen voran Hoffräulein, die im Wirkungsgefüge eines Fürsten verharren – oder dort eingesperrt sind. Schon Lotmann unterscheidet in „klassifikatorische (passive) und die Funktion des Trägers (aktive).“<sup>191</sup> Zwar ist ein Überfall auf den Helden eine aktive Handlung, dennoch überwiegt etwa in Bezug auf die Räuber im *Erec* deutlich die klassifikatorische Funktion, den Wald als gesetzlosen, gefährlichen Raum darzustellen.

Doch hat es keinen Sinn, alle immobilen Figuren des Artusromans aufzulisten,

---

190Zinsmeister: *Literarische Welten*. [siehe FN 104], S. 11.

191Lotmann: *Künstlerischer Raum*. [siehe FN 46], S. 540.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

ich möchte mich auf zwei besondere Figuren beschränken, die sich im *Iwein* gegenüberstehen und ein nicht unbedeutendes Spannungsfeld aufbauen. Dennoch sind beide statische Figuren.

### **4.2.1. Artus und sein Hof**

Über seine Eigenschaften und seine Gesetzesgewalt wurde bereits in Kapitel 3.1 einiges gesagt. Doch wie verhält es sich nun mit Artus und seinem Hof in Sachen Bewegung? Der Artushof ist, und das ist freilich keine neue Erkenntnis, ein mobiler Hof, der sich dadurch nicht ausschließlich in Karadigan befindet. Geografisch gesehen reist der Hof durch die entworfenen Welt und schlägt an verschiedenen Orten – seien es Burgen, sei es im Wald – seine Zelte auf.

„Die Wege, die das Land als Feld der Bewährung erschließen, führen immer wieder in den von den Menschen gestalteten Kulturraum zurück, sei es zur Übernachtung, zur Hilfe, zu Turnieren, zu den Hoffesten [...] Der Kulturraum ist selbst in den Abenteuerraum einbezogen, ist aber darüber hinaus der Raum der Anerkennung und der Gemeinschaft. Das Zentrum und die Verkörperung dieser menschlichen Kulturwelt, der Artushof, ist beweglich...“<sup>192</sup>

Doch gleichviel, wo sich der Hof befindet, er ordnet stets alle räumlichen Merkmale des jeweiligen Gastraumes seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten unter. Selbst von wilder Natur umgeben dient der Hof dem Ritter als Zufluchtsort und entmilitarisierte Zone, in der er sich von den Gefahren der Aventüre erholen kann. Gleichzeitig bietet er auch Platz für den ritterlichen Zweikampf im Sinne von Turnieren, die im Gegensatz zum Kampf gegen Räuber und Riesen aber eher sportlichen Charakter zu besitzen scheint.

Wenn ich hier jedoch nur vom Hof spreche, so ist dies kein Zufall: Denn Artus bewegt sich immer nur mit dem Hof, er ist sein Zentrum. Der Hof ohne seinen König wäre genauso undenkbar, wie umgekehrt. Artus kann den Hof nicht verlassen, überschreitet demnach auch keine wie auch immer geartete räumliche Grenze – der ideale Herrscher ist nicht nur innerlich statisch in seinem Ideal, sondern auch räumlich betrachtet unbeweglich.

Im *Erec* wird die Beweglichkeit des Artushofes nur implizit erwähnt: Der Held kommt immer wieder daran vorbei, stets an unterschiedlichen Orten. Erst im *Iwein* wird die Bewegung und ihre zugrunde liegende Motivation näher erläutert. Es ist dies einerseits der Ehrgeiz, wie sie auch einem jeden einzelnen Ritter inne ist. Andererseits übernimmt der Hof eine übergeordnete Schutzfunktion: Die Gesellschaft bricht gemeinsam auf, um die Schmach eines Einzelnen zu tilgen. Die Vasallentreue

---

<sup>192</sup>Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. [siehe FN 89], S 71.

## - 4.2. Immobile Figuren -

---

findet hier in umgekehrte Richtung Anwendung. König Artus *der guote* wird hier um das für den *Iwein*-Text so wichtige Motiv der *triuwe* erweitert. Aber auch wenn der gesamte Hof zur *aventiure* aufbricht, wird Artus nicht selbst aktiv. Er überlässt den Kampf seinen Rittern mit allen Mühen, aber auch dem zu erwartenden Ehrgehalt.

### 4.2.2. Laudine, Beherrscherin des Hofes

Laudine ist eine starke Herrscherin, die unangefochten an der Spitze des Hofes steht. Sie übt wie Kriemhild große Macht auf den Mann an ihrer Seite aus, lässt zudem nicht den feenhaften Glanz einer Königin Isolde vermissen. Sie ist, wie Artus, der Mittelpunkt ihrer Welt und bildet im Text einen starken Gegenpol. In diesem Spannungsfeld muss der Protagonist als Teil beider Welten bestehen. Ein Sinnbild für das Ideal der *mâze* zweifelsohne. Größter Kritikpunkt an der Herrin des Brunnenreichs ist wohl ihre Wankelmütigkeit, die sie den Mörder ihres Mannes heiraten lässt und den später Verbannten wieder bei sich aufnimmt. Doch beide Momente des Umschwungs werden von Lunete eingefädelt, was Laudine entschuldigt. Gerade in der ersten List sehen wir, wie stark Laudine räumlich gebunden: Traurig, wie noch keine Witwe vor ihr je war fleht sie Gott um ihren Tod an, damit sie ihrem Mann nachfolgen kann, lässt sich dann aber alsbald mit dem Argument der Verteidigung überzeugen:

*„Dô sprach diu maget [Lunete]  
'iu sî doch ein dinc gesaget,  
daz man iedoch bedenken sol,  
ir vervâhetz übel ode wol.  
Ezn ist ie niender sô gewant,  
irn wellet iuwer brunnen und daz lant  
und iuwer êre verliesen,  
sô müezet ir etewen kiesen  
der iun vriste unde bewar.“* (Iw 1819 – 1830).

Die Treue zu ihrem Raum und die damit einhergehende Verpflichtung durch Heirat für die Verteidigung desselben zu sorgen steht klar über der Treue zu Ascalon. Für Enite war die Liebe zu Erec über den Tod hinaus erhaben, die Königin hingegen hat eine größere Verpflichtung. Und obwohl sie einem alten Feengeschlecht entstammt und ihre verzauberter Brunnen den vorbeireitenden Rittern das Fürchten lehrt, hat sie keine Gewalt über den Raum. Das Unwetter folgt dem Begießen des Steines, ob Laudine es nun will, oder nicht. Der Raum ist stärker als seine Herrscherin.<sup>193</sup>

Laudine ist aber nicht nur Herrscherin über ihr eigenes Reich, sie ist auch die

---

<sup>193</sup>Ähnliches finden wir im *Daniel*, in dem sich der Artushof durch seine überritualisierten Regeln selbst blockiert. Die Hofgesellschaft als in ihrem Raum gefangen ist.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Beherrscherin seiner Grenzen. Da jeder Ritter erst durch den Torraum des Brunnens kommen muss, ist ihr Reich gut von der äußeren Welt der Aventüre abgeschottet. Wapnewski sieht in der Torbrücke eine Analogie zur Brücke ins Totenreich:

„und die Auflage, nach einem Jahr zurückzukehren, entspricht der Bedingung, die immer an die Erlaubnis der Fee geknüpft ist, ins frühere Leben zurückzukehren“<sup>194</sup>

Im Bezug zu Iwein fungiert sie also auch als Torwächterin: Sie muss ihm die Ausreise aus ihrem Raum erst unter Auflagen erlauben, die spätere Wiedereinreise versagt sie ihm vorerst. Einmal ausgesprochen, ist auch sie selbst diesem Urteil voll und ganz ergeben: Ihr Nichterkennen Iweins nach bestandenem Gerichtskampf gegen Gawein bezeichnet dann auch die Tatsache, „daß es ihn für sie gar nicht mehr gibt.“<sup>195</sup> Mit anderen Worten: Dass er nicht in derselben, ihrer Welt ist.

---

194Wapnewski: Hartmann von Aue. [siehe FN 179], S. 68f.

195Wapnewski: Hartmann von Aue. [siehe FN 179], S. 79.

## 5. Raum, Struktur, Funktion.

Jeder literarische Raum hat durch die ihm eigenen Eigenschaften spezifischen Ausdruck und beeinflusst die Handlung als Basis aller in ihm stattfindenden Ereignisse. Zwischen den verschiedenen Ausformulierungen der Raumentwürfe existieren starre Grenzen, die zugleich – sei es durch Figuren, Handlungsabläufe oder andere, die Markostruktur des Textes bedingende Faktoren – miteinander verzahnt sind. So können manche Räume durch ihre typischen Handlungsinhalte bereits bei ihrem Betreten eine gewissen Erwartungshaltung auslösen. Andererseits können die Räume in ihrer strukturellen Abfolge eine ordnende Gewalt innerhalb des literarischen Werks einnehmen. Das folgende Kapitel soll einen Beitrag dazu leisten, die Vielschichtigkeit der Funktionen spezifischer Räume darzustellen. Zunächst aber noch ein paar generelle Gedanken zu den Räumen im Artusroman.

Der literarische Raum des Mittelalters folgt, wie ich in den vorangehenden Kapitel gezeigt habe, seinen eigenen Regeln. Neben demographischen Vorgaben des zur Anwendung zu kommenden Personals finden sich auch Indizes einer komparativen Qualität, welche die jeweiligen Figuren bereits durch ihre Beziehung zum Raum charakterisiert. Doch darüber hinaus funktionieren Räume nach ihren eigenen Naturgesetzen, was sich nicht nur in plötzlicher Aktivität etwa des Brunnenraum äußert, sondern auch im Umgang mit jenen beiden eingangs als Grundvorstellungen der Wahrnehmung definierten Größen wie Zeit und Raum. Beides, sowohl die biographische Zeit sowie eine realistische Topographie ordnen sich im Artusroman der literarischen Räumlichkeit unter. So wird die Elongation einer Strecke nicht in Stunden oder gar Kilometern gemessen, sondern in verrichteter Arbeit. Kalogreant schildert im *Iwein* einprägsam die Mühen des Ritters beim Durchreiten des Waldes (siehe 3.3), nach deren Erduldung er den Raum wieder verlassen darf. Zwar neigt sich mit dem Verlassen/Betreten eines Raumes meist auch der Tag zu seinem Ende, dennoch darf man dies nicht als rein zeitliche Definition verstehen. Denn immer führt der Tagesritt den Helden an sein Ziel, nie benötigen Erec und Iwein mehrere Tage, um zum nächsten Schauplatz der Handlung zu kommen.

Neuere Literatur stellt die Zeit für gewöhnlich über den Raum, nicht von ungefähr gilt Erzählen als eine Kunst, die – anders als die Malerei – durch ihre zeitlichen Abläufe strukturiert ist. Ernst Kobel lässt dies allerdings für das Erzählen des 12. und 13. Jahrhunderts nicht gelten:

„Wir vermuten, daß es vor allem die seit dem Ausgang des Mittelalters gewordene

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

Sprache ist, ist welche der Zeit zu dieser Vorzugsstellung verholfen hat. Nur weil die Menschen dieser Sprache, vor allem die Dichter, ihr Sein als Zeit erlebten, weil die Zeit in die Sprache angelegt war, konnte sie dann durch das wissenschaftliche Bewusstsein auch als solche rational erfasst und ausgelegt werden, wobei natürlich die gelebte Zeit eine tiefgehende Strukturveränderung erleiden muss.“<sup>196</sup>

Kobel führt den Parzival als Beispiel der mittelhochdeutschen Sprache an, das Räumliche implizit vor das Zeitliche zu stellen:

*„Artûs bôt im êre  
unt dancte im des sêre,  
daz sîn hôhiu werdekeit  
waer sô lanc und ouch sô breit,  
daz er den prîs für alle man  
von rehten schulden solte hân“ (Pz 698, 25)*

*„Nu begende ouch strûchen der tac,  
daz sîn schîn vil nâch gelâch“ (Pz 638, 1)*

Das Räumliche dränge sich hier regelrecht auf, was auf eine veränderte Denkweise des mittelalterlichen Menschen hinweist. Sowohl der Dank, im Neuhochdeutschen eher durch die Wendung „zu ewigem Dank verpflichtet“ ausgedrückt, wird hier durch seine räumliche Ausdehnung umrissen, wie auch der Tag, der hier an der Länge seiner Schatten gemessen wird. Kobel schließt daraus, dass die „Möglichkeit der Räumlichkeit“ zwar erhalten bleibt, umgekehrt scheint sich dem mittelalterlichen Schreiber die „Möglichkeit der gelebten Zeit“ noch nicht erschlossen zu haben.<sup>197</sup> Im Bezug auf das mittelhochdeutsche Zeitempfinden schreibt Kobel,

*„dass ein Geschehen nicht in allmählichem Werden, eine Handlung nicht in kontinuierlichem Vollbringen wiedergegeben wird, sondern sprunghaft in verschiedenen Stationen gesehen ist.“<sup>198</sup>*

Das ist allerdings keine Neuerung der mittelhochdeutschen Dichter, wie wir an Michail Bachtins Bemerkungen zum antiken Roman (siehe Kapitel 2.5) gesehen haben. Denn schon die im Alltagsroman „dargestellten Ereignisse bestimmen das Leben des Helden, und sie bestimmen es *ganz*“, weiß Bachtin:

*„Wir können also feststellen, daß sich der Roman dieses Typs nicht in der im strengen Sinn *biographischen Zeit* entfaltet. Er stellt lediglich die *herausragenden*, gänzlich *ungewöhnlichen* Momente eines menschlichen Lebens dar, die im Verhältnis zur Dauer des ganzen Lebens eine sehr kurze Zeitspanne in Anspruch nehmen.“<sup>199</sup>*

---

196Kobel: Gelebter Raum. [siehe FN 181], S 7.

197Kobel: Gelebter Raum. [siehe FN 181], S. 10.

198ebda

199Bachtin: Chronotopos. [siehe FN 59], S 41.

## - 5. Raum, Struktur, Funktion. -

---

Hält man dies den Hartmann'schen Romanen entgegen, so merkt man deutlich, dass die mittelhochdeutsche Erzählung im Sinne einer rhetorischen Dramaturgie deutlich gestrafft und pointiert ist. Es werden nur die Highlights aus Erecs Leben erzählt. Zwar umfasst die Handlung nur einige wenige Tage (mit zweiwöchiger Ruhepause), doch ist dabei klar, dass es sich bei seinen Abenteuern um eine Metapher für die ritterliche Bewährung *en gros* handelt. Wir wissen von Anfang an, dass Erec ein starker, wenn auch junger Held ist. Sein junges Alter wird gleich zu Beginn explizit genannt<sup>200</sup>, seine Entwicklung zum reifen, geläuterten König nimmt jedoch – vom Sperberkampf über die Krise bis zum *Joie de la Curt*-Abenteuer – nur einige Wochen in Anspruch. Seine innere Entwicklung (gepaart mit der Tatsache, dass sein Vater König Lac nun sterben „durfte“, um Erec endgültig den Thron zu vererben) lässt aber darauf schließen, dass er in dieser Zeit bedeutend mehr gealtert sein muss. „Gealtert“ ist dabei natürlich ein verfänglicher Begriff, da mittelalterliche Helden *per se* natürlich nie altern.

Auch Erwin Schröder hat diese Verdichtung bemerkt:

„Diese Konzentration auf wenige Schauplätze [...] läßt wiederum darauf schließen, daß die ‚räumliche Dimension‘ der Schauplätze zurücktritt zugunsten der ‚Bedeutungsdimension‘; sie korrespondiert weiter mit dem Streben nach ‚Einlinigkeit‘ des Erzählens und nach Verlagerung des Gewichtes auf die Entwicklung des Helden.“<sup>201</sup>

Zwar steht die Entwicklung des Helden ohne Frage im Vordergrund, dennoch muss ich widersprechen: Gerade eine Konzentration auf wenige Schauplätze, die Hartmann verschränkt und verdichtet auf sein Publikum abfeuert, kann doch kein Zurücktreten der räumlichen Dimension bedeuten, sondern eine Betonung ebendieser. Das ist schon allein durch den außerordentlichen, semantischen Gehalt dieser Räume, wie ich sie in Kapitel 3 beschrieben habe, bewiesen. Nur so kann der Dichter die typischen Orte als Bausteine heranziehen, mit denen er den Hintergrund für die Entwicklung komponiert. Wichtig ist jedoch Schröders Ansatz, wonach die Schauplätze, die ohne besondere Differenzierung auch in anderen Romanen des Genres zu finden sind, im Rezipienten eine Erwartungshaltung auslösen. Eine Qualität, die ich bereits eingehend erwähnt habe und die im Folgenden näher betrachtet werden soll.

### 5.1. Raum und Struktur

Bestimmte Räume können typische Handlungsabläufe auslösen. Dass diese meine Grundannahme nicht nur im Bezug auf die im Wald hausenden Räuber

---

200 *Erec der junge man* tritt in Er 18 auf, in Er 145 ist die Königin bekümmert, *daz er alsô junger reit ûf sô grôze reise*; und in Er 150 wird der Held ein *junchere* genannt.

201 Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 217.

## Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:

anzuwenden ist, sondern auch eine Ebene höher, in der Makrostruktur des Textes, gilt, zeigt ein Blick auf den Aufbau der beiden Aventiurenketten des *Erec*, der Übersichtlichkeit halber in tabellarischer Form:

<b>Erste Aventürenkette</b>	<b>Zweite Aventüren</b>	<b>Raum</b>
<b>1.</b> Sieg über 3, dann 5 Räuber	<b>1a.</b> Sieg über die Riesen, Befreiung Cadocs	Wilder Wald
<b>2.</b> Galoein: Enite entgeht dem Grafen durch List; das Heldenpaar muss fliehen	<b>2a.</b> Oringles-Episode: Enite weigert sich, den Grafen zu heiraten, der scheinotote Erec erwacht, die Liebenden finden zueinander; Flucht	Einkehr in Herberge/Burg mit anschließender Flucht
<b>3.</b> Guivreiz <i>le petiz</i> wird besiegt + Übernachtung in dessen Burg	<b>3a.</b> Kampf mit Guivreiz (unerkannt); Niederlage Erecs, Rettung durch Enites Schrei	Heide/Burg (höfischer Raum)
<b>4.</b> Zwischeneinkehr beim Artushof (Wundheilung durch Famurgans Pflaster)	<b>4a.</b> Abstecher aufs Wasserschloss Penefrec, 14 Tage Erholung, Wundenheilung  danach: <b>Joie de la curt</b>	Artushof/guter Hof  <b>schlechter Hof</b> (Unort)

Die Dopplung findet also nicht nur im ähnlichen Handlungsverlauf und dem wiederholten Personenrepertoire ihren Niederschlag, sondern auch in den dargestellten Räumen. Auffallend ist im zweiten Akt, dass es tatsächlich eine räumliche Entsprechung für den Artushof unter Punkt 4. gibt. Das Wasserschloss Penefrec birgt logisch keine Notwendigkeit<sup>202</sup> in sich. Die Einführung des bis dorthin unbekanntes Schlosses kann schließlich nur den Sinn haben, den Artushof nicht direkt mit dem Garten des mordenden Marbonagrins gegenüberzustellen. Eine Assoziation des Locus Arturiens und dem Unort der *Joie de la Curt* wird somit unterbunden. Alleine durch diese Entortung des letzten Abenteuers aus der sonst starr gespiegelten Struktur des Textes wird ersichtlich, in welchem Ausmaß die Räume und Schauplätze im Werk funktionalisiert sind. Erwin Schröder formuliert folgenden Schluss:

„Der Handlungsablauf geht also etwa nach folgendem Schema vor sich: Ausritt aus einer Burg (Artushof oder andere Burg), Ritt zum Wald und Eintritt in den Wald, *Aventiure* mit *unhöfischen Wesen* oder auch nur Begegnung mit solchen Wesen, (z.B. Kalogrenants Begegnung mit dem *waltman* im *Iwein*).“<sup>203</sup>

202 Meinetwegen eine kurze Verschnaufpause für das Publikum, aber Erec, schon einmal durch ein Zauberpflaster geheilt, hätte sich durch die Imagination des Dichters wohl auch schneller von seinen Wunden erholen können, auch ohne Zweiwöchigen Aufenthalt im Schlosshotel.

203Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 242.

## - 5.1. Raum und Struktur -

---

Einer Episode im höfischen Raum folgt also immer das Komplementär: Von den Schlössern und Burgen, die als „Zivilisationsinseln im unzivilisierten Wald“<sup>204</sup> liegen, kann es nur ins Wilde hinaus gehen. Der Austritt aus einem idealen Raum äußert sich im Fehlen jeglicher Regeln: Und so wird Erec auch als erstes von Gesetzlosen überfallen. Dem entspricht auch das Redeverbot, welches Enite ihren Gatten rettender Weise immer wieder bricht, dafür aber nie die angedrohte Todesstrafe oder sonstige Sanktionen erleiden muss. Sie bricht ihr Schweigen nur angesichts drohender Gefahr, also wenn bereits andere Figuren vor ihr gegen das höfische Reglement verstoßen.

Auf das Abenteuer im Wilden Wald folgt ein allmählicher Weg zurück in die Zivilisation: Über die Herberge am Fuß der Burg des Grafen Galoein; weiter über den ritterlichen Turnierplatz der Heide mit anschließender Rast bei Guivreiz; bishin zur Zwischeneinkehr am Artushof, wo sich der Kreis schließt. Dass es sich dabei nicht um Zufall handelt, zeigt die starre Spiegelung der zweiten Aventiurenkette, die sowohl nach Ereignissen sowie räumlicher Abfolge ihre Dopplung findet.

Freilich liegt in der Entwicklung des Helden eine gewisse Veränderung der dargestellten Räume. So wird mit der Verwandlung von Räubern in Riesen auch die pure Selbstverteidigung zur Fremdverteidigung und damit zum Dienst an der Gesellschaft. Doch dazu später, hier interessiert ein Detail, das zwar nicht im *Erec* gespiegelt wird, an vergleichbarer Stelle im *Iwein* jedoch wieder auftaucht: Nach der Zwischeneinkehr fängt sich das Schauplatzrad erneut an zu drehen. Kaum unterwegs hört Erec in Er 6296 eine helle Stimme „abseits des Weges“ vulgo Wilder Wald:

„Die Handlungserwartung und Handlungsablauf auslösende Funktion des Schauplatzes *wilder wald* tritt in ihr Recht ein: Erec fragt die Dame, weswegen sie klage und weine; er erfährt, daß ihr Mann von zwei Riesen, als 'unhöfischen Wesen', gefangen und entführt worden sei“<sup>205</sup>

Hier zeigt sich einerseits die eingelöste Erwartungsfunktion des Waldes als Raum des Abenteuers – sowohl in Form des angekündigten Waldes, als auch im gegnerischen Personeninventar -, andererseits findet sich hier eine strukturelle Entsprechung zum Schwesterroman. Nach seinem Abschied von der Dame von Narison, die *Iwein* ähnlich dem Zauberpflaster Famurgans im *Erec* auf wundersame Weise geheilt hat, reitet der Held *den naehsten wec den er vant* (Iw. 3826) und hört sofort den Löwen schreien. Auch hier folgt ein Kampf gegen ein unhöfisches Wesen. Die Ähnlichkeit der beiden Stellen ist verblüffend: Diese Parallelität beweist die bedenkenlose Wiederholbarkeit solcher typischer Handlungsketten und ihre enge Bindung an den Topos Aufbruch.

---

204Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 112.

205Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 241.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Auch die Ankunft Erecs in Brandigan und die *Iwein*-Episode an der Burg vom schlimmen Abenteuer lassen sich auf diese Weise gegenüber stellen: Erec kommt zur bösen Burg Brandigan – dass es sich um keine höfische Burg handelt wissen wir von Guivreiz' Warnungen (Er 7822 u. 7899) – und wird auf dem *market* davor allerdings äußerst positiv empfangen, es herrschen dort *vreuden vil* (Er 8062). Erst als der Held ankündigt, sich Mabonagrins stellen zu wollen, schlägt die Stimmung schlagartig um und wendet sich zu Wehklagen und erneuten Warnungen. Wir haben hier also eine böse Burg mit einem fröhlichem Empfang – eine Tatsache, die so gar nicht in die räumliche Erwartungshaltung passen mag. Ein Blick auf den *Iwein* beweist jedoch, dass es sich hierbei jedoch nicht um eine Schwäche der Hartmann'schen Erzählkunst handelt, sondern diese Inkongruenz durchaus beabsichtigt ist.

*Iwein* sieht in der Burg zum schlimmen Abenteuer (den Namen kennen wir freilich noch nicht) zunächst eine willkommene Möglichkeit zu Einkehr. Wir nähern uns mit dem Helden also einer typischen höfischen Herberge. Auffallend harsch und unpassend scheint diesbezüglich hingegen die unfreundliche Begrüßung *mit unsîten* (Iw 6086) durch die Bürger am *market*. Erwin Schröder sieht darin die Notwendigkeit, die Warnung Guivreiz nachzuholen.<sup>206</sup> Erst die Burgdame erklärt das unhöfische Verhalten ihrer Untertanen. Diese sind nämlich angehalten, alle Fremden zu vergraulen, damit sich diese nicht an die Schlimme Burg trauen. Die *unsîten* sind also nur Mittel zum Zweck – zu einem höheren, höfischen Zweck. Es folgt eine erneute Warnung, die den Kreis zum Erec nun schließt. Lediglich die Reihenfolge der Warnungen ist verdreht: Während im *Erec* die direkte Warnung durch Guivreiz vor der impliziten *market*-Warnung genannt wird, ist im *Iwein* die Episode am Markt vorgezogen und wird erst im Anschluss durch die Dame explizit erklärt.

Wir haben es hier mit dem geschickten Spiel einer enttäuschten Erwartungshaltung zu tun: Denn gerade dieses untypische Verhalten der Figuren weckt neues Interesse im Rezipienten und markiert das Folgende bereits vorab als Abenteuer außerhalb jedweder Norm. Ein überraschtes Publikum ist schließlich ein unterhaltenes Publikum. In der Überkreuzung von schönem Äußerung und rauhen Sitten finden wir dieselbe semantische Verunsicherung, wie sie uns schon in der Beschreibung des Brunnenraums begegnet ist. Mehr noch: In der stufenhaften und widersprüchlichen Schilderung Brandigans findet sich erstmals auch eine strukturelle Turbulenz, die das Schlussabenteuer des *Erec* deutlich von allem Bisherigen abhebt. So wird auf mehrere Weisen transportiert, dass der Höhepunkt bevorsteht, der doppelte Cursus abgeschlossen ist.

---

<sup>206</sup>vgl. Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S 247.

## - 5.1. Raum und Struktur -

---

Das mehrdeutige Spiel der Vorausdeutungen ist aber kein Phänomen des Doppelwegs allein, schon die Initialaventure ist – freilich nur ein flaches – Relief an Andeutungen, das seine konkrete Ausformung in den von der Krise entsponnenen Abenteuerwegen findet. Die Krise folgt bekannter Maßen dem Verliegen einerseits und dem Motiv der Armen Heirat auf der anderen Seite:

„Über dieses traditionsgemäß die Probekette hinter sich herziehende Motiv der ‚Armen Heirat‘ ist also der erste Teil des Romans mit dem zweiten verbunden, die übrigens in der uns vorliegenden Fassung innerlich nicht verfigt sind.“<sup>207</sup>

Dem würde ich gerne widersprechen. Vielleicht findet sich ja in der Räumlichkeit eine Verzahnung der beiden Teile? Sehen wir die arme Heirat zunächst als räumliches Problem: Erec reißt die verarmte Enite aus ihrem angestammten Raum. Er bringt somit, verstärkt noch durch die ärmliche (und gleichsam erotische) Erscheinung, ein den Ansprüchen des Hofes nicht genügendes Element zu Artus und weiter in sein eigenes Schlafzimmer. In Gestalt der Enite haben wir also einen Fremdkörper im höfischen Raum, den Erec durch seine *unmâze* zu dieser Grenzverletzung zwingt. Erec ist zwar zu Beginn zu Enite hingezogen, er stellt den Kampf jedoch eindeutig über die Minne, wenn er Coralus den Kuhhandel „Waffen gegen Schwiegersohn“ vorschlägt.

Brandigan ist ebenso wie Karnant ein oberflächlich perfekter Hof: Doch durch das missverstandene Minnekonzept befinden sich Iders und seine Dame in selbsterlegter Isolation, das alleine ist ein deutliches Pendant zur Einkapselung Erecs und Eniden im Schlafgemach. Im Baumgarten geht alles Falsche jedoch klar von der Frau aus, Iders Schuld ist lediglich, dass er nicht widersprochen hat. Vielleicht so, wie Enite durch ihren Mann vorgeworfen wird, trotz erkannter Krise geschwiegen zu haben? Gleichviel: Es ist hier Iders Verhalten, das grausame Dahinmorden der ihn herausfordernden Ritter, das hier das unhöfische Element im Paradiesgarten darstellt. In beiden Fällen begegnet uns als ein idealer Raum, in dem unhöfische Elemente – einmal in Form des verarmten Standes, einmal im falschen ritterlichen Verhalten – zur Isolation zweier Liebenden führen. In beiden Fällen ist es Erec, der dieses Verlies aufbricht: Einmal durch seinen Aufbruch vom heimatlichen Hof, dann wieder durch den Kampf. Seine Kraft, die er dabei aus den Gedanken an seine Ehefrau schöpft, ruht nun auf dem maßvollen Gleichgewicht zwischen *minne* und *aventure*. Es ist der Weg zu dieser *mâze*, den Erec gehen muss, um vom Auslöser einer Krise zum Erlöser einer anderen zu werden. Der Baumgarten zu Karadigan und das Schlafgemach des Verliegens auf Karnant umschließen als sich entsprechende Räume den doppelten Cursus strukturell, sind sein Anfang und sein Ende.

---

207Wapnewski: Hartmann von Aue. [siehe FN 179], S. 61.

### 5.2. Struktur und Funktion

Nach diesem Blick auf die Bedeutung einzelner Räume für die Struktur des Textes, werde ich die Räume und ihre Abfolge auf die Funktion hinsichtlich des Textes analysieren. Der Raum ist, wie wir bereits wissen, Ausdruck – sei es historischer Einbettung, kultureller Tradition, sozialer Formen usw. Darüber hinaus können und werden in der mittelhochdeutschen Literatur häufig Eigenschaften von Figuren, in erster Linie natürlich die inneren Vorgänge, auf den Raum übertragen. Es wird dergestalt über Motive und Entwicklung von Figuren erzählt, ohne in die Figur hinein sehen zu müssen. Was im Mittelalter noch eine narrative Unmöglichkeit war:

„Mittelalterliche Autoren psychologisieren kaum, sie schildern meist nicht das Innenleben der Figuren, aber häufig zeigen sie psychische Prozesse und Mechanismen am charakteristischen Verhalten der Figuren *im* Raum und an deren Verhältnis *zum* Raum.“<sup>208</sup>

Damit wäre die Grundlegende Funktion der Räume freilich schon umschlossen, die so genannte Entsprechungsfunktion. Das bedeutet nichts ferner, als dass Beschreibung, Personal, Handlung und Verhalten im Gleichklang mit ihrem Raum stehen. Diese implizite Kongruenz wirkt immer mit: So ist es bei Artus' Gewohnheit Fest zu feiern nicht gesagt, dass nur der König Feste feiern kann. Dennoch ist der feierliche Charakter, der Grund zur höfischen Freude eine Facette seines Charakters.

In manchen Fällen wird die Figur jedoch gänzlich durch den Raum beschrieben, wie am Beispiel des Waldmenschen bereits angedeutet wurde. Dieser hat keinen eigenen semantischen Gehalt, sondern ist gänzlich von den typischen Eigenschaften des Waldes überlagert. Auch Ivreins, der als scheinbar machtloser König sonst nur durch seine zaghaften Beschreibungen charakterisiert wurde, erhält durch den Raum plötzlich anderen Gehalt:

„Da es bald slafens zit ist (Er. 8579), gehen Erec und Enite weg ze kemenaten (Er. 8592). Sie ist der Anlaß, die Vorzüglichkeit der bettewaete (Er. 8594) und der anderen Ausstattung zu beschreiben, um den Reichtum des Königs Ivreins hervorzuheben. Die Gäste werden gebührend versorgt.“<sup>209</sup>

Es findet hier eindeutig eine Charakterisierung des Königs durch seinen Raum statt: Die kostbar ausgestattete Kemenate und die feinen Quartiere der Witwen zeigt die Höflichkeit des Königs, lässt ihn sofort in einem besseren Licht erscheinen. Zudem zeugt es von einer weiteren, bisher ungenannten Qualität: seiner *milte*.

---

208Glaser: Der Held und sein Raum. [siehe 106], S. 27.

209Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 250.

## - 5.2. Struktur und Funktion -

---

### 5.2.1. Der lineare Weg des Erec

Abseits dieser direkten Entsprechungen von einem Raum und einer Figur wird die strukturelle Funktion der Räume immer dann deutlich, wenn es um eine innere Wandlung geht. Nach Punkt 4.1 ist sichergestellt, dass es pro Text nur eine Figur gibt, die sowohl der selbstmotivierten Bewegung als auch der Veränderung fähig sind: Die Titelhelden. Beginnen wir bei Erec.

„Die ersten Abenteuer nach dem 'Sturz' des Paares Erec und Enite spielen sich jeweils im wilden Wald ab, außerdem noch bei Nacht. Erec hat gegen Räuber zu kämpfen. Sie befinden sich damit auf der tiefsten Stufe ihres Daseins, in gesellschaftlicher und menschlicher Isolation.“<sup>210</sup>

Später lehnt das Heldenpaar daraufhin auch die Einkehr in die Burg Galoains ab, sie kehren lieber in einer Herberge ein und müssen sich dort gegen den Grafen bewähren. Der Raum als Spiegel innerer Unreife lässt sich gut im Vergleich mit der zweiten Aventürenkette deuten. Mit zunehmenden Gutpunkten auf der Bewährungsskala des Helden darf Erec später gegen Riesen kämpfen, die noch schlimmer und unhöfischer sind als Räuber. Ihre Beseitigung und die Befreiung Cadocs sind somit im Vergleich zur reinen Selbstverteidigung gegen die Wegelagerer bereits ein Dienst an der Gesellschaft – den nur ein Ritter leisten kann. Auch die zweite Grafenepisode spielt sich nun nicht mehr in einer niederen Herberge ab, sondern auf der Burg des bösen Oringles. Mit der Entwicklung des Helden ändern sich auch die (scheinbar gleichen) Räume, in denen er seine scheinbar sich wiederholenden Abenteuer bestehen muss.

Doch zurück zum Ende der ersten Grafenepisode: Nach dem Sieg über Galoein muss sich das Ehepaar aus dem Wald schleichen:

*„vergebene was doch der gedanc,  
wan ez nieman vernam  
e er vol uz dem walde kam:  
daz was sin grosiu saeligkeit.“* (Er 4239 – 3242).

Dass Erec *uz dem walde* kommt, darf man getreu der Entsprechungsfunktion nicht mehr nur topographisch verstehen: Der gefallene Held kommt nach seinem Kampf gegen den unhöfischen Grafen aus dem Wilden Raum, das heißt: In die Zivilisation in Gestalt des Landes von König Guivreiz. Obwohl der irische Herrscher ein Zwerg ist, besteht an seiner Höflichkeit kein Zweifel. Ein Kampf gegen *le petiz* ist also für einen Ritter angemessen. Und so ist es auch Guivreiz, der Erec als erster einen Ritter nennt.

„Die Handlung wird allerdings weniger durch ein lineares Fortschreiten im Rahmen

---

<sup>210</sup>Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 283.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

dieser biographischen Zeit strukturiert als vielmehr durch das Prinzip des sogenannten 'doppelten Kursus' bzw. der 'Doppelwegstruktur'.<sup>211</sup>

Durch Guivreiz wird Erec also wieder in die Sphäre des Höfischen eingeführt. An der Annäherung an diesen zivilisierten Raum, die in der Zwischeneinkehr bei Artus gipfelt, sieht man auch, dass die Entwicklung des Helden einen entscheidenden Schritt vorangekommen ist und ganz besonders dass nun etwas neues kommen muss. Das neue ist in diesem Fall altbekanntes: Eine Wiederholung der Abfolge aus der ersten Aventürenkette. Erec der Ritter darf nun einen Verteidigungskampf für Cadoc führen, bevor es abermals gegen einen bösen Grafen und den guten Guivreiz geht. Die Räume sind nichts anderes als Stufen auf der Bewährungsleiter Erecs, auf der er sich langsam wieder Richtung Ehre bewegt.

Vom heutigen Standpunkt aus gesehen ist kontinuierliche Allmählichkeit, in der sich Erec bewährt, überraschend. Spannung entsteht – auch in der Physik – durch unterschiedliche Pole. Je weiter diese von einander entfernt sind, desto größer das Spannungsfeld dazwischen. Je fremder Erec sich also der höfischen Welt fühlt, je weiter er von seinem Ziel – einer ehrvollen Rückkehr nach Karnant – entfernt ist, desto größer die Spannung im Text. Diese wird aber eben nach und nach aufgelöst. Ebenso verhält es sich mit der Distanz der Liebenden zueinander: Anfangs muss Enite ihrem gerüsteten Gatten vorausreiten, später sitzen sie auf einem Pferd. Nach Erecs „Wiedergeburt“ teilen sie sogar ein Nachtlager. Die Linearität der Handlung wird nur durch den *Joie de la Curt* unterbrochen. Denn erst am Ende der Handlung – und nach dem Segen Artus – kann Erec der *wunderære* wieder nach Karnant zurückkehren. Der Held ist seinem Königreich nun würdig, der Protagonist seinem Raum.

### **5.2.2. Der verschränkte Weg des Iwein**

Im *Iwein* lässt sich der Aufstieg des Helden beispielsweise an der Doppelung des Jagdmotivs zeigen: Der waldgewordene Wahnsinnige verdingt seinen Lebensunterhalt mit Pfeil und Bogen, mit denen er die wilden Tiere erlegt:

*„ouch gie der walt wildes vol:  
swa daz gestount an sin zil,  
des schoz er uz der maze vil.  
Ouch mouse erz selbe vahan,  
ane bracken ergahen.“* (Iw. 3272 – 3276).

Zwar lässt Iwein trotz seiner Wilde menschliches Geschick vernehmen, doch muss er

---

211Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 37.

## - 5.2. Struktur und Funktion -

---

sich die geschossenen Tiere selbst holen, was zutiefst unhöfisch ist. Gesalbt, geheilt und wiedergeboren hat der Löwenritter später seinen tierischen Begleiter zur Hilfe, der ihm als *suochhunt* (Iw 3894) dient. Außerdem isst Iwein seine Beute nicht mehr roh, sondern er brät das Reh Stück für Stück und Abend für Abend am Feuer. Der Vorrat reicht 14 Tage, bis der Ritter wieder an den Brunnen gelangt.

„Iwein jagt auf dieser höheren Stufe so, 'wie es sich gehört', mit einem Jagdhund. Das erlegte Wild braucht er zwar auch für seinen Lebensunterhalt, aber er begnügt sich mit dem, was er eben braucht. Er zerlegt das Wild waidgerecht, ißt das Fleisch gebraten und erlaubt dem Löwen, das Blut auszusaugen.“<sup>212</sup>

Da diese Tätigkeiten bereits der höfischen Jagd entsprechen, schließt Schröder, dass es sich beim vorliegenden Schauplatz um den Typus des 'schönen Waldes' handeln muss – wir uns also im Jagdwald befinden. Wie sich bereits im Erec die Räume mit der persönlichen Entwicklung des Protagonisten verändern, reift auch der Wald mit Iwein. Der gestrengen Doppelung der Hartmann'schen Texte folgend, sollten wir uns eigentlich im selben Raum befinden. Da seine Funktion an verschiedenen Stellen im Text aber eine andere ist, muss sich auch der Raum an die Handlung anpassen. Respektive wird derselbe Raum anhand veränderter Nuancen dazu funktionalisiert, die Handlung weiter zu treiben, respektive der inneren Wandlung der Figuren äußeren Ausdruck zu verleihen.

„Hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes.“<sup>213</sup>

Gerade im Sinne bewegter Figuren ist ihr Aufenthaltsort also maßgeblicher Ausdruck ihres Verhältnisses beispielsweise zur Gesellschaft. Der Jagdwald des Iwein scheint sich mit dem Verhalten des Helden zu drehen, auf der Burg Laudines hingegen entspricht die Beschaffenheit der Räume, in denen sich der Held befindet, punktuell dessen Befindlichkeit. Seinen ersten Auftritt in der Burg hat Iwein als Gefangener. Doch schnell verliebt er sich in die junge Witwe:

*„swer drinne wese solde  
ane vorhtliche swaere,  
den duhtez vreudebaere.“* (Iw 1142 - 1144)

Diese Veränderung seines Zustandes von Trostlosigkeit zu Freude ist keine reine Gegensatzfunktion, sonder bedingt auch eine Veränderung der Raumes. Der Verliebte

---

212 Schröder: Schauplätze. [siehe FN 86], S. 285.

213 Lotmann: Struktur literarischer Texte. [siehe FN 29], S. 330.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

wird dann auch alsbald von Lunete in ein Zimmer *nahe bî* (Iw 1778) geführt. Als Brautwerber darf Iwein schon ins Privatgemach Laudines, er ist seinem Ziel also schon räumlich sehr nahe. Erst nach der Verlobung wird Iwein im *palas* (Iw 2373) der Öffentlichkeit als Ascalons Nachfolger präsentiert. Diesem räumlichen Finalstadium der Beziehung folgt geschwind auch die tatsächliche Hochzeit.

An der Abfolge der Schauplätze zeigt sich auch linear die Entwicklung Iweins: Im Vergleich zum *Erec* ist jedoch die Funktion von Wald/Burg entgegengesetzt; im Wald finden Rechtskämpfe statt, böse Riesen müssen auf Burgen bezwungen werden. Auch das Höfische Ideal wird nicht am Beispiel erklärt, sondern über die Figur des Waldschrats. Höfisches Ideal wird so im den asozialen Raum gebracht, das spiegelt sich in den Rechtskämpfen abseits der Höfe. Andererseits dringt das Wilde in Form der Riesen in die höfische Welt ein. Iwein muss ständig die räumliche Ordnung wiederherstellen (die er selbst durch seine Grenzverletzung ins Wanken gebracht hat).

Die Räume des *Iwein* sind durch zwei Qualitäten bereichert: Erstens wird der Wald durch eine fixe *helfe*-Beziehung erweitert, zweitens tritt hier wieder stärker ein zeitliches Element in den Vordergrund. In den beiden Fällen, in denen Iwein ein Versprechen gibt und eine Frist löst, haben wir zudem den Topos des Ausgestoßenseins. Der Verbannte hilft Lunete und der Schwester von Schwarzen Dorn zu ihrem Recht und damit dazu, wieder in ihre Stammräume zurückzukehren – wie es auch Iweins Absicht ist, wieder von Laudine empfangen zu werden. Der nötige Zeitdruck wird dabei jeweils durch den Einschub einer Episode der Gefangenschaft erzeugt. Iwein büßt dadurch für sein überstürztes Handeln in der Initialepisode, das ihn selbst in Gefangenschaft bringt. Hier sind geschickt die beiden Bewährungen Iweins verwoben: Die Wiedergutmachung seines anfänglichen *unmâze* in Gestalt der Zeitdruck erzeugenden Riesenepisoden einerseits, und die Hilfe für die ausgestoßenen Edelfrauen als Spiegel seiner eigenen Verbannung auf der anderen Seite.

Die Anordnung dieser Abenteuer darf dabei getrost als strukturelle Besonderheit gelten: Sind die zu befreienden Burgen nämlich nicht nur durch unhöfische Wesen eingesperrt, sondern auch von Versprechen und Einlösung der zweigeteilten *triuwe*-Episoden umklammert. Anders als der strukturelle Keil vor Brandigan im *Erec* wird hier ein räumliches Motiv aufgegriffen, das direkt auf den Helden einwirkt. Wir haben es hier nicht mit der Markierung einer Sonderstellung zu tun, sondern ebenfalls mit dem Spiegel des Problems einer Figur.

Ähnlich wie die zunehmend höfischeren Raumnuancen im *Erec*, kann man im *Iwein* eine Entwicklung feststellen. Diese ist in Form einer abnehmenden Tendenz der

## - 5.2. Struktur und Funktion -

---

Gewalt auf das Verhalten des Helden bezogen und somit nur indirekt räumlicher Natur. Im Kampf gegen Ascalon ist der Held übermütig<sup>214</sup>, stürmt dem tödlich Verwundeten sogar noch nach und versetzt ihm einen zusätzlichen Schlag. Den Grafen Aliers besiegt er im kriegerischen Kampf, um die Frau von Narrison zu verteidigen. Den ersten Gerichtskampf gegen den Truchsessen Laudines und seine Brüder gewinnt er ebenfalls bereits für ein höheres Ziel, als seine Ehre zu beweisen. Der zweite Gerichtskampf – bei dem es keine bösen Gegner mehr gibt – entscheidet sich nach anfänglichem Turnier dann gänzlich ohne Waffen. Diese „Abrüstung“ zeigt auch, dass der letzte Konflikt ohne Kampf gelöst werden muss: Er findet auch wieder am zauberhaften Hofe der Laudine statt – in einem weiblichen Raum (siehe S. 15). Die Bewegung vom männlichen Artushof und dem Ideal des Kampfes hin zum weiblichen Raum der Laudine, in dem Vernunft und Diplomatie herrschen, geschieht gleichzeitig im buchstäblichen und im übertragenden Sinn. Iweins räumliche Bewegung vollzieht sich durch seine innere Annäherung. Die Entspannung der semantischen Mehrwerte, je mehr sich Text und Held entwickeln, ist evident. In ihrer Funktion entspricht diese räumliche Entwicklung der des Erec.

### 5.2.3. Die Halbräume der Initialaventüre

Im Bezug auf beide Texte stand der Doppelweg im Vordergrund. Doch Räume beherrschen auch bereits die Initialaventüren. Die Exposition des *Erec* besticht durch viele Halbräume: Der junge Held ist anfangs mit der Königin im Wald, der Anzeichen des wilden Waldes enthält, mit Einschüben des Höfischen durch züchtiges Verhalten der Edelräulein. Das Konstrukt ist brüchig, der Ehrverlust durch öffentliche Scham unvermeidbar. Es folgt der verarmte Hof des Koralus, oberflächlich eine geschundene Ruine, in der jedoch höfisches Benehmen in Form von Kleidung, Körperpflege, Demut ebenso ihren Platz hat. Das *alte gemiure* (Erec 252) steht im Gegensatz zu den inneren Qualitäten. Am Turnierplatz ist es das unritterliche Verhalten Iders, was nicht zum Raum passt, der also nur scheinbar den höfischen Regeln gehorcht. Und auch in Karnant ist noch nicht alles so, wie es sein soll: Erec übernimmt zwar die Krone, herrscht aber nicht. Es fehlt also nach gründlicherer Betrachtung an klaren Formen. Dergestalt ist es nicht nur ein Raum, der die Entwicklung des Helden punktuell darstellt: Alle in diesem Teil des Romans entworfenen Räume – mit Ausnahme des Artushofs – sind Spiegel des unfertigen Helden. So kann auch das vermeintliche Happy End auf Karnant – abseits des bereits geöffneten Bogens der

---

<sup>214</sup>Iwein versetzt dem feindlichen Ritter nicht erst während der Verfolgung den tödlichen Schlag (das wäre ja Mord!), Ascalon ist bereits bei der Flucht lebensgefährlich verletzt.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Armen Heirat, die allerdings nie explizit thematisiert wird – schon vom topischen Gesichtspunkt her nicht von langer Dauer sein.

### **5.3. Funktion und Raum**

Dieses abschließende Kapitel fragt nun nicht mehr nach der Funktion eines Raumes im Bezug auf das gesamte Textgefüge, sondern will anhand von zwei Beispielen nun die unterschiedlichen Funktionen von Einzelräumen beleuchten. Den Anfang macht hierbei der Brunnenraum des *Iwein*-Textes, der an dieser Stelle in Verbindung mit der Erlösung Iweins betrachtet wird. Das zweite Beispiel aus dem *Erec* beweist noch einmal, in welcher direkter Weise sich die Semantisierung eines Raumes auf den Erfolg des Helden auswirken kann.

#### **5.3.1. Der Brunnenraum und Iweins Erlösung**

Obwohl dem Brunnenraum bereits in Kapitel 3.5.2 einige Beachtung zu Teil wurde, komme ich aufgrund der sich stets ändernden Funktionen nicht umhin, noch einige Gedanken an diesen besonderen Raum anzustellen. Dass diese hier stehen und nicht in einem der beiden Strukturkapitel will begründet sein: Der Brunnenraum ist als Konvergenzpunkt des Textes, als Kontaktraum zwischen Artus- und Laudinewelt zwar eindeutig von umfassendem Einfluss auf die gesamte Werkstruktur, dennoch möchte ich ihm hier eine diachronen Betrachtung unterziehen, um die verschiedenen Stadien seiner Entwicklung zu ergreifen. Der Brunnenraum ist, wie ich bereits zum Schluss gekommen bin, der Entsprechungsraum für Iwein. Demnach drücken sich die Veränderungen sowohl in der Figur, als auch im Ort aus.

Zunächst stehen sich Iwein als Eroberer und der Brunnen in aktiver Verteidigungsposition gegenüber. Nach der Hochzeit mit Laudine ist Iwein der Beschützer, der nun die Seiten gewechselt hat: Er muss den Eindringlingen des Artushofes gegenüberreten. Dass dies in der Person des Keie passiert, entschärft den Konflikt aber maßgeblich. Nach der Verbannung steht Iwein in keinerlei Verbindung mehr zu diesem Raum: Es ist dies auch das einzige Mal, dass der Stein nicht begossen, d.h. der Raum nicht zerstört wird. Erst als die Bewährung gen Ende geht, Iwein sich in seiner Eigenschaft als Artusritter ausgezeichnet hat, drängt es ihn wieder an den Brunnen. Hier wird der Grenzcharakter zwischen zwei entgegengesetzten Polen noch einmal verdeutlicht: Damit Iwein vom einen höfischen Raum Artus' in den der Laudine wechseln kann, muss der Brunnenraum zerstört werden. Und das in beide Richtungen, wobei unerheblich ist, wer den Stein begießt. Vor dem Kampf gegen

### - 5.3. Funktion und Raum -

Ascalon ist Iwein selbst noch Auslöser des Unwetters, er folgt der erste Übertritt in den Minneraum der Laudine – generell wird das Liebesmotiv hier erstmals entflichtet.

Als die Artusritter endlich ankommen, sind sie es, welche die Zerstörung herbeiführen und Iwein den Grenzsprung ermöglichen. Nach dem Gerichtskampf gegen Gawein ist Iwein auf ritterlicher Ehreseite wieder komplett hergestellt. Da nun aber die wahre *vroide* auf dem rechten Maß ruht, muss Iwein wieder in den Minneraum eindringen. Dies tut er nicht etwa durch persönliches Bitten, oder einen Boten, sondern er wählt den zerstörerischen (männlichen?) Weg, den er bereits einmal gegangen ist. Er übergießt den Stein solange, bis er als Unerkannter Gehör und schließlich Vergebung findet. Vollkommen unlogisch, sich nur dadurch als Verteidiger zu beweisen, indem man seinen Schützling selbst zu Grunde richtet. Aber so, wie der Brunnenraum nach der schrecklichen Verwüstung auf wundersame Weise stets wieder ganz wird (damit er wieder zerstört werden kann), so ändert auch Iwein sein Verhalten nicht: Durch die Reversibilität scheint überhaupt gar keine Veranlassung für den Ritter zu bestehen, mit der Zerstörung aufzuhören. Der Raum scheint hier nicht nur als Verteidiger aktiv zu werden, er scheint in seiner wiederholten Wiederherstellung Iwein herauszufordern, einzuladen, ihm sogar zu vergeben. Das wäre dann eine räumliche Vorausdeutung auf jene Vergebung Laudines, die seine Verbannung wieder aufhebt und Iwein erlöst.

#### 5.3.2. Erec: Ein Unterschied wie Tag und Nacht

Im Wald herrschen Gefahren, er bietet dem Ritter Möglichkeit zur ritterlichen Bewährung. Doch nicht nur das Geschick des Helden hat Einfluss auf den Ausgang der Aventure, sondern auch – und das soll dieses abschließende Kapitel beweisen – auch etwas ganz banales, wie etwas die Tageszeit. Elke Zinsmeister hat den Einfluss von Tag bzw. Nacht auf das Geschehen während der Doppelwege untersucht<sup>215</sup>:

	<b>Ort</b>	<b>Zeit</b>	<b>Verhalten d. Gegner</b>
Räuber Riesen	[Wilder] Wald	Nacht Tag	unhöfisch
Erster Graf Zweiter Graf	Hof → Wald Wald → Hof	Tag → Nacht	Höfisch → unhöfisch
Guivreiz I Guivreiz II	[wegbarer] Wald	Tag Nacht	höfisch

Scheinbar sind alle verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Hartmann am

---

215Skizze nach Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 38. Änderungen in []

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

exemplarisch durchgespielt. Auffallend ist darüber hinausgehend aber natürlich das unterschiedliche Verhalten Erecs bei Tag und bei Nacht: Während er sich bei den hellen Abenteuern (erster Guivreiz-Kampf und Riesenepisode) durchwegs höfisch verhält und damit erfolgreich ist, kann er nachts gegen die Räuber nur mit Hilfe Enites bestehen. Im Vergleich zu der späteren Riesenepisode handelt es sich hier auch lediglich um Selbstverteidigung. Auch der zweite Kampf gegen den unerkannten Zwergenkönig endet für den Helden, nachdem er in der Dunkelheit maßlos auf den vermeintlichen Feind losgeht, in einer Niederlage.

Die unterschiedliche Ausstattung des Raumes Wald mit der zeitlichen Konnotation Tag bzw. Nacht hat direkten Einfluss auf den Helden und somit die Handlung. In ihrer spezifischen semantischen Ausstattung übernimmt derselbe Raum an zwei Stellen im Text verschiedene Funktionen. Der Wilde Wald dient nachts zunächst als ein Selbstverteidigungsraum und gibt Enite Anlass, ihre Treue durch den Verstoß des Schweigegebots zu beweisen; bei Tag ist es Erec selbst, der sich beim Kampf gegen die Riesen beweisen muss, diesmal in der Fremdverteidigung.

Die Begegnungen mit Guivreiz finden in einem anderen, wegbaren Wald statt. Während die erste Episode unter Tags ein Musterbeispiel ritterlicher Begegnung ist, steht die Zweite unter einem schlechten Stern: Sie reiten beim zweiten Treffen auf demselben Weg, aber in entgegengesetzte Richtungen – ein Aufeinanderstoßen ist chronotopisch somit unvermeidlich. Die Nacht sagt dabei einerseits einen schlechten Ausgang für Erec voraus, macht zudem ein Erkennen der Freunde unmöglich. Zwar ist der Ausgangsraum somit ein anderer, als der Wilde Wald mit seinen unhöfischen Gegnern, die Bedeutung des semantischen Mehrwerts „Tageszeit“ ist in beiden Fällen aber dieselbe.

Andere Funktion kommt dies in den Grafenepisoden zu: Der Wechsel zwischen den Tageszeiten deutet eine bevorstehende Veränderung an. Und tatsächlich findet dieser Wandel in der Figur des Galoein statt. Zinsmeister erkennt darin eine Zäsur, welche Tag und Nacht voneinander trennt<sup>216</sup>. Vom anfangs freundlichen Herren, der Erec und Enite Unterkunft anbietet und diese durch seinen Knappen mit Essen versorgen lässt, wird der Adelige zum maßlosen, von seinen Affekten kontrollierten Bösewicht, der Enite rauben möchte. Diese Veränderung seiner Psyche, die Enthöfischung, wie es Erec nennt<sup>217</sup>, vollzieht sich bezeichnenderweise zeitgleich mit einem Übergang vom höfischen Raum (die Herberge steht im Wirkungsgefüge von Galoeins Hof) zum Wald. Während der Verfolgung beschimpft der Graf Erec und

---

216vgl. Zinsmeister: Literarische Welten. [siehe FN 104], S. 39.

217„ir enthöveschet iuch“, sprach Êrec (Er 4197).

### - 5.3. Funktion und Raum -

---

verstößt so gegen seine höfische Erziehung – wofür er auch gleich mit einem Lanzenstich zwischen die Rippen bezahlen muss:

*„mit zorne si zesamene riten,  
dâ von der ungetriuwen man  
sînes valsches lôn gewan,  
einen stich ze sîner sîten  
der in ze manegen zîten  
sît her niht verswar,  
wan er was underm schilte bar.“* (Er 4207 - 4213)

Dass dieser räumliche Übergang nicht nur signifikant für die Veränderung ist, sondern diese sogar steuert lässt sich anhand der Oringles-Episode (Er 6500f) zeigen: Hier ist es nicht der Graf, dessen Veränderung räumlich ausgedrückt wird, sondern Erec selbst. Er wird totgeglaubt aus dem unzivilisierten Wald auf die Burg des Grafen gebracht. Der Tag-Nacht-Wechsel bedingt eine Veränderung, die Raumrichtung zeigt die Entwicklung an: Erec wird räumlich wie psychisch resozialisiert. Wiedergeboren und geläutert sieht er nach dem Liebesbeweis Enites sein Fehlverhalten ein, die Differenzen zwischen dem Heldenpaar sind ausgemerzt. Auch der Name der Burg Limors deutet auf tiefere Bedeutung des Raumes für die Handlung hin:

*„Die Ohnmacht Erecs meint symbolisch den Durchgang durch den Tod, der Name der Burg Limors weist mit aller Deutlichkeit darauf hin.“*<sup>218</sup>

Bezeichnenderweise beginnt der Kampf, den Enite durch ihren Schrei auslöst, mit dem Tod Erecs und endet mit dem Tod des Oringles. Während Erec in der Oringles-Episode tatsächlich von allen einschließlich Enite für tot gehalten wird, stellt sich das Paar in der ersten Grafenepisode schlafend, macht sich aber heimlich bereits auf die Flucht. Der Schlaf ist freilich nur eine laue Andeutung des Todes, sodass Galoein auch mit einer Verletzung davonkommt, während Oringles mit Erec sozusagen Platz tauscht.

Der einst gottgesandte Graf, der Enite bei Tag aus dem Wald rettet, wandelt sich in der Nacht zur Bedrohung. Die Umkehr seiner gesamten Charakters muss neben der Verschmähung durch Enite noch einen anderen Grund haben, denn dafür gibt er der trauernden Witwe einfach nicht genug Zeit. Ich sehe dies eben in der Semantisierung des Raumes mit der Tageszeit begründet: Also kann auch nur ein distinktes räumliches Merkmal bereits eine eigene auslösende Funktion besitzen.

---

<sup>218</sup>Walter Haug: Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bern: Haupt 1993, S. 39.

### **6. Conclusio: Die Funktionalisierung des Raumes**

Raum ist eine eigenständige narrative Größe. So wie die entsponnene Zeit oder die Psychologisierung der einzelnen Figuren kann der Raum durch seine spezifischen semantischen Eigenschaften direkten Einfluss auf die Handlung haben. Gewisse Räume lösen dabei typische Ereignisketten aus, die an anderen Orten nicht möglich gewesen wären. Mitunter erwacht der Raum sogar zu eigenem Leben, unterjocht die Figuren in einer vorübergehenden Passivität und wird zum Weltzerstörer oder zur Falle für den Mensch im Werk. Wie sich die Figuren im Verhältnis zum Raum verhalten, bloß als Beiwerk zur Klassifikation dienen, oder in den Räumen tätig werden, kann dabei viel aussagen über deren Bedeutung im Werk.

Das Erzählen des Mittelalters nimmt dabei insofern eine Sonderstellung ein, als dass hier eine generelle Überstrukturiertheit herrscht. Alles hat seinen doppelten Sinn, sein zugrunde liegendes Muster, seine Funktion. Gerade Hartmann ist ein Meister der subtilen Andeutung und schafft es in der scheinbar linearen Wiederholung von Handlungsmustern oder der Schauplatzabfolge nur durch geschickte Nuancierung die Entwicklung seiner Helden voranzutreiben. Hierzu muss sich der Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts noch anderer Mechanismen bedienen, als die später in der neueren Literatur so geschätzte Innensicht der Figuren. Der Raum ist durch seine leichte Begreifbarkeit und die deutliche Begrifflichkeit ein lohnender Weg, die Veränderung einer Figur darzustellen, oder diese zu charakterisieren. Kann sie frei von einem Raum in den nächsten übertreten wie ein Erec und Iwein, oder ist sie nichts weiter als ein stummer Begleiter, der ohne seinen Bezugsritter zu keiner räumliche Bewegung fähig ist, wie Enite bzw. der Löwe? Diese Unterscheidung zu treffen heißt, Helden zu erkennen. Denn die beiden titelgebenden Figuren heben sich nicht nur durch ihre ritterlichen Tugenden ab, sie besitzen durch ihre Mobilität auch besonderen räumlichen Stellenwert. Der Raum als Darstellungsmittel zur umfassenden Zeichnung des Helden.

Wer die räumliche Wahrnehmung des Menschen versteht, kann auch die fiktive Wahrnehmung eines Publikums steuern. Je gefestigter die Raumkategorien einer Zeit also sind, umso leichter kann man sich ihrer bedienen, bzw. mit ihnen spielen. So lässt der Wald als Antipode zur höfischen Welt jegliche Zivilisiertheit vermissen, ist Tummelplatz für Riesen, Räuber und wunderliche Bestien. Auf Burgen und Schlössern haben hingegen Zucht und Ordnung zu herrschen – ist diess nicht der Fall, besteht Handlungsbedarf: Ein Held muss das räumliche Gleichgewicht wiederherstellen. Hartmann von Aue bewegt sich dabei einerseits in einer festen Tradition von Werten

## **- 6. Conclusio: Die Funktionalisierung des Raumes -**

---

und Erwartungen, bildet mit der konkreten Ausformung fixer, räumlicher Kategorien in seinen Artusromanen jedoch gleichsam einen nachhaltigen Nährboden, auf dem Dichtung der so genannten Nachklassiker sprießen kann.

Wichtigster Bezugspunkt der Hartmann'schen Romane ist freilich Königs Artus, die wie ich zeigen konnte ihren Einfluss nicht nur in direkter Umgebung seiner Figur ausübt, sondern eine beinahe schon umfassende Gültigkeit besitzt, die Peter Kern „werkübergreifende Romanwelt“<sup>219</sup> nennt. In dieser Welt bewegen sich nun die Ritter auf dem Weg ihrer Bewährung und durchlaufen dabei alle Stadien von der Krise bishin zur endgültigen Seeligkeit und Hofesfreude. Diese Bewegung ist – wie jede Bewegung im Raum – das, was wir Handlung nennen. Ein Überwinden räumlicher Grenzen und die Beschaffenheit ebendieser ist somit für jeden Analytiker von maßgeblicher Bedeutsamkeit.

Denn gerade im mittelhochdeutschen Artusroman ist es mit dem Erkennen räumlicher Strukturen nicht getan. Kaum stößt man auf den semantischen Gehalt eines Raumes, beginnt die Suche nach dem Warum, seiner Funktion. Und bei Hartmann scheint jedes Detail – von Auffälligkeiten wie einem gefährlichen Personal bishin zu scheinbar nebensächlichen Attributen wie der Tageszeit – seinen Sinn zu haben. Seine Räume sind nicht nur zu Gunsten einer leichteren Verständlichkeit mit bekannten Mustern semantisiert, die spezifischen Eigenschaften haben allesamt weitreichende Bedeutung für den Text. Mit diesen funktionalisierten Räumen kann der Dichter nun seine Welt erschaffen. Im Versuch diese Muster und Strukturen und Funktionen zu entschlüsseln können wir uns dem wohl mehr als 800 Jahre zurück liegenden Entstehungsmoment annähern. Denn ein Text ist immer lebendig, mit ihm zu arbeiten heißt, ihn in eine neue Zeit zu retten. Und so bleibt die Hoffnung, dass mit dem *spatial turn* auch für Erec und Iwein noch ein ganz neues Kapitel beginnt.

Mit dieser Arbeit wollte ich meinen kleinen Teil dazu beitragen. Die Philologie ist nur ein Weg der Wissenschaft, die Welt zu begreifen. Die Untersuchung der Räume war der meine als Philologe.

Thomas H. Lauber, Herbst 2010.

---

<sup>219</sup>Peter Kern: Traditionsbildung. [siehe FN 101], S. 122.

## **7. Bibliographie**

### *Primärliteratur*

Hartmann von Aue: Erec. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente. Hg. v. Albert Leitzmann, fortgef. v. Ludwig Wolf. 7. Auflage besorgt v. Kurt Gärtner. Tübingen: Niemeyer 2006. (=Altdeutsche Textbibliothek Band 39.)

Hartmann von Aue: Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetz und Nachwort v. Thomas Cramer. 4., überarb. Aufl. Berlin/New York: deGruyter 2001.

Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal. 2., neubearbeitete Aufl. Hg. v. Michael Resler. Tübingen: Niemeyer 1995.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann, übers. Von Wolfgang Spiewok. Band 1 u. 2. - Stuttgart: Reclam 2002. (= RUB 3681 bzw. 3682).

### *Sekundärliteratur*

Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russ. von Michael Dewey. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008 (=stw, 1979).

Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd 2: Aufsätze, Essays, Vorträge. hg.v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 932).

Claudia Brinker-von der Heyde: Zwischenräume. Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums. In: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Hg. v. Elisabeth Vavra. Berlin: Akademie Verlag 2005. S. 203-238.

Joachim Bumke: Der „Erec“ Hartmanns von Aue. Berlin/NY: de Gruyter 2006.

Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und

## - 7. Bibliographie -

---

Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 485 – 500.

Ernst Cassirer: Symbol, Technik, Sprache. Hg. v. Ernst Wolfgang Orth u. John Michael Krois. Hamburg: Meiner 1985.

Michel de Certeau: Praktiken im Raum. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800). S. 343 – 353.

Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer: Hatmann von Aue. Epoche, Werk, Wirkung. 3., aktualisierte Auflage. München: Beck 2007.

Jörg Döring: Raumdeutung. Vorläufiges zu einer 'spatialen Hermeneutik' des digitalen Medienumbruchs. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6, Heft 1/2006, S. 55-69.

Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800).

Albert Einstein: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 94 – 104.

Vilém Flusser: Räume. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 274 – 288.

Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 317 – 329.

Andrea Glaser: Der Held und sein Raum. Die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. und 13. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Lang 2004. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd 1888). [Universität Würzburg, Diss. 2003.]

Rainer Gruenter: Das wunnecliche tal. In: Euphorion, Bd. 55 (1961). S. 341-404.

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Manfred Gsteiger: Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes. Literarische Tradition und künstlerische Gestaltung. Bern: Francke 1958.

Stephan Günzel: Phänomenologie der Räumlichkeit. Einleitung. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), 105-128.

Ingrid Hahn: Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan. Ein Beitrag zur Werkdeutung. München: Eidos 1963 (= Medium Aevum – Philologische Studien, Bd. 3).

Wolfgang Haubruchs: Zur Ausstattung des inneren Menschen. Die historische Semantik von *conscientia*, *castitas* und *k(i)usche* im Mittelalter. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hg. v. Burkhard Hasebrink u.a. Tübingen: Niemeyer 2008. S. 295-308.

Walter Haug: Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bern: Haupt 1993. S. 31-58.

Luce Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 244 – 260.

Timothy R. Jackson: Zwischen Innenraum und Außenraum. Das Motiv des Fensters in der Literatur des deutschen Mittelalters. In: Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX Anglo-German Colloquium Oxford 2005. Hg. v. Burkhard Hasebrink u.a. Tübingen: Niemeyer 2008. S. 45-66.

Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka, Frankfurt/Main 1961 (=Fischer Bücherei 417).

Karina Kellermann: Der Blick aus dem Fenster. Visuelle *Âventiuren* in den Außenraum. In: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Hg. v. Elisabeth Vavra. Berlin: Akademie Verlag 2005. S. 325-342.

Peter Kern: Traditionsbildung und Spiel mit der Tradition. Zur Gattungsgeschichte des deutschen Artusromans. In: König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn. Hg. v. Stefan Zimmer. Heidelberg: Winter 2005. S. 117 – 144.

## - 7. Bibliographie -

---

Hiltrud Katharina Knoll: Studien zur realen und außerrealen Welt im deutschen Artusroman, Diss. Univ. Bonn 1966.

Erwin Kobel: Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung. Zürich: Atlantis 1959 (= Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte, Nr. 4).

Hans Kraus: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In: Kodikas/Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), S. 3-12.

Julia Kristeva: On Yuri Lotman. In: PMLA. 109 (1994), S. 375-377.

Ursula Kuttner: Das Erzählen des Erzählten. Eine Studie zum Stil in Hartmanns „Erec“ und „Iwein“. Bonn: Grundmann 1978 (=Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Hg. v. Armin Arnold und Alois M. Haas. Bd 70).

Jacques Lacan: Die Topik des Imaginären. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 195-212.

André Leroi-Gourhan: Die symbolische Domestikation des Raums. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 228 – 243.

Kai Tino Lorenz: Raumstrukturen einer epischen Welt. Zur Konstruktion des epischen Raumes in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*. Göppingen: Kümmerle 2009. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 752).

Jurij Lotmann: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 529 – 543.

Jurij M. Lotmann: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt v. Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage. München: Fink 1993.

Yury M. Lotman: The Text within the Text. In: PMLA 109 (1994).

## **Funktionalisierte Räumlichkeit im Artusroman Hartmanns von Aue:**

Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: Reclam 2007 (=RUB 17609).

Magdolna Orosz: Raumsemantik und Modalität. In: Kodikas / Codes. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics. 22 (1992), S. 13-24.

Kurt Röttgers: Perspektive. Raumdarstellungen in Literatur und bildender Kunst. In: Perspektive in der Literatur und bildenden Kunst. Hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Blaue Eule 1999 (=Philosophisch-literarische Reflexionen, Bd 1), S. 15-47.

Uwe Ruberg: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. München: Fink 1965 (= Medium Aevum – Philologische Studien, Bd 9).

Monika Schmitz-Emans: Perspektivische Vorüberlegungen. In: Perspektive in der Literatur und bildenden Kunst. Hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans. Essen: Blaue Eule 1999 (=Philosophisch-literarische Reflexionen, Bd 1), S. 11-14.

Mirielle Schnyder: Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2003 (=Historische Semantik. Hg. v. Gadi Algazi u.a., Band 3.)

Joachim Schröder: Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Göppingen: Kümmerle 1972 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 61).

Hans-Manfred Schuh: Die Darstellung von König Artus bei Chrétien de Troyes. In: König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn. Hg. v. Stefan Zimmer. Heidelberg: Winter 2005. S. 65 – 92.

Georg Simmel: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel [Hrg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Erstauf., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 (=stw, 1800), S. 304 – 316.

Ralf Simon: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne. Würzburg: Königshausen 1990 (=Epistamata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd 66).

Judith Ster: Der Artushof in Hartmanns Erec und Iwein als utopischer Entwurf.

## - 7. Bibliographie -

---

Diplomarbeit: Universität Wien 2003.

Uta Störmer-Caysa: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin/New York: de Gruyter 2007.

Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Hg. v. Roland Posner u.a., Berlin: de Gruyter 2003, S. 3028-3103.

Tomas Tomasek: Auf der Durchreise durch (das arthurische) Utopia. In: Raumerfahrung, Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident. Hg. v. Laetitia Rimpau u.a., Berlin: Akademie Verlag 2005. S. 99-108.

Ernst Trachsler: Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman. Bonn: Bouvier 1979 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd 50).

Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin/New York: de Gruyter 2003 (=Trends in Medieval Philology. Hg. v. Ingrid Kasten u.a., Bd 3).

Peter Wapnewski: Hartmann von Aue. 7., erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1979 (=Sammlung Metzler Bd 17).

Niels Werber: „Die Rückkehr des Raumes“. In: Literaturen. Jg. 4, Nr 11/2005, S. 24-31.

Elke Zinsmeister: Literarische Welten. Personenbeziehungen in den Artusromanen Hartmanns von Aue. Frankfurt/Main: Lang 2006 (=Lateres. Texte und Studien zu Antike, Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Rüdiger Brandt u.a., Bd 6).

## **8. Anhang**

### **8.1 Danksagung**

Ich möchte an dieser Stelle jenen Personen gedenken, die mir beim Verfassen dieser meiner Arbeit mit Rat, Tat und Motivation zur Seite gestanden sind. Ihre Hilfsbereitschaft, Gutmütigkeit und offenen Ohren haben einen großen Teil zum Gelingen beigetragen. Ich danke

meinem Betreuer

**Dr. Günter Zimmermann**

dessen Sichtweisen auf die Literatur mir Inspiration und Stütze waren von meinem ersten Semester an bis zum Verfassen dieser Arbeit

meinen Eltern

**Arthur und Christina Lauber**

für ihre liebevolle Unterstützung und das endlose Vertrauen

meinen Freunden

**Dominik Janda, Mathias Ganser, Josef Weinbub und Georg Lutz**

für die Aufmunterung, die Zerstreuung und den guten Zupruch

sowie

meiner besten Freundin und treuesten Leserin

**Susanne Trenkwald**

für die endlosen Stunden Diskussion, Motivation und Inspiration

für ihre bedingungslose Hilfsbereitschaft, ohne die diese Arbeit nicht wäre

für ihr Vertrauen und ihre Liebe.

## 8.2 Abstract

Raum in der Literatur ist mehr als nur Kulisse der Handlung. Er kann selbst mit semiotischen Zeichen versehen – semantisiert – werden. Diese literarischen Räume besitzen mitunter ihre eigenen Naturgesetze, kulturelle Spielregeln und nicht selten auch ein ihnen eigenes Personeninventar. Im Verhältnis zur oft untersuchten Zeit ist der Raum in der literaturwissenschaftlichen Analyse eher eine Randerscheinung. Über die Größen der physikalischen Beschreibbarkeit von Räumen näherte ich mich theoretisch der Literatur. Besonders fruchtbar ist die Erkenntnis Michael Bachtins, wonach Zeit und Raum untrennbar miteinander verknüpft sind, ein Phänomen, das er den „Chronotopos“ taufte. Hernach bediene ich mich Bachtins Untersuchungen um den Weg aus der Antike zum Ritterroman des 12./13. Jahrhunderts zu finden.

Gerade im überstrukturierten deutschen Mittelalter sind die Raumentwürfe nämlich oft von sinnstiftender Größe. Ich habe nachgewiesen, dass es in den Artusroman Hartmanns von Aue fixe Raumkategorien (Artushof, Höfische Welt, Wald, Weg, Wunderräume) gibt, die sowohl nach ihrer konkreten Ausformung hin, als auch durch ihre eigene personelle Besetzung sowohl im Publikum bestimmte Erwartungshaltungen provozieren, als auch gezielte narrative Strukturen hervorrufen und somit das auslösen, was wir Handlung nennen. Handlung setzt jedoch eine Bewegung im Raum voraus. Wie nun die Figuren mit räumlichen Grenzen umgehen, diese aus eigenem Antrieb überwinden können, oder in ihrem angestammten Raum verharren, ist ebenfalls interessant. Allein die Unterscheidung zwischen Mobilität und Immobilität bringt eine Einteilung in klassische Aktanten und passive, klassifikatorische Figuren mit sich. Der Held, der die Welt auf seinem Bewährungsweg zu durchreisen hat, ist freilich aktiv, während ein König Artus mehr zur Beschreibung eines Raumes dient, als dass er direkten Einfluss auf die Handlung hat.

Wie nun konkrete Räume beschaffen, mit welchem Personal sie bestückt sind, nach welchen Gesetzen sie operieren, hat einerseits eklatante Auswirkung auf ihre Rezeption. Durch ihre spezifische Wirkung lassen sie sich andererseits vom Autor als Bausteine heranziehen. So können fixe räumliche Kategorien im Text mit der Funktion eingesetzt werden, um die Erzählung gezielt voranzutreiben. Die funktionalisierte Räumlichkeit stellt im Artusroman Hartmanns von Aue somit eine eigenständige narrative Größe dar.

### **8.3 Curriculum Vitae**

#### Persönliche Daten

---

Name	Thomas H. Lauber
Geburt	15. November 1983 in Wien
Anschrift	Hochbuchstraße 48b 3003 Gablitz
Kontakt	thl@gmx.at
Staatsbürgerschaft	Österreich

#### Ausbildung

---

1990 bis 1994	Volksschulbesuch in Gablitz
ab 09/1994	Besuch des Bundesrealgymnasiums in Tulln a.d. Donau
Schuljahr 2001/02	Mitglied der NÖ Landesschülervertretung - Pressearbeit und interne Kommunikation - Beratung in Schulrechtsfragen - Organisation diverser Soft-skills-Seminare
03/2003	Matura am BRG Tulln
bis 05/2003	Grundwehrdienst beim Kommando Luftaufklärung am Fliegerhorst Brumowski in Langenlebarn Abmusterung als Gefreiter
Sommer/Herbst 2003	Freier Mitarbeiter der ORF Minderheitenredaktion
seit 10/2003	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien mit Wahlfächer Komparatistik, Publizistik, Skandinavistik
07/2004 bis 09/2009	Freier Mitarbeiter der Kronen Zeitung, Ressort NÖ

#### Stipendien

---

WiSe 2007/08	Leistungsstipendium der Universität Wien
10/2009 bis 09/2010	Studienabschlussstipendium des BMWF und des ESF