



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Antiheldinnen
Kämpferische Frauengestalten im „Wigalois“
und in der „Crône“

Verfasserin

Martina Natter, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

Betreuer:

Assoz. Prof. Dr. Johannes Keller

Danksagung

Mein erster großer Dank gilt Assoz. Prof. Dr. Johannes Keller, der die Entstehung meiner Diplomarbeit äußerst kompetent, aber vor allem freundlich und wohlwollend betreut hat und mir so den rechten Weg gewiesen hat.

Außerdem danke ich meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht, mir stets ihr vollstes Vertrauen entgegengebracht und mich mit allen Mitteln und Möglichkeiten unterstützt, motiviert und wertgeschätzt haben: Danke, Däta und Mama! Meiner Schwester Barbara danke ich für das Korrigieren der Arbeit.

Des Weiteren lasse ich meinen Freundinnen und Freunden einen großen Dank zukommen, die mir das Leben fernab von Schreibtisch und Hörsaal versüßt haben. Allen voran bedanke ich mich aber bei Denise, die in jeder Phase meines Studiums stets für mein Wohl gesorgt hat und mir seit Kindesbeinen unermüdlich zur Seite steht.

Schließlich danke ich Stefan, der die krisenlosen Helden erblassen lässt. Seine Zuneigung und seine lockere, positive Gesinnung haben mir während der intensiven Endphase des Studiums enorm geholfen. Ohne ihn wäre ich wohl in so manche Schaffenskrise geraten. Danke!

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG	1
1. Fragestellung	1
2. Zur methodischen Vorgehensweise	3
II. HAUPTTEIL	8
1. Antiheldinnen und das Phänomen des Bösen	8
1.1 Kennzeichen des Bösen	8
1.1.1 Eigenschaften des Bösen	8
1.1.2 Unhöfische Kampf- und Verhaltensweisen	11
1.2 Kämpferische Frauen als das <i>absolute Böse</i> ?	13
1.3 Eine Theorie des Bösen der Antiheldinnen	23
1.3.1 Die Abgrenzung der Antiheldinnen von höfischen Tugendsystemen	23
1.3.2 Die Faszination für das Böse	29
1.3.3 Der moraldidaktische Anspruch der Antiheldinnen	31
1.3.4 Fazit zum Phänomen des Bösen	32
2. Antiheldinnen und das Phänomen der Hässlichkeit	34
2.1 Kennzeichen der Hässlichkeit	34
2.1.1 Animalische Vergleiche	36
2.1.2 Intertextuelle Bezüge	42
2.2 Zur Einordnung des Hässlichen: Zwischen Platon und dem Teufel	50
2.3 Eine Theorie der Hässlichkeit der Antiheldinnen	59
2.3.1 Die Dichotomie Natur – Kultur	59
2.3.2 Die Faszination für das Groteske	62
2.3.3 Intertextualität und Körperlichkeit	65
2.3.4 Fazit zum Phänomen der Hässlichkeit	68
3. Antiheldinnen und das Phänomen des Wunderbaren	69
3.1 Kennzeichen des Wunderbaren	69
3.1.1 Teufelsbündnerinnen: Magie als teuflisches Instrument?	72
3.1.2 Magie als Körpereigenschaft versus magische Utensilien	76

3.2	Magische Raumkonzeptionen: Die magisch-wunderbare Außenwelt der Antiheldinnen.....	83
3.3	Eine Theorie des Wunderbaren der Antiheldinnen.....	90
3.3.1	Die religiöse Dimension des Wunderbaren.....	90
3.3.2	Die Wende zur Fiktion	94
3.3.3	Fazit zum Phänomen des Wunderbaren	102
4.	Antiheldinnen und das Phänomen des Weiblich-Sexuellen.....	104
4.1	Kennzeichen des Weiblich-Sexuellen.....	104
4.1.1	Die Sprache des Weiblich-Sexuellen	105
4.1.2	Der Kampf als sexuelles Gerangel	114
4.2	Die Sexualität der kämpferischen Frauengestalten	118
4.3	Eine Theorie des Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen.....	125
4.3.1	Das Prinzip des Obszönen.....	125
4.3.2	Die psychoanalytische Lesart.....	128
4.3.3	Die <i>sex/gender</i> -Differenz	131
4.3.4	Fazit zum Phänomen des Weiblich-Sexuellen	135
III.	SCHLUSS	137
1.	Schlussbemerkung	137
2.	Literaturverzeichnis	146
2.1	Primärliteratur	146
2.2	Sekundärliteratur	149
2.3	Lexika und Nachschlagewerke	158
3.	Anhang.....	159
3.1	Abstract	159
3.2	Abkürzungsverzeichnis	161
3.3	Curriculum Vitae	162

I. EINLEITUNG

1. Fragestellung

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Antiheldinnen. Kämpferische Frauengestalten im ‚Wigalois‘ und in der ‚Crône‘“ bezieht sich auf weibliche Figuren, die aufgrund ihrer untugendhaften kriegerischen Aktivitäten als Antiheldinnen bezeichnet werden. Eine solche Antiheldin ist mit dem Waldweib Ruel im „Wigalois“ von Wirnt von Grafenberg¹ sowie mit dem Waldweib der „Crône“ von Heinrich von dem Türlin² gegeben.

Die Konzeptionen der betreffenden Figuren lassen einige Parallelen erkennbar werden: Beide Frauengestalten präsentieren sich äußerst brutal und gewaltbereit. Diese Eigenschaften zeigen sich vor allem in den Kämpfen mit den Helden der Texte „Diu Crône“ und „Wigalois“. Außerdem verfügen die kämpferischen Frauengestalten über magisch-übernatürliche Kräfte, die sie zu ernst zu nehmenden Gegnerinnen der Helden werden lassen. Zudem nimmt die körperliche Beschreibung der beiden Frauen, die sich auf ihre ungeheure Hässlichkeit bezieht, signifikant viel Platz in beiden Texten ein. Die Weiblichkeitkonstruktionen der beiden Antiheldinnen weisen einige Analogien auf. Nicht nur ihre scheußliche äußere Gestalt, sondern auch ihre Sexualität steht in einem direkten Gegensatz zum höfischen Frauenideal. Sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ ergeben sich zahlreiche Hinweise auf die Intimzonen sowie mögliche sexuelle Praktiken der beiden wilden Weiber.

Den Antiheldinnen ist also eines gemein: Beide sind konstant mit vier verschiedenen, aber ineinander greifenden Phänomenen verbunden, nämlich mit dem Bösen, der Hässlichkeit, dem Wunderbaren sowie dem Weiblich-Sexuellen.

In dieser Diplomarbeit wird jener inhaltliche Aspekt, der sich durch die Verbindung des Figurentyps mit den vier Phänomenen ergibt, analysiert und dargestellt. Außerdem wird die Funktion der dadurch bestimmten Figuren für die gesamte

¹ Vgl. Wirnt von Gravenberg: Wigalois. Hrsg. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn, übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005, V. 6284 – 6483.

² Vgl. Heinrich von dem Türlin: Die Krone (Verse 1 – 12281). Hrsg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner. Nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P. Pütz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000 (Altdeutsche Textbibliothek 112), V. 9315 – 9495.

Textkonzeption eruiert. Des Weiteren wird erforscht, mit welchen Diskursen diese Verbindung des Figurentyps mit dem Phänomen des Bösen, der Hässlichkeit, des Wunderbaren und des Weiblich-Sexuellen verknüpft ist. Das Forschungsinteresse liegt somit auf spezifischen diskursiven und inhaltlichen Relationen, die sich hinsichtlich des Figurentyps der Antiheldinnen ergeben.

2. Zur methodischen Vorgehensweise

In dieser Diplomarbeit wird auf die Methode der Diskursanalyse zurückgegriffen, wobei besonders auf Michel Foucaults Auseinandersetzungen mit dem Diskursbegriff Bezug genommen wird. Jürgen Link überträgt den Foucaultschen Diskursbegriff auf die literarische Methodenpraxis, wie sie im Kontext dieser Diplomarbeit angewandt wird.

Den Begriff des Diskurses, der der betreffenden Methode zugrunde liegt, nach Michel Foucault zu bestimmen, gestaltet sich als schwierig: Foucault ist sich dieser begrifflichen Undeutlichkeit durchaus bewusst, denn der „Diskurs mag dem Anschein nach fast ein Nichts sein“³. In seinem Text „Archäologie des Wissens“ beschreibt er den Diskursbegriff als „eine komplexe und differenzierte Praxis [...], die analysierbaren Regeln und Transformationen gehorcht“⁴ und „nicht [...] als Gesamtheit von Zeichen [...], sondern als Praktiken [...], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“⁵.

Was bedeutet dies nun für das Verständnis des Diskursbegriffs? Als Praxis kann der Diskurs in dem Sinne verstanden werden, als dass „sich unser Denken im Zusammenhang einer Ordnung von Symbolen bewegt, kraft deren Welt auf eine je sprach- und kulturspezifische Weise für die Teilhaber des betreffenden Sprach- und Kulturzusammenhangs erschlossen ist“⁶. Eine Bezugnahme auf Diskurse impliziert somit eine bestimmte Art und Weise des Denkens von Wissenseinheiten, die in einem Zusammenhang stehen. Diskurse fungieren hier als „so etwas wie Rahmen“⁷, die Wissenselemente und deren Relationen zueinander einschließen. Diskurse hängen also von den Wissensbeständen einer jeweiligen Gesellschaft ab. Sie sind durch bestimmte Regulierungen konstituiert, die im betreffenden gesellschaftlichen Kontext von Bedeutung sind. Foucault veranschaulicht dies in seinem Text „Die Ordnung des Diskurses“:

³ Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991 (Fischer Wissenschaft 10083), S. 11.

⁴ Foucault, Michel: Die Archäologie des Wissens. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 356), S. 301.

⁵ Ebd. S. 74.

⁶ Frank, Manfred: „Zum Diskursbegriff bei Foucault“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (suhrkamp taschenbuch 2091), S. 32.

⁷ Ebd. S. 38.

Denn noch bei den griechischen Dichtern des 6. Jahrhunderts war [es, M.N.] der wahre Diskurs [...], vor dem man Achtung und Ehrfurcht hatte [...], es war der Diskurs, der Recht sprach [...]; es war der Diskurs, der die Zukunft prophezeiend nicht nur ankündigte, was geschehen würde, sondern auch zu seiner Verwirklichung beitrug [...]. Aber schon ein Jahrhundert später lag die höchste Wahrheit nicht mehr in dem, was der Diskurs war, oder in dem, was er tat, sie lag in dem, was er sagte: eines Tages hatte sich die Wahrheit vom ritualisierten, wirksamen und gerechten Akt der Aussage weg und zur Aussage selbst verschoben: zu ihrem Sinn, ihrer Form, ihrem Gegenstand, ihrem referentiellen Bezug. [...] [A, M.N.]n der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ist [...] ein Wille zum Wissen aufgetreten, der im Vorgriff auf seine wirklichen Inhalte Ebenen von möglichen beobachtbaren, meßbaren, klassifizierbaren Gegenständen entwarf.⁸

Festzuhalten ist also, dass sich Diskurse in einer ständigen, flexiblen und veränderbaren Wechselbeziehung mit gesellschaftlichen Kontexten und Wissensbeständen befinden. So wird ersichtlich, dass der Diskurs „empfindlich ist gegen rigide Reglementierungen, andererseits aber sich in einer vagen Mitte zwischen normiertem Sprachsystem und bloß individueller Sprachverwendung hält“⁹.

Da in einer Gesellschaft eine unendliche Anzahl von Wissenselementen angenommen werden muss, kann nicht von *dem* Diskurs ausgegangen werden. Vielmehr ist der Diskursbegriff Foucaults als „Gesamt-Diskurs – als Ensemble von diskontinuierlichen Sub-Diskursen“¹⁰ zu denken, der – je nach den geltenden gesellschaftlichen Regulierungspraktiken – bestimmte Ausformungen, Konstituierungen und Anordnungen annimmt. Ein Inhalt kann somit mehrere Subdiskurse betreffen.¹¹

Foucault nennt diesbezüglich folgendes Beispiel:

Ich sprach eben von einer möglichen Untersuchung der Verbote, welche den Diskurs über die Sexualität treffen. Es wäre in jedem Fall schwierig und abstrakt, diese Untersuchung durchzuführen, ohne gleichzeitig die literarischen, die religiösen oder ethischen, die biologischen und medizinischen und gleichfalls die juristischen Diskursgruppen zu analysieren, in denen von der Sexualität die Rede ist und in denen diese genannt, beschrieben, metaphorisiert, erklärt, beurteilt ist. Wir haben ja keinen

⁸ Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 14 – 15.

⁹ Frank: Zum Diskursbegriff bei Foucault, S. 26.

¹⁰ Ebd. S. 37.

¹¹ Vgl. ebd. S. 37.

einheitlichen und geordneten Diskurs über die Sexualität konstituiert [...].¹²

Um gewisse Inhalte denken zu können, sind im Sinne der Foucaultschen Diskursanalyse nicht nur Bezugnahmen auf eine bestimmte Anzahl an Subdiskursen notwendig, sondern ebenso auf gesellschaftliche Regulierungspraktiken, die die spezifischen Diskurse betreffen. Angewandt auf den literarischen Bereich bedeutet das, dass ein Text keine in sich geschlossene Einheit darstellen kann. Er verweist über sich hinaus auf eine gewisse Menge an Diskursen und Diskursrelationen.¹³

Jürgen Link überträgt diese Erkenntnisse, die aus der Auseinandersetzung mit Foucaults Überlegungen zum Diskursbegriff gezogen werden konnten, auf die literaturwissenschaftliche Methodik: Der hier wohl wichtigste und von Foucaults Ansatz ausgehende Gedanke ist, dass bestimmte Wissensbestände in literarischen Texten nicht bloß zugegen sind, sondern den betreffenden Text konstituieren: „Es ist nach meiner Arbeitshypothese keinesfalls ein Zufall, sondern entspricht fundamentalen Diskursgesetzen, daß¹⁴ literarische Texte nicht bloß oberflächlich-thematisch, sondern tiefenstrukturell mit [...] [Diskursen, M.N.] korrelierbar erscheinen“.¹⁵ Dies begründet Links Definition von literarischen Texten als „elaborierte [...] Interdiskurs[e, MN]“¹⁶. Eine diskursanalytische Annäherung an literarische Texte impliziert folglich nicht nur die Beschreibung von möglicherweise involvierten Diskursen. Sie sieht Texte genauso als Diskursteile, die auf die Integration von diskursiven Elementen, Relationen und Regulierungen geprüft werden.

Übertragen auf die Analyse der Antiheldinnen im „Wigalois“ und in der „Crône“ stellt sich dies nun folgendermaßen dar: Die beiden Texte werden hier als Diskursteile beziehungsweise als „elaborierte [...] Interdiskurs[e, MN]“¹⁷ begriffen:

¹² Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 42.

¹³ Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens, S. 36.

¹⁴ Anmerkung der Autorin (M.N.): Die β -Schreibung, wie sie hier auftritt, wird in der vorliegenden Diplomarbeit nicht als Fehler, sondern als Ausprägung der alten Rechtschreibung betrachtet. Folglich werden diese Schreibweisen in der gesamten Diplomarbeit nicht mit *[sic!]* gekennzeichnet.

¹⁵ Link, Jürgen: „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 2091), S. 286.

¹⁶ Ebd. S. 286.

¹⁷ Ebd. S. 286.

Jeder Text wird dabei als Medium kommunikativer Praxis analysiert und im Blick darauf interpretiert, wie er eine bestimmte Situation herstellt, auf verfügbare Text- und Wissensmuster zurückgreift, solche inszeniert, modifiziert und gegebenenfalls Diskontinuitäten und Brüche entstehen und erkennen lässt.¹⁸

Solche Textmuster manifestieren sich in den beiden höfischen Romanen einerseits als Kollektivsymbole der Antiheldinnen. Andererseits werden sogenannte elementar-literarische Anschauungsformen erkennbar, die sich an den wiederkehrenden Phänomenen des Wunderbaren, des Bösen, der Hässlichkeit und des Weiblich-Sexuellen zeigen. Unter dem Begriff der Kollektivsymbole werden diesbezüglich „„Sinn-Bilder“ (komplexe, ikonische, motivierte Zeichen) [...], deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen [...] Relevanz ergibt, und die gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch und nicht zuletzt pragmatisch verwendbar sind“¹⁹, verstanden. Der Figurentyp der kämpferischen Frauengestalten kann folglich als Kollektivsymbol angesehen werden, da er im Laufe der Literatur-, Kultur- und Sozialgeschichte in vielfachen Ausformungen erschienen ist. Die elementar-literarischen Anschauungsformen, die als spezifische Ausprägungen der literarischen Diskurse auftreten und somit als „„>Rohstoffe< für die Literatur“²⁰ zu betrachten sind, wirken in einer bestimmten Art und Weise auf das Kollektivsymbol der Antiheldinnen.²¹

Beide – sowohl Kollektivsymbole als auch elementar-literarische Formen – sind in einem Interdiskurs zusammengefasst. Dieser hebt sich von zahlreichen Spezialdiskursen ab, die sich aus allen möglichen voneinander abgegrenzten Wissensbeständen zusammensetzen. Als Spezialdiskurse können beispielsweise eigenständige wissenschaftliche Disziplinen wie das Juristische, das Philosophische, das Medizinische et cetera fungieren. Auf literarische Texte selbst wirken also ein Interdiskurs sowie eine bestimmte Menge an (Spezial-) Diskursen.²²

Auf die Thematik dieser Diplomarbeit lässt sich dies nun wie folgt anwenden: Der literarische Diskurs der beiden Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“ wird von einem

¹⁸ Largier, Niklaus: „Diskursanalyse / New Historicism. Die Fiktion der Erotik.“ In: Keller, Johannes; Miklautsch, Lydia (Hg.): Walter von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, vrouwe, disen kranz“. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17673), S. 160.

¹⁹ Link: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse, S. 286.

²⁰ Ebd. S. 286.

²¹ Vgl. ebd. S. 286.

²² Vgl. ebd. S. 258 – 288.

Interdiskurs konstituiert und beeinflusst. Derselbe setzt sich aus dem Kollektivsymbol der Antiheldinnen und aus den elementar-literarischen Formen der Phänomene des Hässlichen, des Bösen, des Wunderbaren und des Weiblich-Sexuellen zusammen. Diese beiden Inhalte des Interdiskurses beeinflussen sich sowohl gegenseitig als auch den literarischen Diskurs im Gesamten. Die (Spezial-) Diskurse ihrerseits wirken sich auf die Konstitution des Interdiskurses (und somit auch auf den literarischen Diskurs der beiden Texte) aus.

Als Beispiel kann hier etwa die elementar-literarische Form der Magie beziehungsweise des Wunderbaren genannt werden: Um die Darstellungsweise und die Funktion des Magisch-Wunderbaren in einem bestimmten Text eruieren zu können, ist die Bezugnahme auf eine Vielzahl von Diskursen möglich. Einerseits tangiert Magie an sich den Diskurs der Naturwissenschaft, da sie als Verfechterin der Übernatürlichkeit jeglichen wissenschaftlichen Rationalitätsanspruch ablehnt. Das Stichwort Rationalitätsanspruch lässt überdies an eine Auseinandersetzung mit wissenschaftsphilosophischen Thematiken denken. Außerdem hat sich das Magisch-Wunderbare – im Hinblick auf seine Verflechtung mit Geschichtlichem – als ständiger Widersacher der Religion erwiesen und so weiter.

In dieser diskursanalytischen Erarbeitung werden also die Verknüpfungen der Antiheldinnen mit den vier angeführten Phänomenen (oder elementar-literarischen Formen) beziehungsweise mit involvierten (Spezial-) Diskursen untersucht. Außerdem wird die Funktion des Kollektivsymbols der Antiheldinnen, die aus diesen Verknüpfungen resultiert, dargestellt. Die diskursanalytische Auseinandersetzung mit den beiden Texten ist somit keine Suche nach integrierten thematischen Wissensbeständen, sondern nach der grundsätzlichen Textkonstitution. Ziel der Analyse ist es dementsprechend, Relationen und Verbindungen des Figurentyps mit gesellschaftlich regulierten diskursiven Wissensbeständen sichtbar zu machen. Die Darstellung der Funktionen, die den Kollektivsymbolen der Antiheldinnen für das Textgesamte zukommen, gibt Aufschluss über die Konstitution der Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“.

II. HAUPTTEIL

1. Antiheldinnen und das Phänomen des Bösen

Den Helden beider Texte begegnen mit den Antiheldinnen schreckliche Gestalten, die sich als ernst zu nehmende Widersacherinnen entpuppen. Die beiden Waldweiber sind an Gewalttätigkeit und Brutalität kaum zu überbieten. Es kommt zu Kampfszenen, die sich jenseits des höfischen Protokolls bewegen und die beiden Helden sehen sich Nahtoderfahrungen ausgesetzt, denen sie nur knapp entkommen können.

In diesem Kapitel wird somit die Verknüpfung der Antiheldinnen mit dem Phänomen des Bösen dargestellt und analysiert. Letztendlich wird erfasst, welche Funktion dieser Relation für die Gesamtkonzeption der Texte zukommt und welche Diskurse involviert sind.

1.1 Kennzeichen des Bösen

Es stellt sich nun die Frage, wie das Phänomen des Bösen am Figurentyp der Antiheldin festzumachen ist. Einerseits ergeben sich in den Texten selbst Hinweise auf Eigenschaften und Adjektive, die auf boshafte Charaktereigenschaften der beiden wilden Weiber deuten. Andererseits zeigen die Antiheldinnen Kampf- und Verhaltensweisen, die jedem höfischen Protokoll widersprechen. Das Phänomen des Bösen, wie es sich an den Antiheldinnen zeigt, wird durch sprachlich-semantische Bezugspunkte und durch Aspekte der Figurenhandlung entlarvt.

1.1.1 Eigenschaften des Bösen

Ausgehend von bestimmten sprachlich-semantischen Bezugspunkten werden in diesem Kapitel mögliche Kennzeichen des Bösen erfasst. Was dabei als Kennzeichen beziehungsweise Eigenschaft des Bösen gilt, soll nun festgelegt werden.

Dieser Analyse wird vorangestellt, dass Attribute wie Gewaltbereitschaft, Brutalität und Tugendlosigkeit als Eigenschaften des Bösen anzunehmen sind. Eine Begründung dafür lässt sich aus der Analyse der Rittertugend „milte“²³ ableiten: Der

²³ Schönhoff, Judith: Von „werden degen“ und „edelen vrouwen“ zu „tugentlichen helden“ und

tugendhafte höfische Ritter zeichnet sich unter anderem durch dieses Charakteristikum aus. So wird es in der „Crône“ auch König Artus, dem Maßstab höfischer Tugendhaftigkeit, zugesprochen: „Daz bezaichent die milde,/ Der Artus phlach sin zeit“ („Diu Crône“, V. 274 – 275).

Jacob und Wilhelm Grimm²⁴ schreiben dem Begriff der Milde in ihrem „Deutschen Wörterbuch“ folgende Bedeutungsaspekte zu: In einer milden Art und Weise zu handeln heißt „*gütig, barmherzig, lieblich, freundlich, aus dem grunde der nachsicht flieszend und im gegensatz zu rache oder zorn [...] und, M.N.] sanft, im gegensatz zu rauh oder wild*“²⁵ zu sein.

Vergleicht man diese tugendhaften Eigenschaften mit der Beschreibung der beiden Antiheldinnen, so wird ersichtlich, dass ihnen Milde und das zugehörige Bedeutungsspektrum abgesprochen werden muss: Das Waldweib der „Crône“ kündigt ihr Auftreten mit einem „*grimmen galm*“ („Diu Crône“, V. 9329) an, „*des laut was so eisleich/ daz ir der walt gar geleich/ Jn einr stimme mit erdoz*“ („Diu Crône“, V. 9330 – 9332). Schon bevor der Held dem Waldweib von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt, bekommt er durch diesen aggressiven und zornigen Klang ihrer Stimme einen Vorgeschmack auf die Antiheldin, die ihm zutiefst feindlich gesinnt ist. Ihr Ruf eilt ihr hier sprichwörtlich voraus. Kaum hat sich Gawein auf den nahenden Kampf eingestellt, tritt ihm ein „*wildez weip*“ („Diu Crône“, V. 9340) entgegen, deren grimmige und schreckliche Stimme er vernommen hat. Schlussendlich wird das Waldweib der „Crône“ explizit als böse beziehungsweise als „*vnguo*“ („Diu Crône“, V. 9422) deklassiert.

Ruel aus Wirnts „Wigalois“ wird zudem als „*ungehiure*“ („Wigalois“, V. 6340) und „*unsüeze*“ („Wigalois“, V. 6347) bezeichnet. Im Text erscheint des Weiteren ein Hinweis auf ihr fehlendes Benehmen: „*vil grôziu schoene was der/ und guot gebärde tiure*“ („Wigalois“, V. 6289 – 6290).

„eelichen hausfrauwen“. Zum Wandel der Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit in den Prosauflösungen mittelhochdeutscher Epen. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2008 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte Bd. 47), S. 112.

²⁴ Anmerkung der Autorin (M.N.): Die konstante Kleinschreibung des Grimmschen Wörterbuchs wird in dieser Abhandlung nicht als Fehler betrachtet und folglich nicht mit *[sic!]* gekennzeichnet. Dies gilt für jegliche Zitate des betreffenden Sprachwörterbuchs, die in dieser Diplomarbeit herangezogen werden.

²⁵ „Art. milde, Adj und Adv.“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM04977> (21.01.2014).

Im Gegensatz zum Wert der ritterlichen Milde präsentieren sich die beiden Antiheldinen zornig, gewaltbereit, unfreundlich, tugendlos und aggressiv. Das Wilde und Rohe, das den Frauen anhängt, wird in der „Crône“ konkret versprachlicht (Vgl. „Diu Crône“, V. 9340). Eigenschaften wie Gewalttätigkeit, Brutalität und Tugendlosigkeit werden somit als Charakteristika angesehen, die dem höfischen Ritterideal gegenüberstehen und letztendlich als Eigenschaften des Bösen betrachtet werden.

Jacob und Wilhelm Grimm beziehen sich, neben der kontrastierenden Funktion des Begriffs, auf die religiöse Dimension des Bösen: „[Das, M.N.] *böse drückt sehr oft den gegensatz des guten oder nützlichen, frommen* [...] aus.“²⁶ Diese Verbindung des Bösen mit dem Gottlosen ist in beiden Texten erkennbar:

Die Boshaftigkeit des Waldweibs der „Crône“ stellt sogar jene des Teufels in den Schatten: „wär sie des tievels praut,/ Er het sie widersezen“ („Diu Crône“, V. 9347 – 9348). Diese beiden Verse, die das Waldweib in die Nähe des Teuflischen rücken, bleiben nicht die einzigen ihrer Art: „Sie het ougen sam ein strauz/ Die brvnnen sam ein fivr“ („Diu Crône“, V. 9356 – 9357), wird dem Waldweib unterstellt. Eine Konnotation vom Feuer zum Teufel ist schnell gezogen; man denke nur an die Hölle als brennende Örtlichkeit oder an das Fegefeuer. Außerdem wird Gawein nach dem Sieg über das Waldweib von deren schrecklichen Mitbewohnern verfolgt, die als Teufel bezeichnet werden: „>Ditz mügen wol die tievel sein.“ („Diu Crône“, V. 9505).

Auch Ruel werden teuflisch-dämonische Attribute zugeschrieben: Wigalois sieht sich einer „tiuvelin“ („Wigalois“, V. 6379) beziehungsweise der „tievels trût[e]“ („Wigalois“, V. 6443, 6452) ausgesetzt.

Aus dieser Analyse wird ersichtlich, dass den beiden Waldweibern Attribute wie Gewalttätigkeit, Brutalität, Tugendlosigkeit und die Nähe zum Teuflischen zukommen. Sie nehmen somit eine Gegenposition zum höfischen und frommen Tugendideal ein, die sie als dem Bösen zugehörig entlarvt. Wenn die angeführten Eigenschaften als Kennzeichen des Bösen angesehen werden, sind die Antiheldinnen mit dem Phänomen des Bösen verknüpft.

²⁶ „Art. böse, Adj.“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB10095>
(21.01.2014).

1.1.2 Unhöfische Kampf- und Verhaltensweisen

Weitere Hinweise, die die Relation der Antiheldinnen mit dem Phänomen des Bösen belegen, sind in ihren kriegerischen Verhaltensweisen zu finden: Das Waldweib der „Crône“ stürmt auf Gawein los und überfällt ihn derart, dass er keine Gegenwehr mehr leisten kann:

An Gawein si vil gah lief,
Vnder arm sie in swief,
Da er stuont gen ir ze wer,
Vnd nam in in ir gewer,
Daz er sein nie wart gewar,
wie si wär chomen dar,
Vnd truog in dan in den walt;
Daz er sein selbes dehein gewalt
Moht han, so habt si in. („Diu Crône“, V. 9426 – 9434)

Dasselbe widerfährt Wigalois, als er auf Ruel trifft:

si lief zuo im âne wer;
ir einer sterke was im ein her.
desn trûwet der junge rîter niht. [...]
daz starke wîp begreif in sâ [...]
als er wäre gebunden,
sô truoc in diu tiuvelin
under ir starken armen hin. („Wigalois“, V. 6363 – 6365, 6372,
6378 – 6380)

Anders, als dies den höfisch-ritterlichen Konventionen entspricht, greifen die beiden Waldweiber Gawein und Wigalois ohne einleitende Worte oder Kampfaufforderungen an. Sogar der Ritter Gasoein der „Crône“, der sich so einiges zuschulden kommen lässt, beherrscht diese ritterliche Verhaltensnorm. Folgender Ausschnitt aus seiner Rede an Keie bezeugt diese Annahme: „Wir heizzen daz niht manheit,/ Vnd wär euch vngevüeg,/ Swer den man e slüeg,/ E er im het widersagt./ [...] Wil iemen mit in schaffen iht,/ Daz muoz vil riterleich ergen.“ („Diu Crône“, V. 3873 – 3876, 3893 – 3894). Die gegnerische Partei muss also über die Kampfesabsicht informiert werden, insofern ritterliche Normen befolgt werden.

Ein weiterer Hinweis auf die tugendlose Kampfkultur der Antiheldinnen zeigt sich in der Art und Weise des Kampfverlaufs. Weder Gawein noch Wigalois können sich gegen ihre Feindinnen zur Wehr setzen. Beiden wird die Chance auf einen ritterlich-tugendhaften Kampf von vornehmerein genommen: Ruel zeigt sich in all ihrer Brutalität, als sie den Helden kurzerhand kampfunfähig macht, denn „als er wäre

gebunden,/ sô truoc in diu tiuvelin/ under ir starken armen hin./ swie starc der rîter wäre/ und swie wîten mære/ wär sîn grôziu manheit/ diu selbe vrouwe ungemeit/ truoc in hin als einen sac.“ („Wigalois“, V. 6378 – 6385). Dasselbe widerfährt dem Helden Gawein, als er auf das schreckliche Waldweib der „Crône“ trifft. Ihre tugendlose Reaktion wird dem Ritter fast zum tödlichen Verhängnis: „An Gawein si vil gah lief,/ Vnder arm si in swief,/ Da er stuont gen ir ze wer,/ Vnd nam in in ihr gewer/ Daz er sein nie wart gewar,/ Wie sie wär chomen dar/ Vnd truog in dan in den walt“ („Diu Crône“, V. 9426 – 9431). Anstatt sich dem Feind zu stellen und für faire Ausgangsbedingungen zu sorgen, greifen die beiden Antiheldinnen in brutaler und überraschender Manier an. Sie begegnen den beiden Helden nicht auf gleicher Ebene, sondern verhindern einen tugendhaften Kampf, indem sie die Gegner kampf- und bewegungsunfähig machen.

Außerdem verweist eine weitere Verhaltensweise Ruels auf ihre Tugendlosigkeit: Schon ein lautes Wiehern von Wigalois‘ Pferd schlägt sie in die Flucht: „sîn ors begunde schrîen/ und ze weien sêre./ dem wîbe enwart niht mère/ wan daz sin alsô ligen liez;/ daz swert si in die scheide stiez/ und vlôch ûz dem hol zehant“ („Wigalois“, V. 6425 – 6340). Das Sujet der Flucht wird per se als Untugend deklariert, wie Gawein in der „Crône“ darlegt: „>Wer dem andern widder sagt,/ Er ist ni so gar verzagt,/ Er enfliehe, ader er musze vehten./ Das ist vunder guten knehten,</ Sprach Gawein, >das wissent ir wol [...]<“ („Diu Crône“, V. 21542 – 21546).

Das Waldweib der „Crône“ flüchtet zwar nicht, zeigt aber insofern ein bösartiges und untugendhaftes Verhalten, als dass sie den Helden Gawein auf eine unrühmliche Art und Weise zu töten versucht: „Als sie enphant der wunden,/ Vnd warf in gen den vnden/ Vnd wolt in han ertrenchet.“ („Diu Crône“, V. 9447 – 9449).

Beide Antiheldinnen widersetzen sich somit einigen ritterlichen Konventionen, die im Kampf gelten. Sie überraschen die Gegner mit einem Angriff aus dem Hinterhalt, nehmen ihnen die Chance auf jegliche Gegenwehr, flüchten oder versuchen sich an unkonventionellen Tötungspraktiken. Diese Verhaltensweisen entsprechen im Kontext der höfischen Verhaltenskodizes einem tugendlosen, brutalen und letztendlich boshaften Charakter. Traditionelle Rittertugenden wie die der „milte,

[...] hoher muot und êre²⁷, wobei letztere als Fairness im Kampf gilt, kommen den beiden Antiheldinnen nicht zu. Hier spielt die Struktur des nachklassischen Artusromans, dem die beiden Texte angehören, eine konstituierende Rolle: Die Tugendlosigkeit der Antiheldinnen wird gegenüber dem *idealen* Helden²⁸ verdoppelt und gesteigert. Während sich der Held des klassischen Textmusters bewähren und seinen (noch) imperfekten Charakter bestmöglich schulen muss, sind Gawein und Wigalois von Beginn an *ohne Makel*.²⁹ Angesichts dieser herausragenden *Perfektion* rückt der defizitäre Charakter der Antiheldinnen gänzlich ins Negative. Hier wird ersichtlich, dass das Waldweib beider Texte „zweifellos das Unhöfische, Asoziale verkörpert, gegenüber welchem der Held seine eigene Position definieren muss“³⁰. Im Gegensatz zum ideal-ethischen Diskurs, der im Kontext der höfischen Rittergemeinschaft verankert ist, präsentieren sich die Antiheldinnen als Negativbeispiele par excellence.

1.2 Kämpferische Frauen als das *absolute Böse*?

Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass die beiden Antiheldinnen mit dem Phänomen des Bösen verknüpft sind. Dabei wurde festgestellt, dass Gewaltbereitschaft als Eigenschaft des Bösen gilt. Um die Konzeption des Bösen der Antiheldinnen näher bestimmen zu können, soll in diesem Kapitel auf die Fragestellung eingegangen werden, ob zwischen einem kämpferischen, gewalttätigen Charakter und spezifischen geschlechtlichen Merkmalen ein Zusammenhang besteht.

Diesbezüglich wird ersichtlich, dass der Charakter beider Antiheldinnen gänzlich vom Bösen eingenommen ist. An ihnen scheint keine Faser tugendhaft und *gut* zu sein. In beiden Texten erscheinen jedoch männliche Antagonisten, die sich durch ihren bis zu einem gewissen Grad tugendhaften Charakter von den Waldweibern unterscheiden. Wenn die antagonistische Figurenkonzeption der Waldweiber mit

²⁷ Schönhoff: Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, S. 112.

²⁸ Anmerkung der Autorin (M.N.): Der Begriff des *idealen* beziehungsweise *perfekten* Helden ist so zu verstehen, dass im betreffenden Textverlauf keine persönliche Krise oder Läuterung im Sinne Parzivals, Erecs oder Iweins gegeben ist. Trotzdem erleiden die *krisenlosen* Helden Gawein und Wigalois Niederlagen und sind auf bestimmte Hilfestellungen von Außen angewiesen.

²⁹ Vgl. Haug, Walter: „Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 226 – 227.

³⁰ Böcking, Cordula: „„daz wär och noch guot wibes sit,/ daz si iht harte wider strit“. Streitbare Frauen in Wirnts Wigalois“. In: Burrichter, Brigitte; Däumer, Matthias; u.a. (Hg.): Aktuelle Tendenzen in der Artusforschung. Berlin: de Gruyter 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 9), S. 367.

jener der männlichen Gegner verglichen wird, stellen sich folgende Fragen: Inwiefern unterscheidet sich die Figurenkonzeption der Antiheldinnen von *analogen* männlichen Antagonisten? Wird der bloße Antagonistinnenstatus, der den beiden Antiheldinnen zugeschrieben werden kann, von geschlechtlichen Aspekten beeinflusst? Jene Hypothese wird in diesem Kapitel an männlichen Antihelden erprobt, die in den betreffenden Texten auftreten. Außerdem werden weitere Frauenfiguren beider Texte, die Gewalt ausüben, hinzugezogen, um die Bewertung weiblicher Gewalt untersuchen zu können. Dies soll letztendlich zur Beantwortung der Fragestellung führen, ob weibliche Gewalt in den beiden Texten legitim ist oder ob die beiden Antiheldinnen beziehungsweise die kämpferischen Frauen als das *absolute Böse* deklassiert werden können.

Beide, sowohl Ruel als auch das Waldweib der „Crône“, können als Prototypen einer Antagonistin bezeichnet werden. Sie scheinen gänzlich vom Bösen eingenommen zu sein. Wird die Figurenkonzeption der Antiheldinnen allerdings mit weiteren Antagonisten verglichen, die in den Texten erscheinen, ergeben sich zahlreiche Unterschiede: Es sind dies männliche Antagonisten, die im Kontext des Bösen über eine ambivalente Charakteristik verfügen. Sie sind zwar zutiefst feindlich gesinnt, entsprechen aber dennoch in irgendeiner Art und Weise dem höfischen Protokoll. Jener Figurentyp wird in der vorliegenden Arbeit als tugendhafter Teufel bezeichnet. Der Auseinandersetzung mit der betreffenden Hypothese wird nun eine grundsätzliche Analyse des Figurentyps dieser tugendhaften Teufel vorangestellt, um sie von den Antiheldinnen unterscheiden zu können.

Hier ist beispielsweise Roaz von Glois des „Wigalois“ zu nennen: Er wird einerseits als „der heidenische válant“ („Wigalois“, V. 4000) deklariert, aber andererseits für seine weltbekannte Tapferkeit gerühmt (Vgl. „Wigalois“, V. 3653 – 3655). Ebenso trifft diese Ambivalenz von Tugendlosigkeit und Tugendhaftigkeit auf den Riesen Reimambran der „Crône“ zu: Dieser hat sich zwar der Entführung einer schönen Frau schuldig gemacht, beherrscht aber die Konventionen des ritterlichen Kampfes (Vgl. „Diu Crône“, V. 9590 – 9767). Was diese tugendhaften Teufel explizit von den beiden Waldweibern unterscheidet, ist die Komplexität des Figurentyps³¹. Die Differenz von Gut und Böse ist mit den Exemplen Reimambran und Roaz nicht mehr

³¹ Vgl. Henderson, Ingeborg: „Dark Figures and Eschatological Imagery in Wirnt von Grafenberg’s *Wigalois*“. In: Haymes, Edward R.; Cain Van D’Elden, Stephanie (Hg.): *The Dark Figure in Medieval German and Germanic Literature*. Göppingen: Kümmerle 1986 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd. 448), S. 108.

eindeutig gegeben. Es kommt hier zu einer „merkwürdigen Ambivalenz der Erscheinungen: [...] Die Gegensätze von Gut und Böse, von Hell und Dunkel beginnen also eigentlich zu schillern“³². Die Figuren können aufgrund ihrer feindlichen Gesinnung zwar als Antagonisten betrachtet werden, die lobenden Zuschreibungen lassen allerdings das charakterlich Gute, das dem Antagonisten naturgemäß fremd ist, in den Vordergrund treten. Kragl spricht hier von „protagonistengleichen Antagonisten“³³. Doch wie kann eine Figur Protagonist und Antagonist zugleich sein? Die Texte beziehen sich hier auf zwei unterschiedliche Ebenen: Einerseits stellen sich Roaz von Glois und Reimambran als Ideale dar, wenn Werte wie Tapferkeit und Kampfesmut bemessen werden: Roaz „iedoch was [...] sô manhaft/ daz er wol mit sîner kraft/ vor in beiden trûwet genesen,/ ob ir zwêne wærn gewesen“ („Wigalois“, V. 7343 – 7346). Auch Reimambran scheint sich als tapferer und mutiger Kämpfer ausgezeichnet zu haben, da er „vil riter het erslagen“ („Diu Crône“, V. 9589). Andererseits entsprechen die beiden tugendhaften Teufel keinen moralisch-ethischen Normen, die im höfischen Bereich gelten. Roaz hat Furcht und Schrecken über das Land Korntin gebracht; diese Knechtschaft hat zahlreiche Todesopfer gefordert (Vgl. „Wigalois“, V. 3983 – 4004). Außerdem kommen ihm wenig rühmliche Charaktereigenschaften wie „valsches sloz, untriuwen zil“ („Wigalois“, V. 7625) zu. Reimambran brachte hingegen eine unschuldige Frau in seine Gewalt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9585 – 9587). Hinsichtlich ihrer kämpferischen Fähigkeiten können die tugendhaften Teufel als Protagonisten klassifiziert werden, denn sie „sind zu gut, um einfach nur schlecht zu sein“³⁴. Bedenkt man aber ihre moralisch-ethischen Defizite, so sind sie den Antagonisten zugehörig. Hier unterscheiden sich die Antiheldinnen wesentlich von den tugendhaften Teufeln: An ihnen kann nichts Positives erkannt werden, sie sind konstant boshaft.³⁵

Ein weiteres Merkmal, das die beiden Antiheldinnen vom Figurentyp der tugendhaften Teufel unterscheidet, ist das Fehlen von persönlichen Hintergrundinformationen: Vor allem die Figur des Roaz von Glois ist keine bloße „Ausstaffierung [...] des Aventurewegs der Artusritter und Helden“³⁶, sein Auftreten

³² Haug: Paradigmatische Poesie, S. 212.

³³ Kragl, Florian: „Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman“. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Geschichte 141 (2012), S. 50.

³⁴ Ebd. S. 52.

³⁵ Vgl. ebd. S. 50 – 52.

³⁶ Ebd. S. 52.

und seine Figurenkonzeption spielt eine wesentliche Rolle im Textverlauf des „Wigalois“. Aufgrund von Roaz‘ Erscheinen im Text lernen sich die beiden Liebenden Wigalois und Larie überhaupt erst kennen, da die schöne Frau vom Teufelsbündner Roaz aus ihrem Land Korntin vertrieben wurde (Vgl. „Wigalois“, V. 3626 – 3665). Roaz‘ Funktion für den Text ist somit nicht nur seine Niederlage und die daraus resultierende Aufwertung des Helden, sondern eine durchaus komplexere: Dem eigentlichen Kampf zwischen Gut und Böse geht eine Vorgeschichte voraus, die Roaz‘ moralische Defizite durch die Verbündung mit dem Teufel zu erklären versucht (Vgl. „Wigalois“, V. 3656 – 3665).

Auch der Kampf gegen den Riesen Reimambran ergibt sich nicht zufällig: Er lässt sich nach der Entführung eines Mädchens darauf ein, sie freizulassen, wenn ihr Bruder einen Kampf gegen ihn gewinne. Gawein springt letztendlich für den Bruder ein, der seinen Verletzungen erlegen ist (Vgl. „Diu Crône“, V. 9567 – 9726).

Roaz und Reimambran sind somit nicht nur Antihelden, die besiegt werden müssen und so den Ruhm und die Ehre des Helden erweitern. Ihnen wird ein Leben außerhalb des finalen Kampfes zugestanden:

Damit ist immer [...] das Phänomen verbunden, dass der Gegenspieler ein Stück weit zu einer vertrauten Figur wird, dass er die Radikalität seines Anderseins einbüßt, dass seine ganze Antagonistenrolle [...] verständlich wird. Psychologisierung ist das Mittel dazu. Die Antagonisten werden davon nicht besser, aber sie werden ‚menschlich‘.³⁷

Interessanterweise wird auch im Falle von Ruel die Vorgeschichte zum Kampf mit dem Helden erläutert: „Ferôz geheizen was ir man./ den sluoc Flojîr von Belamunt;/ den zôch er an des sêwes grunt/ mit im töunde in sîner nôt;/ dâ lâgens bî ein ander tôt./ sus verlôs si ir lieben man;/ des wolde si in engelten lân.“ („Wigalois“, V. 6356 – 6362). Ausgehend von der Kenntnis über die Gründe von Ruels Zorn und ihrer Trauer um den verlorenen Gatten erscheint das Waldweib durchaus weicher gezeichnet. Allerdings präsentiert sie sich im Gegensatz zu den tugendhaften Teufeln auf beiden Ebenen – sowohl der moralisch-ethischen, als auch der des Kampfverhaltens – negativ-tugendlos.

In einem Punkt stimmen die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen und der tugendhaften Teufel aber überein: Sie müssen überwältigt werden. Roaz stirbt (Vgl.

³⁷ Kragl: Höfische Bösewichte, S. 57.

„Wigalois“, V. 7660 – 7662), Reimambran muss sich in Gefangenschaft begeben (Vgl. „Diu Crône“, V. 9760 – 9767), Ruel flüchtet (Vgl. „Wigalois“, V. 6430) und das Waldweib der „Crône“ wird schwer verletzt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9459 – 9463). Schlussendlich wird die Grenzsetzung zwischen Gut und Böse wiederhergestellt und präzisiert, indem der Held der (teilweise tugendhaften oder gänzlich tugendlosen) Gegenfigur überlegen ist: „Das Höfische duldet keine Kompromisse mit dem Unhöfischen [...]: Es ist per se dermaßen kompromittiert und kontradiktiorisch, dass es Differenzen radikal einzuebnen geneigt ist.“³⁸

Doch wo liegt dann der Sinn und Zweck der tugendhaften Teufel, wenn alles (auch nur zum Teil) Negative ausgemerzt wird? Durch die Konzeption dieses Figurentyps erscheinen die Siege Wigalois‘ und Gaweins in einem noch heldenhafteren Licht: Roaz und Reimambran sind würdige Gegner, gegen die es sich zu kämpfen lohnt. Sie sind Gegner, die sich dem Protagonisten zumindest teilweise annähern und deren Überwältigung keineswegs trivial erscheint. Die Funktion der Antiheldinnen, die sich als durch und durch negativ-tugendlos darstellen, ist bloß die des *Kanonenfutters*. Sie sind Hindernisse auf einem dämonisierten Aventurenweg, die notwendigerweise überwunden werden müssen:³⁹

Es sind Gegner, die mit dem Protagonisten eines Textes oder einer Szene niemals auf gleicher Augenhöhe stehen, abstrakte und entindividualisierte, meist in großer Masse vorkommende Objekte, deren einziger Zweck darin zu bestehen scheint, besiegt und häufig auch getötet zu werden.⁴⁰

Die moralisch-ethische Konzeption der tugendhaften Teufel erhebt sie auf eine Ebene, die dem Helden angenähert ist, und verleiht dem Kampf gegen sie zusätzliche Brisanz.

Der Sieg über die Antiheldinnen ist allerdings eine notwendige Konsequenz, die sich aus der ethisch-moralischen Dimension der Figurenkonzeption ergibt. Sie sind sowohl auf der Ebene der Rittertugenden als auch auf jener der moralischen Tugenden defizitär gestaltet und können in der Welt des höfischen Romans nicht bestehen. Den tugendhaften Teufeln kommt dagegen eine – wenn auch begrenzte – Daseinsberechtigung zu, die sie aufgrund ihres zum Teil tugendhaften Charakters

³⁸ Kragl: Höfische Bösewichte, S. 58.

³⁹ Vgl. ebd. S. 37 - 38.

⁴⁰ Ebd. S. 37.

erhalten. Die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen und der tugendhaften Teufel unterscheiden sich somit wesentlich.

Nun soll auf die Fragestellung eingegangen werden, ob die Rolle der Antagonistin, wie sie den beiden Antiheldinnen zukommt, von geschlechtlichen Aspekten beeinflusst wird. Außerdem wird in diesem Kontext die Bedeutung weiblicher Gewalt erläutert.

Hier ist interessant, dass die tugendhaften Teufel in beiden Texten von männlichem Geschlecht sind. Eine weibliche Entsprechung des Figurentyps ist nicht zu finden. Es könnte somit die These aufgestellt werden, dass weibliche Gewalt beziehungsweise ein streitbarer Charakter in beiden Texten nicht tolerierbar ist.

Ein Argument für diese Behauptung zeigt sich in einer Textstelle der „Crône“, in der die höfische Dame Flursensephin mit ihrer Schwester Quebeleplus in einen handfesten Streit gerät. Es geht dabei um den Wert von Gaweins Tapferkeit. Die eine Schwester wirft der anderen Streitlustigkeit vor und klärt ihre grundsätzlichen Ansichten über streitende Frauen: „Du gebillest ader hetzest/ Mere denn ein frabeler kneht,/ Vnd ist das nit der meide recht./ Die sollen swijgen al wege.“ („Diu Crône“, V. 17774 – 17777). Das Streitgespräch gipfelt in einer Ohrfeige – auch trotz der Zurechtweisung der einen Kontrahentin, dass sich ein Streit für Frauen nicht gezieme: „Einen orslag sie ir slüg/ Von zorn, der was also grosz,/ Das ir von blüt hin gosz/ Beyde nase vnd munt,/ Da von sie wol dristunt/ Nidder viel vf das pflaster.“ („Diu Crône“, V. 17844 – 17849). Gawein erklärt sich sofort bereit, diese erlittene Schande zu vergelten: „>Frauwe, wiszent das:/ Jch riche gern uwern hasz/ Nach uwer bet vnd, mag ich, basz.<“ („Diu Crône“, V. 17932 – 17934). Einerseits verweist die schwesterliche Rüge darauf hin, dass sich Streitigkeiten für Frauen im höfischen Kontext nicht gehören. Die rasche Zusage Gaweins, die Ohrfeige gebührend rächen zu wollen, zeigt, dass weibliche Gewalt hier nicht tolerierbar ist. Sie muss dagegen in ritterlicher Manier vergolten werden.

Mit der amazonenartigen Marine des „Wigalois“ ergibt sich vorerst ein Gegenargument zur angeführten These, die besagt, dass weibliche Gewalt in den beiden Texten nicht annehmbar ist. Marine stellt eine Frau dar, die sich bis zum Äußersten der kriegerischen Auseinandersetzung verschrieben hat:

Diu schœne magt Marîne hiez.

Deheine rîterschaft si enliez
Dâ man prîs solde bejagen,
man müese von ir getât dâ sagen
und von ihr gesellen.
si kunde wol gevellen
mit rechter jost die rîter nider.
beidiu vor des und och sider
an rîterschefe ir magetuom
bejaget rîterlîchen ruom. („Wigalois“, V. 9165 – 9174)

Diese kämpferische Frauengestalt des „Wigalois“ ist an ritterlichen Tugenden kaum zu übertreffen. Die kriegerische Art Marines erinnert an die mythologische Figur der Amazone; jener Frauengestalt, die sich durch gewaltbedingte Verhaltensweisen, besondere Tapferkeit und Mut auszeichnet. Hier verbindet sich die literarische Figur der Marine mit einem mythologischen Diskurs: Der antike Autor Diodor von Sizilien führt an, dass die Amazonen als ein fester Bestandteil der mythologischen Kultur und Tradition anzusehen sind. Er hält beispielsweise Folgendes über die Wesensart des kriegerischen Frauenvolkes fest:

Es hat also in Libyen mehrere Geschlechter streitbarer Weiber gegeben, die ihrer Tapferkeit wegen höchstlich bewundert wurden. [...] [Die, M.N.] Tapferkeit derjenigen [...] ist, gegen die Art unserer Weiber gehalten, auffallend genug.⁴¹

Diese außergewöhnliche Tapferkeit, die Diodor den libyschen Amazonen zuspricht, gilt ebenso für Marine. Der Aspekt des weiblichen Kämpfertums erscheint hier jedoch – im Gegensatz zu den Antiheldinnen – keineswegs in einem negativen Licht. Marines Tod wird etwa zutiefst betrauert: „ir gelîche nie wart betaget/ diu sô sère würde geklaget.“ („Wigalois“, V. 11035 – 11036). Ihre Figurenkonzeption ist somit gänzlich dem Typus der Protagonistin zuzusprechen.

Mit der protagonistischen Marine ist die textbasierte These, die von der Tabuisierung weiblicher Gewalt ausgeht, vorerst widerlegt: Weibliche Gewalt scheint im höfischen Kontext durchaus legitim zu sein, wenn die positive Bewertung der kämpferischen Marine bedacht wird. Ist es also schlichtweg ein Zufall, dass sich die beiden Antiheldinnen als bloße Antagonistinnen darstellen? Die Annahme, dass weibliche Gewalt in diesem Kontext toleriert wird, führt zu zwei Möglichkeiten der Interpretation:

⁴¹ Diod. *Bibliotheca historica* 3; 52.

Die beiden Antiheldinnen könnten erstens Entsprechungen der tugendhaften Teufel, als einer Kombination aus Antagonist und Protagonist, darstellen. Diese Variante beinhaltet zwar moralische Defizite der jeweiligen Figur, beansprucht aber ebenso vorbildliche Kampfestugenden. Allerdings wurden durch einen Vergleich der beiden Figurentypen wesentliche strukturelle Unterschiede ausgearbeitet; die Antiheldinnen sind nicht als weibliche Ausprägungen der tugendhaften Teufel zu verstehen.

Zweitens könnten die Antiheldinnen trotz ihrer kämpferischen Art höfische Normen und Werte verinnerlichen, wie es hinsichtlich der Amazone Marine der Fall ist. Davon ist jedoch nicht auszugehen, wenn die Figur der Marine, die weibliche Gewalt scheinbar *salonfähig* macht, näher beleuchtet wird. Sie hält sich in vorbildlicher Art und Weise an das höfische Protokoll und ihre Verhaltensweisen sind durchwegs ritterlich und tugendhaft: „diu maget tetz dâ harte guot./ si truoc mänlichen muot/ und vil reinen magetuom./ si erwarp dâ rîterlichen ruom/ mit sper und ouch mit schilte.“ („Wigalois“, V. 11016 – 11020). Tuczay spricht hier treffenderweise von einer „„Wonderwoman“-Variante“⁴² der kämpferischen Frauengestalten. Im Gegensatz zu den beiden Antiheldinnen ist Marine ein Maßstab an Vorbildlichkeit und Tugendhaftigkeit. Ihre Figurenkonzeption gleicht sich dem Typus des tugendhaften Teufels an, da sie dieselbe Ambivalenz von Dissimilation und Assimilation gegenüber höfischen Normen und ritterlichen Verhaltenskodizes verzeichnen kann. Die tugendhaften Teufel werden aufgrund ihrer Rittertugenden gerühmt, weisen jedoch moralisch-ethische Schwächen auf. Im Fall von Marine verkehrt sich dieses Schema: Auf moralisch-ethischer Ebene entspricht sie in vorbildlicher Art und Weise dem Höfischen, die Ausübung weiblicher Gewalt grenzt sie davon radikal ab.

Bezeichnenderweise wird sie im höfischen Bereich aber trotz ihres Hangs zum Kriegerischen verehrt. Wird weibliche Gewalt also toleriert, wenn sie sich an höfisch-ethischen Werten misst? So einfach stellt sich dies nicht dar. Marine wird das Wesensmerkmal der Jungfräulichkeit zugeschrieben, das ihren kriegerischen Lebenswandel legitimiert:

[...] Marîne,
diu in rîters schîne

42 Tuczay, Christa: „‘femina armata – armis feminae’. Zum Amazonenmythos im Lichte der mittelhochdeutschen Literatur“. In: Dies.; Hirhager, Ulrike u.a. (Hg.): Ir sult sprechen willekommen: Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 1998, S. 322.

hêt vil reinen magetuom,
 wan daz diu vrouwe durch ir ruom
 wolde versuochen rîters leben.
 si kunde wol nâch êren geben
 und mit zühten wesen vrô.
 ir kiusche behielt si alsô
 daz diu nie besprochen wart;
 sus was ir wîpheit bewart
 âne valsch unz an die zît
 daz si zer ê sich habte sît; („Wigalois“, V. 9356 – 9367)

Wenn sich Marine also unter dem Schutzmantel der Jungfräulichkeit befindet, ist ihr kriegerisch-ritterliches Gebärden nicht verwerflich. Dies gilt, solange sie sich nicht in den Ehestand begibt: „Da sie ihr *magetuom* bewahrt, tritt sie den männlichen Figuren nie als >Frau<, d.h. als Minne-, Lebens- oder Sexualpartnerin gegenüber; insofern ist ihre Ausübung männlicher Aktivitäten problemlos.“⁴³ Diese Relation ist ebenso bei Diodor von Sizilien vorzufinden: Er bezieht sich auf die Sitte der Amazonen, ihre Jungfräulichkeit zu bewahren, solange sie an kriegerischen Handlungen teilnehmen.⁴⁴ Insofern die sexuelle Enthaltsamkeit von kämpferischen Frauengestalten als Garant für deren Tugendhaftigkeit oder Tugendlosigkeit anzusehen ist, kann dies auf die beiden Antiheldinnen übertragen werden: Das Waldweib Ruel ist Witwe – ihr Mann Feroz wurde getötet (Vgl. „Wigalois“, V. 6356 – 6357). Ob das Waldweib der „Crône“ in einem Ehebündnis verweilt, bleibt ungewiss. Der einzige Hinweis auf eine mögliche Ehe oder eine anderweitige Verbindung mit einem Mann ergibt sich daraus, dass sie ihre Höhle mit einer unbestimmten Anzahl an männlichen Kumpanen teilt (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 9465). Es kann somit das Fazit gezogen werden, dass keine der beiden Antiheldinnen explizit als Jungfrau dargestellt wird. Ihre kriegerischen Aktivitäten sind im Kontext des höfischen Romans beziehungsweise der höfischen Ethik nicht tolerierbar. Außerdem kann eine Verbindung der kämpferischen Frauengestalten des „Wigalois“ und der „Crône“ mit dem Diskurs der Sexualität angenommen werden.

Letztendlich wird jedoch ersichtlich, dass Marine trotz dieser kämpferischen Tugenden vom gleichen Schicksal ereilt wird wie die Waldweiber: Alle drei fallen dem Kampf zum Opfer; Marine zwar in tugendhafter Art und Weise, aber dennoch stirbt sie. Daraus kann geschlossen werden, dass weibliche Gewalt per se eliminiert werden muss. Sie wird nur zugelassen, wenn sie gegen sich selbst gerichtet ist – wie

⁴³ Böcking: Streitbare Frauen, S. 378.

⁴⁴ Vgl. Diod. Bibliotheca historica 3, 53.

etwa im Fall von Trauer: Hier ist es scheinbar höfische Etikette, Hand an sich selbst zu legen, wie folgende exemplarische Textstelle der „Crône“ belegt: „Kleyder vnd risen/ Sie von dem libe zarten,/ Gar wenig sie sparten/ Jre brûste vor herten slegen“ („Diu Crône“, V. 19054 – 19057).

Dieser aggressive Gestus, der sich hier im Zerreißen der Kleidung zeigt, ist im Kontext des gesellschaftlich-höfischen Diskurses in der Tradition verankert. Der gesellschaftliche Status, den Kleider vermitteln, wird mit diesem Akt verdeckt und die Aufmerksamkeit der Betrachterin beziehungsweise des Betrachters auf die bloße Emotion gelenkt. Ein wesentliches Merkmal der weiblichen Trauer ist somit der „selbstzerstörerische Impetus“⁴⁵. Dem Körper kommt hier eine wesentliche Bedeutung zu, da er als Ausdrucksmittel von Emotionen fungiert. An ihm wird die weibliche Trauer in autoaggressiven Akten visualisiert. Die trauernde Ruel entspricht in dieser Hinsicht bis zu einem gewissen Grad dem weiblich-höfischen Verhaltenscodex. Ihre Trauergärden sind allerdings nicht autoaggressiv oder selbstzerstörerisch, sondern äußern sich in einem wütenden Angriff auf Wigalois.⁴⁶

Dies impliziert, dass Frauen, die sich der kriegerischen Tätigkeit verschreiben, in der höfischen Welt nicht bestehen können. Hier ist ein ethischer Diskurs involviert, der sich mit höfischen Normen und Werten auseinandersetzt: Für Frauen wie den Antiheldinnen, die sich dezidiert der Gewalt, dem Kampf und so auch dem männlichen Part der höfischen Gesellschaftsordnung zuwenden, kann in Betracht gezogen werden, dass sie „kraft ihrer >unweiblichen< Attribute als Warnung für Frauen fungieren soll[en, M.N.], die innerhalb der Gesellschaft nicht angemessen sozialisiert sind“⁴⁷. Die Waldweiber (und auch in gewisser Weise die kämpferische Marine) bieten der Rezipientin beziehungsweise dem Rezipienten die Möglichkeit zur reflexiven Auseinandersetzung mit dem geltenden Moralsystem. Sie veranschaulichen moralisch *falsches* Handeln und verweisen so auf den moralisch akzeptierten Kode der gesellschaftlichen Sphäre.⁴⁸

⁴⁵ Koch, Elke: „Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im Parzival Wolframs von Eschenbach“. In: Jaeger, Stephen V.; Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Berlin, New York: de Gruyter 2003 (Trends in Medieval Philology Bd. 1), S. 150.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 150, 157.

⁴⁷ Böcking: Streitbare Frauen, S. 367.

⁴⁸ Vgl. Haug, Walter: „Das Böse und die Moral: Erzählen unter dem Aspekt einer narrativen Ethik“. In: Ders. (Hg.): Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 382 – 383.

Kämpferische Frauen sind also in beiden Texte nicht tolerierbar: Die beiden Antiheldinnen verbildlichen eine außer Rand und Band geratene Weiblichkeit. Sie mischen sich in das Handwerk des Männlichen ein und müssen entfernt werden. So grenzen sie sich wesentlich von der Figurenkonzeption der tugendhaften Teufel und der Amazone Marine ab. Die Figurenkonzeption der tugendhaften Teufel setzt sich sowohl aus Merkmalen des Antagonisten als auch des Protagonisten zusammen. Im Bereich der ritterlichen Normen verhalten sie sich durchaus angemessen, während sie auf einer moralisch-ethischen Ebene Defizite aufweisen. Die protagonistische Marine hat hier einen Sonderstatus: Solange sich ihre Weiblichkeit durch eine Heirat nicht entfaltet, kann sie sich kriegerisch betätigen.

Die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen beziehen sich lediglich auf den Typus der Antagonistin: Ihnen kommen weder ritterliche Tugenden zu, noch sind sie jungfräulich. So wird ersichtlich, dass diese Figuren, die nun als kämpferische Antagonistinnen klassifiziert wurden, das *absolute Böse* darstellen. Weibliche Gewalt, die mit einem bloßen Antagonistinnen-Status kombiniert ist, ist ein Störfaktor, der umgehend eliminiert werden muss.

Diese Erkenntnisse, die aus der Analyse der Amazone Marine gezogen und auf die Antiheldinnen übertragen wurden, verdeutlichen, dass ein Zusammenhang zwischen kriegerischen Frauengestalten und explizit geschlechtlichen Merkmalen besteht.

1.3 Eine Theorie des Bösen der Antiheldinnen

In diesem Kapitel wird ein theoretisches Konzept entworfen, das sich damit befasst, wie der Figurentyp mit dem Phänomen des Bösen verknüpft ist. Dazu werden die wesentlichen Erkenntnisse, die aus der bisherigen Analyse gewonnen werden konnten, theoretisch unterlegt, diskutiert und in einzelnen Abschnitten gesammelt. Außerdem werden sie in einen Zusammenhang mit betreffenden Diskursen gebracht.

1.3.1 Die Abgrenzung der Antiheldinnen von höfischen Tugendsystemen

In einem vorherigen Kapitel wurde ersichtlich, dass den Antiheldinnen jegliche Tugendhaftigkeit abgesprochen werden muss. In diesem Abschnitt wird die boshaft

Grundhaltung der beiden Waldweiber mit bestehenden ethisch-moralischen Systemen verglichen. Das führt zur Auseinandersetzung mit jenen Normen und Werten, die im höfischen Kontext als Tugendideale gelten. Ausgehend von diesem Vergleich soll die Konzeption des Bösen, wie sie sich am betreffenden Figurentyp zeigt, näher bestimmt werden.

An dieser Stelle erweist sich eine sprachlich-semantische Analyse der Figurennamen als ergiebig: Das lateinische Verb *ruo*, das dem Namen Ruel ähnelt, kann mit „stürzen, [...] unüberlegt handeln, [...] niederwerfen“⁴⁹ und das Substantiv *ruentia* mit „Unglück“⁵⁰ übersetzt werden. Der Name Feroz verweist auf das Adjektiv *ferox*, was zu Deutsch „wild, ungestüm, unbändig, [...] trotzig, [...] kampflustig“⁵¹ bedeutet. Das Waldweib der „Crône“ wird hingegen explizit als wildes Weib (Vgl. „Diu Crône“, V. 9340) bezeichnet.

Schon die allegorisch besetzten Namen deuten auf einen Zusammenhang der Figuren mit dem Wilden, Brutalen und Unvernünftigen hin. Die Bedeutung des Wortes *wild* erhält im mittelalterlichen Kontext eine spezifische semantische Ausformung: Sie bezieht sich vor allem auf dasjenige, das aus dem gesellschaftlich-sozialen Bereich und dessen Wertesystem ausgeschlossen ist. Als Maßstäbe der sozialen Exklusion gelten hier bestimmte ethische Charakteristika wie „Sittenlosigkeit, Laster, Unmoral“⁵². Aus der Semantik der Figurennamen können Eigenschaften des Bösen wie Gewalttätigkeit, Brutalität und Tugendlosigkeit, wie sie in Kapitel 1.1.1 eruiert wurden, abgeleitet werden. Es wird also ersichtlich, dass schon die Figurennamen und die *Wildheit*, die den Antiheldinnen zugesprochen wird, als Indikatoren für ihre Verinnerlichung des Bösen stehen.⁵³

Der exkludierende Bedeutungsaspekt des Begriffs *wild* verweist sowohl auf einen ethischen als auch auf einen gesellschaftlich-sozialen Diskurs, mit dem die tugendlosen Antiheldinnen verbunden sind. Die beiden wilden Weiber distanzieren sich mit ihrer Boshäufigkeit von der höfischen Gesellschaft und von deren ethischen Normen und Werten: Das äußerst gewalttätige und brutale kriegerische Verhalten

⁴⁹ „Art. ruo“. In: Stowasser, J.M.; Petschenig, M. u.a. (Hg.): Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch. Wien: öbv & hpt 1997, S. 449.

⁵⁰ „Art. ruentia“, ebd. S. 449.

⁵¹ „Art. ferox“, ebd. S. 207.

⁵² Habiger-Tuczay, Christa: „Wilde Frau“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen: UVK 1999 (Mittelalter Mythen Bd. 2), S. 603.

⁵³ Vgl. ebd. S. 603.

grenzt sie einerseits von den Frauen und ihren Tugendidealen ab. Andererseits werden sie von den männlichen Tugendnormen abgetrennt, da sie sich nicht an höfische Ritternormen halten.

Was allerdings unter diesen männlichen und weiblichen Tugendidealen verstanden werden kann, lässt sich durch einen Blick auf die Tugendproben der „Crône“ erschließen. Besonders in diesem Text haben sich die Figuren öffentlichen Zurschaustellungen ihres tugendhaften oder eben tugendlosen Charakters zu unterziehen. Dies geschieht sowohl durch die Handschuh- als auch durch die Becherprobe: Nur die Person kann aus dem Becher trinken, ohne etwas zu verschütten, die ohne Sünde und Makel ist. Der Handschuh lässt im Idealfall eine Körperhälfte der Trägerin beziehungsweise des Trägers verschwinden; es sei denn, sie oder er hat sich etwas zuschulden kommen lassen (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 920, ab V. 22940). Geprüft werden auf weiblicher Seite vor allem Minnetugenden. Es sollen hier Untugenden sichtbar gemacht werden, die daraus resultieren, „Ob si valsches hertzen phligt“ („Diu Crône“, V. 1146). Außerdem wird aufgeklärt, ob „valscher chranch“ („Diu Crône“, V. 1310) und das Fehlen von „Keusch“ („Diu Crône“, V. 1420) Charakteristika der Damen sind. Ebenso gehören „Vnstete“ („Diu Crône“, V. 23119), „valsche mynne“ („Diu Crône“, V. 23149) und eine Absage an die „truwe“ („Diu Crône“, V. 23147) zur Liste der zu untersuchenden Eigenschaften. Frauen werden somit auf ihre Verhaltensweisen in Minneangelegenheiten geprüft: Es geht um einen guten, das heißt ehrlichen, sanften und gütigen Umgang mit den ihnen anvertrauten Männern.

Auch bei den Männerproben spielt die korrekte Anwendung der Minne sowie die adäquate Ausübung des Minnediensts eine wesentliche Rolle. Auf der Liste der männlichen Tugenden befinden sich aber ebenso Inhalte, die sich in die Rubrik der Kampfes- und Aventiurentugenden einordnen lassen: Die Tugendproben sollen überprüfen, ob bei den involvierten Männern „[...] tugend vnd mannheit, / Vnzucht vnd zagheit“ („Diu Crône“, V. 23132 – 23133) erkennbar werden. Außerdem geht es hier um das Veranschaulichen von fehlender „wirde“ („Diu Crône“, V. 2001), Faulheit (Vgl. „Diu Crône“, V. 2099 – 2101) und Rohheit beziehungsweise übermäßiger Kampfeslust (Vgl. „Diu Crône“, V. 2307 – 2308).

Aus der Betrachtung dieser Tugendproben der „Crône“ lässt sich somit ein Frauen- und Männerbild entwerfen, das auf Tugenden hinweist, die den Angehörigen des

jeweiligen Geschlechts idealerweise zukommen. Im Bereich des Weiblichen bezieht sich der Tugendkatalog auf eine emotionale Ebene. Es geht hier um das rechte Maß an Minnegefühlen und um einen adäquaten Umgang mit dem anderen Geschlecht. Auch das Männerbild weist Minnetugenden auf, allerdings ebenso höfisch-ritterliche Verhaltensnormen, die im Kampf und im Zuge einer Aventiure als unerlässlich gelten.

Werden diese Erkenntnisse auf die beiden Antiheldinnen angewandt, so wird erneut ersichtlich, warum sie als das personifizierte Böse dargestellt werden: Beide – sowohl Ruel als auch das Waldweib der „Crône“ – sind Kriegerinnen. Dies entspricht keineswegs dem vorhin dargestellten Frauenbild. Anstatt sich der kontrollierten Minne hinzugeben, greifen beide Waldweiber zum Schwert, entsagen so ihrem Frausein sowie dem *gängigen* Frauenbild. Der Name Ruel wurde in dieser Abhandlung bereits mit den Verben „stürzen, [...] niederwerfen“⁵⁴ in Verbindung gebracht. Fries geht jedoch davon aus, dass weiblichen Figuren der arthurisch-literarischen Tradition vor allem passive Verbkonstruktionen zukommen und dementsprechend dem männlichen Part die aktiven.⁵⁵ Auch dies kann als Hinweis darauf bewertet werden, dass die beiden Antiheldinnen dem höfisch-literarischen Frauenbild entsagen.

In einem Punkt geht die Figur der Ruel allerdings mit dem höfischen Tugendideal konform. Sie befindet sich in der Trauer um ihren geliebten und getöteten Mann, wie dies im „Wigalois“ angegeben wird: „sus verlös si ir lieben man;/ des wolde si in engelten lân.“ („Wigalois“, V. 6361 – 6362). Der Angriff auf Wigalois basiert auf einem Motiv, das sich mit den Verhaltensweisen und -normen der höfischen Dame deckt. Könnte diese Trauer, aus welcher der Affront gegen den Helden resultiert, einem Minnedienst im höfischen Sinne zugesprochen werden? Nein, dann würde sich ihre Gewalt gegen sich selbst richten, wie es Sitte und Brauch für eine trauernde Frau zu sein scheint. Ruel (und genauso das Waldweib der „Crône“) erhebt jedoch das Schwert gegen Männer, anstatt sich einem weiblich-höfischen Trauerverhalten hinzugeben, das von Autoaggression und einem selbstzerstörerischen Gestus geprägt

⁵⁴ „Art. ruo“. In: Stowasser, S. 449.

⁵⁵ Vgl. Fries, Maureen: „Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes. Images of Women in Arthurian Tradition“. In: Fenster, Thelma S. (Hg.): Arthurian Women. A Casebook. New York, London: Garland Publishing 1996 (Arthurian Characters and Themes Bd. 3), S. 63.

ist.⁵⁶ Es kann nun das Fazit gezogen werden, dass beiden Antiheldinnen keine höfischen Frauentugenden zukommen.

Durch bestimmte Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften grenzen sich die beiden Waldweiber ebenfalls vom männlichen Tugendideal ab. Ihre Kampfespraktiken entsprechen in keiner Weise der höfisch-ritterlichen Norm. Sie verfügen weder über Ehre noch Würde, sie sind roh, überaus kampfeslustig und die Flucht Ruels deutet überdies auf ihre Feigheit hin.

Dieses Entfernen vom weiblichen als auch vom männlichen Tugendideal bietet eine weitere Erklärung dafür, dass die beiden Antiheldinnen als das absolute und personifizierte Böse angesehen werden können. Außerdem lässt sich daraus die nächste Daseinsberechtigung der tugendhaften Teufel ableiten: Roaz von Glois, der Riese Reimambran und andere ihrer Art erfüllen wohl nicht alle tugendhaften Eigenschaften des Männerbildes. Nichtsdestotrotz werden sie auch aufgrund ihrer „Maht vnd ellen“ („Diu Crône“, V. 9755) und „manheit“ („Wigalois“, V. 3654) gerühmt – Verhaltensweisen, die dem männlichen Tugendkatalog entsprechen. Dagegen entsagen die Antiheldinnen beiden geschlechtsbedingten Tugendbildern und stellen so eine neue Kategorie in diesem moralisch-ethischen Kontext dar: Sie sind das personifizierte und absolute Böse.

Diese Hypothese bewahrheitet sich, wenn man jene Szenen näher betrachtet, in denen die betreffenden Figuren besiegt werden. Roaz wird von Wigalois zwar getötet, aber postmortal gepriesen: „wan der kûnic Rôaz, ir man,/ was ein helt zu sîner hant;/ sînen gelîchen niemen vant/ über al die heidenschaft;/ er hêt mänliche kraft/ und ganze kunst ze strîte“ („Wigalois“, V. 7533 – 7538). Der Riese Reimambran der „Crône“ wird sogar verschont, wenn er sich zu einer lebenslangen Gefangenschaft bereit erklärt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9756 – 9767). Marine stirbt im Kampf, aber „ir gelîche nie wart betaget/ diu sô sère würde geklaget“ („Wigalois“, V. 11035 – 11036). Die Antiheldinnen werden auf eine weniger rühmliche Weise besiegt. Ruel flüchtet, als ihr die bevorstehende Niederlage bewusst wird (Vgl. „Wigalois“, V. 6427 – 6433), das Waldweib der „Crône“ wird verstümmelt und ihrem Schicksal überlassen (Vgl. „Diu Crône“, V. 9455 – 9463). Den Figuren Roaz, Reimambran und Marine kommt trotz Tod oder Niederlage eine gewisse Anerkennung zu. Das unrühmliche Abtreten der Antiheldinnen stellt sich allerdings

⁵⁶ Vgl. Koch: Inszenierungen von Trauer, S. 150.

als notwendige Konsequenz für ihr Verhalten dar, das keiner höfischen Tugendnorm entspricht.

Durch deren Teilhabe am Bösen wird eine präzise Grenzziehung des Figurentyps zu allem Höfischen etabliert. Mit ihrem höchst unhöfischen Verhalten – wie etwa der vorherrschenden Brutalität, ihrer Gewaltbereitschaft oder Feigheit – trennen sich die Waldweiber von der *Welt der Helden* ab:

So wird die aristokratische, höfische, feine, affektkontrollierte, kultivierte Innenseite der arthurischen Welt einem unkultivierten, barbarischen, brutalen, naturhaften, nicht-aristokratischen, unhöfischen oder höfische Werte pervertierenden Bereich gegenübergestellt.⁵⁷

Dadurch, dass die beiden Waldweiber jeglichen ritterlichen und höfischen Verhaltensweisen entsagen, steigert sich das Böse, das ihnen innewohnt, bis ins Unermessliche. Gawein und Wigalois erscheinen dagegen in einem noch heldenhafteren Licht. Ihr heroischer Ruhm wird durch die Waldweiber, die das personifizierte Böse verkörpern, intensiviert.

⁵⁷ Schulz, Armin: „Das Nicht-Höfische als Dämonisches. Die Gegenwelt Korntin im Wigalois“. In: Wolfzettel, Friedrich; Dietl, Cora u.a. (Hg.): Artusroman und Mythos. Berlin, Boston: de Gruyter 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 8), S. 393.

1.3.2 Die Faszination für das Böse

Der Aventurenweg wird so zu einem Spießrutenlauf, der sich, gespickt mit boshaften Weggefährtinnen und Weggefährten wie den Antiheldinnen, zu einem Panoptikum des Bösen etabliert: „Selbstverständlich, daß hier der Einbildungskraft im Negativen keine Grenzen gesetzt sind: je schaudervoller sich die Aventüren-Welt gibt, um so glänzender hebt sich der Held vor diesem Hintergrund ab.“⁵⁸ Dass die beiden Antiheldinnen als das absolut Tugendlose dargestellt werden, beschwört eine eigentümliche Faszination für das Böse herauf. Die relativ *platte* Figurenzeichnung des *krisenlosen* Helden bietet einen nur begrenzten Anhaltspunkt für Spannung und Nervenkitzel. Dies kann nur mehr durch das Wuchern des gegnerischen Bösen erzielt werden, dem so keine Grenzen mehr gesetzt sind.⁵⁹

Jene unbegrenzte Boshartigkeit verweist außerdem auf die Verbindung des Figurentyps mit dem Teuflischen (Vgl. Kapitel 1.1.1): „wär sie des tievels praut,/ Er het sie widersezen“ („Diu Crône“, V. 9347 – 9348), heißt es etwa in der „Crône“. An den Antiheldinnen manifestiert sich „die Funktionalisierung des Teufels als personalisierte Form des Bösen“⁶⁰. Das nachklassische Textmuster des höfischen Romans mit seinen Figurenkonzeptionen, die das unendlich Böse verkörpern oder Helden *ohne Makel* sind, schafft die Voraussetzung, dass man „aus den diabolischen Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft zu schöpfen“⁶¹ beginnt. Die Faszination am Bösen, die sich am Figurentyp der Antiheldin versinnbildlicht, gilt letztendlich als ein wesentlicher Aspekt des nachklassischen höfischen Romans. Die Tatsache, dass es die Helden im Fall der beiden Waldweiber mit Frauen zu tun haben, impliziert eine weitere Steigerung und Verdoppelung ihrer Boshartigkeit: Sie grenzen sich nicht nur von höfischen Kampfesnormen ab, sondern ebenso vom höfisch-weiblichen Tugendbild.

Dass die betreffenden Figuren eng mit dem Phänomen des Bösen verbunden sind, bedeutet eine totale Entfremdung von allem Höfischen: Während andere,

⁵⁸ Haug, Walter: „Der Teufel und das Böse im mittelalterlichen Roman“. In: Ders. (Hg.): Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften der Erzählliteratur des Mittelalters. Studienausgabe. Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 80.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 82.

⁶⁰ Hammer, Andreas: „Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur“. In: Geisenhanslücke, Achim; Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: transcript 2009 (Literalität und Liminalität Bd. 12), S. 232.

⁶¹ Haug: Der Teufel und das Böse, S. 82.

konzeptionell ähnliche Figuren der höfischen Literatur – man denke an Cundrie aus Wolframs von Eschenbach „Parzival“ oder an die Raue Else des „Wolfdierichs D“ – in einer gewissen Art und Weise mit dem Zivilisierten verknüpft sind, trifft dies auf die Waldweiber der beiden Texte nicht zu.⁶² Cundrie präsentiert sich, neben ihrer ungeheuren Hässlichkeit, als außergewöhnlich gelehrte Person. Außerdem trägt sie die feinste Kleidung nach der Mode der Zeit:

der meide ir kunst des verjach,
alle sprâche si wol sprach,
latîn, heidensch, franzoys.
Si was der witze kurtoys,
dialektike und jêometrî:
ir wâren och die liste bî
von astronomîe. [...]
ein brûtlachen von Gent,
noch plâwer denne ein lâsûr,
het an geleit der freuden schûr:
daz was ein kappe wol gesniten
al nâch der Franzoyser siten:
drunde an ir lîb was pfelle guot.⁶³

Die hohe Sprachbegabung Cundries steht hier in einem krassen Gegensatz zur Sprachlosigkeit der beiden Waldweiber: Ruel des „Wigalois“ scheint stumm zu sein, das Waldweib der „Crône“ äußert sich lediglich durch einen furchterregenden „grimmen galm“ („Diu Crône“, V. 9329). Die Raue Else des „Wolfdierichs D“ verwandelt sich von einer furchterregenden Gestalt, die an die beiden Waldweiber erinnert, in eine wunderschöne Frau und ehelicht den höfischen Helden: „Vor hies sÿ die ruhe Eilse, nu wart sÿ gebabt/ im töfe frowe Sigeminne, die schenste vber alle lant./ in dez burnen woge hette sÿ die hut gelan./ es gesach nÿe kein ouge kein wip so wunesan.“⁶⁴ Auch die Figuren Roaz von Glois und Reimambran, die schon ausführlich diskutiert wurden, orientieren sich durch ihre ritterlichen Kampfestugenden am Höfischen.⁶⁵

Die Antiheldinnen grenzen sich durch ihre Verbindung mit dem Bösen auf mehreren Ebenen von der höfischen Welt ab. Durch diese moralisch-ethische Grundhaltung wird ihr Niedergang letztendlich legitimiert. In den Kollektivsymbolen der

⁶² Vgl. Böcking: Streitbare Frauen, S. 367.

⁶³ Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Hrsg. von Karl Lachmann. Übers. von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernt Schirok. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1998, V. 312, 19 – 25; 313, 4 – 9.

⁶⁴ Ornit und Wolfdierich D. Hrsg. von Walter Kofler. Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2001, V. 559, 1 – 8.

⁶⁵ Vgl. Hammer: Ordnung durch Un-Ordnung, S. 240.

Antiheldinnen bündelt sich die elementar-literarische Form des Bösen, die die Konzeption des Figurentyps sowie den Textverlauf bestimmt. Die Welt der Waldweiber wird präzise von der höfischen Welt abgetrennt und diese Grenzziehung durch Steigerungen und Verdoppelungen des Bösen verdeutlicht. Aufgrund dieser Bündelung des Bösen im betreffenden Figurentyp erscheinen die Helden in einem noch strahlenderen Licht, während die Waldweiber grässlicher und boshafter nicht sein könnten.

1.3.3 Der moraldidaktische Anspruch der Antiheldinnen

In der bisherigen Analyse, die sich mit dem Aspekt des Bösen der betreffenden Figurenkonzeption befasst, wurde ersichtlich, dass die beiden wilden Weiber in mehrfacher Hinsicht mit einem ethischen Diskurs verknüpft sind. Diese konstante Referenz auf den ethischen Bereich zeigt, dass das Böse der Antiheldinnen mit einem moraldidaktischen Anspruch verbunden ist.

Auch Gerok-Reiter schließt vom nachklassischen Textmuster der betreffenden höfischen Romane auf eine moraldidaktische Funktion: „Die konzeptionelle Freiheit kann [...] eine moraldidaktische Quintessenz [...] favorisieren“⁶⁶. Doch wie kann dieser moraldidaktische Anspruch erfasst und dargestellt werden? Der Begriff der „narrativen Ethik“⁶⁷ legt dar, wie der ethische Bezug des Figurentyps veranschaulicht werden kann. Der Erfahrungsmoment des Erzählens beziehungsweise der Rezeption wird als Auseinandersetzung mit der „ethischen Spannung zwischen dem moralischen System und seiner dialektisch-narrativen Ausfaltung“⁶⁸ verstanden. Die Antiheldinnen fungieren hier als (Negativ-) Exempel des Narrativs, welches darauf beruht, dass „die Norm sich durchsetzt und das Normwidrige erledigt wird oder sich selbst erledigt“⁶⁹. Anhand des Exempels werden den Rezipientinnen beziehungsweise den Rezipienten Moralvorstellungen vor Augen geführt, die sie als *richtig* oder *falsch* bewerten können. Das Exempel dient als Bestandteil eines im Text vorhandenen ethischen Systems. Dadurch, dass sich die beiden Antiheldinnen vom Höfischen entfremden und sich dem Tugendlosen zuwenden, treten sie als

⁶⁶ Gerok-Reiter, Annette: „Waldweib, Wirnt und Wigalois. Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im parataktischen Erzählen“. In: Lähnemann, Henrike; Linden, Sandra (Hg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 162.

⁶⁷ Haug: Das Böse und die Moral, S. 370.

⁶⁸ Ebd. S. 371.

⁶⁹ Ebd. S. 372.

Maßstäbe des Bösen und als Gegenpole der gesellschaftlich konstruierten Tugendhaftigkeit auf. Die narrative Ethik „zwingt den Hörer oder Leser zur Auseinandersetzung mit den verschiedenen Möglichkeiten, literarisch auf das Böse einzugehen und es zu bewältigen“⁷⁰.

1.3.4 Fazit zum Phänomen des Bösen

Die Figurenkonzeption der Antiheldinnen, die nun auf ihre Verbindung mit dem Phänomen des Bösen geprüft wurde, wird von einem gesellschaftlich-sozialen, einem ethischen sowie einem gendertheoretischen Diskurs konstituiert.

Der gesellschaftlich-soziale Diskurs betrifft im Wesentlichen folgende Erkenntnisse: Indem sich die Waldweiber gegen alle Normen, Werte und Konventionen der höfischen Welt stellen, wird das Andersartige und Befremdliche, das ihnen anhängt, betont. Diese Infiltration des Bösen und Tugendlosen wird durch den *krisenlosen* Helden, der den feudalen Artushof verkörpert, zurückgewiesen. Was sich hier abspielt, ist ein Kampf um das Bestehen von Werten, die in diesem gesellschaftlich-sozialen Kontext ihre Bedeutung erlangen. Das Böse in Form der Antiheldinnen wird als

Spiegelung feudaladeliger Negativvorstellungen und Ängste [gelesen, M.N.]. Zu ihnen zählen die Ungeheuer der Wildnis [...] als Verkörperungen der bedrohlichen und vom Artushof und seinen Rittern zu bekämpfenden feudalanarchischen Verhältnissen als Spiegelung des historischen Höfisierungs- und Civilisationsprozesses und zentraler Gehalt der höfischen Ideologie.⁷¹

Die beiden Waldweiber werden überwältigt und die höfische Welt und ihre Werte so verteidigt. Die höfische Ideologie, die sich an den Helden perfektioniert, macht sich auf dem Aventurenweg zu einem beispiellosen Siegeszug auf. Mit den beiden Antiheldinnen werden Widersacherinnen der geltenden gesellschaftlich-sozialen Wertvorstellungen entfernt.

Letztendlich konzipiert sich der Figurentyp der Antiheldinnen durch einen gendertheoretischen und einen ethischen Diskurs: Die Antiheldinnen wenden sich sowohl gegen die männliche als auch die weibliche höfische Tugendnorm. Sie stellen

⁷⁰ Haug: Das Böse und die Moral, S. 382.

⁷¹ Bräuer, Rolf: „Die arthurische Dämonologie“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen: UVK 1999 (Mittelalter Mythen Bd. 2), S. 87.

narrative Negativexempel dar, die einen Kontrast zu jeglichen Tugendsystemen schaffen. Diese Extrempositionierung führt die Rezipientin beziehungsweise den Rezipienten zu einer Auseinandersetzung mit ethisch-moralischen Grundhaltungen, die bewertet und reflektiert werden können.

Auf dieser ethischen Ebene unterscheiden sie sich von Figuren wie den tugendhaften Teufeln oder der kämpferischen Amazone Marine. Roaz von Glois und Reimambran grenzen sich etwa von der totalen Durchdringung des Bösen ab, da sie moralischen Ritterprinzipien zustimmen. Bei ihnen ergibt sich die Möglichkeit, „über das Böse zum Guten zu finden, ja, daß die Erfahrung des Negativen gewissermaßen die Bedingung sein kann für eine wahrhaft erfüllte Positivität“⁷². Marine entspricht bis zu einem gewissen Grad der höfischen Tugendnorm, da sie nicht über geschlechtliche Vorstellungen charakterisierbar ist. Es wird ersichtlich, dass das Phänomen des Bösen und seine ethischen Ausformungen von einem gendertheoretischen Diskurs bestimmt werden.

⁷² Haug: Das Böse und die Moral, S. 382.

2. Antiheldinnen und das Phänomen der Hässlichkeit

Sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ werden die beiden Antiheldinnen als ungeheuer hässlich dargestellt. In beiden Texten nimmt dieser Beschreibungsvorgang signifikant viel Platz ein. In der „Crône“ werden dafür fünfundachtzig Verse verwendet, im „Wigalois“ sind es fünfundsechzig Verse. In diesem Kapitel wird eruiert, warum dem Phänomen der Hässlichkeit als elementar-literarischer Form eine derart hohe Gewichtung zukommt. Ziel dieses Abschnitts ist es, die Bedeutung und Funktion des Hässlichkeitsphänomens für die Konzeption des Figurentyps und das jeweilige Textgesamte zu erarbeiten.

2.1 Kennzeichen der Hässlichkeit

Ruel wird explizit als überaus hässliche Frau beschrieben, denn „vil grôziu schöne was/ [...] tiure [...] / wan si was ungehiure“ („Wigalois“, V. 6289 – 6291). Als Kennzeichen ihrer Hässlichkeit wird etwa eine außergewöhnliche Körperbehaarung genannt: „rûch als ein ber“ („Wigalois“, V. 6258) sei sie, ihr Gesicht von „grôzer riuhe“ („Wigalois“, V. 6295) und „ir hâr enpflohten unde lanc,/ zetal in ir buoc ez swanc“ („Wigalois“, V. 6292 – 6293).

Außerdem zeigt sich ihre Hässlichkeit an überdimensionalen Proportionen: „daz houbet grôz [...] / ir brâ lanc unde grâ,/ grôze zene, wîten munt;/ zwei ôren hêt si als ein hunt,/ diu hiengen nider spanne breit“ („Wigalois“, V. 6294, 6297 – 6300). Ihre sekundären Geschlechtsteile sind vom selben extremen Größenverhältnis geprägt, denn „ir brûste nider hiengen;/ die sîten si beviengen/ gelîch zwein grôzen taschen dâ.“ („Wigalois“, V. 6314 – 6316). Überdies ist sie mit wenig weiblichen „starkiu bein“ („Wigalois“, V. 6348) ausgestattet.

Ein weiteres Kennzeichen für die ungeheure Hässlichkeit des Waldweibs ist in ihrem unförmigen Körperbau zu finden: Sie verfüge über eine „nase vlach“ („Wigalois“, V. 6294), über „krumbe vüeze“ („Wigalois“, V. 6348) und „der rücke was ir ûf gebogen,/ dâ engegen ein hover ûz gezogen/ ob dem herzen als ein huot.“ („Wigalois“, V. 6304 – 6306).

Dem Waldweib der „Crône“ kommen dieselben Kennzeichen der Hässlichkeit zu: Auch sie wird als weibliche Kreatur beschrieben, die sich vor allem durch einen

ungewöhnlich starken Haarwuchs auszeichnet: „[...] der was ir leip/ Allr rouh von har gar,/ Hert, groz vnd swartz var,/ Als sweines porst wol so lanch,/ Vnd nimer dehein gelanch/ Wan ein wähsiv igels haut.“ („Diu Crône“, V. 9341 – 9346), „Niht mer het si *breit* bloz/ Wan zwischen ougen vnd *nas*,/ Div wol also *breit was*,/ Daz man si chos chaum dar auz.“ („Diu Crône“, V. 9352 – 9355) und „Jr har sam einem moren/ Was ir swartz vnd reit.“ („Diu Crône“, V. 9366 – 9367).

Ihre Körperproportionen sind ebenso wie bei Ruel von einem überdimensionalen Ausmaß: „Zwelf eln wol gomezzen/ Het ir leng besezen./ Ir leip was nach der lenge groz.“ („Diu Crône“, V. 9349 – 9351). Die Brüste des Waldweibs werden besonders eingehend definiert: „Si het vor bedechet sich/ Mit zwein solhen brusten,/ Da mit *man* wol berusten/ Zwen blæsepalge mohte,/ Der ietweder tohte/ Ze dreizig zentnærn,/ Ob si ze giezen wärn.“ („Diu Crône“, V. 9384 – 9389). Außerdem werden dem Waldweib Arme in der Stärke von Säulen, ein mit der Länge von einer Elle überdimensionierter Nabel (Vgl. „Diu Crône“, V. 9390 – 9411) und „Ader sam ein wagenseil“ („Diu Crône“, V. 9407) zugeschrieben.

Genau wie bei Ruel zeichnet sich die Hässlichkeit des Waldweibs durch einen unförmigen Körperbau aus. Dieser zeigt sich an ihrer Nase, denn die „was vngehiuvr,/ Gviert, breit und flach“ („Diu Crône“, V. 9358 – 9359) oder an ihren Beinen: „*Div bein vil unsüeze/ Warn vnz an die füeze/ Ze tal geleich envollen,/ Sam si wärn geswollen.*“ („Diu Crône“, V. 9411 – 9414).

Als Kennzeichen der Hässlichkeit können insgesamt eine überdurchschnittliche Körperbehaarung, eine dunkle Hautfarbe, überdimensionale Proportionen und die Unförmigkeit des Körpers fixiert werden. Interessant ist außerdem, dass in beiden Texten eine relativ analoge Vorgehensweise hinsichtlich der Körperbeschreibung fassbar wird, die einem *Blick* gleicht: Nachdem festgestellt wird, dass die beiden Waldweiber von einer grundsätzlichen Andersartigkeit geprägt sind, die an der starken Behaarung und der Größe erkennbar ist, *bewegt* sich die Beschreibung von den oberen Körperteilen bis hin zu den Füßen.

Dieser Beschreibungsvorgang beider Texte zeigt, dass das Kollektivsymbol der Antiheldinnen eng mit dem Phänomen der Hässlichkeit verknüpft ist.

2.1.1 Animalische Vergleiche

In diesem Kontext der Hässlichkeit ist bemerkenswert, dass die äußere Gestalt der Waldweiber mit tierischen Lebewesen verglichen wird. Im „Wigalois“ wird die starke Körperbehaarung von Ruel mit „rûch als ein ber“ („Wigalois“, V. 6288) gleichgesetzt. Ihre Ohren sind außerdem „[...] als ein hunt,/ diu hiengen nider spanne breit“ („Wigalois“, V. 6299 – 6300). An ihren Händen werden überdies Klauen erkennbar, die denen eines Greifs ähneln: „als ein grîfe hêt si klâ“ („Wigalois“, V. 6317). Die Handballen sind wie die eines Bären ausgestattet, denn „rôt und linde ballen/ die man an schoenen frouwen siht,/ ich wæne wol dern hêt si niht:/ si wârn ir herte als einem bern.“ („Wigalois“, V. 6319 – 6322). Des Weiteren wird im Text auf die Schönheit Jeschutes verwiesen, einer Figur des „Parzivals“ Wolframs von Eschenbach. Das Aussehen dieser höfischen Dame gleiche dem von Ruel „als ein bin einer geiz“ („Wigalois“, V. 6339).

Auch in der „Crône“ werden zahlreiche Tiervergleiche ersichtlich, wenn die Körperbehaarung des Waldweibs etwa „Als sweines porst wol so lanch“ („Diu Crône“, V. 9344) und „Wan ein wâhsiv igels haut“ („Diu Crône“, V. 9346) beschrieben wird. Darüber hinaus hat sie „ougen sam ein strauz“ („Diu Crône“, V. 9356) und „Vier zen scharph vnde breit/ Jr auz dem mvnde giengen,/ Die ein ander verviengen/ Vier ende sam ein sweine.“ („Diu Crône“, V. 9368 – 9371). Ihre Ohren sind, analog zu Ruels, „als eim leitbrachen“ („Diu Crône“, V. 9378). Im Text wird außerdem auf die Intimzone des Waldweibs Bezug genommen, die „Gleich bloz einem affen“ („Diu Crône“, V. 9400) gestaltet sei. Das Waldweib verfügt über Krallen an den Füßen, die sie mit dem Exterieur eines Ebers und eines Löwen gleichsetzt: „Scharf sam di ebers zen/ War ir kla vnd starch,/ Di si in di füez barch/ Ze mal, sam der lewe tuot.“ („Diu Crône“, V. 9418 – 9421).

Mit dieser Beschreibungspraxis, die sich an der Tierwelt orientiert, rücken die beiden Antiheldinnen in die Nähe des Animalisch-Bestialischen: Tierische Attribute wie Klauen, lange Ohren, die übermäßige Körperbehaarung et cetera ersetzen Merkmale des menschlichen Körpers. Die Körper der Antiheldinnen und mit ihnen ihr Auftreten und Verhalten sind so einer Entfremdung und Entmenschlichung unterworfen. Habiger-Tuczay deutet in diesem Kontext auf die anthropologische Dimension des Begriffs *wild* hin, der den Waldweibern zugesprochen wird. Ein

semantischer Aspekt des Begriffs verweist darauf, dass sich die äußere Gestalt eines wilden Menschen dem Tierischen angleicht.⁷³

Betrachtet man die Tiere, mit denen die beiden Antiheldinnen verglichen werden, so ergibt sich eine makabere Gruppe: Es sind Bären, Jagdhunde, ein Greif, Schweine beziehungsweise Eber und Löwen. Diesen Tieren hängt grundsätzlich etwas Wildes, Ungezähmtes an: Sie sind Jäger, vom Beutetier gefürchtet.

Hier ergeben sich einige Parallelen zur Figurenkonzeption der Waldweiber: Auch sie greifen die Helden bestimmt und ohne die höfische Etikette zu bewahren an – für sie zählt nur der Tod der Beute beziehungsweise der Helden. Außerdem bedienen sich beide Waldweiber nicht dem menschlichen Kulturgut der Sprache, sondern stürzen sich mit tierischem Gebrüll auf Gawein und Wigalois. Die Behausung der beiden wilden Weiber bietet ein weiteres Indiz für die animalisch-bestialische Dimension der Figuren. Beide bewohnen eine Höhle im Wald, wie sie es mit zahlreichen Tieren gemeinsam haben (Vgl. „Diu Crône“, V. 9457; „Wigalois“, V. 6285). Diese spatiale Einordnung der Waldweiber in jenen Bereich, der „einen Ort der Furcht, Wohnung von Dämonen, wilden Tieren und Leuten, Monstren, Riesen und Zwergen“⁷⁴ kennzeichnet, verleiht der Figurenzeichnung einen weiteren animalischen Aspekt. Durch die zahlreichen animalischen Verweise wird das Unzivilisierte, das Rohe und Bestialische der beiden Antiheldinnen sowohl physisch als auch psychisch gesteigert und verstärkt.

Die Gegenüberstellung der Schönheit Jeschutes und der Hässlichkeit Ruels stellt hier eine Ausnahme dar: „si wârn gelîch, als ich ez weiz,/ reht als ein bin einer geiz.“ („Wigalois“, V. 6338 – 6339). Weder Bienen noch Ziegen sind für ihre außerordentliche Schrecklichkeit oder ihren Jagdinstinkt bekannt. Vor allem Ziegen können nicht als Jäger, sondern als Beutetier bewertet werden. Die Bedeutung des Vergleichs, der in diesem Kontext doch recht unpassend ist, löst sich hingegen auf, wenn davon ausgegangen wird, dass der Text auf das rhetorische Stilmittel *genus humile* Bezug nimmt.⁷⁵ Hier „wird der Horror der grotesken Gestalt am Ende durch einen witzigen Vergleich aus der Alltagswelt [...] verharmlost und damit gebrochen.“

⁷³ Vgl. Habiger-Tuczay: Wilde Frau, S. 603.

⁷⁴ Ebd. S. 605.

⁷⁵ Vgl. Gerok-Reiter: Fiktion und Didaxe im >Wigalois<, S. 168.

Eine solche Brechung [...] kann den Effekt des Grausigen in befreiende Komik umschlagen lassen“⁷⁶.

Wird von dieser rhetorisch-stilistischen Dimension abgesehen, so verweist die Ziege auf das Teuflische: Man denke etwa an Elemente wie den Ziegenbart, Hörner, den Schwanz oder an Ziegenklauen, die oftmals mit dem Teufel in Verbindung gebracht werden. Zegler verweist diesbezüglich auf die mythologische Tradition, die Ziegen und Bienen in einen christlichen Kontext einbettet:

Er [der Teufel, M.N.] besteht auf dem Anspruch, es dem Schöpfer gleich zu tun, zumindest als Nachahmer anerkennt zu sein. Aber, wie die dualistischen Schöpfungsmythen zeigen, endet jede Demonstration mit einer Niederlage. Gott erschafft [...] die nützliche Biene, der Teufel die Wespe [...]. Und als der Teufel die Ziegen erschafft, die den Menschen Saat und Pflanzen beschädigen, erzeugt Gott die Wölfe, welche die Ziegen zerreißen.⁷⁷

Durch die Tierbeschreibungen rücken die Antiheldinnen also nicht nur in die Nähe des Bestialischen, sondern ebenso in die des Teuflischen. Dieses Anleihen am Tierischen lässt sich als „ein Zustand der Differenzlosigkeit beschreiben: Ein solcher [...] zeigt [...] sich auch äußerlich in der Gestalt der Monster als Mischwesen, welche die Grenzen zwischen Mensch und Tier, zwischen oben und unten usw. zum Verschwinden bringen“⁷⁸. Außerdem deutet diese Hybridität darauf hin, dass die Waldweiber dem Teuflischen zugehörig sind, das in der kulturgeschichtlichen Tradition zumeist mit tierischen Attributen assoziiert wird.⁷⁹

Der Vergleich mit den exotischen Tieren Vogel Strauß und Affe, wie er in der „Crône“ vorzufinden ist, stellt eine weitere Besonderheit dar: Die Augen des Waldweibs seien feurig wie die eines Straußes, ist im betreffenden Text zu vernehmen (Vgl. „Diu Crône“, V. 9356). Im „Millstätter Physiologus“, einem mittelalterlichen Lehrbuch über die Natur, das insbesondere die Bedeutung von

⁷⁶ Jauss, Hans Robert: „Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur“. In: Ders. (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Wilhelm Fink 1968 (Poetik und Hermeneutik Bd. 3), S. 154.

⁷⁷ Zegler, Renate: „Vom Höllenfürsten zum Harlekin. Der Teufel im Mittelalter und in Märchen und Sagen“. In: Heinrichs, Heinz-Albert; Lox, Harlinda (Hg.): Als es noch Könige gab. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. München: Heinrich Hugendubel 2001 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft Bd. 26), S. 71.

⁷⁸ Hammer: Ordnung durch Un-Ordnung, S. 216.

⁷⁹ Vgl. Grübel, Isabel: Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation. München: tudov-Verlag 1991 (Kulturgeschichtliche Forschungen Bd. 13), S. 125.

Tieren und Natur für die christliche Lehre hervorhebt⁸⁰, wird Folgendes zum Vogel Strauß vermerkt:

So der Struz siniu eier legen sol, an dem gestirne sihet erz wol.
so wartet er an dem himile der sterne, die da heizzent Virgile.
siniu eier leget er an der stunt, dise sterne sihet man, so di chorn
bluont,
unde so michil hizze ist, so grebet der Struz diu eier in den mist.
[...]
dar nach leget si die eier in die hizze unde briutet si zu an der
sunne mit wizze.⁸¹

Im mittelalterlichen Denken scheint also eine Verbindung des Straußes mit einer besonderer Art des Blickes zu bestehen: Der Blick des Vogels in die Sterne gibt ihm Auskunft darüber, wann die nächste Hitzeperiode und so die Brutsaison eintrifft. Im Kommentar zum „Millstätter Physiologus“ wird explizit auf den *brütenden Blick* des Straußes verwiesen: Es ist dies ein feuriger Blick, der die Eier zu wärmen vermag.⁸² Die in der „Crône“ beschriebenen „ougen sam ein strauz,/ Die brvnnen sam ein fivr“ („Diu Crône“, V. 9356 – 9357) können mit der christlichen Assoziation von Teufel und Feuer verknüpft werden. Im „Neuen Testament“ ist beispielsweise von den „Qualen des Feuers und des Schwefels“⁸³, die Ungläubige ertragen müssen, oder von einem „Feuerbrand [...], in dem der Widersacher wohnt“⁸⁴ die Rede.

Der Affe wird hingegen dann hinzugezogen, wenn die Intimzone des Waldweibs der „Crône“ beschrieben wird: „Nider gürtel vmb daz lit/ Da was si reht geschaffen/ Gleich bloz einem affen,/ Vnd so vil wirs, daz div stat/ Was geschikt sam ein komat,/ Div dar vnder verborgen lak.“ („Diu Crône“, V. 9398 – 9403). Hier ist anzumerken, dass der Affe im mittelalterlichen Denken als Symbol für die außergewöhnliche Hässlichkeit eines Menschen (und des Weiteren für äußerst niedere moralische Vorstellungen) gilt.⁸⁵ In diesem Kontext spielt die wohl nicht zu leugnende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen eine wesentliche Rolle: Es bestehen gewisse Analogien im körperlichen Erscheinungsbild von Mensch und Affe, auch wenn das Tier über eine starke Körperbehaarung oder Reißzähne verfügt. Trotzdem

⁸⁰ Vgl. Der Millstätter Physiologus. Text – Übersetzung – Kommentar. Hrsg. von Christian Schröder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 24), S. 15.

⁸¹ Ebd. Strophe 161, 162.

⁸² Vgl. ebd. S. 328.

⁸³ Offb. 14, 20.

⁸⁴ Mt. 25, 41.

⁸⁵ Vgl. Janson, H. W.: Apes and Ape Lore in the Middle Age and the Renaissance. London: Warburg Institute, University of London 1952, S. 287.

kann der Affe – konträr zum Menschen – als bestialisch und unzivilisiert charakterisiert werden, genau wie dies hinsichtlich der beiden Waldweiber der Fall ist. Neben dieser kreatürlichen Dimension deutet der „Millstätter Physiologus“ darauf hin, dass der Affe semantisch mit dem Teuflischen und Hässlichen verbunden ist:

Diu affine hat des tievils biled.
si hat houbet unde zageles niht, vorne si scamlichen siht.
si ist hinden vil wirs getan: do der tievel het engiliscen nam,
in den choren himeliscen, do het er houbet gewisse.
wande er ein trugenaere unde unchustich was,...
daz houbet er do verlos, des zageles ward er och belost.⁸⁶

Der Vergleich mit dem Primaten spiegelt grundsätzlich die Beschreibungspraxis beider Texte wider: Das Menschliche wird hier mit dem Animalischen und Bestialischen vermischt. Durch diese Bezugnahme auf die Tierwelt steigert sich einerseits das Attribut der Andersartigkeit der Antiheldinnen. Andererseits wird ihr Anteil am Teuflischen sowie ihre ungeheure Hässlichkeit veranschaulicht. Die Waldweiber entfremden sich so nicht nur von der höfischen Welt, sondern vom Menschlichen im Gesamten.

Des Weiteren wird in keinem der beiden Texte erwähnt, dass die beiden Antiheldinnen Kleider tragen. Die Nacktheit der Waldweiber wird der Schönheit des höfischen Personals, die durch edle Bekleidung und andere materielle Güter verstärkt wird, gegenübergestellt. Im „Wigalois“ wird die prächtige Kleidung einer schönen Jungfrau entsprechend betont: „diu maget vuorte ze kleide/ ein scharlaches kappen an./ [...] ir houbet was ungebunden,/ ir zöpfe wol bewunden/ mit golde unz an daz ende;/ deheiner slahte gebende/ vuorte diu maget mère.“ („Wigalois“, V. 1737 – 1738, 1742 – 1746). Diese hohe Gewichtung, die auf der Beschreibung schöner Kleidung liegt, wird ebenso in der „Crône“ ersichtlich:

Ein oberz chleicht vuort div meit,
Von scharlat ein *chappen* guot,
Div ze tal auf di erde wuot,
Mit zobel gefurriert,
Dest war, die vil wol geziert
Lauter chleinz weizez vel.
Dar vnder was ein sarantel
Bleyvar mit gold erweben,
Der veder gleich an *eben*,
Was lazen über *ein* svrcot

⁸⁶ Der Millstätter Physiologus: Strophe 55.

Von weizen harmen svnder spot.
Der rok was ein plyalt,
Dar an von golde manichvalt
Tyer vnd bild auf erhaben. („Diu Crône“, V. 7718 – 7731)

Die Waldweiber scheinen hingegen gänzlich nackt zu sein. Ihre stark ausgeprägte Körperbehaarung dient als einziger Schutz gegen die äußeren Einflüsse der Natur (Vgl. „Wigalois“, V. 6288, „Diu Crône“, V. 9342).

Die Bedeutsamkeit der Kleiderbeschreibungen im höfischen Bereich verweist nun darauf, dass Kleidung ein Merkmal höfischer Identität beziehungsweise „ein kulturelles Signal, [...] weil die adelige Hofgesellschaft in der Pracht ihrer Kleidung einen Ausweis ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Sonderstellung sah“⁸⁷, darstellt. Kleidung kann grundsätzlich als Charakteristikum des Menschlichen angesehen werden. Auch hier grenzen sich die Antiheldinnen vom Höfischen, aber auch vom Menschlichen im Gesamten ab: Genauso wie Tiere hüllen sie sich nicht in körperfremde Materialien.

Aus diesen zahlreichen animalischen Attributen resultiert letztendlich, dass sich ein bestialischer Aspekt in der Figurenkonzeption manifestiert. Es wird ersichtlich, dass die „Hybridität ihrer Erscheinung Ruel [und das Waldweib der „Crône“, M.N.] tatsächlich in die Nähe des Monströsen rückt“⁸⁸. Overthun spricht diesbezüglich vom treffenden Begriff des „Körpermonster[s, M.N.]“⁸⁹ als einem Prinzip, das das Abweichen von der menschlich-idealnen Norm aufzeigt und an dem das Monströse materiell sichtbar wird:⁹⁰ „Die Attribute des Tierischen bzw. der basalen Körperlichkeit [...] sind aus dem schönen Idealkörper entfernt oder abgetönt, er stellt die maximale Distanz zum tierischen Körper dar“.⁹¹

Durch die animalischen Merkmale, die an die hässliche Erscheinungsform der Waldweiber gebunden sind, entfremden sie sich vom höfischen Schönheitsideal. Außerdem zeigen sie den Vorgang der Entmenschlichung an, dem die Antiheldinnen

⁸⁷ Bumke, Joachim: „Höfischer Körper – Höfische Kultur“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Artusroman und Intertextualität. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. – 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag 1990, S. 86.

⁸⁸ Böcking: Streitbare Frauen, S. 368.

⁸⁹ Overthun, Rasmus: „Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen“. In: Geisenhanslücke, Achim; Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: transcript 2009 (Literalität und Liminalität Bd. 12), S. 53.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 53.

⁹¹ Ebd. S. 54.

unterworfen sind. In diesem Sinne ist das Phänomen der Hässlichkeit, wie es sich an den beiden Waldweibern zeigt, vor allem mit einem physiologisch-anthropologischen Diskurs verbunden.

Außerdem grenzen sich die Figuren in all ihrer Hässlichkeit und Monstrosität vom höfischen und zivilisierten Bereich ab, wenn etwa das Indiz der fehlenden Kleidung miteinbezogen wird. Hier spielt der gesellschaftlich-soziale Diskurs eine tragende Rolle. Interessant sind in diesem monströs-bestialischen Kontext ebenso die Bezüge zum theologischen Diskurs, die durch die teuflischen Attribute des Hässlichen sichtbar werden.

2.1.2 Intertextuelle Bezüge

Darüber hinaus ist auffallend, dass die Hässlichkeit Ruels durch intertextuelle Vergleiche drastisch gesteigert wird. Das unansehnliche Äußere des Waldweibs wird mit der Schönheit höfischer Damen in Bezug gesetzt: Die äußere Gestalt von Larie des „Wigalois“, Enite des „Erecs“ Hartmanns von Aue und Jeschute des „Parzivals“ Wolframs von Eschenbach wird der Rezipientin beziehungsweise dem Rezipienten vor Augen geführt, um die Hässlichkeit von Ruel zu potenzieren: „als uns diu âventiure seit,/ sô was diu schoene Lârîe/ schœner danne ir drîe./ [...] hêt iemen von ir hôhen muot,/ dem sach der vrouwen Ènîten niht,/ wan der herre Hartman giht,/ daz wär gar ûz dem strîte/ ezn wäre vrouwe Ènîte/ ze Karidôl diu schoenste maget,/ als im sîn meister hêt gesaget.“ („Wigalois“, V. 6301 – 6303, 6307 – 6313). Außerdem wird auf Wolframs Text „Parzival“ verwiesen, in dem der gleichnamige Held der wunderschönen Jeschute begegnet:

Ir lîp der vrouwen Jeschûten,
diu dâ was sô sâlden rîch,
was des tages ungelîch
dô si in ir gezelte slief
und si Parzivâl an lief.
als in lîrte diu muoter sîn,
er zôch ir abe ein vingerlîn
und nam ir vürspam âne ir danc.
ein lützel er mit ir geranc
und kuste si an ir rôten munt
âne sin: im was unkunt
waz ez dem herzen vreude gît;
dar umbe leit si kumber sît.
Si wârn gelîch, als ich ez weiz,
reht als ein bin einer geiz.

disiu was ungehiure;
 sô was Jeschûten tiure
 swaz vrouwen lîbe ie missezam.
 daz lop gît ir her Wolfram,
 ein wise man von Eschenbach;
 sîn herze ist ganzes sinnes dach;
 leien munt nie baz gesprach. („Wigalois“, V. 6325 – 6346)

Hier wird auf bereits Bekanntes zurückgegriffen: Die Schönheit der drei höfischen Damen könnte den Rezipientinnen und Rezipienten geläufig sein. Dies lässt darauf schließen, dass die Hässlichkeitsbeschreibung der Ruel zugleich ein Rückgriff auf die literarische Tradition ist: „Diese Zitate aktivieren einen literarischen Geltungshorizont. Mit den Romanfiguren und ihrem Kontext will Wirnt nicht eine Parallelität der Erfahrung, sondern akzeptierte literarische Norm hereinziehen.“⁹² Die literarische Norm, nämlich die überdurchschnittliche Schönheit von Hartmanns Enite und Wolframs Jeschute, wird als geltender Tatsachenbestand angeführt. Sie setzt sich als das Ideal des Schönen fest und verhilft dazu, die ungemeine Hässlichkeit der Antiheldinnen ins Negative zu überführen.

Neben dieser expliziten Intertextualität kann außerdem auf eine sublimere Form verwiesen werden: Hier ist grundsätzlich auf den literarischen Figurentyp der *wilden Frau* beziehungsweise der *wilden Menschen* im Allgemeinen zu verweisen. Dieser Typus des Wildmenschen verfügt über einen reichhaltigen Traditionsbasis. In verschiedenen Texten des Philosophen Thomas von Aquin oder Vincenz von Beauvais, dem Verfasser einer mittelalterlichen Enzyklopädie, sind etwa Beschreibungen des Figurentyps zu finden. Der mittelalterliche Prediger Johann Geiler von Kaisersberg unternahm sogar den Versuch, eine umfassende Klassifikation von wilden Leuten zu schaffen.⁹³

Im literarischen Bereich des Mittelalters gewinnt vor allem die Figur der hässlichen wilden Frau an Bedeutung: Beispiele für diesen Figurentyp, der als Motiv im literarischen Diskurs verankert ist, sind etwa Cundrie aus Wolframs „Parzival“, die Raue Else des „Wolfdietrichs D“ oder die Sibille des „Eneasromans“ Heinrichs von Veldeke. Dieser Rückgriff auf die literarische Tradition erklärt, warum zahlreiche Parallelen in der Figurenkonzeption und der sprachlichen Ausgestaltung der unterschiedlichen wilden Frauen erkennbar sind. Solche konzeptionellen Analogien

⁹² Cormeau, Christoph: >Wigalois< und >Diu Crône<. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventureromans. München: Artemis 1977 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters Bd. 57), S. 120.

⁹³ Vgl. Habiger-Tuczay: Wilde Frau, S. 603 – 605.

werden sichtbar, wenn die Hässlichkeitsbeschreibungen Cundries, Ruels und des Waldweibs der „Crône“ verglichen werden:

si wâs niht frouwenlîch gevar. [...]
über den huot ein zopf ir swanc
unz ûf den mûl: der sô lanc,
swarz, herte und niht ze clâr,
linde als eins swînes rückehâr.
si was genaset als ein hunt:
zwên ebërs zene ir für den munt
giengen wol spannen lanc. [...]
Cundrî truoc ôren als ein ber,
niht nâch friundes minne ger:
Rûch was ir antlitze erkant. [...]
gevar al eiens affen hût
truoc hende diz gæbe trût.
die nagele wâren niht ze lieht; [...]
si stüenden als eins lewen klân.⁹⁴

In diesem Kontext kann auch die Hässlichkeitsbeschreibung der Sibille aus Heinrichs von Veldeke „Eneide“ hinzugezogen werden:

sine was einer frouwen
niht gelîch noch einem wîbe. [...]
grôz und grâ was ir daz hâr
und harde verworren,
daz wir wol sprechen torren,
als eines pharîdes mane.
und diu frouwe hete ane
vil unfrouwelîch gewant. [...]
Her markte sie rehte.
mies lokkehte
hieng ir ûz den ôren. [...]
ir ougen stunden tiefe
under den ouchbrâwen
langen unde grâwen,
die dâr vore hiengen
und ir zû der nasen giengen.
grûwelîch was ir lîb.
ime enwart nie dehein wîb
alsô wunderlîche kunt.
swarz und kalt was ir der munt. [...]
die zene stunden ir dunne
und wâren ir lank unde gele.
ir was der hals und diu kele
swarz unde gerumphen. [...]
ir arme unde ir hande
wâren âdern unde vel.⁹⁵

⁹⁴ Wolfram von Eschenbach: Parzival, V. 312, 15; 313, 17 – 23, 29 – 30; 314, 1, 5 – 7.

⁹⁵ Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem

Sowohl die Beschreibung Ruels, des Waldweibs der „Crône“, Sibilles als auch Cundries bezieht sich auf eine übermäßige Behaarung (Vgl. „Wigalois“, V. 6288, 6292 – 6293, 6295; „Diu Crône“, V. 9342 – 9346)⁹⁶ und die Farbe Schwarz (Vgl. „Wigalois“, V. 6287; „Diu Crône“, V. 9343, 9367). Ebenso werden den vier Frauenfiguren teilweise überproportionierte Nasen, Zähne, Münder und Ohren zugesprochen (Vgl. „Wigalois“, V. 6294, 6298, 6299; „Diu Crône“, V. 9358, 9363, 9368, 9379)⁹⁷. Sibille hat ebenso wie Ruel unschöne, dicke Augenbrauen (Vgl. „Wigalois“, V. 6297)⁹⁸. Außerdem kommt dem Waldweib der „Crône“ und Sibille eine runzelige Haut zu (Vgl. „Diu Crône“, V. 9405). Ein weiteres Hässlichkeitssujet scheinen Nägel, die sich wie animalische Krallen präsentieren, zu sein (Vgl. „Wigalois“, V. 6317; „Diu Crône“, V. 9394, 9419)⁹⁹. Interessant ist, dass in allen vier Texten tierische Attribute zum Vorschein kommen. Es wird auf Schweine (Vgl. „Diu Crône“, V. 9344, 9371)¹⁰⁰, Hunde (Vgl. „Diu Crône“, V. 9378, „Wigalois“, V. 6299)¹⁰¹, Bären (Vgl. „Wigalois“, V. 6288)¹⁰², Affen (Vgl. „Diu Crône“, V. 9400) und Pferde¹⁰³ Bezug genommen.

Die vier Texte folgen einer relativ analogen Vorgehensweise, wenn es um die Hässlichkeitsbeschreibungen der unhöfischen Damen geht. Insofern können Cundrie und Sibille als literarische Vorbilder für das Waldweib der „Crône“ und für Ruel angesehen werden. Letztendlich verdeutlichen diese Vergleiche, dass bestimmte inhaltliche wie sprachliche Indizien der Hässlichkeit anzunehmen sind, die als mehrfach auftretende Elemente dieses Sujets klassifiziert werden können: „Es findet sich ein immer wiederkehrender Kanon von Häßlichkeitsattributen, eine Typik des Hässlichen, ganz vergleichbar der wiederholt gleichen Ausgestaltung dessen, was als schön definiert ist.“¹⁰⁴ Diese vier Figuren reihen sich in die literarische Tradition der hässlichen, unhöfischen und (bis zu einem gewissen Grad) wilden Frau ein.

Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8303), V. 2696 – 2697, 2708 – 2713, 2717 – 2719, 2722 – 2730, 2734 – 2737, 2740 – 2741.

⁹⁶ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival, V. 313, 17 – 20 ; 314, 1 und Heinrich von Veldeke: Eneasroman, V. 2708 – 2711.

⁹⁷ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival, V. 313, 21 – 23, 28 und Heinrich von Veldeke: Eneasroman, V. 2734 – 2735.

⁹⁸ Vgl. Heinrich von Veldeke: Eneasroman, V. 2723 – 2724.

⁹⁹ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival, V. 314, 7 – 9.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. V. 313, 20.

¹⁰¹ Vgl. ebd. V. 313, 21.

¹⁰² Vgl. ebd. V. 313, 29.

¹⁰³ Heinrich von Veldeke: Eneasroman, V. 2711.

¹⁰⁴ Pappas, Katharine: „Die hässliche Gralsbotin Cundry. Über Verhüllung und Enthüllung im

Neben diesem Berufen auf literarische Vorbilder ist ein weiteres intertextuelles Phänomen evident: Die Beschreibung beider Waldweiber ist auf ein bestimmtes Schema rückführbar. Einerseits beziehen sich beide Texte auf die Kopf-bis-Fuß-Reihenfolge des Aphonius: Diese besagt, dass sich die Beschreibung gemäß eines Blicks von oben nach unten vollzieht. Nach einer – um es in der Filmsprache auszudrücken – *Totalen*, also einem ersten Gesamteindruck der Erscheinung, wandert die Beschreibung der Waldweiber vom Haupthaar und dem Kopf bis zu den Füßen.¹⁰⁵

Andererseits verweist die Beschreibungspraxis beider Texte auf eine schon in der Antike vorherrschende Norm, nämlich auf das Darstellungsmuster des Sidonius Apollinaris. Sein Theoderich-Porträt, eine Beschreibung der äußereren Gestalt des Gotenkönigs Theoderich, ist maßgebend für die literarische Darstellung des Körperlichen:

Wenn man nach seinem Äußeren fragt: bei vollkommener körperlicher Bildung ist er kleiner als die Größten, aufrechter und ragender als die Mittelgroßen. Sein Haupt ist rund, darauf kräuselt sich das Haar, das ein klein wenig von der flächigen Stirn zum Scheitel hin zurückweicht. Sein Nacken sitzt nicht unbeweglich auf den Sehnen; die beiden Augen krönt ein Bogen struppiger Brauen; wenn er jedoch die Augenlider niederschlägt, reicht der Wimpernrand fast bis zur Mitte der Wangen. Die Ohrmuscheln verbergen sich nach der Sitte des Volkes unter darüberliegenden Haarsträhnen. Die Nase in sehr schönem Schwung gebogen; schmale Lippen, jedoch nicht durch heruntergezogene Mundwinkel erweitert [...]. Um Kinn, Kehle und Hals – nicht fett, sondern straff – milchweiße Haut, die, schaut man genauer hin, von jugendlicher Röte überzogen ist [...]. Wohlgerundete Schultern, kräftige Oberarme, starke Unterarme, breite Hände; der Bauch eingezogen, an Umfang zunehmender Brustkorb. [...] Hart wie Horn die Oberschenkel, die Partie um die Kniekehlen ausgeprochen männlich, von größter Schönheit die Knie, nicht im Geringsten faltig. Die Unterschenkel gestützt von schwelenden Waden, der Fuß jedoch, der die mächtigen Glieder trägt, nur mäßig groß.¹⁰⁶

Sidonius gibt somit folgendes Schema vor: Der Beschreibungsvorgang bewegt sich, nachdem das Körperbild im Gesamten erfasst wurde, vom Kopf und dem Haupthaar zum Nacken, von den Augen samt Brauen zu den Ohren, der Nase, den Lippen und der Halspartie. Danach widmet sich Sidonius den Schultern, den Armen und Händen

Parzival Wolframs von Eschenbach“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Verführer, Schurken, Magier. St. Gallen: UVK 2001 (Mittelalter Mythen Bd. 3), S. 161.

¹⁰⁵ Vgl. Gerok-Reiter: Waldweib, Wirnt und Wigalois, S. 166.

¹⁰⁶ Sidon. epist. I; 2, 2 – 3.

sowie Bauch und Brustkorb. Letztendlich geraten die Beine und die Füße ins Blickfeld.

Die Beschreibungen der beiden Waldweiber entsprechen diesem Schema in einer nahezu analogen Art: Im „Wigalois“ beginnt die körperliche Darstellung Ruels mit der besagten *Totalen* („uz dem hole sach er ein/ wîp gegen im loufen dar,/ diu was in einer varwe gar/ swarz, rûch als ein ber.“ („Wigalois“, V. 6285 – 6288)) und endet, indem die Beine und Füße geschildert werden („starkiu bein, krumbe vüeze/ hêt si, sus was si gestalt.“ („Wigalois“, V. 6348 – 6349)). Auch in der „Crône“ reicht die Darstellung, nachdem die grundsätzliche Erscheinungsform beschrieben wurde, („Nv seht, wa ein wildez weip/ Her lief, der was ir leip/ Allr rouh von har gar,/ Hert, groz vnd swartz var/ als sweines porst wol so lanch“ („Diu Crône“, V. 9340 – 9344)) von Kopf („Niht mer het si breit bloz/ wan zwischen ougen vnd nas,/ Div wol also breit was,/ Daz man si chos chaum dar auz.“ („Diu Crône“, V. 9352 – 9355)) bis Fuß („Die füez breit vnd kurtz,/ [...] Scharf sam di ebers zen/ Warn ir kla vnd starch,/ Di si in di füez barch/ Ze mal, sam der lewe tuot.“ („Diu Crône“, V. 9415, 9418 – 9421)).

Beide Texte orientieren sich offenkundig an der rhetorischen Norm des Sidonius. Die antike Beschreibungspraxis ist in sprachlich-struktureller Hinsicht bis zum Extrem kopiert. Auf inhaltlicher Ebene spielt jedoch die satirische Dimension eine wesentliche Rolle, die sich durch den Effekt des Kontrastes ergibt: Die perfekte Idealität, verkörpert durch Theoderich, steht den ungemein hässlichen Waldweibern gegenüber. Aufgrund dieser Gegenüberstellung beider Pole erhöht sich der karikaturistische Anspruch ihrer Hässlichkeitsbeschreibungen. Abgesehen davon, dass die Texte hier auf einen stilistischen Kniff zurückgreifen, wird der Beschreibungsvorgang des „Wigalois“ und der „Crône“ durch diese literarisch-traditionellen Vorgaben schematisiert und normiert.

Aus den zahlreichen intertextuellen Bezügen, die sich auf die Sujets Schönheit und Hässlichkeit beziehen, lässt sich ableiten, dass dem Körperlichen im höfischen Roman eine wesentliche Rolle zukommt. Körperliche Schönheit erhält eine soziale Dimension; sie gilt als normbildendes Kriterium der Partizipation. Vor allem die Attraktivität einer weiblichen Frauenfigur steigert ihren Wert. Sie entspricht ihrer

Rolle als Liebhaberin oder als zu umwerbendes Subjekt, die die Frau im literarischen Geschehen größtenteils einnimmt.¹⁰⁷

Das Sujet des Frauenlobs ist etwa in beiden Texten durchgehend präsent und als Motiv in der literarischen Tradition verankert. Dies belegen folgende Beispiele, die den beiden Texten entnommen sind. In der „Crône“ werden antik-mythische Schönheiten in das Frauenlob miteinbezogen, die als akzeptierte Norm des Schönen gelten:

Wan möht der meide schone
Nah wars lobes krone
Über die göttinne preisen,
Vur Palladem, die weisen,
Vnd *Ivnonem*, die reichen.
Jr moht ouch niht geleichen
Venvs, div wider Paris
Vnder in behabt den preis,
Div sich nachet erzaigt
Daz er *ir* gar preises iach,
Vnd durch ein wort, daz sie sprach.
Wær vnder in gewesen da
Div schoen meit *Amurfina*,
Si het erleschet ir schein [...]. („Diu Crône“, V. 8285 – 8298).

Um die idealisierte äußere Gestalt der Amurfina zu exemplifizieren, wird sie mit typenhaft überzeichneten Schönheitsköniginnen der Antike – Pallas Athene, Venus und Juno – verglichen. Wenn nun „Wær vnder in gewesen da/ Div schoen meit *Amurfina*,/ Si het erleschet ir schein“ („Wigalois“, V. 8295 – 8298), stellt der Erzähler fest. Die Figur der Amurfina wird hier in doppelter und hyperbelartiger Weise von Intertextualität umspielt: Einerseits bezieht sich der Text per se auf die griechischen Götterinnen. Andererseits tritt Amurfina an die Stelle der Schönheitskönigin Helena. Genau wie Helena gerät sie in einen *Wettstreit* mit den drei Götterinnen, die nach Schönheitsbekundungen heischen.¹⁰⁸

Im „Wigalois“ wird der Held in einen aventurenhaften Kampf verwickelt, der durch einen Schönheitswettbewerb entfacht wird. Er verhilft der rechtmäßigen Gewinnerin zu ihrem Preis, der ihr von einem Ritter enteignet wurde (Vgl. „Wigalois“, ab V.

¹⁰⁷ Vgl. Kasten, Ingrid: „Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters“. In: Lundt, Bea (Hg.): Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. München: Wilhelm Fink 1991, S. 256 – 257.

¹⁰⁸ Vgl. „Art. Helena“. In: Roscher, W.H. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Erster Band. Zweite Abteilung. Euxistratos – Hysiris. Vorläufige Nachträge zu Band 1. Leipzig: B.G. Teubner 1886 – 1890, S. 1936.

2349). Hier und in vielen weiteren Textstellen wird erkennbar, dass der Schönheit weiblicher Figuren eine tragende Rolle zukommt. Dies zeigt sich auch darin, dass Schönheit als Waffe der Frau dargestellt wird. Während die männlichen Figuren der Texte mit ihren enormen Körperkräften, Lanzen und Schwertern kämpfen, tragen Frauen aufgrund ihres idealisierten Äußeren Siege davon: „ir grôziu schœne gesigte im an“ („Wigalois“, V. 4164), heißt es beispielsweise im „Wigalois“.

Durch diese und weitere Bezugnahmen und intertextuelle Verweise, die auf den Darstellungen des Hässlichen und Schönen basieren, ergibt sich ein Referenzsystem der Schönheit, in dem die beiden Antiheldinnen die Gegenpole bilden. Beinahe inflationär erscheinende Hinweise auf das Ideal-Schöne sorgen für die Überhöhung des höfischen Personals und gleichermaßen für die totale Erniedrigung der hässlichen Antiheldinnen. Schönheitsklischees, wie sie etwa die Figur der Helena von Troja oder bestimmte höfische Damen der literarischen Tradition darstellen, bilden Referenzpunkte, auf deren Basis sich die Rezipientinnen und Rezipienten die äußere Gestalt der Antiheldinnen mit Schaudern ausmalen können.

Das Phänomen der Hässlichkeit wird in diesem Kontext von einem mythologischen sowie einem literaturtheoretischen beziehungsweise -geschichtlichen Diskurs beeinflusst. Die Verweise auf mittelalterliche und antike Schönheitsideale integrieren sich in ein Bezugsnetz des Schönen, das sich über beide Texte spannt; Schönheitsbeschreibungen und Frauenlob sind immer wiederkehrende Elemente. Diese Texttradition wird für die Darstellung der Antiheldinnen übernommen, aber ins Negative überführt. Ihre Hässlichkeitsbeschreibungen orientieren sich an der *gängigen* Struktur der literarischen Tradition, in der das körperliche Erscheinungsbild von wesentlicher Bedeutung ist. Die Hässlichkeit der Antiheldinnen wird mithilfe von zahlreichen intertextuellen Verweisen und stilistischen Finessen (wie etwa den inter- beziehungsweise intratextuellen Bezugnahmen oder der Karikatur des Theoderich-Porträts) potenziert.

2.2 Zur Einordnung des Hässlichen: Zwischen Platon und dem Teufel

Die bisherigen Erkenntnisse, die aus der Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Bösen und Hässlichen gezogen werden konnten, lassen auf eine Verbindung der Elemente Körper und Geist schließen, die in beiden Texten vorherrscht. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit einer Ausformung des Leib-Seele-Problems, das auf die Figurenkonzeption der Antiheldinnen übertragen wird. Es soll eruiert werden, welche mittelalterlichen Sichtweisen auf das Phänomen der Hässlichkeit, wie es sich an den Antiheldinnen zeigt, wirken. Das Hässliche soll nicht nur in ästhetischer, sondern ebenso in ethischer und theologischer Hinsicht interpretiert werden.

Erste Indizien für eine solche Entsprechung des Inneren mit dem Äußeren können schon aus den Ergebnissen der beiden vorherigen Kapitel abgeleitet werden: Die animalischen Merkmale der Waldweiber lassen sie barbarisch, bestialisch und unzivilisiert erscheinen. Die intertextuellen Vergleiche kontrastieren die höfischen Damen, die sowohl schön als auch moralisch wohlgeraten sind, mit den hässlichen und tugendlosen Antiheldinnen. Ihr hässliches Äußeres scheint also deren ebenso *hässliches*, das heißt amoralisches und bösartiges Inneres widerzuspiegeln.

In beiden Texten können Hinweise gefunden werden, die diese These unterstützen. Im „Wigalois“ sinniert der Erzähler über den Zusammenhang der inneren und äußeren Gestaltung eines Menschen:

Im was der bart und das hâr
beidiu rôt, viurvar.
von den selben hære ich sagen
daz si valschiu herze tragen;
des gelouben hân ich niht:
swie man den getriuwen siht,
in swelher varwe er schînet,
sîn herze sich doch pînet
ûf triuwe und ûf güete.
ob ein valscher blüete
als ein rôse diu dâ stêt,
ûz im doch niwan valschez gêt.
swie sîn hâr ist getân,
ist et er ein getriuwer man,
diu varwe im niht geschaden kan. („Wigalois“, V. 2841 – 2855).

Der Erzähler betont zwar, dass er selbst nicht an die Existenz einer solchen Verbindung von Körper und Geist glaube. An anderen Stellen des Textes ergeben

sich allerdings Hinweise, die diese Relation durchaus bezeugen: „daz si von küniges künne/ sô rehte schoeniu wäre geborn,/ des möhte ein tōre hân gesworn.“ („Wigalois“, V. 2475 – 2477). Die Schönheit einer Dame wird hier auf einen höfischen und damit zivilisierten, tugendhaften Charakter zurückgeführt.

Auch in der „Crône“ wird das schöne Aussehen von höfischen Damen, die von Ginover entsprechend eingekleidet wurden, auf deren sittsamen und verstandesmäßigen Charakter umgemünzt: „Nach frauwen vnd nach meyden,/ Vnd hiesz sie da cleyden/ Mit kleydern so rijlichen,/ Das man si moht glichen/ Den schönen göttinnen/ An zúchten vnd an synnen,/ An schöne vnd an richeit“ („Diu Crône“, V. 22194 – 22202).

Körperliche Schönheit entspricht in beiden Texten nicht nur einer ästhetischen, sondern ebenso einer ethischen Kategorie.¹⁰⁹ Diese Verbindung vom Schönen mit dem Guten und Sittsamen lässt an das Prinzip der Kalokagathia Platons denken, das er in seiner „Politeia“ darlegt: „Wenn nun ein schöner Seelenadel und die zu ihm passende und mit ihm harmonierende äußere Gestalt sich zusammenfinden, beide von gleichem Gepräge, dann ist das wohl der schönste Anblick für jeden, der es nur sehen kann.“¹¹⁰ Der Platonismus etabliert sich im Mittelalter als vorherrschende geistige Strömung, die sich folglich auf die Interpretation des Leib-Seele-Dualismus auswirkt.¹¹¹ Der Körper und die Seele werden als voneinander abhängige Entitäten betrachtet; der Körper ist der materiale Ausdruck der Seele. Diese mittelalterliche Denkweise, die wesentlich von der antiken Philosophie beeinflusst ist, überträgt sich auf den höfischen Roman beziehungsweise auf die Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“: Der „Körper ist [...] kein Feind der Seele. [...] Der Körper konstituiert sich, indem er sich einer Seele, die ihn formt, unterwirft“.¹¹²

Wie dies die schon angeführten Textstellen bezeugen, besteht eine entsprechende Verbindung zwischen dem Hässlichen beziehungsweise dem Schönen und der jeweiligen moralischen Grundhaltung der Figuren: Werden die Erkenntnisse des ersten Kapitels, die sich mit dem Phänomen des Bösen der beiden Waldweiber befassen, mit dem antiken Kalokagathia-Prinzip verknüpft, so scheint ihre hässliche

¹⁰⁹ Vgl. Kasten: Hässliche Frauenfiguren, S. 259.

¹¹⁰ Plat. pol. 3; 402d.

¹¹¹ Vgl. Philipowski, Katharina: „Der geformte und der ungeformte Körper. Zur ‚Seele‘ literarischer Figuren im Mittelalter“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 123 (2004), S. 69.

¹¹² Ebd. S. 86.

Gestalt ein Garant für deren ebenso hässliches Inneres zu sein. Im Mittelalter kommt dem Hässlichen nicht nur eine ästhetische Bestimmung, sondern ebenso ein ethischer Wert zu.

Daneben lässt sich die mittelalterliche Interpretation des Hässlichen in einen theologischen Kontext überführen: Das Schöne verbindet sich hier mit dem Göttlichen, das Hässliche mit dem Teuflischen.

Das vorherige Kapitel führt beispielsweise an, dass die schöne Dame Amurfina der „Crône“ mit antik-göttlichen Mythengestalten verglichen wird (Vgl. „Diu Crône“, V. 8285 – 8298). Im „Wigalois“ wird die schöne Gestalt des Helden als gottgegeben betrachtet: „Nu gap im got in sîner jugent/ schoenen lîp und ganze tugent;/ die behielt er an sîn ende.“ („Wigalois“, V. 1244 – 1246). Wigalois hat sich gewissermaßen durch seine Dienste an Gott ausgezeichnet, um das Geschenk der Schönheit erhalten zu haben.

Die Waldweiber haben sich allerdings einem anderen Herren zugewandt: Schon in Kapitel 2.1, das sich mit den Kennzeichen des Hässlichen auseinandersetzt, wird explizit darauf hingewiesen, dass die äußere Gestalt der Antiheldinnen einen teuflischen Aspekt integriert. Einerseits ergibt sich dies durch die konkreten Verweise auf den Teufel, andererseits durch gewisse körperliche Eigenschaften, die an dieser Stelle rekapituliert werden: Dem Waldweib der „Crône“ werden „ougen sam ein strauz,/ Die brvnnen sam ein fivr.“ („Diu Crône“, V. 9356) zugeschrieben. Diese brennenden, feurigen Augen etablieren sich in theologischer Hinsicht als teuflische Attribute, die ebenso in Ruels Beschreibung vorhanden sind: „daz wîp ûz grôzer riuhe sach/ als zwô kerzen brünnen dâ.“ („Wigalois“, V. 6295 – 6296). Die Farbe Schwarz, die das Äußere der Antiheldinnen bestimmt (Vgl. „Wigalois“, V. 6287; „Diu Crône“, V. 9343, 9367), ist ebenso mit dem Teuflischen zu assoziieren.¹¹³ Außerdem belegen die bereits erörterten Vergleiche mit bestimmten Tieren (wie etwa der Ziege, dem Affen und dem Vogel Strauß) eine Verbindung des Hässlichen mit dem Teuflischen.

Diese theologische Dimension des Hässlichen, die sich an der Figurenkonzeption der Antiheldinnen zeigt, führt zu einer Auseinandersetzung mit der christlich-religiösen Ästhetik des Mittelalters: Hier spielt jene Sichtweise eine wesentliche Rolle, die die

¹¹³ Vgl. Pappas: Die häßliche Gralsbotin Cundry, S. 162.

Schönheit des Menschen von der Ebenbildlichkeit Gottes ableitet.¹¹⁴ Der Mensch sonnt sich aufgrund dieser körperlichen Analogien im göttlichen Ruhm, wie dies der Theologe und Philosoph Aurelius Augustinus in seinem Hauptwerk „De trinitate“ anführt:

Anderswo sagt der Apostel auch: „Erneuert euch im Geiste eures Denkens und ziehet den neuen Menschen an, den, der nach Gott geschaffen ist in Gerechtigkeit und Heiligkeit der Wahrheit.“ Was er hier „nach Gott geschaffen“ heißt, nennt die Schrift an einer anderen Stelle „nach dem Bilde Gottes“.¹¹⁵

Das Hässliche präsentiert sich dieser Auffassungsweise entsprechend als Ausdruck des Teuflischen und so auch des Heidnischen: „Das Häßliche ist eine Erscheinungsweise des Bösen, die Feinde des christlichen Glaubens sind böse, also muß die Häßlichkeit der Gestalt zum typischen Kennzeichen der Heiden werden.“¹¹⁶

Neben dieser These, die das Schöne vom Ebenbild Gottes und vice versa ableitet, wird das Hässliche im mittelalterlichen Denken mit dem Bösen und der Sünde assoziiert. Dies belegt folgendes Beispiel: In der „Frühmittelhochdeutschen Wiener Genesis“, einer Nacherzählung der Schöpfungsgeschichte aus dem 11. Jahrhundert, rät Adam den Töchtern Kains, während ihrer Schwangerschaft auf bestimmte Kräuter zu verzichten. Die lasterhaften Töchter widersetzen sich jedoch dem Rat Kains und gebären wegen diesem sündhaften Verhalten außerordentlich hässliche Kinder¹¹⁷:

sumeliche hêten houbet sam hunt;	sumeliche hêten an den brusten den munt.
an den ahselun dei ougen, gelouben;	dei muosen sich des houbtes
Sumeliche hêten sô michel ôren	daz si sich dâ mite dachten.
Etlicher hêt einen fuoz dâ mite liuf er sô balde	unt was der file grôz: sam daz tier dâ ze walde.
Etlichiu bar daz chint daz rint.	daz mit allen vieren gie sam
Sumeliche flurn begarewe si wurten swarz unt egelîch, die ougen in scînet, Swenne si si lâzent blecchen screchen. ¹¹⁸	ir scônen varwe: den ist nehein liut gelîch. die zeni glîzent. sô mahten si jouch den tiufel

¹¹⁴ Kasten: Hässliche Frauenfiguren, S. 260.

¹¹⁵ Aug. trin. 13,16.

¹¹⁶ Jauss: Die Rechtfertigung des Hässlichen, S. 148.

¹¹⁷ Vgl. Kasten: Hässliche Frauenfiguren, S. 261.

¹¹⁸ Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis. Kritische Ausgabe mit einem einleitenden

Diese Textstelle der „Frühmittelhochdeutschen Wiener Genesis“ ist insofern aufschlussreich, da sie einige Analogien zu den beiden Waldweibern beinhaltet. Einerseits verweist der Text explizit auf jene christlich-religiöse Vorstellung, die die Hässlichkeit eines Menschen auf sein sündhaftes Verhalten zurückführt: „Durch den Sündenfall allerdings hat er [der Mensch, M.N.] nach christlichem Verständnis seinen privilegierten Status aufs Spiel gesetzt, hat er sich von Gott entfernt, ist er [...] sterblich und damit Gott unähnlich geworden, also häßlich“.¹¹⁹

Das Sujet des Sündhaften (hier ist wiederum auf Kapitel 1 des Hauptteils zu verweisen) tritt auch im Falle der Waldweiber auf: Sie sind abgrundtief böse, lasterhaft und eben ungemein hässlich. Interessanterweise ist der Mann in der „Frühmittelhochdeutschen Wiener Genesis“ nicht mehr konkret am Sündenfall beteiligt, wie dies in der biblischen Vertreibung aus dem Paradies gegeben ist. Das weibliche Geschlecht, repräsentiert durch die Mütter, beschwört durch ihr ungebührliches Verhalten die Existenz des Hässlichen herauf.¹²⁰ Das Hässliche wird folglich mit jenen Frauen in Verbindung gebracht, die aus der patriarchalischen Sozialordnung fallen. Dieser Frauentyp lässt sich zugleich in der Figur der Antiheldin erkennen: Beide, sowohl das Waldweib der „Crône“ als auch Ruel des „Wigalois“, greifen zur Waffe, bekämpfen die Prototypen einer christlichen, von Männern dominierten Idealwelt und stellen sich so gegen weiblich-höfische Verhaltenskodizes.

Andererseits ergeben sich an dieser Stelle weitere Parallelen zu den Waldweibern, wenn die äußere Gestalt der missratenen Kinder betrachtet wird: Deren Hässlichkeit wird ebenfalls mit animalischen Vergleichen verdeutlicht. Der überproportionale Körperbau erweist sich auch hier als Kriterium des Hässlichen. Des Weiteren bezieht sich die betreffende Textstelle der „Frühmittelhochdeutschen Wiener Genesis“ auf den teuflischen Aspekt des Hässlichen. Die Kinder verfügen ebenso über leuchtende Augen¹²¹, eine schwarze Hautfarbe¹²² und lassen aufgrund ihres Äußen sogar den Teufel zurückschrecken¹²³. Letzteres wird ebenfalls im Falle des Waldweibs der

Kommentar zur Überlieferung. Hrsg. von Kathryn Smits. Berlin: Erich Schmidt 1972
(Philologische Studien und Quellen Heft 59), V. 649 – 658.

¹¹⁹ Kasten: Hässliche Frauenfiguren, S. 260.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 262.

¹²¹ Vgl. Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis, V. 657.

¹²² Vgl. ebd. V. 656.

¹²³ Vgl. ebd. V. 658.

„Crône“ angeführt: „wär si des tievels praut,/ Er het si widersezen.“ („Diu Crône“, V. 9346 – 9347).

Somit wird ersichtlich, dass auch die „Frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis“ auf ein Repertoire an bestimmten Elementen des Hässlichen zurückgreift, das in der literarischen Tradition verankert ist. Außerdem veranschaulicht der Text den Zusammenhang des Sündhaften mit dem Hässlichen, der sich in der christlich-religiösen Ästhetik des Mittelalters manifestiert.

Dieser Text ist ein geradezu prädestiniertes Beispiel, um diese Verbindung des Hässlichen mit dem Teuflischen beziehungsweise Heidnischen zu belegen, wie sie auch hinsichtlich der Antiheldinnen angenommen wird. Die Waldweiber, als facettenreich und hyperbelartig überzeichnete Sinnbilder des Hässlichen und als bösartige, lasterhafte Figuren exemplifizieren diese Relation: An ihnen zeigt sich der Konnex von schön und göttlich versus hässlich und teuflisch, der dem mittelalterlichen Denken zugesprochen werden kann.

Somit könnte die These entworfen werden, dass die Beschreibungen der hässlichen Waldweiber unter anderem die Funktion haben, ihren Charakter nach außen zu kehren und auf eine materiale Darstellungsebene zu übertragen. Wenn allerdings folgende Textstelle der „Crône“ betrachtet wird, wird diese Entsprechung von Körper und Geist gründlich in Frage gestellt: Gawein begegnet auf seinem Aventiurenweg einem schauderhaften Duo. Es handelt sich um ein schönes, nacktes Mädchen und seinen grauenerregenden Begleiter in Form eines hässlichen gefesselten Riesen, dem Vögel das Fleisch vom Körper reißen:

Er sah ein schöne magt blosz
Vnd der cleyder gar one
Einen riesen vngetane,
Der was mit ketten gebonden,
Von sinen frischen wonden
Dem gefügel *mit* einem klobben wehren
Vnd mocht *in* doch nit ernernen:
Sie zarrten yme das fleisch ab
Mit so gjirischer vngehab,
Das si jne dorch slügen
Vnd jne bisz vf das hertz nügen
Vnd zerteilten sine braden.
Der megde si nüst taden. („Diu Crône“, V. 14129 – 14142)

Das Mädchen wird dezidiert als schön (Vgl. „Diu Crône“, V. 14129) und der Riese als hässlich (Vgl. „Diu Crône“, V. 14131) bezeichnet. Abgesehen von der

Assoziation mit dem Prometheusmotiv verbindet sich hier das Schöne – konträr zum platonischen Kalokagathia-Prinzip – mit dem Hässlichen. Die Funktion und Bedeutung dieses grässlichen Anblicks sowie die wundersamen Aventurenketten davor und danach bleiben rätselhaft, genauso wie Gaweins Verhalten. Er kann sich dieser bizarr-grotesken Paarung nicht weiter annehmen, da „Er vorchte in der selben frist/ Die auenture zü verliesen,/ Das er icht moht gekiesen,/ Ob er sich versümete icht.“ („Diu Crône“, V. 14145 – 14148). Der Held ist von der großen Anzahl dieser wundersam-schaurigen Elemente der fremden Aventurenwelt geradezu überfordert und abgestumpft, denn „die Widersprüche zusammenzwingende Verbindung der Schönheit des nackten Mädchens mit der Häßlichkeit des Riesen zeigt, daß in dieser Gegenwelt die höfischen Konventionen nicht mehr gelten“¹²⁴. Das schöne Mädchen und der Riese scheinen dem Helden vor Augen zu halten, dass er in die magische, von Gefahren durchzogene Welt jenseits des Artushofs eingedrungen ist.

Die Schönheit des Mädchens verschärft letztendlich den Kontrast zur scheußlichen Riesengestalt: Wird die Kalokagathia-Vorstellung und die Ableitung des Schönen vom Göttlichen bedacht, so steigert sich das Grauen und die Verwunderung des Betrachters Gawein durch das höfisch-zivilisierte Aussehen des Mädchens. Die Verbindung des schönen Mädchens mit dem grausigen Riesen überhöht den schaurigen Aspekt der Szene, weil sie sich gerade gegen die ansonsten vorherrschenden Vorstellungen des Schönen und Hässlichen stellt. Widersprüchliche Elemente fassen sich hier zu einem Schaubild zusammen, das eine bloß aversive Absicht zu haben scheint.

Diese kurze interpretatorische Analyse jener wundersamen Begegnung Gaweins zeigt, dass sich die Darstellungen des Schönen und des Hässlichen der „Crône“ nicht gänzlich auf das Kalokagathia-Prinzip zurückführen lassen: „Schönes verpflichtet sich [dort, M.N.] mit Grausigem, Glanzvolles mit Groteskem, Faszinierendes mit Abstoßendem“¹²⁵. Neben dem antiken Kalokagathia-Prinzip etabliert sich – ausgehend vom christlichen Glauben – eine weitere ästhetische Sichtweise auf das Hässliche. Dieses tritt nun als Teil des göttlichen Schöpfungsganzen auf und erhält so einen individuellen Wert.¹²⁶ Die literarische Ästhetik des Mittelalters bezieht sich dementsprechend auf zwei Positionierungen des Hässlichen, die sich

¹²⁴ Keller, Johannes: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin: Wunderketten, Gral und Tod. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 1997 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 Bd. 25), S. 67.

¹²⁵ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 214.

¹²⁶ Vgl. Jauss: Die Rechtfertigung des Hässlichen, S. 146.

gegenüberstehen oder – wie es das Sujet des Mädchens und des Riesen in der „Crône“ belegt – verbinden:

[So wird ersichtlich, M.N.] wie sich in dieser Epoche das Hässliche [...] darbietet, anders gesagt: wo es noch in seiner klassischen Funktion der Gegenbildlichkeit, als Negation des Schönen und sittlich Guten erscheint und wo die (unbeschriebene) Poetik des Christentums diesen klassischen Kanon durchbrochen, das Häßliche als nicht-antithetische Kategorie der historisch-alltäglichen Wirklichkeit darstellbar und damit auch das unideal Individuelle darstellungswürdig gemacht hat.¹²⁷

Die literarische Figur der Rauen Else des „Wolfdietrichs D“ bietet sich diesbezüglich als adäquates Exempel an. Auch sie entspricht in keiner Weise dem Schönheitsideal. Dies wird, analog zu den beiden Waldweibern, durch animalische Vergleiche und Bezüge zum Teuflischen veranschaulicht:

Sy ging vf allen fieren, als sy wer ein ber.
„weder bistu gehir oder vngelahr: wer der tifel trûg dich her?“¹²⁸

Nach einem Bad im Jungbrunnen lässt die Raue Else ihre äußere Gestalt jedoch hinter sich und entpuppt sich als wohlgeformte höfische Dame:

Vor hies sy die ruhe eilse, nu wart sy genant
im töfe frowe Sigeminne, die schenste vber alle lant.
in dez burnen woge hette sy die hut gelan.
es gesach nye kein ouge kein wip so wunesan.¹²⁹

In der Wandlung der Rauen Else vom tierähnlichen Ungetüm zum schönen Fräulein zeigt sich, dass das Hässliche durchaus Gutes beinhalten kann. Dieses Phänomen wird ebenso bei „Parzivals“ Cundrie erkennbar. Unter ihrer grauenerregenden Haut verbirgt sich ein außergewöhnlich gebildeter und nobler Charakter.¹³⁰ Auch hier greift das platonische Kalokagathia-Prinzip nicht.

Diese Beispiele bezeugen letztendlich Folgendes: Das Hässliche stellt im Mittelalter ein mehrschichtiges Phänomen dar. Unter der monströsen Oberfläche kann sich das Schöne verbergen. Das Innen und Außen muss sich nicht mehr notwendigerweise entsprechen, wie es das antike Kalokagathia-Prinzip vorgibt. Das Bild des Riesen und des Mädchens der „Crône“ versinnbildlicht aber nicht das Gute, das durch eine grausige Maskerade verdeckt ist. Was sich hier aber zeigt, ist eine eigentümliche

¹²⁷ Jauss: Die Rechtfertigung des Hässlichen, S. 147.

¹²⁸ Ornit und Wolfdietrich D, V. 512, 5 – 8.

¹²⁹ Ebd. V. 558, 1 – 8.

¹³⁰ Vgl. Wolfram von Eschenbach: Parzival, V. 312, 16 – 30; 313 – 314, 10.

Faszination für das Groteske und Absonderliche, die von der antiken Idee des Schönen und Guten abweicht. Das Hässliche erhält in der christlichen Ästhetik des Mittelalters – losgelöst vom schlichten antithetischen Dasein – einen Eigenwert und wird zu einer individuellen Entität.¹³¹

Doch kann diese *neue* Bewertung des Hässlichen auch auf die Waldweiber übertragen werden? Nein, denn an ihnen manifestiert sich die klassisch-antike Kalokagathia-Vorstellung. Sie verbinden sich, anders als Cundrie oder die Raue Else, nicht mit dem Schönen und Zivilisierten. Sie bekehren sich auch nicht zum Höfischen; sie sind nicht zu läutern und fahren bis zu ihrem unrühmlichen Abtreten nicht aus der hässlichen Haut. Die diskutierte These, dass sich das Schöne mit dem Guten und Göttlichen und das Hässliche mit dem Schlechten und Teuflischen verbindet, ist im Falle der beiden Antiheldinnen weiterhin gültig.

In diesem Kontext leisten folgende Diskurse einen wesentlichen Beitrag zur Konstitution des Figurentyps: An den Antiheldinnen zeigt sich die Idee der platonischen Kalokagathia. Ihre äußere Hässlichkeit überführt sie als tugendlose Monstrositäten. Ihr geistiges Inneres hängt mit dem körperlichen Äußeren zusammen; dies deutet auf das Problem des Leib-Seele-Dualismus und somit auf die Symbiose eines philosophisch-ethischen und ästhetischen Diskurses hin. Die Inhalte des ästhetischen Diskurses beziehen sich ebenso auf eine christlich-religiöse Sichtweise, die im Mittelalter neben antike Schemata tritt. Das schöne Äußere des Menschen wird hier durch das Prinzip der Ebenbildlichkeit Gottes, das Hässliche durch den biblischen Sündenfall erklärt. Die unterschiedlichen Bewertungen des Hässlichen, die aus der mittelalterlichen Ästhetik abgeleitet werden können, bezeugen eine kuriose Faszination für das Groteske und Abnorme, die sich vor allem in der „Crône“ niederschlägt. Demzufolge kann nicht davon ausgegangen werden, dass die beiden Texte der antiken Kalokagathia-Vorstellung vollständig entsprechen. Hier verbindet sich die antike mit der *zeitgenössischen* mittelalterlichen Gedankenwelt.

Der Versuch, die Hässlichkeit der Antiheldinnen kontextuell einzuordnen, hat folglich zur Auseinandersetzung mit einem philosophisch-ethischen, ästhetischen und theologischen Diskurs geführt.

¹³¹ Vgl. Jauss: Die Rechtfertigung des Hässlichen, S. 146 – 147.

2.3 Eine Theorie der Hässlichkeit der Antiheldinnen

In diesem Kapitel werden die Erkenntnisse, die aus der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Hässlichen der Antiheldinnen geschlossen wurden, in einem theoretischen Konzept zusammengefasst. Die Ergebnisse der vorherigen Abschnitte werden hierfür dargestellt, diskutiert und theoretisch unterlegt. Des Weiteren werden die betreffenden Diskurse, die mit dem Hässlichen der beiden Waldweiber verknüpft sind, miteinbezogen.

2.3.1 Die Dichotomie Natur – Kultur

Sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ sind einige Parallelen zu finden, wenn es um die Beschreibung der hässlichen Antiheldinnen geht: Beide Waldweiber sind behaart, überdurchschnittlich groß und besitzen einen unförmigen Körperbau. Außerdem werden in beiden Texten zahlreiche Vergleiche mit tierischen Kreaturen vorgenommen. Dies betrifft vor allem Tiere, die sich durch ihren ausgeprägten Jagdsinn hervortun. Anhand dieser animalischen Vergleiche werden die Waldweiber über das Bestialische und Animalische charakterisiert und so einem Prozess der Entmenschlichung unterzogen. Was sie prägt, ist nicht mit den kulturellen Belangen des menschlichen Lebens verbunden, sondern mit tierischen Eigenschaften: Genauso wie die betreffenden Tiere sind sie unzivilisiert, wild, roh und angriffslustig.

An den beiden Antiheldinnen zeigt sich ein ambivalentes Verhältnis des menschlichen zum tierischen Bereich: Durch die animalischen Vergleiche werden sie einerseits vom Menschlichen im Gesamten abgetrennt. In spezifischer Hinsicht werden zugleich Grenzziehungen zur Welt der Helden vorgenommen. Andererseits steigert sich ihre Hässlichkeit durch die tierischen Attribute und die ihnen anhaftende Andersartigkeit wird so betont.

Neben diesen Funktionen indiziert die ambivalente Spannung zwischen Mensch und Tier, die sich an den Antiheldinnen zeigt, die Diskussion eines kulturtheoretisch-anthropologischen Diskurses: Die animalischen Vergleiche können auf die Dichotomie von Natur und Kultur zurückgeführt werden, die sich als grundsätzliches anthropologisches Problem entpuppt: „Auf der Suche nach Begründungsverhältnissen menschlichen Daseins dient die Dichotomie von Natur und Kultur seit je als Leitparadigma, das die synchrone und diachrone

Standortbestimmung des Menschen orientiert.“¹³² Diese Differenzierung lässt sich auf die beiden Waldweiber übertragen, wenn einige Indizien betrachtet werden, die sie dem Bereich des Natürlichen zugehörig werden lassen oder vom Kulturellen distinguiert. Außer den animalischen Bezügen ist hier die Nacktheit der Antiheldinnen anzuführen, die sie von der höfisch-menschlichen Kleiderordnung abgrenzt. Des Weiteren werden die Waldweiber durch ihre Sprachlosigkeit vom Bereich des Menschlichen differenziert, denn ein „entscheidendes Definiens von menschlicher Kultur ist neben dem Werkzeuggebrauch der *Symbolgebrauch*“¹³³.

Diesbezüglich ist zugleich jene Sichtweise bedeutend, die den Körper als Medium betrachtet, auf dem sich kulturelle und naturbezogene Aspekte einschreiben.¹³⁴ Der Körper dient hier als Sammelsurium an manifesten Symbolen, deren Gesamtheit als Indiz für die jeweilige kulturelle oder naturbezogene Zugehörigkeit bewertet werden kann: Der „Körper wird [...] nicht als homogene Funktionseinheit aufgefasst, sondern als Ensemble vielschichtiger Markierungen, die an anderer Stelle schon verteilt und qualifiziert sind“¹³⁵.

In dieser Analyse der hässlichen Antiheldinnen betreffen die zahlreichen Körpermarkierungen vor allem einen christlich-religiösen und einen politisch-sozialen Bereich: Der theologische Diskurs nimmt sich der Natur-Kultur-Dichotomie in dem Sinne an, als dass Grenzfiguren zwischen Mensch und Tier „einerseits als dämonisch imprägnierte Zerrformen der Natur [angesehen werden, die als, M.N.] [...] Anschauungsformen für die Sündenwirkung selbst innerhalb der Tierwelt“¹³⁶ dienen. Animalisch-anthropomorphe Gestalten wie die Waldweiber werden als Folgen des Sündenfalls sowie einer grundsätzlichen Lasterhaftigkeit identifiziert. So dienen sie gleichfalls als *literarische Warnung* für die Glaubensgemeinschaft.

Andererseits ist hier ein gesellschaftlich-sozialer Diskurs von wesentlicher Bedeutung, der sich mit Aspekten der gesellschaftlichen Exklusion auseinandersetzt. Das Faktum, dass die Waldweiber nicht eindeutig zugeordnet werden können – sind

¹³² Friedrich, Udo: „Grenzmetaphorik. Zur Interferenz von Natur und Kultur in mittelalterlichen Körperdiskursen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 26.

¹³³ Koschorke, Albrecht: „Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 11.

¹³⁴ Vgl. Friedrich: Grenzmetaphorik, S. 40.

¹³⁵ Ebd. S. 40.

¹³⁶ Ebd. S. 31.

sie wild-animalische Menschen oder menschliche Tiere? –, isoliert sie von der vorherrschenden gesellschaftlichen Ordnung:¹³⁷

Die Strategie der Animalisierung des Rechtsbrechers bestätigt am Rande des Rechtssystems die Wirkungsmacht des Mensch-Tier-Dispositivs im Bereich sozialer Ordnung. Sie legitimiert denn auch drakonische Modelle politischer Herrschaft, die auf Ausschließung der >Bestie< ausgerichtet sind.¹³⁸

Das Hybride, das den Antiheldinnen durch die zahlreichen animalischen Bezüge zukommt, drängt sie an den Rand der menschlichen Gesellschaft und letztendlich aus dem sozialen Rechts- und Wertesystem. An beiden wilden Weibern ist somit eine Polemik über die Grenzen von Natur und Kultur ablesbar, in der sie als Störfälle auftreten. An ihnen überwiegen jedoch die Inhalte der Natur, die als das „widerständige Wilde der Kultur als dem Raum verlässlicher Ordnung“¹³⁹ postuliert werden können. Diese kulturtheoretische Debatte subsumiert Auseinandersetzungen mit einem theologischen und gesellschaftlich-sozialen Diskurs sowie einem Diskurs der Körperlichkeit, in dem der Körper per se als Medium auftritt.

¹³⁷ Vgl. Friedrich: Grenzmetaphorik, S. 30 – 35.

¹³⁸ Ebd. S. 35.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 26.

2.3.2 Die Faszination für das Groteske

Ein weiterer bedeutsamer Punkt, der sich im Zuge der Auseinandersetzung mit den tierischen Vergleichen ergeben hat, ist die eigentümliche Faszination für das Groteske. Dies impliziert die Diskussion eines ästhetischen und literaturtheoretischen Diskurses, wie er in der „Crône“ verstärkt sichtbar wird.

Die beiden Waldweiber erscheinen etwa wie satirische Karikaturen des angeführten Theoderich-Poträts von Sidonius Apollinaris. Dieser Aspekt und weitere sprachliche Indizien verleihen den betreffenden Hässlichkeitsbeschreibungen einen grotesken Beigeschmack. Hier ist beispielsweise der Vergleich der Brüste des Waldweibs der „Crône“ mit Blasebälgen zu nennen: „Si het vor bedechet sich/ Mit zwein solhen brusten,/ da mit *man* wol berusten/ Zwen blæsepalge mohte,/ Der ietweder tohte/ Ze dreizing zentnærn,/ Ob si ze giezen wärn.“ („Diu Crône“, V. 9384 – 9390). Auch im „Wigalois“ weist die Beschreibung des sekundären Geschlechtsmerkmals einen satirisch-grotesken Zug auf. Ruels Brüste werden mit großen hängenden Säcken gleichgesetzt: „ir brüste nider hiengen;/ die sîten si beviengen/ gelîch zwein grôzen taschen dâ.“ („Wigalois“, V. 6314 – 6316).

Diese hyperbelartige Überformung des äußeren Erscheinungsbildes lässt sich auf das literarische Konzept des Grotesken zurückführen. Das Groteske als literarisches Stilmittel kann „als phantasievolle Kombination von Unvereinbarem, als eine Deformation der Realität bis hin ins bedrohlich Fratzenhafte, als ein Umschlagen des Lächerlichen ins Monströse“¹⁴⁰ definiert werden. Diese Charakteristika treffen für die Antiheldinnen in eindeutiger Art und Weise zu: Auch an ihnen kann eine Kombination von Merkmalen verschiedener Ebenen – Mensch und Tier – festgemacht werden. Die anthropomorphe Realität wird, vor allem durch die animalischen Bezüge, bis zum Äußersten überformt. An satirischen Inhalten, wie sie etwa die Vergleiche der Brüste als Bestandteile eines Blasebalgs oder als große Taschen (Vgl. „Diu Crône“, V. 9384 – 9390; „Wigalois“, V. 6314 – 6316) darstellen, zeigt sich der Wandel vom Lächerlichen zum Monströsen.¹⁴¹

¹⁴⁰ Schnell, Rüdiger: „Ekel und Emotionsforschung. Mediävistische Überlegungen zur ‚Aisthetik‘ des Häßlichen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), S. 401.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 401.

Was hier und vor allem in der „Crône“ ersichtlich wird, ist eine literaturtheoretische Wende, die sich im Mittelalter zuträgt: Nachdem die weltliche Literatur für einen langen Zeitraum vom rhetorischen Prinzip des Symbols geprägt war, vollzieht sich nach und nach ein Übergang zur Allegorie. Während das Symbol eine starke Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Signifikat und Signifikant aufweist¹⁴², liegt „der Akzent [...] bei der Allegorese entschieden auf der Deutung, d.h. auf der Sinnebene, die einen in ihrem wahren Erkenntniswert nicht einsichtigen Sachverhalt auflösen soll“¹⁴³. Für die literarische Tradition des Mittelalters und für das Prinzip des Grotesken ist dieser Umschwung von wesentlicher Bedeutung:

Damit wird diese Methode allmählich Ausdruck einer Dichterhaltung, die die Welt nicht mehr ausschließlich in kohärenten Symbolbezügen sieht, sondern sie als frei verfügbar betrachtet, die die Weltelemente mit Hilfe dieses Mittels intellektuell verfremdet und ein Spiel daraus macht.¹⁴⁴

Die Wende vom symbolisierenden Welt- und Textverständnis zum allegorisch geprägten Grotesken manifestiert sich vor allem in der „Crône“: Die freie Verfügbarkeit der Literatur und ihrer Inhalte zeigt sich (neben den sogenannten Wunderketten, zu denen die Begegnung Gaweins mit dem Mädchen und dem Riesen gehört) geradezu prädestiniert in der Hässlichkeitsbeschreibung eines Weggefährten Gaweins. In hundertsechzig Versen werden hier alle Register gezogen (Vgl. „Diu Crône“, V. 19621 – 19786).¹⁴⁵ Die Darstellung eines außergewöhnlich hässlichen Kerls unterscheidet sich nur unbedeutend von der des Waldweibs der „Crône“ oder der Ruel des „Wigalois“. Durch folgenden Ausspruch des Erzählers erhält die betreffende Textstelle in diesem Kontext allerdings einen besonderen Stellenwert: „Nature wolt vnschuldig sin/ An yme, als sie selbs iah,/ Da sie jne von erst an sah./ >Jch enwohrt dich nit<, sie dick sprach.“ („Diu Crône“, V. 19783 – 19786). Der Erzähler übernimmt hier dezidiert die Verantwortung für die Ausgestaltung und Formung des überaus hässlichen Kerls und spricht der Natur ihre schöpferische Kraft ab. Er bezieht sich selbst als literarisch Schaffender in den Schöpfungsakt mit ein. Dies entspricht – neben der Forderung nach einer Subjektivierung des Autors – vor

¹⁴² Vgl. Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV 2004 (UTB Bd. 2527), S. 305.

¹⁴³ Blank, Walter: „Zur Entstehung des Grotesken“. In: Harms, Wolfgang; Johnson, Peter L. (Hg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Berlin: Schmidt 1975, S. 40.

¹⁴⁴ Ebd. S. 41.

¹⁴⁵ Vgl. Schnell: Ekel und Emotionsforschung, S. 403.

allem einem Plädoyer für jene dichterische Kreativität und Fantasie, die sich gegen die bloße literarische Abbildung der Wirklichkeit stellt.¹⁴⁶

Am Grotesken bezeugt sich also die Wende von einer empiristisch-naturalistischen Literaturtradition zu einer Möglichkeiten entwerfenden, fantastisch-fiktionalen und kreativen Auseinandersetzung mit textlichen Sujets, wie sie sich hauptsächlich in der „Crône“ zeigt. Am Phänomen der Hässlichkeit beziehungsweise an den Hässlichkeitsbeschreibungen der Waldweiber lässt sich diese neu gewonnene dichterische Freiheit in besonderem Maße ausleben. Hier sind und werden weder Grenzen noch gesellschaftliche Bestimmungen – man bedenke die erwähnte soziale Exklusion der Antiheldinnen – gesetzt.

Hans Robert Jauss grenzt den Wirkungsbereich des Grotesken im Mittelalter allerdings radikal ein:

Das Groteske als spezifisch christliche Gestalt des Häßlichen, das nach den Implikationen der Poetik des Christentums selbstständig neben das Schöne treten soll, ist im Bereich der epischen Gattungen des Mittelalters nicht zu finden. Hier scheint sich jene Ästhetik neuplatonischer Herkunft am stärksten geltend zu machen, die [...] das Erbe der Antike in das christliche Mittelalter vermittelt hat.¹⁴⁷

Mit der „Crône“ und ihren zahlreichen grotesken Darstellungen kann Jauss“ These einer mittelalterlichen Ästhetik, die bloß vom Neuplatonismus geprägt ist, widerlegt werden. In Heinrichs „Crône“ ist sowohl eine Ästhetik, die sich auf die dichterische Freiheit und auf das Groteske als Stilmittel beruft, als auch eine neuplatonisch-ästhetische Auffassung vorhanden. Diese Ambivalenz aus mittelalterlichen und antiken Sichtweisen ist auch auf den „Wigalois“ übertragbar: In der Beschreibung des hässlichen Waldweibs Ruel sind zwar Merkmale des Grotesken zu finden (wie die Vermischung von verschiedenen Ebenen), allerdings ist sie gemäß der Kalokagathia-Vorstellung interpretierbar. Dieser Text ist in ästhetischer Hinsicht insofern als rückständiger zu betrachten, als dass grotesk überformte Darstellungen, wie sie etwa in den Wunderketten der „Crône“ auftreten, fehlen.

¹⁴⁶ Vgl. Schnell: Ekel und Emotionsforschung, S. 404 – 405.

¹⁴⁷ Jauss: Die Rechtfertigung des Häßlichen, S. 156.

2.3.3 Intertextualität und Körperlichkeit

Die hohe Gewichtung, die dem Phänomen der Hässlichkeit (und der Schönheit) sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ zukommt, zeigt sich in der elementaren Bedeutung von Intertextualität. In beiden Texten sind ganze Referenzsysteme des Schönen und Hässlichen vorhanden, die durch eine große Anzahl an expliziten und impliziten intertextuellen Bezügen repräsentiert werden. Dies verweist auf die Frage nach dem Stellenwert und den Inhalten des Begriffs der Körperlichkeit, wie er in den beiden höfischen Romanen beziehungsweise in der betreffenden literarischen Tradition auftritt.

Vorerst wird das detaillierte Referenzsystem des Schönen und Hässlichen rekonstruiert, wobei sich der Figurentyp abermals mit einem literaturtheoretischen Diskurs verbindet. Unter einem expliziten Intertext werden inter- und intratextuelle Bezüge verstanden, die die Hässlichkeit der Antiheldinnen mit höfischen Schönheiten vergleichen. Höfische Damen wie Larie des „Wigalois“ („Wigalois“, V. 6302), Jeschute aus Wolframs „Parzival“ oder Enite aus Hartmanns „Erec“ gelten als akzeptierte Normen, die dazu beitragen, dass die außergewöhnliche Hässlichkeit der wilden Weiber exemplifiziert werden kann. Die Grenzziehung zu allem Höfischen wird so verschärft und die hässliche Erscheinung der Waldweiber ins Unermessliche gesteigert. Die Schönheit der höfischen Frauen misst sich am Göttlichen und bildet den idealen Referenzpunkt in einem Verweissystem des Schönen und Hässlichen.

Die Bezugnahmen auf den Figurentypus der wilden Frau im Generellen und auf antik-rhetorische Schemata stellen implizite intertextuelle Verweise dar: Vergleiche mit teilweise analogen literarischen Frauenfiguren ordnen die Antiheldinnen dem Figurentyp der wilden Frau zu, der in der literarischen Tradition reichhaltig verankert ist. In diesem Kontext wird ersichtlich, dass die literarische Tradition des Mittelalters auf einen reichhaltigen Fundus an immer wiederkehrenden Elementen des Hässlichen zurückgreift.

Die zweite Form des impliziten Verweises zeigt sich im Rückgriff auf antike Textschemata. Hier ist die Kopf-bis-Fuß-Reihenfolge des Apthonius¹⁴⁸ und das

¹⁴⁸ Vgl. Gerok-Reiter: Waldweib, Wirnt und Wigalois, S. 166.

Theoderich-Porträt¹⁴⁹ des Sidonius Apollinaris zu nennen. Diese Textmuster werden in beiden höfischen Romanen regelrecht zelebriert.

Sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ ist also ein bemerkenswertes Referenzsystem an intertextuellen Verweisen vorhanden: Um die äußere Gestalt der Antiheldinnen begreifbar zu machen, beziehen sich beide Texte auf etliche stilistische Finessen, die die Hässlichkeit der Waldweiber steigern und sie als Gegenpole des Ideal-Schönen in das Referenzsystem eingliedern. Mithilfe von dramatisierenden und verstärkenden Elementen nähern sich beide Texte dem Endziel an, die äußere Erscheinung der Antiheldinnen hyperbelartig zu überformen.

Das reichhaltige System an intertextuellen Bezügen wirft nun die Frage auf, weshalb die Schönheits- und Hässlichkeitsdarstellungen beziehungsweise die Körperlichkeit in beiden Texten derart hoch gewichtet sind. Dies verweist auf eine aktuelle Tendenz der mediävistischen Forschung, die sich mit dem Aspekt des Körperlichen in mittelhochdeutschen Texten befasst.

Schon die Diskussion von Platons Kalokagathia-Prinzip hat gezeigt, dass eine Auseinandersetzung mit charakterlichen Dispositionen einer Figur auch deren äußeres Erscheinungsbild betrifft. Friedrich deutet den Körper als Zusammensetzung von vielen einzelnen Elementen¹⁵⁰ und so als „Kompositkörper [...]. Zwischen epiphanischer Schönheit (oben) und animalischer Hässlichkeit (unten) eröffnet sich für den Menschen ein ganzes Spektrum an Übergangszonen mit variablen Innen-Außen-Relationen“¹⁵¹. Der Körper fungiert als Einschreibesystem, an dem nicht nur materiale Indizien identifiziert werden, sondern ebenso Hinweise auf die Psyche. Zugleich zeichnen sich auf dem Körper gesellschaftlich-kulturelle Faktoren der jeweiligen Zeit ab: „Weil höfische Körper also von der Gemeinschaft, der sie angehören, durchdrungen und durch ihre Erziehung und Genealogie strukturiert sind, ist ihr Körper sozial ‚diaphan‘.“¹⁵²

Nun wird verständlich, dass der Körper als „kollektiver Körper“¹⁵³ angesehen werden kann; er ist geprägt von den jeweiligen Körpernormen und -vorstellungen der

¹⁴⁹ Vgl. Sidon. epist. I; 2, 2 – 3.

¹⁵⁰ Vgl. Friedrich: Grenzmetaphorik, S. 42.

¹⁵¹ Ebd. S. 42.

¹⁵² Philipowski, Silke-Katharina: „Erzählte und beschriebene Körper: ‚Allegorische Subversion‘ in der Epik des hohen und späten Mittelalters“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), S. 365.

¹⁵³ Ebd. S. 364.

Zeit. Philipowski veranschaulicht dies an der schon diskutierten Handschuhprobe der „Crône“.¹⁵⁴ Tugendlose Charakteristika werden am Körper selbst sichtbar gemacht. Der angelegte Handschuh gibt dem kollektiven Blick jene Körperstellen preis, die mit sündhaften Verhaltensweisen verbunden sind (Vgl. „Diu Crône“, V. 22938 – 25550): „Die Sichtbarkeit des höfischen Körpers ist die Unsichtbarkeit des Subjektiven und Privaten [...]: Nur der unsichtbare Körper, durch den man hindurchsehen kann, der gleichsam gläserne Körper, ist ein höfischer Körper.“¹⁵⁵ Am Körperlichen manifestiert sich somit nicht nur das Innere eines Menschen, sondern ebenso seine Zugehörigkeit zur gesellschaftlich-sozialen Ordnung.

In diesem Kontext verankert sich der Körper als Element in einem medialen Diskurs; er steht für ein Bindeglied vom Ich zur Welt und „ist Medium komplexer politischer, rechtlicher und kultureller Kommunikation“¹⁵⁶. In analoger Art und Weise wird dies an den beiden Antiheldinnen erkennbar: Das psychische Innere spiegelt sich am physischen Äußeren wider. Am Körper wird veranschaulicht, wie die Waldweiber in eine gesellschaftliche Abstufung eingeordnet werden können. Zahlreiche Elemente des Hässlichen extrahieren sie vom Höfischen als dem Kernbereich der sozialen Ordnung und drängen sie an den Rand des Existents. Der Körper der Antiheldinnen dient als Einschreibefläche, auf dem sich charakterliche und entfremdende materiale Elemente einprägen. Dies trägt wesentlich zu ihrer Entmenschlichung, zur Abgrenzung vom Höfischen und zur Betonung der Andersartigkeit bei.

Die körperliche Hässlichkeit der beiden Antiheldinnen enthält nicht nur eine ästhetische Dimension, sondern impliziert zugleich eine Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich-sozialen Diskurs. Außerdem ist in diesem Kontext ein medialer Diskurs involviert, wenn der Körper der Antiheldin als Einschreibefläche angesehen wird.

¹⁵⁴ Vgl. Philipowski: Erzählte und beschriebene Körper, S. 365.

¹⁵⁵ Ebd. S. 366.

¹⁵⁶ Friedrich: Grenzmetaphorik, S. 44.

2.3.4 Fazit zum Phänomen der Hässlichkeit

Das Phänomen der Hässlichkeit, wie es mit der Figurenkonzeption der Antiheldinnen verknüpft ist, hat primär eine exkludierende Funktion. Dies verdeutlicht sich in der Fragestellung nach der Einordnung der Waldweiber in Kategorien wie Natur und Kultur, Mensch und Tier, strahlende Schönheit und ungeheure Hässlichkeit, göttlich und teuflisch sowie höfisch und unhöfisch.

Die Eingliederung der Waldweiber in die Dichotomie von Natur und Kultur kann hier als eine wesentliche Erkenntnis betrachtet werden. Jene Indizien, die die wilden Weiber als Mischformen beziehungsweise als Störfälle in der Abgrenzung von Mensch und Tier entlarven, verweisen auf einen kulturtheoretisch-anthropologischen Diskurs. Diese hybride Dimension integriert ebenso einen theologischen Diskurs, der dem Animalischen einen sündhaften Aspekt zuschreibt. Hässlichkeit leitet sich im christlich-religiösen Kontext des Mittelalters vom Sündenfall und von sündhaftem Verhalten ab. Die unklare Zuordnung der Waldweiber drängt sie außerdem an den Rand der Gesellschaft und verbindet sich mit einem gesellschaftlich-sozialen Diskurs.

Die Ambivalenz, die das Phänomen der Hässlichkeit charakterisiert, überträgt sich ebenfalls auf einen ästhetischen beziehungsweise literaturtheoretischen Diskurs: Einerseits zeigt sich an den grotesk überformten Antiheldinnen eine literaturtheoretische Neuerung, die in einem freieren und spielerischen Umgang mit der Wirklichkeit mündet. Andererseits greift die Darstellung der Hässlichkeit auf antike Vorstellungen wie das Kalokagathia-Prinzip zurück. Diesbezüglich kann von einem Spannungsverhältnis von Innovation und Tradition gesprochen werden, das sich in den beiden Texten niederschlägt.

Letztendlich konstituiert sich die Figurenkonzeption der Antiheldinnen ebenfalls durch jenen Aspekt des literaturtheoretischen Diskurses, der die mehrschichtige Anwendung von intertextuellen Bezügen betrifft. Das verweist auf einen medialen Diskurs; der Körper wird zum Medium, das sowohl innerseelische Zustände als auch gesellschaftlich-soziale Faktoren abbildet.

3. Antiheldinnen und das Phänomen des Wunderbaren

Sowohl Ruel des „Wigalois“ als auch das Waldweib der „Crône“ sind mit magischen Fähigkeiten ausgestattet. Beide verfügen über übernatürliche Kräfte, die sie zu ernst zu nehmenden Gegnerinnen der Helden machen. Das Phänomen des Wunderbaren, das sich im magisch-fantastischen Gehalt des Figurentyps widerspiegelt, scheint in beiden Texten eine wesentliche Rolle zu spielen, denn „es wird ungehemmt mit grotesken, dämonischen, magischen, ja fantastischen Motiven gearbeitet“¹⁵⁷. Das Wuchern des Magisch-Wunderbaren, wie es in spätmittelalterlichen Texten auftritt, fokussiert sich in einem hohen Ausmaß in den Figuren der beiden Antiheldinnen. In diesem Kapitel soll die Bedeutung des Wunderbaren eruiert werden. Außerdem wird dargestellt, wie das betreffende Phänomen mit verschiedenen Diskursen verflochten ist.

3.1 Kennzeichen des Wunderbaren

Den Inhalt des Wunderbaren an den beiden Figuren festzumachen, erweist sich als definitorische Schwierigkeit: Was kann als Kennzeichen des Wunderbaren angesehen werden? Müssen Indizien des Dämonischen, des Unheimlich-Monströsen oder des Fantastischen ebenso in die Definition des Wunderbaren integriert werden?

Um diesen Fragestellungen auf den Grund gehen zu können, wird an dieser Stelle erneut das „Deutsche Wörterbuch“ von Jacob und Wilhelm Grimm herangezogen. Das lexikologische Werk soll in diesem Kontext zu einer umfassenden Begriffsklärung des Wunderbaren verhelfen.¹⁵⁸ Im Grimmschen Wörterbuch wird der Begriff des Wunderbaren unter anderem auf folgende Bereiche bezogen:

Ein erstes semantisches Indiz deutet darauf hin, dass das Wunderbare mit einem theologischen Diskurs verbunden ist. Es erhält hier jene Bedeutung, die „*in einer entsprechenden religiösen Anwendung, die sich vielfältig aufgliedert und bis in*

¹⁵⁷ Haug, Walter: „Das Fantastische in der späteren deutschen Artusliteratur“. In: Götter, Karl Heinz (Hg.): Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25. – 29. September 1982. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh 1984 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur Bd. 3), S. 134.

¹⁵⁸ Vgl. Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade. Trier: WVT 1999 (Literatur, Imagination, Realität Bd. 19), S. 29 – 32.

*jungen gebrauch hält*¹⁵⁹, hervorgehoben wird. Eming weist darauf hin, dass der religiöse Aspekt des Wunderbaren eine teuflisch-dämonische Dimension erlangt: „Der religiöse Begriff schließt hier auch das ‚umgekehrte‘ religiöse Wunder ein, also nicht nur die Werke Gottes [...], sondern auch diejenigen des Teufels und ähnlicher Mächte, die zum göttlichen Heilsplan gehören“¹⁶⁰. Die Semantik des Wunderbaren impliziert hier einen religiösen Tenor, wie er auch hinsichtlich der Antiheldinnen nachweisbar ist: Im „Wigalois“ wird Ruel explizit als „tiuvelin“ („Wigalois“, V. 6379) und zweimal als „tievels trût[e]“ („Wigalois“, V. 6443, 6452) beschrieben. Das Waldweib der „Crône“ wird als „des tievels praut“ deklariert (Vgl. „Diu Crône“, V. 9347), die mit einer Schar „tievel“ („Diu Crône“, V. 9505) in einer Höhle haust. In den vorangehenden Kapiteln wurde überdies festgestellt, dass der Figurentyp mehrfach mit dem Teuflischen assoziiert werden kann. Das Dämonische wird in dieser Auseinandersetzung folglich als Aspekt des Wunderbaren wahrgenommen.

Zweitens kann das Wunderbare als Instanz eines „geschehens, das die naturgesetze durchbricht oder zu durchbrechen scheint“¹⁶¹, identifiziert werden. Die übernatürliche Kraft der beiden Waldweiber widersetzt sich dem Anspruch der Normalität, der durch bestimmte Naturgesetze gegeben ist. Im „Wigalois“ wird der Held etwa von der Kraft des Waldweibs überrascht: „si lief zuo im âne wer;/ ir einer sterke was im ein her.“ („Wigalois“, V. 6363 – 6364). Gegen Ruels Kraft scheint auch ein Held, der für seine Kampfestugenden und seinen Mut gerühmt wird, nicht gewappnet zu sein:

daz starke wîp begreif in sâ, [...]
 als er wäre gebunden,
 sô truoc in diu tiuvelin
 under ir starken armen hin.
 swie starc der rîter wäre
 und swie wîten mære
 wær sin grôziu manheit,
 diu selbe vrouwe ungemeit
 truoc in hin als einen sac. („Wigalois“, V. 6372, 6378 – 6385).

Durch ihre übernatürlichen Kräfte gelingt es dem Waldweib, den Helden ohne große Umstände zu überwältigen. Das Ende von Wigalois scheint besiegelt, denn „si zôch im ûz sîn eigen swert;/ bî dem hâre vuorte sin hin;/ über einen ronen druhte in/ daz

¹⁵⁹ „Art. wunderbar, Adj.“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW28308> (11.11.2013).

¹⁶⁰ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 29.

¹⁶¹ Art. wunderbar, Adj. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (11.11.2013).

wîp bî sînem hâre, owê!“ („Wigalois“, V. 6417 – 6420). Dem Ritter ist es nicht möglich, sich gegen das wilde Weib zu wehren: Er ist sowohl seiner physischen als auch kognitiven Möglichkeiten beraubt: „si tet imz allez tiure/ beidiu sprechen unde regen./ [...] dem jungen rîter si dô nam/ die kraft und sîne sinne“ („Wigalois“, V. 6394 – 6395, 6400 – 6401). Ruels fantastische Fähigkeiten greifen den Helden Wigalois also nicht nur auf körperlicher, sondern ebenso auf geistiger Ebene an. Die wunderbaren Kräfte Ruels betreffen zugleich das Gedächtnis Wigalois‘, denn „Rûel diu ungehiure/ ergatzt in der âventiure/ und swaz im liebes ie geschach.“ („Wigalois“, V. 6406 – 6408). Der Held wird dementsprechend ganzheitlich vom Magisch-Wunderbaren vereinnahmt: Das Instrument der Magie, dessen sich Ruel bemächtigt hat, beeinflusst nicht nur die Physis des Helden, sondern besetzt genauso seine Psyche – seine Wehrlosigkeit verdoppelt sich dramatisch. Er kann sich weder mit dem Schwert befreien, noch auf die Fähigkeit der List vertrauen, die im ritterlichen Kampf ein wesentliches Instrument darstellt.

Auch der Held der „Crône“ steht den wunderbar-fantastischen Fähigkeiten des Waldweibs vorerst unbedarft gegenüber:

An Gawein si vil gah lief,
 Vnder arm si in swief,
 Da er stuont gen ir ze wer,
 Vnd *nam* in in ir gewer,
 Daz er sein nie wart gewar,
 Wie si wär chomen dar,
 Vnd truog in dan in *den* walt;
 Daz er sein selbes dehein gewalt
 Moht han, so habt si in. („Diu Crône“, V. 9426 – 9433)

Gawein wird von der Antiheldin überrascht und hat zunächst keine Chance, das schreckliche Waldweib zu bekämpfen. Anders als im „Wigalois“ beeinflussen die fantastischen Fähigkeiten des Waldweibs Gaweins psychischen Zustand nicht. Er kann sich daher rechtzeitig besinnen und seine Gegnerin durch einen Schlag mit dem Schwert besiegen (Vgl. „Diu Crône“, V. 9440 – 9445). Das Fantastische wird somit als Teilaspekt in die Konzeption des Wunderbaren integriert: Es wird als Fähigkeit, die Gesetze der Natur zu durchbrechen, angesehen.¹⁶²

Das Wörterbuch der Brüder Grimm deutet außerdem auf den Zusammenhang des Wunderbaren mit der „bedeutung 'ausserordentlich, erstaunlich' [...], 'sonderbar,

¹⁶² Art. wunderbar, Adj. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (11.11.2013).

seltsam^{“¹⁶³ hin. Der zugehörige semantische Hinweis „*in der anwendung auf monströse, abnorme bildungen tierischer oder menschlicher art*“¹⁶⁴ spezifiziert die primäre Begriffsbedeutung. Dies lässt sich auf die Figurenkonzeption der Antiheldinnen übertragen: Beide Waldweiber verfügen über tierische Attribute wie Klauen, Hundeohren, riesige Zähne et cetera; sie treten als Störfälle in der klaren Trennung zwischen Mensch und Tier, Natur und Kultur auf (Vgl. Kapitel 2.1.1). Diese „*kennzeichnung des gegensätzlichen, des aus extremen zusammengesetzten und gemischten*“¹⁶⁵ ist in beiden Texten fassbar. Wigalois selbst scheint sich der Herkunft und Gattung des Waldweibs nicht sicher zu sein, da er sie als *Kreatur* bezeichnet: „sol ich alsô verderben/ und âne wer ersterben/ von dirre créatiure?“ („Wigalois“, V. 6390 – 6393). Diese Definition des Wunderbaren intergriert somit jenen semantischen Teilaspekt, der sich auf das Monströse und in gewisser Weise Unheimliche bezieht.}

Die Semantik des Begriffs hat somit zwei wesentliche Teilaspekte, die sich auf das Wunderbare der betreffenden Figurenkonzeption niederschlägt: Die Definition des Grimmschen Sprachwörterbuchs bezieht sich auf das Teuflisch-Dämonische und Unheimliche, das sich in der Monstrosität der Antiheldinnen widerspiegelt. Außerdem verweist sie auf das Abnorme und Fantastische, das vom Natürlichen abweicht. Diese Teilaspekte werden in der weiteren Abhandlung als primäre Kennzeichen des Wunderbaren betrachtet.

3.1.1 Teufelsbündnerinnen: Magie als teuflisches Instrument?

Die vorherige semantische Analyse hat gezeigt, dass der Begriff des Wunderbaren einen teuflischen Gehalt integriert. In diesem Kapitel wird jener spezifische Aspekt des Wunderbaren beleuchtet. Außerdem wird eruiert, ob der Figurentyp der Antiheldinnen mit dem Teufelsbündnermotiv, wie es im „Wigalois“ eine tragende Rolle spielt, assoziiert werden kann.

Die Verbindung des Wunderbaren mit religiösen Inhalten bezeugt sich vor allem in der Figur des Roaz von Glois des „Wigalois“. Dieser hat seine Seele dem Teufel versprochen und im Gegenzug dazu magische Kräfte erhalten: „daz was ein tievel,

¹⁶³ Art. *wunderbar*, Adj. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (11.11.2013).

¹⁶⁴ Ebd. (11.11.2013).

¹⁶⁵ Ebd. (11.11.2013).

der im ie/ half unde riet wie/ er im verlür die sèle gar.“ („Wigalois“, V. 7325 – 7327). Nach dem Kampf mit Wigalois, der für den Teufelsbündner tödlich endet, wird Roaz „[...] verstolen dan/ zehant von der tievel schar/ daz sîn dâ niemen wart gewar/ unz daz man in ûz solde tragen“ („Wigalois“, V. 8136 – 8139). Dieses Ereignis lässt Wigalois über den mächtigen Wirkungsbereich Gottes sinnieren, denn „,hie bî mugt ir schouwen/ [...] daz unser toufe und unser segen/ ein schirm vür den tievel ist.“ („Wigalois“, V. 8142 – 8145).

Hier ist der theologische Diskurs von wesentlicher Bedeutung, denn nur die bekennende Christin beziehungsweise der bekennende Christ ist vom Teufel und seinen magisch-wunderbaren Machenschaften geschützt. Die Heidin und der Heide wird hingegen von den falschen Versprechungen des Teufels verführt: „vervluochet sî diu heidenschaft,/ sît an ir des tievels kraft/ sînen gwalt mac erzeigen.“ („Wigalois“, V. 8180 – 8182). Die Heidinnen und Heiden sind es also, die sich mit dem Teufel einlassen. Die christliche Gemeinschaft wird durch ihren Glauben davor geschützt, nicht widerstehen zu können und die Seele zu verpfänden. Der Held ist hier „nicht mehr nur Befreier, sondern auch Heilsbringer, sein ‚weltlicher‘ Auftrag wird durch einen göttlichen überhöht und seine zentrale *aventure* erhält eine heilsgeschichtliche Dimension“¹⁶⁶. Das Wunderbare, wie es Roaz durchaus zugesprochen werden kann, erhält im „Wigalois“ eine religiöse Bedeutung, die sich am literarischen Motiv des Teufelsbündners manifestiert.

Im Falle der beiden Waldweiber wird ein Bündnis mit dem Teufel nicht dezidiert angeführt. Dennoch ergeben sich einige Bezugspunkte, die darauf verweisen, dass der Figurentyp einen Anteil am Teufelsbündnermotiv habe könnte: Die beiden wilden Weiber werden etwa als „tiuvelin“ („Wigalois“, V. 6379) und als „tievels praut“ („Diu Crône“, V. 9505) bezeichnet. Außerdem wurde der Figurentyp in dieser Abhandlung bereits mit teuflischen Vorstellungen und Attributen assoziiert (Vgl. Kapitel 1.1.1 sowie Kapitel 2.1.1).

Wird das Teufelsbündnermotiv, das in der literarischen Tradition reichhaltig verankert ist, näher betrachtet, so ergeben sich einige Parallelen zu den Waldweibern: Es kommt als „Schema in den Blick, dessen sich Menschen zu verschiedenen Zeiten bedienten, um ein Verständnis von Phänomenen vorzuarbeiten, die in irgendeiner Weise unerklärlich und in ihrer Unerklärlichkeit bedrohlich

¹⁶⁶ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 186.

schienen“¹⁶⁷. Dass die Figurenkonzeption der Antiheldinnen einen bedrohlichen und unheimlichen Aspekt integriert, konnte bereits aus der begrifflichen Analyse des Wunderbaren abgeleitet werden. Außerdem werden die Antiheldinnen explizit als „ungehiure“ („Wigalois“, V. 6291) beziehungsweise als „vngehiivr“ („Diu Crône“, V. 9358) bezeichnet. Ihre Bedrohlichkeit zeigt sich überdies in den Kontroversen mit den Helden, die diesen beinahe zum tödlichen Verhängnis werden. Aus der chimärenhaften Gestalt des Figurentyps resultiert des Weiteren seine hybride Monstrosität, die unerklärlich und unheimlich erscheint. Diese spezifische körperliche Erscheinungsform lässt sich mit der Vorstellung, dass der Teufel jemanden direkt *in den Körper fährt*, kombinieren: „Auf der Darstellungsebene gehen somit Monstrosität und Teufelsbesessenheit Hand in Hand, denn um darzustellen, dass jemand besessen ist, können ihm monströse Züge >anerzählt< werden.“¹⁶⁸ Eine solche Teufelsbesessenheit setzt sich, neben ihrer Konkretisierung in körperlichen Merkmalen, ebenso in der Psyche fest. Nicht adäquate, nonkonforme Verhaltensweisen werden als Indizien dafür gesehen, dass der Teufel von der betreffenden Figur oder Person Besitz genommen hat.¹⁶⁹

Dies lässt sich auf die beiden Waldweiber übertragen, die das Teuflische bereits verinnerlicht haben: Indem sie zur Waffe greifen und sich so auf einem männlich-patriarchalischen Terrain bewegen, widersetzen sie sich der geltenden sozialen Ordnung. Sie stellen eine ernst zu nehmende Gefahr für die beiden Helden dar, die die Prototypen der höfischen Gesellschaftsordnung verkörpern.

Habiger-Tuczay bezieht sich in ihrer Abhandlung über den Dämonenpakt auf die Häresie als Motivation für einen Teufelsbund. Die Fähigkeit, Wunder zu wirken, lässt sich dementsprechend auf einen besiegelten Teufelspakt zurückführen.¹⁷⁰ Die überdurchschnittliche Kraft der beiden Waldweiber kann durchaus als häretischer Akt verstanden werden: Ruels Kraft erscheint dem Helden Wigalois etwa wie die eines ganzen Heeres (Vgl. „Wigalois“, V. 6364). Der Held Gawein der „Crône“ wird im Zuge eines derart ungleichen Kräfteverhältnisses überwältigt, dass es seine

¹⁶⁷ Schneider, Christian: „Das Motiv des Teufelsbündners in volkssprachlichen Texten des späteren Mittelalters“. In: Mahler, Bernd; Lörke, Tim (Hg.): Goethes *Faust* als Warnbuch. Tübingen: Francke 2005 (Faust-Jahrbuch Bd. I.2004), S. 166.

¹⁶⁸ Hammer: Ordnung durch Un-Ordnung, S. 223.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 222 – 223.

¹⁷⁰ Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: „Der Dämonenpakt in den mittelalterlichen Quellen“. In: Amsterdamer Beiträge zu älteren Germanistik 43-44 (1995), S. 235.

sinnliche Wahrnehmungskapazität schllichtweg übersteigt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9428 – 9430).

In beiden Texten ergeben sich also sprachliche und inhaltlich-semantische Hinweise, die auf das Teufelsbündnermotiv hindeuten. Allerdings wird in keinem der Texte explizit formuliert, dass die Antiheldinnen einen Bund mit dem Teufel eingegangen seien. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass die Waldweiber keine Teufelsbündnerinnen in Roaz' Sinne darstellen, aber dennoch in einer weniger spezifischen Art und Weise mit dem Teuflischen verknüpft sind.

Aus dieser Annahme resultiert letztendlich ein eschatologischer Beigeschmack, der sich vor allem im christlich-religiös überformten „Wigalois“ zeigt. Ruels unmenschliche Stärke, ihre äußere Gestalt, das Unheimlich-Bedrohliche, das ihr anhängt, und der Verstoß gegen soziale Verhaltensordnungen überführen sie als frevelhafte Ungläubige. Vor allem die Figur Ruel ist in diesem Kontext mit einem theologischen Diskurs verknüpft, der sich auf eine heilsgeschichtliche Dimension zurückführen lässt: Hier „spielt der Vorwurf der Gottlosigkeit auf die vom Teufel verführte Eva an, die auf Anraten der Schlange von der Vorgabe, Gott zu gehorchen, abweicht und sich dazu über den Mann stellt“¹⁷¹.

Der christlich-eschatologische Gehalt des „Wigalois“ zeigt sich des Weiteren in folgender Textstelle, in der sich Wigalois, von Ruel gefesselt, mit Gottes Beistand befreien kann:

dô si daz swert gegen im swanc,
dôn hêt er des deheinen [ge]danc
daz er iht lenger solde leben,
hêt imz got niht gegeben.
des genâde ist niht gelich;
daz erzeiget er aller tägelich. [...]
got der was genædic ie;
daz erzeigter an disem rîter hie. („Wigalois“, V. 6465 – 6470,
6482 – 6483)

Der Held erscheint hier als Märtyrer und Kreuzritter des christlichen Glaubens. Ihn treibt nicht nur die egozentrische Abenteuerlust auf dem Aventurenweg voran, sondern ebenso der kollektive Glaube an Gott. Er strebt nicht nur nach Ruhm und Ehre, sondern zugleich nach der Bekehrung der Heidin beziehungsweise des Heiden. An der Figur der Marine, die sich taufen lässt, exemplifiziert sich der missionarische

¹⁷¹ Böcking: Streitbare Frauen, S. 370.

Anspruch des Textes: „nâch ir bet toufte man dô/ vrouwen Marînen [...]/ dar nâch die mägde wol getân/ die vrouwe Marîne brâhte dar.“ („Wigalois“, V. 9510 – 9513). Eine solche Bekehrung ist jedoch hinsichtlich des Teufelsbündners Roaz und der beiden Waldweiber nicht möglich. Sie müssen umgehend eliminiert werden, da sie sich mit dem Teuflischen verbinden. Dem rechtschaffenen Helden Wigalois gelingt es jedenfalls, sich mit göttlichem Beistand aus den Fängen des Teuflischen und vor der magisch-wunderbaren Krafteinwirkung der Antiheldin zu retten.¹⁷²

Das Wunderbare der Texte scheint grundsätzlich mit dem theologischen Diskurs, der sich hier auf einen teuflischen Aspekt bezieht, verbunden zu sein. Diese Relation zeigt sich hauptsächlich im „Wigalois“: Seine eschatologische Grundhaltung entlarvt die magische Krafteinwirkung der Antiheldinnen und Antihelden als teuflische Instrumente. Das Magisch-Wunderbare fällt in diesem Kontext mit teuflischen und heidnischen Bestimmungen zusammen.

3.1.2 Magie als Körpereigenschaft versus magische Utensilien

Dieser Abschnitt befasst sich mit den verschiedenen Arten des Wunderbaren, die im „Wigalois“ und in der „Crône“ zu finden sind. Die Analyse der spezifischen Verwendungsweisen und Wirkungsbereiche des Wunderbaren soll dazu verhelfen, das Phänomen des Wunderbaren, mit dem die Antiheldinnen verbunden sind, näher bestimmen zu können.

In beiden Texten wird die Anwendung des Wunderbaren nicht auf das Personal begrenzt, das der fantastischen Aventurenwelt angehört. Auch höfische Figuren bemächtigen sich magisch-wunderbaren Kräften. Die Helden Wigalois und Gawein greifen etwa auf magische Utensilien zurück: Im „Wigalois“ wird der Held mit einem magischen Brot beschenkt: „gewohrt mit grôzer meisterschaft:/ von wurzen hêt ez solhe kraft/ daz in lie diu hungers nôt/ als erz engegen dem munde bôt;/ ez gap im muot und solhe maht:/ er wäre gewesen siben naht/ in einem walde âne maz/ als er sîn ein lützel gaz“ („Wigalois“, V. 4471 – 4478). Außerdem schützt er sich mit einem magischen Amulett vor dem Wirkungsbereich des Teufels: „dô was gewarnet

¹⁷² Vgl. Grubmüller, Klaus: „Artusroman und Heilsbringerethos. Zum >Wigalois< des Wirnt von Grafenberg“. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 107 (1985), S. 236 – 237.

der junge man/ mit einem brieve, der im wart/ gestricket an sîner vart/ umb sîn swert [...]“ („Wigalois“, V. 7334 – 7337).

Auch die „Crône“ enthält einige magische Utensilien wie etwa ein Zauberschwert, das die Minneabsichten von Gawein und Amurfina im Zaum hält:

Swer der meid solt ligen bei
Vnd ze deheinr vnstæt
Si immer iht gebæt
Oder wolt betwingen
Mit vngevüegem ringen,
Mit willen oder svnder danc,
Als er denne mit ir ranc,
So sleif ez auz der scheide
Vnd half dirre meide,
Daz ir von im niht gewar („Diu Crône“, V. 8517 – 8526)

Das Schwert hilft Gawein dabei, seinen Charakter nicht durch Unbeständigkeit oder Untreue zu trüben. Des Weiteren erscheint in der „Crône“ ein geheimnisvoller Becher, gefüllt mit einem Trank, der „vil starch zoub“ („Diu Crône“, V. 8660) verspricht: „Als schier er ez ze dem munde/ Jn dem goltvaz bot,/ Er muost minnen oder den tot/ Da von zehant kiesen/ Oder den sin da von verliesen“ („Diu Crône“, V. 8652 – 8656).

Neben diesen magischen Utensilien wird Wigalois eine weitere Form des Wunderbaren zuteil. Es handelt sich hier um eine göttliche Einwirkung, wie sie im vorherigen Kapitel schon erläutert wurde: Wigalois‘ Fesseln lösen sich aufgrund der Gnade Gottes (Vgl. „Wigalois“, V. 6465 – 6483). Dieser metaphysische Anteil am Wunderbaren impliziert, dass die Helden unbedingt auf übernatürliche Hilfestellungen angewiesen sind. Gawein und Wigalois, die Prototypen des Männlich-Heroischen, würden den Herausforderungen des teuflischen Aventurenwegs chancenlos gegenüberstehen, wenn keine wunderbaren Kräfte involviert wären. Der notwendige Aspekt des Wunderbaren lässt sich auf spezifische Strukturmerkmale des spätmittelalterlichen höfischen Romans zurückführen:

Das Negativ-Übernatürliche aber ruft das Positiv-Übernatürliche auf den Plan. [...] Weil also der Held trotz aller Perfektion mit seinen nur menschlichen Kräften dem Dämonischen nicht gewachsen sein kann, bedarf er eines besonderen Glücks, das mit der göttlichen Vorsehung zusammenspielt.¹⁷³

¹⁷³ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 211.

Der Zufall, der die Helden aus prekären Situationen rettet, bildet eine weitere Form der wunderbaren Einflussnahme: Im Kampf gegen Ruel ist es Wigalois' Pferd, das ihn aus den Fängen der Antiheldin befreit. Sie verwechselt sein Wiehern mit dem Gebrüll ihres Erzfeindes, einem Drachen: „sîn ors begunde schrifien/ und ze weien sîre./ dem wîbe enwart niht mîre/ wan daz sin alsô ligen liez;/ [...] si vorhte ir sîre; des gienc ir nôt:/ [...] dâ von vlôch des tievels trût.“ („Wigalois“, V. 6425 – 6428, 6448, 6452). Dieser helfende Zufall kann durchaus als *gottgewollt* gedeutet werden, wenn die vorherrschende eschatologische Grundhaltung des Textes bedacht wird: „So oder so: Er [Wigalois, M.N.] ist kein Ritter, der auf *âventiure* im Sinne einer Zufallsfahrt oder Bewährung geht. Der Weg des Wigalois zur *âventiure*, d.h. zu seiner Ordnungsaufgabe und ihrer Lösung, ist von oben gelenkt und zielgerichtet.“¹⁷⁴

Die höfischen Helden greifen also auf Wundermittel zurück, die sowohl auf magischen als auch religiösen Quellen basieren. Beide Arten scheinen prinzipiell gleichrangig nebeneinander zu stehen. Dies bezeugt vor allem Wigalois' passive Haltung, die er hinsichtlich von übernatürlichen Phänomenen einnimmt: Er reflektiert weder über die Wirkungsweise, die Herkunft oder die Substanz der magischen Utensilien. Außerdem bezieht er sich nicht auf die religiösen Hilfestellungen, die ihm zuteilwerden, oder bedankt sich beim göttlichen Absender. Beide Arten der wunderbaren Hilfsmittel werden unreflektiert angenommen, genutzt und wieder abgegeben.

Dies bedeutet, dass im „Wigalois“ keine bloß negative Wertung des Magisch-Wunderbaren vorzufinden ist. Der Held bedient sich ohne Zweifel jeglicher Wunderdinge und erteilt der weltlichen Magie keine Absage im Dienste der Religion. Das Phänomen des Wunderbaren ist im „Wigalois“ nicht bloß religiös überformt – der religiöse Aspekt der Magie und eine eigentümliche Faszination am Wunderbaren sind gleich gewichtet. In der „Crône“ gewinnt jene Faszination am Fantastischen allerdings die Überhand.¹⁷⁵

Das Magisch-Wunderbare, wie es den Waldweibern zugehörig ist, ist in einer davon zu unterscheidenden Art konstituiert. Während den Helden magische Utensilien und göttliche Wunder zukommen, besteht die einzige wunderbare Hilfestellung der

¹⁷⁴ Dietl, Cora: „Wunder und *zouber* als Merkmal der *âventiure* in Wirnts *Wigalois*?“ In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 310.

¹⁷⁵ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 201, 212 – 215.

Antiheldinnen in ihrer Anteilnahme am Magischen selbst. Ihre hybride, chimärenhafte Gestalt und die übernatürlichen Kräfte weisen darauf hin, dass das Wunderbare mit ihren Körpern untrennbar verbunden ist. Die beiden Antiheldinnen können ihre metaphysischen Fähigkeiten nicht beiseitelegen, wie es Gawein und Wigalois mit den magischen Utensilien möglich ist. Die Art, wie sie sich dem Magisch-Wunderbaren bemächtigen, ist alles einnehmend: Sie wirkt sich sowohl auf die physische Gestalt als auch auf Fähigkeiten und psychische Konstituenten aus. Während sich die Helden im Notfall hilfreicher magischer Utensilien bedienen, sind die Antiheldinnen dem Wunderbaren mit Leib und Seele verschrieben. Die magischen Kräfte liegen in ihrer Natur; sie einfach abzulegen, ist ausgeschlossen.

Hierbei wird ersichtlich, dass sowohl das höfische Personal als auch die Figuren der Aventiurenwelt vom Magisch-Wunderbaren Gebrauch machen: Dies impliziert, „dass sich [...] die Grenzen zwischen höfischer und wunderbarer Sphäre grundlegend verwischt haben“¹⁷⁶. Das Wunderbare kann von beiden Parteien als Hilfsmittel eingesetzt werden, ohne dass dabei (vor allem in der höfischen Sphäre) gegen religiöse oder gesellschaftlich-soziale Normen verstoßen wird. Allerdings ist hier eine auf diese Abhandlung bezogene Differenzierung zwischen schwarzer und weißer Magie notwendig, auf der die Ausdehnung des magischen Wirkungsbereichs basiert.

Von schwarzer Magie wird in dieser Analyse dann gesprochen, wenn sie einerseits aus der Verbindung mit dem Teuflischen zu resultieren scheint. In Kapitel 3.1.1 wurden die magischen Fähigkeiten der Antiheldinnen als teuflische Instrumente identifiziert. Andererseits vereinnahmt die schwarze Magie sowohl den Körper als auch den Geist der entsprechenden Person. Diesbezüglich ist auf die hybride Gestalt der Antiheldinnen zu verweisen, deren monströser, abnormer Charakter sich in ihrem Inneren widerspiegelt. Neben den beiden Waldweibern verkörpert der Teufelsbündner Roaz von Glois des „Wigalois“ eine Figur, die sich mit schwarzer Magie eingelassen hat.

Weiße Magie integriert dagegen die magischen Utensilien, die die Helden aus Situationen retten, die ausweglos sind oder ihre Fähigkeiten übersteigen. Diese Hilfsmittel können genutzt und wieder abgelegt werden. Hier ist es nicht der Körper oder der Geist des Helden, der vom Wunderbaren vereinnahmt wird. Der Held selbst

¹⁷⁶ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 197.

bemächtigt sich des Magisch-Wunderbaren. Außerdem ist in diesem Kontext jene Ausformung des Wunderbaren bedeutsam, die auf einer göttlichen Hilfestellung basiert. Sie unterstützt den Helden, der den teuflischen Herausforderungen des Aventiurenwegs zu unterliegen droht. Die Beschaffenheit der weißen Magie impliziert also, dass sie von einem Mitglied der höfischen Sphäre angewandt wird, dass sie wieder abgelegt werden kann und mit einem göttlichen Aspekt verknüpft ist.

Diese Charakteristika lassen sich – außer an den Helden Gawein und Wigalois – an der magischen Kraft des Zauberers Gansguoter der „Crône“ festmachen. Der Gestaltwandler und Magier ist dem höfisch-arthurischen Bereich zuzusprechen, was folgende Textstelle bezeugt:

Itzunt was er ein pfaff wol gelert,
Der sich also hatt verkert.
Das hatt er von listen gar:
Wie er wolte sin geuar,
Das kund er wol geschaffen.
Es was von dem pfaffen
Manig grosz auenüre ergangen [...]
Er hies von Michelolde
Der hübsch Gansgüter,
Mit dem Artuses mütter
Tougen von Brytanien für. („Diu Crône“, V. 13025 – 13031,
13034 – 12037)

Schon Gansguoters genealogischer Hintergrund verweist auf seine Rolle als *guter* beziehungsweise weißer Magier:

[H, M.N.]is evil disposition is reversed to a benevolent one, and his social status is that of a highly respected [...] member of the Arthurian family. [...] [H, M.N.]e stands out as the hero's tester, helper, and guide, indispensable in a world dominated by evil giants, unpredictable goddesses, and demonic creatures.¹⁷⁷

Die Figur des Magiers Gansguoter weist einige Parallelen zu Cundrie des „Parzivals“ oder zur Sibille des „Eneasromans“ auf: Auch er grenzt sich von den monströsen Figuren der Außenwelt ab, die sich der schwarzen Magie verschrieben haben, indem er als „pfaff“ („Diu Crône“, V. 13025) und andererseits als „wol gelert“ („Diu Crône“, V. 13025) beschrieben wird. Seine religiöse Gesinnung und seine Beziehung

¹⁷⁷ Dick, Ernst S.: „The Hero and the Magician. On the Proliferation of Dark Figures from *Li Contes del Graal* and *Parzival* to *Diu Crône*“. In: Haymes, Edward R.; Cain Van D'Elden, Stephanie (Hg.): The dark figure in medieval German and Germanic literature. Göppingen: Kümmerle 1986 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd. 448), S. 129.

zu anthropologischen Kulturgütern lassen Gansguoter als höfische Beispielfigur erscheinen, auch wenn er an sich ein Magier ist.

Die Analyse der unterschiedlichen Ausformungen der Magie führt zur Erkenntnis, dass das Wunderbare im „Wigalois“ und in der „Crône“ zwei unterschiedliche Aspekte beziehungsweise Diskurse integriert. Einerseits enthält es eine religiöse Dimension. Diese konstituiert sich im Falle der Antiheldinnen durch ihre Verknüpfung mit dem Teuflisch-Dämonischen und im Falle von Wigalois durch die Lenkung Gottes und religiöse Wunderwirkungen. Andererseits wird in beiden Texten eine eigentümliche Faszination für das Wunderbare ersichtlich. Magische Utensilien und Hilfsmittel erscheinen in einem hohen quantitativen Ausmaß: „Die Welt der Romane erscheint bisweilen wie ein riesiger Spielzeugladen, vollgestopft mit lauter Zauberdingen.“¹⁷⁸ Besonders in der „Crône“ ist diese Faszination am Wunderbaren vorherrschend, wie es etwa die Wunderketten-Episoden belegen: Unerklärliches, Unheimliches und Übernatürliches reiht sich unreflektiert aneinander.

Der „Wigalois“ präsentiert sich diesbezüglich vielschichtiger: Einerseits besteht eine „Tendenz zur Rationalisierung und vor allem zur Subjektivierung, das Wunderbare wird ‚erklärt‘“¹⁷⁹, was sich auch in der Ruel-Episode niederschlägt: Ihr unhöfisches Verhalten, das sich durch ihre magischen Fähigkeiten steigert, wird begreifbar und nachvollziehbar gemacht, indem Ruels Trauer um Feroz erwähnt wird: „sus verlös si ir lieben man;/ des wolde si in engelten lân.“ („Wigalois“, V. 6361 – 6362). Andererseits ist der schon angeführte eschatologische Aspekt in diesem Text allgegenwärtig. Ruels Magie ist ein Instrument des Teufels und der Held stellt eine Art Kreuzzugsritter oder Märtyrer im Dienste der Christenheit dar. Sein Ziel ist es, das Heidnische zu bekehren beziehungsweise das Teuflische radikal auszumerzen.

Das Phänomen des Wunderbaren, wie es sich im „Wigalois“ und in der „Crône“ darstellt, weist zwei wesentliche Tendenzen auf – die Integration eines religiösen Aspekts in den Bereich des Wunderbaren beziehungsweise die grundsätzliche Faszination am Fantastischen –, die auf eine einheitliche Basis zurückgeführt werden können: Um dem Helden, der durch die *totale Perfektion* überformt ist, gegenüberzutreten zu können, muss die Außenwelt der Antiheldinnen über ein hohes Ausmaß an magisch-wunderbaren Elementen verfügen: Dem „absolut vollkommenen

¹⁷⁸ Kieckhefer, Richard: Magie im Mittelalter. Aus dem Englischen übers. von Peter Knecht. München: C.H. Beck 1992, S. 125.

¹⁷⁹ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 228.

Helden entspricht also eine dämonisierte Aventurenwelt¹⁸⁰. Die Charakteristik der spätmittelalterlichen Heldenkonzeption schlägt sich somit auf die Textstruktur nieder. Sie formt den Aufbau und die Zusammensetzung der Gegenwelt mit ihren Bewohnerinnen und Bewohnern und bedingt ebenso die Konzeption des Wunderbaren in den beiden Texten. Es kann letztendlich davon ausgegangen werden, dass sich hier zwei Diskurse gegenüberstehen, die sich teilweise rivalisieren oder überlappen: Einerseits beziehen sich die Texte auf einen literaturtheoretischen Diskurs, der sich mit dem Umgang mit literarischer Fiktion und Fiktionalität beschäftigt. Andererseits greift ein theologischer Diskurs in die Textstrukturen ein, der den Gegensatz eines göttlichen und teuflischen Aspekts des Wunderbaren belegt.

¹⁸⁰ Vgl. Haug: Paradigmatische Poesie, S. 211.

3.2 Magische Raumkonzeptionen: Die magisch-wunderbare Außenwelt der Antiheldinnen

Die Betrachtung des Wunderbaren, das der Figurenkonzeption der Antiheldinnen als Teilaспект zukommt, schließt eine Auseinandersetzung mit den Raumkonzeptionen beider Texte mit ein. Die Mitglieder des Artushofs Gawein und Wigalois stehen mit den Waldweibern Bewohnerinnen der vom Wunderbaren durchsetzten Aventiurenwelt gegenüber. Somit stellt sich einerseits die Frage nach der räumlichen Komposition der Texte, die in diesem Kapitel analysiert wird. Andererseits soll zugleich auf eine mögliche Wechselwirkung des Wunderbaren mit den Raumkonzepten im „Wigalois“ und in der „Crône“ eingegangen werden.

In diesem Kontext erweist sich Jurij M. Lotmans Auseinandersetzung mit dem Aspekt des künstlerischen Raumes als einträgliches Modell. Er sieht die Raumkonzeption als Funktion, die die jeweilige Wirklichkeit eines literarischen Textes konstruiert:

Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt [...]. [...] Daraus ergibt sich die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen. [...] Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt [...] sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet.¹⁸¹

Im räumlichen Konzept bildet sich dasjenige Weltbild ab, das ein literarischer Text vorgibt. Somit wird ersichtlich, dass „das räumliche Modell der Welt in diesen Texten zum organisierenden Element wird, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“¹⁸².

Wie die beiden Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“ durch ihr räumliches Ordnungsprinzip organisiert werden, wird nun dargestellt. Im Rahmen der Untersuchung wird analysiert, wie die Figurenkonzeption der Antiheldinnen von jener Wechselwirkung, die das Räumliche und Wunderbare betrifft, beeinflusst wird. Für beide Texte gilt hier vor allem jenes räumliche Ordnungsprinzip, das den literarischen Raum in zwei voneinander abgegrenzte Teile spaltet:¹⁸³ Dem Artushof

¹⁸¹ Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink 1972 (UTB Bd. 103), S. 312 – 313.

¹⁸² Ebd. S. 316.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 328.

und seinen höfischen Bewohnerinnen und Bewohnern steht die magisch-wunderbare Aventiurenwelt gegenüber, in der sich Unwesen wie die beiden Waldweiber herumtreiben.

Die Aventiurenwelt, die hier als Außenraum angesehen wird, ist vom Magischen durchzogen. In ihr bewegen sich – neben den wilden Waldweibern – eine Menge an Zauberern, Riesen und anderen übernatürlichen Gestalten. Allein in der „Crône“ begegnen dem Helden Gawein mit Assiles (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 5469), Reimambran (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 9727), dessen Verwandten Galaas (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 9809), dem schon erwähnten schauderhaften Riesen mit dem schönen Mädchen (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 14129) und Bayngranz von Aynsgalt (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 26870) fünf Riesen, die mit dem Magisch-Wunderbaren verbunden sind. Auch im „Wigalois“ treten zwei Riesen auf (Vgl. „Wigalois“, ab V. 2064) und mit Roaz von Glois (Vgl. „Wigalois“, ab V. 3652), Karrioz von Glois (Vgl. „Wigalois“, ab V. 6545) und dem Chimären Marrien (Vgl. „Wigalois“, ab V. 6930) weitere Gestalten, die sich der Magie verschrieben haben. Diese exemplarische Liste an magischen Figuren verweist auf ein räumliches Organisationsschema, das mit dem Wunderbaren verknüpft ist: Alle angeführten Gestalten erscheinen nicht am Artushof, sondern im magischen Außenraum der Antiheldinnen. In dieser Welt stellt Magie, wie sie den Waldweibern zugeschrieben wird, ein geläufiges Instrument dar.

Zudem wird ersichtlich, dass die Aventiurenwelt außer dem magisch-wunderbaren Aspekt eine bedrohliche und befremdliche Dimension integriert. Bevor Wigalois auf Ruel trifft, wird er mit der unwegsamen, wilden Welt des Außenraums konfrontiert. Er kommt – versunken in allerlei Gedanken – vom rechten Weg ab, der ihn in das Land Korntin leiten soll (Vgl. „Wigalois“, V. 6251 – 6255):

einem stîge volget er nâch
ûz gegen der linken hant
der was grasic unde ungebant.
er truoc in verre in den walt,
dâ manic boum was gevalt
und grôze ronen lâgen. [...]
an ein wazzer er dô reit,
daz waz tief und sô breit
daz niht vurtes darüber gie. [...]
dar kom der rîter mit dem rade
von des waldes enge
gesloffan durch gedrenge.
Nu was bî im ein holer stein.
(„Wigalois“, V. 6256 – 6261, 6265 – 6267, 6279 – 6281, 6284)

Auch Gawein kämpft sich in der „Crône“ durch die raue Natur, bevor ihn seine Reise zum Waldweib führt:

Ze winster hant er ab vienc
Jn ein vinster tan einen *stich*. [...]
Schier chom *er* zeiner fluot,
Da gewan er groz arebeit. [...]
Den wech gen einem hohen graben
Kert er daz ors mit den sporn
Durch hak beidiv vnd dorn,
Vntz er di sla reht ervant
Hoh auf einr stein want, [...]
Er vernam ein grimmen galm,
Des laut was so eisleich,
Daz ir der walt gar geleich
Jn einr stimme mit erdoz. („Diu Crône“, V. 9132 – 9133, 9136 – 9137, 9175 – 9179, 9329 – 9332)

Grundsätzlich ist erkennbar, dass sich beide Helden auf dem Weg zu einem bestimmten Ziel befinden. Der Weg kann „gewissermaßen [als, M.N.] die Möglichkeitsform des Abenteuers“¹⁸⁴ angesehen werden. Allein der Akt des Auf-dem-Weg-Seins impliziert das Abenteuer; der Reisende tritt aus der heimatlichen Komfortzone, die vom arthurischen Innenbereich repräsentiert wird. Die Naturlandschaft der Aventurenwelt zeigt sich in beiden Texten rau, unwegsam und zivilisationsfern. Die Helden befinden sich in finsternen Wäldern, treffen auf tiefe Gewässer und steile Felswände. Wald und Gebirge deuten im mittelalterlich-literarischen Denken auf „einen Ort der Furcht, Wohnung von Dämonen, wilden Tieren und Leuten, Monstren, Riesen und Zwergen“¹⁸⁵ und bilden den Gegenpol zur organisierten und zivilisierten Gesellschaft am Königshof und seiner Umgebung¹⁸⁶. Der magische Inhalt einerseits, der Gegensatz zur höfischen Ordnung andererseits verweisen auf den Außenraum als einen bedrohlichen, chaotischen, menschen- und heldenfeindlichen Ort.

Der Innenraum des Artushofs präsentiert sich in gegensätzlicher Art und Weise:

Als ichz vernomen hân,
sô lac daz hûs an einer plan.
ein grôz föreis dar an stiez.
der künic daz vil selten leiz
ern rite baneken drin. [...]
durch den walt ein wazzer vlôz

¹⁸⁴ Trachsler, Ernst: Der Weg im mittelhochdeutschen Artusroman. Bonn: Bouvier 1979 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik Bd. 50), S. 146.

¹⁸⁵ Habiger-Tuczay: Wilde Frau, S. 605.

¹⁸⁶ Vgl. Trachsler: Der Weg im Artusroman, S. 158.

vür daz hûs an einer sît;
 daz waz eben unde wît,
 besetzet vil hêrliche
 mit mangem vürsten rîche,
 die alle gehüset hêten drin. [...]]
 daz hûs was wol berâten
 mit vil grôzer rîchheit, [...]]
 Ein palas hêt diu künigin
 daz waz märmelsteinin,
 gezieret wol begarwe, [...]]
 daz hûs daz was sinwel,
 beliewet umb und umbe wol. („Wigalois“, V. 176 – 180, 187 –
 192, 197 – 200, 222 – 224, 227 – 228)

Die Beschreibung des Artushofs in der „Crône“ fällt ungleich kürzer aus, allerdings wird die prächtige Dekoration der Burg erwähnt: „Ez wær wol behangen/ Mit seidein lachen langen/ Vnd anders wol beraten./ [...] Ouch moht man da schowen/ Schoener chleinod vil.“ („Diu Crône“, V. 579 – 581, 635 – 636). Neben dieser außergewöhnlichen Ausstattung und Architektur scheint am Artushof kein Platz für das Magische zu sein. Hier setzen sich die Einwohnerinnen und Einwohner nicht mit einem Repertoire an übermenschlichen Fähigkeiten durch, sondern mithilfe eines möglichst hohen Ausmaßes an Tugend, Ritterlichkeit und Sittsamkeit. Die wunderbare Welt der Antiheldinnen präzise von der nicht-magischen Innenwelt der Helden abzugrenzen, scheint vorerst ein Leichtes zu sein.

Dem widersprechen allerdings einige Textstellen beider höfischer Romane. In der „Crône“ dringt das Wunderbare etwa durch die Becher- und Handschuhprobe an den Artushof vor: Einerseits tritt ein Mischwesen – halb Fisch, halb Mensch – als Überbringer des Zauberbechers am Hof auf und andererseits werden die dort Anwesenden durch einen magischen Becher auf ihre Tugend oder Untugend geprüft. Der Becher unterscheidet sich in dem Sinne vom herkömmlichen Trinkgefäß, als dass „[...] in seins meisters hant/ Wider nature gewohrt hat.“ („Diu Crône“, V. 1104 – 1105). Er gibt dem öffentlichen Blick Untugenden der Trinkenden beziehungsweise des Trinkenden preis. Bezeichnenderweise ist kein Hinweis darauf zu finden, dass das Wunderbare, dem schon eine mögliche teuflisch-dämonische Basis zugeschrieben wurde, am Artushof auf einen Widerstand trifft. Die Anwesenden sind vielmehr darüber beunruhigt, dass ihre Untugenden öffentlich gemacht werden könnten:

>Div hohzeit wil bosen.
 Dirre kopf vnd sölich kosen,

Daz Key von in allen tuot,
 Daz machet vns vngemuot,
 Wan der schad ist manigvalt.
 Ez ist auz der tagalt,
 Daz wir *daz* sehen müezen
 Vnd sein niht mögen gebüezen,
 Daz wir sein mit dem schaden
 So manigvalticlich geladen
 An üns vnd vnsern wiben [...]< („Diu Crône“, V. 1835 – 1845)

Dass hier magisch-heidnische Bräuche in den höfischen Bereich gelangen, bleibt im Hintergrund. Die Handschuhprobe ist ähnlich konzipiert: Die Botin erklärt, dass der Handschuh eine Körperhälfte unsichtbar mache, insofern die betreffende Person absolut makellos und tugendhaft sei. Artus verlautbart nun, dass er gerne sehen wolle, „was von yme wonders geschehen/ Möhte [...]“ („Diu Crône“, V. 23440 – 23441).

In beiden Situationen wird die magische Wirkung der Utensilien nicht als fraglich eingestuft. Hier wird ersichtlich, dass das Wunderbare nicht mehr nur der magischen Außenwelt und ihren Bewohnerinnen und Bewohnern vorbehalten ist, „sondern durch verschiedene Elemente über die *aventure*-Welt hinausgreift und dabei nicht nur zur Konstituente des Artushofs, sondern auch zum Attribut des Helden wird“¹⁸⁷. Die höfische Innenwelt integriert das Wunderbare als Teilespekt in ihre Struktur.

Auch die Konzeption der Außenwelt erweist sich nicht als derart einschichtig, wie dies vorerst angenommen wurde. Das Phänomen des Wunderbaren gilt nun nicht mehr als solides Kriterium, das den Außen- vom Innenraum abtrennt. In diesem Kontext konkretisiert sich ein weiteres Phänomen, das die Raumkonzeptionen der betreffenden höfischen Romane beziehungsweise vor allem jene des Textes „Wigalois“ bestimmt. Zur Opposition der Kategorien höfisch und nicht-höfisch, die die Außen- und die Innenwelt des arthurischen Romans bislang voneinander abgetrennt hat, tritt nun ein weiterer Aspekt hinzu: Die Raumkonzeptionen integrieren einen religiösen, das heißt christlichen und heidnisch-dämonischen Aspekt.

Die Aventurenwelt Korntin des „Wigalois“ ist etwa keine primär wunderbare magische: Ursprünglich stellt sie ein höfisches Reich dar, das jedoch verzaubert wird, als ihr Besetzer Roaz von Glois ein Bündnis mit dem Teufel eingeht. Aus

¹⁸⁷ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 147.

diesem Bündnis resultiert der magische Gehalt Korntins: „daz bûwet nû ein heiden,/ Rôaz von Glois ist er genant;/ [...] er hât durch sînen zoubelist/ beidiu sêle unde leben/ einem tievel gegeben;/ der tuot durch in wunders vil:/ er vüeget im allez daz er wil;/ alsô gevuocter im daz lant.“ („Wigalois“, V. 3652 – 3653, 3656 – 3661). Letztendlich etabliert sich das Reich wieder zu einer vollkommen höfischen Welt; der vormals magisch-wunderbare Außenraum wird von Wigalois zum höfischen Innenraum umgestaltet.¹⁸⁸ Dies erklärt zugleich, warum in Korntin sowohl wunderbare Gestalten wie Ruel als auch Adelige und anderes höfisches Personal zu Hause sind.¹⁸⁹ Dieser Aspekt, der auf religiösen Vorstellungen beruht und nun in die Raumkonzeption beider Texte integriert ist, schlägt sich auch auf die beiden Waldweiber nieder: Die „Gegner können nun dezidiert diabolisch erscheinen, die Unwesen in der *Crône* [und im „Wigalois“, M.N.] sind Teufelskinder“¹⁹⁰. Während sich Roaz als heidnisch, aber dennoch höfisch präsentiert, sind die beiden Antiheldinnen gänzlich ins Negative zu überführen: Sie sind nicht-höfisch wie auch heidnisch-dämonisch, was ihren sicheren Tod besiegt.

Hier wird ersichtlich, dass den Raumkonzeptionen der beiden Texte eine exkludierende Funktion zukommt, die sich auf zwei unterschiedliche Aspekte bezieht: In einer (Außen-) Welt, in der sich die Figuren zwischen den Polen höfisch oder nicht-höfisch sowie heidnisch oder nicht-heidnisch bewegen, kommt den Antiheldinnen die negativste aller Kombinationen zu – sie müssen notwendigerweise besiegt werden. Für die Raumkonzeption der beiden Texte bedeutet diese Integration des religiösen Aspekts vor allem, dass sich die Grenzen der Aventiurenwelten öffnen. Das *gängige* räumliche Schema, das nur eine Bewegung zwischen den Kategorien höfisch und nicht-höfisch zulässt, bricht auf: „Die Gegensätze von Gut und Böse, von Hell und Dunkel beginnen also eigentlich zu schimmern. Im Negativen scheint etwas Positives zu stecken, im Dämonisch-Gefährlichen gibt es etwas Lichthaf tes.“¹⁹¹ Die Aventiurenwelt muss nun nicht mehr gänzlich unhöfisch sein; an den beiden Waldweibern komprimiert sich jedoch das Negative.

¹⁸⁸ Vgl. Dimpel, Friedrich Michael: „Fort mit dem Zaubergrütel! Entzauberte Räume im >Wigalois< des Wirnt von Grafenberg“. In: Glauch, Susanne; Köbele, Susanne u.a. (Hg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter. Berlin: de Gruyter 2011, S. 33.

¹⁸⁹ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 224, 226.

¹⁹⁰ Haug: Das Fantastische in der Artusliteratur, S. 143.

¹⁹¹ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 212.

Ausgehend von dieser Erkenntnis, die sich darauf bezieht, dass die Grenzziehung zwischen Innen- und Außenraum unterminiert wird, ergibt sich die Möglichkeit, dass „die Aventiurenwelt gegenüber einem in seiner Perfektion erstarren Helden in Bewegung gerät, [...] [nämlich, M.N.] daß man sie dem Fantastischen oder dem fabulierenden Spiel öffnet“¹⁹²: Diese Wucherung des Wunderbaren zeigt sich vor allem in der „Crône“. Man bedenke etwa die Wunderketten, die rasche Abfolge von aventiurenhaften Kämpfen, in die die grauenhaft-wunderbaren Gegnerinnen und Gegner involviert sind, oder die groteske Überzeichnung des Waldweibs. Die Antiheldinnen beider Texte werden mit allen Mitteln und Kunstgriffen vom menschlichen, höfischen und christlichen Bereich abgegrenzt, sei es hinsichtlich ihrer ethischen Grundhaltungen und den darauf bezogenen Verhaltensweisen, ihrer äußereren Gestalt oder eben ihrer Anteilnahme am Wunderbar-Magischen.

Diese Öffnung der Aventiurenwelten beziehungsweise das Weichzeichnen der Raumgrenzen hat durchaus einen Anteil an der Figurenkonzeption der Antiheldinnen: In einem Außenraum, in dem auch Antagonistinnen und Antagonisten höfische Charakteristika aufweisen können, erscheinen die beiden Waldweiber in einem noch grauenhafteren Licht. Die Raumkonzeptionen, die die Grenzen zwischen Innen und Außen verschwimmen lassen, tragen zu einer Wucherung des Fantastischen bei. So sind der Überformung der beiden Antiheldinnen in fantastisch-wunderbarer Hinsicht keine Beschränkungen mehr auferlegt. Die Raumkonzeption der beiden Texte wird also von der Öffnung des Innenraums und des Außenraums bestimmt und ist vor allem mit zwei Diskursen verbunden: Die Aufweichung der Grenzen zwischen den beiden literarischen Räumen bedingt, dass wunderbar-fantastische Elemente in den Innenraum aufgenommen werden. Der religiöse Aspekt, der nun in die räumliche Struktur integriert ist, verweist darauf hin, dass sich die Dichotomie höfisch – nicht-höfisch auflöst. Die literarische Raumkonzeption der Texte beruft sich somit einerseits auf einen theologischen Diskurs, der sich mit der Opposition eines christlichen und eines teuflisch-dämonischen Aspektes des Wunderbaren beschäftigt. Andererseits wird in diesem Kontext ein literaturtheoretischer Diskurs miteinbezogen. Das Wunderbare, wie es in den Texten aufgefasst und dargestellt wird, wird hier als Teilaспект der Termini Fiktion und Fiktionalität begriffen.

¹⁹² Haug: Paradigmatische Poesie, S. 228.

3.3 Eine Theorie des Wunderbaren der Antiheldinnen

In diesem abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse, die aus der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren resultieren, ganzheitlich dargestellt und theoretisch fundiert. Außerdem wird analysiert, welche Funktionen der Figurenkonzeption der magisch-wunderbaren Antiheldinnen für das jeweilige Textgesamte zukommen. Letztendlich sollen die Ergebnisse der Analyse auf die Diskurse zurückgeführt werden, die die Textstrukturen des „Wigalois“ und der „Crône“ konstituieren.

3.3.1 Die religiöse Dimension des Wunderbaren

In der bisherigen Analyse hat sich gezeigt, dass das Phänomen des Wunderbaren in mehrfacher Hinsicht auf einem religiösen Hintergrund basiert. Diese Relation wird durch etliche Hinweise erkennbar, die auf den teuflischen Gehalt der Antiheldinnen verweisen: Neben expliziten Anreden als „tiuvelin“ („Wigalois“, V. 6379), als des „tievels trût[e]“ („Wigalois“, V. 6443, 6452) und als des „tievels praut“ („Diu Crône“, V. 9347) werden sie durch ihre häretischen Kräfte als schwarze Magierinnen entlarvt. Vor allem Ruel erscheint im heilsgeschichtlichen Kontext des „Wigalois“ als ungläubige Heidin. In diesem Abschnitt sollen die Verbindungen des Wunderbaren mit der religiösen Vorstellungswelt rekapituliert und analysiert werden.

Erste Relationen des Wunderbaren mit religiösen Schemata zeigen sich, wenn die spezifischen *Verwendungsweisen* der Magie betrachtet werden: Beide Waldweiber besitzen unmenschliche Kraftreserven, die sie im Kampf instrumentalisieren. Sie sind Verfechterinnen der schwarzen Magie und verbinden sich diesbezüglich mit einem dämonischen Aspekt. Ihre wunderbare Krafteinwirkung scheint also auf dem Teuflischen zu basieren und ist mit ihren Körpern untrennbar verflochten. Die Waldweiber haben sich dem göttlichen Widersacher und dem Heidnischen dementsprechend mit Leib und Seele verschrieben.

Diese Dämonisierung des Wunderbaren schlägt sich ebenfalls in der Raumkonzeption beider Texte nieder: Vor allem im „Wigalois“ löst sich die *gängige* Raumorganisation des höfischen Romans auf, die sich zwischen den Gegenpolen höfisch und nicht-höfisch bewegt. Die Figuren des Außenraums lassen sich nicht

mehr nur über ihre höfischen oder unhöfischen Verhaltensweisen und Charakteristika bestimmen, sondern eben auch über die Kategorien heidnisch oder christlich. Dies wirkt sich maßgeblich auf die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen aus: Die Waldweiber können nun – neben der totalen Abgrenzung von höfischen Werten und Normen – als Ausgeburten des Teuflischen angesehen werden.

Dieser kurze Rückblick veranschaulicht, dass die Konzeption des Wunderbaren, wie sie sich an den Antiheldinnen zeigt, durchaus mit einem theologischen Diskurs verknüpft ist. Der Zusammenhang des Wunderbar-Magischen mit dem Religiösen ist grundsätzlich im mittelalterlichen Denken verankert. Die dogmatisch-religiös fundierte metaphysische Welt steht hier einem dämonischen und mythisch-wunderbaren Aspekt der Religion gegenüber, der prinzipiell negativ zu bewerten ist.¹⁹³ Jene Vorstellungen integrieren zauberhafte Unwesen, wie es die beiden Antiheldinnen sind. Vor dem Hintergrund des theologischen Diskurses ist das Wunderbare also nicht nur auf einen göttlichen, sondern ebenso auf einen teuflischen Absender zurückzuführen.¹⁹⁴

Vor allem im „Wigalois“ manifestiert sich diese Verbindung des Wunderbaren mit dem Religiösen: Im Zuge seines Kampfes um das vom Teufel besetzte Land Korntin tritt Wigalois nicht nur als „Befreier, sondern auch Heilsbringer [auf, M.N.], sein ‚weltlicher‘ Auftrag wird durch einen göttlichen überhöht und seine zentrale *aventure* erhält eine heilsgeschichtliche Dimension“¹⁹⁵. Im Kampf gegen Ruel und gegen Roaz von Glois, der dezidiert als Teufelsbündner betitelt wird, ist der Held nicht nur mit dem Bösen per se konfrontiert, sondern ebenso mit dem Teuflischen und Heidnischen. In diesem Kontext erscheint es auch als legitim, dass Wigalois durch magische Utensilien beziehungsweise göttliche Wunder unterstützt wird. Im Kampf gegen den Teufel und sein Gefolge reicht eine enorme Körperkraft und Tugendhaftigkeit nicht aus; hier ist eine magisch-wunderbare Aufrüstung vonnöten. Auch in der „Crône“ besteht jene Relation des Wunderbaren mit dem Teuflischen, wenn die zahlreichen Bezüge des Waldweibs zum Dämonischen bedacht werden. Eine derart explizite heilsgeschichtliche Grundhaltung, wie sie im „Wigalois“ ersichtlich wird, fehlt jedoch.

¹⁹³ Vgl. Bräuer: Die arthurische Dämonologie, S. 78.

¹⁹⁴ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 29.

¹⁹⁵ Ebd. S. 186.

Es stellt sich nun die Frage, warum in diesen beiden spätmittelalterlichen Texten eine ungleiche, aber dennoch hohe Gewichtung auf der Relation des Religiösen mit dem Wunderbaren liegt. Dies kann auf die Konzeption des Helden zurückgeführt werden: Während sich der Held im klassischen Artusroman bewähren, seine Sittsamkeit und Tugendhaftigkeit fortwährend unter Beweis stellen und persönliche Krisen bewältigen muss¹⁹⁶, präsentieren sich Gawein und Wigalois als *Maßstäbe der Perfektion*. Ihre ritterlich-tugendhafte Entwicklung ist bereits vollzogen. Daraus leitet sich die Dämonisierung der Außenwelt ab, die sich auch im Figurentypus der beiden Antiheldinnen sowie in ihrer magisch-wunderbaren Konzeption konzentriert:

Dieser Unfehlbarkeit des Helden gegenüber erscheinen nun aber auch die Bedingungen und Möglichkeiten der Aventurenwelt in charakteristischer Art und Weise verändert. Da der Held in seiner absoluten Perfektion psychisch und physisch unschlagbar ist, ist die Gegenwelt sozusagen genötigt, übernatürliche Kräfte ins Spiel zu bringen, um überhaupt eine Chance zu haben. Es wird mit Magie und Höllenzauber gearbeitet [...]. Dem absolut vollkommenen Helden entspricht also eine dämonisierte Aventurenwelt.¹⁹⁷

Der Held in seiner *perfekten* Ausformung bedingt die dämonisierte Außenwelt, die von teuflischen Machenschaften, wunderbaren Gestalten und magischen Kräften durchzogen ist. Er sieht sich einem grausig-fantastischen Heer an Gegnerinnen und Gegnern ausgesetzt, das ihn auch trotz seiner Vorrangstellung in Verlegenheit bringt. Hier kommen nun die göttlichen Wunder des „Wigalois“ und die magischen Utensilien beider Texte ins Spiel: Sie legitimieren sich durch jene totale Dämonisierung der Aventurenwelt; aus ihren Fängen entrinnt der Held nur mehr mit göttlicher und magischer Hilfestellung. So stehen also den göttlichen Wundern und der weißen Magie dämonisch-fantastische Krafteinwirkungen und teuflische Einflussnahmen gegenüber.

Die besagte Relation wirft nun die Frage auf, welcher Stellenwert der jeweiligen Domäne – dem Wunderbaren beziehungsweise dem Religiösen – zukommt: Bedingt die eschatologische Grundhaltung des „Wigalois“ die Überwindung des Wunderbaren? Entspricht dies einer religiösen Überformung des Textes? Verdrängt das hohe Ausmaß des Fantastischen der „Crône“ alles Religiöse? Die mediävistische

¹⁹⁶ Vgl. Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 31), S. 124.

¹⁹⁷ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 211.

Forschung bezieht sich in diesem Kontext auf zwei unterschiedliche Positionen: Cora Dietl geht etwa davon aus, dass der Aspekt des Wunderbaren im „Wigalois“ durchgängig über eine religiöse Ebene bestimmt wird:

Beide [Zauber und Gegenzauber, wobei mit Zauber die magischen Fähigkeiten des unhöfischen Personals und mit Gegenzauber die magischen Utensilien des Helden und Gottes Beistand gemeint sind, M.N.] stehen nur scheinbar in der Macht des Menschen, sind aber nicht mit innerweltlichen Kategorien zu erklären, sondern nur durch Verweise auf eine außerweltliche Macht, die, so sehr der Mensch meint, das Hilfsmittel zur Hand zu haben, die Regie über dieses wie über den Menschen selbst führt. Während beim Zauber diese außerweltliche Macht der Teufel ist, ist es beim Gegenzauber Gott.¹⁹⁸

Alles im Text wird religiös überformt und eschatologisch bestimmt. Die These der poetologischen Faszination am Wunderbaren tritt hier gegenüber der religiösen Bedeutung des Textes zurück.

Jutta Eming und Andreas Hammer plädieren jedoch dafür, dass die religiöse und die wunderbare Dimension der Texte parallel geführt sei: Der Held bedient sich in scheinbar wahlloser Reihenfolge sowohl einer rein magisch-wunderbaren als auch einer göttlichen Hilfestellung. Nur so kann er den Unwesen, die mit teuflischen Fähigkeiten ausgestattet sind, gegenüberstehen. In der Außenwelt finden sich religiös geprägte Figurenaspekte (wie etwa der Teufelsbund von Roaz oder die teuflische Seite der Antiheldin) und ebenso Elemente, die sich auf das bloß Wunderbare beziehen (wie etwa die Kreatürlichkeit der Antiheldin, die sie dem Monströsen verfügbar macht):¹⁹⁹ Diese beiden unterschiedlichen Ebenen scheinen im „Wigalois“ also tatsächlich keiner Reihung zu unterstehen. Sie können als gleichrangige Elemente verstanden werden, wie dies auch am Waldweib Ruel ersichtlich wird:

Auch hier sind die Monster zuallererst Bestandteil der aventurenhaften Gegenwelt; die Tatsache allein, dass diese im Wigalois mit einigen Merkmalen des Fegefeuers ausgestattet ist (aber eben nicht nur und nicht durchgängig), macht eine Gleichsetzung mit den höllisch-dämonischen Monstern, wie sie für die legendarischen Texte beschrieben wurden, wenig plausibel [...].²⁰⁰

Ruel ist somit ein Exempel für diese Parallelsetzung des Magisch-Wunderbaren mit dem Religiösen. Sie wird als Ausgeburt des Teufels angeführt; ihr hängen teuflisch-

¹⁹⁸ Dietl: Wunder und *zouber*, S. 304

¹⁹⁹ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 212 – 213.

²⁰⁰ Hammer: Ordnung durch Un-Ordnung, S. 234.

dämonische Attribute an. Aber zugleich zeigt sie sich im Stil jener Antagonistinnen und Antagonisten der klassischen Romanstruktur, die durch das Unhöfische charakterisierbar sind.

Auch das Waldweib der „Crône“ hat ihren Anteil am Teuflischen; die Gesamtheit der Textkonzeption verweist jedoch weniger auf einen eschatologischen Bezugsrahmen. Hier liegt der Fokus auf dem Aspekt des Wunderbaren, was nun zu einer Analyse des Umgangs mit Fiktion und Fiktionalität beider Texte führt.

3.3.2 Die Wende zur Fiktion

In beiden Texten, aber vor allem in der „Crône“, erscheinen wunderbar-fantastische Elemente in einem quantitativ hohen Ausmaß, was sich vor allem in der Konzeption der Aventiurenwelt und ihren Bewohnerinnen und Bewohnern zeigt. Hier spielt die Textstruktur der nachklassischen höfischen Romane, die etwa einen *perfektionierten* Helden vorgibt, eine wesentliche Rolle. Beide Texte zeichnen sich also durch einen spezifischen Umgang mit Fiktion aus, der in diesem Abschnitt analysiert wird.

Doch was ist in diesem Kontext unter dem Begriff der Fiktion zu verstehen? Einerseits betrifft er den Stoff beziehungsweise den Inhalt des Textes selbst, der an keine realhistorische oder anderweitige Norm gebunden ist. Andererseits bezieht sich die Fiktion auf eine gewisse textstrukturelle Freiheit und auf eine unabhängige Textkonzeption:²⁰¹ Was hier gemeint ist, ist „die Entdeckung der Möglichkeit, den frei verfügbaren Stoff im erzählerischen Prozess in eine konzeptionelle Struktur bringen zu können“²⁰².

Dieser Umschwung zur fiktiven Literatur resultiert aus der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit: Das Früh- und Hochmittelalter ist noch an die christliche Vorstellung einer göttlichen und sinnhaften Weltordnung gebunden. Dies belegen bestimmte Rezeptionsgewohnheiten, die von hermeneutischen Verfahren beeinflusst sind. Dagegen beginnt sich im Spätmittelalter ein Rationalisierungsprozess durchzusetzen. Die Deutung der Welt wird nicht mehr durch die Suche nach einem eschatologischen Sinn beherrscht, sondern von einer objektivistisch-empiristischen Betrachtungsweise. Diese Veränderung wirkt sich letztendlich auf den literarischen Bereich aus: „Wenn

²⁰¹ Vgl. Gerok-Reiter: Fiktion und Didaxe im >Wigalois<, S. 162.

²⁰² Ebd. S. 162.

die Welt ihre Sinnträchtigkeit einbüßt, wird die Wirklichkeit verfügbar, verwendbar, verbrauchbar. Im Gegenzug wird die Sinnkonstitution der subjektiven Einbildungskraft aufgetragen, und damit fungiert die Literatur als Sinnsubstitut.²⁰³ Die Suche nach dem Sinn, die sich zuvor in literarischen Wirklichkeitsentwürfen niedergeschlagen hat, verlagert sich nun in die Literatur. Das Fiktionale etabliert sich dementsprechend zu einem autonomen ästhetischen Bereich.²⁰⁴

Die literaturtheoretische Hinwendung zur Fiktion zeigt sich sowohl im „Wigalois“ als auch im Besonderen in der „Crône“: Der „neue Aventiurenroman [...] verzichtet so total auf jeden Anspruch, etwas wiederzugeben, was faktisch glaubhaft sein könnte, daß er seine Fiktionalität gar nicht explizit zu thematisieren brauchte“²⁰⁵. In Heinrichs „Crône“ jagt eine Wunderkette die nächste, Figuren werden grotesk überformt, fantastisch-wunderbare Begebenheiten überschlagen und steigern sich unreflektiert. Der „Wigalois“ bezieht sich in einer weniger drastischen Art und Weise auf das Fiktionale: Auch an ihm zeigt sich jene Faszination am Wunderbaren-Fantastischen, allerdings erhebt er einen sowohl eschatologischen als auch rationalisierenden Anspruch: Das Wunderbare geht Hand in Hand mit dem Religiösen; gewisse fiktionale Aspekte bedürfen außerdem einer Erklärung, wie etwa Ruels Gewalttätigkeit, die aus der Trauer um ihren verstorbenen Ehemann resultiert (Vgl. „Wigalois“, V. 6356 – 6362).²⁰⁶

Der Umschwung zum fiktionalen Erzählen impliziert des Weiteren einen spielerischen und freien Umgang mit Gattungstraditionen. Es kommt demgemäß zur flexiblen Auseinandersetzung mit *gängigen* literarischen Traditionen der Zeit.²⁰⁷ Vor allem im „Wigalois“ schlägt sich eine solche montagen- beziehungsweise collagenartige Verfahrensweise nieder, die auf dieser literaturtheoretischen Innovation basiert: „Das Arsenal des mittelalterlichen Wunderbaren, wie die

²⁰³ Haug, Walter: „Wandlungen des Fiktionalitätsbewusstseins vom hohen zum späten Mittelalter“. In: Poag, James F.; Fox, Thomas C. (Hg.): Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200 – 1500. Tübingen: Francke 1989, S. 4.

²⁰⁴ Vgl. ebd. S. 3 – 4.

²⁰⁵ Ebd. S. 6.

²⁰⁶ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 228.

²⁰⁷ Vgl. Haug, Walter: „Die Entdeckung der Fiktionalität“. In: Ders. (Hg.): Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 131.

vorgängige literarische Tradition generell, wird immer freier kombiniert, weshalb für diese Texte eine spezifische Poetik der ‚Verfügbarkeit‘ geltend gemacht wurde.“²⁰⁸

Im Zusammenhang mit dem Waldweib des „Wigalois“ sind vor allem drei literarische Gattungen involviert: Die betreffende Textstelle bezieht sich auf das Genre der Legende, der Kreuzzugsliteratur und des Märchens. Die Hilfe Gottes, die dem Helden in scheinbar ausweglosen Situationen zukommt, bezeugt die legendarische Erzählweise des Textes. Wigalois wird, als er völlig wehrlos und seinem Schicksal überlassen in Ruels Fesseln liegt, durch die göttliche Einflussnahme erlöst (Vgl. „Wigalois“, V. 6465 – 6483). Diesem Eingreifen Gottes folgt – ganz in der Tradition der Legende – eine Reflexion über seine unbezwingbare Größe und Güte.²⁰⁹

dô si daz swert gegen im swanc,
dôn hêt er des deheinen [ge]danc
daz er iht lenger solde leben,
hêt imz got niht gegeben.
des genâde ist niht gelîch;
daz erzeiget er aller tägelîch.
er nidert hôch gemüete
und hœhet alle güete;
er ermet unde rîchet,
den rîchen er gelîchet
dem armen, swenne er will. [...]
got der was genædic ie;
daz erzeigter an disem rîter hie. („Wigalois“, V. 6465 – 6475, 6482 – 6483)

Auch ein *krisenloser* Held wie Wigalois benötigt Gottes Hilfe, auf die letztendlich ein Loblied gesungen wird: „Der Held trägt deutlich Züge des Legendenheiligen: er ist psychisch völlig statisch und geht seinen auserwählten Lebensweg mit Gottes Gnade ohne mehr dazuzutun, als ohnehin schon immer perfekt gewesen zu sein und, wo es nötig wird, Gottes Beistand anzufordern.“²¹⁰

Außerdem sind im betreffenden Text Elemente der Kreuzzugsliteratur vorhanden: Ruel ist Teil einer magischen Außenwelt, in der zugleich das Böse und das Heidnische integriert ist. Obgleich die Grenzen zwischen dem höfischen Innenraum

²⁰⁸ Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 227.

²⁰⁹ Vgl. Kunze, Konrad: „Art. Legende“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2007, S. 390.

²¹⁰ Fuchs: Hybride Helden, S. 168.

und dem unhöfischen Außenraum verschoben sind, präsentiert sich die Aventiurenwelt als dämonischer Ort, an dem sich vom Teufel beeinflusste Gestalten tummeln. Mit dem Sieg über Ruel, der „tievels trûte“ („Wigalois“, V. 6443), drückt sich die Intention des Helden aus, das vom Teufel besetzte Land Korntin zu befreien und zu christianisieren. Wigalois kann hier als Kämpfer unter den Fahnen Gottes verstanden werden. Sein Aventiurenweg dient nicht bloß dazu, persönliche Krisen zu bewältigen oder den ritterlichen Ruhm zu steigern. Er strebt dagegen das ambitionierte Ziel an, alles Heidnische aus Korntin zu vertreiben und das Reich zum Christentum zurückzuführen: „Der Kampf gegen das Böse ist im Wigalois immer zugleich ein Kampf gegen die Heiden, ist Kreuzzug in einem weiteren Begriff. [...] Der Herrscher ist im Dienste Gottes immer auch Heilsbringer: der Heidenkampf im Kreuzzug mag einer der Aktualisierungsmöglichkeiten sein.“²¹¹

Der wunderbare Gehalt der Ruel-Episode verweist des Weiteren auf einige Strukturmerkmale, die auf die literarische Märchentradition zurückgeführt werden können: Das Genre wird aus dem Grund hinzugezogen, da hier „die Bedingungen der Wirklichkeit aufgehoben scheinen [...] [und, M.N] sie vom Wunderbaren (partielle Aufhebung der Naturgesetze) wie selbstverständlich erzählen“²¹². In der betreffenden Textstelle des „Wigalois“ treten zahlreiche wunderbar-fantastische Elemente auf; sei es die Riesengestalt der Ruel, ihre magisch-übernatürlichen Kräfte oder auch das göttliche Wunder. Der magische Gehalt der Szene bleibt jedoch unkommentiert und tritt mit einem Gestus der Selbstverständlichkeit auf. Das Märchenhafte im Text erscheint hier als Form, „welche versucht, statt die Wirklichkeit als Wirklichkeit zu erfassen und zu bewältigen, alles Natürliche und Übernatürliche, Profane und Numinose, Alltägliche und Außerordentliche als eine einzige Kette fiktiver, spielerischer Abenteuer, die den Helden in aller Regel wie von selbst zum Erfolg führen“²¹³, anzusehen. In der „Crône“ sind märchenhafte Elemente in einem ebensolchen, wenn nicht gesteigerten Ausmaß vorzufinden: Wagner-Harken nennt

²¹¹ Grubmüller: Artusroman und Heilsbringerethos, S. 237.

²¹² Rölleke, Heinz: „Art. Märchen“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.

Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2007, S. 513.

²¹³ Knapp, Fritz Peter: „Märchenhaftes Erzählen im Mittelalter. Die Anverwandlung des Märchens im Artusroman, insbesondere in der Krone Heinrichs von dem Türlin“. In: Ders. (Hg.): Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II). Zehn neue Studien und ein Vorwort. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Bd. 35), S. 196.

etwa die Existenz von Riesinnen und Riesen explizit als Märchenmotiv.²¹⁴ Ebenso berufen sich beide Texte auf eine poetologische Strategie, die sich mit Extremen und Kontrasten auseinandersetzt (dies ist etwa an den Beschreibungspraktiken der beiden Waldweiber erkennbar) und als Element des märchenhaften Stils deklariert werden kann.²¹⁵

Die Struktur der „Crône“, in der die eschatologische Grundhaltung des „Wigalois“ weitgehend fehlt, bezieht sich weniger auf verschiedene literarische Genres. Hier zeigt sich ein anderer bemerkenswerter Aspekt, der die freie Verfügbarkeit der literarischen Fiktion abbildet. Der Text kann als „Wissens- und Mythencollage [...]“ bzw. „Literatur-Collage“²¹⁶ verstanden werden: In der „Crône“ sammeln sich die unterschiedlichsten Elemente der höfischen Romantradition, die relativ unabhängig voneinander in den Text integriert sind. Aus dieser Aneinanderreihung ergibt sich eine collagenartige Textstruktur: Das konventionelle Element des spöttischen Keie, das der „Crône“ zugehörig ist, ist etwa dem „Iwein“ beziehungsweise dem „Parzival“ entlehnt (Vgl. etwa „Diu Crône“, ab V. 1239). Der Schwesternstreit, der in dieser Auseinandersetzung schon thematisiert wurde (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 17734), tritt in Texten Hartmanns von Aue auf. Das Waldweib der „Crône“ kann als Lehngut aus dem „Wigalois“ angesehen werden, was die zahlreichen Parallelen der beiden betreffenden Textstellen erklärt.²¹⁷ Außerdem finden sich in der Beschreibung des Waldweibs – beispielsweise – mythologische, literaturhistorische und theologische Wissenselemente ein: Der spätmittelalterliche Prediger Geiler von Kaisersberg unternahm etwa den Versuch, den Figurentypus der wilden Menschen generell zu klassifizieren. Thomas von Aquin führt eine außergewöhnliche Behaarung als Charakteristikum der wilden Menschen an. Die Augen des Waldweibs werden mit den feurigen Augen des Vogel Straußes verglichen; diese Andeutung verweist auf den christlich-eschatologischen „Millstätter Physiologus“ und seine

²¹⁴ Vgl. Wagner-Harken, Annegret: Märchenelemente und ihre Funktion in der „Crône“ Heinrichs von dem Türlin. Ein Beitrag zur Unterscheidung zwischen „klassischer“ und „nachklassischer“ Artusepik. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 1995 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 Bd. 21), S. 292 – 298.

²¹⁵ Vgl. ebd. S. 209 – 210.

²¹⁶ Mertens, Volker: „Zum Verhältnis von Fiktion und Didaxe im späten deutschen Artusroman“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Artusroman und Intertextualität. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. bis 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag 1990, S. 89.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 89, 91.

Vorstellungswelt²¹⁸ et cetera. Diese Indizien lassen auf eine reichlich überlieferte Wissens- und Mythentradition schließen, derer sich Heinrich bedient hat.²¹⁹

Wie diese exemplarische Liste letztendlich veranschaulichen soll, sind in der Figur des Waldweibs der „Crône“ zahlreiche Anleihen aus mythologischen, theologischen und literarischen Diskursen vorzufinden. Aus diesem Blickwinkel erscheint die Beschreibung des Waldweibs tatsächlich als collagenartige Stückelung verschiedenster Wissens- und Textbestände. Eine vor- oder rückverweisende Kohärenz zu den Geschehnissen, die sich in der unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Nachbarschaft zutragen, ist im Text jedoch nicht – oder nur kaum – gegeben: Bevor Gawein auf die Antiheldin trifft, begegnet er einer Horde von Waldteufeln, die inhaltlich völlig unabhängig von der Figur des Waldweibs sind (Vgl. „Diu Crône“, V. 9129 – 9313). Nach dem Sieg über das Waldweib wird Gawein zwar von deren wilden Kumpanen gejagt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9464 – 9532), er stellt sich aber davon unbeeindruckt auf den nächsten Riesenkampf mit Reimambran ein (Vgl. „Diu Crône“, V. 9588 – 9768). Dieser Auseinandersetzung folgen Kämpfe mit dem Mohren Galaas (Vgl. „Diu Crône“, V. 9768 – 9997) und dem Riesen Assiles (Vgl. „Diu Crône“, V. 9998 – 10112). Hier wird ersichtlich, dass die Ereignisse des Textes im Wesentlichen relativ unbeeinflusst voneinander sind. Diese parataktische Aneinanderreihung von Geschehnissen, die mit einer häufigen Bezugnahme auf Wissens- und Mythenelemente kombiniert ist, bedingt schließlich die strukturelle Freiheit des Textes: „Eben dieser Modus des parataktischen Erzählens aber setzt die Fiktion als Fiktion auf zweiter Ebene, verstanden nun als Freiheit des Erzählers zum strukturierenden Eingriff, frei.“²²⁰ In der „Crône“ ist diese literarische und strukturelle Verfügbarkeit, die dem Umgang mit Fiktion zugeschrieben wird, in einem hohen Ausmaß vorhanden: Sie verkörpert eine Textform, die die verschiedensten Wissens- und Traditionselemente integriert, die in einer losen Verknüpfung aneinandergereiht sind. So ebnet sich der Weg zu jener strukturellen Freiheit des Textes, welche sich in der überdurchschnittlich präsenten Dimension des Fiktionalen äußert.

Aus der Analyse dieses Teilespekts des Wunderbaren lassen sich Erkenntnisse ableiten, die die Fiktionalität betreffen: In den Interdiskursen der Texte „Wigalois“

²¹⁸ Vgl. Der Millstädter Physiologus: Strophe 161, 162.

²¹⁹ Vgl. Habiger-Tuczay: Wilde Frau, S. 603 – 605.

²²⁰ Gerok-Reiter: Fiktion und Didaxe im >Wigalois<, S. 171.

und „Diu Crône“ schlägt sich das literarische Prinzip der Collage nieder. Die Ruel-Episode des „Wigalois“ vereint mehrere Gattungen wie die des Märchens, der Legende und der Kreuzzugsliteratur. Die „Crône“ integriert verschiedenste Wissens- und Mythenelemente, die sich in der Figur des Waldweibs konzentrieren. Aus dieser collagenartigen Methode resultiert, dass beide Texte verschiedene Elemente des Wunderbaren frei und spielerisch kombinieren. Die Struktur des „Wigalois“ und der „Crône“ beruft sich demgemäß auf eine spezifische poetologische Strategie, die Meyer als „Verfügbarkeit der Fiktion“²²¹ deklariert:

Sie [die Verfügbarkeit der Fiktion, M.N.] hat sich als reflektierter Umgang mit der Gattungstradition, als Auseinandersetzung und Übernahme verschiedenster literarischer Strukturen und Motive, als literarisches Zitat und als Übernahme fiktionaler Welten gezeigt. [...] Die Verfügbarkeit der Fiktion äußert sich aber nicht nur im Verfügen über die (bisherigen) Fiktionen, sondern auch darin, daß sich der Umgang mit fiktionalen Welten verändert hat.²²²

Beide Texte weisen jenen veränderten Umgang mit der Fiktion auf; ihre textstrukturelle Konzeption ermöglicht erst die Wucherung des Wunderbaren: In ihnen etabliert sich der *krisenlose* Held, der sich – anders als im *klassischen* höfischen Roman – in didaktischer Hinsicht nicht mehr bewähren muss.²²³ Außerdem verfügen die beiden Texte über jene Fiktion, die sich als autonomer literarischer Bereich instituiert und als spezifisches Phänomen des Spätmittelalters auftritt:²²⁴ Das Wunderbar-Fiktionale kann sich nun frei entfalten; beide Texte verhelfen dem fiktionalen Schreiben so zu einem bedeutenden Aufschwung.

Der „Wigalois“ gilt dementsprechend als Begründer einer neuen literarischen Reihe, an der sich der flexible Umgang mit dem Fiktionalen perfektioniert.²²⁵ Dass dieses literarische Prinzip mit dem betreffenden Text noch in den Kinderschuhen steckt, wird vor allem durch die eschatologische Grundhaltung, die nach wie vor eine literarische Sinnsuche beansprucht, ersichtlich: Der Sieg über Ruel kann als Missionierung im Dienste des Christentums und als Kampf gegen das Heidnische interpretiert werden. Ruels magisch-gewalttägliches Gebärden wird rational erklärt.

²²¹ Meyer, Matthias: Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventurenhaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1994 (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 12), S. 288.

²²² Eb. S. 289.

²²³ Vgl. Mertens: Zum Verhältnis von Fiktion und Didaxe, S. 87.

²²⁴ Vgl. Haug: Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins, S. 4.

²²⁵ Vgl. Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 227.

Außerdem ist der ihr zugehörige Außenraum eine vom Teufel verzauberte Welt, die schlussendlich zu ihrem Ursprung als christlichem Land zurückgeführt wird.

In der „Crône“, als einem Text, der auf den konstanten eschatologischen Anspruch verzichtet, verselbstständigt sich das Fiktionale: Hier jagt ein Riesenkampf den nächsten. Die wunderbaren Elemente und Figuren des Textes werden parataktisch aneinandergereiht und das mit fantastischen Attributen ausgestattete Waldweib stellt lediglich ein weiteres Übel dar, das die *Makellosigkeit des Helden ohne Krise* zu steigern weiß.

Diese Art der Fiktionalität trennt die beiden Texte vom traditionellen Schema des klassischen Artusromans ab:

[Die Poesie der spätmittelalterlichen Artusromane, M.N.] wird sich ihrer autonomen Möglichkeiten bewusst. Man überlässt sich in einem neuen Maße und auf allen Ebenen dem literarischen Spiel; man vertraut sich nicht nur der kombinatorischen Fantasie an bis hin zum Fantastischen, sondern man entdeckt zugleich den Zauber sprachlicher Virtuosität.²²⁶

Beide Texte beziehen sich hier auf einen literaturtheoretischen Diskurs: Mit dem „Wigalois“ begründet sich eine neue literarische Tradition, die sich unter anderem in der Ruel-Episode niederschlägt und mit der „Crône“ in einem bisher unbekannten Ausmaß des Wunderbaren gipfelt. Der „Wigalois“ integriert ebenso einen theologischen Diskurs. Dementsprechend ist (noch) davon auszugehen, dass hier das Wunderbare dem Religiösen als gleichrangiger Teilspekt gegenübersteht.

²²⁶ Haug: Paradigmatische Poesie, S. 229.

3.3.3 Fazit zum Phänomen des Wunderbaren

Schließlich werden die spezifischen Funktionen des Wunderbaren, die sich hinsichtlich der beiden Antiheldinnen ergeben, sowie deren Auswirkungen auf die gesamten Textkonzeptionen dargestellt.

Die magisch-wunderbaren Fähigkeiten der beiden Antiheldinnen (und hier vor allem Ruels) integrieren einen theologischen Diskurs. Beide Waldweiber sind Verfechterinnen der schwarzen Magie, die auf dem Teuflischen basiert. Dieser religiöse Aspekt zeigt sich ebenso darin, dass die literarischen Raumgrenzen aufgelöst werden. Sie beziehen sich nun nicht mehr bloß auf die Extrempositionen höfisch oder nicht-höfisch; es wird zugleich zwischen einer christlichen und einer heidnischen Dimension unterschieden. Dies schlägt sich auf die Figurenkonzeption Ruels nieder: Ihr kommen nicht-höfische als auch heidnische Attribute zu. Demgemäß wird sie sowohl vom höfischen als auch vom christlichen Bereich ausgeschlossen.

Diese Erkenntnis trifft bis zu einem gewissen Grad auch auf das Waldweib der „Crône“ zu, deren Figurenkonzeption ebenfalls einen teuflischen Gehalt aufweist. Dennoch wird die exkludierende Funktion hier geshmälert, da der betreffende Text eine nur wenig ausgeprägte eschatologische Intention beansprucht.

Beide Antiheldinnen können des Weiteren als Ausdruck einer literaturtheoretischen Innovation betrachtet werden, die eine Hinwendung zum fiktionalen Schreiben beinhaltet. Der „Wigalois“ markiert den Anfang dieses Prozesses: Die Figur der Ruel ist noch einer Rationalisierungstendenz unterworfen und an eine eschatologische Grundhaltung gebunden. Am Waldweib der „Crône“, die als Teil einer Parataxe des Wunderbaren anzusehen ist, manifestiert sich jedoch die Autonomie der Fiktionalität. Sie bildet *bloß* ein weiteres furchterregend-wunderbares Hindernis auf dem fantastischen Aventiurenweg des Helden, auf dem sich etliche ihrer Art einfinden. Insofern wird die Gesamtkonzeption beider Texte von einem literaturtheoretischen Diskurs konstituiert.

Das Phänomen des Wunderbaren, wie es den beiden Antiheldinnen zuteil wird, hat in den Texten somit eine doppelte Funktion: Einerseits isoliert es den Figurentypus von allem Höfischen und Christlichen. Andererseits kennzeichnet es den Aufbruch zu neuen literaturtheoretischen Verfahren. Die beiden Waldweiber sind dabei als

wesentliche Bestandteile der Textkonzeptionen, die sich auf jene neuartigen Verfahren stützen, anzusehen.

4. Antiheldinnen und das Phänomen des Weiblich-Sexuellen

Im „Wigalois“ und in der „Crône“ sind zahlreiche Hinweise auf die Weiblichkeit und die Sexualität der beiden Antiheldinnen zu finden: Ihre Intimzonen werden eingehend beschrieben und außerdem verweisen beide Texte auf mögliche sexuelle Aktivitäten der Waldweiber. Dieser offene und wenig sublime sprachliche Umgang mit dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen steht der höfischen Sexualität gegenüber, die verschleiert und symbolisiert dargestellt wird.

Das Kapitel beschäftigt sich mit der Fragestellung, inwiefern die Antiheldinnen beider Texte mit dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen verbunden sind. Außerdem wird festgestellt, welche Funktionen dem weiblich-sexuellen Aspekt des Figurentyps für das Textgesamte zukommen, und welche Diskurse diesbezüglich konstitutiv sind. Eine Analyse, die sich auf die Sprache des Weiblich-Sexuellen bezieht, ist in diesem Kontext von wesentlicher Bedeutung. Des Weiteren scheint im „Wigalois“ und in der „Crône“ eine fortlaufende Relation vorhanden zu sein, die den Aspekt des Kampfes mit der Sexualität verknüpft. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch an der Figur der Amazone Marine des „Wigalois“, die in diese Auseinandersetzung miteinbezogen wird. Die Verbindung der Sujets Kampf und Sexualität bietet sich überdies an, in diesen Abschnitt eine psychoanalytische Sichtweise zu integrieren.

4.1 Kennzeichen des Weiblich-Sexuellen

Die Analyse der betreffenden Textstellen der „Crône“ und des „Wigalois“ lassen einige Hinweise auf die Sexualität und die Weiblichkeit der Antiheldinnen fassbar werden. Dies zeigt sich einerseits auf der sprachlich-semantischen Ebene, andererseits an den Figurenhandlungen, die auf einen sexuellen Hintergrund des Geschehens hindeuten. Dieses Indiziennetz des Weiblich-Sexuellen und die hier involvierten Diskurse werden in diesem Kapitel eruiert und dargestellt.

4.1.1 Die Sprache des Weiblich-Sexuellen

In beiden Texten sind auf sprachlich-semantischer Ebene zahlreiche Indizien zu finden, die auf die Sexualität und die Weiblichkeit der beiden Antiheldinnen verweisen. In diesem Abschnitt sollen die betreffenden Textstellen des „Wigalois“ und der „Crône“ in Bezug hierauf analysiert werden.

Beide Waldweiber werden explizit als „wîp“ angeführt (Vgl. „Wigalois“, V. 6286; „Diu Crône“, V. 9340). Ihre Zuschreibung zum weiblichen Geschlecht, aber auch zu einer niederen sozialen Stellung ist somit gewiss. In den Beschreibungen der Waldweiber ergeben sich etliche weitere Referenzpunkte, die darauf hindeuten, dass sie dem Weiblichen angehören. Im „Wigalois“ wird Ruel etwa über ihre ausladende Brust definiert: „ir brûste nider hiengen;/ die sîten si beviengen/ gelîch zwein grôzen taschen dâ.“ („Wigalois“, V. 6314 – 6316). Attribute von höfischen Frauen werden ihr allerdings abgesprochen, denn „rôt und linde ballen/ die man an schœnen vrouwen siht,/ ich wæne wol dern hêt si niht“ („Wigalois“, V. 6319 – 6321). Außerdem beruft sich der Text auf Ruels Witwenstatus, der sie mit dem Konzept höfischer Weiblichkeit verbindet: „sus verlôs si ir lieben man;/ des wolde si in engelten lân.“ („Wigalois“, V. 6361 – 6362). Ruels Witwenschaft und ihre Trauergärtner ordnen sie dem Bereich des Weiblichen zu; diesbezüglich entspricht sie teilweise dem höfischen Frauenbild, da Trauer ein explizit weibliches und situationsadäquates Sujet der höfischen Kultur darstellt. Weibliche Trauer wendet sich in höfischen Kreisen jedoch gegen sich selbst und ist Ausdruck der übermannenden Hilflosigkeit und Passivität, die dem höfischen Frauenbild zukommt.²²⁷ Die folgende Textstelle des „Wigalois“, in der das Trauerverhalten einer höfischen Dame thematisiert wird, veranschaulicht den spezifischen Gestus weiblich-höfischer Trauer:

enen stîc her Gwîgalois gevie,
der truoc in hin zuo einem sê,
dâ vil jæmerlîche schrê
ein schoene wîp nâch wîbes sit;
dâ si ir leit erzeiget mit. [...]
ir brust was swarz alsam ein kol,
daz bluot darunder geloufen;
mit slegen und mit roufen
hêt si ir lîp verderbet

²²⁷ Vgl. Böcking: Streitbare Frauen, S. 371.

und vil nāch gar ersterbet. („Wigalois“, V. 4867 – 4871, 4893 – 4897).

Ruel verhält sich hier bis zu einem gewissen Grad situationsgerecht und entspricht so dem höfischen Protokoll. Ihre unkonventionelle Offensive gegen den Helden Wigalois überführt dies jedoch ins Negative. In diesem Kontext ergibt sich eine Ambivalenz, die sich aus der Entsprechung und der Absage an die weiblich-höfische Norm zusammensetzt: „Der Angriff der wilden Frau auf den Fremden ist damit Ausdruck ihrer, wenn auch irregeleiteten und damit nicht höfischen, *triuwe*“.²²⁸ Anstatt dem höfischen Verhaltenskodex zu folgen, der die Selbstkasteiung in Trauersituationen *vorschreibt*, wendet sich Ruel gegen den Helden. Das Motiv der trauernden Witwe verknüpft sie zwar mit dem (Höfisch-) Weiblichen, ihre Racheintentionen und der fehlgeleitete Gewaltausbruch trennen sie davon ab. Der Text weist einen spielerischen, flexiblen Umgang mit dem Konzept Weiblichkeit auf: Dem „wîp“ („Wigalois“, V. 6286) Ruel werden unmissverständlich weibliche Attribute und Handlungsweisen auferlegt, die in einem nächsten Schritt annulliert werden und sich als kontrastive Elemente offenbaren.

Auch das Waldweib der „Crône“ ist auf sprachlich-semantischer Ebene mit dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen verbunden: Der Text nimmt ebenso auf die Brust – als Zeichen von Weiblichkeit – Bezug: „Si het vor bedechet sich/ Mit zwein solhen brusten,/ Da mit *man* wol berusten/ Zwen blæspalge mohte,/ Der ietweder tohte/ Ze dreizing zentnærn,/ Ob si se giezen wærn.“ („Diu Crône“, V. 9385 – 9390). Außerdem wird die Intimzone des Waldweibs beschrieben: „Nider gürtel vmb daz lit/ Da was sie reht geschaffen/ Gleich bloz einem affen,/ Vnd so vil wirs, daz div stat/ Was geschikt sam ein komat,/ Div dar vnder verborgen lak./ Jr leip hie als ein sak/ Geruntzelt und gevalten.“ („Diu Crône“, V. 9398 – 9405).

Diese sprachlichen Indizien, die den weiblichen und sexuellen Aspekt des Figurentyps betreffen, deuten darauf hin, dass die Textstellen einen sexualisierten und erotisierten Gestus enthalten. In diesem Kontext ist auffallend, dass beide Texte gleichartig vorgehen: Der sprachliche Fokus liegt auf einer partialen Körperbeschreibung. Im Gegensatz zur zentralisierenden Sichtweise, die den Körper als Ganzes betrifft, beziehen sich die Texte auf einzelne Körperteile. Diese Annahme lässt sich durch folgende Textstelle des „Wigalois“ belegen, in der die

²²⁸ Schönhoff: Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, S. 227.

außergewöhnliche Schönheit einer höfischen Dame beschrieben wird: „diu maget vuorte ze kleide/ ein scharlaches kappen an./ si was sô rehte wol getân/ daz ir des prîses jâhen/ alle die si gesâhen. („Wigalois“, V. 1737 – 1741). Die sprachliche Ausgestaltung der Textstelle fokussiert hier keine einzelnen Körperteile, sondern das physische Gesamtbild der Dame.

Im Falle der beiden Waldweiber verkehrt sich dies ins Gegenteil: Ausgehend von der Kopf-bis-Fuß-Reihenfolge des Aphonius²²⁹, die schon angeführt wurde, bewegt sich der Blick des Erzählers von Körperteil zu Körperteil. Der weibliche Körper wird sprachlich zergliedert, was als ein Zugeständnis zur Erotik beziehungsweise als sexualisierte Sprachverwendung gedeutet werden kann. Die zentralistische Darstellung des Körpers bewegt sich dagegen unter dem Deckmantel des höfischen Schönheitskultes: Wird der Körper als Gesamtes beschrieben, ist dies in erotischer Hinsicht als unverfänglicher und harmloser auszulegen.²³⁰

Diese These bezeugt die Beschreibung der Dame Amurfina der „Crône“:

Jr munt gie vil nahen
Zesamen vnd ze reht groz,
Des man an dem küssen gnoz,
Jn rosen varwe gevar. [...]
Vorn ze tal vnder dem mandel
Da was si svnder wandel,
Ze den prüsten gevüege.
Jch will, daz ivch genüege,
Daz ich von ir gesagt han. („Diu Crône“, V. 8187 – 8190, 8213 – 8217).

Dieser Textstelle hängt ganz offensichtlich eine erotische Note an, die aber durch spezifische sprachliche Strategien abgeschwächt wird: Amurfinas Brustbereich wird angesprochen, aber durch einen schamhaften Verweis darauf, dass das Ausmaß der Beschreibung nun genügen müsse, relativiert. Eine weitere sexuelle Anspielung ergibt sich daraus, dass Amurfinas Mund fokussiert wird. Der Mund stellt zwar ein erotisches Sinnbild dar, ist in dieser Hinsicht jedoch weniger verfänglich als die weibliche Brust.²³¹ Der erotisch-sinnliche Charakter der Textstelle, der sich durch die

²²⁹ Vgl. Gerok-Reiter: Waldweib, Wirnt und Wigalois, S. 166.

²³⁰ Vgl. Schmid, Elisabeth: „Lüsternheit. Ein Körperkonzept im Artusroman“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen: Max Niemeyer 2007, S. 135 – 137.

²³¹ Vgl. Tervooren, Helmut: „Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik“. In: Stemmler, Theo (Hg.): Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters. Tübingen: Forschungsstelle für Europäische Lyrik des Mittelalters 1988, S. 174.

partiale Beschreibungspraktik ergibt, wird geschmälert, indem sich der Text letztendlich auf das Körpergesamte beruft. So wird die betreffende Körperdarstellung unter den Deckmantel des Schönheitsideals zurückbeordert: „Sälden wunsches wünne/ Lag an ir leibe eine.“ („Diu Crône“, V. 8206 – 8207).

Wird der Körper als Ganzes beschrieben, so fungiert er folglich als Medium des mittelalterlichen und höfischen Schönheitskultes. Bezieht sich ein Text explizit auf einzelne Körperteile, positioniert er sich im Bereich des Erotischen: „Die Zerlegung der Frauenkörper in Partialobjekte erlaubt es [...] je ein Konglomerat aus den Körperteilen der Frau zusammenzustellen, an denen die Männer Lust haben“²³². Diese Vorgehensweise bedingt die (auch erotische) Lust an der sprachlichen Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper, wie es im Falle der beiden Antiheldinnen ersichtlich wird. Dies bekräftigt schließlich die Annahme, dass die beiden Waldweiber auch in diesem Kontext konträre Elemente zum Höfischen verkörpern.²³³

In diesem Zusammenhang kann ein weiterer Hinweis auf die sexualisierende Lesart der Waldweiber-Episoden gefunden werden: Die beiden Antiheldinnen scheinen den Helden nackt gegenüberzutreten, da keine Kleiderstücke angeführt werden. Ihre Nacktheit steht in einem direkten Gegensatz zu jener hohen Gewichtung, die der Kleidung im höfischen Bereich zukommt. Die Darstellung der Dame Amurfina belegt diese These abermals:

Si het ein wat an,
Div wol zam ir schone,
Von einem pavilone,
Des varwe als eins phavn gleiz,
Dem ich niht geleiches weiz,
Von gold vnd von seiden,
Als ez vil wol erleiden
Si an der koste mochte.
Ein veder, div ir tohte,
Was darvnder härmein,
Div gaben beidiv schön Schein,
Daz man es wol preiste. („Diu Crône“, V. 8218 – 8229)

Die Schönheit der Bekleidung entspricht somit der Schönheit des Körpers: An der höfischen Dame wird das Körperliche mit dem Materiellen harmonisiert. Der materielle Aspekt des bekleideten Körpers fehlt bei den Waldweibern hingegen

²³² Schmid: Lüsterheit, S. 137.

²³³ Vgl. ebd. S. 135 – 137.

gänzlich: Das mittelalterliche Schönheitsideal bezieht sich nicht nur auf den Körper als Ganzes, sondern ebenso auf den bekleideten, verdeckten und verhüllten. Der nackte Körper markiert dagegen einen Zustand, der sich als defizitär und zivilisationsfremd definieren lässt. Das Nacktsein drängt die Betreffende beziehungsweise den Betreffenden also einerseits an den Rand des gesellschaftlichen Systems, andererseits ist es Ausdruck einer geistigen Verfassung:²³⁴ „Die mit sexueller Lust konnotierte Nacktheit, könnte man ergänzen, ist [...] ein Zustand des Mangels und der geistigen Verwirrung, unvereinbar mit dem domestizierten höfischen Körper [...]. Der nackte Mensch ist der zum Tier gewordene Mensch.“²³⁵ Die Nacktheit der Antiheldinnen genügt somit nicht nur einem voyeuristischen Anspruch, sondern verbildlicht das geistige Innere, das Animalische und das sozial Unverträgliche, das den beiden Waldweibern bereits zugeschrieben wurde.

Hier ist eine Szene des Textes „Wigalois“ anzuführen, die diese Relation des Nacktseins mit einer spezifischen geistigen Kondition belegt. Nach einem kräftezehrenden Kampf mit dem Drachen Pfetan erwacht der Held aus seiner Bewusstlosigkeit und muss feststellen, dass ihm seine Kleider geraubt wurden. Wigalois wird sich seiner Nacktheit bewusst und verfällt in einen verwirrten und desorientierten Zustand:

michel wunder in des nam
wie er dar kommen wäre
gewandes alsô lære.
dô er sich alsô nacket sach,
wider sich selben er dô sprach
,Gwîgâlois, mahtu mir sagen:
waz wunders hât dich her getragen
od wie stêt dîn dinc alsô? [...]
ich bin gesetzet an diesen boum
rehte als ich wilde sî. [...]
Gwîgâlois heize ich niht;
ich bin et sus ein armman
und sol bûwen disen tan
als mîn vater hât getân.
Sus hêt er verzwîvelt gar
daz sîner [ge]täte iht wäre wâr. („Wigalois“, V. 5797 – 5804,
5809 – 5810, 5833 – 5838)

²³⁴ Vgl. Wolfzettel, Friedrich: „Der defiziente arthurische Körper: Nacktheit als Gattungs-Paradigma“. In: Ders. (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen: Max Niemeyer 2007, S. 205.

²³⁵ Ebd. S. 205.

Wigalois bezeichnet sich – angesichts seiner Nacktheit – als *wild* und verwirft den Gedanken, jemals der berühmte höfische Held Wigalois gewesen zu sein. Er verbannt sich selbst als Unfreier an den Rand des sozialen Systems. In diesem Sinne entspricht die Nacktheit der Antiheldinnen der Nacktheit Wigalois': Sie drückt einen Zustand der geistigen Verwirrung und des Mangels aus und extrahiert die Unbekleideten aus dem Wirkungsbereich der Zivilisation.

Neben dieser exkludierenden Funktion kann die Nacktheit der Antiheldinnen auf ein poetologisches Prinzip zurückgeführt werden: Sie gibt den Blick auf deren Intimzonen frei und macht es möglich, auf Weiblichkeitssymbolen wie der Brust oder dem Schoß zu verharren. Schnell spricht diesbezüglich von einem Zusammenschluss von Lust und Ekel als „Medium eines Tabubruchs“²³⁶.

Über Sexuelles ließ sich leichter in der Negation, d.h. unter dem Vorzeichen des Häßlichen und Ekeligen sprechen. Unter dem Deckmantel dieser Negation können dann sexuelle Phantasien sich artikulieren. [...] Eigentlich bildet die Emotion Ekel, da sie Distanz sucht, das Gegenstück zu den Emotionen ‚erotisches Begehen‘ und ‚(sexuelle) Lust‘. Doch hängen Ekel und Libido auf intrikate Weise miteinander zusammen.²³⁷

Hält man sich abermals vor Augen, wie der sexuelle und weibliche Aspekt des Figurentyps dargestellt wird, so kann hier durchaus von einem *Prinzip des Ekelhaften* gesprochen werden: Das Ekelhafte verbindet sich in diesem Kontext mit einem erotisch-sexualisierten Gestus. Dies wird etwa fassbar, wenn die Brüste von Ruel mit zwei hängenden Taschen verglichen werden, die die Hüften umfassen (Vgl. „Wigalois“, V. 6314 – 6316). Das trifft ebenso auf das Waldweib der „Crône“ zu, deren Busen mit zwei Blasebälgen gleichgesetzt (Vgl. „Diu Crône“, V. 9387) und ihre Lendengegend als „Gleich bloz einem affen,/ [...] Geruntzelt vnd gevalten.“ („Diu Crône“, V. 9400, 9405) bezeichnet wird. Dass tabuisierte Elemente wie diese, die die Lust an ekelhaften, aber libidinös besetzten Attributen veranschaulichen, in den Texten überhaupt erscheinen können, basiert auf bestimmten poetologischen Techniken: Hyperbeln und Vergleiche bedingen, dass tabuisierte und als ekelrege dargestellte Körperteile aus einer realitätsnahen Sichtweise extrahiert und so als Produkte literarischen Schaffens aufgefasst werden können.²³⁸

²³⁶ Schnell: Ekel und Emotionsforschung, S. 419.

²³⁷ Ebd. S. 418, 419.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 429.

Die sprachliche Offenheit, die sich auf die Sexualität und Weiblichkeit der Antiheldinnen bezieht, steht der sprachlichen Sublimität höfischer Sexualität gegenüber. Dies wird besonders durch eine Textstelle der „Crône“ exemplifiziert, in der Ginover beinahe vergewaltigt wird. In der betreffenden Situation ist der sexuelle Gehalt um ein Wesentliches höher gewichtet als beim Kampf der Helden mit den Waldweibern. Das Sexuelle ist in der Waldweiber-Episode jedoch in der Möglichkeitsform gehalten, auch wenn geschlechtliche Akte thematisiert und ekelhafte mit libidinösen Aspekten verbunden werden.

Dieser konjunktivische Gestus zeigt sich beispielsweise in folgenden Versen der „Crône“: „Vnd geschach ie liep manne/ Von ir liep, des wundert mich.“ („Diu Crône“, V. 9382 – 9383). Auch das Waldweib Ruel wird als potenzielle Liebhaberin verschmäht, denn „swen si ir minne solde wern,/ daz wär ein sûrez trûten.“ („Wigalois“, V. 6323 – 6324) und „ein kurziu naht diu machet in alt/ swer bî ir solde sîn gelegen;/ sô süezer minne kunde si pflegen.“ („Wigalois“, V. 6350 – 6352).

Ginover ist dagegen einem *realen* sexuellen Bedrängnis ausgesetzt. Ihr Peiniger Gasoein meint es durchaus ernst, denn „Einen chriec sein muot gevienc,/ Daz er sich in ir schoz liez/ Vnd sein hant vil ofte stiez,/ Swa er moht, vnder ir gewant.“ („Diu Crône“, V. 11641 – 11643). Die Sprachverwendung der Szene siedelt sich, trotz des offensichtlich sexuellen Anspruchs der Situation, auf einer sublimeren und stärker symbolisierenden Ebene an, als dies in den Waldweiber-Episoden der Fall ist: Ihr Schoß wird mit einem „[...] palas,/ Des vrowe Minne ein phliget/ Vnd da ir *geberc* tougen liget“ („Diu Crône“, V. 11722 – 11724) gleichgesetzt. Gasoeins grobe Annäherungsversuche werden ebenfalls allegorisch kaschiert: „Jn ir brüel zefuort er daz broz,/ Daz mit blüete was entsprungen“ („Diu Crône“, V. 11726 – 11727). Die aggressive Stimmung der Vergewaltigungsszene wird verschleiert, da auf höfisch-romantische Elemente (der Palast der Minne oder die durchaus ansprechende Landschaft der Aue) Bezug genommen wird: „This *minne* (love) imagery functions to frame the rape within the more acceptable context of courtship, which romanticizes it and lessens its heinousness.“²³⁹

²³⁹ Samples, Susann: „The Rape of Ginover in Heinrich von dem Türlin’s *Diu Crône*“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman. Ausgewählte Akten des XVII. Internationalen Artuskongresses. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V. 1995 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft Bd. 10), S. 198.

Die Sprachverwendung, die sich auf die Sexualität der Antiheldinnen bezieht, bewegt sich hingegen auf einer unmissverständlichen Stilebene. Sie verschleiert und verhüllt nichts, sondern fokussiert sich geradezu auf die im höfischen Bereich tabuisierten sexuellen Elemente. Dies verweist auf das poetologische Prinzip des Obszönen: Das Obszöne kann als Konzept verstanden werden, das „speziell zur Bezeichnung des sexuell Unanständigen, Unflätigen, übertragen zur Bezeichnung des Häßlichen und Widerwärtigen“²⁴⁰ verwendet wird. Die Nacktheit der Waldweiber kann im Kontext des höfischen Romans durchaus als unanständig und unflätig verstanden werden, galt es diese im Artusroman doch im Wesentlichen zu verdecken.²⁴¹ Ihre nackten Körper verbinden sich mit dem Ekelhaften und widersprechen demgemäß dem höfischen Schönheitsideal.

Durch diesen Aspekt des Obszönen wird es jedoch legitim, den Blick über die Intimzonen der Waldweiber schweifen zu lassen: Mit rhetorischen Finessen, die das Artifizielle der Beschreibungspraktik hervorheben, wird eine Distanz zum tabuisierten Bereich der Sexualität geschaffen. Während sich die Vergewaltigungsszene in geradezu penetranter Art und Weise in der Symbolisierung und Metaphorisierung alles Sexuellen verliert, gelingt es hier, mit poetologisch-literarischen Mitteln eine Brücke zwischen Sitte und Libido zu schlagen. So wird es im Kontext des höfischen Romans möglich, in den tabuisierten Bereich des Sexuellen vorzudringen: „Die Verekelung bestimmter Objekte kann Lust hervorrufen, weil sie es ermöglicht, über ‚Dinge‘ zu sprechen, die sonst unter Tabu gestellt sind.“²⁴²

Ginovers versuchte Vergewaltigung kann hingegen als Situation angesehen werden, deren offenkundig sexueller Anspruch durch eine höfisch-romantisierende Semantik relativiert wird. So schmälert sich der (tatsächlich existente) sexuelle Gehalt der Szene. Die unverschleierte Hinweise auf sexuelle Aktivitäten der Antiheldinnen sind jedoch in der Möglichkeitsform gehalten. So gelingt es, sich einem zeitgenössisch problematischen Thema anzunähern, denn „die Sexualität zwischen Mann und Frau ist nach dem Sündenfall zum Problem geworden und im Mittelalter

²⁴⁰ Eder, Annemarie; Müller, Ulrich: „Art. Obszön, Obszönität“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 732.

²⁴¹ Vgl. Wolfzettel: Nacktheit als Gattungs-Paradigma, S. 206.

²⁴² Schnell: Ekel und Emotionsforschung, S. 419.

ist sie, nach den Vorgaben der Kirche, [...] ausschließlich in Form des ehelichen Beischlafs erlaubt“²⁴³.

Die sexualisierte Sprache, wie sie in den Waldweiber-Episoden ersichtlich wird, ist – konträr zur höfischen Ebene – von einer Wechselwirkung geprägt: Sie bewegt sich zwischen der totalen Sexualisierung und dem Zurückrudern in den Bereich des Sittengemäßen. Einerseits misst sie sich am Prinzip des Obszönen, ist unverblümt und demaskierend. Andererseits hebt sie das Artifizielle der Textstellen hervor, indem das Schöne und Sittliche von vorneherein negiert wird.

Die Waldweiber sind also mehrfach mit dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen verknüpft. Diese Verbindung unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Sichtweise auf Weiblichkeit und Sexualität im höfischen Bereich: Das Weiblich-Sexuelle der Waldweiber wird als Negativentwurf erlebt. Interessant ist hier (neben dem Kontrast des Höfischen zum Nicht-Höfischen) vor allem, dass diese negative Ausprägung des Phänomens mit einem libidinösen Lustgewinn verbunden ist. Es ist die Lust am Tabu, welches jenseits des Sittsamen angesiedelt ist, und an der literarischen Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Obszönen, das mit einem literaturtheoretischen Diskurs verknüpft ist.

²⁴³ Buschinger, Danielle: „Erotik und Sexualität in der Artusepik (ein Beispiel: die Krone Heinrichs vom dem Türlin)“. In: Däumer, Matthias; Dietl, Cora u.a. (Hg.): Artushof und Artusliteratur. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 7), S. 137 – 138.

4.1.2 Der Kampf als sexuelles Gerangel

Werden die Kämpfe der Waldweiber mit den Helden näher betrachtet, ergeben sich zahlreiche Hinweise auf eine sublime sexuelle Ebene, die dahinter zu liegen scheint. Diese sublime Sexualität soll in diesem Kapitel ausgehend von einer psychoanalytischen Perspektive betrachtet werden. Die psychoanalytische Theorie wird hier hinzugezogen, da sie einen Fokus auf die Relation von Sexualität und Gewalt beziehungsweise Aggressivität und Begehrten legt.²⁴⁴ Jene Verbindung scheint sowohl in der „Crône“ als auch im „Wigalois“ vorherrschend zu sein, wie die folgende Analyse belegt.

Der Kampf zwischen Held und Antiheldin beziehungsweise zwischen Mann und Frau kann im Zuge einer psychoanalytischen Lesart als „Phantasma eines Zusammenfalls von Kampftrauma und erotischer Grenzerfahrung, abstrakt gesagt: zwischen Polemos und Eros“²⁴⁵ betrachtet werden.

Die Kontroverse, die sich zwischen Ruel und Wigalois ergibt, wird dezidiert als *Umarmung* bezeichnet: „guotes wîbes minne/ was ir trûten ungelîch;/ sus sint die minne mislîch:/ diu eine ist arm, diu ander rîch.“ („Wigalois“, V. 6402 – 6405). Obwohl Ruel mit ihrem aggressiven Affront gegen den Mann Wigalois aus der höfischen Geschlechterordnung tritt, wird sie auf ihre Weiblichkeit reduziert: Dies bewirkt das Minnevokabular, das in der betreffenden Textstelle zu finden ist. Wigalois gerät anschließend in ernsthafte Bedrängnis und sträubt sich dennoch, sein Schwert gegen eine Frau zu erheben. Er bezieht sich auch in dieser ausweglosen Situation auf den höfischen Kodex: „wan si endûhte in des niht wert/ daz er gegen ir sîn swert/ immer gevuoerte,/ wan grôziu tugent ruorte/ sîn herze zallen stunden.“ („Wigalois“, V. 6372 – 6377). Gängige geschlechtsspezifische Kategorien werden hier noch beibehalten. Ruels Verhalten wird mit einem Minneakt assoziiert und der Held erhebt seine Hand nicht gegen die Frau.

Die beiden Helden werden jedoch so schnell kampfunfähig gemacht, dass ihnen keine Chance zur Verteidiung bleibt: Ruel, „diu selbe vrouwe ungemeit/ truoc in hin

²⁴⁴ Vgl. Eming, Jutta: „Mediävistik und Psychoanalyse“. In: Jaeger, Stephen V.; Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Berlin, New York: de Gruyter 2003 (Trends in Medieval Philology Bd. 1), S. 38 – 39.

²⁴⁵ Kern, Manfred: „Was soll das Schwert in deiner Hand? Weiblicher Heroismus und skandalöser Stil“. In: Keller, Johannes; Kragl, Florian (Hg.): Heldinnen. 10. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Wien: Fassbaender 2010 (Philologica Germanica Bd. 31), S. 57.

als einen sac“ („Wigalois“, V. 6384 – 6385) und das Waldweib der „Crône“ packt Gawein derartig, „daz er sein nie wart gewar,/ Wie si wär chomen dar“ („Diu Crône“, V. 9429 – 9430). Die Kampfeskraft beider Helden ist nun gedämpft. Wigalois wird sein Schwert abgenommen, wobei auf dieses Ereignis zweimal hingewiesen wird: „daz swert si im von der sîten brach“, „si zôch im ûz sîn eigen swert“ („Wigalois“, V. 6409, 6417). Der Knebelgriff des Waldweibs hindert Gawein daran, sein Schwert zu erheben: „Vnd truog in dan in den walt;/ Daz er sein selbes dehein gewalt/ Moht han, so habt si in.“ („Diu Crône“, V. 9431 – 9433). Hier werden höfische Geschlechtsideologien nicht mehr aufrechterhalten; der Mann wird durch die Aggressivität der Frau besiegt: „Das Szenario des hilflos am Boden (>unten<) liegenden Mannes, welcher der das Schwert schwingenden Frau ausgeliefert ist, deutet auf eine Umkehrung der konventionell akzeptierten Rollen auch im sexuellen Kontext hin.“²⁴⁶

Der Raub des Schwertes (beziehungsweise in der „Crône“ sein Außerkraftsetzen) kann vor dem Hintergrund einer psychoanalytisch beeinflussten Lesart als Kastrationsmotiv gedeutet werden: Das Schwert dient als hilfreiches Utensil im Kampf, der eine durch und durch männliche Domäne darstellt, und ist „Symbol männlicher Handlungsmacht und Eigenmächtigkeit“²⁴⁷. Aus siegreichen Kämpfen resultieren sowohl Machtgewinne als auch Männlichkeit, wie dies im „Wigalois“ vermerkt ist: „swie starc der rîter wäre/ und swie wîten mære/ wär sîn grôziu manheit“ („Wigalois“, V. 6381 – 6383). Im Kampf beweist der Ritter also seine Männlichkeit, misst sich mit anderen Männern und steigert sein Ansehen in einer patriarchalischen Welt.

Bezeichnenderweise spielen höfische Frauen in diesem Kontext eine wesentliche Rolle: Sie etablieren sich zum Spielball der männlich-ritterlichen Auseinandersetzungen, wenn etwa um ihre Gunst oder ihretwegen gekämpft wird. Dies zeigt sich im Fall der Entführung Ginovers (Vgl. „Diu Crône“, ab V. 4779) oder des Kampfes, der um einen Schönheitspreis angesiedelt ist (Vgl. „Wigalois“, ab V. 2349). Die Waldweiber und ihr aggressiver Affront gegen die Helden kehren dieses Szenario allerdings um: Sie greifen mit den Helden Vertreter einer männlichen Domäne an; diesen droht der Verlust ihrer Männlichkeit durch die Hand einer Frau. Wo der Kampf ansonsten als Männlichkeitsbeweis, wenn nicht als *Tummelplatz des*

²⁴⁶ Böcking: Streitbare Frauen, S. 373.

²⁴⁷ Kern: Was soll das Schwert in deiner Hand?, S. 69.

Männlichen angesehen werden kann, wird hier die „manheit“ („Wigalois“, V. 6383) des Helden radikal gestutzt.

Der gewaltsame Raub des Schwerts, welches als Phallussymbol identifiziert werden kann, kommt so einer Kastration gleich. Der Begriff des Phallussymbols ist eine wesentliche Komponente der psychoanalytischen Theorie: Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan versteht unter dem Phallus beziehungsweise dessen Funktion als Symbol einen „Signifikant[en, M.N.]. [...] Der Phallus ist der privilegierte Signifikant dieser Markierung, in der der Part des Logos mit der Heraufkunft des Begehrens konvergiert“²⁴⁸. Das Phallussymbol verweist in seiner Bestimmung als Signifikant also über sich hinaus, es fungiert als Platzhalter für einen dahinter liegenden sublimen *Sinn*. In seiner Funktion als Schwert des Helden verkörpert es die damit verbundene Männlichkeit, Dominanz, Allmächtigkeit und die patriarchalische Gesellschaftsordnung, wie sie in der höfischen Welt besteht. Durch den Raub von Wigalois‘ Schwert – analog zur totalen Hilflosigkeit Gaweins – sehen sich die beiden Helden einer Entmannung ausgesetzt: Sie werden einerseits ihrer sozialen und geschlechtsspezifischen Stellung im Patriarchat beraubt und andererseits, durch den aggressiven Gestus der Waldweiber, vorübergehend auch ihrer Männlichkeit.²⁴⁹

Beiden Helden gelingt es allerdings, sich aus dieser prekären Situation und so aus der Hand der Waldweiber zu befreien. Die Geschlechterrollen, die im Kampf verkehrt wurden, werden wieder in ihre konventionelle Anordnung gebracht: Grawein windet seine Schwerthand und das Schwert aus dem Klammergriff der Antiheldin, entrinnt dem nahenden Tod und erlangt dementsprechend seine Männlichkeit wieder: „Dar vnder Grawein gewan,/ Sein Swert vnd die zeswen hant,/ Daz si der red nie enphant,/ Vnd sluok ir nider in div bein.“ („Diu Crône“, V. 9440 – 9443). Wigalois wird beinahe mit seiner eigenen Waffe erschlagen. Das Wiehern seines Pferdes rettet ihn schlussendlich:

dem wîbe enwart niht mère
wan daz sin alsô ligen liez;
daz swert si in die scheide stiez
und vlôch ûz dem hol zehant
ûf ein ander steinwant

²⁴⁸ Lacan, Jacques: Das Werk von Jacques Lacan. In deutscher Sprache hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Übers. von Chantal Creusot. 3. korrigierte Aufl. Weinheim, Berlin: Quadriga 1991, S. 126, 128.

²⁴⁹ Vgl. Böcking: Streitbare Frauen, S. 372 – 373.

ein pfat, daz was vil enge,
durch michel gedrenge. („Wigalois“, V. 6427 – 6433)

Auch das Waldweib der „Crône“ flüchtet vor dem Helden Gawein: „Her gawein ir nach gaht/ Vnd begreif si reht an dem hol./ [...] Mit vil grozer vngehaben/ Viel si ze tal in daz luoch.“ („Diu Crône“, V. 9456 – 9457, 9461 – 9462). In diesem Kontext ist bemerkenswert, dass sich Ruel in ihrer panischen Reaktion auf das Pferdewiehern die Mühe macht, das Schwert des Ritters zurück in seine Scheide zu stecken. Mit dieser Handlung wird die drohende Kastration beziehungsweise der drohende Verlust seiner Männlichkeit durch Frauenhand symbolisch beendet. Die patriarchalische Gesellschaftsordnung, die konkrete Geschlechterrollen vorgibt, wird wiederhergestellt: Der Mann siegt, die Frau unterliegt.

Die Flucht beider Waldweiber in Höhlen ist unter einem psychoanalytischen Blickwinkel ein bedeutungstragendes Indiz: Ruel flüchtet aus ihrer angestammten Höhle in eine benachbarte (Vgl. „Wigalois“, V. 6433) und dem Waldweib der „Crône“ werden weitere Verletzungen zugefügt, als sie sich in ihre Höhle zurückziehen will (Vgl. „Diu Crône“ V. 9459 – 9461). Die Höhle versinnbildlicht das Gegenstück zum Phallussymbol; ihre Form erinnert an den weiblichen Schoß: „Alle in die Länge reichenden Objekte [und, M.N.] [...] alle länglichen und scharfen Waffen [...] wollen das männliche Glied vertreten. [...] Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen“²⁵⁰, postuliert Sigmund Freud in seiner „Traumdeutung“. Während sich die männlichen Ritter vor der drohenden Kastration bewahren, indem sie ihre Waffen wieder einsatzfähig machen, kehren die Antiheldinnen zu ihrer eigentlichen Domäne des Weiblichen zurück.

Wird in diesem Kontext ein psychoanalytischer Diskurs miteinbezogen, so ist nicht nur ein Kampf zwischen Held und Antiheldin zugange, sondern ebenso ein Kampf zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Die beiden Waldweiber stellen Frauen dar, die durch ihre Angriffs- und Kampfeslust in den Wirkungsbereich des Männlichen eingreifen und so die *gängigen* sozial konstruierten Geschlechterstereotypen und -ordnungen untergraben. Die Kampfszenen identifizieren die beiden Waldweiber als sexuell aggressive Frauen: Dies bezeugt sich einerseits durch ihre stürmischen Annäherungen an die Helden. Andererseits wurde in dieser Analyse bereits

²⁵⁰ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Die Traumdeutung. Bd. II/III. London: Imago Publishing Co. 1900, S. 358.

dargestellt, dass die Sujets Kampf und Sexualität verbunden sind.²⁵¹ Gegenüber der Passivität der höfischen Damen, die das Element der weiblichen Scham integriert, verinnerlichen die beiden Antiheldinnen eine entfesselte, ungezügelte Weiblichkeit und Sexualität. Was in diesem Sinne ausgedrückt wird, ist „ein psychologisches Problem [...], die Angst vor einer aktiven, „überwältigenden“ Frau“²⁵². Die männlichen Helden sehen sich mit den Waldweibern Repräsentantinnen eines überbordenden Weiblichkeitsbildes ausgesetzt, die soziale, ideologische und theologische Kategorien zu verwerfen versuchen.

Vor dem Hintergrund eines psychoanalytischen Diskurses können die Kampfszenen nicht nur als Auseinandersetzungen zwischen Protagonisten und Antagonistinnen interpretiert werden, sondern ebenso als ein sexuelles Gerangel, das sich zwischen dem Weiblichen und Männlichen abspielt. Der Kampf ist in diesem Kontext eine Kontroverse, die den Erhalt oder die Auflösung der sozialen Gesellschafts- und Geschlechterordnung thematisiert.

4.2 Die Sexualität der kämpferischen Frauengestalten

In diesem Kapitel wird der bereits angeführte Zusammenhang zwischen den Sujets Kampf und Sexualität näher bestimmt. Es soll auf die Fragestellung eingegangen werden, ob diese Relation grundsätzlich als ein Aspekt des höfischen Romans anzusehen ist und wie sie sich auf die Figurenkonzeption der Antiheldinnen auswirken könnte. Außerdem wird in diesem Kontext die Figur der kriegerischen Amazone Marine des „Wigalois“ miteinbezogen, an der sich die Verbindung von Kampf und Sexualität ebenfalls zeigt.

Im vorherigen Abschnitt wurde dargestellt, dass die Kampfszenen zwischen den Helden und den Antiheldinnen beider Texte sexuelle Assoziationen beinhalten. Ruel und das Waldweib der „Crône“ agieren in sexueller Hinsicht aggressiv und offensiv. Sie sind Exemplare eines unkontrollierten, exzessiven Weiblichkeitsbildes, die in den Wirkungsbereich des Männlich-Dominanten vordringen. Der Kampf als solcher erweist sich als ein aggressiver sexueller Affront des Weiblichen gegen das Männliche. Angesichts dieser Erkenntnisse scheint die Relation, die das Sujet des Kampfes auf einer sexuellen Ebene verankert, gegeben zu sein.

²⁵¹ Vgl. Böcking: Streitbare Frauen, S. 372.

²⁵² Eming: Funktionswandel des Wunderbaren, S. 200.

Ginovers Vergewaltigungsszene bezeugt eine solche Relation. Sexuelles Begehrten entspricht hier einer kriegerischen Gesinnung: „Einen chriec sein muot gevienc,/ Daz er sich in ir schoz liez/ Vnd sein hand vil ofte stiez,/ Swa er moht, vnder ir gewant.“ („Diu Crône“, V. 11640 – 11643). Die Vergewaltigung selbst wird mit dem Sturm auf eine Burg verglichen:

Gynever niht bechande,
Daz ein burch wirt gewunnen,
So die burgær den veinden gunnen,
Daz si mit vrid hie vor
Auf sliezen div pürgtor
Vnd gehausen in daz *hamit*.
So ist bedenthalben ir streit
Verendet vil schiere.
Mit offener baniere
Die veint dringent dar in. [...]
Vor dem tor er erbeizet
Vnd wolt si han ervohten.
Gotes gnaden! Don *mohten*
So snelle von seinem ygel
Von dem antwerch di rigel
Niht werden wol zebrochen,
Da mit si was belochen,
Wan si satzt sich ze wer. („Diu Crône“, V. 11683 – 11692, 11732
– 11739)

Die Brutalität und Gewalttätigkeit der Szene verschleiert sich durch eine hohe Anzahl von Metaphern. Diese Metaphern, die dem *Belagerungs- und Eroberungsjargon* entnommen sind, bekunden den Zusammenhang von Kampf und Sexualität, wie er in den höfischen Romanen verankert ist: „Indeed, this passage is reminiscent of the game-like quality of courtly love, in which the knight seeks the prize reward from his „reluctant“ lady. [...] Against such a battle setting, Gasozein’s sexual assault now acquires the characteristics of a knightly adventure“.²⁵³ Die Brisanz der brutalen Vergewaltigungsszene mindert sich dadurch, dass höfisch-ritterliche Elemente in den Text integriert werden.

Dies impliziert, dass die Verbindung des Sujets Kampf mit dem sexuellen Bereich existiert: Der Kampf mit den Waldweibern verweist auf mehr oder minder sublime Art und Weise auf einen sexualisierten Bedeutungshintergrund. Im Falle von Ginover ist dagegen ein konkreter sexueller Akt vorhanden, der durch die Kriegs- und Kampfesmetaphorik verschleiert wird. Die metaphorische Sprachverwendung

²⁵³ Samples: The rape of Ginover, S. 198, 200.

der Ginover-Szene versucht, die Sexualität der höfischen Dame unter den Deckmantel des ritterlichen Kampfes zu stellen. Diese wird so verdeckt, damit sie höfischen Konventionen entspricht – die konfliktträchtige Stimmung der Situation wird offenkundig abgeschwächt.

Den Kampfesschilderungen, wie sie in den Waldweiber-Episoden erscheinen, kommt eine davon unterschiedene Funktion zu: Dort wird eine an sich nicht sexualisierte Situation, nämlich die des Kampfes, einer höchst sexualisierten Lesart unterstellt. Der Kampf verbindet sich teilweise mit einer Minnemetaphorik: Gawein besiegt das Waldweib und „Jr dienstes lont er ir vil wol:/ Er sluoch ir ein bein abe.“ („Diu Crône“, V. 9458 – 9459). Der Dienst des Waldweibs könnte mit dem Sujet des Minnedienstes gleichgesetzt werden. Ruel wird dagegen als „vrouwe ungemeit“ („Wigalois“, V. 6384) und ihre Kampfestätigkeit als „guotes wîbes minne“ („Wigalois“, V. 6402) bezeichnet. Hier wird die Wechselwirkung der Elemente Kampf und Sexualität abermals fassbar: Im Falle Ginovers verweist das Sexuelle auf das Kämpferische, im Falle der Waldweiber das Kämpferische auf das Sexuelle.

Die Figur der Amazone Marine des „Wigalois“ verweist ebenfalls auf jene Relation des Kämpferischen mit dem Sexuellen: Sie und ihre Mitstreiterinnen geben sich genauso kämpferisch wie die beiden Antiheldinnen: Sie „hêten ir wîpheit verkorn/ und rîterschaft an sich genomen“ („Wigalois“, V. 9147 – 9148). Marine „deheine rîterschaft [...] enliez/ dâ man prîs solde bejagen,/ man müese von ir getât dâ sagen“ („Wigalois“, V. 9166 – 9196). Abgesehen von diesen wenig weiblich-höfischen Verhaltensweisen zeichnen sich Marine und ihre Kriegerinnen vor allem dadurch aus, dass sie Männerkleidung tragen: „zwelf mägde süberlîche,/ wol gekleit unde geriten,/ niht nâch wîplîchen siten:/ si vuorten mannes kleider an“ („Wigalois“, V. 9135 – 9138). Obwohl sie demgemäß aus der patriarchalischen Gesellschaftsordnung tritt, wird Marine als äußerst tugendhaft bezeichnet: „si truoc mänlichen muot/ [...] si erwarp dâ rîterlîchen ruom/ mit sper und och mit schilte./ dar zuo was si milte,/ diu ist der êren krône/ sus lebt diu maget schône/ mit vil ganzer werdicheit“ („Wigalois“, V. 11017, 11019 – 11024).

In diesem Kontext verweist einiges auf die mythologische Figur der Amazone: Durch die kämpferischen Attribute, die Marine zukommen, sagt sie sich vom *gängigen* Frauenbild des höfischen Bereichs los. Den Amazonen sprach man kämpferische Handlungen sowie eine freizügige und aggressive Sexualität zu; daraus

resultierend wurde ihnen ein Hang zur Unmoral und zum Sittenwidrigen unterstellt.²⁵⁴ Umso mehr erstaunt es, dass mit Marine eine tugendhafte Figur im höfischen Roman auftritt, die an die mythologischen Amazonen erinnert: Einerseits zeigt sich an ihr eine höchst tugendhafte moralisch-ethische Grundhaltung. Andererseits weist sie hingegen amazonenartige Züge auf, denn ihre „Kampflust irritierte, mehr noch: Ihre Beteiligung an Kämpfen war strafwürdige Überhebung über die der Frau zukommenden Rolle, ihre ganze Staatsform stellte die gottgewollte Ordnung auf den Kopf, war Ausdruck einer verkehrten Welt.“²⁵⁵ Diese Ambivalenzen werden allerdings durch das Sujet der Virginität aufgelöst, das sie in den höfischen Bereich intergriert. Die Jungfräulichkeit der höfischen Amazone erlaubt es ihr, aus dem Korsett der geltenden weiblichen Norm zu entfliehen und sich in der Domäne des Männlichen anzusiedeln. Im „Wigalois“ wird das Attribut der Jungfräulichkeit des Öfteren betont: Marine wird mehrmals als „magt“ (Vgl. „Wigalois“, V. 9165) bezeichnet; es ergeben sich aber auch konkrete sprachliche Hinweise:

[...] Marîne,
 diu in rîters schîne
 hêt vil reinen magetuom,
 wan daz diu vrouwe durch ir ruom
 wolde versuochen rîters leben. [...]]
 ir kiusche behielt si alsô
 daz diu nie besprochen wart;
 sus was ir wîpheit bewart
 âne valsch unz an die zît
 daz si zer ê sich habte sît [...]]
 si truoc mänlichen muot
 und vil reinen magetuom. („Wigalois“, V. 9356 – 9369, 9363 – 9367, 11017 – 11018)

Auch im Text wird damit die Relation von Jungfräulichkeit und Kämpfertum thematisiert: Der keusche Lebenswandel Marines legitimiert, dass sie sich kämpferisch betätigen und dennoch höfischen Konventionen entsprechen kann.

Dieser Inhalt verweist auf ein christianisiertes Konzept der Amazone: Die sogenannte *virago* gilt als Frauenfigur mit antiken Wurzeln, die in die christliche Vorstellungswelt des Mittelalters übernommen wurde. Sie zeichnet sich vor allem durch ihre außergewöhnliche Tapferkeit und einen asketischen Lebensstil aus. Die

²⁵⁴ Vgl. Reinle, Christine: „Exempla weiblicher Stärke? Zu den Ausprägungen des mittelalterlichen Amazonenbildes“. In: Historische Zeitschrift 270 (2000), S. 1, 5, 11.

²⁵⁵ Ebd. S. 14.

virago entsagt allen weltlichen Verführungen und Lüsten; ihre Reinheit sei darauf zurückzuführen, dass sie direkt vom Mann abstamme. Aus diesem Grund enthalte sie auch nicht jene weibliche Lasterhaftigkeit, die im biblischen Kontext schon der *Urfrau* Eva zugesprochen wird. In der Figur dieser tugendhaften und christlichen Amazone versinnbildlicht sich eine spezifische Sichtweise auf Männlichkeit und Weiblichkeit: Das Weibliche wird nicht als unabhängiges und individuelles Geschlechtskonstrukt betrachtet, sondern als *Abglanz des Mannes*. Die Weiblichkeit per se stellt hier eine Kategorie dar, die vom Triebhaften und Natürlichen bestimmt wird:²⁵⁶

Die Vorstellung von der Frau, die durch die Bezwigung ihrer ‚Natur‘, d.h. der ihr von der Theologie der christlichen Spätantike und des Mittelalters zugeschriebenen wesenseigenen Konkupiszenz, die Transgression des eigenen Geschlechts realisiert und innerlich zum Mann aufsteigt, gehört einer traditionellen Topik an.²⁵⁷

Im Kontext des „Wigalois“ können durchaus Verbindungen von Marine zur christlich-biblischen Märtyrerinnenfigur der *virago* hergestellt werden: Marine lässt sich etwa kurz vor dem Namur-Feldzug, der für sie tödlich enden wird, aus eigenem Wunsch taufen („Wigalois“, V. 9510 – 9513). Dieser Akt ordnet sie in einen christlichen Bedeutungshorizont ein.

Außerdem führt die Verbindung von Kämpfertum und (in ihrem Falle nicht ausgeführter und unterdrückter) Sexualität zu einem gänzlich anderen Ergebnis, als es bei den Waldweibern festgestellt wurde: Als Inbegriff von Keuschheit nähert sich Marine dem moralisch-ethischen Ideal an, das durch das männliche Geschlecht verkörpert wird. Die beiden Antiheldinnen – die kämpferischen und (sexuell) aggressiven Frauen –, denen das Attribut der Jungfräulichkeit nicht zugeschrieben wird, sind einer davon zu unterscheidenden Weiblichkeitsvorstellung zuzuordnen; in diesem Kontext ist die Relation des betreffenden Entwurfs von Weiblichkeit mit dem Begriff der Wildheit von wesentlicher Bedeutung:

Die von ihm [dem Mann, M.N.] überwundene Natur und Wildheit ist dabei in der Frau nur geziugelt; sie droht jederzeit

²⁵⁶ Vgl. Haag, Christine: „Das Ideal der männlichen Frau in der Literatur des Mittelalters und seine theoretischen Grundlagen“. In: Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Hg.): *Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 9), S. 230 - 244.

²⁵⁷ Ebd. S. 230.

auszubrechen. Dieser Furcht gilt die Hauptenergie im Diskurs über den weiblichen Geschlechtscharakter. Vor den bedrohlichen Ausdruck der Natur im Weibe hat der Mann die >Schamhaftigkeit< gestellt bzw. ihr als weibliche Natur zugeschrieben. Unter der Oberfläche der als natürlich geltenden und als weiblich definierten >Anmut< lauert die Gefahr des Dämonischen [...].²⁵⁸

Die beiden Waldweiber, denen das Wilde als eine primäre Eigenschaft zugesprochen wird, exemplifizieren somit das defizitäre weibliche Geschlecht, das sich dem Triebhaften, Körperlichen und Sexuellen hingibt. Sie verkörpern die totale Entfesselung des *Natürlichen* und Lustbezogenen. Wird dieses Weiblichkeitsskonstrukt nicht rechtzeitig durch das Patriarchat unterdrückt, wendet sie sich gegen den Mann, wie es sowohl im „Wigalois“ als auch in der „Crône“ ersichtlich wird.

Diese „mythologisierte Angst vor der Weiblichkeit“²⁵⁹ erinnert vor allem im Kontext des „Wigalois“ an Ruel als einer *hässlichen Version* der biblischen Salome: Auch Ruel stellt eine Frau dar, die dem Mann mit ihrer ungebändigten Sexualität und Unmoral gegenübertritt. Salomes Sexualität hat während ihres sinnlichen Tanzes die Macht über den Mann, genauso wie sich die beiden Waldweiber der (männlichen) Helden im Kampf bemächtigen. Auch dort spielt der erotische Beigeschmack eine wesentliche Rolle. Eine weitere Parallele zur biblischen Figur manifestiert sich in Ruels Versuch, Wigalois zu köpfen, wie es der sinnlichen Salome mit Johannes dem Täufer auch indirekt gelingt.²⁶⁰

„über einen ronen druhte in/ daz wîp bî sînem hâre, owê!/ nu sprechet, wiez im dâ ergê./ daz swert swanc si gegen im her.“ („Wigalois“, V. 6419 – 6422). Sowohl an Salome als auch an Ruel zeigen sich moralische Defizite, eine konzentrierte Sinnlichkeit beziehungsweise Körperlichkeit sowie die (mehr oder minder offensichtliche) sexuelle Freizügigkeit. Außerdem erheben beide Frauenfiguren den Anspruch, Macht über die männliche Dominanzherrschaft zu erlangen.

²⁵⁸ Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990 (rowohlts enzyklopädie Bd. 514), S. 128.

²⁵⁹ Keckes, Silke: „Salome – mythologisierte Angst vor der Weiblichkeit?“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): *Verführer, Schurken, Magier*. St. Gallen: UVK 2001 (Mittelalter Mythen Bd. 3), S. 839.

²⁶⁰ Ebd. S. 840.

Es kann an dieser Stelle folgendes Fazit gezogen werden: In beiden Texten (aber besonders im „Wigalois“) verbindet sich der Aspekt des Sexuellen mit dem Kämpferischen: Die Charakteristik des Kämpferischen verweist auf eine dahinter liegende sublime Ebene des Sexuellen. Die Figurenkonzeption der Antiheldinnen wird somit von einem Diskurs der Sexualität beeinflusst.

Des Weiteren setzen sich die Texte mit spezifischen Konzepten beziehungsweise Konstrukten von Weiblichkeit (und Männlichkeit) auseinander. In diesem Sinne sind sie mit gesellschaftlich-patriarchalischen Vorstellungen und folglich mit einem gendertheoretischen und einem gesellschaftlich-sozialen Diskurs verknüpft: Die Figur der Amazone Marine überwindet ihre weibliche Natur und entspricht so dem Ideal des Mannes, welches das dominante Element der mittelalterlichen Werte- und Gesellschaftsordnung darstellt. Das Weiblichkeitskonzept, das mit der Figurenkonzeption der Antiheldinnen übereinstimmt, ist demgegenüber defizitär und unzulänglich ausgestaltet.

Mit dem antik-biblischen Konzept der *virago* spielt ebenso ein theologischer und mythologischer Diskurs eine konstituierende Rolle. Die beiden Waldweiber verkörpern den Gegensatz zur tugendhaften und keuschen *virago*. Sie sind Sinnbilder für eine entfesselte Weiblichkeit und eine ungezügelte, aggressive Sexualität, die sich gegen den Mann und seine patriarchalischen Vorstellungen wendet. Fries spricht hinsichtlich dieser Ausformung des Weiblichen von „daughters of Eve [...]: they were said to be weak, vain, lustful, and needful of the guidance and headship of men“²⁶¹. Diese Sichtweise auf Weiblichkeit basiert also zugleich auf einem theologisch-biblischen Hintergrund.

Sowohl Ruel als auch das Waldweib der „Crône“ repräsentieren ein negatives Weiblichkeitskonzept und fungieren so als „Warnung vor Frauen [...], die innerhalb der Gesellschaft nicht angemessen sozialisiert sind“²⁶². Dies zeigt sich darin, dass alle in diesem Kontext relevanten kämpferischen Frauengestalten (Marine und die beiden Waldweiber) als soziale Störfälle *eliminiert* werden: „Das Phantasma der kämpfenden Frau beschreibt ein exorbitantes Skandalon, eine Hyperbel, die der Totalisierung des heroischen Exzesses vorarbeitet.“²⁶³

²⁶¹ Fries: Female Heroes, Heroines and Counter-Heroes, S. 59.

²⁶² Böcking: Streitbare Frauen, S. 367.

²⁶³ Kern: Was soll das Schwert in deiner Hand?, S. 60.

Mit jener Relation, die sich auf das Phänomen des Weiblich-Sexuellen und das Kämpferische bezieht, werden den Rezipientinnen und Rezipienten, die in das mittelalterlich-patriarchalische System eingegliedert sind, Möglichkeitsformen des Weiblichen vor Augen geführt: Diese scheitern kläglich und regen so zur reflexiven Auseinandersetzung mit *gängigen* sozialen Strukturen an.

4.3 Eine Theorie des Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen

In diesem Kapitel werden die Erkenntnisse, die aus der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen abgeleitet wurden, ganzheitlich dargestellt und theoretisch fundiert. Zugleich soll festgestellt werden, welche Funktionen dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen zukommen und welche Diskurse diesbezüglich integriert sind. Im betreffenden Kontext ist vor allem die Bezugnahme auf das literaturästhetische Prinzip des Obszönen, auf die psychoanalytisch beeinflusste Interpretationsweise und auf eine gendertheoretische Diskussion der Textstellen und -elemente von substantieller Bedeutung.

4.3.1 Das Prinzip des Obszönen

In Kapitel 4.1.1 wurden sprachlich-semantische Referenzpunkte angeführt, die darauf hinweisen, dass die Figurenkonzeption der Antiheldinnen mit dem literaturästhetischen Begriff des Obszönen verknüpft ist. Das Obszöne wird dabei als Begriffskomplex verstanden, der „speziell zur Bezeichnung des sexuell Unanständigen, Unflätigen, übertragen zur Bezeichnung des Häßlichen und Widerwärtigen, verwendet“²⁶⁴ wird. Wichtig ist hierbei, dass das Obszöne einer jeweils zeitgenössischen und gesellschaftlich konstruierten Bewertung unterliegt. Es kann nicht von einem absoluten und allgemeingültigen Wert des Obszönen ausgegangen werden. Somit besteht eine Wechselwirkung zwischen dem anerkannten moralisch-ethischen sowie ästhetischen System einer Gesellschaft und dem, was als Ausdruck der Obszönität zu gelten hat.²⁶⁵

Im Kontext des höfischen Romans beziehungsweise der höfischen Ästhetik sind erotischen und sexuellen Elementen relativ niedere Toleranzspannen auferlegt. Wolf-

²⁶⁴ Eder, Müller: Art. obszön, Obszönität, S. 732.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 732 – 733.

Dieter Stempel stellt dies in seiner Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Obszönität dar:²⁶⁶

Die direkte Bezeichnung der *naturalia et pudenda* kommt in den Primärgattungen der höfischen Literatur so gut wie nicht vor, [...] sexuelle Vorgänge [werden, M.N.] stets mit uneigentlichen, d.h. abstrakten oder umschreibenden Ausdrücken belegt [...]. [...] Wir können [...] mit Sicherheit darauf schließen, daß der Bereich des Obszönen in der höfischen Umwelt tabuisiert ist.²⁶⁷

Jene Beschreibungen der Antiheldinnen, die sich mit deren weiblich-sexuellen Aspekten auseinandersetzen, beziehen sich allerdings durchaus auf das Prinzip des Obszönen: Einerseits werden ihre Intimzonen konkret und in unmissverständlicher Art und Weise angesprochen, andererseits ergeben sich Hinweise auf mögliche sexuelle Handlungen.

Dem Obszönen, das sich auf sexuelle Tabus bezieht, kommen vor allem moralische und satirische Funktionen zu: Die Thematisierung von sexuellen Handlungen unterliegt einer moralischen Bewertung, die „die Obszönität sozusagen in ein gegensätzliches Verhältnis zu sich selbst setzt, insofern, als sie nur zur Sprache kommt, um verdammt zu werden“²⁶⁸.

Dieser gegensätzliche Effekt wird sowohl in der „Crône“ als auch im „Wigalois“ fassbar: „Vnd geschach ie liep manne/ Von ir lieb, des wundert mich.“ („Diu Crône“, V. 9382 – 9383), heißt es etwa in der „Crône“. Die Möglichkeit, mit dem Waldweib in eine Minnebeziehung zu treten, wird als unwahrscheinliches Ereignis bewertet. Im „Wigalois“ wird der Gedanke an eine Liebesnacht mit Ruel ebenso verworfen: Ihre Minneintentionen seien so *siüß*, dass sie einen Mann in kürzester Zeit altern ließen: „ein kurziu naht diu machet in alt/ swer bî ir solde sîn gelegen;/ sô süezer minne kunde si pflegen.“ („Wigalois“, V. 6350 – 6352). Tabuisierte sexuelle Handlungen werden zwar angeführt, in einem nächsten Schritt jedoch verworfen. Die Brisanz, die diesen obszönen sexuellen Elementen zukommt, wird ins Negative überführt und dementsprechend geschmälerzt.

Der satirische Aspekt des Obszönen zeigt sich vor allem dann, wenn ekelhafte und abstoßende Vorgänge oder Elemente dargestellt werden. Das Ekelreagende,

²⁶⁶ Vgl. Stempel, Wolf-Dieter: „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem“. In: Jauss, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Wilhelm Fink 1968 (Poetik und Hermeneutik Bd. 3), S. 191 – 192.

²⁶⁷ Ebd. S. 191.

²⁶⁸ Ebd. S. 193.

Grausige und außerordentlich Hässliche widerfährt einer „Ästhetisierung durch Komik“²⁶⁹. Diese bezieht sich auf die „Darstellungsform in der mittelalterlichen Literatur nach dem Motto ‚Was nicht sein kann, darf nur komisch sein‘“²⁷⁰. Werden dezidiert ekelhafte und in ästhetischer Hinsicht tabuisierte Elemente angeführt, kann dementsprechend eine poetologische Distanz zum obszönen Objekt geschaffen werden.²⁷¹ Auf diese Strategie wurde in Kapitel 4.1.1 schon hingewiesen: Durch bestimmte literarische Verfahren – wie etwa die Hyperbel oder der Vergleich – macht sich die Beschreibung des Ekelhaft-Grausigen als literarisches, fiktives und artifizielles Produkt kenntlich.²⁷²

Das belegen die Textstellen, in denen die beiden Waldweiber beschrieben werden: Ruels Brüste werden als derart überproportioniert dargestellt, dass sie wie zwei Taschen bis zu den Hüften herabhängen (Vgl. „Wigalois“, V. 6314 – 6316). Die Brust des Waldweibs der „Crône“ wird dagegen als dafür geeignet befunden, zwei Blasebälge zu bestücken (Vgl. „Diu Crône“, V. 9385 – 9390). Ihre Lendengegend wird mit der eines Affen verglichen; ihre Intimzone sei überdies wie ein Joch gestaltet (Vgl. „Diu Crône“, V. 9398 – 9403) und zugleich „als ein sak/ Geruntzelt und gevalten.“ („Diu Crône“, V. 9404 – 9405).

Das Phänomen des Weiblich-Sexuellen, wie es den Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen zugehörig ist, verbindet sich also mit einem literaturästhetischen beziehungsweise -theoretischen Diskurs: Um die weibliche und sexuelle Seite der beiden Waldweiber, die im Kontext des höfischen Romans tabuisiert ist, veranschaulichen zu können, wird auf das poetologische Prinzip des Obszönen zurückgegriffen. Ihre möglichen sexuellen Aktivitäten können insofern in die Texte integriert werden, als dass sie umgehend wieder verworfen werden. Vergleiche und hyperbelhafte Ausführungen klassifizieren die Beschreibungen der Intimzonen als literarische Konstrukte, die sich von der Realität abgrenzen. So wird es möglich, obszöne Elemente in die Figurenkonzeption der Antiheldinnen einzufügen und doch den Sittlichkeits- und Moralkodizes der höfischen Welt und Literatur zu entsprechen.

²⁶⁹ Stempel: Mittelalterliche Obszönität, S. 199.

²⁷⁰ Ebd. S. 199.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 199.

²⁷² Vgl. Schnell: Ekel und Emotionsforschung, S. 429.

4.3.2 Die psychoanalytische Lesart

Im Zuge dieser Auseinandersetzung hat sich die Psychoanalyse beziehungsweise der psychoanalytische Diskurs als ein bedeutsamer Referenzpunkt erwiesen. Die psychologische Theorie hat dazu verholfen, die sublime Ebene des Sexuellen, welche durch die kämpferische Konfrontation der Antiheldinnen mit den Helden verdeckt wird, zu analysieren.

Im „Wigalois“ wird der aggressive Affront Ruels etwa als „guotes wîbes minne“ („Wigalois“, V. 6402) bezeichnet. Ihr kriegerisches Verhalten verbindet sich also mit dem weiblichen Minnedienst. Auch in der „Crône“ trägt sich der Kampf in gewisser Weise auf einer sexuellen Ebene aus. Die beiden Verse „Jr dienstes lont er ir vil wol:/ Er sluoch ir ein bein abe.“ („Diu Crône“, V. 9458 – 9459) beinhalten Ausdrücke der Minnemetaphorik.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen konnten bestimmte inhaltliche Elemente beider Texte mit psychoanalytischen Konzepten verknüpft werden: Das Schwert des Helden wurde im „Wigalois“ als Phallussymbol identifiziert. Ruel, die aus der *gängigen* Weiblichkeitssrolle tritt, bemächtigt sich Wigalois‘ Phallus und so seiner Männlichkeit (Vgl. „Wigalois“, V. 6409 – 6422). Der Held muss nun nicht nur um sein Leben, sondern ebenso um seine patriarchale Vorrangstellung und seine Männlichkeit per se zittern. Die Hilflosigkeit des zu Fall gebrachten Mannes wird ebenso in der „Crône“ ersichtlich (Vgl. „Diu Crône“, V. 9426 – 9434); geltende geschlechtsspezifische Gesellschaftsordnungen werden umgekehrt: Den beiden Helden droht die Gefahr, durch die Hand einer Frau ihrer Männlichkeit beraubt zu werden. Die Antiheldinnen verkörpern hier ein Weiblichkeitssbild, das traditionelle geschlechtsspezifische Schemata und Konventionen verneint. So können sie sich dem Mann in sexuell aggressiver Art und Weise nähern. Der Sieg über die Antiheldinnen bedeutet in diesem Kontext vor allem, dass die soziale Ordnung wiederhergestellt wird: Die drohende Kastration wird verhindert und das Phallussymbol beziehungsweise das Schwert zurück zu seiner ursprünglichen (Dominanz erzeugenden) Bestimmung geführt. Die beiden Waldweiber kehren zu ihren Höhlen und so zum *Wirkungsbereich des Weiblichen* zurück. Die Entschlüsselung der Texte, die sich auf eine psychoanalytische Interpretationsweise stützt, impliziert letztendlich die Angst des Patriarchats vor der Infiltration des

Weiblichen und vor der übermächtigen Frau, die das Phallussymbol als Zeichen männlicher Dominanz an sich reißt.

Die Psychoanalyse führt im Bereich des Weiblich-Sexuellen also durchaus zu einer Erkenntnisweiterung. Trotzdem stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob die psychoanalytische Interpretationsweise im mediävistischen Kontext ihre Berechtigung hat: Ist die Psychoanalyse überhaupt eine geeignete Theorie für die Interpretation mediävistischer Texte? Darf sich ein derart junges Konzept auf *ältere* Texte beziehen? Und dürfen die mithilfe der psychoanalytischen Theorie abgeleiteten Erkenntnisse in dieser Auseinandersetzung als gültig betrachtet werden?

Diese Fragestellungen eröffnen sich besonders vor dem Hintergrund der Diskursanalyse, die voraussetzt, dass sich „Diskurse in einer ständigen, flexiblen und veränderbaren Wechselbeziehung mit gesellschaftlichen Kontexten und deren Wissensbeständen befinden“²⁷³. Die Psychoanalyse, wie sie im zeitgenössischen Sinn verstanden wird, kann hingegen im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmen des Mittelalters keine Rolle gespielt haben.

Lee Patterson geht in seiner Diskussion einer – sozusagen – mediävistischen Psychoanalyse davon aus, dass die mediävistische Forschung grundsätzlich empiristische Methoden und Theorien zu favorisieren habe. Sie müsse sich grundsätzlich gegen nicht-historische Interpretationsweisen wenden:²⁷⁴

[They, M.N.] [jene Mediävistinnen und Mediävisten, die die Psychoanalyse interpretatorisch anwenden, M.N.] extend what is now accepted as a dialogic method of therapy to a one-way analysis of fictional characters who must stand mute before their analyst. [...] It is blind to the very different kinds of historicism that medieval literary scholars now practice, and it dismisses the very real contribution to our understanding of the Middle Age [...].

Patterson kritisiert primär die Psychoanalyse als Wissenschaft, da sich die betreffende Theorie auf universelle und absolute Aussagen stütze, die sie nicht beweisen könne. Er sieht die Psychoanalyse als „mix of arbitrariness and dogmatism“²⁷⁵. Patterson fordert dagegen einen historistischen Anspruch, der im Zuge der Beschäftigung mit mediävistischen Texten essentiell sei. Mittelalterliche

²⁷³ Frank: Zum Diskursbegriff bei Foucault, S. 26.

²⁷⁴ Vgl. Patterson, Lee: „Chaucer’s Pardon on the Couch: Psyche and Clio in Medieval Literary Studies“. In: Speculum. A Journal of Medieval Studies 76 (2001), S. 643.

²⁷⁵ Ebd. S. 652.

Texte seien in ein Bezugsnetz von dem sozial und diskursiv bestimmten Wissen jener Zeit eingebunden. Ihnen mit absoluten und universellen Modellen gegenüberzutreten und zeitgenössische Wissensbestände auf sie und ihre Figuren anzuwenden, sei unangebracht.²⁷⁶

Paul Strohm vertritt diesbezüglich die gegensätzliche Position zu Patterson: Außertextliche Theorien und Konzepte seien nützlich, um gewisse Zweideutigkeiten, Vorenhaltungen und Lücken des Textes identifizieren und interpretieren zu können. Dem Pattersonschen Historizismus-Argument begegnet er mit der Annahme, dass Wissensbestände wie die Psychoanalyse additiv zum historischen Verständnis des Textes hinzutreten sollen:²⁷⁷

The provisionality of theoretically abetted conclusions seems to me a source of challenge and excitement rather than despair; rather than encouraging a dismissal of the past, theory seems to me to offer an opportunity to return to it with new analytical strategies and better-honed tools. [...] if you seek history you need theory; if you pursue theory you should want history, too.²⁷⁸

Letztendlich kann das Fazit gezogen werden, dass es verfehlt wäre, „die Psychoanalyse als überhistorischen Generalschlüssel zur Analyse von Texten zu verstehen. Als Methode der Literaturinterpretation muss sie heuristisch verwandt [...] und mit Rücksicht auf die Gegenstände historisiert werden“²⁷⁹. Es ist in diesem Kontext unentbehrlich, sich mit dem historischen Bezugsnetz eines jeweiligen Textes auseinanderzusetzen. Das Phänomen des Weiblich-Sexuellen, das einen Teilespekt der betreffenden Figurenkonzeption darstellt, wurde auf jene historischen Wissensbestände zurückgeführt, die sich mit der mittelalterlichen Sichtweise auf Sexualität befassen.²⁸⁰ In der Analyse wurde etwa auf die patriarchalische Gesellschaftsordnung, auf geschlechtsspezifische Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte oder auf die historische Figur der *virago*²⁸¹ verwiesen. Dennoch ist die heutige Interpretin beziehungsweise der heutige Interpret dazu veranlasst, von einer gegenwärtigen Position auszugehen, da die vollständige historische Einbettung eines Textes rückwirkend nicht erschließbar ist. Wird der historische Aspekt nicht gänzlich untergraben, ist es durchaus zulässig, einem

²⁷⁶ Vgl. Patterson: Chaucer's Pardon on the Couch, S. 644, 648, 678.

²⁷⁷ Vgl. Strohm, Paul: Theory and the Premodern Text. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000 (Medieval Cultures Bd. 26), S. 166.

²⁷⁸ Ebd. S. 181.

²⁷⁹ Eming: Mediävistik und Psychoanalyse, S. 43.

²⁸⁰ Vgl. Buschinger: Erotik und Sexualität in der Artusepik, S. 137 – 138.

²⁸¹ Vgl. Haag: Das Ideal der männlichen Frau, S. 243.

mediävistischen Text mit den Wissensbeständen, Theorien und Systemen des gegenwärtigen Zeitbezugs zu begegnen. In dieser Diplomarbeit werden die Erkenntnisse, die aus der psychoanalytischen Interpretationsweise gewonnen wurden, jedenfalls berücksichtigt.

4.3.3 Die *sex/gender*-Differenz

Des Weiteren beruft sich das Phänomen des Weiblich-Sexuellen, wie es sich an den beiden Antiheldinnen zeigt, auf einen gendertheoretischen Diskurs. Hier ergibt sich vorerst eine ähnliche Problematik, wie sie im Zusammenhang mit dem psychoanalytischen Diskurs diskutiert wurde: Kann ein mittelalterlicher Text mithilfe eines neuzeitlichen theoretischen Konzepts analysiert werden? Beziehen sich mediävistische Texte wie die „Crône“ und der „Wigalois“ überhaupt auf die Unterscheidung von biologischem Geschlecht und soziokulturell konstruierter Geschlechtlichkeit, wie sie im gendertheoretischen Kontext bedeutsam ist?

An dieser Stelle ist es notwendig, in aller Kürze auf wesentliche Aspekte des gendertheoretischen Diskurses einzugehen. Aus diesem Grund werden hier die substanziellen Thesen der Philosophin Judith Butler skizziert, die sie unter anderem in ihrem Text „Das Unbehagen der Geschlechter“ erläutert: Butler unterscheidet zwischen den Begriffen *sex* als den biologisch-anatomischen Geschlechtsmerkmalen und *gender*, was die Zuschreibung von soziokulturellen Attributen zur Geschlechtsidentität meint.²⁸²

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass das mittelalterliche Denken eine relativ klare Grenzziehung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht schafft. Diese wird durch ein umfassendes Inventar an soziokulturellen Attributen unterstützt, die sich jeweils auf den weiblichen oder männlichen Bereich beziehen. Der *biologische* Aspekt des weiblichen Körpers beruft sich unter anderem darauf, dass die Frau vom Mann abstammt. Die Frau stellt somit ein imperfektes Abbild des Mannes dar; das Weibliche entspricht einer *niederen biologischen Kategorie*. So wird ersichtlich, dass die Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Vorstellung von *sex* immer auch den soziokulturellen Faktor *gender* impliziert.²⁸³

²⁸² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (edition suhrkamp: Gender studies, N. F. 1722, Bd. 722), S. 22.

²⁸³ Vgl. Bennewitz, Ingrid: „Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des

Die soziale Rolle der mittelalterlich-literarischen Frau, die sich aus *gender*-Attributen zusammensetzt, wird durch das Triebhafte, Amoralische und Körperliche charakterisierbar.²⁸⁴

Die binäre Geschlechterordnung, die durch die *sex/gender*-Differenz konstruiert wird, bekräftigt sich bezeichnenderweise durch sogenannte Störfälle: Unter diesem Begriff werden spielerisch-reflexive Auseinandersetzungen mit den biologischen wie soziokulturellen Geschlechtsbestimmungen verstanden. Kämpferische Frauengestalten, wie sie die beiden Antiheldinnen und auch Marine darstellen, können durchaus als solche Störfälle der sozialen beziehungsweise geschlechtsspezifischen Ordnung angesehen werden:²⁸⁵

Solche Beispiele zeigen, daß die analytischen Kategorien ‚sex‘ und ‚gender‘ in der diskursiven Praxis des Mittelalters auf so vielfältige Weise miteinander und ineinander verwoben sind [...]. Phänomene wie Crossdressing [...], kriegerische Aktivitäten von Frauen [...], wie sie die mittelalterliche fiktionale und theoretische Literatur gar nicht so selten thematisiert [...], sind Effekte des binären Geschlechtskonstrukts [...] und damit Einbruchstellen und Übergangszonen [...]. [...] Mittelalterliche Texte, in denen gender troubles thematisch werden, können vor diesem Hintergrund als Schauplätze der De- und Rekonstruktion eines binären Geschlechtermodells betrachtet werden, welches dadurch, daß es auf seine performative Umsetzung angewiesen ist, immer schon Spalten und Spielräume für die parodierende Aneignung, die Modifikation und Subversion offenläßt.²⁸⁶

Diese Erkenntnisse belegen, dass die mittelalterliche Denkweise durchaus zwischen anatomischen und soziokulturell konstruierten Geschlechtsmerkmalen unterscheidet. Gerade Phänomene wie die Störfälle beziehungsweise Figuren wie die Antiheldinnen rechtfertigen es, in diesem Kontext auf die Gendertheorie zurückzugreifen. Die Antiheldinnen und auch die Amazone Marine stellen geradezu prädestinierte Beispiele dar, um sich mit den Aspekten *sex* und *gender* und deren Ausformungen im Mittelalter zu befassen.

Mittelalters“. In: Dies.; Kasten, Ingrid (Hg.): Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laquer. Münster, London u.a.: Lit Verlag 2002 (Bamberger Studien zum Mittelalter Bd. 1), S. 6.

²⁸⁴ Vgl. Haag: Das Ideal der männlichen Frau, S. 232.

²⁸⁵ Vgl. Spreitzer, Brigitte: Störfälle. Zur Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion von Geschlechterdifferenz(en) im Mittelalter“. In: Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Hg.): *Manlīchiu wīp, wīplīch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 9), S. 254 – 255.

²⁸⁶ Ebd. S. 254 – 256.

Marine wird eben nicht nur über ihre physische Beschaffenheit bewertet. Sie kann sich der *moralisch-ethischen Vollkommenheit* des Mannes erst dann annähern, wenn sie ihre Weiblichkeit, die einen lasterhaften, auf das Körperliche bezogenen Zustand meint, überwindet. Vor diesem Hintergrund entspricht sie dem *Ideal einer männlichen Frau*: Biologische Geschlechtsmerkmale ordnen sie zwar dem Weiblichen zu, kulturell konstruierte Merkmale des Männlichen trennen sie jedoch davon ab.²⁸⁷ Sie nimmt etwa an kriegerischen Aktivitäten teil und ist außerdem in moralischer Hinsicht mustergültig: „Männlichkeit“ bedeutet demzufolge mitnichten nur eine physische Faktizität, auf der die Vorrangstellung des Mannes beruht, sondern kann ebenso auch aus ethischen Werten abgeleitet werden.²⁸⁸ An Marine manifestiert sich somit der Zusammenhang von *sex* und *gender*, wie er im „Wigalois“ auftritt. Sie ist an der Grenze zwischen den spezifisch mittelalterlichen Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen anzusiedeln: Ihre biologische Verfassung (*sex*) identifiziert sie als Frau, die ihr zukommenden kulturellen Attribute (*gender*) machen sie jedoch dem Männlichen zugehörig. Die Amazone Marine ist dementsprechend als Grenzfigur zwischen den (soziokulturellen) Geschlechtern und der binären Geschlechterordnung anzusehen: Sie befindet sich bereits auf einem Weg, der über die Überwindung des triebhaften Weiblichen zur *idealen moralisch-sittlichen Vollkommenheit* des Männlichen führt.

Die beiden Waldweiber versinnbildlichen ein davon zu unterscheidendes Weiblichkeitskonzept. An ihnen kommt jene *negative* Weiblichkeitsvorstellung, die sich aus der mittelalterlichen *sex/gender*-Differenz ergibt, ungehemmt zum Vorschein: Der Begriff *sex* verweist hier auf eine niedere biologische Kategorie; die Frau entspricht einem defizitären Abbild des Mannes. Charakteristika wie das Ungezügelte, das Entfesselte, das Triebhaft-Sexuelle und das Zeitliche gelten demgemäß als (kulturell konstruierte) Attribute der Weiblichkeit. Im Fall der höfischen Damen wird diese negative Weiblichkeit gezügelt, bei Marine sogar gänzlich unterdrückt. Im Figurentyp der Antiheldinnen bündelt sie sich jedoch und bricht uneingeschränkt hervor.

Dies erklärt letztendlich, warum das Weiblich-Sexuelle der Antiheldinnen in beiden Texten einen derart hohen Stellenwert erlangt: Der Fokus der Beschreibung liegt etwa auf Partialobjekten, was einer sexualisierten Sprachverwendung entspricht.

²⁸⁷ Vgl. Haag: Das Ideal der männlichen Frau, S. 231 – 233.

²⁸⁸ Ebd. S. 244.

Außerdem stellt die Nacktheit der Waldweiber ein weiteres Indiz dar, das auf den defizitären Zustand des Weiblichen verweist. Nacktheit geht in diesem Kontext mit einer geistigen Verwirrtheit und letztendlich mit der Vorstellung der weiblichen *cupiditas* und der männlichen *ratio*²⁸⁹ einher. Durch ihre nackten Körper wird der voyeuristische Blick auf verzerrte Weiblichkeitsmerkmale freigegeben. Der Blick der Rezipientin beziehungsweise des Rezipienten wird nicht mehr durch das Kulturobjekt Kleidung befriedet.

Das sprachlich-inhaltliche Tabu, das sich auf die Ausprägungen des Sexuellen bezieht, wird in den Waldweiber-Episoden mit rhetorischen Mitteln wie etwa dem Vergleich oder der Hyperbel umgangen. Die Sprachverwendung, wie sie im höfischen Bereich erscheint, gleicht sich dagegen der Weiblichkeit und Sexualität der höfischen Dame an, die durch kulturelle Faktoren verdeckt und gezügelt (oder unterdrückt) wird.

Die Darstellung des Kampfes, der zwischen den Antiheldinnen und den Helden ausgetragen wird, verweist außerdem auf eine dahinter liegende sexuelle Ebene: Das Gerangel zwischen Antiheldin und Held ist ebenso als Kampf anzusehen, bei dem es um Motive wie die geltenden geschlechtsspezifischen Sozialordnungen oder um gesellschaftliche Normen geht. Letztendlich triumphieren die männliche Dominanz, das Patriarchat und die männliche *ratio* über das zeitliche Weibliche. Bezeichnenderweise ist dies im Fall der Vergewaltigung Ginovers in der „Crône“ genau umgekehrt: Hier deutet das explizit Sexuelle auf eine dahinter liegende Ebene des Kampfes hin. Der Bereich des Kampfes versinnbildlicht in dieser Szene eine Kontroverse, die sich gegen das unerwünschte Hervortreten des Weiblich-Sexuellen sowie gegen die Absage an das gezügelte und gedämpfte Weiblichkeitskonzept der höfischen Welt stellt.

Die Funktion, die sich aus dieser Bezugnahme beider Texte und ihren Antiheldinnen auf den gendertheoretischen Diskurs ergibt, „liegt somit in der Bestätigung hierarchischer Sozialstrukturen – gerade auch dort, wo sie scheinbar umgedreht und außer Kraft gesetzt werden. [...] [Diese Texte, M.N.] bewirken [...] jedenfalls eine Korrosion und Dynamisierung des Geschlechtsbegriffs [...]“²⁹⁰. An den Antiheldinnen (und auch an Marine) schlägt sich ein spielerischer, reflexiver

²⁸⁹ Vgl. Haag: Das Ideal der männlichen Frau, S. 232.

²⁹⁰ Spreitzer: Störfälle, S. 261.

Umgang mit Geschlechtskonstruktionen nieder. Die jeweiligen Konzepte von Weiblichkeit werden in die Textstruktur integriert, erprobt und schlussendlich, da sie mit dem moralisch-ethischen Anspruch der Texte unverträglich sind, wieder verworfen. Gerade die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen und der Marine bezeugen, dass das mittelalterliche Denken im Kontext des „Wigalois“ und der „Crône“ durchaus auf eine *sex/gender*-Diskussion Bezug nimmt: Während sich die Amazone Marine dem geschlechtsspezifischen Ideal annähert, bilden die beiden Antiheldinnen das konträre Extrem. Letztendlich lädt die Thematik die Rezipientin beziehungsweise den Rezipienten ein, moralisch-ethische Systeme zu reflektieren. Dieser Reflexion wird jedoch nur ein geringer Freiraum zugestanden. Die Konzeptionen beider Texte münden schließlich darin, dass die geltende geschlechtsspezifische Sozialordnung bekräftigt wird. Das Kollektivsymbol der Antiheldin ist also in mehrfacher Weise mit einem gendertheoretischen Diskurs verknüpft.

4.3.4 Fazit zum Phänomen des Weiblich-Sexuellen

An dieser Stelle kann folgendes Fazit aus der Auseinandersetzung mit dem Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen abgeleitet werden: Die Sprache des Weiblich-Sexuellen ist mit einem Sexualitätsdiskurs verbunden. Das Obszöne bildet hier die theoretische Fundierung dieses sprachlich-semantischen Aspekts und ermöglicht es, sich durch bestimmte poetologische Verfahren über die Tabuisierung des Sexuellen hinwegzusetzen. Anhand der sexualisierten und obszönen Sprachverwendung, wie sie sich in den Waldweiber-Episoden zeigt, wird eine Grenze zur höfisch-normierten Weiblichkeit- und Sexualitätsvorstellung gezogen. Das Weiblich-Sexuelle des höfischen Bereichs wird demgemäß durchgängig verschleiert und symbolisiert. Diesbezüglich ist das Phänomen des Weiblich-Sexuellen mit einem literaturästhetischen beziehungsweise literaturtheoretischen Diskurs verknüpft.

Der Diskurs der Psychoanalyse konnte eine sublime sexuelle Ebene, die sich hinter dem Kampf der Antiheldinnen mit Gawein und Wigalois verbirgt, enthüllen. Diese Erkenntnis deutet vor allem darauf hin, dass das Sujet des Kampfes mit einem sexuellen Aspekt zusammenhängt: In beiden Texten konnte somit eine Assoziation von Begehrten und Aggression festgestellt werden. Der Kampf ist unter diesem Blickwinkel als Konfrontation des Weiblichen mit dem Männlichen zu identifizieren.

Die beiden Texte thematisieren also vorliegende geschlechtsspezifische Gesellschaftsordnungen.

Im Phänomen des Weiblich-Sexuellen manifestiert sich eine umfassende Reflexion von Weiblichkeitsskonzepten: Diese beziehen sich im Fall der beiden Antiheldinnen (und von Marine) auf Frauen, die aus der traditionellen Geschlechterordnung fallen. Sie, als Störfälle beziehungsweise Modifikationen dieses Ordnungssystems, laden dazu ein, sich gedanklich mit dem mittelalterlichen binären Geschlechtssystem und dessen Auswirkung auseinanderzusetzen. Somit ist das Phänomen des Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen mit einem gendertheoretischen (und hinsichtlich der Amazone Marine zusätzlich mit einem mythologischen und theologischen) Diskurs verbunden.

Schließlich lassen sich folgende Funktionen feststellen, die dem Phänomen des Weiblich-Sexuellen für die Gesamtkonzeptionen der Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“ zukommen: Einerseits grenzen sich die Figurenkonzeptionen der Antiheldinnen dadurch vom höfischen Weiblichkeitssideal ab. Andererseits lädt jener modifizierte, flexible und spielerische Umgang mit Weiblichkeit- und Männlichkeitssvorstellungen dazu ein, sich reflexiv mit der *gängigen* Geschlechterordnung zu beschäftigen. Diese Reflexion ist jedoch von vornehmerein zielgerichtet und geleitet, da der *Idealzustand des Patriarchats* letzten Endes wieder herbeigeführt wird und die Störfälle eliminiert werden.

III. SCHLUSS

1. Schlussbemerkung

Im letzten Kapitel werden die Erkenntnisse, die aus der Analyse des Figurentyps der Antiheldinnen im „Wigalois“ und in der „Crône“ abgeleitet wurden, rekapituliert. Diesem Vorhaben wird ein kurzer Rückblick auf die Fragestellung der Diplomarbeit vorangestellt: Das Forschungsinteresse hat sich vor allem darauf bezogen, wie die beiden Antiheldinnen beziehungsweise deren Figurenkonzeptionen mit dem Phänomen des Bösen, der Hässlichkeit, des Wunderbaren und des Weiblich-Sexuellen verbunden sind. Ein weiterer Schwerpunkt lag zugleich auf den spezifischen Funktionen, die aus den Relationen des Figurentyps mit den vier Phänomenen resultieren und folglich die Gesamtkonzeptionen der Texte „Wigalois“ und „Diu Crône“ bedingen. Da in dieser Diplomarbeit auf die diskursanalytische Methode zurückgegriffen wurde, stand die Fragestellung, inwiefern der Figurentyp von verschiedenen Spezialdiskursen beeinflusst ist, ebenso im Mittelpunkt des Interesses.

Die umfassende Darstellung jener Erkenntnisse, die aus dieser Analyse geschlossen werden konnten, erhält einen *schalen Beigeschmack*, wenn auf Werner Schröders Aufsatz „Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*“ Bezug genommen wird. Schröders Ansichten zur Figur der Ruel (das Waldweib der „Crône“ wird aufgrund der zahlreichen Analogien inbegriffen) sind ernüchternd:

Ruels wahrer Daseinsgrund ist letztlich die Faszination des *Wigalois*-Autors durch Wolframs Beschreibung seiner Cundrie. [...] Die Ruel-Szene ließ sich zwar relativ leicht der beliebig zu verlängernden oder zu verkürzenden Abenteuerkette hinzufügen, ist darin jedoch so überflüssig wie ein Kropf. [...] Wirnts Ruel ist weder Unglücks- noch Glücksbotin, sie steht nicht im Dienste des ‚Geists der Erzählung‘, sie ist ein weibliches Pendant zum Drachen-Monster und weiter gar nichts.²⁹¹

Kommen Ruel und so auch dem Waldweib der „Crône“ tatsächlich keine Funktionen für die Gesamtkonzeptionen der Texte zu? Können sie zu Recht als „überflüssig wie ein Kropf“²⁹² bezeichnet werden? Haben die beiden Antiheldinnen keinen Anteil am

²⁹¹ Schröder, Werner: „Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 80 (1986), S. 253, 258, 260.

²⁹² Ebd. S. 258.

„Geist[...] der Erzählung“²⁹³? Nein, diesbezüglich kann Schröder widersprochen werden. Einerseits wird dem Figurentyp eine exkludierende, andererseits eine inkludierende Funktion zuteil, wobei sich beide auf die jeweilige Textkonzeption auswirken:

In allen vier Kapiteln des Hauptteils wurde festgestellt, dass die Waldweiber durch ihre vielfältigen Verknüpfungen mit den vier elementar-literarischen Formen (beziehungsweise den vier Phänomenen) aus bestimmten Bereichen ausgegrenzt werden.

In der Auseinandersetzung mit dem Bösen zeigt sich das etwa dadurch, dass die Figurenkonzeption mit einem ethischen Diskurs verbunden ist: Aufgrund von zahlreichen unhöfischen Kampf- und Verhaltensweisen präsentieren sich die Waldweiber als moralisch-ethische Negativbeispiele *par excellence*. Sie versinnbildlichen das Unhöfische, Unzivilisierte und Asoziale. Die beiden wilden Weiber sind ausschließlich dem Antagonistinnentypus zuzurechnen, während die Figur des tugendhaften Teufels, die sowohl in der „Crône“ als auch im „Wigalois“ auftritt, eine Kombination aus Antagonist und Protagonist darstellt. Die Antiheldinnen sind hingegen auf beiden Ebenen – der moralisch-ethischen als auch jener der höfisch-ritterlichen Verhaltensweisen – tugendlos.

Des Weiteren wurde ermittelt, dass weibliche Gewalt in beiden Texten nicht tolerierbar ist. Jegliche Ausübung weiblicher Gewalt mündet darin, dass die jeweilige Figur aus dem Textgeschehen eliminiert werden muss. Hier verbindet sich der ethische mit einem gesellschaftlich-sozialen sowie einem gendertheoretischen Diskurs: Die Antiheldinnen, die vom Bösen durchdrungen sind, grenzen sich durch ihre Verhaltensweisen und ihre Charakteristik sowohl von den männlichen als auch von den weiblichen Tugendidealen ab. Die Exklusionsfunktion, die in diesem Kontext von wesentlicher Bedeutung ist, wird somit verdoppelt und gesteigert: Sie wenden sich ganzheitlich von allen Normen und Werten der höfischen Gesellschaft ab. Die höfische Ideologie gerät durch die Waldweiber und ihre Anteilnahme am Bösen ins Wanken, wenn die Helden als Repräsentanten des feudalen Artushofs und die Antiheldinnen als asoziale Gegenpole identifiziert werden. Der Kampf zwischen den Helden und den Antiheldinnen ist so zugleich ein Kampf um das Bestehen von

²⁹³ Schröder: Der synkretistische Roman, S. 260.

gesellschaftlichen Normen und Werten. Der Sieg über die wilden Weiber entspricht dem Sieg des höfischen Gesellschaftssystems.

Auch im zweiten Kapitel des Hauptteils, in dem das Phänomen der Hässlichkeit analysiert wurde, lässt sich die Figurenkonzeption auf eine exkludierende Funktion zurückführen: In diesem Kontext sind etwa die zahlreichen animalischen Vergleiche bedeutsam, die im Zuge der Beschreibungen beider Waldweiber auftreten. Durch die Vergleiche mit bestimmten Tieren rücken sie einerseits in die Nähe des Animalisch-Bestialischen, andererseits werden ihre Körper entfremdet und entmenschlicht. Dies verstärkt sich dadurch, dass beide Waldweiber nicht über das menschliche Attribut der Kleidung und das Kulturgut Sprache verfügen: Sie sind dagegen nackt und sprachlos. Diese Absage an kulturelle Werte impliziert, dass die Antiheldinnen von der menschlichen Kultur und Zivilisation per se abgegrenzt werden. Somit wird der Figurentyp von einem gesellschaftlich-sozialen und einem anthropologischen beziehungsweise kulturtheoretischen Diskurs beeinflusst: Die beiden wilden Weiber werden vom höfischen Bereich als auch vom Menschlichen im Gesamten ausgeschlossen und so an den Rand des Gesellschafts- und Wertesystems gedrängt.

Des Weiteren enthält der Figurentyp durch die animalischen Vergleiche einen teuflischen Tenor: Einerseits zeigt sich dies an bestimmten Tierarten, die mit einem teuflischen Aspekt verbunden sind und hier hinzugezogen werden. Andererseits verweisen ihre chimärenhaften Gestalten auf einen teuflischen Gehalt. Als besonders interessant erscheinen hier die Gegenüberstellungen von bestimmten Kategorien; die Texte berufen sich des Öfteren auf die Dichotomie von Natur und Kultur oder auf den Gegensatz von göttlich und teuflisch.

Im Zuge der Analyse der äußeren Beschreibung der Antiheldinnen wurde ein ganzes Verweissystem des Hässlichen (beziehungsweise des Schönen) ersichtlich. Dieses integriert ebenso eine exkludierende Funktion und zieht eine präzise Grenze zwischen der höfischen Schönheit und der *asozialen Hässlichkeit* der Waldweiber: Durch inter- als auch intratextuelle Verweise zu den schönen Damen der höfischen Literatur berufen sich die beiden Texte auf akzeptierte Normen und Autoritäten, die das Schönheitsideal vorgeben. Im „Wigalois“ zeigt sich ein literarischer Exkurs, der sich auf die schönen Damen der höfischen Texte und deren Autoren bezieht. Außerdem deuten die Hässlichkeitsbeschreibungen der Antiheldinnen sowohl generell auf den Typus der wilden Frau als auch auf zahlreiche literarische Vorbilder

hin: Hier ist etwa Sibille des „Eneasromans“ Heinrichs von Veldeke, Cundrie des „Parzivals“ Wolframs von Eschenbach oder die Raue Else des „Wolfdietrichs D“ anzuführen. Alle Figuren weisen bestimmte Elemente auf, die aus einem reichhaltigen Fundus an typischen Attributen des Hässlichen geschöpft werden. In diesem Kontext ist außerdem erwähnenswert, dass sich beide Texte auf bestimmte implizite intertextuelle Phänomene beziehen. Die Autoren berufen sich indirekt auf antike rhetorische Muster und Schemata (wie die Kopf-bis-Fuß-Reihenfolge des Aphonius oder das Theoderich-Porträt des Sidonius Apollinaris), die die sprachliche Vorgehensweise von Körperbeschreibungen normieren.

Dieses Verweissystem steigert schließlich die Schönheit der höfischen Damen und lässt die außerordentlich hässlichen Antiheldinnen als deren Gegenpole erscheinen. Jenes intertextuelle Referenzsystem gewinnt vor allem dann an Bedeutung, wenn die Vorrangstellung des Schönheitssujets in den höfischen Romanen bedacht wird. Hier verbindet sich das Phänomen der Hässlichkeit mit einem mythologischen, literaturgeschichtlichen und literaturtheoretischen Diskurs. Die diskursiven Inhalte bedingen und bestärken, dass die Antiheldinnen aus dem Bereich des Höfischen ausgegrenzt werden.

In Kapitel 2.2 wurde versucht, das Schöne und das Hässliche in einen philosophischen sowie theologischen Kontext einzubetten. Eine wesentliche Erkenntnis in diesem Abschnitt ist, dass das Hässliche nicht nur eine ästhetische, sondern ebenso eine ethische Kategorie darstellt. Die antike und von Platon ausgehende Kalokagathia-Vorstellung bestimmt einen Zusammenhang des Inneren und Seelischen mit dem Äußeren und Körperlichen. Wird dies auf die Figurenkonzeption der Antiheldinnen übertragen, so grenzen sie sich aufgrund ihrer Hässlichkeit vom absoluten Wert des Guten ab.

Außerdem ist das Phänomen der Hässlichkeit mit einem theologischen Diskurs verbunden: Schönheit kann in diesem Kontext von der Ebenbildlichkeit Gottes und Hässlichkeit vice versa vom Teuflischen abgeleitet werden. Des Weiteren wird hier jene theologisch bedingte Relation fassbar, die sich mit dem Hässlichen und dem Sünd- und Lasterhaften beschäftigt.

Dem Phänomen der Hässlichkeit kommt somit eine exkludierende Funktion zu: Sie zeigt sich an den zahlreichen Fragestellungen, die sich damit befassen, wie die

Waldweiber in Kategorien wie Natur und Kultur, Mensch und Tier, göttlich und teuflisch sowie höfisch und nicht-höfisch ein- oder ausgegliedert werden können.

Im dritten Kapitel des Hauptteils wurde festgestellt, dass das Phänomen des Wunderbaren durchgängig mit einem religiösen Faktor zusammenhängt. Die mittelalterliche Religionsauffassung wird demgemäß neben der metaphysischen Dimension zugleich von einem dämonischen und mythisch-wunderbaren Aspekt bestimmt. Das zeigt sich vor allem im „Wigalois“, der generell einen eschatologischen Anspruch erhebt: Der Held ist nicht nur ein Ritter auf Aventiurenfahrt, sondern ebenso ein Heilsbringer und Märtyrer, der die Welt vom Heidentum befreit. Sein Endziel besteht in der Christianisierung der vom Teufel besetzten Wunderwelt Korntin. Somit wurden die Antiheldinnen als Verfechterinnen von schwarzer, das heißt vom Teufel legitimierter Magie identifiziert, während sich der Held Wigalois unter anderem auf göttliche Wunderwirkungen stützt. Der magisch-wunderbare Aspekt des Textes hat seinen Ursprung also im teuflischen beziehungsweise ebenso im göttlichen Bereich. Diese eschatologische Rahmung des „Wigalois“ bedingt, dass die Antiheldin, die sich dem Teufel und seinen dunklen Mächten verschrieben hat, von der christlichen, höfischen Welt ausgegrenzt wird. Diesbezüglich verbindet sich das Phänomen des Wunderbaren mit einem theologischen Diskurs.

Den Ergebnissen, die aus der Analyse des Weiblich-Sexuellen der Antiheldinnen geschlossen wurden, kann ebenfalls eine exkludierende Funktion zugesprochen werden: Die sexualisierte Sprachverwendung, die sich in den Waldweiber-Episoden niederschlägt, trennt sie vom Bereich des Höfischen ab, in dem das Sexuelle größtenteils ausgeklammert wird. Das poetologische Prinzip des Obszönen ermöglicht es in diesem Kontext, sich sprachlich auf die Sexualität der Antiheldinnen zu beziehen und sich dennoch in einem gesellschaftlich akzeptierten Rahmen zu bewegen. Insofern beziehen sich die Figurenkonzeptionen auf einen literaturtheoretischen und einen gesellschaftlich-sozialen Diskurs.

Anhand der psychoanalytischen Interpretationsweise wurden die Kampfszenen zwischen den Antiheldinnen und den Helden als sexuelle Polemiken entlarvt. Die betreffende Kontroverse bildet hier nicht nur den Kontrast zwischen dem Guten und dem Bösen ab, sondern ebenso rivalisierende Geschlechterrollen und -prinzipien. Der Kampf wurde schließlich als reflexive literarische Auseinandersetzung mit

Geschlechterordnungen sowie gesellschaftlich-sozialen Ideologien und Hierarchien gedeutet.

Daran anknüpfend wurde ersichtlich, dass der Figurentyp der kämpferischen Frau grundsätzlich mit einer sexuellen Dimension kombiniert ist. Das Sujet des Kampfes entspricht in diesem Kontext einer Debatte um spezifische Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder. Die Antiheldinnen (und bis zu einem gewissen Grad auch die Figur der Amazone Marine) versinnbildlichen ein entfesseltes und ungezügeltes Weiblichkeitskonzept beziehungsweise die weibliche *cupiditas* gegenüber der männlichen *ratio*²⁹⁴. Die beiden Waldweiber entfernen sich so vom höfischen Weiblichkeitsideal. Das Weiblich-Sexuelle der Antiheldinnen impliziert dementsprechend die Reflexion von Weiblichkeitskonzepten – hier von Frauen, die aus der gesellschaftlichen Ordnung fallen. Dieser spielerische und flexible Umgang mit Weiblichkeitsbildern mündet in einer moralisch-ethischen Lehrstunde: *Wilde Weiblichkeit*, die nicht vom höfischen Patriarchat unterdrückt wird, wendet sich letztendlich gegen den männlichen Part der Gesellschaft und muss umgehend entfernt beziehungsweise modifiziert werden – die Texte bestätigen folglich die geltenden Sozialstrukturen.

Dieser Rückblick zeigt, dass die Antiheldinnen beider Texte mehr als nur Duplikate von Wolframs Cundrie²⁹⁵ darstellen und dass ihnen sehr wohl spezifische Funktionen zukommen: Die Analyse der vier Phänomene belegt, dass die Waldweiber vielschichtige Gegenpole zum höfischen Bereich und Personal darstellen. Dies entspricht schließlich der exkludierenden Funktion der Figurenkonzeption. Mit den Antiheldinnen wurden Extreme geschaffen, die den Rezipientinnen und Rezipienten moralisch-ethische, gesellschaftliche, gendertheoretische, religiöse, kulturtheoretisch-anthropologische Prinzipien vor Augen halten und eine eigene Positionierung erfordern.

Neben dieser exkludierenden Funktion enthält der Figurentyp zugleich einen inkludierenden Sinngehalt: Die Antiheldinnen integrieren zahlreiche Strukturmerkmale des nachklassischen Artusromans, die auf einen textstrukturellen und poetologischen Wandel des Genres hindeuten. Die Waldweiber sind somit nicht nur als Negativexempel, an denen spezifische Moralvorstellungen und Werte

²⁹⁴ Vgl. Haag: Das Ideal der männlichen Frau, S. 232.

²⁹⁵ Vgl. Schröder: Der synkretistische Roman, S. 253.

bewusst gemacht werden, zu verstehen, sondern auch als Ausdruck einer literaturtheoretischen Wende. Dass sie „nicht im Dienste des ‚Geists der Erzählung‘“²⁹⁶ stehen, soll durch die folgende Auseinandersetzung mit der inkludierenden Funktion der Figur widerlegt werden:

In diesem Kontext ist einerseits auf das Prinzip der narrativen Ethik²⁹⁷ zu verweisen, das im ersten Kapitel des Hauptteils diskutiert wurde. Anders als in der klassischen Umsetzung des höfischen Romans manifestiert sich der moraldidaktische Anspruch nicht mehr nur im Helden. Der nachklassische Held hat bereits auf allen Ebenen zur *Perfektion* gefunden und muss sich mit keiner persönlichen Krise im Sinne von – beispielsweise – Parzival auseinandersetzen. So verschiebt sich die Didaxe vom *krisenlosen* Helden auf andere Elemente und Figuren des Textes – wie hier auf die Antiheldinnen. Sie fungieren nun als vielschichtige Gegenpole, an denen moralisch-ethische Anforderungen exemplifiziert und kontrastiert werden können.

Außerdem zeigt sich an den Waldweibern eine eigentümliche Faszination für das Groteske; die Texte beziehen sich demgemäß auf einen literaturästhetischen wie literaturtheoretischen Diskurs: Die hyperbelartige Überformung und Verzerrung ihrer äußeren Erscheinung deutet auf eine literaturtheoretische Wende hin, die sich im Spätmittelalter zugetragen hat. Das rhetorische Prinzip des Symbols wird von der Allegorese abgelöst und mit diesem Vorgang generiert sich eine neuartige textstrukturelle und dichterische Freiheit. An den Waldweibern manifestiert sich schließlich diese Freude am Sprachspiel sowie der modifizierte Umgang mit literarischer Autonomie und Fiktion: Dies ergibt sich dadurch, weil sich die Texte von der bloßen literarischen Wirklichkeitsabbildung beziehungsweise von der nur eschatologischen Sinsuche ablösen.

Die Auseinandersetzung mit der wunderbaren Raumkonzeption beider Texte macht darüber hinaus weitere poetologische Veränderungen kenntlich: Vor allem im „Wigalois“ wird ersichtlich, dass die Grenzen zwischen höfischem Innenraum und wunderbar-fantastischem Außenraum gründlich verwischt sind. Dies erklärt sich vor allem dadurch, dass in der Raumorganisation des Textes ein neues Strukturelement auftritt. Die Raumgrenzen werden nicht mehr nur durch die Dichotomie höfisch und nicht-höfisch gestaltet, sondern ebenso durch den Kontrast der Aspekte christlich und

²⁹⁶ Schröder: Der synkretistische Roman, S. 260.

²⁹⁷ Vgl. Haug: Das Böse und die Moral, S. 370.

heidnisch/teuflisch. Die Raumgrenzen werden dadurch weich gezeichnet und bis zu einem gewissen Grad geöffnet. Diese These schlägt sich zugleich auf die Figurenkonzeption des Waldweibs nieder: Ihr Wirkungsbereich ist nicht mehr bloß durch die Kategorie des Nicht-Höfischen charakterisierbar, sondern erscheint als Brutstätte des Teuflischen. Die Außenwelt gerät dadurch in Bewegung; in ihr tummeln sich diabolische Gestalten und der Aventurenweg präsentiert sich nun als wahrer Höllenritt.

Was hier vonstatten geht, kann als Wucherung des Wunderbaren sowie als Dämonisierung der Aventurenwelt bewertet werden. Während sich die nicht-fiktionale Welt einem empiristisch-objektivistischen Anspruch zuwendet, sammelt sich im literarischen Bereich alles Fiktionale und Fantastische. Es kommt zur freien Verfügbarkeit der Fiktion²⁹⁸, was sich in den betreffenden Texten vor allem durch collagen- und montagenartige Techniken zeigt. Die Ruel-Episode im „Wigalois“ integriert etwa mehrere Gattungstraditionen wie das Märchen, die Legende oder die Kreuzzugsliteratur. In der „Crône“ impliziert diese literaturtheoretische Wende vor allem, dass bestimmte Wissens- und Mythenelemente collagenartig zusammengefügt werden. Außerdem wird auf inhaltlicher Ebene ein parataktischer Stil ersichtlich. An dieser Stelle muss Schröder recht gegeben werden, wenn er davon ausgeht, dass es im Text zu „beliebig zu verlängernden oder zu verkürzenden Abenteuerkette[n, M.N.J.“²⁹⁹ kommt. Der parataktische Stil beziehungsweise die voneinander relativ unabhängigen Abenteuerepisoden entsprechen jedoch exakt dem „„Geist[...] der Erzählung““³⁰⁰, die Schröder der Waldweiberszene abgesprochen hat. In diesem Sinne ist sowohl der „Wigalois“ als auch die „Crône“ mit einem literaturtheoretischen Diskurs verknüpft.

Der Figurenkonzeption der Antiheldinnen kommt somit eine zweifache – die exkludierende sowie die inkludierende – Funktion zu, die sich auf die Gesamtkonzeption des jeweiligen Textes auswirkt. Sie haben sich als vielschichtige Figuren erwiesen, die keineswegs „so überflüssig wie ein Kropf“³⁰¹ sind. Die Methode der Diskursanalyse hat dazu verholfen, die zahlreichen Relationen des Kollektivsymbols zu bestimmten Spezialdiskursen eruieren und festlegen zu können. Die Beschäftigung mit diesen beiden wilden Weibern hat eine intensive

²⁹⁸ Vgl. Meyer: Die Verfügbarkeit der Fiktion, S. 288.

²⁹⁹ Schröder: Der synkretistische Roman, S. 258.

³⁰⁰ Ebd. S. 260.

³⁰¹ Ebd. S. 258.

Auseinandersetzung mit den verschiedensten Wissensbeständen innerhalb und außerhalb des mittelalterlichen Denkens bewirkt und so zu einem umfassenden Verständnis für die Gesamtkonzeption der Texte geführt.

2. Literaturverzeichnis

2.1 Primärliteratur

Apollinaris Sollius C. Sidonius: *Epistulae I. Briefe Buch I.* Einleitung – Text – Übersetzung – Kommentar. Hrsg. von Helga Köhler. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Bd. 96, 2. R., N. F.).

Aurelius Augustinus: *De trinitate. Des Heiligen Kirchenvaters Augustinus Aurelius* fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit. II. Band. Hrsg., übers. und mit Einleitung versehen von Michael Schmaus. München: Josef Kösel und Friedrich Pustet 1936 (Bibliothek der Kirchenväter 2. R., Bd. XIV).

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter.* Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (edition suhrkamp: Gender studies, N. F. 1722, Bd. 722).

Diodorus Siculus: *Bibliotheca historica.* Diodor's von Sizilien Geschichts-Bibliothek. Übers. von Adolf Wahrmund. Stuttgart: Krais und Hoffmann 1855 – 1890 (Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen Bd. 29).

Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens.* Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 356).

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses.* Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991 (Fischer Wissenschaft 10083).

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Die Traumdeutung.* Bd. II/III. London: Imago Publishing Co. 1900.

Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis. Kritische Ausgabe mit einem einleitenden Kommentar zur Überlieferung. Hrsg. von Kathryn Smits. Berlin: Erich Schmidt 1972 (Philologische Studien und Quellen H. 59).

Heinrich von dem Türlin: Die Krone (Verse 1 – 12281). Hrsg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner. Nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P. Pütz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000 (Altdeutsche Textbibliothek 112).

Heinrich von dem Türlin: Die Krone (Verse 12282 – 30042). Hrsg. von Alfred Ebenbauer und Florian Kragl. Nach der Handschrift Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005 (Altdeutsche Textbibliothek 118).

Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8303).

Lacan, Jacques: Das Werk von Jacques Lacan. In deutscher Sprache hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Übers. von Chantal Creusot. 3. korrigierte Aufl. Weinheim, Berlin: Quadriga 1991.

Der Millstätter Physiologus. Text – Übersetzung – Kommentar. Hrsg. von Christian Schröder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 24).

Das Neue Testament. Hrsg. von Emil Bock. Stuttgart: Urachhaus 1998.

Ornit und Wolfdietrich D. Hrsg. von Walter Kofler. Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2001.

Platon: Der Staat (Politeia). Hrsg. und übers. von Karl Vretska. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8205).

Wirnt von Gravenberg: Wigalois. Hrsg. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn, übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe. Hrsg. von Karl Lachmann.
Übers. von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernt Schirok. Berlin,
New York: Walter de Gruyter 1998.

2.2 Sekundärliteratur

Bennewitz, Ingrid: „Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters“. In: Dies.; Kasten, Ingrid (Hg.): Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laquer. Münster, London u.a.: Lit Verlag 2002 (Bamberger Studien zum Mittelalter Bd. 1), S. 1 – 10.

Blank, Walter: „Zur Entstehung des Grotesken“. In: Harms, Wolfgang; Johnson, Peter L. (Hg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Berlin: Schmidt 1975, S. 35 – 46.

Böcking, Cordula: „,daz wär auch noch guot wibes sit,/ daz si iht harte wider strit‘. Streitbare Frauen in Wirnts Wigalois“. In: Burrichter, Brigitte; Däumer, Matthias u.a. (Hg.): Aktuelle Tendenzen in der Artusforschung. Berlin: de Gruyter 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 9), S. 363 – 380.

Bräuer, Rolf: „Die arthurische Dämonologie“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen: UVK 1999 (Mittelalter Mythen Bd. 2), S. 77 – 88.

Bumke, Joachim: „Höfischer Körper – Höfische Kultur“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Artusroman und Intertextualität. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. – 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag 1990, S. 67 – 102.

Buschinger, Danielle: „Erotik und Sexualität in der Artusepik (ein Beispiel: die Krone Heinrichs vom dem Türlin)“. In: Däumer, Matthias; Dietl, Cora u.a. (Hg.): Artushof und Artusliteratur. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2010 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 7), S. 137 – 153.

Cormeau, Christoph: >Wigalois< und >Diu Crône<. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. München: Artemis 1977 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters Bd. 57).

Dick, Ernst S.: „The Hero and the Magician. On the Proliferation of Dark Figures from *Li Contes del Graal* and *Parzival* to *Diu Crône*“. In: Haymes, Edward R.; Cain Van D’Elden, Stephanie (Hg.): The dark figure in medieval German and Germanic literature. Göppingen: Kümmerle 1986 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd. 448), S. 128 – 150.

Dietl, Cora: „Wunder und *zouber* als Merkmal der *aventiure* in Wirnts *Wigalois*“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 297 – 311.

Dimpel, Friedrich Michael: „Fort mit dem Zaubergrütel! Entzauberte Räume im >Wigalois< des Wirnt von Grafenberg“. In: Glauch, Susanne; Köbele, Susanne u.a. (Hg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter. Berlin: de Gruyter 2011, S. 13 – 37.

Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade. Trier: WVT 1999 (Literatur, Imagination, Realität Bd. 19).

Eming, Jutta: „Mediävistik und Psychoanalyse“. In: Jaeger, Stephen V.; Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Berlin, New York: de Gruyter 2003 (Trends in Medieval Philology Bd. 1), S. 31 – 44.

Frank, Manfred: „Zum Diskursbegriff bei Foucault“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (suhrkamp taschenbuch 2091), S. 25 – 43.

Friedrich, Udo: „Grenzmetaphorik. Zur Interferenz von Natur und Kultur in mittelalterlichen Körperforschungen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 26 – 52.

Fries, Maureen: „Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes. Images of Women in Arthurian Tradition“. In: Fenster, Thelma S. (Hg.): Arthurian Women. A Casebook. New York, London: Garland Publishing 1996 (Arthurian Characters and Themes Bd. 3), S. 59 – 73.

Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg:

Universitätsverlag C. Winter 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 31).

Gerok-Reiter, Annette: „Waldweib, Wirnt und Wigalois. Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im parataktischen Erzählen“. In: Lähnemann, Henrike; Linden, Sandra (Hg.): *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 155 – 172.

Grübel, Isabel: *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*. München: tudov-Verlag 1991 (Kulturgeschichtliche Forschungen Bd. 13).

Grubmüller, Klaus: „Artusroman und Heilsbringerethos. Zum >Wigalois< des Wirnt von Grafenberg“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 107 (1985), S. 218 – 239.

Haag, Christine: „Das Ideal der männlichen Frau in der Literatur des Mittelalters und seine theoretischen Grundlagen“. In: Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Hg.): *Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 9), S. 228 – 248.

Habiger-Tuczay, Christa: „Der Dämonenpakt in den mittelalterlichen Quellen“. In: *Amsterdamer Beiträge zu älteren Germanistik* 43 – 44 (1995), S. 221 – 240.

Habiger-Tuczay, Christa: „Wilde Frau“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999 (Mittelalter Mythen Bd. 2), S. 603 – 615.

Hammer, Andreas: „Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur“. In: Geisenhanslücke, Achim; Mein, Georg (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript 2009 (Literalität und Liminalität Bd. 12), S. 209 – 256.

Haug, Walter: „Das Böse und die Moral: Erzählen unter dem Aspekt einer narrativen Ethik“. In: Ders. (Hg.): *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 370 – 393.

Haug, Walter: „Die Entdeckung der Fiktionalität“. In: Ders. (Hg.): *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 128 – 144.

Haug, Walter: „Das Fantastische in der späteren deutschen Artusliteratur“. In: Göller, Karl Heinz (Hg.): *Spätmittelalterliche Artusliteratur. Ein Symposium der neusprachlichen Philologien auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft Bonn, 25. – 29. September 1982*. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh 1984 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur Bd. 3), S. 133 – 149.

Haug, Walter: „Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), S. 204 – 231.

Haug, Walter: „Der Teufel und das Böse im mittelalterlichen Roman“. In: Ders. (Hg.): *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften der Erzählliteratur des Mittelalters*. Studienausgabe. Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 67 – 85.

Haug, Walter: „Wandlungen des Fiktionalitätsbewusstseins vom hohen zum späten Mittelalter“. In: Poag, James F.; Fox, Thomas C. (Hg.): *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200 – 1500*. Tübingen: Francke 1989, S. 1 – 17.

Henderson, Ingeborg: „Dark Figures and Eschatological Imagery in Wirnt von Grafenberg’s *Wigalois*“. In: Haymes, Edward R.; Cain Van D’Elden, Stephanie (Hg.): *The Dark Figure in Medieval German and Germanic Literature*. Göppingen: Kümmerle 1986 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Bd. 448), S. 99 – 113.

Janson, H. W.: *Apes and Ape Lore in the Middle Age and the Renaissance*. London: Warburg Institute, University of London 1952, S. 287.

Jauss, Hans Robert: „Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur“. In: Ders. (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Wilhelm Fink 1968 (Poetik und Hermeneutik Bd. 3), S. 143 – 168.

Kasten, Ingrid: „Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters“. In: Lundt, Bea (Hg.): Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. München: Wilhelm Fink 1991, S. 255 – 276.

Keckeis, Silke: „Salome – mythologisierte Angst vor der Weiblichkeit?“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Verführer, Schurken, Magier. St. Gallen: UVK 2001 (Mittelalter Mythen Bd. 3), S. 839 – 854.

Keller, Johannes: *Diu Crône* Heinrichs von dem Türlin: Wunderketten, Gral und Tod. Berlin u.a.: Peter Lang 1997 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 Bd. 25).

Kern, Manfred: „Was soll das Schwert in deiner Hand? Weiblicher Heroismus und skandalöser Stil“. In: Keller, Johannes; Kragl, Florian (Hg.): Heldinnen. 10. Pöchlarner Heldenliedespräch. Wien: Fassbaender 2010 (Philologica Germanica Bd. 31), S. 55 – 69.

Kieckhefer, Richard: Magie im Mittelalter. Aus dem Englischen übers. von Peter Knecht. München: C.H. Beck 1992.

Knapp, Fritz Peter: „Märchenhaftes Erzählen im Mittelalter. Die Anverwandlung des Märchens im Artusroman, insbesondere in der *Krone* Heinrichs von dem Türlin“. In: Ders. (Hg.): Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II). Zehn neue Studien und ein Vorwort. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Bd. 35), S. 191 – 224.

Koch, Elke: „Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im *Parzival* Wolframs von Eschenbach“. In: Jaeger, Stephen V.; Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Berlin, New York: de Gruyter 2003 (Trends in Medieval Philology Bd. 1), S. 143 – 158.

Koschorke, Albrecht: „Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 9 – 25.

Kragl, Florian: „Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman“. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Geschichte 141 (2012), S. 37 – 60.

Largier, Niklaus: „Diskursanalyse / New Historicism. Die Fiktion der Erotik.“ In: Keller, Johannes; Miklautsch, Lydia (Hg.): Walter von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, vrouwe, disen kranz“. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17673), S. 159 – 179.

Link, Jürgen: „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (suhrkamp taschenbuch 2091), S. 284 – 307.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink 1972 (UTB Bd. 103).

Mertens, Volker: „Zum Verhältnis von Fiktion und Didaxe im späten deutschen Artusroman“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Artusroman und Intertextualität. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. bis 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag 1990, S. 85 – 106.

Meyer, Matthias: Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurenhaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1994 (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 12).

Overthun, Rasmus: „Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen“. In: Geisenhanslücke, Achim; Mein, Georg (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: transcript 2009 (Literalität und Liminalität Bd. 12), S. 43 – 79.

Pappas, Katharine: „Die hässliche Gralsbotin Cundry. Über Verhüllung und Enthüllung im Parzival Wolframs von Eschenbach“. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Verführer, Schurken, Magier. St. Gallen: UVK 2001 (Mittelalter Mythen Bd. 3), S. 157 – 172.

Patterson, Lee: „Chaucer’s Pardoner on the Couch: Psyche and Clio in Medieval Literary Studies“. In: *Speculum. A Journal of Medieval Studies* 76 (2001), S. 638 – 680.

Philipowski, Silke-Katharina: „Erzählte und beschriebene Körper: ‚Allegorische Subversion‘ in der Epik des hohen und späten Mittelalters“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), S. 363 – 386.

Philipowski, Katharina: „Der geformte und der ungeformte Körper. Zur ‚Seele‘ literarischer Figuren im Mittelalter“. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 123 (2004), S. 67 – 86.

Reinle, Christine: „Exempla weiblicher Stärke? Zu den Ausprägungen des mittelalterlichen Amazonenbildes“. In: *Historische Zeitschrift* 270 (2000), S. 1 – 38.

Samples, Susann: „The Rape of Ginover in Heinrich von dem Türlin’s *Diu Crône*“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman. Ausgewählte Akten des XVII. Internationalen Artuskongresses. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B. V. 1995 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft Bd. 10), S. 196 – 205.

Schmid, Elisabeth: „Lüsternheit. Ein Körperkonzept im Artusroman“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen: Max Niemeyer 2007, S. 131 – 147.

Schneider, Christian: „Das Motiv des Teufelsbündners in volkssprachlichen Texten des späteren Mittelalters“. In: Mahler, Bernd; Lörke, Tim (Hg.): Goethes *Faust* als Warnbuch. Tübingen: Francke 2005 (Faust-Jahrbuch Bd. I.2004), S. 165 – 198.

Schnell, Rüdiger: „Ekel und Emotionsforschung. Mediävistische Überlegungen zur ‚Aisthetik‘ des Häßlichen“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), S. 359 – 432.

Schönhoff, Judith: Von ‚werden degen‘ und ‚edelen vrouwen‘ zu ‚tugentlichen helden‘ und ‚eelichen hausfrauen‘. Zum Wandel der Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit in den Prosaauflösungen mittelhochdeutscher Epen. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2008 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte Bd. 47).

Schröder, Werner: „Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den *Wigalois*“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 80 (1986), S. 235 – 277.

Schulz, Armin: „Das Nicht-Höfische als Dämonisches. Die Gegenwelt Korntin im *Wigalois*“. In: Wolfzettel, Friedrich; Dietl, Cora u.a. (Hg.): Artusroman und Mythos. Berlin, Boston: de Gruyter 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 8), S. 391 – 407.

Sexl, Martin: Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV 2004 (UTB Bd. 2527).

Spreitzer, Brigitte: Störfälle. Zur Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion von Geschlechterdifferenz(en) im Mittelalter“. In: Bennewitz, Ingrid; Tervooren, Helmut (Hg.): *Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 9), S. 249 – 263.

Stempel, Wolf-Dieter: „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem“. In: Jauss, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Wilhelm Fink 1968 (Poetik und Hermeneutik Bd. 3), S. 187 – 205.

Strohm, Paul: Theory and the Premodern Text. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000 (Medieval Cultures Bd. 26).

Tervooren, Helmut: „Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik“. In: Stemmler, Theo (Hg.): Schöne Frauen –

Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters. Tübingen: Forschungsstelle für Europäische Lyrik des Mittelalters 1988, S. 171 – 198.

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

Tuczay, Christa: „‘femina armata – armis feminae’. Zum Amazonenmythos im Lichte der mittelhochdeutschen Literatur“. In: Dies.; Hirhager, Ulrike u.a. (Hg.): Ir sult sprechen willekommen: Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 1998, S. 307 – 329.

Wagner-Harken, Annegret: Märchenelemente und ihre Funktion in der „Crône“ Heinrichs von dem Türlin. Ein Beitrag zur Unterscheidung zwischen „klassischer“ und „nachklassischer“ Artusepik. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 1995 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 Bd. 21).

Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990 (rowohlt's enzyklopädie Bd. 514).

Wolfzettel, Friedrich: „Der defiziente arthurische Körper: Nacktheit als Gattungs-Paradigma“. In: Ders. (Hg.): Körperkonzepte im arthurischen Roman. Tübingen: Max Niemeyer 2007, S. 201 – 230,

Zegler, Renate: „Vom Höllenfürsten zum Harlekin. Der Teufel im Mittelalter und in Märchen und Sagen“. In: Heinrichs, Heinz-Albert; Lox, Harlinda (Hg.): Als es noch Könige gab. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. München: Heinrich Hugendubel 2001 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft Bd. 26), S. 69 – 84.

2.3 Lexika und Nachschlagewerke

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/> (Stand 11.11.2013).

Eder, Annemarie; Müller, Ulrich: „Art. Obszön, Obszönität“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 732 – 735.

Kunze, Konrad: „Art. Legende“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2007, S. 389 – 393.

Rölleke, Heinz: „Art. Märchen“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H – O. Hrsg. von Harald Fricke, Georg Braungart u.a. 3. von Grund auf neu erarbeitete Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2007, S. 513 – 517.

Roscher, W. H. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Erster Band. Zweite Abteilung. Euxistratos – Hysiris. Vorläufige Nachträge zu Band 1. Leipzig: B.G. Teubner 1886 – 1890.

Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch.
Hrsg. von J.M. Stowasser, M. Petschenig u.a. Wien: öbv & hpt 1997.

3. Anhang

3.1 Abstract

Diese Diplomarbeit setzt sich mit dem Figurentyp der kämpferischen Frauengestalten (beziehungsweise der Antiheldinnen) auseinander, der in Heinrichs von dem Türlin „Diu Crône“ sowie in Wirnts von Grafenberg „Wigalois“ erscheint.

Die Konzeptionen dieser Figuren beziehen sich konstant auf vier Phänomene: Beide Antiheldinnen sind außergewöhnlich böse, ungemein hässlich und verfügen über magisch-wunderbare Kräfte. Die Beschreibung der beiden Frauen erfolgt außerdem auf einer sexualisierten und erotisierenden Ebene. Somit beruft sich die Fragestellung dieser Diplomarbeit darauf, inwiefern der Figurentypus mit dem Phänomen des Bösen, der Hässlichkeit, des Wunderbaren und des Weiblich-Sexuellen verbunden ist. Aufgrund der diskursanalytischen Vorgehensweise soll zugleich eruiert werden, welche spezifischen Diskurse die Figurenkonzeptionen konstituieren und beeinflussen.

Die Verbindung der Antiheldinnen mit dem Phänomen des Bösen zeigt sich sowohl an sprachlich-semantischen Hinweisen als auch an unhöfischen Kampfes- und Verhaltensweisen, die den höfischen Normen und Werten gegenüberstehen. Ein Vergleich mit konzeptionell ähnlichen Figuren beider Texte zeigt, dass die Antiheldinnen das absolute Böse versinnbildlichen: Sie nehmen den bloßen Antagonistinnenstatus ein und grenzen sich sowohl vom männlichen als auch vom weiblichen Tugendideal ab. Letztendlich integrieren sie einen moraldidaktischen Anspruch, da sie als Warnung für aus der Gesellschaftsordnung getretene Frauen fungieren.

In beiden Textstellen wird die außergewöhnliche Hässlichkeit der Figuren fokussiert. Mithilfe von animalischen Vergleichen und intertextuellen Bezügen wird versucht, das Ausmaß der Hässlichkeit zu veranschaulichen. Die Beschreibungen schließen verschiedene Sichtweisen auf das Hässliche mit ein: Einerseits entsprechen sie dem antiken Kalokagathia-Prinzip Platons, andererseits verweist ihre Hässlichkeit auf einen christlich-religiösen Hintergrund. In der „Crône“ wird außerdem eine eigentümliche Faszination für das literaturästhetische Prinzip des Grotesken ersichtlich.

Das Phänomen des Wunderbaren, mit dem die beiden Antiheldinnen verknüpft sind, verbindet sich durchgehend mit einer religiösen Dimension: Die wunderbar-magischen Kräfte der Frauengestalten signalisieren primär einen teuflischen Gehalt, der die Gesamtkonzeption der Texte als *neue* Konstituente wesentlich beeinflusst. Des Weiteren wird in diesem Kontext deutlich, dass sich die Texte (vor allem aber die „Crône“) dem fiktionalen Schreiben zuwenden.

Beide Antiheldinnen werden mithilfe einer sexualisierten und erotisierenden Sprache charakterisiert. Ihre Sexualität und Weiblichkeit wird offen zur Schau getragen und steht der höfischen Symbolisierung und Tabuisierung gegenüber. Besonders das Sujet des Kampfes weist in beiden Texten einen sexualisierten Bedeutungsaspekt auf.

Die beiden Antiheldinnen haben sich als vielschichtige Figuren erwiesen: Einerseits werden sie durch mehrere inhaltliche Indizien aus dem Bereich des Höfischen exkludiert und stellen in vielerlei Hinsichten Negativbeispiele dar. Andererseits zeigen sich an ihnen literaturtheoretische Innovationen, die den Auftakt des nachklassischen Artusromans als einer neuen literarischen Reihe markieren.

3.2 Abkürzungsverzeichnis

Aug. trin.	Aurelius Augustinus: <i>De trinitate</i> (Des Heiligen Kirchenvaters Augustinus Aurelius fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit)
Diod.	
Bibliotheca historica	Diodorus Siculus' Geschichts-Bibliothek
Mt.	Evangelium nach Matthäus, Neues Testament
Offb.	Offenbarung des Johannes; Neues Testament
Plat. pol.	Platon: <i>Politeia</i> (Der Staat)
Sidon. epist. I	Apollinaris Sollius C. Sidonius: <i>Epistulae I</i> (Briefe Buch I)

3.3 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Martina Natter
Geburtsdatum	05.11.1988
Akademischer Grad	Bachelor of Arts (BA)
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

2010 – 2014	Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Psychologie und Philosophie
2009 – 2012	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien; Abschluss des Bachelor of Arts (BA) mit Auszeichnung
2008 – 2009	Studium der Deutschen Philologie an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck
2003 – 2007	Bundesoberstufenrealgymnasium Egg; Abschluss der Matura mit gutem Erfolg
1994 – 2003	Volks- und Hauptschule Egg

Berufliche Erfahrungen

03/2013 – 06/2013	Tutorin im Fachgebiet Angewandte Ethik bei Ass. Prof. Dr. Anja Weiberg, Institut für Philosophie, Universität Wien
2009	Praktikum im Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA), Institut für Germanistik, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck