



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Figur und Emotion.
Emotionsdarstellungen und Figurenkonzeption im
Wigalois des Wirnt von Grafenberg“

verfasst von / submitted by

Stephanie Lisa Pumhösl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Lydia Miklautsch

Ich danke ...

... a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Lydia Miklautsch, die mich mit ihrer Begeisterungsfähigkeit nicht nur einmal dazu motiviert hat, das Germanistikstudium fortzuführen.

... Dr. Sorin Gadeanu für Lehrveranstaltungen, die mir immer im Gedächtnis bleiben werden.

... Nadja, die mir dieses wunderbare Fach nähergebracht hat.

... dem Herz und Hirn der Otago Online Consulting GmbH für die Bereitstellung der nötigen Rahmenbedingungen für das Schreiben meiner Arbeit.

... meinen Korrekturleser*innen für Tipps, Ratschläge und ihre wachen Augen.

... meinen Freundinnen und meiner Familie für alle aufbauenden Worte.

... meinen Eltern für ihre unbändige Unterstützung.

... meinem Freund Andreas fürs Rückenfreihalten. Du hast es die letzten Monate mit mir ausgehalten, ohne davonzulaufen. Dafür gebührt dir der größte Dank!

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITENDES	1
2. THEORETISCHE VORARBEIT.....	5
2.1 Aktuelle Tendenzen der Figurentheorie	5
2.1.1 Figuren als mentale Modelle	7
2.1.2 Leerstellen & Inferenzprozesse: Die Figurenbeschreibung	10
2.1.3 Innen und Außen: Konvergenz oder Diskrepanz?	13
2.1.4 Figurenkonstellation	16
2.2 Emotionsforschung. Oder: Was ist eine literarische Emotion?	16
2.2.1 Codierung von Emotionen vs. Emotionsdarstellungen	19
2.2.2 Beschreibung von Emotionsdarstellungen	20
2.2.3 Emotionsdarstellungen als narrative Textstrategien	23
2.3 Methodik	26
2.4 Der <i>Wigalois</i> , die Figuren und Emotionsdarstellungen	27
3. ANALYSE DES <i>WIGALOIS</i>	35
3.1 Über das Zuhören: Der Prolog	35
3.2 Figurenexposition	40
3.2.1 Artushof und Eltern	41
3.2.2 Idealität und Motivation	44
3.3 Von <i>vreude</i> und <i>leit</i>	48
3.4 Das <i>leit</i> der Frauen – und der Männer	52
3.4.1 Inszenierte Weiblichkeit	52
3.4.2 Von weiblichem <i>zorn</i> und männlicher <i>minne</i>	56
3.4.3 Rituelle Trauer	60
3.5 <i>minne</i> als Erzähllogik	62
3.5.1 Was ist <i>minne</i> ?	62
3.5.2 Roaz und Japhite	66
3.6 Gelenkte Gefühle	73
3.6.1 Erzählerkommentare	74
3.6.2 Zwischen Nähe und Distanz	76

4. SCHLUSS	81
4.1 Zusammenfassung und Conclusio	81
4.2 Ausblick	83
5. LITERATURVERZEICHNIS.....	85
6. ABSTRACT	93

1. Einleitendes

Ein stark moralisierender Erzähler, eine lose Aventurefolge und ein statischer Held, dessen Idealität ebenso unproblematisch erscheint wie dessen Minnebeziehung. Kein Leichtes war und ist es, den *Wigalois* vom Vorwurf der Epigonalität zu befreien: Bei Figurenanalysen ist noch immer die hartmannsche Typologie vorherrschend. Emotionsdarstellungen werden nur vereinzelt analysiert oder aufgrund ihrer Einfachheit a priori vernachlässigt.¹

In dieser Arbeit untersuche ich trotzdem – oder gerade deshalb – die dargestellten Emotionen zusammen mit den Figuren unter textimmanenten und historisch-narratologischen Perspektiven.² Was auf den ersten Blick trivial erscheinen mag (nicht nur, weil dem *Wigalois* eine Figurentiefe abgesprochen wurde), rührt von einem Verständnis von Figur und Emotion her,³ das nicht ausschließlich handlungsorientiert bestimmt ist. Wenn Figuren tiefste Trauer erfahren, mit ihrem Leid nicht umzugehen lernen oder tollpatschig agieren, dann zeigen diese Figuren Eigenschaften, die nicht nur durch die Handlung zu verstehen sind. Zu verstehen sind sie ebenso durch ihre Rezeption: Durch das Evozieren von Mitgefühl oder dem Versuch, einer Figur den Anstrich von ‚wahrer‘ Menschlichkeit zu verleihen.

Die Beispiele legen nahe, dass Figuren und Emotionen zweierlei sind: Eigenständige Entitäten in einem Kommunikationsprozess zwischen Text und Rezipierenden und – das wird vorliegende Arbeit zeigen – narrative Textstrategien, die genauso unabhängig von der Handlung wie unabhängig voneinander agieren können.⁴ Umso schwerer ist freilich eine Trennung der Emotionsdarstellungen vom Akt der Rezeption, der gewisse Emotionen bei den Rezipierenden erst

¹ Mehr zur Forschungsgeschichte in Kap. 2.4 vorliegender Arbeit. Zitierte Ausgabe: Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarbeitete Auflage. Berlin [u.a.] 2014. Die 1926 veröffentlichte und bis heute tonangebende Edition ist jene von Johannes Marie Neele Kapteyn, die auch Seelbach / Seelbach für ihre Neuauflage verwendet haben. Jene beruht zu großen Teilen auf der Handschrift A mit EF und B als Vergleichshandschriften, während zu Kapteyns Zeit bekannte Handschriftenneufunde unberücksichtigt blieben. Vor allem der, wenn man Heribert Hilgers folgt, unzuverlässige Leseapparat war mit viel Kritik konfrontiert. Mehr dazu vgl. Hilgers, Heribert A.: Materialien zur Überlieferung von Wirnts *Wigalois*. In: PBB 93 (1971), 228–288, hier 228–229; vgl. auch Veeh, Michael: Auf der Reise durch die Erzählwelten hochhöfischer Kultur: Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im „Wigalois“ des Wirnts von Grafenberg. Berlin 2013 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters 2), 39.

² Das Verhältnis von Emotionsdarstellungen und Figur ist noch bewusst vage gehalten, wird im Kap. 2. noch näher zu diskutieren sein.

³ ‚Emotionen‘ und ‚Emotionsdarstellungen‘ werden hier der Einfachheit halber synonym verwendet, im Laufe der Arbeit allerdings konsequent voneinander unterschieden.

⁴ Die von mir berücksichtigte Figurentheorie betrachtet Figuren als *mentale Modelle*, während die moderne Emotionsforschung die Handlungsfunktion von Emotionsdarstellungen hochschreibt (*narrative Textstrategien*). Mehr dazu in Kap. 2. dieser Arbeit.

zu konstituieren vermag.⁵ Auch der *Wigalois* zeigt sich, so die Prämisse in dieser Arbeit, als ein Text, der die Verschränkung von emotionalisierender Rezeption und Fiktion von Emotionsdarstellung bewusst antizipiert. Nichtsdestotrotz ist eine ausschließlich rezeptionsorientierte Analyse nicht der Weisheit letzter Schluss: So wie eine handlungsorientierte Analyse kommunikative Potenziale von Emotionalität verkennt, lässt eine rezeptionsorientierte zentrale Handlungsmotivationen außer Acht.⁶ Aus diesem Grund stelle ich der Arbeit folgenden Fragenkomplex voran: 1.) Welche Relationen bestehen zwischen den Figuren und den Emotionsdarstellungen im *Wigalois* und 2.) welche Perspektiven eröffnen diese Relationen sowie die einzelnen Kategorien (Figur und Emotionsdarstellungen) auf Handlung und Wirkabsicht des Textes? Ziel dieser Arbeit ist zum einen eine präzise Ergründung dessen, wie Figuren und Emotionsdarstellungen konstituiert werden – und zwar getrennt voneinander und verknüpft miteinander. Zum anderen wird der Versuch unternommen, die Bedeutung von Figuren und Emotionsdarstellungen für das Erzählkonzept des *Wigalois* zu erkunden.

Die historische Narratologie bietet hierfür ein klar umrissenes analytisches Begriffsinventar.⁷ Zwar geht es ihr wie ihrem modernen Pendant um die „Beschreibung und Aufarbeitung von Parametern des Erzählens“, allerdings, wie es Eva von Contzen und Stefan Tilg in ihrem Handbuch zur Methode ausführen, „aus ihrer historischen Verortung und Praxis heraus“⁸. Mit der historischen Narratologie können also unter produktionsästhetischen Prämissen die Emotionsdarstellungen sowie Figuren und deren Wechselspiel untereinander adäquat beschrieben werden, genauso wie das Verhältnis von Figuren/Emotionen, Handlung und Didaxe im Sinne einer angestrebten Rezeption. Welche Rolle die Emotionsdarstellungen somit für die Figurenkonzeption und vice versa spielen und inwiefern sie, wie ich ausgehe, ein raffiniertes Changieren zwischen Illusion und Verdeutlichung von Fiktion konstituieren,⁹ wird anhand ausgewählter Stel-

⁵ Das wird auch von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider in ihrem Sammelband zur Figurentheorie eindrücklich mit Beispielen untermauert. Vgl. Eder, Jens / Jannidis, Fotis / Schneider, Ralf: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: Dies. (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin [u.a.] 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), 3–66, besonders 45–48, 55.

⁶ Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 24.

⁷ Zudem ist sie geprägt durch ein starkes Reflektieren und Hinterfragen der methodischen Konzepte. Vgl. Philippowski, Katharina: Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages. In: Contzen, von Eva / Tilg, Stefan (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Berlin 2019, 116–128), hier 116, 2–117, 1.

⁸ Contzen, Eva von / Tilg, Stefan: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Berlin 2019, VII–X, hier VII, 2. Die Autoren differenzieren zusätzlich zwischen einer diachronen und historischen Narratologie (VII, 1). Auf diese Unterscheidung wird aus pragmatischen Gründen verzichtet.

⁹ Fiktion sei verstanden als „Sinnvermittlung über ein frei durchkomponiertes Material“. Gerok-Reiter, Annette: Waldweib, Wirnt und Wigalois. Die Inklusion von Didaxe und Fiktion im parataktischen Erzählen. In: Lähmann, Henrike / Linden, Sandra (Hg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin [u.a.] 2009, 155–172, hier 157.

len des Textes historisch-narratologisch untersucht. Betrachtet werden zwar mehrere Figuren – im Vordergrund steht allerdings das Verständnis des Protagonisten Wigalois als inhaltlicher Dreh- und Angelpunkt der Erzählung.¹⁰

Die vorliegende Untersuchung beginnt mit einem fundierten theoretischen Rahmen. Da ich historisch-narratologisch arbeite, berücksichtige ich schwerpunkthaft die aktuellen Tendenzen der kognitiven Figurentheorie (Kap. 2.1) sowie der narratologischen Emotionsforschung (Kap. 2.2) und integriere sie kritisch in mein methodisches Rüstzeug.¹¹ Das wurde in der *Wigalois*-Forschung bislang – überraschenderweise – versäumt. Darauf folgt eine knappe Zusammenfassung der wichtigsten Eckpfeiler meiner Methodik (Kap. 2.3). Das letzte Theoriekapitel dient als kritische Auseinandersetzung mit dem bisherigen Stand der *Wigalois*-Forschung (Kap. 2.4).

Erprobt werden die Erkenntnisse des theoretischen Rahmens im Analyseteil, zunächst am Prolog sowie hinsichtlich der Figurenexposition des Protagonisten (Kap. 3.1–3.2). Während der Prolog wichtige Rezeptionsvorgaben für den gesamten Text und erste Angaben zum Protagonisten erteilt, untersuche ich im Zuge der Figurenexposition, welche Informationen wie in das Figurenkonzept des Protagonisten Einzug finden. Im dritten Kapitel folgt ein Exkurs zu den Emotionsdarstellungen *vreude* und *leit*, womit Emotionen unabhängig von den Figuren im Zentrum stehen werden. In einem nächsten Schritt (Kap. 3.4–3.5) erfolgt eine Überlagerung beider Bereiche: Die Figurenkonzeptionen des Protagonisten sowie zentraler Nebenfiguren werden unter Berücksichtigung von *vreude* und *leit* und des *minne*-Komplexes handlungsbezogen untersucht. Im letzten Analysekapitel (Kap. 3.6) beleuchte ich den Einfluss des Erzählers und der narrativen Gestaltung auf die angestrebte Rezeption des *Wigalois*. Spezifische Distanzierungs- und Identifikationsstrategien stehen ebenso im Zentrum wie die ‚Figur‘ des Erzählers selbst.

Den Schluss dieser Arbeit leitet eine *Conclusio* ein (Kap. 4.), in der alle an die Arbeit herangetragenen Fragen eine Beantwortung finden. In einem abschließenden Forschungsausblick werden Desiderate und Chancenfelder für die Analyse des *Wigalois*, aber auch für vergleichbare andere ‚nachklassische‘ Werke aufgezeigt.

¹⁰ Zum einen ist der Protagonist nur einen Bruchteil des Textes ohne (weibliche) Begleitung, zum andern wirken Nebenfiguren für die Hauptfigur konturierend. Alle Figuren in den Blick zu nehmen, vermag diese Arbeit ob des vorliegenden Platzes jedoch nicht.

¹¹ Die Auswahl dieser Stränge der Figurentheorie und Emotionsforschung wird im nächsten Kapitel begründet.

2. Theoretische Vorarbeit

Die Figurentheorie und Emotionsforschung sind zwei literaturwissenschaftliche Disziplinen, die vielerlei methodologische Probleme aufwerfen – angefangen bei der Frage des ontologischen Status der Untersuchungsgegenstände und endend bei der Wahl geeigneter Analysemodelle.¹²

Im folgenden Kapitel werden im Zuge der Schärfung der Untersuchungsgegenstände aktuelle Tendenzen beider Themenkomplexe aufgeschlüsselt, um zentrale methodische Aspekte für die Analyse des *Wigalois* fruchtbar zu machen. Ich beginne mit der Figurentheorie. Im Fokus stehen Fotis Jannidis' Monografie *Figur und Person*¹³, Ralf Schneiders *Grundriß*¹⁴ und die Einleitung aus dem von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider herausgegebenen Sammelband *Characters in Fictional Worlds*.¹⁵ Allen drei Arbeiten eint ein starker Einbezug der Rezipierendeninstanz bei der Beschreibung von Figuren, weshalb sie für diese Arbeit als förderlich angesehen werden.

Die aktuelle Emotionsforschung schließt an die figurentheoretische Theoriereflexion kritisch an. Für die Emotionsforschung orientiere ich mich an Arbeiten von Katharina Philipowski, Rüdiger Schnell und Elke Koch. Während Philipowskis und Schnells Ansätze dabei helfen werden, handlungsspezifische Aspekte von Emotionsdarstellungen als Textstrategien exakt freizulegen, bildet Koch einen Konnex mit den oben genannten figurentheoretischen Arbeiten. Nicht nur die Handlungsfunktion, auch die kommunikative Funktion von Emotionsdarstellungen kann so gewinnbringend analysiert werden.

2.1 Aktuelle Tendenzen der Figurentheorie

Je nach theoretischem Modell ist die Figur eine ‚reale Entität‘, ein ‚Knotenpunkt eines textuellen Verweisnetzes‘ oder nach semiotischer und strukturalistischer Prägung ein ‚Set aus Signifikanten‘ und Textstrukturen. Die Figur ist insofern ein Oberflächenphänomen, als sie auf eine tiefergehende Handlungsstruktur verweist – so beispielsweise bei Vladimir Propp mit seiner

¹² Für die Figurentheorie vgl. Philipowski (2019), 116, 1. Für die Emotionsforschung vgl. Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin [u.a.] 2006 (Trends in Medieval Philology 8), 2.

¹³ Vgl. Jannidis, Fotis: *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin [u.a.] 2004 (Narratologia, Beiträge zur Erzähltheorie 3).

¹⁴ Vgl. Schneider, Ralf: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen 2000 (Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, ZAA studies 9).

¹⁵ Siehe Anm. 5.

wegweisenden Morphologie des Märchens oder in Algirdas Greimas Aktantenmodell.¹⁶ Überraschend ist das nicht: Schon seit Aristoteles gilt das Credo, dass es zwar eine Handlung ohne Figuren geben könne, aber keine Figur ohne Handlung.¹⁷ Eine Literaturwissenschaft, die Figuren nur um ihrer handlungsfunktionalen Rolle willen zu beschreiben versucht – wenn auch mit großem zeitlichem Abstand zu Aristoteles – ist eine folgerichtige Entwicklung, die allerdings zu einer nachhaltigen Vernachlässigung der Kategorie Figur geführt hat.

Umso höher ist die Leistung der Pionierarbeiten von Ralf Schneider und Fotis Jannidis einzuschätzen, die, wenn es nach Jannidis geht, ein narratologisches Modell von Figur zu erschaffen versuchen, das „präziser zu beschreiben [hilft], was in der narrativen Welt der Fall ist“.¹⁸ Dieses ‚Was‘ erschöpft sich, anders als im Strukturalismus oder in der Semiotik, nicht in der Handlungsfunktion von Figuren. Es zielt vielmehr ab auf die Ergründung der kommunikativen Intention eines Textes und der Bewertung ihrer Darstellung.¹⁹ Damit wird einerseits die Figur aus ihrer ubiquitären Marginalisierung gehoben, andererseits wird die für den Strukturalismus wesentliche Binärität von *histoire* und *discours* aufgebrochen, die unmittelbar zu einem Kernproblem der Figur führt: Die zweifelhafte Situierung innerhalb der Basisdifferenzen *histoire* und *discours*, auf die bereits Jannidis aufmerksam macht, die aber erst bei Markus Stock eine genaue Aufbereitung erfährt.²⁰ Während nämlich die strukturalistisch geprägte Literaturwissenschaft noch immer dazu tendiert, die Figur ausschließlich der Ebene der *histoire* zuzuschreiben, sie demzufolge als ein rein inhaltliches Element der erzählten Welt zu betrachten, das keine gestaltenden Qualitäten besitzt, nimmt sie bei Jannidis und Stock eine Zwischenposition ein.²¹ Es wird dafür plädiert, die Figur beiden Bereichen zuzuordnen:

¹⁶ Vgl. Stock, Markus: Figur: Zu einem Kernproblem historischer Narratologie. In: Meyer, Matthias / Haferland, Harald (Hg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven. Unter Mitarbeit von Carmen Stange, Markus Greulich. Berlin [u.a.] 2010 (Trends in Medieval Philology 19), 187–203, hier 189–190. Jannidis (2004), 3. Vgl. auch Eder / Jannidis / Schneider (2010), 6.

¹⁷ „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. [...] Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere.“ Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2020, 1450a.

¹⁸ Jannidis (2004), 12.

¹⁹ Vgl. Jannidis (2004), 6–7, 80.

²⁰ *histoire* verstehe ich mit Gerad Genette als „Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede [den *discours*; Anm. SLP] ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander [...]“; somit also als das ‚Was der Darstellung‘. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. 3. Auflage. Paderborn 2010, hier 11. *discours*, der bei Genette in *récit* und *narration* aufgeteilt wird, verstehe ich als das ‚Wie der Darstellung‘ bzw. zurückgehend auf Tzvetan Todorov als „den gesamten Bereich der literarischen Vermittlung eines Geschehens“, inkl. Anordnung der Ereignisse, Stil, Modus, Perspektive, etc. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München 2019, 25.

²¹ Vgl. Stock (2010), 190.

Sicherlich ist es so, dass man erzählte Figuren auf beiden Ebenen ansetzen muss: eben nicht nur als Träger der Handlung auf der *histoire*-Ebene, sondern als spezifisch Gestaltete auf der *discours*-Ebene: als signifikant beschriebene und erzählerisch spezifisch ausgestattete Figuren, bei deren Darstellung eine reduktive und allusive Technik zum Tragen kommen muss.²²

Erst in der Konfrontation beider Kategorien, der *histoire* mit dem *discours*, ergebe sich die Möglichkeit eines genauen Blicks auf die Gestaltungsweise eines literarischen Textes, für die die Figuren entscheidende Vehikel seien.²³ Figuren werden dadurch zu „Grundkonstituenten des Erzählens“²⁴ erklärt, die der Handlung vorausgehen, Handlung erwartbar machen und ermöglichen. So bringen es Eder / Jannidis / Schneider treffend in ihrem Sammelband auf den Punkt, wenn sie konstatieren: „characters can be independent of action (in every sense), which is not true the other way round.“²⁵ Ebenso akzentuiert Philipowski die Komplexität von Figuren, wenn sie schreibt: „there is no such primacy of the plot in medieval literature.“²⁶ Figuren werden zu etwas spezifisch Gestaltendem erhoben, was in dem obigen Zitat noch partiell verkannt wird.

2.1.1 Figuren als mentale Modelle

Zwar hat die fundamentale Bevorzugung der Figur gegenüber der Handlung bereits bei Chatman und E. M. Forster gestartet;²⁷ gefunden hat sie ihre methodische Ausformung aber in der kognitionswissenschaftlichen Figurentheorie, deren Hauptvertreter mit Ralf Schneider und Fotis Jannidis bereits genannt wurden.²⁸ Für beide ist die narrative Entität der Figur genauso wie der gesamte Text Bestandteil eines Kommunikationsprozesses zwischen Autor*in und den Rezipierenden, womit sich das Hauptinteresse der Figurentheorie deutlich von der Textstruktur hin zu einem intendierten Rezeptionsprozess verschiebt.²⁹ Dieser intendierte Rezeptionsprozess findet eine erste Modellierung in Schneiders idealtypischen Grundformen *Kategorisierung* und *Personalisierung*. Dem voraus geht die Prämisse, dass Rezipierende ein *mentales Modell* einer

²² Stock (2010), 191.

²³ Vgl. Jannidis (2004), 164.

²⁴ Stock (2010), 191.

²⁵ Eder / Jannidis / Schneider (2010), 23.

²⁶ Philipowski (2019), 119, Sp. 2.

²⁷ Vgl. Jannidis (2004), 86–87 und vgl. Stock (2010), 189–190.

²⁸ Jens Eder wird als Filmwissenschaftler an dieser Stelle ausgeklammert, wenngleich seine Arbeiten wertvolle Impulse für eine literaturwissenschaftliche Analyse bereitstellen können. Empfohlen sei sein Standardwerk Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg 2014, v.a. 647–704 über die emotionale Anteilnahme an Figuren.

²⁹ Jappe, Lilith / Krämer, Olav / Lampart, Fabian: Einleitung. Figuren, Wissen, Figurenwissen. In: Dies. (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin [u.a.] 2012 (linguae & litterae 8), 1–35, hier 5.

flexibel angenommenen Figur bauen, in das alle figuralen Informationen integriert werden. Die Konstitution dieses mentalen Figurenmodells könne *top-down* oder *bottom-up* erfolgen, also mithilfe von sozialen (also kulturell-variablen), literarischen oder textspezifischen Kategorien, die an eine Figur herangetragen werden (= Kategorisierung, top-down).³⁰ Lassen sich die Informationen im Text keiner bekannten Kategorie einordnen, erfolge eine Entkategorisierung, die zu einer individualisierten Figur führt (= Personalisierung, bottom-up).³¹

Diese kurze Ausführung zu Schneiders Modell legt offen, dass beide Grundformen nicht binär, sondern miteinander verschränkt gedacht werden müssen – so kann eine Figur kategorisiert angelegt sein und im anderen Moment individualisierende Züge tragen.³² Schneiders Modell ist aber freilich nur mit Vorsicht auf mittelalterliche Texte umzulegen. Insbesondere Individualität spielt im Hochmittelalter kaum eine Rolle – Philipowski bezeichnet die meisten Figuren im deutschen Hochmittelalter demnach als *transtextuelle Figuren*, die wie Gawein, König Artus, Ginover oder Erec und Iwein in mehreren literarischen Texten vorkommen und durch ihren Namen sowie durch ihre über den Einzeltext hinausgehend zugeschriebenen Eigenschaften (= ‚generischer Zusammenhang‘) identifiziert werden.³³ Für den *Wigalois* als ebenso hochmittelalterlichen Text bedeutet das, dass er stets rekursiv auf Gattungstraditionen und das virulente Wissen über Artusromane gedacht werden muss.³⁴ Denn, so Lena Zudrell in ihrer narratologischen Studie zu den Figuren des Pleier:

Figuren, die aus anderen Texten bekannt sind, erzählen allein durch ihre Präsenz im spezifischen Text Geschichten, die von den jeweiligen Erzählern womöglich gar nicht erzählt werden und rufen Assoziationen auf, die nur im Zusammenhang ihrer Vorgeschichte, ihren ehemaligen Rollen und Funktionen, möglich sind.³⁵

Die Stärke von Schneiders Modell liegt aber zweifellos in einer dynamisch gefassten und situationsabhängigen Konstitution von Figuren, womit das Verhältnis zwischen Figur und Emotion und deren Auswirkungen auf Handlung und Rezeption umfassend untersucht werden können.³⁶

³⁰ Vgl. Schneider (2000), 147–149.

³¹ Vgl. Schneider (2000), 137–169.

³² So fasst auch Philipowski (2019) zusammen: „[C]haracteristics can be schematic and typological, yet still be individualized.“ (119, 1).

³³ Vgl. Philipowski (2019) 120, 1. „Transtextual characters are those whose existence extends to several texts or which is constituted by several texts.“ (120, 2–121, 1). Auch Stock (2010), 195, geht von einer schematischen Modelliertheit als prägendes Charakteristikum von mittelalterlichen Figuren aus.

³⁴ Zur Gattungstheorie, auf die nicht näher eingegangen wird, sei verwiesen auf Remele, Florian: Konventionalisierung und Alternativenbildung. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertung im Artusroman und in der Artusforschung*. Bosten [u.a.] 2020 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 15), 245–270.

³⁵ Zudrell, Lena: *Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier*. Berlin [u.a.] 2020 (Hermea. Neue Folge 152), 48.

³⁶ Die Kritik zu Schneiders Modell findet sich bei Jannidis (2004), 182.

Zudem trägt es dem Faktum Rechnung, dass bekannte Schemata und Wissensbestände durch den Text verändert, gar absichtlich unterlaufen werden können. Fiktionalisierende Momente werden akzentuiert, die auch für die Analyse des *Wigalois* von zentraler Bedeutung sind. Mit der Figurenkonstitution können stets affirmative Gattungssignale sowie subversive Brüche mit den literarischen Konventionen einhergehen.

Ein weiterer wichtiger Vertreter der Figurentheorie ist Fotis Jannidis, der sich „weniger für die zeitgenössische oder heutige Rezeption der Texte [interessiert], sondern vor allem für deren intendierte Struktur und Bedeutung“³⁷. Er setzt in seiner Monografie *Figur und Person* an Schneiders mentalem Modell von Figuren an und identifiziert zusätzlich einen *Basistypus*, der Rezipierenden hilft, Figuren in Texten zu erkennen. Dieser Basistypus ist jedoch nicht ident mit den Figuren, sondern beschreibt eine inhärente *Informationsstruktur*, die als deren Grundgerüst aufgefasst werden könne. Orientierung für diesen Basistypus, der aus veränderlichen transitorischen (z.B. Aufgebrachtheit, Trauer) und stabilen Merkmalen (z.B. gute Abstammung, Stärke, relevante äußerliche Merkmale) bestehe, schaffe die Annahme eines menschenförmigen Äußeren. Dessen Inneres wird mit kulturell-variablen, typisch menschlichen mentalen Zuständen ausgefüllt.³⁸ Der anthropomorphe Gehalt von erzählten Figuren wird damit deutlicher als bei Schneider hochgehalten, allerdings wird die Kategorie der Emotion als Voraussetzung für eine Figur verstanden. Geht es nach Jannidis, sind Emotionen und Figuren eng verknüpft – Emotionen gar eine Voraussetzung für Figuren.³⁹

Vor allem die Arbeit von Schneider (aber auch von Jens Eder, auf den hier nur verwiesen wird) operiert mit modernen Texten, die sich, wie bereits angeschnitten, nur bedingt auf mittelalterliche Texte übertragen lassen, wenngleich Schneiders Untersuchung mit der Fokussierung auf schematische Aspekte, die eingehalten oder hinterlaufen werden können, eine theoretische Hilfestellung bietet, um sich dem allgemeinen Rezeptionsprozess, aber auch dem Produktionsprozess eines Textes anzunähern. Selbst Jannidis' Abhandlung ist mehr eine ahistorische Systematik, die durch die Veranschaulichung bestimmter Rezeptionsprozesse theoretisch, aber nicht konkret hilft, diachrone Aspekte wie kulturelle Konzepte, Wissensbestände und Gattungskonventionen in die Analyse einzubringen.⁴⁰ Eine Aufgabe, die sich für vorliegende Arbeit stellt,

³⁷ Beide: Jannidis (2004) 183.

³⁸ Vgl. Jannidis (2004) 126, 192–193. So urteilt Jannidis, 119: „Prototyp der Figur bleibt aber der Mensch.“

³⁹ Mehr in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit.

⁴⁰ Vgl. auch die Kritik von Stock (2010), 192.

ist somit die Klärung dessen, welche Wissensbestände und Informationen inwiefern an der Figurenkonzeption teilhaben.⁴¹ Als Ziel erweist sich zudem eine möglichst präzise, textnahe Beschreibung, die semiotische wie strukturalistische Ansätze hinter sich lässt und an einer umfassenden Analyse von Figuren und Emotionen in einer Kommunikationssituation zwischen Text und Rezipierenden interessiert ist.

2.1.2 Leerstellen & Inferenzprozesse: Die Figurenbeschreibung

Im vorherigen Kapitel wurde geklärt, dass die Figurenkonstitution einen flexiblen Prozess darstellt, der über ein mentales Modell der Figur läuft. Dennoch ist noch fraglich, wie Figuren umfassend beschrieben werden können – vor allem, wenn der Text sich in Schweigen hüllt.

Das, was ein Text präsentiert, ist nie vollkommen vollständig. Bei (literarischen) Texten kommt es stattdessen zu Leerstellen, die angesichts der Textökonomie unumgänglich erscheinen, und zwar immer dann, wenn Informationen – wie unwichtig sie auf den ersten Moment scheinen mögen – weggelassen werden. Nicht immer wird expliziert, dass eine Figur Schuhe, ein Ober- oder gar eine Hose trägt – dennoch werden die wenigsten Rezipierenden eine Figur, der keine Kleidung zugeschrieben wird, nackt imaginieren. Auch im *Wigalois* ist die äußerliche Beschreibung des Protagonisten stark eingeschränkt, sofern nicht seine Rüstung oder sein Banner näher beleuchtet wird. Für eine kognitionswissenschaftliche Herangehensweise sind gerade diese Leerstellen von entscheidender Wichtigkeit, denn ontologische Unvollständigkeits sind unter anderem dafür verantwortlich, dass Rezipierende einen Text durch sogenannte *Inferenzprozesse* mit Wissen, das historisch-kulturell, aber auch empirisch erschlossen werden kann, füllen.⁴² Gemeint ist damit ein basaler Verarbeitungsschritt zur Ermittlung von Bedeutung, der zu logischen (*deduktiven*) oder *abduktiven* (mithilfe wahrscheinlicher Annahmen) Schlussfolgerungen führt.⁴³

Schneider hat mit seiner Unterscheidung von sozialer, literarischer und textspezifischer Kategorisierung eine erste hilfreiche Einschränkung der für Inferenzen wesentlichen Wissensformen getroffen, die in vorliegender Arbeit übernommen werden. So speise sich der Inferenzprozess aus dem sozialen Weltwissen, Medienwissen, literarischem Wissen über fiktionale Welten und Regeln sowie aus dem textspezifischen Wissen.⁴⁴ Nimmt man das textspezifische Wissen beiseite, das ein einzelner Text im Zuge des Handlungsverlaufs für sich selbst etabliert, trägt also

⁴¹ Vgl. Stock (2010), 193.

⁴² Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 11. Vgl. auch Martínez / Scheffel (¹¹2019), 151.

⁴³ Vgl. Jannidis (2004), 251, 254 (Glossar: Abduktive Inferenz, Inferenz).

⁴⁴ Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 14.

das Wissen der Rezipierenden wesentlich zur Bedeutungskonstitution eines Textes bei. Die Rezipierenden sind damit salopp gesagt a priori in jeden Text eingewoben.

Jannidis, der mit seiner Studie den Anspruch eines austarierten Konzepts von Figur verfolgt, sieht die Notwendigkeit einer ebenso akkuraten Bestimmung der Rezipierendeninstanz, die bei Schneider noch ausbleibt.⁴⁵ Er benennt den *Modell-Leser*⁴⁶, ein textbasiertes Konstrukt, das über „alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen.“⁴⁷ Dieses Konstrukt ist aus zwei Gründen ein adäquater Analysebehelf: Erstens ermöglicht es, Textstrategien produktionsseitig nachvollziehen zu können und Inferenzen aufzudecken, ohne ein akkurates (lesendes oder zuhörendes) Zielpublikum zu definieren.⁴⁸ Das ist für die Analyse des *Wigalois* insofern förderlich, weil damit die große Unbekannte des zeitgenössischen Publikums gefüllt und die intendierte Struktur und Bedeutung hinsichtlich der Figuren, aber auch Emotionsdarstellungen freigelegt werden können.⁴⁹ Zweitens akzentuiert der Modell-Leser den kommunikativen Aspekt des *Wigalois*. Denn jeder Text verfolgt ein kommunikatives Ziel – manchmal kann es genau darin bestehen, den Blick der Rezipierenden auf jene Momente zu lenken, die bestimmte Inferenzen erst auszulösen vermögen.

Auch wenn damit ein erster Schritt hin zum Verständnis intendierter Strukturen im *Wigalois* gemacht wird, stellt sich noch die größte Herausforderung bei Jannidis präzisem Versuch eines Konzepts von Figuren: Denn wie kann eine eindeutige Beschreibung von Figur erfolgen bzw. inwiefern können welche Figureninformationen im *Wigalois* als wichtig oder unwichtig eingestuft werden? Und welche Figureninformationen sind entscheidend, um – wie es diese Arbeit untersuchen möchte – Relationen zwischen Figuren und Emotionen im Text auszumachen? Immerhin ist man, je weiter ein Text fortschreitet, zum einen mit einer Fülle an Informationen konfrontiert, die sich exponentiell steigern und demgemäß selektiert werden müssen.⁵⁰ Zum andern gibt es zahlreiche Momente in Texten, die durch Inferenzen mehr oder weniger auf eine Figur „bezogen werden können“.⁵¹ Und fasst man die Charakterisierung breit als die „Summe

⁴⁵ Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 237.

⁴⁶ Weil es sich hier um einen von Jannidis eingeführten Fachbegriff handelt, übernehme ich ihn im Folgenden – trotz fehlenden Einbezugs aller Geschlechter. Während der Textarbeit wird er auch Synonym mit Rezipierenden gebraucht. Wenn ich von Rezipierenden spreche, meine ich jenen fiktiven Modell-Leser, der weder dezidiert als lesend noch als zuhörend klassifiziert wird.

⁴⁷ Jannidis, (2004), 31. Dieser Modell-Leser verhält sich analog zu Wolfgang Isters ‚implizitem Leser‘. Zusätzlich unterscheidet Jannidis zwischen einem narrativen und auktorialen Leser.

⁴⁸ Vgl. Jannidis (2004), 30.

⁴⁹ Die fragwürdige Konstitution der angezielten Rezipierendengruppe ergibt sich zum einen aus der langen Überlieferungstradition des *Wigalois*, zum andern aus den zahlreich erhaltenden Textzeugen. Mehr in Kap. 2.4.

⁵⁰ Vgl. Jannidis (2004), 18–19.

⁵¹ Jannidis (2004), 198–199.

aller relevanten figurenbezogenen Tatsachen in der erzählten Welt“⁵², sieht man sich dazu veranlasst, selbst Nebenfiguren mit einer überbordenden Menge an Informationen zu beladen.

Zwar bietet Jannidis angesichts dieser Problematik keine diffizilere Definition von Figurencharakterisierung – mit den vier Dimensionen *Zuverlässigkeit* (Wie zuverlässig ist die Quelle?), *Modus* (faktisch, kontrafaktisch, subjektiv), *Relevanz* und *Offensichtlichkeit* (Wie manifest ist eine Information?) klassifiziert er jedoch hilfreiche Parameter, die auf Grundlage des Modell-Lesers Informationen für die Figurenkonstitution als gewichtig markieren.⁵³ Die Dimension der Relevanz muss hierbei besonders hervorgehoben werden: Sie stellt sich laut Jannidis ein durch bestimmte quantitative und strukturelle Darstellungsverfahren wie die Dauer, Menge, Häufigkeit, Dichte und die Ordnung von Informationen im Text. So werden beispielsweise Informationen, die am Anfang oder Ende eines Textes gegeben werden, für die Erschaffung des mentalen Modells der Figur als besonders zentral eingestuft.⁵⁴ Die Relevanz wird also nicht von den Rezipierenden vorgegeben. Vielmehr ist es der Text selbst, der die Gewichtung von Informationen festlegt.

Problematisch hierbei ist vor allem die indirekte Charakterisierung, die Jannidis ebenso wie die direkte als Prozess begreift, „bei dem einer Figur Informationen zugeschrieben werden [...]“⁵⁵. Charakterisierung umfasst Figureneigenschaften, die genauso ‚direkt‘ wie ‚indirekt‘ auf die Umstände einer Person referieren können – durch explizite Zuschreibungen oder durch Informationen über Aktionen, Zeit, Orte und Ereignisse, die durch die Textstruktur bzw. die *discours*-Ebene implizit mit einer Figur verknüpft sind. Letztere müssen durch deduktive, mehr aber noch durch *abduktive Schlussverfahren* erst erschlossen werden. Problematisch ist das deswegen, weil Inferenzprozesse (deduktive oder abduktive Schlüsse) von einer Fülle unterschiedlicher semiotischer Trigger im Text ausgehen können – hier kommen also wieder die jannidischen vier Dimensionen Zuverlässigkeit, Modus, Relevanz und Offensichtlichkeit ins Spiel. Mit diesen können wichtige von unwichtigen Figureninformationen unterschieden werden.

Die Termini der indirekten und direkten Charakterisierung, die übrigens von Eder / Jannidis / Schneider weniger in als Opposition befindlich denn als zwei Enden eines Kontinuums

⁵² Jannidis (2004), 207.

⁵³ Vgl. Jannidis (2004), 201–206. Zugleich bietet er eine entscheidende theoretische Überführung der Konzepte der expliziten/impliziten, auktorialen/figuralen Charakterisierung in ein Konzept.

⁵⁴ Vgl. Jannidis (2004), 205, 219–220.

⁵⁵ Jannidis (2004), 209. Vgl. auch Eder / Jannidis / Schneider (2010), 32, deren Definition wie folgt lautet: „process of connecting information with a figure in a text so as to provide a character in the fictional world with a certain property, or properties [...]“

verstanden werden,⁵⁶ sind dennoch wichtig, um das Erzählkonzept des *Wigalois* zu ergründen. Ihr entscheidendes Differenzierungskriterium besteht im aktiven Tätigwerden der Rezipierenden.⁵⁷ Je indirekter Informationen vermittelt werden, desto größer ist die dem Modell-Leser zugeschriebene Rolle in der Erzählung. Das ist insofern für die Analyse des *Wigalois* bedeutend, als sich die Frage stellt, wieviel der Text direkt über seine Figuren zu erzählen vermag oder wie sehr er die Figureninformationen über Emotionsdarstellungen, andere Figuren oder gar durch den Raum, Ereignisse oder bestimmte Perspektivierungen lenkt.

Nach all diesen Ausführungen eine kurze Rekapitulation: Zusammenfassend wird offenbar, dass Figuren 1.) als *hochgradig veränderliche Konzepte* nur im Kontext ihrer jeweiligen Zeit zu verstehen sind, 2.) aufgrund dessen ein *spezifisches Wissen* über Personen und literarische Figuren verlangen und 3.) die Beschreibung der Figur auf einer *prozesshaften Charakterisierung* auf Ebene des *discours* begründet sein muss, die in ihrer Produktion wie Rezeption Inferenzprozesse einbezieht. Bei der Analyse des *Wigalois* führt vor allem 1.) und 2.) zur Herausforderung, dass es – bisher – keine fundierten Analysen über das im Text aufgenommene populäre Wissen gibt, zumindest abseits des literarischen.⁵⁸ Weil das Aufrollen dieser Wissensbestände samt Beweisführung im Sinne Anja Kühnes oder Michaela Wiesingers, die präzise theologisch-naturwissenschaftliche Affektlehren und Affektkonzepte mit denen in weltlicher Literatur vergleichen,⁵⁹ eine eigene Arbeit wert wäre, muss daher dem intertextuellen Genrewissen (= *literarisches Wissen* nach Schneider) der Vorzug eingeräumt werden. Hierzu ist die Datenlage äußerst gut, wie Kap. 2.4 zeigen wird.

2.1.3 Innen und Außen: Konvergenz oder Diskrepanz?

Bedeutend für die Konstitution einer Figur ist die Annahme einer äußerlichen Erscheinung und einem von außen nicht sichtbaren Inneren.⁶⁰ Der Basistypus ist ein grober Rahmen für die In-

⁵⁶ Die genaue Schlussfolgerung des Autorendreigespanns: „[C]haracterisation can then be described as more or less direct.“ Eder / Jannidis / Schneider (2010), 33.

⁵⁷ Vgl. Jannidis (2004), 209–210.

⁵⁸ Dem gegenüber wird der Autor gar zu den ‚kleineren Geistern‘ der hochhöfischen Epik subsummiert. Vgl. De Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang (1170–1250). 11. Auflage, bearbeitet von Ursula Hennig. In: De Boor, Helmut / Newald, Richard (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Band. München 1991, 60.

⁵⁹ Siehe Wiesinger, Michaela: Mischungsverhältnisse. Naturphilosophisches Wissen und die Elementenlehre in der Literatur des 13. Jahrhunderts. Berlin [u.a.] 2017 (Hermea. Neue Folge 142) und Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl: Konvergenzen von Theorie und Literatur im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg „Partonopier und Meliur“. Göppingen 2004 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 713).

⁶⁰ Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 13.

tegration rezeptionsseitigen Wissens und unterschiedlicher Figureninformationen zu einer statischen bis flexiblen figuralen Identität, basierend auf grundsätzlich als stabil angenommenen Figurenschemata.⁶¹ Damit ist er, anders ausgedrückt, die inhärente Binnenstruktur einer Figur, die durch den Akt der Benennung in Gang gesetzt wird und – erwähnt wurde es schon – notwendig ist, damit Figuren im Text erkannt werden können.

Folgt man dieser Überlegung, ist also sowohl das Äußere als auch das Innere verantwortlich, dass eine Figur zu einer Figur wird, wobei mentale Zustände wie Wahrnehmungen, Gedanken, Wünsche, Absichten und Emotionen Hauptmarker dafür sind, um Figuren von anderen Elementen in der narrativen Welt zu distinguieren.⁶² So überrascht es auch nicht, dass innerhalb der Figurentheorie Figuren und Emotionen als Teil ersterer Hand in Hand zu gehen scheinen. Nicht die Emotionen, sondern die Figuren würden einen entscheidenden Beitrag zur Affizierung der Rezipierenden und „emotionalen Strukturierung“⁶³ eines Textes leisten:

We not only emotionally react to characters as fictional beings, but also react to their (brilliant or clumsy) representation, to the (often controversial) meanings they impart, to the intentions of their makers (e.g., propagandistic ones), or to the supposed effects they may have (e.g., on minors). Those kinds of reactions in turn may influence the feelings we have for the fictional being [...].⁶⁴

Dass Figuren durch eine ihnen zugeschriebene Motivation imstande sind, Rezipierende zu affizieren – vor allem, je stärker die Inferenzprozesse darauf angelegt sind, in den Figuren Personen mit ‚Eigenleben‘ erkennbar zu machen –, soll nicht bestritten werden. Dennoch wird Eder / Jannidis / Schneider zumindest insofern widersprochen, als zwar Emotionen mit Figuren verschränkt sein können (und großteils sind), es aber trotzdem die Emotionen sind, die auf der Diskursebene der Gliederung eines Textes dienen und Einfluss auf die Handlungsstruktur eines Textes nehmen – auch über Figurengrenzen hinweg.⁶⁵ Mehr in Kap. 2.2.3 dieser Arbeit.

Das Schwierige an der Beschreibung des Inneren, ist dem zweifelhaften, alles andere als geklärten Verhältnis von Innen und Außen geschuldet – vor allem im Mittelalter. So zeugen mittelalterliche Erziehungsschriften, wie Rüdiger Schnell beweist, ab der zweiten Hälfte des 12.

⁶¹ „The word ›character‹ in ›characterisation‹ puts the emphasis on a specific mental entity that is imagined as stable [...]“, Eder / Jannidis / Schneider (2010), 31.

⁶² Vgl. Martínez / Scheffel (2020), 150. Vgl. auch Eder / Jannidis / Schneider (2010), 10. Das gilt auch für offensichtlich nicht-menschliche Figuren wie ein sprechender Strohalm oder die sprechende Nase bei Nikolai Gogol. Denn „jeder Hinweis darauf, daß eine Entität denkt oder komplexere Seelenzustände haben kann, reicht aus, um etwas als Figur wahrzunehmen.“ Jannidis (2004), 114.

⁶³ Eder / Jannidis / Schneider (2010), 15.

⁶⁴ Eder / Jannidis / Schneider (2010), 30.

⁶⁵ Vgl. Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena: Vorwort der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): *Emotion und Handlung im Artusroman*. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft, Deutsch-österreichische Sektion 13), IX–XX, hier XII.

Jahrhunderts zwei Relationierungen des *homo exterior* und *homo interior*. Erstens wird das Innen und Außen als im Wesen verschieden konzeptualisiert; beides befindet sich stets im Widerstreit (Divergenz). Zweitens bilden Innen und Außen eine harmonische Einheit, womit der Körper zeigt, was im Inneren vor sich geht (Konvergenz).⁶⁶ Für höfische Texte konstatiert hingegen Jan-Dirk Müller, dass Innen und Außen weitgehend parallel zueinander verlaufen und sich gegenseitig ablösen können, das Körperhafte aber keinesfalls als Symptom des Inneren fungiert.⁶⁷ Vielmehr balancieren „[h]öfische Erzählungen [...] auf dieser Grenzlinie zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Innen und Außen.“⁶⁸

Das Verhältnis zwischen Außen und Innen endgültig klären zu wollen, würde mit dem unabdingbaren Einbezug der Zeichentheorie ins Bodenlose führen. Sowohl Schnells Erkenntnisse als auch jene Müllers zeigen jedoch, dass jeder Text sich durch eigene Relationierungen von Äußerem und Innerem auszeichnet und beide Bereiche, Innen wie Außen, zusammen betrachtet werden müssen – sofern der Text beide Bereiche thematisiert. Wie das konkret aussehen kann, hat Müller mit der Etablierung einer doppelten Beobachterposition an anderer Stelle aufgeschlüsselt, indem er präzise zwischen den Beobachtenden im Text und den Beobachtenden des Textes differenziert. Während die einen als Figuren innerhalb der *histoire* die anderen Figuren vollständig wahrnehmen, können die anderen, also die Rezipierenden, nur über den *discours* auf das Erzählte zugreifen.⁶⁹ Das Innere einer Figur sowie ihr äußerer Ausdruck werden dem eingedenk auf mehreren Ebenen verhandelt, bleiben aber stets bereits diskursiviert und übercodiert. Deren komplexe Verstrickungen (Innen – Außen) aufzuzeigen sowie zu analysieren, und zwar ohne hinter dem dargestellten Außen vorweg eine vermeintliche außerliterarische Entität zu vermuten, das Dargestellte eher konstitutiv, nicht sekundär für das Darzustellende zu sehen, ist damit logische Konsequenz einer umfassenden Figurenanalyse des *Wigalois*.

⁶⁶ Vgl. Schnell, Rüdiger: Wer sieht das Unsichtbare? *Homo exterior* und *homo interior* in monastischen und laikalischen Erziehungsschriften. In: Philipowski, Katharina / Prior, Anne (Hg.): *anima* und *sēle*: Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Berlin 2006, 83–112, hier 88–89.

⁶⁷ Vgl. Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse: acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen 2007, 340.

⁶⁸ Müller (2007), 318.

⁶⁹ Müller, Jan-Dirk: Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsgegenstand der Mediävistik. In: *ZfdPh* 122/1 (2003), 118–132, hier 127. Müllers Perspektivenmodell, in dem noch die des Beobachteten beigefügt ist, beruht stark vereinfacht auf der These einer Diskrepanz von Visualität und Zeichenhaftigkeit. So können Zeichen, im Sinne einer anti-semiotischen Lesart, in vermittelter Präsenz aufgehen oder aber auch codierte Zeichen darstellen. Allein der Grad der Perspektivierung wirkt entscheidend (132). Vgl. auch Philipowski, Katharina: Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie. In: *PBB* 103 (2008), 62–81, hier 70–71, die Müllers Überlegung insbesondere für Analysen performativer Prägung vorschlägt, um das Verhältnis von Expression und Emotion überhaupt zu analysieren, und zwar beschränkt nur auf die *histoire*-Ebene.

2.1.4 Figurenkonstellation

Abschließend sei mit der *Figurenkonstellation* ein bisher vernachlässigter Aspekt der Figurenanalyse erwähnt: In kaum einem Text tritt eine Figur einzeln auf – freilich auch nicht im *Wigalois*. Gemeint sind mit der Figurenkonstellation in einer sehr weiten Definition die Verflechtungen von Figuren innerhalb eines Textes, die sowohl auf die Handlungsdynamik einwirken können als auch auf den Prozess der Figurencharakterisierung einzelner Figuren.⁷⁰ Diese Relationen können unter quantitativen Gesichtspunkten analysiert werden (welche Figuren treffen wie oft wann aufeinander?). Für vorliegende Arbeit aber viel fruchtbarer ist eine qualitative Analyse, die der Hinterfragung Rechnung trägt, welchen Einfluss die Gestaltung einer Figur auf die Charakterisierung einer anderen hat.⁷¹ Daraus ergibt sich der Schluss, dass der Protagonist nicht nur für sich, sondern stets innerhalb des Figurennetzwerkes zu betrachten ist.

2.2 Emotionsforschung. Oder: Was ist eine literarische Emotion?

Während in den aktuellen Tendenzen der narratologischen Figurentheorie zumindest Einigkeit über eine vermehrt rezeptionsorientierte Herangehensweise herrscht, zeichnet sich die Emotionsforschung weiterhin durch eine starke Pluralität methodischer Zugänge aus. Weder gibt es Einigkeit über die zu wählende Methode, noch gibt es ein einheitlich abgestecktes Forschungsfeld. Vielmehr sind es unterschiedliche Ansätze, die nebeneinander herlaufen, ineinandergreifen und sich nicht selten gegenseitig zu widersprechen versuchen.⁷² Dem Voraus geht die Frage nach dem ungeklärten ontologischen Status des Untersuchungsgegenstandes – umso mehr ein Grund, durch eine kritische Reflexion der Forschungstendenzen eine fundierte Grundlage für die Bestimmung und Analyse von Emotionsdarstellungen zu schaffen.

⁷⁰ Vgl. Eder / Jannidis / Schneider (2010), 26–27, 46. Vgl. auch Platz-Waury, Elke: Figurenkonstellation. In: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 591–593, SP. 1

⁷¹ Wie Eder / Jannidis / Schneider (2010), 27, aufzeigen, treffen Romeo und Julia in Shakespeares gleichnamigen Stück nur einmal aufeinander; niemand würde aber bezweifeln, dass ihre Liebe zueinander dadurch geschmälert wird.

⁷² Vgl. Schnell, Rüdiger. Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung? In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33/2 (2008), 1–51, hier 1. Vgl. auch Koch, Elke: Emotionsforschung. In: Ackermann, Christina / Egerding, Michael (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorie in der germanistischen Mediävistik: Ein Handbuch*. Berlin [u.a.] 2015, 67–101, hier 67.

In seinen umfangreichen Standortbestimmungen der mediävistischen Emotionsforschung hat Rüdiger Schnell Ordnung in die Methodenvielfalt gebracht:⁷³ Nach ihm gebe es grob zusammengefasst zwei Arten von Studien: Zum einen jene, die sich vornehmlich für die literarische Gestaltung von Emotionen interessieren; zum andern Studien, denen es um die „psychohistorischen Implikationen“ der literarisch dargestellten Emotionen gehe.⁷⁴ Auf die zweite Strömung geht Schnell nicht weiter ein, da sie anderen Forschungsrichtungen, nicht aber dem Metier der Literaturwissenschaft zuzurechnen ist. Der ersten Strömung widmet Schnell dafür umso größere Aufmerksamkeit: Er unterteilt sie wiederum in 1.) *diachrone, epochensoziologische Studien*, die Einsichten über literarische Emotionsdarstellungen für Rückschlüsse auf das vermittelte Emotionswissen einer vergangenen Epoche nutzen – damit nähern sie sich, wie sich zeigen wird, unweigerlich der zweiten Strömung oben an. Und 2.) *narratologisch verfahrenende Studien*, die literarische Texte als eigengesetzliche Sonderwelten betrachten.⁷⁵

Tonangebend für 1.) sind Jutta Eming und Ingrid Kasten sowie hinsichtlich ihrer theoretischen Vorarbeit Elke Koch, die allesamt unter dem Banner der *Codierung von Emotionen* firmieren.⁷⁶ Einendes Element ist die Annahme, dass den im Text erzählten Emotionen das „Wissen um eine bestimmte psychische Disposition“⁷⁷ zugrunde liege, welches durch die Rezeption durch Codes erfahrbar gemacht werden könne. Der Untersuchungsgegenstand dieser Richtung ist somit ein doppelter: Das vermittelte Emotionswissen sowie die als historisch variabel verstandene literarische Codierung. Hinzu kommt der Akt der Decodierung selbst, der das Emotionswissen der Rezipierenden aktivieren solle.

Wie bereits die Ausführungen zur Figurentheorie gezeigt haben, sind Leerstellen konstitutiv für die Figurencharakterisierung, indem sie Inferenzprozesse triggern und es den Rezipierenden ermöglichen, ihr kulturelles Wissen auf den Text zu projizieren. Analog dazu verhält es sich bei erzählten Emotionen: Auch deren Produktion und Rezeption kann auf das virulente Weltwissen sowie auf die literaturspezifischen Regeln der jeweiligen Epoche rekurrieren und im

⁷³ Siehe bspw. Schnell, Rüdiger: Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung. In: *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2005), 173–276. Zur Frage, ob es überhaupt eine Disziplin der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung gibt, vgl. Malcher, Kay: Emotionszeichen à la Peirce. Zur semiotischen Fundierung einer literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung. In: Keller, Johannes / Kragl, Florian (Hg.): 11. Pöchlarn-er Heldengespräch. *Mittelalterliche Heldenepik – Literatur der Leidenschaften*. Wien 2011 (Philologica Germanica 33), 107–136.

⁷⁴ Schnell (2008), 6.

⁷⁵ Vgl. Schnell (2008), 6–7.

⁷⁶ Koch (2006) möchte ebenso Codierungen von Emotionen auf performativitätstheoretische Weise untersuchen, verfährt in ihrer Analyse allerdings strikt narratologisch, indem zwar das einzufließende Weltwissen der zeitgenössischen Rezipierenden starkgemacht wird, ihre Analyse aber auf der Ebene des *discours* – großteils – beschränkt bleibt.

⁷⁷ Schnell (2008), 9.

Einzeltext eine jeweils individuelle Ausprägung erfahren.⁷⁸ Eine zu konstatierende Stereotypie ist damit kein literarisches Defizit, sondern konstitutiv für die Darstellungsmuster der literarischen Emotionen.⁷⁹

Mit dem Einbezug einer intendierten Kommunikationssituation zwischen Text und Rezipierenden geht diese Richtung mit Jannidis Konzeption d'accord, sie unterscheidet sich aber, weil nicht klar zwischen fiktiven Figuren samt ihrer Darstellungsmechanismen sowie deren Wirkung auf die Rezipierenden als personengleiche Subjekte unterschieden wird. So gesteht zwar beispielsweise Jutta Eming ein, dass an Texten „keine Emotionen, sondern nur sprachliche und schriftliche Zeichen für Emotionen analysiert werden“⁸⁰ können. Später versucht sie dennoch herauszuarbeiten, wie „die Protagonisten durch Gesten, Klagemonologe, Weinen und körperliche Zusammenbrüche [...] ihre ›Emotion‹ zur ›Expression‹ bringen“ und will zeigen, dass die Gefühlskonzepte des untersuchten Korpus „in der Differenz von Emotion und Expression fundiert“ sind.⁸¹ Abgesehen von keiner begrifflichen Unterscheidung von codierten und lebensweltlichen Emotionen (beides läuft unter dem Etikett ‚Emotionen‘), werden Signifikanten bzw. körperliche ‚Anzeichen‘ von inneren Vorgängen mit universal scheinenden Signifikaten verschränkt oder zumindest wird eine Korrespondenz miteinander unterstellt. Die Folge ist eine Überlappung von *lebensweltlichen* mit *codierten Emotionen*, trotz der Beteuerung einer medialen bzw. vermittelten Bedingtheit der zweiten. So ist es für Eming auch nur folgerichtig, in einem letzten Analyseschritt nach der psychosozialen Realität der untersuchten Emotionen zu fragen.

Mit größerer Skepsis zu betrachten ist aber ein anderer Aspekt an Emings Vorgehensweise: Ihre Arbeit beruht auf einem statischen Modell von Codierung, das jedem Code im Sinne einer Eins-zu-Eins-Entsprechung eine bestimmte Bedeutung unterstellt.⁸² Dies scheint insofern problematisch, als die Frage zu stellen ist, ob eine solche Decodierung bei einem erheblichen zeitlichen Abstand zur Produktionszeit überhaupt möglich ist. Und selbst dann ist, im Sinne einer

⁷⁸ Vgl. Koch (2015) 79–80.

⁷⁹ Vgl. Koch (2006), 57.

⁸⁰ Eming, Jutta: *Emotion und Expression: Untersuchungen zu deutschen französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. – 16. Jahrhunderts*. Berlin [u.a.] 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39), 65.

⁸¹ Beide: Eming (2006), 15, 328. Dieser Widerspruch in der Analyse zeigt sich jedoch, wie Philipowski bereits feststellt, nicht nur bei Eming, sondern bei vielen anderen Arbeiten der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie, wenn Rückschlüsse auf eine Entwicklung von Emotionalität angestrebt werden. Vgl. Philipowski (2008), 69.

⁸² Vgl. auch die Kritik am Codebegriff von Jannidis (2004), 46–47, der Codes zwar nicht komplett ausschließt, sie in ihrer vornehmlichen Verwendung aber als zu statisch betrachtet.

doppelten oder mehrfachen Codierung, nur die literarisch-ästhetisch codierte *Emotionsdarstellung* erschlossen, nie die lebensweltliche.⁸³ Im nächsten Kapitel wird daher eingedenk der verschiedenen Ebenen von Emotionalität ein dezidiert historisch-narratologischer Weg eingeschlagen, um den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit für die Textanalyse zu schärfen.

2.2.1 Codierung von Emotionen vs. Emotionsdarstellungen

Emings exemplarisch herausgegriffene Thesenfindung ist ihrer performativitätstheoretischen Methodik geschuldet, die mit der Akzentuierung des Körperlichen von der Theaterwissenschaft auf die Literaturwissenschaft umgemünzt wurde. Während aber die körperliche Expressivität durch theaterwissenschaftliche Disziplinen relativ gut untersucht werden kann, vermag die Literaturwissenschaft die Analyse der ‚Performance‘ bei literarischen Texten gemeinhin nur schwer. Körper von Figuren sind immerhin nur diskursiviert im Medium der Schrift greifbar, nicht als Gesten, sondern als Erzählungen von Gesten – das führt wieder zurück zum problematischen Verhältnis von Außen und Innen, das bereits in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit behandelt wurde.⁸⁴

Eine große Kritikerin des eben geschilderten Ansatzes ist Katharina Philipowski, die an mehreren Stellen ihrer wissenschaftlichen Arbeit darauf insistiert, literarische Emotionen im besten Falle als *Repräsentationen* von kulturellen Emotionen zu bewerten, oder, noch radikaler ausgedrückt, als ‚Sprache und Schrift‘.⁸⁵ Sie ist damit eine der Hauptvertreterinnen der zweiten Richtung (2.), die wiederholend den rhetorischen und narrativen Aspekten der *Emotionsdarstellungen* nachgeht, also nach deren Ästhetik, Diskursivität bzw. nach deren narrativen Funktionen innerhalb eines Textes fragt. Den Emotionsdarstellungen spricht Philipowski durch ihre Eingliederung in ein autoreferenzielles Bedeutungsnetz einen eigenen Seinsstatus im Handlungskonzept zu, bedingt durch eigene intratextuelle wie intertextuelle Darstellungsregeln.⁸⁶

⁸³ Nach Schnell (2008), 21–22, sind Emotionsdarstellungen doppelt codiert: Einerseits durch die Versprachlichung oder den Ausdruck (auf den literarische Texte referieren), andererseits durch den literarischen Text an sich. Nimmt man aber an, dass die zweite Ebene des einen Textes auf intertextuelle Weise durch die zweite Ebene eines anderen Textes beeinflusst ist und darauf referiert, ist der Codierungsgrad ein endloser.

⁸⁴ Kritik an der Performativität findet sich auch bei Schnell. Schnell (2008), 2–3, Anm. 2, kritisiert u.a. die widersprüchliche und unpräzise Verwendung der Termini ‚Performance‘, ‚Performanz‘, ‚performativ‘ und ‚Performativität‘ in performativitätstheoretischen Studien.

⁸⁵ Vgl. Philipowski, Katharina: Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt? *Trüben, zorn, haz, scham und nit* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie. In: PBB 128/2 (2006 b), 251–274, hier 259.

⁸⁶ Vor allem erkennbar in ihren früheren Arbeiten (z. B. *Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt?*, siehe Anm. 85). Die Wichtigkeit der Intertextualität wird in ihren späteren Arbeiten (z. B. *Gestalt des Unsichtbaren*) immer zentraler und tritt gänzlich an die Stelle, an der das Weltwissen der Rezipierenden bei Jannidis steht.

Das im vorherigen Ansatz hochgeschriebene Weltwissen, das auch bei Jannidis als zentral für die Figurenkonstitution angesehen wird, wird somit durch das literarische Wissen ersetzt.

Philipowskis Zielsetzung versucht den Untersuchungsgegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung auf den Bereich des *discours* zu lenken. Das ist insofern ein Novum, als zwar der Inszenierungscharakter von Emotionen in literarischen Texten erkannt wurde (Eming), aber in der Forschung nur wenig ausererziert wird. Dennoch soll nach Philipowski die *histoire* keineswegs außer Acht gelassen werden, aber die Unmöglichkeit unterstrichen werden, auf die ‚Vollständigkeit von Figuren‘ gänzlich zuzugreifen, denn:

Die Ebenen von *histoire* und *discours* lassen sich nicht als voneinander isolierte Bereiche betrachten. Es gibt nicht ›die Welt der Figuren‹, über der die Sphäre angesiedelt wäre, die dem Erzähler vorbehalten wäre. Denn die sogenannte ›Welt der Figuren‹ geht ja aus der Erzählrede hervor, sie ist Erzählrede, auch wenn ihre Funktion darin besteht, den Leser in die Diegese hineinzuführen [...].⁸⁷

Nur schwer lässt sich immerhin über etwas erzählen, ohne zu erzählen – und vice versa. Die Trennung zwischen *histoire* und *discours* ist dementsprechend auch bei ihr zwar eine theoretische, aber eine bedeutsame, um das Medium der literarischen Erzählung allererst sichtbar zu machen. Wie schon bei Jannidis oder Stock sind auch bei Philipowski beide Bereiche „untrennbar verbunden, insofern sie nur zusammen Erzählung hervorbringen [...]“⁸⁸. Sehr viel emphatischer als Jannidis legt Philipowski jedoch bei literarischen Emotionen den Fokus auf deren diskursive Konstruiertheit, kurz: Deren Verwobenheit im Erzählzusammenhang.

2.2.2 Beschreibung von Emotionsdarstellungen

Wie diese Verwobenheit und damit auch die Emotionsdarstellungen selbst untersucht werden können, erklärt Philipowski nicht. Dafür gibt Schnell, der mit Philipowskis Ansatz in vielen Punkten sympathisiert, hilfreiche Handlungsanweisungen bzw. Hilfestellungen, die in vorliegender Analyse aufgegriffen und erweitert werden. So müsse man, nach einer ansatzweisen Klärung der Wortsemantik von Emotionswörtern, die rhetorischen Stilmittel herausarbeiten, mit denen Emotionen zur Darstellung gebracht werden, also fragen, welche Metaphern, Apostrophen, syntaktische oder literarisch-dramatische Stilmittel samt der dazugehörigen Redetraditionen in Verwendung sind.⁸⁹ In einem zweiten Schritt gilt es nach den narrativen Mitteln zu

⁸⁷ Philipowski, Katharina: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeption des Inneren in der höfischen Literatur. Berlin [u.a.] 2013 (Hermea, Neue Folge 131), 340.

⁸⁸ Philipowski (2013), 341.

⁸⁹ Vgl. Schnell (2005), 235–239.

fragen; also nach der Perspektivierung, den Darstellungsmechanismen und den Funktionen in Hinblick auf die Handlung. Gibt also eine Figur ihr Inneres in direkter Rede (öffentlich) preis, oder erfahren wir ihren Gemütszustand über eine andere Erzählinstanz? Welche Relationen gibt es zwischen dem Innen und dem nonverbalen Außen der Figur? Wie werden Emotionsdarstellungen im Text bewertet? Und welche Funktionen haben die Emotionsdarstellungen im Erzählkonzept?⁹⁰ In vorliegender Arbeit werde ich mich im Sinne der Forschungsfrage vor allem auf die narrativen Aspekte konzentrieren (Perspektive, Darstellung, Funktion) und rhetorische Stilmittel nur im Ansatz in die Analyse aufnehmen.

Voraussetzung für die Beantwortung der oben gestellten Fragen ist es, die verschiedenen Ebenen von Emotionalität im Blick zu haben. Das sind, lässt man die Ebene der subjektiven Emotionen als Nullstufe beiseite,⁹¹ zwei: Auf der einen Seite die *lebensweltlichen Emotionen* bzw. das kollektiv ausverhandelte Emotionswissen, das im Zuge verbaler oder körpersprachlicher Ausdrücke subjektives Empfinden repräsentiert. Auf der anderen Seite die *narrativen Emotionen*, die wiederum auf Folie der lebensweltlichen Ebene konstituiert werden. Wenn also erzählt wird, dass eine Figur innig liebt, schreckliche Schmerzen durchlebt oder zornentbrannt kämpft, dann fühlt sie freilich nicht wirklich.⁹² Ihr wird vielmehr ein emotionaler Zustand auf Grundlage eines kollektiven Erfahrungsschatzes (ob lebensweltlich oder literarisch) zugeschrieben und in Szene gesetzt. Narrative Emotionen sind damit als *Repräsentationen* der einfach oder zweifach codierten kulturellen Repräsentationen zu verstehen. Während die eine Ebene zwar auf Personen zutrifft, trifft die andere nur auf Figuren zu.

Im Fokus dieser Arbeit stehen also die narrativen Emotionen, die für eine präzise begriffliche Unterscheidung ab sofort nur noch *Emotionsdarstellungen* genannt werden. Auch wenn somit der Untersuchungsgegenstand im Bereich des Innen von Figuren so näher eingegrenzt wird, ist damit noch längst nicht geklärt, ab wann was in einem Text als Emotionsdarstellung zu werten ist. Denn impliziert das Erröten einer Figur automatisch Scham? Oder das schluchzende Weinen Trauer?

⁹⁰ Vgl. Schnell (2005), 239–240, und vgl. ders. (2008), 8–9, von dem einige der hier angeführten Fragen übernommen wurden.

⁹¹ Gemeint sind damit individuelle Empfindungen, die jede und jeder einzelne für sich persönlich fühlen kann, ohne sie verbal oder körperlich zu vermitteln.

⁹² Dieser Befund mag banal anmuten, er ist es aber nicht, wenn man einen Blick auf die Forschung wirft. Vgl. Rüsenberg, Irmgard: *Liebe und Leid. Kampf und Grimm: Gefühlswelten in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Köln: Böhlau 2016, die von Figuren und ihren ‚Gefühlen‘ spricht, als wären es echte Menschen.

Geht es nach Armin Schulz, dann nicht. Vielmehr müsse man der „Verlockung der Referenz“⁹³ widerstehen und scharfe Trennlinien ziehen zwischen den textuellen Emotionsdarstellungen und realen Empfindungen – vor allem, wenn der Text sie nicht explizit ausweist.⁹⁴ Aus streng narratologischer Warte aus betrachtet, muss man dem auch zustimmen, nur verkompliziert sich die Sache, wenn man, so wie in vorliegender Arbeit, die Rezipierenden mitdenkt und das kommunikative Ziel des *Wigalois* befragen möchte. Insbesondere im Akt der Rezeption und der Konstitution des mentalen Modells der Figuren verschwimmen immerhin die von der Narratologie gezogenen Grenzen der Textebenen, wie in den Ausführungen zur Figurentheorie bereits konstatiert wurde. Um aber dennoch ein umfassendes Bild über die Gestaltungsweise der Emotionsdarstellungen im *Wigalois* zu erhalten, möchte ich den Fokus mithilfe von Jannidis insofern umlenken, als nicht gefragt wird, welche Emotion ‚hinter‘ einer körperlichen Regung angedeutet wird, sondern wie der Text mit welchen Textsignalen Emotionsdarstellungen Figuren zuschreibt und welche Reaktionen er dadurch bei den Rezipierenden möglicherweise auszulösen vermag. Die Verlockung der Referenz wird damit ebenso umgangen wie ein mögliches Psychologisieren von Figuren. Trotzdem verbleibt diese Vorgehensweise in einem schwierigen Balanceakt zwischen den Textebenen; ein Problem, das nur gelöst werden kann, indem beide Fragestellungen (Wie macht der Text, wovon der spricht? Was löst der Text aus?) getrennt voneinander, aber dennoch aufbauend aufeinander beantwortet werden.

Aufgrund dieser Problematik übernehme ich die im *Wigalois* verwendeten und *explizierten Emotionswörter* und nicht die dadurch vermeintlich angedeuteten ‚Emotionen‘. Grund für die Übernahme ist zudem die Schwierigkeit, sich ihrer genauen Semantik anzunähern.⁹⁵ Zumindest hier gilt es aber gesamtheitlich zu fragen, wie Emotionsdarstellungen in ihrer konkreten Form (Emotionswörter) den Rezipierenden kommuniziert werden – besonders hinsichtlich der literarischen Vorbilder. Kurzum: Welche literarischen Konzepte und Topoi mit den verwendeten Emotionswörtern, abseits eines rein wortgeschichtlichen Einbezugs, mitschwingen. Die Begriffe *Emotionsdarstellungen* oder *Innen* sind dabei nur konstruierte Hilfsbegriffe, mit denen lediglich alle Emotionswörter allgemein gefasst werden sollen.⁹⁶

⁹³ Schulz, Armin: Die Verlockungen der Referenz. Bemerkungen zur aktuellen Emotionalitätsdebatte. In: PBB 128/3 (2006), 472–495, hier 474–475.

⁹⁴ Vgl. Schulz (2006), 474–475.

⁹⁵ Wie *muot* im *Wigalois* präzise in welcher Verwendung in den heutigen Sprachgebrauch zu übersetzen ist, wäre eine eigene Arbeit wert. Vgl. Schnell (2005), 208.

⁹⁶ Angemerkt sei, dass der Begriff *Emotion* im Hochmittelalter nicht existent war. Man sprach im philosophisch-gelehrten Kontext von *affectio*, *affectus animae* oder *passio*. Vgl. Schnell (2005), 207–208 und Philipowski, Katharina / Prior, Anne: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *anima* und *séle*: Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Berlin 2006, IX–XXXV, hier XXXII. Schon deshalb ist der Begriff der *Emotionsdarstellung* ein doppelt konstruierter. Ich bleibe aber dennoch bei *Emotions-* im Gegensatz zu *Affektdarstellungen*, weil im *Wigalois* nach heutigem Verständnis nur teilweise von Affekten die Rede ist. Ich folge damit dem Gros der Forschung.

2.2.3 Emotionsdarstellungen als narrative Textstrategien

Mit der Konzentration auf die *discours*-Ebene von literarischen Texten ist der erste Grundpfeiler in einer Analyse von Emotionsdarstellungen philipowskischer Prägung festgelegt. Ein weiterer, nicht minder wichtiger Grundpfeiler sei an dieser Stelle genannt: Die Betrachtung der Emotionsdarstellungen als eigenständige narrative Textstrategien innerhalb eines Textgefüges.

Man mag hier wieder an Jannidis bzw. die kognitionswissenschaftliche Figurentheorie zurückdenken: Auch sie betrachtet Figuren (zu denen Jannidis oder Schneider die Emotionsdarstellungen zählen) als Textstrategien und erklärt sie an weiterer Stelle zu ‚Grundkonstituenten des Erzählens‘. Auf gleiche Weise verfährt Philipowski, wenngleich sie den Fokus von den Figuren hin zu den Emotionsdarstellungen verschiebt. Emotionsdarstellungen werden von den Figuren losgelöst und zu einer eigenständigen Entität erklärt, die einen Text unabhängig der Zuschreibung zu einer Figur strukturierend und motivierend durchziehen können. So ist es auch im *Wigalois* bei bestimmten Emotionsdarstellungen der Fall. Es lässt sich also mit Philipowski fragen, wann sich Emotionsdarstellungen im *Wigalois* innerhalb des Handlungsverlaufes verselbstständigen und wie das emotionale Innere einer Figur „über die Bande der Handlungsstruktur“⁹⁷ gespielt wird.

Wie sehr Philipowskis Arbeiten zu einer präzisen narratologischen Emotionsforschung verholfen haben, so zeigen die soeben getroffenen Ausführungen in aller Deutlichkeit einen entscheidenden Schwachpunkt: Die Konzentration auf ausschließlich handlungsbezogene Funktionen. Bei Philipowski stehen handlungsbezogene Textstrategien („Emotionsdarstellungen als Knotenpunkte der Handlung“) klar im Vordergrund. Hermeneutische, aber auch rezeptionsästhetische Herangehensweisen werden zusehends aus ihrer Analyse verbannt.⁹⁸ Philipowski verkennt damit aber, dass literarische Texte mithilfe von Emotionsdarstellungen auch dezidiert kommunikative Funktionen entfalten können. Denn alles ist, mit Barthes gesprochen, „per definitionem erwähnenswert“, „sinnvoll“⁹⁹ und demgemäß nie dysfunktional, sodass sich die Funktion der Emotionsdarstellungen auch auf ganz anderer Ebene als auf jener der Handlung zeigt. Selbst

Vgl. Philipowski (2013), 326, vgl. auch Koch (2006), 1 und Kasten, Ingrid: Einleitung. In: Jaeger, Stephan C. / Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages. Berlin [u.a.] 2003 (Trends in medieval philology 1), XIII–XXVIII, hier XIII, Anm. 1.

⁹⁷ Dietl / Schanze / Wolfzettel / Zudrell (2017), XII.

⁹⁸ Vgl. Schnell (2008), S. 22.

⁹⁹ Beide: Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. 2. Auflage. Frankfurt/Main 1988, 109. Vgl. auch Jannidis (2004), 228, dessen Argumentation von nie dysfunktionaler Figurenbeschreibungen Folge geleistet wird.

die Absenz von Emotionsdarstellungen kann die Aufgabe haben, rezipierendeseitig mittels Abduktion eine Präsenz der ‚Emotionen‘ zu erzeugen.¹⁰⁰

Abschließend stelle ich mit Elke Koch daher einen weiteren Ansatz vor, der neben Jannidis helfen soll, die Motivation eines Textes, Figuren mit einem Innenleben auszustatten, für die Analyse des *Wigalois* produktiv zu machen. Kochs Ansatz lässt sich auf den ersten Blick der ersten literaturwissenschaftlichen Strömung (Codierung von Emotionen) zuordnen, denn beantworten möchte Koch die Frage, „wie Trauer in ausgewählten Werken des Hochmittelalters inszeniert und codiert wird.“¹⁰¹ Im Gegensatz zu Eming mit ihrem relativ starren Codierungsbegriff fasst sie Codierung aber weiter, indem sie sie auf die „Erzeugung und Bearbeitung von Deutungsmustern“ ausdehnt, sie also auf einen flexiblen und prozesshaften Encodierungsversuch im Akt der Produktion abzielt. So geht es Koch um den „poetische[n] Kunstcharakter der Darstellungen“¹⁰² und deren komplexe literarische Inszenierung, nicht um soziale Praktiken historischer Subjekte, die Figuren repräsentieren.

Koch untersucht Emotionsdarstellungen zudem als *narrative Textstrategien*, deren Funktionalisierungen sie im Bedeutungszusammenhang zu beschreiben versucht.¹⁰³ Damit nähert sie sich mehr Philipowski an, die beinahe wortgleich Ähnliches anstrebt. Behilflich ist ihr aber wieder wie bei Eming ein auf Performativität fußendes begriffliches Instrumentarium. Während Eming es jedoch noch benutzt, um die Divergenz oder Konvergenz von Emotion und Expression zu verdeutlichen, ohne in der Analyse zwischen *histoire*- und *discours*-Ebene zu differenzieren, funktioniert es Koch entscheidend um, indem sie präzise zwischen den verschiedenen Textebenen abgrenzt:

Für die hier verfolgte Herangehensweise bedeutet dies, dass zwar Inhalt und Form von Klagen und Ausdrucksformen berücksichtigt werden, jedoch die Bedingungen dieser Akte und ihre Effekte auf unterschiedlichen textuellen Ebenen in den Mittelpunkt gestellt werden. Ein Klagemonolog wird also daraufhin untersucht, was für eine Handlung er vollzieht, etwa Memorialhandeln, An-Klage oder Hilfsgesuch. **Die Frage nach den Wirkungen dieser Akte stellt sich zum einen für die textinterne Ebene.** Welche Reaktionen werden dargestellt, wie transformiert die Emotion die Situation, in der sie ausgedrückt wird? Die Inszenierung von Trauer kann aber auch auf Effekte zielen, **die erst in der Rezeption wirksam werden können**, so auf eine Anteilnahme oder eine Distanzierung des Publikums oder auf die Erzeugung von Körperbildern [Hervorhebungen SLP].¹⁰⁴

¹⁰⁰ Zur Absenz von Emotionen Schnell (2005), 268. Zur Funktion von Emotionsdarstellungen vgl. Schnell (2008), 14.

¹⁰¹ Koch (2006), 5.

¹⁰² Beide: Koch (2006), 55, 30.

¹⁰³ Vgl. Koch (2006), 56.

¹⁰⁴ Koch (2006), 58.

Mit dieser präzisen Abgrenzung von *Handlungsfunktion* und *Wirkfunktion* gelingt es auch Koch ein Psychologisieren zu verhindern. Die Verwendung der Performativitätstheorie äußert sich bei ihr vornehmlich in der Prämisse von Emotionsdarstellungen als performative Akte, die sie nutzt, um sowohl die Handlungsfunktion der Emotionsdarstellung als auch ihr Wirkpotential textintern wie -extern aufzuschlüsseln. Sie verfährt hier nach Austin sprechakttheoretisch, untersucht die illokutionäre wie perlokutive Ebene von Emotionsdarstellungen – bzw. den mit der Aussage vollzogenen Akt (Bitte, Aufforderung, Befehl) und die Wirkung eben jenes Aktes auf Figuren- und Rezipierendenebene.

Für die Analyse des *Wigalois* ist Kochs Ansatz aus zwei Gründen fruchtbar zu machen: Erstens können die Funktionen der Emotionsdarstellungen ganzheitlicher bewertet und sowohl textintern als auch textextern gewinnbringend analysiert werden. Zweitens kann umso mehr die *kommunikative Funktion* von Emotionsdarstellungen über die Figurengrenzen hinweg ins Licht gerückt werden. Schon in einem vorherigen Kapitel wurde der Verflechtung von Figuren innerhalb einer *Figurenkonstellation* ein wichtiger und damit zu berücksichtigender Platz im Prozess der Figurencharakterisierung eingeräumt (Kap. 2.1.4). Auch der Einbezug von Kochs Herangehensweise kann den Blick auf die intendierte Wirkung von Emotionsdarstellungen auf andere Figuren öffnen. Für die Analyse des *Wigalois* bedeutet das nochmals mit Nachdruck, Emotionsdarstellungen nicht beschränkt auf das mentale Modell einer einzigen Figur zu betrachten, sondern kollektiv eingedenk der gesamten Figurenkonstellation.

Mit Koch und Philipowski wurden zwei für vorliegende Arbeit zentrale Analyseansätze innerhalb der Emotionsforschung identifiziert: Zum einen Philipowskis strikt narratologischer Ansatz, der die Unterscheidung der Textebenen stark macht und den Fokus auf die Darstellungsprinzipien von Emotionsdarstellungen als Textstrategien lenkt. Und Kochs gut mit Jannidis' Thesen zu vereinender Ansatz, der die kommunikativen Funktionen eines Textes einbezieht. Während ersterer die Handlungsfunktion von Emotionsdarstellungen stark macht, kann letzter mit der Integration der Rezipierenden verständlich machen, wie im *Wigalois* Anschaulichkeit von etwas erzeugt wird, das prinzipiell ungegenständlich ist. Nichtsdestotrotz stehen Ausgestaltung von Emotionsdarstellung, deren narrative Struktur und die Lenkung von Emotionen in einem engen Abhängigkeitsverhältnis; das eine ist nicht losgelöst vom andern zu betrachten. Die jeweilige Rezeptionsabsicht bestimmt die sprachliche Gestaltung mit – und umgekehrt die sprachliche Gestaltung die Rezeptionsabsicht.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Vgl. Schnell, Rüdiger: Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer ‚History of emotions‘. 2 Bde. Göttingen 2015, Bd. 2, 674. Das Affizieren durch eine Rede ist immerhin einer der Grundpfeiler sowohl antiker als auch

2.3 Methodik

Welche Konsequenzen haben die soeben dargelegten figuren- und emotionstheoretischen Einsichten für die Analyse des *Wigalois*? Bevor im nächsten Kapitel der bisherige Forschungsstand zum *Wigalois* kritisch geprüft wird, fasse ich nun die für vorliegende Arbeit relevanten Grundpfeiler der obigen Kapitel zusammen. So dient dieses Kapitel als Leitfaden und methodischer Unterbau der Textarbeit ab Kap. 3.

Figuren und Emotionsdarstellungen verstehe ich als *narrative Entitäten*, die eingebettet sind in einen Kommunikationsprozess zwischen dem Text und den Rezipierenden. Während Figuren *mentale Modelle* darstellen, die in ihrer Konstitution eng mit den ihnen zugeschriebenen ‚Emotionen‘ verknüpft sind, sind Emotionsdarstellungen *narrative Textstrategien*, denen ein eigener Seinsstatus im Handlungskonzept zugesprochen wird. Sie können mit den Figuren einhergehen, aber auch übergeordnet über Figurengrenzen hinweg zur Strukturierung und Motivierung eines Textes beitragen. Leitend für die Textarbeit ist schließlich die Annahme, dass Figuren und Emotionsdarstellungen *Grundkonstituenten des Erzählens* darstellen und als eigenständige und eng miteinander verzahnte Textelemente zwischen den Ebenen *histoire* und *discours* angesiedelt sind.

Die Konstitution sowohl der Figuren wie Emotionsdarstellungen beruht auf *literarischen wie lebensweltlichen Wissensbeständen*, die bereits in ihrer Produktion eng mit den zu analysierenden narrativen Kategorien verwoben sind. Diese sind nicht immer explizit im Text erkennbar, sondern können manchmal erst durch *Inferenzprozesse* zugeschrieben werden. Dem literarischen, im Text verarbeiteten Wissen wird in der Analyse der Vorzug gegeben. Dieses ist umso mehr von Bedeutung, da Figuren wie König Artus oder Gawein im Artusroman als *transtextuell* zu bezeichnen sind und die Gebundenheit an literarische Traditionen im Hochmittelalter als besonders hoch einzuschätzen ist. Von Interesse ist deshalb, inwiefern der *Wigalois* rekursiv auf Gattungstraditionen aufgebaut ist, wie er Topoi aufgreift, verändert oder gar ad absurdum führt und welche Rolle die Emotionsdarstellungen, aber auch die Figurenkonzeption in Kontinuum zwischen *Kategorisierung* und *Personalisierung* spielen. Dafür wichtig ist die Instanz der Rezipierenden: Diese verstehe ich mit Jannidis als in den Text eingeschriebene versierte *Modell-Leser*, die alle nötigen Inferenzprozesse durchführen können.¹⁰⁶

mittelalterlicher Rhetorik. Vgl. Wisse, Jakob: Affektenlehre. Antike. In: HWRh, Bd. 1, 218–224 sowie vgl. Schmidt, Josef: Affektenlehre. Mittelalter. In: HWRh, Bd. 1, 224–225.

¹⁰⁶ Siehe Anm. 46.

In der Textarbeit soll wiederholend geklärt werden, durch welche Mechanismen die Konstituierung von Figuren und Emotionsdarstellungen erfolgt, um in weiterer Folge deren Verhältnis für das Erzählkonzept aufzuschlüsseln. Bei dieser Suche nach handlungsfunktionellen Potenzialen stellt sich die Frage nach der *Wirkabsicht des Textes*. Zur Disposition zu stellen ist deshalb, ob und inwiefern an jenen Stellen, an denen Figuren und Emotionsdarstellungen in Spannung zueinander treten, nicht nur handlungsauslösende oder -strukturierende Momente sichtbar werden, sondern auch ein Oszillieren zwischen einem intendierten Affizieren oder Belehren der Rezipierenden und einem Hervorheben des Kunstcharakters des *Wigalois*.

Ein Fokus der Figurenanalyse wird die *Figurencharakterisierung* sein, verstanden als Zuschreibungsprozess von Informationen zu einer Figur. Diese können *direkt* oder *indirekt* erfolgen. Vor allem der Aspekt der *Relevanz* gibt textseitig vor, welche Informationen für die Figurencharakterisierung von Bedeutung sind. Durch den Einbezug der *Figurenkonstellation* wird qualitativ nachgezeichnet, wie auch Nebenfiguren auf Handlungsdynamiken und die Charakterisierung anderer Figuren einwirken. Den roten Faden der Analyse bildet allerdings der Protagonist Wigalois und dessen Situierung im figuralen Verflechtungsnetz.

Für die Analyse der Emotionsdarstellungen stehen die narrativen Aspekte wie Perspektive, Darstellung, Funktion und deren Zusammenspiel mit den Figuren im Vordergrund. Eine Analyse der rhetorischen Stilmittel, wie von Schnell empfohlen, wird nur am Rande erfolgen. Durch die Bezeichnung *Emotionsdarstellung* wird eine scharfe Trennlinie zwischen lebensweltlichen Emotionen und den in vorliegender Arbeit untersuchten narrativen Emotionsdarstellungen gezogen. Mit Koch sollen neben der textinternen Handlungsfunktion auch die *textexternen Effekte* akzentuiert werden, die erst in der Rezeption wirksam werden. Das spiegelt sich auch in einer Zweiteilung der Textarbeit wider: In den ersten Kapiteln 3.2 bis 3.5 steht die Handlungsfunktion im Vordergrund. In Kap. 3.6 wird der Fokus auf die Rezipierendeninstanz gelegt. Kap. 3.1, in dem ich den Prolog des *Wigalois* betrachte, nimmt eine Sonderstellung ein, weil es eine Grundlage für die Beantwortung beider Fragen (Wie macht der Text, wovon er spricht? Was löst der Text aus?) darstellt.

2.4 Der *Wigalois*, die Figuren und Emotionsdarstellungen

Nach Max Wehrli stamme „das dichterisch Wesentlichste an Wirnts Werk nicht von ihm selber“, nach Hans-Jochen Schiewer sei der Held „langweilig“, und Werner Schröder wird nicht müde zu betonen, dass der *Wigalois* „synkretistisch“ sei und Hartmann wie Wolfram mehr

schlecht als recht imitiere.¹⁰⁷ Trotz steigender Zahl an Studien in den letzten Jahren und einem gemäßigeren Ton innerhalb der Forschung kam der *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg, geschrieben Anfang des 13. Jahrhunderts,¹⁰⁸ selten gut weg, galt er doch lange Zeit als profillose, epigonale Literatur des Hochmittelalters.¹⁰⁹

Diametral gegenüber steht dem die bis in die Neuzeit anhaltende Beliebtheit des Textes: Vom *Wigalois* gibt es 13 vollständige und 28 fragmentarische Handschriften – ähnlich viele sind nur von Strickers *Karl* (45) und von Rudolfs vom Ems *Wilhelm von Orleon* (42) erhalten.¹¹⁰ Der *Wigalois* wurde gelobt, kopiert, in andere Sprachen transferiert und als Vorbild für spätere Dichter gehandelt. Übernommen wurde vor allem seine Bauform (idealer Held von Beginn an mit vielen verschiedenen zu bewältigenden Stationen) und die Gestaltung der immer gefährlicher und übernatürlicher werdenden Kämpfe.¹¹¹ Welche Bekanntheit der Dichter und sein Werk erzielte, bezeugt Konrads von Würzburg *Der Welt Lohn*, in dem Wirnt gar zu literarischen Figur avanciert.¹¹²

Besonders das Wunderbare, das auch den *Daniel von dem Blühenden Tal* und die *Crône* zu inspirieren wusste, wurde neben der düster-aufgeladenen Stimmung des Textes als das Genuine

¹⁰⁷ Der Reihe nach: Wehrli, Max: *Wigalois*. In: Ders. (Hg.): *Formen mittelalterlicher Erzählung*. Aufsätze. Zürich 1969, 223–241, hier 240. Schiewer, Hans-Jochen: *Prädestination und Fiktionalität in Wirnts ›Wigalois‹*. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman*. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Tübingen 1993, 146–159, hier 151. Und Schröder, Werner: *Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg*. Unerledigte Fragen an den ‚Wigalois‘. In: *Euph.* 80 (1986), 235–277. Die Forschung hat gar wortgleiche Übernahmen von Wolfram (*Parzival Buch 1–6*), Hartmann (*Erec, Iwein, Gregorius*) und Gottfried (*Tristan*) identifizieren können. Auch werden einzelne Figuren Hartmanns und Wolframs dezidiert genannt und besonders Wolfram als Dichter gelobt (V. 6343–6346).

¹⁰⁸ Die Datierung des Textes hat zu intensiven Diskussionen in der Forschung geführt. Gesichert gilt eine Entstehungszeit zwischen 1204 und 1230, wobei die Erkenntnisse von Bertelsmeier-Kierst nahelegen, dass das letzte Drittel des *Wigalois* mit Bekanntwerden von Wolframs *Parzival* eine Überarbeitung erfahren hat. Damit ist eine Entstehungszeit im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich. Vgl. Bertelsmeier-Kierst, Christa: *Zum Prozess des mittelalterlichen ‚Umschreibens‘*. Ein Beitrag zur ältesten Überlieferung des ‚Wigalois‘. In: *ZfdA* 143 (2013), 452–475; und vgl. Ziegeler, Hans-Joachim: *Wirnt von Grafenberg*. In: ²VL, Bd. 10, 1252–1267, hier 154–156.

¹⁰⁹ Vgl. Bumke, Joachim: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*. 4., aktualisierte Auflage. München 2000, 216. Für einen genaueren Forschungsüberblick siehe Wennerhold, Markus: *Späte mittelhochdeutsche Artusromane*. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Die Crône‘. Bilanz der Forschung 1960–2000. Würzburg 2005 (*Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie* 27), 75–127, wobei hier nicht die neusten Artikel abgedeckt sind. Interessante neuere Forschung findet sich in Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora u.a. (Hg.): *Aktuelle Tendenzen der Artusforschung* (*Schriften der Internationalen Artusgesellschaft*. Sektion Deutschland/Österreich 9). Berlin [u.a.] 2013 mit gar vier Artikeln zum *Wigalois*.

¹¹⁰ Die 86 Handschriften vom *Parzival* ausgeklammert. Vgl. Bumke (⁴2000), 215–216. Vgl. auch Ziegeler (²VL), 1256–1257.

¹¹¹ Vgl. Bumke (⁴2000) 213, 216–217. Ein Überblick über die vom *Wigalois* beeinflussten Werke findet sich bei Seelbach, Sabine / Seelbach, Ulrich: *Nachwort*. In: *Wirnt von Grafenberg: Wigalois*. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2. überarbeitete Auflage. Berlin [u.a.] 2014, 269–296. Ein Überblick über die Handschriften bietet Schiewer (1993), 248–255.

¹¹² *Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn*. In: Ders.: *Das Herzmære und andere Verserzählungen*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach den Textausgaben von Eduard Schröder, übersetzt und kommentiert von Lydia Miklausch.

und Neuartige gelesen. So gibt es Wiedergänger in Tiergestalt, Feuer, das nur durch Blut zu löschen ist, tjostierende Ritterseelen, einen erstickenden Pechnebel und noch viele weitere wunderbare zu bekämpfende Wesen „[E]s sind die Reize der Oberfläche, der Atmosphäre, der «Sensation» an sich, die der Roman liefert“, urteilt Wehrli. „[E]s ist hier alles verfügbar geworden: das Märchenhafte selbst wird als solches ausgekostet und zum Effekt gesteigert.“¹¹³

Die Errungenschaft des *Wigalois* ist also im ‚Reiz des Wunderbaren‘ zu suchen, in einem neuen Sehen und Empfinden, in einem Einsetzen von Licht und Schatten wie in keinem anderen höfischen Roman zuvor, und, damit einhergehend, in einer scheinbar intendierten ‚Effekteinsetzung‘ – in einem bislang von der Forschung ignorierten Evozieren von emotionalem Miterleben der Rezipierenden.¹¹⁴ Die negative Bewertung des Textes zielt demgegenüber auf die in folgender Arbeit zentrierten Aspekte: Auf die überhöhte, idealisierte, problemlose Figurenkonzeption und den parataktischen Handlungsstrang ohne Doppelstruktur.¹¹⁵ Zwar erfuhr der Artusroman eine Aufwertung durch Wolfgang Mitgau, Walter Haug und später Christoph Cormeaus Betonung, dass der *Wigalois* zwischen Affirmation und gezielter „Abänderung des Regelsystems“ experimentell changiere – eine *Conclusio*, die dieser Arbeit als Prämisse vorausgeht.¹¹⁶ Dennoch wurde auch hier auf Folie der früheren Artusromane ein Idealmodell abstrahiert, dem der *Wigalois* nie entsprechen konnte.¹¹⁷ Er wurde ausschließlich im Vergleich zu den ‚Klassikern‘ gelesen und ihm wurde – und das ist die *Crux* – offensiv wie latent ein geringerer Stellenwert zugesprochen.

Vor dieser Herangehensweise ist auch nicht Stephan Fuchs umfangreiche und in der Forschungsgeschichte einmalige Figurenanalyse des *Wigalois*, der namensgebenden Hauptfigur, gefeiert, die ob der Zielsetzung vorliegender Arbeit noch öfters zu Wort kommen wird. Ähnlich wie Cormeau begreift er den *Wigalois* zwar insofern, als er sich durch traditionelle Strukturen

¹¹³ Beide: Wehrli (1969), 227.

¹¹⁴ Vgl. Wehrli (1969), 227.

¹¹⁵ Vgl. Haug, Walter: Über die Schwierigkeiten des Erzählens in ›nachklassischer‹ Zeit. In: Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hg.): Positionen des Romans im späten Mittelalter. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), 338–365. Vgl. De Boor (1991), 84–85 und vgl. Kern, Peter: Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg. 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 a.M.. Giessen 1990, 73–84. Lediglich Carola Gottzmann meint eine Unvollkommenheit beim Protagonisten zu erkennen, allerdings lediglich von der Perspektive einer bestimmten Nebenfigur aus (Nereja). Vgl. Gottzmann, Carola L.: Wirnts von Gravenberc ‚Wigalois‘. Zur Klassifizierung sogenannter epigonaler Artusdichtung. In: ABäG 14 (1979), 87–136, hier 104.

¹¹⁶ Cormeau, Christoph: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. München 1977 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 57), 67. Mitgau, Wolfgang: Nachahmung und Selbstständigkeit Wirnts von Gravenberc in seinem ‚Wigalois‘. In: ZfdPh 82 (1963). Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der späte deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik. In: DVjs 54 (1980), 204–231.

¹¹⁷ Vgl. Remele (2020), 247–250.

und Redeweisen an seine Vorbilder sowohl anzugleichen als auch von ihnen abzugrenzen versucht.¹¹⁸ Seine Studie ist jedoch überlagert von intertextuellen Analysen, sodass werkimmanente Schlüsse zu kurz kommen, gar unbeleuchtet bleiben, wenngleich sich Fuchs vorab die Aufgabe stellt, „jedem der Texte [*Wigalois* und *Willehalm*; Anm. SLP] als einem einzelnen und ganzen gerecht zu werden“.¹¹⁹ Sehr viel deutlicher wird seine ablehnende Tendenz in der offensiven negativen Bewertung des Textes, wenn er ihn angesichts des *Willehalm* als „weniger vielschichtig“¹²⁰ bezeichnet, ihm Sinndefizite unterstellt und ihn auf religiös-moralische Einseitigkeit reduziert.¹²¹

Das Gros der Forschung betrachtet die Figur des Wigalois überspitzt gedeutet als Prototypen – und zwar als Prototypen der ‚flachen Figur‘. Das wird bereits am fehlenden Interesse für Figurenanalysen des *Wigalois* und an der Sonderstellung von Fuchs‘ Arbeit ersichtlich.¹²² Zwar muss man zubilligen, dass Wigalois durch den vermeintlichen Schematismus – inwiefern ein solcher auf den Protagonisten zutrifft, ist in dieser Arbeit noch zu klären – zu einer überindividuellen Figur geriert, allerdings zu einer, die dadurch zweifaches leistet: Einerseits eignet sie sich umso besser für einen didaktischen Impetus, der dem Text offensichtlich innewohnt.¹²³ Andererseits wird die ausgeprägte Rückkoppelung und Verarbeitung literarischer Konventionen gerade durch die schematisch erscheinende Figurenzeichnung ersichtlich – und damit gleichzeitig, welches literarische Programm der Text innerhalb der Gattung des höfischen Romans im Kontinuum der Affirmation wie Subversion auszuloten versucht.¹²⁴

Dass sich der Dichter des *Wigalois* der literarischen Konventionen bewusst war, Elemente Hartmanns und Wolframs mit neuartiger produktiver Radikalität zu kombinieren wusste, wurde in

¹¹⁸ Vgl. Fuchs, Stephan: *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert.* Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31), 109.

¹¹⁹ Fuchs (1997), 17.

¹²⁰ Fuchs (1997), 18.

¹²¹ Vgl. Fuchs (1997), 214–215. Anzuerkennen ist dafür sein programmatischer Einbezug der Nebenfiguren in der Figurenanalyse des Protagonisten, der auch in dieser Arbeit verfolgt wird.

¹²² Zur Definition der flachen Figur siehe Forster, Edward Morgan: *Aspects of the Novel and related writings.* First published 1927. London [u.a.] 1974, 46–47. Eine weitere umfangreiche Figurenanalyse sucht man vergebens, nimmt man die Arbeit von Beifuss, Helmut: *Wigalois – ein Ritter Gottes? Eine handlungsanalytische Studie.* Hamburg 2016 (Schriften zur Mediävistik 25) aus, die ihr Ziel leider verfehlt. Zu den Frauenfiguren sei auf die sehr kompakte Arbeit von Stange, Carmen: *Florie und die anderen. Die Frauenfiguren im Wigalois Wirnts von Grafenberg.* In: Costard, Monika / Klinger, Jakob / Stange, Carmen (Hg.): *Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag.* Göttingen 2012, 127–146 verwiesen, sowie auf Loyola, Annette: *The role of the women in Wirnt von Grafenbergs' Wigalois.* Albany 1997.

¹²³ Vgl. Wehrli, Max: *Zur Identität der Figuren im frühen Artusroman.* In: Schnell, Rüdiger (Hg.): *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag.* Bern 1989, 48–57, hier 54.

¹²⁴ Gattung fasse ich mit Armin Schulz als etwas Organisches, keinesfalls Statisches, das sich weniger durch Strukturen als durch Inhalte konstituiert. Vgl. Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive.* Studienausgabe. 2., durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Manuel Braun u. a. Berlin [u.a.] 2015, 121. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass der Text auch Elemente der Chanson de Geste aufnimmt, beispielsweise bei der Namur-Episode. Vgl. Wennerhold (2005), 84.

der Forschung hinlänglich geklärt. So bewegt sich der Text gänzlich im Erwartungshorizont, nimmt die Erwartung als konstitutives Element auf und etabliert gerade dadurch ein Spiel mit der Fiktion und der Gattungskonvention.¹²⁵ Wie sehr er dieses Spiel vorantreibt, sich mehr auf die Erzählung selbst zu konzentrieren vermag als auf den Inhalt,¹²⁶ wird schon zu Beginn des Textes offenbart: Nonchalant stellt der Erzähler *seine* Larie in die Riege schöner Frauenfiguren der höfischen Epik (V. 6307–6424), wenn er auf sie nach der Erwähnung von Enite, Jeschute und Lunete zu sprechen kommt. Oder er weist demonstrativ auf den Kunstcharakter seiner Erzählung hin, wenn er die Ausführung zu Flories Kleidern, der Mutter Wigalois, als sprachliches Konstrukt entlarvt:¹²⁷

swer daz nu wolde niden
daz si sô schöne was gekleit,
daz wær ein michel tôrheit,
wand es ist âne ir aller schaden
swaz ich ûf si mac geladen
von sîden und von borten
und von gezierde, mit worten (V. 856–862)

Obwohl der fiktionale Aspekt wie die Aspekte der Didaxe im *Wigalois* für eine Betrachtung würdig empfunden wurde – gleichwohl auch hier wieder ausschließlich rückbezogen auf die Vorbilder –, so wenig standen beide Bereiche simultan zur Disposition. Erst Annette Gerok-Reiter hat dieses Verhältnis mit Blick auf die Rezipierenden anhand der Ruel-Episode aufgeschlüsselt. In dieser Szene erkennt sie ein Oszillieren zwischen Identifikations- und Distanzierungsstrategien, einem Verstärken der Didaxe – in dem Falle Gottvertrauen – und einer Fokussierung des Kunstcharakters im Schreiben.¹²⁸ Vor allem in Kombination mit Michael Standkes Aufsatz über die verschiedenen, vom Protagonisten zu inkorporierenden Rollen (*miles*, *miles christianus* und *rex christianus*), die sich in der Ruel-Episode wiederum in unterschiedlichen Stimmen ihren Weg bahnen, erhellt sich auch die Figurenkonzeption in diesem Taktieren von Vermittlung von Didaxe und Sichtbarmachen von Fiktion – und somit als weniger simpel als

¹²⁵ Vgl. Lienert, Elisabeth: Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*. In: Archiv 234 (1997), 263–275, hier 268, die selbiges verneint. Zur Aufnahme des Erwartungshorizonts ins Erzählprogramm siehe Cormeau (1977), 123.

¹²⁶ Aber auch weil bereits so viel durch Hartmann und Wolfram vorlag, war es umso leichter, sich weniger auf den Inhalt als auf die Art des Erzählens zu konzentrieren, wie Kern allgemein zu den Nachdichtungen Chretiens schlussfolgert. Vgl. Kern, Peter: Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Tübingen 1993, 11–28, hier 13.

¹²⁷ Dieses Beispiel findet sich auch bei Philipowski (2013), 16.

¹²⁸ Vgl. 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 [u.a.] 2009, 155–172.

in der Forschung postuliert.¹²⁹ Gerok-Reiters Studie wird vorliegender Arbeit insofern Pate stehen, als sie dabei helfen wird, das poetische Verfahren im *Wigalois* als selbstständigen Weg innerhalb des arthurischen Schreibens kenntlich zu machen. Erweitert soll sie aber dort werden, wo Gerok-Reiter den Blick versperrt: Bei den Emotionsdarstellungen und deren Rolle in Hinblick auf die Handlung und Ästhetik des Textes.

Die Emotionsdarstellungen sind der zweite Untersuchungsgegenstand, der neben den Figuren in der *Wigalois*-Forschung zunehmend marginalisiert wurde. Unisono postulieren beispielsweise Schiewer und Wennerhold, dass die *minne*-Thematik von vergleichsweise geringer Bedeutung sei,¹³⁰ während Fuchs meint, dass „dem Bereich der *minne* kein auch nur andeutungsweise selbstständiger Raum im Roman zugestanden wird.“¹³¹ So überrascht es nicht, dass die *minne*-Thematik und auch Emotionsdarstellungen im Allgemeinen gar in nur drei Studien in den Fokus rücken: Bei Ingrid Hahn, die die *minnetriuwe* als thematischen Schwerpunkt des Textes erklärt, allerdings verkennt, dass die *triuwe* auch abseits der *minne* Berechtigung findet,¹³² bei Simone Leidinger, die die *minne* übergeordnet, weil auch aufseiten der Nebenfiguren verhandelt sieht,¹³³ und bei Carola Gottzmann, der ältesten der drei Arbeiten, die der *minne* im Zuge des Roaz-Kampfes eine handlungsstrukturierende Rolle zubilligt, das *minne*-Thema aber insofern strapaziert, als sie den Feldzug gegen Lion als Schlacht für die ‚wahre Liebe‘ liest: „Denn der letzte Erzählabschnitt steht unter dem Zeichen der höchsten christlichen Tugenden, der Liebe.“¹³⁴

Leidinger, Hahn und Gottzmann vereint ein Blick auf die *minne* als leitmotivartige, den Text strukturierende Kategorie, die, das zeigt sich insbesondere bei Leidinger, auf die Figurenkonzeption rückwirkt und Nebenfiguren allererst verständlich macht. Nichtsdestotrotz bleiben aufgrund der Fokussierung auf die *minne* andere Emotionsdarstellungen unberücksichtigt, auch wenn der Grundprämisse aller drei Studien in vorliegender Arbeit Folge geleistet wird. Vor allem bei Gottzmann mit ihrer teils mit Skepsis zu betrachtenden Deutung, aber auch bei Hahn werden die Grenzen einer Analyse von dem Grenzfall der Emotionsdarstellungen offenbar, wie sie auch schon im vorherigen Kapitel beschrieben wurde. Während Gottzmann es zu gut mit

¹²⁹ Vgl. Standke, Matthias: Der Held im Wald der Stimmen. Zur programmatischen Dialogizität des „Wigalois“. *ZfdPh* 136/3 (2017), 343–362.

¹³⁰ Vgl. Schiewer (1993), 147–148; vgl. auch Wennerhold (2005), 107.

¹³¹ Fuchs (1997), 184.

¹³² Vgl. Hahn, Ingrid: Gott und Minne, Tod und triuwe. Zur Konzeption des Wigalois des Wirnt von Grafenberg. In: Brall Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994 (*Studia humaniora* 25), 37–60.

¹³³ Vgl. Leidinger, Simone: Überlegungen zur Minnehandlung und zur Treue in Wirnts *Wigalois*. In: Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora [u.a.] (Hg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung. Berlin [u.a.] 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich 9), 403–420.

¹³⁴ Gottzmann (1979), 129, 121–123.

der *minne* meint, kommt Hahn schnell von ihrer These ab, wenn sie mehr das Verhältnis von Minneritter und Gottesritter am Protagonisten beschreibt und sich infolgedessen in einer Negativierung des Textes ergötzt:

Wie wenig es bei dieser Kontamination von Gattungskonstituenten ohne Brüche, ja Peinlichkeiten abging, zeigt die Szene in Roimunt, wo der emphatisch als Heilsbringer begrüßte Held auf den Minnepreis Larie geradezu scharf gemacht wird, um ihn zusätzlich zu motivieren. Wigalois als Heiliger und Minneritter, im frommen Gebet vor Gott, aber doch das Knie vor seiner Dame zierlich gebeugt,- [sic] hier wird ein Bogen überdehnt, ein Spannungsfeld zerstört, so daß die Teile in der Hand bleiben.¹³⁵

Dass die ‚Teile nicht in der Hand‘ bleiben, der Text vielmehr durch das Aufgreifen und – wenn auch offensichtliche – Verbinden bekannter Strukturen lebt, auch anhand der Emotionsdarstellungen, wird folgende Arbeit zeigen. Eine Forschungsleistung, die wie folgende die dualistische Ansicht von klassischer und nachklassischer Artusliteratur überwinden möchte, muss so gut es geht versuchen, das gemeinhin Spezifische am wirntschen Romanmodell zu ergründen. Aufschlussreich bleiben die zitierten Studien aber insofern, als sich Schwierigkeiten für die konkrete Textarbeit offenbaren.

¹³⁵ Hahn (1994), 49.

3. Analyse des *Wigalois*

Mit dem Hintergrund der ebenda getroffenen Methodik und Fragestellung (Verhältnis von Figur und Emotion in Hinblick auf Handlung und Rezeption) folgt nun die historisch-narratologische Textanalyse des *Wigalois*. Die Analyse startet mit dem Prolog. Ich lese ihn zum einen in Kontrast zum *Iwein*, zum andern hinsichtlich erster Rezeptionsvorgaben für die Figurenwahrnehmung. Weiterfahren werde ich mit der Figurenexposition und mit den für die Handlungsstruktur bedeutenden Emotionsdarstellungen, auf Basis dessen verschiedene Textelemente, wie in der Einleitung beschrieben, genauer untersucht werden. Auch in diesen Kapiteln werden Verweise auf den *Iwein*, aber auch auf den *Erec* und *Parzival* nicht ausbleiben, um das Originäre im *Wigalois* in Hinblick auf Figurenkonzeption und Emotionsdarstellung auszumachen.

Diese Arbeit verfolgt keine lückenlose und stringente Analyse sämtlicher Romanpassagen. Das Augenmerk wird gelenkt auf zentrale, für die Fragestellung und Schlagrichtung dieser Arbeit relevante Aspekte, wenngleich das Romanganze im Blick behalten wird.

3.1 Über das Zuhören: Der Prolog

Wer hât mich guoter ûf getân?
sî ez ieman der mich kann
beidiu lesen und verstên,
der sol genâde an mir begên,
ob iht wandels an mir sî,
daz er mich doch lâze vrî
valscher rede: daz êret in.
ich weiz wol daz ich niene bin
geliutert und gerihtet
noch sô wol getihtet
michn velsche lihte ein valscher man,
wan sich niemen vor in kan
behüeten wol, swie rehte er tuot. (V. 1–13)¹³⁶

Der *Wigalois* beginnt in der Textausgabe von Seelbach / Seelbach mit einem für Artusromane neuen Kunstgriff. *Wer hât mich guoter ûf getan?* ist zu lesen – von einem Buch also, das direkt zu eine*r*m Rezipierenden spricht. So sehr diese lebendige Einführung eines physisch vergewärtigten Buches überrascht, so schnell kippt sie in einen konventionellen Bescheidenheitstopos: Es wird um Nachsicht für *valsche[...]* rede gebeten, denn das Buch sei nicht *sô wol*

¹³⁶ Zur zitierten Ausgabe siehe Anm. 1.

getihet. Ein *valscher man*, von dem sich keine noch so gute Erzählung schützen könne, könne es also allzu leicht *velschen*.

Der Prolog des *Wigalois* wurde von wenigen Artikeln näher beschrieben, dafür am nachhaltigsten von Walter Haug, der dem aus *Tristan-* und *Iwein-*,Versatzstücken‘ bestehenden Konstrukt ein „durchdachtes literaturtheoretisches Konzept“¹³⁷ abspricht, und neuerdings von Matthias Däumer, der in seiner ihn komplett neu deutenden Studie den Übergang vom Buch zum Autor zum Rezitator mit performativitätstheoretischem Blick nachgezeichnet sieht.¹³⁸ Grundlage dafür ist die bereits von Joachim Bumke konstatierte Ambiguität des Wortes *lesen*. Bei diesem sei keineswegs ausgemacht, dass lediglich das stille Lesen gemeint werde.¹³⁹ Auch das *velschen* liest Däumer nicht als *verleumden*, wie es bei Seelbach / Seelbach der Fall ist, sondern als *verfälschen*, womit sich die Klage des Buches von *Kritikern* hin zu schlechten *Rezitatoren* verschiebt.¹⁴⁰ Damit eröffnet Däumer einen Erzähler, der seinen Text nur unter Vorbehalt einem Rezitator zum Vortrag zur Verfügung stellt.

Bevor ab dem nächsten Kapitel der Frage nachgegangen wird, welche Rolle Figuren für die Handlung und die Rezeption spielen, und in weiterer Folge das Verhältnis von Emotionsdarstellungen und Figurenkonzeption bestimmt wird (ab Kap. 3.4), untersuche ich den Prolog auf erste Rezeptionsvorgaben. Ich gehe davon aus, dass der Text bekannte Topoi benutzt, um sich selbstbewusst in der literarischen Tradition zu positionieren. Sein ‚Programm‘ ist zu verstehen als ein offensiver Einbezug des Modell-Lesers nach Jannidis.

Folgt man Däumers Analyse, werden bereits in der Einführung des Werkes Kunstgriffe sichtbar, die den Blick direkt auf die Rezipierenden lenken – so auch im zweiten, den meisten *Wigalois*-Handschriften vorangestellten Prologteil (das sprechende Buch ist nur in zwei Handschriften, A und B, überliefert).¹⁴¹ In der Regel startet der Text mit einer allgemeineren Einführung, die zwar sprachlich wie inhaltlich stark an den *Iwein* erinnert – und damit Haugs Wertung verständlicher macht –, aber in eine ähnliche Kerbe schlägt wie schon die Verse zuvor:

¹³⁷ Vgl. Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1985 (Germanistische Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse der Disziplinen und Teilgebiete), 268.

¹³⁸ Vgl. Däumer, Matthias: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*. Bielefeld 2012 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 9). Grundlage seiner Arbeit waren die Erkenntnisse Curschmanns, der bereits 40 Jahre vor ihm auf diesen Sprecherwechsel aufmerksam gemacht hat: Curschmann, Michael: *Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200*. In: PBB 106 (1984), 218–257, hier 225–227.

¹³⁹ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 10. Auflage. München 2002, 728. Vgl. auch *Deutungsspektrum von lesen* in Lexer, Matthias (Hg.): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bd. 1–3. Stuttgart 1992 (ND der Ausg. Leipzig 1872–1878), hier Bd. 1, 1889.

¹⁴⁰ Vgl. Däumer (2012), 151–156.

¹⁴¹ Bertelsmeier-Kierst (2013), 465.

Wigalois

Swer nâch êren sinne,
triuwe und êre minne,
der volge guoter lêre –
daz vürdert in vil sêre –
unde vlîze sich dar zuo
wie er nâch den getuo
den diu welt des besten giht,
und die man doch dar unde siht,
nâch gotes lône dienen hie;
den volge wir, wan daz sint die
den got hier sælde hât gegeben
und dort ein êwiclichez leben;
dar nâch wir alle sulen streben. (V. 20-32)

Iwein

Swer an rehte güete
wendet sîn gemüete,
dem volget sælde unde êre.
des gît gewisse lêre
kûnec Artûs der guote,
der mit rîters muote
nâch lobe kunde strîten.
er hât bî sînen zîten
gelebt alsô schône
daz er der êren krône
dô truoc unde noch sîn nam treit. (V. 1–11)¹⁴²

Wer nach *êre* oder *triuwe* trachtet, der*die solle guter Lehre folgen, genauer jenen, so spezifiziert der Text, über die die Welt das *beste* spricht; die *gotes lône* dienen und auf die sowohl *sælde* im Diesseits als auch ewiges Leben im Jenseits wartet. In diesem zweiten Anlauf des Prologs werden die drei zentralen Themenkomplexe benannt (*triuwe*, *êre* und *sælde*) und die Rezipierenden „auf die im Roman zum Ausdruck kommende, besondere Affinität zwischen Gott und dem Protagonisten hingewiesen [...]“. ¹⁴³ Am Wort ist weiterhin das Buch – noch ist der Übergang vom Buch hin zur Erzählerfigur, bzw. nach Däumer zur ‚Autorenfigur‘, nicht erfolgt. ¹⁴⁴ Eingeführt werden aber zweierlei: 1.) Die richtigen Rezipierenden und 2.) der Fokus des Textes, dem erstere Folge zu leisten haben.

Zunächst zu 2.): Trotz beinahe wortgleichen Übereinstimmungen zum *Iwein* funktioniert der Prolog des *Wigalois* den Fokus des Hartmann-Erzählers punktuell, aber nicht minder wirkungsvoll um. Im Vordergrund steht im *Iwein* dezidiert König Artus, später sein vorbildliches Handeln, das den Rezipierenden ex negativo durch Iwein vorgeführt wird. Beim *Wigalois* fehlt dieser Artusbezug hingegen. Im *Wigalois* geht es zwar auch um Vorbilder, aber um die exemplarischen *besten* (V. 25–26: *wie er nâch den getuo / den diu welt des besten giht*), also um eine – vorerst – Mehrzahl an vorbildhaften Figuren. ¹⁴⁵ Es ist die zweite Überraschung im untersuchten Text, wenn unbestimmten Figuren schon im Prolog eine höhere Position zugesprochen wird als dem altbekannten König Artus. Bis diese *besten* jedoch eingeführt werden,

¹⁴² Zitiert nach: Hartmann von Aue: *Iwein*. In: Ders.: *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*. Herausgegeben und übersetzt von Volker Mertens. 3. Auflage. Frankfurt/Main 2014.

¹⁴³ Beifuss (2016), 106.

¹⁴⁴ Dieser erfolgt erst mit Vers 33: *Wær ich ein alsô wîser man*. Vgl. Däumer (2012), 157.

¹⁴⁵ Vgl. Mertens, Volker: „gewisse lêre“: 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 a.M.. Giessen 1990, 85–106, hier 87. Wiederholt wird die Bedeutung der *besten* – bzw. des *besten*, wie es dann nur noch heißt – nochmals an anderer Stelle des Prologs: *zem besten rihtet iuwern muot* (V. 122).

braucht der Text noch einige Verse: Stattdessen werden die nach guten Tugenden strebenden Rezipierenden – damit sind wir, wenn auch nur kurz, bei 1.) – näher spezifiziert und es werden bestimmte Anforderung an den Akt der Rezeption gestellt.

Das Ziel der richtigen Rezipierenden wird mit dem Streben nach den *besten* im zweiten Prologabschnitt festgelegt und später über mehrere Verse fortgeführt. Zuvor gibt es wieder einen Einschub, ersichtlich durch die deutliche Zäsur *Wær ich ein alsô wîser man* (V. 33). War es zuerst ein Buch, das sich direkt an die Rezipierenden wendet, gewinnt nun ein sich selbst akzentuierender Erzähler die Oberhand.¹⁴⁶ Es folgt wieder ein Bescheidenheitstopos, der jedoch sehr viel deutlicher als im ersten Prologabschnitt mit dem Exkurs auf die Fälscher/Kritiker unvermittelt konterkariert wird: Der Erzähler klagt die Unmöglichkeit, seine Erzählung so wiederzugeben, wie er es möchte (38–39),¹⁴⁷ um kurz darauf auf seine Unerfahrenheit aufmerksam zu machen. Dank solle man ihm für seinen Fleiß trotzdem zollen:

Man sol mir des genâde sagen
das ich her in mînen tagen
mich dar ûf geflizzen hân,
sît ich mich guotes êrst versan,
wie ich mit mîner zungen daz
verdiente daz die wîsen baz
mich mit ir gruoze hêten doch;
des bin ich erlâzen noch; (V. 54–61)

Der Erzähler stellt sich als um die Gunst der Weisen Mühender dar, dem bis dato keine *genâde* erteilt wurde. Als Gründe nennt er seinen *bæsen sin* und *groz unheil* (V. 62–63).¹⁴⁸ Das *unheil* ist des Erzählers Verfehlen, *tûsent marke* in seiner *arke* verschlossen gehalten und den *honige* nicht verteilt zu haben (V. 64–74). Eine selbstbewusste Verschränkung seiner Redekunst mit dem Geldbereich (*tûsent marke*) ist evident. Für eine schlüssige Analyse der beiden Wortfelder (*arke*, *honige*) sei wieder auf Däumer verwiesen, der mithilfe der lateinischen Rhetoriktradition Abhilfe leistet: So sei die *arke* das Abbild der *memoria* des Menschen, in die Wissensbestände eingeschlossen werden können; *honige* sei das Wissen in biblischer Konnotation.¹⁴⁹ Der Text stilisiert sich damit auf ein Neues selbstbewusst als ein mit Wissen angereichertes Gebilde, schöpfend aus dem rhetorischen Schatz seiner Vorgänger – das hat er bereits durch die überdeutlichen Verweise auf Hartmann gezeigt. Entscheidend ist aber der Akt des Öffnens der *arke*

¹⁴⁶ Vgl. Däumer (2012), 157.

¹⁴⁷ *daz ich der rede niht meister bin / die ich ze sprechen willen hân, / [...]*; Diese Textstelle unterstützt wiederum Däumers These, wonach der Autor bzw. Erzähler, wie ich ihn nennen möchte, einen veränderten, freien Vortrag eines Rezitators antizipiert.

¹⁴⁸ Der *bæse sin* wird bei Seelbach / Seelbach übersetzt als *unausgereifte Kunstfertigkeit*.

¹⁴⁹ Vgl. Däumer (2012), 162.

selbst, von dem sich der Erzähler lange sträubte, der aber von ihm selbst auszugehen scheint (V. 124–125: *Min kunst diu was verborgen ie; / die wold ich nu offen hie*): Denn die Verantwortung für das Gelingen des Textes und seiner Lehre wird unvermittelt vom Dichter auf die Rezipierenden verschoben.¹⁵⁰ In dieser Weise ist auch die folgende Analogie der guten und schlechten Zuhörenden zu verstehen (V. 75–123): Der Text wird implizit mit Gold und Edelsteinen verglichen, die entweder vor hungrige Schweinemäuler geworfen werden oder vor jene, die *guote rede* zu schätzen wissen:

swer guote rede minne
und sie gerne høre sagen,
der sol mit zühten gedagen
und merken si rehte: daz ist im guot. (V. 82–85).

Der Text ist also wieder bei den Rezipierenden angelangt, deren Qualität von einer bestimmten Disposition und einer festgeschriebenen Integrität abhängt, die darin besteht, *guote rede* und damit das vorliegende Werk selbst zu schätzen. In der Analogie der guten und schlechten Zuhörenden, die noch mit einem weiteren Bild (unerhörte Rufe in einen Wald hinein) fortgeführt wird, liegt also die Sensibilisierung der Rezipierenden zum richtigen *Zuhören* begründet. Denn der Text ist sich seiner eigenen Literarizität vollends bewusst, stellt sie seinen Rezipierenden in aller Deutlichkeit zur Disposition.¹⁵¹ Das tut er durch eine graduelle Einführung über das Buch und über den zwischen Bescheidenheit und Selbstbewusstsein oszillierenden Erzähler. Der Text tritt darüber hinaus offensiv in Dialog mit den Rezipierenden, integriert den jannidischen Modell-Leser anschaulich in sein literarisches Konzept und steckt zudem den Rahmen ab, in dem sich der spätere Protagonist zu bewegen hat – und dieser ist naturgemäß relativ eng. Die Selbstbehauptung des Textes bestimmt damit die Figurenkonstitution mit. Sie eröffnet für die Rezipierenden einen spezifischen zu erwartenden Figurentypus, der an Idealität kaum zu übertreffen ist.

Dennoch bleibt der erste Prologabschnitt des ersten sprechenden Buches der Literaturgeschichte in der weiteren Erzählung ohne Resonanz. Nichtsdestotrotz ist er nicht ohne Funktion. Durch den Moment der Irritation hilft er, den Kunstcharakter des Textes noch deutlicher zu unterstreichen und drängt einhergehend die Frage auf, ob man dem Text vollends vertrauen solle – oder doch gesunde Skepsis walten lassen müsse. So sei abschließend auf eine weitere Besonderheit aufmerksam gemacht: Der Erzähler legitimiert sein Erzählen „durch die Fiktion

¹⁵⁰ Vgl. Däumer (2012), 164.

¹⁵¹ Däumer (2012), 170.

selbst, den mündlichen Vortrag, der dem entstandenen Werk vorausgeht [...].“¹⁵² Es ist eine weitere selbstbewusste Eingliederung in die Literaturschreibung auf Folie des zeitgenössischen Erwartungsschatzes. So überrascht es nicht, dass sich der Erzähler bis zum Ende des Prologs 23-mal mit *ich* selbst benennt. Das Eingliedern gelingt aber wiederum nur, indem sich der Text auf bekannte Versatzstücke Hartmanns stützt und als Ausgangspunkt für seine eigene literarische Inszenierung nimmt. Umso interessanter wird sein, ob er diesem Muster treu bleibt oder eigene Verfahren findet, um seine Rezipierenden von seiner Singularität zu überzeugen.

3.2 Figurenexposition

Ähnlich wie Wolfram, der seinen Titelhelden im *Parzival* erst im zweiten Buch einführt (II, 112, 6),¹⁵³ lässt auch der untersuchte Text 1221 Verse auf den Protagonisten warten. Nach dem Prolog erzählt er (nun doch) vom idealen König Artus: Seine Vorzüge werden erwähnt, sein bis heute anhaltender guter Ruf und seine Ländereien benannt – letztere werden in den ersten Versen nach dem Prolog genauestens beschrieben (V. 145–200). Erst nach der Herausforderung durch einen unbekanntem Ritter (Joram), die in die Verschleppung Gaweins führt, verlässt der Erzähler den Artushof. Die Erzählung geht über zur Minnebeziehung zwischen Gawein und Florie, den Eltern Wiglaois‘. Erst danach wird der Titelheld in die Geschichte eingeführt.

In diesem Kapitel möchte ich im Sinne der Figurenkonstellation klären, welche Rolle die ersten dargestellten Nebenfiguren für die Exposition des Wiglaois und damit indirekt für dessen Charakterisierung spielen, welche weiteren Figureninformationen in Bezug auf Wiglaois exponiert werden und inwiefern die Figurenkonzeption die im Prolog etablierte narrative Figurenerwartung einzulöst. Ich gehe in Hinblick auf das erste Unterkapitel davon aus, dass die auf Ginover aufbauende Darstellung von Gawein maßgeblich die Figurenkonstitution des Protagonisten mitbestimmt – und damit beispielhaft veranschaulicht, wie im betrachteten Text scheinbar unbedeutende Nebenfiguren mit Bedeutung beladen werden.

¹⁵² Mertens, Volker: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 1998, 179.

¹⁵³ Zitiert nach Wolfram von Eschenbach: *Parzival* (Band 1). Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. 5. Auflage. Frankfurt/Main 2017.

3.2.1 Artushof und Eltern

Die Analyse des Prologs hat aufgezeigt, dass sich der Text an einen mit literarischen Konventionen vertrauten Modell-Leser richtet: Er weiß Bescheid um einen großzügigen, aber an den wichtigen Schaltstellen der Erzählung abweisenden Artus. Er weiß Bescheid um Gawain als exzellenten Kämpfer. Und er weiß Bescheid um einen hochmütigen Keie, der freilich als erster gegen einen unbekanntem Ritter antritt, allerdings vor den Augen der Königin schmachvoll verliert.¹⁵⁴ Eine detaillierte Beschreibung der jeweiligen Figuren des Artushofs lässt der Text daher aus.¹⁵⁵ Artus wird beschränkt auf seine Freizügigkeit und die ehrenhaften, ihn umgebenden Ritter. Gawain wird schnell als ein wesentlicher Stratege des Königspaares etabliert. Und Keie, Meljanz und Segremors, genauso wie die später eingeführten Iwein und Erec, erscheinen lediglich als Referenzpunkte, die keine Handlung tragen, aber den vorliegenden Text mit bekannten Vorbildern in Verbindung bringen.¹⁵⁶ Ihre Funktion besteht somit in der Eingliederung in die Gattungstradition bzw. in Zudrells ‚generischen Zusammenhang‘, weniger im Suggestieren von Figur, die es zu geben scheint. Ersteres ist insofern wichtig, da der Prolog den Artusbezug missen lässt.

Lediglich zwei Figuren werden näher in den Blick und aus dem generischen Zusammenhang gezogen. Die erste ist Ginover, die mit dem Protagonisten direkt nur wenig zu tun haben wird – nicht zuletzt, weil sie nach der Joram-Episode nur noch im Kollektiv mit ihrem Gatten auftritt. Dennoch wird ihr ein besonderer Platz unter den Figuren eingeräumt: Sie ist die erste handelnde Figur, über deren Blick der unbekanntem Ritter Joram eingeführt wird (V. 260–261: *dô sach si bî der mûr zetal / einen schœnen rîter haben*). Sie tritt mit ihm in Dialog, nimmt seinen wundersamen Gürtel, bindet sich ihn sogar um, was Rabea Bockwyt zur Annahme verleitet hat, dass intertextuell auf ihre in Geoffreys von Monmouth *Historia* beschriebene Untreue rekurriert wird.¹⁵⁷ Erst Gawain kann ihr verständlich machen, dass die Annahme des Gürtels, der sie mit *vreude unde wisheit* erfüllt (V. 332), wider ihre *êre* wäre (V. 372). Die Folge: Am nächsten Tag

¹⁵⁴ Die Komik dieser Szene erschließt sich erst mit dem Hintergrundwissen um Keies spöttische Figurenzeichnung im *Iwein*.

¹⁵⁵ Das expliziert der Text auch sodann, wenn es *als ez von im geschriben stêt* (V. 209) heißt, damit nicht auf die Quelle referiert wird (immerhin ist die Grundlage der Erzählung, wie der Text uns zuvor erklärt hat, eine mündliche Überlieferung), sondern auf die literarischen Konventionen, den generischen Zusammenhang, in die die Geschichte eingebettet ist.

¹⁵⁶ Vgl. Zudrell (2020), 64.

¹⁵⁷ Bockwyt, Rabea: Ein Artusritter im Krieg. Überlegungen zur Namûr-Episode im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg aus intertextueller Perspektive. In: *Neophil.* 94 (2010), 93–108. Den Beweis dieser sehr gewagten, aber in Hinblick auf *Tristan* plausiblen Annahme (zu diesem Text gibt es nachweislich Parallelen) bleibt Bockwyt aber schuldig.

pocht sie darauf, dass Joram seinen Gürtel wieder zurücknehme. Joram wiederum bekämpft daraufhin alle Artusritter und siegt – sogar den großen Gawein kann er übermannen.

Die erste Beschreibung Gaweins, der zweiten näher betrachteten Figur, ist auffallend kurz: Von *ern vorhte deheiner slahte nô; / des gelac vil manger von im tô*t (V. 349–350) ist zu lesen; eine genauere Beschreibung des Erzählers findet man im *Wigalois* vergebens. Dennoch wird Gawein als Ritter im Besonderen hervorgehoben: Zum einen durch Ginover, die seinen Rat bezüglich des Gürtels und des für sie korrekten Benehmens einholt; zum andern durch die Erzählung selbst. Der durch eine Kampfpause eingeleitete Zweikampf Gawein gegen Joram wirkt „umso bewundernswerter durch die erfolglosen Kämpfe der tapferen Ritter vor ihm“¹⁵⁸. Selbst der unbekannte Joram unterstreicht dessen Relevanz, wenn er dem Kampf gegen Gawein entgegensteht:

er [Joram; Anm. SLP] sprach ,ir sult dâ bîten
unz ir daz vil rehte erspehet
daz ir einen rîter sehet
von dem hûse rîten her;
den erkenne ich wol, wan daz ist der
dem an deheinen strîte nie
von sîner zagheit missegie;
gegen dem wil ich ruowen hie. (V. 499–506)

Beide Figuren markieren zusammen – nimmt man den unbekanntem Ritter Joram beiseite – die Eckpunkte der Handlung: Da wäre zunächst Ginover als erste handelnde Figur. Ihre Ablehnung des Zaubergürtels leitet die Kämpfe Jorams mit den Artusrittern ein. Und dann wäre da Gaweins Mitwirken bei der Zaubergürtelablehnung und seine Entführung, die die erste Artushofepisode beendet. Erst zusammen wirken beide Figuren handlungsauslösend, wobei die Funktion Ginovers mehr darin besteht, eine Kontrastfolie für Gawein zu bilden.¹⁵⁹ Durch ihre Unwissenheit wird die Grandiosität Gaweins indirekt hervorgestrichen. Das ist wichtig, weil Gawein als Verlierer aus dem großen Kampf mit Joram hervorgehen wird. Obwohl aber Gawein unterliegt, ist er es – so suggerieren es die Umstände seiner Einführung –, der vorübergehend die Rolle des im Prolog angekündigten *besten* einnehmen kann.¹⁶⁰ So vergessen weder Text noch Erzähler darauf hinzuweisen, dass Joram nur wegen des Gürtels gewinnen konnte – einmal während des Kampfes (V. 538–539) und einmal in direkter Rede durch Joram: *wan daz ir siglôs sît ersehen / daz ist von sîner* [des Gürtels; Anm. SLP] *kraft geschehen* (V. 613–614).

¹⁵⁸ Leidinger (2013), 407.

¹⁵⁹ Das ist auch der entscheidende Unterschied zu der Ginover-Figur bei Hartmann, die stellvertretend für die gesamte Artuswelt steht, vor der sich die noch nicht idealen Ritter zu beweisen haben.

¹⁶⁰ Neben Artus, der nach dem Prolog eine Erwähnung findet.

Dennoch bleibt ihm dieser Titel nicht lange erhalten. Nachdem Joram gegen Gawein obsiegen konnte und er ihn in sein Reich entführt, wird Gawein der Königin des Landes sowie Jorams Nichte Florie vorgestellt. Deren Schönheit lässt ihn in *minne* entbrennen (V. 729: *si enzunde im herze unde muot*). Zu seinem Glück wird sie ihm sodann als Braut zugeführt. Es vergeht schließlich ein halbes Jahr und Gawein beginnt sich unvermittelt nach dem Artushof zu sehnen. Um sich aus dem Joramreich wegzustehlen, bedient er sich gegenüber seiner Frau der durch den Erzähler relativierte Lüge, dass er in wenigen Tagen wieder zurückkommen wolle: *die lüge tet er durch die klage: / er vorhte ir* [Flories; Anm. SLP) *jâmer und ir nôt* (V. 1068–1069). Aber trotz der Bitte Flories, zu bleiben, reitet er hinfort, ohne je zurückzukehren. Nur in Begleitung von Joram oder dem Gürtel, den er bei seiner Frau gelassen hat, ist das Betreten des Joramreichs möglich – diese Information erfahren allerdings nur die Rezipierenden.¹⁶¹ Anstatt aber ob des Unvermögens, zu seiner schwangeren Frau zurückreiten zu können, dem Wahnsinn oder der Trauer zu verfallen, bleibt Gawein kontrolliert: Zwar wird ihm großes *ungemach* zugeschrieben, allerdings eines, das er schnell zu unterbinden weiß. Für den Erzähler eine Gelegenheit, Gaweins Handeln mit einer Didaxe zu schließen.

sînes herzen ungemach
 wart dâ von sô grôz
 daz in des lebens gar verdrôz;
 des ouch sîn lîp vil wênic genôz.
 [...]
 dô teter als der biderbe man
 der sich wol getrœsten kann
 swes er niht gehaben mac.
 swer ie guoter sinne pflac,
 der habe ouch noch den selben sît:
 dâ vristet er sîn êre mit. (V. 1999–1212)

Ein kurzes Resümee: Bis zu diesem Punkt der Erzählung werden vor allem durch die Figuren, aber auch durch die Handlung (Aventiure, die mit Ginover verschränkt scheint) bekannte Strukturen aufgegriffen. Diese bilden in ihrer Summe eine Grundlage für den später erscheinenden Helden und gliedern den Text in die Gattungstradition des Artusromans ein. Wigalois' Vater Gawein kann den im Prolog eingeführten Figurentypus des *besten* kurzfristig ausfüllen. Die Figur bleibt aber in seiner Idealität durch seine Lüge und letztlich unerfüllte Minnebeziehung ambivalent und brüchig. Für die Rezipierenden bedeutet das, dass es noch Platz für einen viel besseren Akteur geben muss. Diesen Platz kann schließlich Wigalois einnehmen, der genealogisch die besten Voraussetzungen bietet (Gawein ist der Neffe Artus und als transtextuelle Figur

¹⁶¹ Stattdessen wird ihm erzählt, dass die Berge zu hoch seien, um in das Land zu gelangen, was insofern unlogisch erscheint, als er mit Joram bereits hinreiten konnte (V. 1203–1205).

ein herausragender Artusritter). Die Nebenfiguren erfüllen daher zwei Funktionen: Erstens dienen sie als Wegbereiter (Ginover) – so wird die Idealität Gaweins über die Bande Ginovers (und Jorams) gespielt. Zweitens sind sie die Vorausdeutung (Gawein) für die beste aller Figuren.

3.2.2 Idealität und Motivation

Mit starker Raffung springt der Text von Gawein zu dieser besten Figur, zum nun zweijährigen Wigalois, der von seiner Mutter bis zum Alter von zwölf Jahren eigenhändig großgezogen wird. Seine Exposition ist flankiert von Superlativen: In nur einem Jahr sei er mehr gewachsen als andere in zwei Jahren, *sîn gemüete sei zallen dinge veste* (V. 1230–1231) und stets tue er nur *daz beste* (1232). Viel *saelden* habe ihm Gott obendrein gegeben (V. 1268) und nur die besten Ritter lehrten ihm das Reiten wie das züchtige Sprechen (V. 1236–1240).¹⁶² Die brüchige Idealität Gaweins verschiebt sich in vollkommener Form auf Wigalois, was auch der Text mit der enormen Häufung von *beste* offensiv zu kommunizieren versucht.

Zur äußerlichen Beschreibung des Helden bleibt der Text unbestimmt – lediglich sein schöner *lîp* (V. 1245) und sein kindliches Aussehen, das zahlreichen anderen Figuren mehr schlecht als recht auffällt, wird erwähnt.¹⁶³ Erst sehr viel später im Text (V. 5440) kommt sein blondes, lockiges Haar zur Sprache,¹⁶⁴ womit sein ‚Inneres‘ als wesentlich bedeutungstragender markiert wird als sein äußerer Anblick. Damit geht der Text mit dem Prolog konform, der bereits Figuren voller *êre*, *sælde* und *triuwe* angekündigt hat. Das Figurenmodell Wigalois‘ kann also nach Schneider kategorisierend bzw. top-down aufgebaut werden. *sælden* und Gottgläubigkeit bzw. ein christlicher Charakter wird ihm zwar offensiv zugeschrieben; seine *êre* und seine *triuwe* müssen sich noch zeigen – und das tun sie nur wenige Verse später.

Wigalois ist inzwischen aus dem Joramreich ausgereist – die genauen Beweggründe werden später erklärt. Relevant ist in diesem Zusammenhang Wigalois‘ Ankunft: Wigalois erblickt einen herrlichen Hof mit ritterlichem Treiben und danach einen breiten, würfelförmigen Stein mit rot-gelb-blauer Färbung. Seine Kraft wäre so stark, dass *der ie deheinen valsch gewan / die hant niht mohte gelâzen dran*. (V. 1487–1488). Eine Tugendprobe bahnt sich an, die Wigalois

¹⁶² Durch diese beste männliche Unterstützung wird wie nebenbei die Problematik, die sich bei der allein mütterlichen Erziehung Parzivals ergibt, vorab aus dem Weg geräumt.

¹⁶³ Zuerst bei der Botin Nereja, die nach einem erfahrenen Ritter für ihre Aventure sucht, Als sie mit dem kindlichen und unerfahren aussehenden Wigalois Vorlieb nehmen muss, überkommt sie *zorn* (V. 1812–1814).

¹⁶⁴ Diese Beschreibung erhalten die Rezipierenden, wenn Wigalois ohnmächtig bar jeder Rüstung vor einem ärmlichen und diebischen Fischerpaar liegt.

mit Bravour besteht: Er kann nicht nur seine Hand auf den Stein legen, er bugsiert gar seinen ganzen Körper darauf. Denn, so der Erzähler: *sîn herze was âne mein / und ledic aller bôsheit; / sîn muot ie nâch dem besten streit* (V. 1492–1494).

Lediglich Artus wurde zuvor auf dem Stein gesehen, während Gawein ihn nur mit einer Hand erreichen konnte, weil er einst eine hübsche *friuwe* unerlaubt berührt habe. Wigalois wird also in eine Riege mit Artus gestellt bzw., betrachtet man die Textabfolge (Wigalois → Artus → Gawein), gar hierarchisch hervorgehoben. Wichtig ist hier, dass Wigalois bereits jetzt ehrenhafter als sein Vater zu sein scheint, was wiederum einen entscheidenden Beitrag zu seiner Figurencharakterisierung darstellt. „Das Bestehen der rituellen Tugendsteinprobe und der Aufnahme-Automatismus in Karidol zeigen unmissverständlich, dass Wigalois ein außergewöhnlicher Held ist [...]“¹⁶⁵, konstatiert Michael Veeh. Sie dient als Visualisierung des Unsichtbaren und zugleich als Vorausschau auf seine späteren Taten.¹⁶⁶

Bis hierhin wirkt die Erzählung relativ schlüssig: Ein idealer, statischer Held wird im Prolog angekündigt. Dieser wird zunächst durch Gawein, später aber vollends durch Wigalois ausgefüllt, indem seine Idealität durch die Tugendsteinprobe textintern wie textextern nach Außen getragen wird. Die Erklärung seiner Idealität nimmt mit der Tugendsteinprobe aber noch lange kein Ende. Bei seinem Ausritt aus dem Artusreich wird Wigalois als *starc unde guot* (V. 1873) mit *eins lewen muot* (V. 1846) beschrieben und auch danach des Öfteren als stark, gut, kräftig und edel. Durch diese Fokussierung auf die sehr offensichtliche Idealität werden aber Inkongruenzen im Erzählen übersehen, die unter anderem mit der Motivation des Protagonisten zusammenhängen.

Weil es ihn stets *troubte* und er darüber klagte, dass er seinen Vater nicht kennt, begibt sich Wigalois – wir sind nun wieder im Joramreich – eines Tages zu seiner Mutter und der Königin seines Heimatlandes. Weniger bittend als fordernd informiert er sie über seine nächsten Schritte:

ich wil benamen hinnen varn,
mit mîner jugent erwerben daz
daz man mich von rehte baz
erkenne danne in andern man,
als mîn vater hât getân.
was sol mir mîn staker lîp,
und sol ich mich nu als ein wîp
verligen in disem lande hier?
ich wil den suochen von dem mir ie
tugent unde manheit

¹⁶⁵ Veeh (2013), 86.

¹⁶⁶ Vgl. Müller (2007), 323 und 325.

allez mîn leben ist geseit;
daz ist mîn vater, her Gâwein,
[...]
Vrouwe und liebiu muoter mîn,
mir seit daz mîn gedinge
daz ich in wider bringe;
got gebe daz mir gelinge!‘ (V. 1294–1315)

Zwei Gründe werden für seine Ausreise genannt: Zunächst solle man ihn genauso anerkennen wie seinen Vater; genauer wolle er wie sein Vater als der Beste wahrgenommen werden (*daz man mich von rehte baz / erkenne danne in andern man*). Es geht Wigalois also nicht darum, dasselbe wie sein Vater zu *erreichen*, sondern genauso *gesehen* und *bekannt zu sein* – Wigalois selbst unterstreicht damit in direkter Rede das Programm des Textes, das darin besteht, einen bereits idealen Helden zur Schau zu stellen. Als zweiten Grund nennt er die Vatersuche: Er ist zuversichtlich, seinen Vater wiederzufinden. Zudem möchte er nicht wie eine Frau *verligen*.

Beide Gründe, die Vatersuche und das Streben nach Anerkennung, stehen fürs Erste als Ausfahr motivations gleichwertig nebeneinander. Die genauer begründete Vatersuche erfährt aber, betrachtet man die Textökonomie, eine leichte Hervorhebung, was sich nach der Rede Flories ändert: Nachdem sie Gawein nicht von seiner Reise abhalten konnte, versucht sie es nun bei ihrem Sohn. Bei diesem trägt die Rede aber genauso wenig Früchte:

er sprach ,liebiu muoter, wie
sol mîn nam werden erkant
ichn rîte ûz in andriu lant,
als mîn vater her in tet?
ir sult lâzen iuwer bet.
ich wil verdienen der besten gruoze
und daz man mich erkennen muoz,
od ich verliuse mînen lîp.
swer sînen rât læt an diu wîp,
dern ist niht ein wîser man. (1350–1359)

Während zuvor die Vatersuche klar im Vordergrund stand, ist es nun die Anerkennung und geforderte Bekanntheit, die Wigalois zu seinem Ausritt anzuspornen scheint.¹⁶⁷ Auch wenn den Rezipierenden nun beide Motive durch den Protagonisten vor Augen geführt werden, wobei im

¹⁶⁷ Zusätzlich wird wie in den Versen zuvor die Frau klar in ihre Schranken gewiesen und durch den häufig verwendeten Reim (*lîp – wîp*) dem Bildbereich des Körperlichen zuerkannt. Diese Hierarchie von Mann und Frau entsprechend augustinischer, neuplatonisch geprägter Philosophie, die das rationale Prinzip den Männern, das körperliche Prinzip den Frauen zuschreibt, versucht der Text auch keinesfalls zu untergraben. Im Gegenteil werden Frauenfiguren mit typisch männlichen Attributen wie eine tyrannische Riesin oder kämpferische Amazonen durch ihren Tod aus der Erzählung verbannt. Verwiesen sei zu den Frauengestalten im *Wigalois* und ihre Rolle für das Erzählkonzept auf Böckin, Cordula: »daz wær ouch noch guot wîbes sit, / daz si iht harte wider strit«. Streitbare Frauen in Wirnts *Wigalois*. In: Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora [u.a.] (Hg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich Bd. 9). Berlin [u.a.] 2013, 363–380.

Sinne der Relevanz das Motiv der Anerkennung das der Vatersuche überlagert, zeichnet sich seine Rede erneut durch Widersprüchlichkeit aus. Als Wigalois unwissentlich die Tugendprobe erfüllt hat, und Artus samt Gefolge den wundersamen Jungen kennenlernen will, fasst Wigalois sein Erscheinen am Artushof folgendermaßen zusammen:

mit mînem dienest wolde ich
erwerben des ich [ie] hân gegert,
ob ich der êren wære wert,
daz ich rîter wûrde hie;
dez hân ich gedinget ie,
wan diu werlt alsô zergêt
daz nimmer dehein hof gestêt
mit sô ganzer rîterschaft;
aller vreuden überkraft
hân ich in kurzen stunden
in iuwerm hove vunden.
enpfâhet mich als ich hân gegert!‘ (V. 1579–1590)

Mit der Aussage, dass Wigalois immer Ritter werden wollte (*dez hân ich gedinget ie*), schiebt sich eine andere Motivation in den Vordergrund. Sie erinnert an die Parzivals, überrascht aber insofern, als der Ruhmesaspekt – genauso wie der Aspekt der Vatersuche – gänzlich außen vor gelassen wird. Der Protagonist gibt seine Motivation betreffend widersprüchliche Informationen, die das kategorisierte Figurenmodell des Wigalois instabil, da inkonsequent, macht. Es scheint zwar so, dass durch die direkte Rede des Protagonisten die Erzählung auf Verwirrung der Rezipierenden abzielt. Diese punktuell durchblitzenden Irritationen sind aber gänzlich folgenlos für den Handlungsverlauf. Sie geraten gerade durch eine anschließende Bekräftigung der Mustergültigkeit in den Hintergrund, ohne am Ideallack des Protagonisten nachhaltig zu kratzen. Wenn beispielsweise Wigalois später durch seine noch unkontrollierte Stärke einen Gegner ohne Absicht tötet und einfach liegen lässt (V. 1999–2016),¹⁶⁸ womit ebenso die Idealität Wigalois fraglich erscheint, wird der unchristliche Akt durch einen Akt der Güte (Wigalois rettet eine hilflose Dame) vergessen gemacht (V. 2035–2145). Im Vordergrund bleibt stets die ideale Zeichnung des Protagonisten, die ebenso in oben zitierter Passage betont wird. Wie bei seiner Mutter hält Wigalois auch nicht vor Artus mit Forderungen hinterm Berg. Sehr direkt schließt er seine Rede im Imperativ mit einer klaren Anweisung an Artus (*enpfâhet mich als ich hân gegert!*), der Artus unmittelbar Folge leistet. Wigalois ist Artus ebenbürtig.

¹⁶⁸ Lediglich durch Nereja wird die Problematik dieser Szene betont, bezeichnet sie das unabsichtliche Töten offensiv als mort (V. 2009: *welch ein mort ir habt getân!*).

3.3 Von *vreude* und *leit*

Soeben wurde geklärt, wie das Figurenmodell des Wigalois konstituiert wird, welche Bedeutung dabei Nebenfiguren haben und dass die Figurenkonstitution top-down funktioniert, also mit Hilfe des im Prolog eröffneten Figurentyps, der dem Protagonisten unmittelbar vorausgeht.

In einem nächsten Schritt wandert der Fokus von den Figuren hin zu den Emotionsdarstellungen. Damit soll eine Grundlage geschaffen werden, um das Verhältnis zwischen Emotionsdarstellungen und Figuren solide zu klären. Hierzu akzentuiere ich zwei Emotionsdarstellungen, die im *Wigalois* vorherrschend sind: *leit* und *vreude*.¹⁶⁹ Bereits der Prolog steht im Zeichen eines klagenden Erzählers, wenn Kritiker bzw. schlechte Rezipienten und unwillige Zuhörer kritisiert werden. Auch die Ankunft des streitsüchtigen Ritters Joram wird am Artushof durch Klagen vorbereitet, bevor sich wieder *vreude* ausbreitet:

Nu hêt der künic einen sit –
dâ was sîn hof getiuret mit –
daz er ze tische nie gesaz
des morgens, ê er eteswaz
von âventiure hêt vernomen.
eins tages was ez alsô komen, –
daz doch selten dâ geschach –
daz man niht âventiure sach
unze wol nâch mittem tage;
daz was des ingesindes klage; (V. 247–256)

Umso größer ist die Freude, als sich Joram zur richtigen *âventiure zît* (V. 293) ankündigt, um den an die Königin übergebenen Gürtel wiederzuerringen: *des wurden die rîter alle vrô*. (V. 387). Von dieser Freudenstimmung bewegt sich der Text sodann zur *klage* über den Sieg Jorams (V. 581: *diu klage was vil manicvalt*), zurück zur *vreude* über die Hochzeit mit der schönen Florie (V. 1006: *des wart des rîters harte vrô*) und nochmals hin zu Gawains *jâmer*, wieder Teil der Artusrunde sein zu können (V. 1056: *vil grôzer jâmer in gevie:*). Auch Wigalois' Ausreise wird initiiert durch das *klagen*, seinen eigenen Vater nicht zu kennen (V. 1286: *daz begunder er tougenliche klagen*).¹⁷⁰ Zweimal wird ein Freudenfest durch eine klagende Botenfigur, flankiert von Trauergebärden der Hofgemeinschaft oder *ungemach* des Artus, unterbrochen (V. 1800–1804).¹⁷¹ Und dreimal sind es klagende Frauen voller *leit*, die Wigalois zu einem in *vreude* mündenden Frauendienst bewegen.

¹⁶⁹ Eine weitere Emotionsdarstellung, die abseits der *minne(-triuwe)* punktuell Erwähnung findet, ist der *zorn* – auf diese komme ich später noch zu sprechen.

¹⁷⁰ Die Suche nach seinem Vater ist freilich nicht das einzige Motiv seiner Ausfahrt. Siehe Kap. 3.2.

¹⁷¹ Einmal am Artushof und einmal auf Korntin, am Hofe Wigalois.

Das Klagen über einen mangelhaften Zustand ist Dreh- und Angelpunkt für das In-Gang-Bringen der Erzählung; das konsequente Changieren zwischen *leit* und *vreude* wiederum der treibende Motor für den Handlungsverlauf. Der Schlagabtausch ist dem Text eingeschrieben als ein inhärentes Programm, das immer und immer wieder abgespielt, ja durchexerziert wird. Jedes *leit* wird durch *vreude* abgelöst, auf jede *vreude* folgt folgerichtig das *leit*. Das Ungleichgewicht strebt schließlich einer Auflösung entgegen.¹⁷² Als die Botin Nereja ein 14-tägiges Freudenfest am Hofe Artus‘ mit der Suche nach einem adäquaten Ritter stört und Wigalois sich für die Korntinaventüre freiwillig meldet, löst das bei König Artus *ungemach* aus (V. 1750–1800).¹⁷³ Wigalois wird die Reise erst widerstandslos gestattet, als er Artus auf die Gefahr aufmerksam macht, immerfort in einem unzulänglichen Zustand zu verharren: ‚*neinâ, herre!*‘ *sprach er dô, / jâne mac ich nimmer werden vrô* (V. 1808–1809). Das *leit* muss durch *vreude* abgelöst werden – komme was wolle. Wie sehr dieses intratextuelle Gesetz auch der Hauptfigur bewusst wird, zeigt sich, wenn Wigalois bei Beleare beinahe plump Freude einfordert: *gehabt iuch wol und sît vrô / daz ir sælic müezet sîn!* (V. 4903–4904). Angesichts der minutiös auserzählten Klagegebärden samt Ausreißen der Harre und enormer Selbstgeißelung, weil ihr Mann vom Drachen Pftan verschleppt wurde, kann diese Szene einer gewisse Komik nicht entbehren.¹⁷⁴

Die bis hierhin aufgezählten Textstellen legen nahe, wie unerschöpflich eine Analyse des Wechselspiels zwischen *vreude* und *leit* im *Wigalois* sein könnte. In diesem Kapitel konzentriere ich mich daher mit der Ankunft Jorams am Artushof bis zur Ausreise Gaweins aus dem

¹⁷² Vgl. Contzen, Eva von: Emotion und Handlungsmotivation in *Sir Tristrem*. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion Bd. 13), 229–242, hier 235. Ihre Analyse zu *Sir Tristrem*, in dem sie ebenso ein Changieren zwischen Freude und Leid erkennt, war eine entscheidende Vorlage für diese Untersuchung.

¹⁷³ Bei der Korntinaventüre ist das primäre Ziel der Sieg gegen Roaz, den Mörder des Königs Jorel, der dessen Ländereien und Reichtümer an sich genommen hat. König Jorel ist der Vater von Larie, die den Preis der Aventüre darstellt. Während der Aventüre wird Wigalois aber nicht nur gegen Roaz, sondern auch gegen einen Drachen, ein Waldweib, ein unbestimmtes Fabelwesen, einen Zwerg und gegen Torwächter kämpfen. Zuvor muss sich Wigalois wiederum in sechs vorgeschalteten Kämpfen bewähren. Zum Aufbau des Textes siehe Heinzle, Joachim: Über den Aufbau des *Wigalois*. In: *Euph* 67 (1973), 261–271.

¹⁷⁴ Eine genaue Definition von Komik und deren Mechanismen konnte bisher genauso wenig geleistet werden wie die von Emotionen in literarischen Texten. Im Metzler Literatur Lexikon wird Komik beschrieben als *überraschend wahrgenommene Inkongruenz*, konstituierend aus dem Kontrast zwischen einander in Opposition stehenden Polen. Zumindest für diese Szene kann vorliegender Ansatz zur Bestimmung von Komik bejaht werden. Vgl. Deupmann, Christoph: Komik. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007, 389–390. Schlüsseltexte zur Komiktheorie finden sich in Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976.

Joramreich auf eine einzige Textpassage des *Wigalois*. In einer möglichst von den Figuren getrennten Betrachtung der Emotionsdarstellungen möchte ich deren Einwirken und Funktionalität in Hinblick auf die Handlung freilegen.

Die am Beginn stehende Herausforderung Jorams zeichnet sich durch einen staccatoartigen Wechsel beider Emotionspole aus. Als Joram am Tag nach seinem ersten Erscheinen zurückkommt, Ginover das Geschenk des Zaubergürtels jedoch abzuweisen weiß, die Rezipierenden zuvor noch von fröhlichen Rittern erfahren haben (V. 387: *des wurden die rîter alle vrô*), möchte er gegen die besten Artusritter kämpfen. Sein erster Gegner ist der ihn mit *zorne* entgegenreitende Keie, der mit großer Schande vor den Augen der Königin verliert. Die nächsten sind die ebenfalls verlierenden Didones, Segremors und Miljanz. Viele weitere Ritter werden von Joram niedergewungen (V. 451–475). Die Folge: Ein Schlachtfeld gepflastert mit Artusrittern. Klagend meldet sich der Erzähler zu Wort: *owê, wie mohte daz ie geschehen!* (V. 476)

Die *vreude* ist spätestens an dieser Stelle der Klage gewichen, wenn auch nur für die Rezipierenden und den Erzähler, nicht explizit auf Ebene der Figuren. Der Blick verharrt bei den Figuren weiterhin auf der *vreude*, wenn der zurückreitende Joram von seinen Knappen fröhlich begrüßt wird: *die wâren sîns gelückes vrô; / mit vreuden enpfiegen si in dô* (V. 492–493). Umso deutlicher wird dadurch aber der Kontrast zur Artusgemeinschaft:

Die knappen riten vür den walt.
ir vreude diu was manicvalt.
si warten, als er in gebôt.
dô hörten si vil grôze nôt
von der mässenîe klage
der hof enwart nie vor dem tage
geleztet alsô sêre.
diu künigîn Ginovêre
saz mit grôzem jâmer hie:
irn geschach dâ vor sô leide nie. (V. 507–516)

Simultan zur *vreude* der Knappen Jorams klagt die Artusgemeinschaft lautstark ihre Not. Gestiegen wird diese schließlich durch Ginover, deren *jâmer* für die Rezipierenden exemplarisch aus der Figurenmasse hervorgehoben wird. Nie sei ihr so ein *leide* passiert. Mit *grôzem jâmer* sitzt sie hier – es ist ein kumulativer Höhepunkt des *leides* dargestellt durch eine Frau, wie er noch öfters in der Erzählung zum Zug kommen wird. Bereits in dieser frühen Phase der Erzählung wird die *vreude* mit dem *leit* enggeführt, gar durch einen Kunstgriff, der beide Seiten zugleich abwechselnd im Blick behält, in der Zusammenschau übereinandergelegt. Trotzdem herrscht eine Schiefelage, wenn der Artushof in einem negativen Zustand verharrt – so wird es auch für das kundige zeitgenössische Publikum offensichtlich gewesen sein. Die Ordnung kann

nur eine Figur wiederherstellen: der *wise* Gawein (V. 524). Der schlussendliche Wechsel zur *vreude*, wenngleich nur für Gawein, ist dabei aber alles andere als schlüssig.

Hierzu nochmal ein detaillierter Blick auf den Kampf zwischen Joram und Gawein: Nachdem sich der siegreiche Joram Gawein stellt, kann er auch diesen mit einem Kampf zu Pferd und zu Fuß übermannen. Der stets präsente und orchestrierende Erzähler weiß dies folgendermaßen vorwegzunehmen:

mir ist leit, daz ichz sagen sol
daz dem herren Gâwein ie
an dem strîte missegie;
doch will ich im des prîses jehen:
im wære des lasters niht geschehen
wan durch den gürtel den er truoc:
der steine kraft in nider sluoc;
dâ von der gast den sic gewan. (V. 562–569)

Wie genau Gawein verlieren konnte, wird nicht auserzählt und bleibt für die Rezipierenden sowie vor allem für die Figuren im Text undurchsichtig. Gawein wird für die Figuren im Text sogar für tot gehalten, weil keiner seine Niederlage *hêt ersehen* (V. 593) und der Tod für die Figuren im Text naheliegender ist als seine Niederlage. Auch der Erzähler weist sich nochmals als literarisch kundiger Rezipient aus, indem er darauf hinweist, dass er Gaweins Niederlage nicht glauben könnte, wenn er es nicht selbst so erzählt bekommen hätte (V. 595–598: *ezn kæme ouch nimmer vür mîn munt, / hêt mirz ein knappe niht geseit*). So erstreckt sich das *leit* des wieder klagenden Erzählers in den nachfolgenden Versen zum einen umso nachhaltiger auf die Artusgemeinschaft (V. 581–582: *diu klage was vil manicvalt / dâ ze hove von der geschiht*), zum andern auf Artus im Speziellen, der aufgrund seiner Abwesenheit erst nachträglich von der Schmach, dass seine gesamte Ritterschaft von nur einem Ritter geschlagen wurde, erfährt (V. 585: *dô er kom, dô was im leit*). Aber auch auf Gawein dehnt sich des Erzählers *leit* aus, wenngleich in anderer Semantik. Gawein wird *vil unvrô* (V. 571).

Doch wieder wird das *leit* genauso schnell von *vreuden* abgelöst, aber anders als in den Versen durch einen harten Schnitt. Denn Gawein reitet nach seiner Entführung Jorams nicht, wie es die Logik des Geschehenen geziemen würde, trauernd oder leidend dargestellt mit Joram, immerhin seinem ihn entführenden und übermannenden Gegner, einher. Stattdessen [...] *riten die zwên küene man / mit vil grôzen vreuden dan* (V. 599–600). In nur wenigen Versen wird die Beute zum Gefährten – der Feind zum Freund. Zwar ist auch diese Emotionsdarstellung eng mit der Handlungsstruktur verknüpft, sie wirkt aber nicht mehr in erster Linie initiatorisch oder handlungsauslösend, sondern als Grundlage für eine erweiterte Figurenkonzeption, die letztlich

auf den Protagonisten rückwirkt. Die Beziehung zwischen Joram und Gawein, beides Verwandte Wigalois‘, wird so entspannt. Der endgültige Switch hin zur *vreude* ist demensprechend unerlässlich, kann nur so die Handlung spannungsfrei fortgeführt und Joram als gute, Gawein ebenbürtige Figur bruchlos etabliert werden. Nur so ist auch Joram ein gebührender Vorfahre für die ideale Titelfigur.

Die Dynamisierung des Textes durch den Wechsel zwischen *vreude* und *leit* nimmt hiermit freilich kein Ende. Nach der Hochzeit ist es wieder eine mangelhafte Phase, die aus dem Moment der *vreude* spontan heraus geschaffen wird, und die im selben soeben beschriebenen alternierenden Rhythmus stets einer Auflösung ins Positive entgegenstrebt. Ist es zuerst der *jâmer* Gaweins, der ihn freudvoll zu seiner Artusgemeinschaft ausreisen lässt, forciert später das *kla-gen* Wigalois‘ den weiteren Handlungsverlauf. Herrscht zunächst überschwängliche *vreude* ob der errungenen Korntinaventure, in der der Teufelsbündler Roaz zur Strecke gebracht wurde, ist es später die Klage um den Tod Amires, die den Feldzug gegen Lion einleiten wird. *leit* wie *vreude* sind Schaltstellen der Erzählung, die Handlung über die Figurengrenzen hinweg stetig dynamisieren. Viele weitere Seiten könnten mit Beispielen gefüllt werden. Zugleich signalisieren sie den Rezipierenden, dass die Erzählung noch lange nicht am Ende angelangt ist – vor allem, wenn *leit* zitiert wird.

3.4 Das *leit* der Frauen – und der Männer

Die *vreude* wie auch das *leit* sind zwei Emotionsdarstellungen, die – so konnte die bisherige Analyse zeigen – zu einer Rhythmisierung des Textes beitragen. In diesem Kapitel werde ich die Figurenanalyse und die Analyse der Emotionsdarstellungen zusammenführen. Ich untersuche, ob die beiden Emotionsdarstellungen auf Ebene der *histoire* geschlechtsspezifische Ausdrucksweisen aufweisen und damit ein konstitutives Element der Figurenkonzeption, aber auch Geschlechtskonstruktion, darstellen. Anhand dessen sollen vernachlässigte Problemstellen sowie Ambivalenzen von Nebenfiguren interpretiert werden.

3.4.1 Inszenierte Weiblichkeit

Eingeführt wird Wigalois als eine ideale Figur, die alle nötigen Eigenschaft inkorporiert: *sælde*, *triuwe*, *êre* und Gottgläubigkeit. Nur so kann er eingedenk des Prologs als einer der Besten gelten – es wundert nicht, dass der Erzähler bei der Beschreibung des jungen Helden den Prolog wortwörtlich wiederholt: *wol in, der daz verdienen kann / daz in diu werlt gerne siht / und daz*

man im des besten giht! (V. 1265–1267).¹⁷⁵ Sein ihm zugeschriebenes emotionales Spektrum hält sich allerdings in Grenzen. Vorherrschende, ihm zugeschriebene Emotionsdarstellung ist die Fähigkeit zum Mit-Leiden: Als Nereja, eine Dienerin der exilierten Erbin von Korntin und Joraphas, am Artushof nach einem Kämpfer für ihre Aventure sucht und schließlich mit Wigalois vorliebnehmen muss, ertönen nach der ersten, mehr schlecht als recht gelösten Bewährungsprobe (unabsichtlicher Tod des Gegners) Klagerufe einer Frau. Wigalois, seine Herrin Nereja bittend, der Stimme *klägelich und grimme* (V. 2042) nachzugehen, erblickt zwei Riesen beim Versuch, eine Jungfrau zu vergewaltigen. Wigalois zeigt, wenn auch implizit, Mit-leid in christlicher Konnotation: *des wart ir jâmer alsô getân / daz ez in muose erbarmen* (V. 2054–2055). Und später: *Dô der rîter rehte ersach / der juncvrouwen ungemach, / daz begunde im an sîn herze gân.* (V. 2088–2090)

Auch bei Elamie und Belear, der zweiten und dritten Frau in Nöten, überkommt den Helden *leit* ob der exaltierten Klagegebärden der Damen (V. 2430: *dem edlen rîter was vil leit*; V. 4875: *daz beswârte in sêre [...]*). Beide Frauen weinen, klagen und schreien *jâmerlîche* – Belear zerfetzt obendrein ihre Kleidung, reißt ihr Haar aus und geißelt ihren Körper mit heftigen Schlägen (V. 4881–4901). Damit handle sie laut dem Erzähler gänzlich nach weiblicher Art: *dâ vil jâmerlîche schrê / ein schœne wîp nâch wîbes sit; / dâ si ir leit erzeiget mit.* (V. 4869–4871).

Tränen, Weinen und heftige Trauergebärden werden in der Literatur des Mittelalters in fiktionalen Texten wie historiografischen Berichten ausgiebig beschrieben.¹⁷⁶ Im *Erec* beispielsweise die weinende, schreiende und gegen ihren Körper und Kleidung wütende Enite (V. 5746–5763),¹⁷⁷ im *Parzival* Sigune, die ebenso in *jâmer* ihre Zöpfe ausreißt (II, 138, 17–19) und im *Iwein* Laudine, deren Kraft sich nicht minder gegen Körper und Haupthaar richtet (V. 1310–1326). Die Darstellung der Frauen im *Wigalois* ist in diesem Sinne affirmativ – sowohl literaturspezifisch, besonders hinsichtlich Hartmann, als auch dem damaligen Wissensstand geschlechtsspezifischer Emotionszuschreibung entsprechend.¹⁷⁸ Bereits die antike und mittelalterliche Humoralmedizin haben wiederholt den Zusammenhang von einer (geschlechtsspezifischen)

¹⁷⁵ Zum Vergleich heißt es im Prolog: *wie er nâch den getuo / den diu werlt des besten giht* (V. 26–27).

¹⁷⁶ Vgl. Miklautsch, Lydia: *Waz touc helden sôlh geschrei?* Tränen als Geste der Trauer in Wolframs „Willehalm“. In: ZfG 10 (2000), 245–257, hier 245. Solche Trauerdarstellungen haben nicht zuletzt Norbert Elias oder Johan Huizinga zur Annahme ungezügelter mittelalterlicher Menschen geführt. Vgl. Plamper, Jan: *Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München 2012, 78–79.

¹⁷⁷ Zitiert nach Hartmann von Aue: *Erec*. Herausgegeben von Manfred Günter Scholz. Übersetzt von Susanne Held. 4. Auflage. Frankfurt/Main 2018.

¹⁷⁸ So ist auch in der Klagegebärde der Belear eine wortgleiche Darstellung wie im *Iwein* zu finden. Im *Wigalois* heißt es: *sus lac diu vrouwe âne maht, / der liehte tac was ir ein naht*, (V. 4888–4889); im *Iwein* wiederum: *sô viel si ofte in unmaht: / der liehte tac wart ir ein naht.* (V. 1325–1326).

schen) Mischung der kardinalen Säfte und dem affektiven Verhalten hergestellt: Typisch ‚weibliche‘ und ‚passive‘ Affekte sind demnach Angst, Trauer oder Scham,¹⁷⁹ zurückzuführen zum einen auf die ‚weibliche‘ Mischung der Säfte (Frauen sind schleimreicher und somit kälter und feuchter),¹⁸⁰ zum andern auf die von Augustin neuplatonisch aufgestellte Verbindung der Frau mit dem weniger vernunftbegabten Seelenteil. Die ‚schwächere‘ Frau sei ihren Affekten aufgrund dessen ausgeliefert, wie es der *Wigalois* ausdrucksvoll zur Schau stellt.¹⁸¹

Dass Wigalois dementsprechend mit-leidet, wengleich nicht in der Tragik wie Erec, der ob der klagenden Freundin Cadocs beinahe zu weinen beginnt (V. 5335–5338), ist hinsichtlich seiner christlichen Konzeption nur folgerichtig. Sein *leit* wird sogar dreifach legitimiert: Erstens im religiösen Sinne als vernunftgesteuerte *misericordia*, womit sich Wigalois bereits früh als wahrer *miles christianus* erweist.¹⁸² Zweitens durch die Tat, die unmittelbar auf das Mit-leiden folgt, indem das *leit* der Frauen durch Wiedergutmachung in *vreude* verkehrt wird. Folgt man Thomas von Aquin, der freilich nach Fertigstellung des Textes zu wirken beginnt,¹⁸³ wird erst durch das Aktivwerden das passive Mit-Leiden zur Tugend der Barmherzigkeit – auch Lydia Miklautsch stellt in einem Artikel zu den Trauergesten im *Willehalm* fest, dass das Weinen der männlichen Figuren durch das Aktivwerden legitimiert wird.¹⁸⁴ Und drittens wird das Mit-Leid durch den Erzähler legitimiert, wengleich sehr viel früher im Text.

Hierzu wieder zurück zu Gaweins Ankunft im Joramreich: Nach einer längeren Phase emotionalen Stillstandes bahnt sich die *minne* Gaweins zu Florie ihren Weg. Ihr erster Auftritt wird auktorial durch den Blick Gaweins erzählt, bevor sich der Erzähler selbst zu Wort meldet:

wer möhte ouch noch vor ir genesen
diu sô schœne wære?
wir sulen guotiu mære
von den reinen wîben sagen
und ir leit mit leide klagen,
die sich mit zühten kunnen tragen. (V. 736–741)

¹⁷⁹ Vgl. Benthien, Claudia / Fleig, Anne / Kasten, Ingrid: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Emotionalität: Zur Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau 2000 (Literatur – Kultur – Geschlecht 16), 7–19, hier 10.

¹⁸⁰ Vgl. Schnell (2015), Bd. 2, 930.

¹⁸¹ Vgl. Schnell (2015), Bd. 2, 930–931. Vgl. auch Newmark, Catherine: Weibliches Leiden – männliche Leidenschaft. Zum Geschlecht in älteren Affektenlehren. In: Flick, Sabine / Hornung, Annabelle (Hg.): Emotionen in Geschlechtsverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. Bielefeld 2009, 43–58, hier 46–49.

¹⁸² Vgl. Stoeckle, B.: *Misericordia*, 1. M. (Barmherzigkeit). In: LexMa, 667–668.

¹⁸³ Zur Datierung siehe Anm. 107.

¹⁸⁴ Vgl. Miklautsch (2000), 255. Dieser Befund geht auch mit den Thesen Thomas‘ konform: „Barmherzig wird genannt, dessen Herz, elend durch die Trauer über fremdes Elend wie über eigenes Elend, angeregt wird, zur Überwindung fremden Elendes wie eigenen Elendes tätig zu werden“ (Thomas v. Aquin: *Summa Theologica*, I q 21 a 3c, zitiert nach Auer, J: Barmherzigkeit, I. Theologie. In: LexMa, 1471–1472).

Die Einführung der zweiten und für den Handlungsverlauf sehr viel bedeutenderen Frau nach Ginover geht einher mit einer bestimmten Reaktionsvorgabe gegenüber leidenden *wiben*: Das Mit-*leiden*. Was auf den ersten Blick nebensächlich, weil eingeschoben wirkt, macht das Verhalten Wigalois‘ für den weiteren Handlungsverlauf verständlich. Zum einen wird schon in der Vorgeschichte der eigentlichen Haupthandlung die korrekte Reaktion des idealen Ritters Wigalois vorbereitet. Zum andern wird das textspezifische Wesen der sich züchtig verhaltenden Frauen definiert. Wigalois ist daher im Umgang mit diesen bestens bewandert – auf das *leit* der Frauen reagiert der Held wie vorgeschrieben mit *leit*. Die Idealität des Protagonisten im Figurenkonzept wird stabilisiert, was erneut zur Kategorisierung beiträgt. Ebenso wird die Verbindung der Frau mit *leit* evident.

Der Dualismus zwischen *leit* und Frauen wird weiter bekräftigt mit der Beschreibung von Flories Gürtel. Wie Joram trägt auch sie einen Gürtel mit besonderer Kraft, der über mehrere Verse hinlänglich beschrieben wird. Dessen Kraft besteht darin, ihr jegliches *ungemach* mit der Farbe der leuchtenden Rubine zu nehmen (V. 797–798: *sô benam des steines güete / mit süezem schîne ir ungemach*). Während Joram von seinem Gürtel Stärke und Kraft verliehen bekommt, männlich konnotierte Attribute, ist es bei Florie dezidiert die Fähigkeit, stillschweigend vorausgesetztes *ungemach* zu nehmen. Weitergeführt wird die Verbindung mit der Beteuerung, dass ihr Blick jegliches *leide*, ob das eines Mannes oder einer Frau, vergessen lässt (V. 879–883).¹⁸⁵ Die dezidierte *vreude*, die ebenso von Frauen auszugehen vermag und damit die Frau ein Stück aus dem Konnex zum *leit* löst, wird erst durch Gawein artikuliert: Wenn Gawein Florie heiraten dürfe, so verlautbart er in direkter Rede, *sô hêt alrêrst diu sælde mîn / mîn vreude gar gekrænet* (V. 972–973); würde ihm die Heirat verwehrt werden, wäre die *vreude* [...] *êwiclîch begraben / mit jâmer unz an mînen tôt* (V. 980–981). Die enge Verquickung der höchsten *vreude* in Form der *minne* und des größten *leides* durch die *friuwe* Florie, deren Ehelichung *vreude* schenken, aber auch *vreude* nehmen könne,¹⁸⁶ gipfelt in einem bestimmten körperlich dargestellten Zeichen ambiger Bedeutung: Sie weint.

ze sînen triuwen nam er si dô;
sam tet in diu reine maget,
weinende, als mir ist gesaget,
der künic wolds getrœstet hân,
daz si ir weinen hêt verlân,
mit worten: dô nemohter. (V. 1007–1012)

¹⁸⁵ Sie könne sogar den Tod vergessen lassen: V. 908–916.

¹⁸⁶ So heißt es auch schon in der *Ars* (II, V. 515-516): *quod iuvat, exiguum, plus est, quod laedat amantes: / proponent animo multa ferenda suo*. Ovid: *Ars amatoria*. Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart 2019.

Die Tränen der Florie können zweierlei sein: Eine Emotionsdarstellung der *vreude* wie bei Luente, die vor *vreude* weint, als sie Iwein erkennt (V. 4265); oder eine des *leides* – beides würde die Logik des Textes ermöglichen. In welche Richtung ihre ihr zugeschriebenen Emotionen ausschlagen, wird aber nicht ersichtlich. Weder gibt es eine figürliche Innenschau durch eine interne Fokalisierung noch eine Artikulation des Gemütszustandes der Figur selbst, die erklären könnte, wie es ihr geht. Der Ball wird hingegen zu den Rezipierenden gespielt, die durch das abduktive Schlussverfahren ihre eigenen Gefühle oder Emotionsdarstellung des Erfahrungsschatzes auf die Figur projizieren können bzw. müssen. Zwar ist die Verbindung der Frauen mit der Emotionsdarstellung des *leides* offensichtlich – immerhin sind es mit Japhite und Liamere insgesamt fünf Frauen, deren heftige Klagegebärden beschrieben werden; gar drei Frauen (Florie, Japhite und Liamere) müssen im Zuge ihres *jâmers* sterben.¹⁸⁷ Frauen sind aber auch die Voraussetzung für *vreude*, wie es der Erzähler selbstredend erklärt:

daz ist mîn sit und ouch mîn rât,
 wan swaz diu werlt vreude hât,
 diu kumt uns von den wîben.
 wie möhte wir vertriben
 die langen naht und unser leit
 niwan mit ir sælicheit?
 unser vreude wære enwiht
 und hête wir der wîbe niht.
 got müez in genædic wesen! (V. 2096–2104)¹⁸⁸

3.4.2 Von weiblichem *zorn* und männlicher *minne*

Während die Frauen im Wigalois mit frauentypischen Emotionsdarstellungen versehen werden und zugleich das Spiel zwischen *vreude* und *leit* im Text durch ihre Präsenz vorantreiben, ist noch fraglich, inwiefern Wigalois im Spektrum männlich vs. weiblich zuzuteilen ist. Angesichts humoralpathologischen Wissens ist die typisch männlich konnotierte Emotionsdarstellung der feurige Zorn, angetrieben durch den Saft der gelben Galle. Zudem sei der Mann nach augustinischer Manier der ‚aktivere‘, ‚stabilere‘ und freilich vernunftbegabtere Part der Geschlechter, der im Gegensatz zu den Frauen seine Affekte zu kontrollieren vermag.¹⁸⁹

Zorn ist Wigalois allerdings vollkommen fremd – ganz im Gegenteil zu seinen literarischen Pendanten hartmannscher Prägung. Iwein ist ob seines verwundeten Löwen des *zornes alsô vil* (V. 5419); Erec wiederum muss vor dem Zwerg Maledicur seinen *zorn* zügeln (V. 100–102) und reitet mit großem *zorn* gegen Iders an (V. 760). Auch in der Heldenepik ist der Zorn eine

¹⁸⁷ Ruel, deren Rachsucht ebenso der Trauer um ihren Mann entspringt, sei hier ausgeklammert.

¹⁸⁸ Diese Stelle findet sich nach dem Erblicken der ersten Jungfrau in Nöten.

¹⁸⁹ Vgl. Schnell (2015), 930–931.

übliche Emotionsdarstellung, die mehr als Signalwort für kriegerische Kampfbereitschaft innerhalb des mittelalterlichen Normsystems fungiert denn als emotionale Ausgestaltung einer Figur.¹⁹⁰ In christlicher Konnotation ist Zorn aber vor allem eines: Die Todsünde *ira*, der bereits in der Antike ein rein destruktives Potenzial zugesprochen wurde.¹⁹¹

Für kundige Rezipierende mag es daher nicht überraschen, dass Wigalois diese zwar in der Literatur akzeptierte, da genuin männliche Emotionsdarstellung verwehrt wird. Immerhin lassen die seinem Modell eingeschriebenen Figureneigenschaften einen idealen, gottgläubigen Ritter vorwegnehmen. So gibt es im Wigalois nur wenige Figuren, denen Zorn zugeschrieben wird. Darunter der mit dem Teufel enggeführte Roaz, der Mörder von König Jorel – bereits vor seinem Auftritt wird *mit zorne* die Pforte zu seiner Burg geöffnet (V. 7265) –, weiters die *helde* im Namurfeldzug (V. 10942) sowie Keie und Nereja. Nerejas viermal erwähnter *zorn* bzw. ihr Hinabgleiten in unhöfliches Verhalten gilt in der Forschung gemeinhin als „Gradmesser“¹⁹² für Wigalois‘ ritterliche Bewährung. Dem widerspricht allerdings Leidinger: Sie sieht stellvertretend durch das spannungsreiche Verhältnis zwischen Wigalois und Nereja die vermeintlich fehlende Minne-/Gesellschaftsproblematik zwischen Larie, der späteren Ehefrau Wigalois‘, und dem Protagonisten manifestiert.¹⁹³ Die Folge ist Wigalois‘ Auszeichnung als Ritter voller *triuwe* gegenüber Nereja wie gegenüber Larie, da er ihr trotz ihres Zornes stets untergeben ist.¹⁹⁴

Auch wenn damit Nerejas *zorn* ebenso wenig erklärt wird, wird durch Leidingers Vorarbeit ersichtlich, dass der *zorn* im vorliegenden Text auf zwei Ebenen verhandelt wird: Bei Roaz und Wigalois christlich-eschatologisch bzw. moralphilosophisch als Todsünde, die daher nicht auf die beste aller Figuren übertragen werden kann – ganz im Gegenteil ahndet Wigalois den *zorn* seiner Gegner, so bei Schaffilun: *sînen zorn begunde er anden, / als in sîn vater lêrte* (V. 3555–

¹⁹⁰ Vgl. Ridder, Klaus: Kampfzorn. Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik. In: Bertelsmeier-Kierst, Christa / Young, Christopher: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Tübingen 2003, 221–248, hier 222.

¹⁹¹ Vgl. Baisch, Martin / Freienhofer, Evamaria / Lieberich, Eva: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Rache – Zorn – Neid. Zur Faszination negativer Emotion in der Kultur und Literatur des Mittelalters. Göttingen 2014 (Aventiuren 8), 9–25, hier 12, die auf Seneca (Buch I, 1, 1 und 7–10) verweisen, dessen gesamtes Oeuvre im Hochmittelalter zwar nicht vorhanden war, der aber von Augustinus als Moralphilosoph rezipiert und selbst von Dante in eine Riege mit Sokrates und Platon gestellt wurde. Vgl. Wildberger, Julia: Nachwort. In: Seneca: De ira. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Julia Wildberger. Stuttgart 2020, 299–319, hier 318. Zu Dante vgl. Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin, Anmerkungen von Rudolf Baehr, Nachwort von Manfred Hardt. Stuttgart 2001, 4, 141.

¹⁹² Vgl. Gottzmann (1979), 99. Vgl. auch Fuchs (1997), 171; oder Stange (2012), 127–146, hier 138.

¹⁹³ Vgl. Leidinger (2013), 409–417.

¹⁹⁴ Wie oft in der Forschung negativ konstatiert wurde, hat Wigalois damit bereits vorab einen Punkt erreicht hat, den beispielsweise Erec und Iwein noch erreichen müssen.

3556). Und bei den Helden im Namurfeldzug, bei Keie sowie bei Nereja literarspezifisch, indem bekannte Problematiken zwischen *minne* und Gesellschaft geschickt auf Nebenfiguren übertragen werden oder die Heldenepik und deren Traditionen zitiert wird. Auch wenn die Emotionsdarstellung des Zorns also nicht breit und ausführlich entfaltet wird, überlagern sich in ihr verschiedene literarische Register und Traditionen – analog zu Wigalois, der vom *miles* bis zum *rex christianus* mehrere Rollen zu inkorporieren hat.¹⁹⁵

Besonders im Verhalten mit Nereja wird aber der zweite Aspekt von Männlichkeit bestens abgedeckt: Hinsichtlich der Affektkontrollierung zeichnet sich Wigalois als typisch männlich im augustinischen Sinne. Wigalois beweist seine *stæte* trotz Nerejas ungebührlichen Verhaltens. Er ist im Glauben wie im Kampf beständig; auch sein Mit-Leiden mit den Frauenfiguren ist nur eine vage Verstärkung der zuvor beschriebenen Klagegebärden, die sich spätestens nach der Trauerbegründung in der bloßen Erwähnung von *leit* oder *swære* erschöpft. Selbst als Wigalois zusammen mit seinem Vater Gawein vom Tod seiner Mutter erfährt, hält sich die emotionale Kraft der Szene in Grenzen. Zwar spricht er in direkter Rede vom größten *leit*¹⁹⁶ und der Erzähler schreibt dem Wigalois-Gawein-Kollektiv große *klage*. Wenig später wird aber von der *vreude* der Artusgesellschaft berichtet: *dô si gehôrten rehte wer / dâ kæme, des wurdens alle vrô*. (V. 11397–11398). Erst nach rund 200 Verse zeigt sich ihr *leide* in einer bestimmten Geste, die aber letztlich wiederum dazu dient, deren *triuwe* zu betonen: *vor leide si beide weinden; / mit triuwen si bescheinden / daz si in beiden liep was* (V. 11566–11568). Deutlich wird daher der Kontrast zur Korntinaventüre, in der Wigalois sich gänzlich anders geriert.

Es beginnt mit dem Anblick Laries, den Wigalois sofort in den Dienst der personifizierten *minne* stellt. Wigalois übergibt ihr *beidu lîp unde muot*, seine *sinne* und *sîn herze* (V. 4137; V. 4162–4166). Beides versetzt ihn in einen bislang unbekanntem Zustand. Der Fokus des Erzählers bleibt dabei ganz bei ihm, wenn er in direkter Rede seine Ergebenheit ausspricht;¹⁹⁷ Laries Zuneigung und damit eine komplementäre Minnebeziehung wird nur einmal indirekt im Text bekräftigt, wenn Larie mit ihren Augen andeutet, dass Wigalois ihr ebenso viel bedeute (V. 4241–4243: *und erzeicte im mit den ougen / vor ir muoter tougen / daz er ir was alsam der lîp*). Immerzu muss Wigalois an Larie denken, *wan sî sîn herze dâ besaz / mit jâmer, sô daz im nie mê / von daheinem wibe geschach sô wê* (V. 4166–4168).

¹⁹⁵ Auch Gottes *zorn* kommt ab der Korntinaventüre mehrmals zur Sprache, womit eine weitere Dimension des *zorn* offensichtlich wird.

¹⁹⁶ *,ditz leit is alles leides dach / daz uns got noch ie erbôt; / unser beider lîp ist an ir tôt* (V. 11371–11373).

¹⁹⁷ Die gesamte Beziehung zwischen Larie und Wigalois wird noch in Kap 3.5 dieser Arbeit Thema sein.

Auch wenn krankhafte Symptome wie Erbleichen, Verlust der Sprache oder gar Blutspucken, wie sie Galen beschreibt, ausbleiben, liegt der Schluss nicht fern, dass die seit der Antike beschriebene Minnekrankheit Pate für Wigalois' transitorische Konstitution stand. Der Erzähler verweist sogar selbst darauf, wenn er bei der Einführung Flories auf Ovid, den Dichter der *ars armatoria*, aber auch der *remedia amoris*, zu sprechen kommt (V. 988–992).¹⁹⁸ Anstatt jedoch zu *verlîgen*, reagiert Wigalois wie sein Vater mit Tätigwerden – insofern ist Fuchs' Befund, bei Wigalois handle es sich um einen passiven, ja leidenden Helden, entschieden zurückzuweisen. Sofort möchte er sich der Korntinaventure stellen, um Land und *wîb* zu erwerben. Zwar lassen ihn die Symptome seiner angedeuteten Minnekrankheit nicht los: Er verfällt in *jâmer* und denkt an seinen Tod (V. 4730–4734). Die *vreude* bricht sich allerdings als Schlagwort stetig Bahn (V. 4468), sodass die Erinnerung an Larie ihn in größter Not zu bestärken weiß. So schenkt die Erinnerung an seine *vrouwe* vor dem Kampf gegen den Drachen Pftan die nötige Zuversicht (V. 4990–5000). Nach dem Roaz-Kampf erweckt der Klang ihres Namens ihn aus seiner Ohnmacht (V. 8001–8004). Deutlich wird somit, dass Wigalois nach der einmaligen Begegnung unweigerlich mit Larie verschränkt ist.¹⁹⁹

Zeit für ein Zwischenfazit: Es lässt sich konstatieren, dass das Rhythmisieren von *leit* und *vreude* in der Zusammenschau über die Geschlechtergrenzen hinweg mit den Figuren verschränkt ist. Frauenfiguren zeichnen sich durch exaltes *leit* aus – die männliche Hauptfigur wiederum durch ein punktuell, aber nur ansatzweises Reflektieren dieser Emotionsdarstellung. Die geschlechtsspezifischen Emotionsdarstellungen bewegen sich hinsichtlich der Frage nach Subversion oder Affirmation in bekannten Rahmen. Ersichtlich wird eine klare Hierarchisierung von weiblichen und männlichen Figuren angesichts ihrer emotionalen Qualität. Während sich namentlich der Protagonist selbst in Momenten kritischster Umstände zu kontrollieren vermag und aktiv wird, zeigen Frauen ostentativ destruktives Verhalten, das zu Handlungsunfähigkeit führt, im schlimmsten Fall sogar direkt zum Tod. Frauen werden kurzum von ihren Emotionen übermannt. Das illustriert auch eine andere Episode eindrucksvoll:

Wigalois konnte endlich den Drachen Pftan bezwingen. Erschöpft vom anstrengenden Kampf wird er ohnmächtig und von einem ärmlichen Fischerpaar seiner Rüstung und seines Zaubergürtels beraubt. Als die Fischfrau den nackten *wünnicliche[n] lîp* (V. 5434) des Ritters erblickt, verfällt sie in *minne* zu Wigalois: *dem vil übeln wîbe / gap diu minne guoten muot* (V.5464–

¹⁹⁸ Vgl. Philipowski, Katharina: Minne als Krankheit. In: Neophil. 87/3 (2003), 411–433, hier 412.

¹⁹⁹ Zu erwähnen ist hierbei, dass, so sie überhaupt beschrieben wird, Wigalois' innere Konstitution bruchlos mit seinen Körperzeichen einhergeht. Ein Außen ist kaum präsent.

5645). Dass sie nur wenige Verse zuvor den ohnmächtigen Ritter töten wollte, und dieses Unterfangen nur durch ihren Ehemann vereitelt werden konnte (V. 5367–5392), unterstreicht mit aller Deutlichkeit die enge Verschränkung von Frauen mit überwältigender Emotionalität. Der Mann wiederum, unabhängig seiner sozialen Stellung, bleibt kontrolliert.

3.4.3 Rituelle Trauer

In Hinblick darauf sticht umso mehr eine Szene heraus, die diesem Befund des emotional kontrollierten Männerbildes postwendend widerspricht. Kurz vor dem Namur-Feldzug zeigt ein Mann, wenngleich ein Bote, öffentlich und, im Sinne Gerd Althoffs, rituell-demonstriert Trauer.²⁰⁰ Nachdem Wigalois sich als Ritter bewiesen und die Korntinaventure mit Bravour bestanden hat, wird er mit Larie verheiratet und zum Herrscher von Korntin und Joraphas ernannt. Erneut stört aber ein Bote die tagelangen Feierlichkeiten zu Ehren des Helden: König Amire von Libia wurde von Lion im Tjost erstochen. Dem nicht genug, hat Lion daraufhin die *amie* des getöteten Königs gestohlen. Der Bote erscheint mit der zerbrochenen, noch blutigen Lanze aus dem Tjost und mit heftigen Klagegebärden:

alsô diu hôchzît ende nam,
dô kom ein garzûn âne scham
ûf den sal geloufen.
der begunde sich roufen
und gebâren jâmerlîche,
wand er was jâmers rîche.
ich wæn sîn swære diu was grôz.
Er lief nacket unde blôz
Aller hande kleider,
niwan dirre beider:
zweir schuohe und einer niderwât; (V. 9799–9809)

Ins Auge springt seine jämmerliche Erscheinung und die später von ihm selbst zur Sprache gebrachte zerrissene Kleidung. Darüber hinaus ist die Szene durch die Präsentation des Berichts mit einem Repertoire an ausufernden Klagegesten emotional aufgeladen; von Selbstgeißelung bis hin zu Kleiderzerreißen verwendet er Klagegebärden, die zuvor nur dem weiblichen Figurenpersonal attestiert wurden. Grund für seinen Zustand sei, wie er später erzählt, das *leide*. Alle sollen wissen, *daz ditz laster ist getân / benahm ûf ir* [Liameres; Anm. SLP] *êre* (V. 9857–9858). Wie groß das *leit* aber mehr noch um Amire denn um die *friuwe* ist, gibt der Erzähler zu

²⁰⁰ Vgl. Althoff, Gerd: Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ im Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart 1996, 239–252. In dieser Studie versucht Althoff den Repräsentationscharakter von öffentlicher Emotionalität nachzuzeichnen und spontane Gefühlsregungen im Mittelalter zurückzuweisen. Grundlage für seine Thesenfindung sind historische Zeugnisse weinender Könige.

verstehen, wenn er seinem Leichnam zwei *jæmerlîche klagen[de]* Windhunde beiseitesetzt und die sieben Tage anhaltenden Klagegebärden nach seinem Tod über 68 Verse minutiös beschreibt (V. 9959–9962). Zuletzt appelliert der Bote, die Missetat zu sühnen:

ditz leit sol der künic klagen,
von Korntîn her Gwîgâlois;
und ist er alsô kurtois
und pfligt sô grôzer manheit
alsô diu werlt von im seit,
sô sol er rechen ditze leit. (V. 9838–9843)

Die Trauergebärden des Boten sind auf zwei Ebenen zu deuten: Zum einen unterstreichen sie die Trauerpräsentation, zum andern zeigen sie Unterwürfigkeit in verschärfter Situation. So verweisen sie zwar auf einen inneren Vorgang, allerdings auf einen intendiert inszenierten. Die Trauer ist also weniger auf den Boten und dessen vermeintliches Innenleben zu beziehen als auf die existenzielle Notlage, in der er sich stellvertretend für seine Herrin befindet. Die Figur des Boten ist konstruiert um die von ihm darzustellende emotionale Verfassung, die wiederum auf den Protagonisten umzuschlagen versucht und Handlung auslösen möchte.

Entscheidend in der Bewertung ist die Unterscheidung zwischen der intra- und extratextuellen Wirkung nach Müller.²⁰¹ Während extratextuell die Trauergebärden des Boten dazu dienen, die Unrechtmäßigkeit des Vergehens zu betonen, vielleicht Mitleid über die verstorbene Herrin und deren ermordeten Mann bei den Rezipierenden zu evozieren, erschöpft sich die Funktion dieser Darstellungen intratextuell in einem bestimmten Verständnis über die Zeichenhaftigkeit der Trauer. Gesten wie flehendes Bitten, gebückte Haltung und Weinen sowie ärmliche, zerschlossene Kleidung sind vor allem in der Heldendichtung in Unterwerfungsszenen eingesetzte Handlungen, um den Herrscher zu einem Akt der Gnade oder zu Mitleid zu bewegen.²⁰² So wird auch Wigalois als Herrscher in Zugzwang gebracht. Durch die Emotionsdarstellungen wird der Feldzug einerseits unumgänglich, andererseits bedarf er keiner weiteren Begründung vonseiten anderer Figuren. Deutlich wird in dieser Szene erneut deren rationaler sowie in Hinblick auf Wigalois provokativ rituell-demonstrierter Charakter. In Bezug auf die Handlung wäre es somit verfehlt, in der buchstäblichen Emotionsdarstellung des Boten nach der Repräsentation eines wahrhaftigen Gefühls zu suchen. Die auf den Boten übertragenen Trauergebärden bilden vielmehr einen entscheidenden Initialpunkt für den Fortgang der Handlung: Appelliert wird an Wigalois' herrschaftliche *misericordia*; verlangt wird aber dessen konsequente Wiedergutmachungsleistung.

²⁰¹ Siehe Kap. 2.1.3.

²⁰² Vgl. Schnell (2015), Bd. 1, 114–115.

3.5 *minne* als Erzähllogik

In Kap. 3.4.2 wurde bereits die enge Verknüpfung der Frauen mit einer überbordenden und unkontrollierten Emotionalität konstatiert, während den männlichen Figuren, allen voran dem Protagonisten, ein kontrolliertes Verhalten attestiert wurde. In diesem Kapitel betrachte ich wieder Emotionsdarstellungen und Figuren verschränkt und widme mich mit der *minne* einer Emotionsdarstellung im Besonderen, die Gottzmann und Leidinger als strukturtragend markiert haben.²⁰³ Auch ich gehe davon aus, dass sich die *minne* im *Wigalois* wie in roter Faden durchzieht und ein Leitmotiv darstellt, mit dem übergeordnet narrative Zusammenhänge diskutiert werden. Die *minne* wirkt – so möchte ich aufzeigen – ebenso wie *vreude* und *leit* dynamisierend und strukturierend. Mehr aber ist sie rückwirkend auf die Figurenkonzeption des Protagonisten sowie im Umkehrschluss auf die ihn ergänzenden oder kontrastierenden Nebenfiguren zu verstehen. Um das zu veranschaulichen, werde ich anhand von zwei Paarbeziehungen (Gawein – Florie, Wigalois – Larie) zuallererst klären, wie *minne* im *Wigalois* konzeptualisiert ist. Anschließend widme ich mich dem Roaz-Kampf, in dem die *minne*-Thematik eine für die Konstitution der Nebenfiguren und für die Didaxe zentrale Verarbeitung erfährt.

3.5.1 Was ist *minne*?

Das *minne*-Thema wird mit Vers 952 (*des minnet er si von herzen gar*) durch Gaweins Zuneigung zu Florie, der Nichte Jorams, relativ früh in die Geschichte eingeführt. Dem voraus geht eine beinahe fotografische Beschreibung Laries durch den Erzähler. Sie erstreckt sich auf mehr als 220 Verse (V. 725–949). Sie beginnt mit der Betonung ihrer atemberaubenden Schönheit (V. 731–732: *wand dâ was schœne unde jugent, / gewizzen unde ganziu tugent*) und geht über in eine detaillierte Beschreibung ihres Kleides. Es besteht aus mit Goldfäden durchwirktem, buntem Brokat und ist kombiniert mit einem kostbaren Gürtel, einem herrschaftlichen Hermelinmantel und weiteren kostbaren Accessoires, die eine höfische Dame nicht missen darf (Halschmuck, Zobelschal, Schappel). Anschließend widmet sich der Erzähler detailreich ihrem Gesicht. Nur der Körper wird vage in den Blick genommen, verbirgt er sich doch unter herrschaftlichem Gewand:

si möhte wol under ir hemde sîn
ein sô schœne créatiure,
vil reine und sô gehiure,
von eim sô süezen lîbe

²⁰³ Siehe Kap. 2.4 vorliegender Arbeit.

daz ich wæn ie von wîbe
reiner lîp wûrde geborn. (V. 934–940)

So sehr Flories Äußeres eine genaueste Beschreibung erfährt, so wenig scheint der Erzähler über die zukünftige Braut seines Titelhelden sagen zu wollen. Erstmals eingeführt wird sie indirekt durch ihr Dienstmädchen Nereja:

ob diu werlt einem man
älliu wære undertân,
und daz im gelîche
älliu künicrîche
dienten gar vûr eigen,
dem enkunde ich niht gezeigen
noch gerâten ze wîbe
deheine magt diu sînem lîbe
sô rehte wol gezæme
und diu ouch sô genæme
an allen dingen wære; (V. 3805–3815)

Selbst für den mächtigsten Mann der Welt, der alle Reiche unter sich zu vereinen mag, wäre Larie die ideale Frau. Sie sei zudem *unwandelbære* (V. 3816), was Seelbach / Seelbach mit *untadelig* übersetzen. Und würde Nereja müssen, würde sie jederzeit ihr Leben für sie opfern (V. 3820–3821: *dar umbe wolde ich mînen lîp / immer vûeren veile*). Die Schlagrichtung dieser Einführung ist eine gänzlich andere als bei Florie: Hervorgehoben werden ihre Vorzüge als Ehefrau sowie der Preis, den man für sie zu zahlen bereit sei. Ihre Schönheit als möglicher Auslöser für das Entbrennen der *minne* scheint sekundär, weil bereits nach dieser kurzen Rede *begunde si in [Wigalois; Anm. SLP] wetzen / unde reizen ûf den tût* (V. 3824–3825).

Das erste Aufeinandertreffen von Wigalois mit Larie geht zwar einher mit der obligatorisch erwähnten Schönheit Laries, die Wigalois nun dezidiert in den Bann der *minne* zieht – im Vergleich zu Florie reichen dem Erzähler zur Beschreibung dieser Schönheit aber nur acht Verse (V. 4128–4135). Es scheint ein Ungleichgewicht zwischen beiden Figuren zu herrschen, das allerdings pragmatisch erscheint, wenn man zu verstehen versucht, was *minne* im Wigalois bezeichnet. Mit Philipowski ist *minne* grob gefasst zu verstehen als „spezifisches Verhältnis, das sich unter sehr genau festgelegten Bedingungen zwischen zwei Figuren einstellt“, und weiters als „Struktur, die nicht in der Sozialform ‚Hof‘ ausgebildet und DURCH sie ins Leben gerufen wird, sondern den ‚Hof‘, die institutionalisierte Lebensform der Adligen, durch ihre ordnungstiftende Kraft konstituiert, dem Hof also bereits vorausliegt [Hervorhebung im Original].“²⁰⁴

²⁰⁴ Beide: Philipowski, Katharina-Silke: *Minne und Kiusche im deutschen Prosa-Lancelot*. Frankfurt/Main 2002 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1842), 93 und 94. Die *minne* ist in der neueren Emotionsforschung die Emotionsdarstellung, die am wenigsten erforscht ist. Vgl. Koch (2015), 71.

minne ist also etwas genuin Höfisches, das als übergeordnete Kraft die Beziehung zwischen Figuren strukturiert – und wiederum den Hof selbst konstituiert. Für Gawein und Florie bzw. Wigalois und Larie bedeutet das, dass die Umstände für die Art der Darstellung der Frauen entscheidend sind. Florie ist zunächst die Nichte eines unbekanntes Ritters, der mithilfe eines Zaubergürtels den großen Ritter Gawein besiegen konnte. Dieser lebt in einem wundersamen Land, das nur unter bestimmten Bedingungen zu erreichen ist – entweder mithilfe eines Gürtels oder der Begleitung Jorams. Der höfische Charakter dieser Umgebung steht somit keinesfalls fest: Er muss erst für die Rezipierenden, mehr aber noch für Gawein textintern geklärt werden, um *minne* zu begründen. Und das geschieht durch die detailreiche Darstellung des herrschaftlichen Gewandes Flories, durch die Gawein ihren höfischen Stand ablesen kann.

Eine genaue Beschreibung Laries und ihres höfischen Charakters ist, folgt man dieser Deutung, wiederum überflüssig. Laries Stand ist von vornherein klar: Sie ist Erbin von Korntin sowie Joraphas, damit sozial höhergestellt als Wigalois und – schenkt man Nereja Glauben – die ideale Ehefrau für einen mächtigen Herrscher. Die *minne* zeichnet sich somit in aller Deutlichkeit weniger als subjektiv oder gar als Gefühl aus, das Figuren individuelle Züge oder Tiefe verleihen kann. Die *minne* konstituiert vielmehr ein bestimmtes, später auch politisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Larie und Wigalois, von dem beide profitieren und das in weiterer Folge Handlung motiviert. Weil Wigalois *friuwe minne* unterworfen ist, kann er die große Korntinaventure auf sich nehmen. Weil er Larie *minnt*, kann er sich gegen den teuflischen Roaz durchsetzen.²⁰⁵ Und weil Larie Wigalois *minnt*, kann er Herrscher von Korntin sowie Joraphas werden – und als Laries Ehemann der mächtigste Mann der Welt. Die *minne* und sein *herzeleit* bestärken Wigalois und verdeutlichen die enge Verbundenheit zwischen beiden Figuren; eine Verbundenheit, die mit dem Rekurs auf den Herzenstausch aus dem *Iwein* nochmals eine Bestätigung erfährt – allerdings nicht ohne die Unterschiede beider Figuren hervorzuheben:²⁰⁶

sîn vestez herze liez der dâ
 bî der mägde wol getân:
 ir krankez herze vuorte er dan.
 nu sprechet wie sîn werde rât
 der ein krankez herze hât
 als er ze strîte rîten sol?
 dâ tuot im der gedinge wol

Philipowski wird deshalb erneut zitiert, weil sie in ihrer Dissertation einen brauchbaren Weg ebnet, um *minne* und deren Handlungsfunktionen in Texten des Mittelalters präzise zu fassen.

²⁰⁵ So stärkt ihn der Gedanke an Larie und seine *minne* zu ihr (V. 7581–7600).

²⁰⁶ *krankez herze* übersetze ich wie Seelbach / Seelbach als *schwaches Herz* und damit analog zu Wigalois *vestez* bzw. *beständiges Herz*.

und der muot den gît
diu süeze minne zaller zît; (V. 4439–4447).

Bei seiner Aventure behilflich sind Wigalois verschiedene Gegenstände, die ebenso teils direkt, teils indirekt Larie repräsentieren. Interessant sind ein *brôt*, dessen Gewürze jeglichen Hunger vertreiben und *muot* sowie *maht* verleihen (V. 4472–4475). Dieses wird ihm zwar nicht direkt von Larie übergeben, ihm allerdings von ihr gesandt, was Wigalois *harte vrô* macht (V. 4466–4468). Und ebenso wichtig ist eine vom verstorbenen König Jorel, dem Vater Laries, übergebene duftende Blüte (*bluot*), die gegen den übelriechenden Drachen Pftan helfen soll (V. 4742–4746).

Vor allem der Laib Brot verweist direkt auf Larie. Auch die Blüte ist hinsichtlich der Textchoreografie mit Larie verschränkt, wenn sie zweimal zusammen mit dem Brot hervorgeholt wird und der Text anschließend von Larie berichtet.²⁰⁷ Zwar geben Wigalois die Gerüche beider Gegenstände *guoten muot*,²⁰⁸ mehr aber noch schenkt ihm vor dem Pftan-Kampf die Erinnerung an seine Larie die benötigte *groze maht* (V. 5001). Dass die Erinnerung an eine Frau Kraft schenkt, ist in der Artusliteratur alles andere als subversiv. Es ist aber insofern interessant, als für die Erzeugung der Erinnerung mitgeführte Gegenstände reliquiengleich eingesetzt werden und die *minne* mit christlichen Kategorien überladen wird.

Die enge Verschränkung von *minne* und Gott erkennt man bereits an Wigalois' körperlichem Verhalten nach dem Anblick Laries: Er wirft sich wie ein Profess auf den Boden (V. 4220–4221), was Hahn als ein ‚Überspannen‘ des Bogens negativiert hat.²⁰⁹ Diese Geste ist aber deshalb wichtig, weil sie einerseits seinen Minnedienst gegenüber Larie verpflichtet; andererseits erfährt die *minne* implizit eine Verknüpfung mit dem christlichen Bereich. Diese Verknüpfung zeigt sich auch in der Bewältigung der Korntinaventure: Wigalois muss gegen verschiedene Gegner ankämpfen, wobei ihm sowohl die *minne* zu oder die Erinnerung an Larie behilflich ist – nicht zuletzt hervorgerufen durch die beiden Reliquien. Dieses Ineinandergreifen von göttlichem und weltlichem Bereich ist auch der entscheidende Unterschied zwischen Wigalois' Beziehung und der zum Scheitern verurteilten Beziehung seiner Eltern.

²⁰⁷ So heißt es beispielsweise ab Vers 5846: *dar inne lac daz reine brôt / verborgen und der süeze bluot. / des wart er vrô und dûhte in guot / daz im iht beliben was*. Die zweite Textstelle, in der die Blüte mit dem Brot eingeführt wird, findet sich ab V. 4999. Möchte man das Brot und die Blüte semiotisch deuten, wird die Verschränkung vom Laib Brot (die Analogie zum Leib Christi drängt sich auf) und der *bluot* (ein Begriff, der ebenso als *Blut* übersetzt werden kann), mit Larie als *wîp* noch offensichtlicher, vor allem eingedenk des häufig verwendeten Reimpaars *wîp – lîp*. Überlagert wird das, möchte man noch weiter gehen, allerdings wiederum christlich-eschatologisch (Brot/Blüte → Bort/Blut → Leib/Blut Christi).

²⁰⁸ Zur Kraft der Blüte: *von sînem [des Baumes; Anm. SLP] süezen bluote gie / ein smac reine unde guot; / der gap kraft und guoten muot* (V. 4616–4618).

²⁰⁹ Vgl. Hahn (1994), 49.

Erst beim Kampf gegen Roaz bricht sich vorwiegend die *minne* Bahn, wenngleich vorher Gott und *minne* eine überraschende, da sehr viel radikalere Verschmelzung erfahren. Die *minne* wird erhoben als ein Prinzip, das nicht nur zwischen Wigalois und Larie bzw. Gawein und Florie besteht, sondern ebenso zwischen Wigalois und Gott:

er sprach ,herre, dir ist bekannt
des mannes herze und sîn muot.
du maht wol übel unde guot
an mir begên, swederz du will.
nu soltiu dînes gewaltes spil,
herre, an mir erzeigen hie,
wand ich dich mit herzen ie
in mîner jugent geminnet hân,
sît ich mich quotes erst versan. (V. 6847–6855)

Umso wichtiger wird daraufhin die Rolle Gottes bei den drei letzten Kämpfen vor Roaz (Karioz, Marrien, Torwächter). Die Wunderkraft Gottes wird akzentuiert: Fesseln lösen sich durch Gottes Kraft (V. 6505–6507) und ein erstickender Nebel verschwindet (V. 6865–6868). Auch wenn der Text also beide Prinzipien (Gott, *minne*) gleichbleibend betont, sogar punktuell zu überlagern versucht, bleiben sie dennoch voneinander getrennte Bereiche, die gleichermaßen in die Figurenkonzeption des Wigalois Einzug finden.²¹⁰ Offensichtlich wird in diesem widerspruchsfreien Wechsel zwischen Minnedienst und Gottgläubigkeit (bzw. Gottminne) die Figurencharakterisierung als flexibler Prozess. Sie nimmt nicht durch eine Figurenentwicklung wie bei Hartmann oder Wolfram an Fahrt auf, sondern durch das stetige Anpassen verschiedener Register, die an den Protagonisten herangetragen werden.

3.5.2 Roaz und Japhite

Geklärt wurden drei Dinge: 1.) Wie sich die *minne* im *Wigalois* konstituiert, wie sie 2.) in Ansätzen Handlung motiviert und 3.) zusammen mit Gott die Erzählung und die Figurenkonzeption des Wigalois strukturiert. Ziel vorliegenden Kapitels ist es, anhand einer bestimmten Episode des Textes aufzuzeigen, inwiefern die *minne* mit den Figuren sowie ihren Figurenkonzeptionen verschränkt ist und welche Rolle sie für den Erzählzusammenhang als omnipräsente Erzähllogik spielt. Näher betrachten werde ich hierzu den Roaz-Kampf: Durch Roaz und Japhite erweist sich die Emotionsdarstellung als den Figuren übergeordnet, die die Figurenkonstitution beider zu bestimmen weiß.

²¹⁰ Darauf hat bereits Fuchs (1997) aufmerksam gemacht. Daher spricht Fuchs auch bei Wigalois von einem ‚hybriden Helden‘.

Der Roaz-Kampf (V. 3607–3972) ist die letzte Episode der Korntinaventure, die das erste Mal von Nereja exponiert wird und insofern interessant ist, als sich Gott deutlich zugunsten der *minne* zurückzieht.²¹¹ Roaz, ein ehemaliger Vertrauter des Königs von Korntin (Jorel), habe für Zauberkräfte *beidiu sêle unde leben / einem tievel gegeben* (V. 3656–3658). Durch seine *ungetriuwe* konnten eines Nachts 400 Ritter in die königliche Burg gelangen. *âne wer* wurden der König, seine Knappen, alle Männer und seine gesamte Ritterschar ermordet (V. 3729). In Hinblick auf Roaz werden also zwei Eigenschaften hervorgehoben: Sein Paktieren mit dem Teufel und sein *ungetriuwes* Verhalten, das Nereja nochmals zu betonen weiß:

nu wart der **ungetriuwe** man
 mînem herren heimlich
 und diente im aller tægêlich
 als er sîn eigen wære.
 mit mangem guoten mære
 vreut er im ofte sînen muot,
 als der **ungetriuwe** tuot:
 swen er dem manne schaden will,
 sô sagt er guoter mære vil
 und lachet in valschliche an;
 als tet der **ungetriuwe** man. (V. 3673–3683; Hervorhebungen SLP)

Auch König Jorel unterstreicht dessen *ungetriuwe* (V. 4717–4722), während die Ritter und Knappen Laries ihn als *heidenische vâlant* brandmarken (V. 4000). Von letzteren wird Wigalois sogar in Beziehung zum göttlichen Erlöser gestellt, wenn der *heidenische vâlant* von seiner Hand *müez vallen* wie es der Teufel durch die Hand Gottes tat (V. 3988–4004).

Die Positionen sind somit klar abgesteckt: Auf der einen Seite steht Wigalois, der ideale, gottgläubige Erlöser. Auf der anderen Roaz, der gefährliche Stellvertreter des Teufels als intriganter Mörder. Umso mehr überrascht die Einführung des Bösewichts, die unter gänzlich anderen Eindrücken steht: Die Figurenkonzeption von Roaz baut zunehmend auf der neuen, dem Figurenmodell von Roaz bisher fremden Kategorie der *minne* auf, wie vorliegende Analyse zeigen wird.

Nachdem Wigalois alle Hindernisse mit Gottes Hilfe gemeistert hat, fehlt ihm nur noch der Kampf gegen Roaz. Er findet sich in einer überaus edlen und herrschaftlichen Burg wieder. Zahlreiche Edelsteine, Gold und glänzende Mauern ‚leuchten um die Wette‘ (V. 7273–7281); der Raum, in dem der Kampf mit Roaz stattfinden wird, ist so *schæne und so wît*, wie Wigalois noch nie einen gesehen hat (V. 7309–7311). Nachdem zuvor die Natur (Pechnebel) und die

²¹¹ Gemeint ist damit die göttliche Wunderkraft, die Wigalois nicht mehr aus Notsituationen befreit. Wigalois muss auf eigene Faust Roaz bekämpfen.

darin lebenden Wesen (Drache, zentaurenähnliches Wesen) höchst eigentümlich und gefährlich inszeniert wurden, nimmt die bis dato schaurige und wundersame Jenseitswelt wieder bekannte Strukturen an.²¹² Plötzlich erscheinen zwölf edel gekleidete Jungfrauen. Als Roaz mit weißgüldener Rüstung den Raum betritt, ist er zwar in Begleitung eines Teufels (dieser schwebt ihm als *wolken* voraus; V. 7316–7324), nur steht er ihm nicht als Helfer, sondern als Wartender zu Seite:

daz was ein tievel, der im ie
half unde riet wie
er im verür die sêle gar.
ûf den gedingen kom er dar
daz si im wûrde âne strît,
wan des dûhte in michel zît. (V. 7325–7330)

Im Vergleich zu den zahlreichen Monstern und diabolischen Hindernissen, gegen die Wigalois zuvor ankämpfen musste, wird der Endgegner dem klimatischen Spannungsaufbau alles andere als gerecht.²¹³ Roaz ist längst nicht mehr der versierte Teufelsbündler, der er beim Meuchelmord an Jorel und seinem Gefolge war. Der Teufel ist nur kurz präsent und verschwindet alsbald aus der Erzählung: Er traut sich nicht näher an den mit einem Kreuzzeichen sowie einem priesterlichen *brief* geschützten Ritter Wigalois heran (V. 7334–7341). Roaz wird folglich dem Raum gleich seiner Gefährlichkeit beraubt, die ob der Spannungsförderung einer Rehabilitation bedarf: Der Erzähler konzentriert sich der neuen Umgebung entsprechend auf höfische Kategorien: Auf seine riesenhafte Größe, auf seine *manheit* und exzellente Kampfkunst:

vil sêre schûhte der heiden daz;
iedoch was er sô manhaft
daz er wol mit sîner kraft
vor in beiden trûwet genesen,
ob ir zwêne wærn gewesen.
[...]
Rôaz der gie gewâfent vûr,
michel als ein gîgant.
ein swert truoc er in der hant
des ecke nâch dem tôde sneit; (V. 7342–7356)

So sehr Roaz moralisch das Manko des mit dem Teufel paktierenden Ritters anhaftet, wird er indirekt durch den Raum und direkt durch den Erzähler höfisch charakterisiert. Roaz ist dem

²¹² Laut Eming ist der Einstieg in die Welt Korntins ein „Schwellenübertritt“ in eine Anderswelt mit jenseitigen Zügen. Vgl. Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur, Imagination, Realität Bd. 19), 187. Dennoch erscheint sie nach Veeh „nicht wie eine schlüssige Jenseitslandschaft“, auch wenn sich die Korntinaventüre „durch eine besondere Dichte jenseitsartiger Raumkennzeichen aus[zeichnet].“ Veeh (2013), 119.

²¹³ Vgl. Fasbender, Christoph: Der ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung. Berlin [u.a.] 2010, 103–104.

Protagonisten gar ebenbürtig und bisweilen wie Wigalois inszeniert, wenn ihm später *eins lewen muot* zugeschrieben wird (V. 7393).²¹⁴ Ein stricktes binäres Denken von Gut und Böse, wie es der Text vorbereitet, wird ad absurdum geführt sowie das Figurenmodell des teuflischen Widersachers durch personalisierende Elemente aufgebrochen. Folgt man Elisabeth Lienert ist das allerdings kein Novum in der mittelalterlichen Literatur. Es ist ein für Gegenfiguren notwendiges Verfahren, um Wigalois auf seinem letzten ‚Bewährungsweg‘ einen kompetenten Kämpfer zu ermöglichen.²¹⁵ Diese plötzlich positive Figurenzeichnung von Roaz über höfische Kategorien ist somit noch lange nicht zu Ende. Das beweist der Auftritt seiner *vrouwe*, der schönen Japhite.

Japhite ist ähnlich wie Florie eine Frauenfigur, der der Erzähler viel Raum gewährt: Der Kampf zwischen Roaz und Wigalois wird durch ihre Blicke und ihre Präsenz mehrmals unterbrochen. Vor allem aber ihr anschließender Tod samt ausufernder Klage und feierlich inszenierter Bestattung, lässt Wigalois als Protagonisten in den Hintergrund geraten (V. 8228–8344). Eingeführt wird Japhite ebenso wie Roaz mit zwölf höfisch gekleideten Jungfrauen, die allesamt hell erleuchtete Kerzen tragen (V. 7395–7407).²¹⁶ Ihre vom Erzähler angefügte Beschreibung ist an Vortrefflichkeit nicht zu überbieten:

sus kom diu vrouwe Japhîte
 zuo ir vriundes strîte
 gegangen harte schône.
 eine guldîne krône
 trouc diu vrouwe hêre.
 an ir was vrouwen êre
 und ganziu triuwe veste. (V. 7455–7461)²¹⁷

Während Roaz von verschiedenen Nebenfiguren *ungetriuwe* zugeschrieben wird, wird Japhite eng mit der *triuwe* verknüpft – eine Eigenschaft, die sie so unermesslich erfüllt, dass Japhite ihrem Geliebten in den Tod folgt. In Hinblick auf Wigalois gibt es also mit Japhite eine zweite

²¹⁴ Zu Erinnerung: Wigalois wird vor seinem Auszug aus dem Artusreich genauso beschrieben: *dem rîter was zer vreise gâch / wand er hêt eins lewen muot* (V. 1845–1846).

²¹⁵ Vgl. Lienert, Elisabeth: Antagonisten im höfischen Roman? Eine Skizze. In: ZfdAdL 147/4 (2018), 419–436, die die ambivalente Rolle der ‚Antagonisten‘ bzw. Gegenfiguren, wie sie sie lieber nennt, im Artusroman nachzeichnet als „Repräsentanten eines entgegengesetzten Wertesystems, die konsequent gegen den Helden agieren“ (436). Vgl. auch Kragl, Florian: Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman. In: ZfdAdL 141/1 (2012), 37–60, auf dessen Analyse Lienert aufbaut und der bereits die Bedeutung von Antagonisten als Figuren hervorstreicht, gegen die sich ein Sieg zu lohnen hat.

²¹⁶ Ein Evozieren der Gralsprozedur im *Parzival* ist offensichtlich.

²¹⁷ So wird unmittelbar vor bzw. während ihres ausgedehnten Todes dreimal ihre *triuwe* zitiert (V. 7745–7746; V. 7879–7880; 7901–7903). Etwas später wird sie als die reinste aller Frauen beschrieben: *ezn lebte bî den zîten / dehein vrouwe mit sô reinen siten*. (V. 8017–8018). Ebenso sei sie die Frau mit der meisten *triuwe*: *getriuwer wîp niene wart / geborn noch sô valschlôs* (V. 8272–8273).

Kontrastfigur zu Roaz (*ungetriuwe* – *triuwe*: Roaz – Japhite), die aber anders als Wigalois zweierlei vermag: Einerseits eine Negativierung Roaz; immerhin ist er *ungetriuwe* und steht der Figur mit der meisten *triuwe* gegenüber. Andererseits eine Positivierung: Als ‚reinste aller Frauen‘ (V. 8017–8018) befindet sich Japhite in einem *freiwilligen* engen Zusammenschluss mit Roaz, der dadurch erneut ein Stückchen Profil dazugewinnt.

Wie eng deren Verbindung ist, zeigt sich an der szenischen Darstellung des Kampfes: Viermal unterbricht der Erzähler den Zweikampf. Japhites Gedanken werden nicht nur eingefangen, sondern der Erzähler leiht Japhite im Zuge einer internen Fokalisierung die Stimme. Diese nutzt Japhite, um ihrem Roaz positivere Züge zu verleihen und ihn gänzlich aus dem Konnex mit dem Teufel zu lösen. Denn ihr Mann sei ein *helt*, an *mänliche kraft* und im Kampf unübertroffen (V. 7534–7541). Diese positive Zeichnung weiß der Erzähler jedoch mit einem harten Schnitt zu konterkarieren:

er hêt mænliche kraft
und ganze kunst ze strîte;
des sluoc er wunden wîte;
dâ von wart manger sigelôs
der sînen lîp von im verlôs.
er was gar âne triuwe;
sîn herze dâ von riuwe
und vil grôze swære gevie,
swen er ze guote iht begie;
grimmes muotes was er vol. (V. 7537–7546)

In diesem Textabschnitt scheint der Kontrast zwischen dem Erzähler und Japhite denkbar groß. Roaz ist zwar ein guter Kämpfer, aber erneut *âne triuwe* und *grimmes muotes*, was ob der Anordnung stärker als relevante Figureninformation wiegt als seine zuvor ausgeführten positiven Eigenschaften.²¹⁸ Besonders ab diesem Textabschnitt ist zu beobachten, dass die Rollen zwischen Japhite und dem Erzähler getauscht haben. Japhite trägt dazu bei, Roaz in ein gutes Licht und damit auf Augenhöhe mit Wigalois zu rücken, während der Erzähler Roaz subtil zu negativieren versucht.

Hierfür zurück zum Kampf, der – erwähnt wurde es schon – von Japhites Präsenz tangiert wird. Der Schlagabtausch zwischen Kampf und weiblicher Reaktion erinnert stark an den Schönheitskampf zwischen Iders und Erec. Denn Enite spielt in diesem mit ihrer dreimaligen Erwähnung ebenso eine auffallende Rolle.²¹⁹ Während es im *Erec* aber um die beiden Protagonisten

²¹⁸ Siehe Kap. 2.1.2, in dem erklärt wird, dass erst- und letztgereichte Informationen von Rezipierenden als besonders relevant eingeschätzt werden.

²¹⁹ Vgl. V. 755–949 im *Erec*. Zweimal lenkt Erec den Fokus auf Enite, womit ein weiterer Unterschied zu Roaz ersichtlich wird. Erec wendet sich aktiv zu seiner Frau, Roaz kämpft allein.

geht, um den (noch nicht) idealen Helden und seine *getriuwe* Enite, geht es im *Wigalois* um einen mit einem Teufel paktierenden Mörder und seine heidnische Frau. Daher kann er auch nicht wie sein hartmannsches Pendant aus dem Anblick seiner Frau Kraft schöpfen – stattdessen ist er ein entschiedener Einzelkämpfer, der Japhite während dem Kampf Abstand zu nehmen befiehlt (V. 7480–7485).

Die Problematik dieser Inszenierung erscheint evident, auch wenn die Negativierung Roaz alles andere als offensiv, sondern erst eingedenk des *Erec* durch eine subtile Akzentuierung einer falschen, weil unharmonischen und einseitigen *minne* verständlich wird. Aktiv zur Sprache gebracht wird diese erst nach dem Tod des ungleichen Paares: Der Erzähler gibt nach einer überraschenden Heldenehrung Roaz‘ zu verstehen, dass die Beziehung zwischen beiden unter Ausschluss der Öffentlichkeit bestand. Roaz hatte als einzigen Mann nur seinen Torwächter Adan in die Nähe seiner Burg gelassen – denn er fürchtete, dass sich Japhite *gewante an einen andern man* (V. 8051). Die *minne* wird als die große Problematik zwischen beiden Figuren in Szene gesetzt. Von Japhite wird sie zwar richtig verstanden, von Roaz aber falsch ausgelebt.

Trotz seiner überragenden Kampfkunst ist Roaz‘ eigentliches Manko im höfischen Bereich zu suchen – im Ausleben einer asymmetrischen *minne*, die, folgt man Philipowski, diesen höfischen Bereich erst zu konstituieren vermag. Dahingehend ist Gottzmanns Befund, dass der Roaz-Kampf „unter dem Zeichen der Minne [steht]“, mitunter recht zu geben.²²⁰ Sehr offensiv betont der Erzähler kontrastreich das starke und symmetrische Bündnis zwischen Wigalois und Larie, wenn Wigalois für Larie um sein Leben kämpft (V. 7588–7595) und sich in Minneerklärungen verausgibt (V. 8100–8121). Der Erzähler stoppt sogar die Handlung über mehre Verse mit Überlegungen zum Charakter der *minne*, womit ein Hinlenken auf diese offensichtlich wird (V. 7884–7895).²²¹ Umso bezeichnender ist es auch, wenn sich Japhite wieder in den Vordergrund schiebt, um nach zerstörerischem Verhalten gegenüber ihrem Körper (Haarausreißen, heftige Schläge, Kleiderzerreißen) Roaz und ihre beidseitige *minne* ein letztes Mal zu betonen. Unterstrichen wird dadurch jedoch abermals ihre einseitige *triuwe*:

owê, Rôaz, vil lieber man,
ich muoz **dich** klagē, des gêt **mir** nôt;
von **dînem** tôde bin **ich** tôt;
du wære **mîn** herze und **mîn** lîp,
ich **dîn** herze und **dîn** wîp;
wir hêten **beidiu** einen muot;
swaz **ich** wolde, daz dûht **dich** guot;
swaz **du** woldest, daz wolde ouch **ich**;

²²⁰ Gottzmann (1979), 118. So weit wie Gottzmann, 121, möchte ich aber nicht gehen, wenn sie die *minne* als die „zentrale Aussage des Epos“ liest.

²²¹ So fragt sich der Erzähler, woran Japhite gestorben sei – ob am *herzeleit* oder an der *herzeliep*.

nu hât der ganze wille sich von **dînem** tôde gescheiden
 enzwischen **uns beiden**;
 sît **dîn** herze ie was **mîn**,
 und aller **mîn** wille **dîn**,
 sô sol **dîn** tôt **mîn** tôt ouch sîn! (V. 7723–7736; Hervorhebungen SLP)

Die Häufung der Pronomina ist enorm; vorherrschend sind aber Singularformen in erster und zweiter Person – sowohl bei den Personal- als auch bei den Possessivpronomen. Pluralformen kommen nur viermal vor (*wir, beidiu, uns, beiden*). Obwohl also inhaltlich eine stark beidseitig wirksame *minne* evoziert wird, die beide umso stärker zu verschmelzen sucht – sogar über den Tod hinaus –, ist formal das Einseitige tonangebend. So ist es auch für den Roaz negativierenden Erzähler ein Leichtes, alle Hoffnung Japhites, als *ein muot* auch im Jenseits zusammenzubleiben, zunichtezumachen. Roaz' Körper wird von einer Teufelsschar weggeführt und Japhite allein kostbar begraben. Das nüchterne Resümee des Erzählers: *hie lâgen samet vieriu tôt: / zwô sêle und zwêne lîbe; / dem manne und sînem wîbe* (V. 7754–7756).²²²

Auch wenn der Text durch die von Japhite erzeugte Ambivalenz von Roaz erneut auf Widersprüchlichkeiten zuzusteuern scheint,²²³ fokussiert er letztlich die unharmonische Minnebeziehung des Heidenpaares. Allen Ehren zum Trotz bleibt Roaz eine klassische Gegenfigur, deren Funktion zum einen darin besteht, eine Kontrastfolie für den umso grandioseren Protagonisten und seine symmetrische Beziehung zu bieten. Zum andern besteht seine Funktion in der Profilierung jener Figur, die wiederum am stärksten auf die Konstitution seines eigenen Figurenmotells rückwirkt: Der Japhite, der Inkarnation der *minnetriuwe*.

Nach dem Tod Roaz' richtet der Text daher jeglichen Fokus auf die zurückgelassene Witwe und deren *triuwe*, die sowohl durch ihre heftigen Klagegebärden als auch vom Erzähler (V. 8013–8016: *dô wende manic heidenîn / [...] ir vil lieben vrouwen dâ, / die getriuwen vrouwen Japhîten.*) unterstrichen wird. Weil Roaz tot ist und es letztlich nur noch um Japhite geht, kann der Erzähler sukzessive Abstand nehmen von seiner zuvor subtil wie offensiv durchexerzierten Negativierung von Roaz. Mehr noch liefert er eine abschließende Heldenehrung nach (V. 7790–7835), die die heftigen Reaktionen Japhites umso verständlicher macht, aber auch ihre *triuwe* mit Nachdruck hervorkehrt.²²⁴

²²² Vergessen darf man hier freilich nicht, dass sie allein schon deshalb nicht zusammen im Jenseits als ein *muot* oder eine *sêle* bestehen können, weil sie als Heiden ungetauft sind. Diese Problematik führt beim Erzähler zum Schluss, dass zumindest die edle Japhite durch ihre Tränen vor ihrem Tod eine Taufe erfahren habe (V. 8031–8032: *ir touf was diu riuwe / die so dolte umb ir liep.*)

²²³ Verwiesen sei auf Kap. 3.2.2 dieser Arbeit, in dem die Figurenmotivation auch nicht ohne Unstimmigkeiten auskommt.

²²⁴ Bei dieser Heldenehrung werden wieder seine *kraft* und *manheit* betont, sowie seine Ritterlichkeit: *Rôaz sô rîterlîche streit / daz er den prîs dâ gewan, / als er ê oft hêt getân* (V. 7819–7821). Weiters heißt es: *Swaz er mit sîner manheit / ganzes lobes hêt bejeit / vil rîterlîche sîne tage* (V. 7831–7833).

Auf ein Neues beweist sich die Figurendarstellung angesichts der Emotionsdarstellungen als flexibel. Sie ist der *minne* als einer primären Emotionsdarstellung untergeordnet, durch deren Akzentuierung sogar ein intriganter Mörder zu einem ehrenwerten Ritter verwandelt werden kann. Der Text schreitet dabei auf gänzlich bekannten literarischen Wegen (Parallelen zum Schönheitskampf im *Erec* sind ersichtlich). Er setzt aber wieder eingedenk des kompetenten Modell-Lesers andere Aspekte in Szene, um der *minne* den Raum zuzubilligen, den sie braucht, um die angestrebte Didaxe zu verdeutlichen: Den Kontrast von falscher zu richtiger *minne*. Angesichts des Erzählzusammenhangs fungiert die Emotionsdarstellung aber auch als einendes Element, das unterschiedliche Figuren miteinander sowie die Figuren mit der Handlung sinnvoll zu verbinden vermag.

3.6 Gelenkte Gefühle

Als die Errungenschaft des *Wigalois* wurde ein neues Akzentuieren von Figurenwahrnehmungen gewertet,²²⁵ das Fuchs als ‚Dramatisierung‘ beschrieben hat.²²⁶ Gemeint ist damit das bewusste Einsetzen von, in weiterem Sinne, emotionalisierenden Elementen. Aber durch welche narrativen Mechanismen kommt es zu einer solchen Emotionalisierung der Erzählung? Und welche Rolle spielt hierbei der Erzähler und seine mögliche ‚Involviertheit‘ in die Diegese?

Die bisherigen Kapitel standen im Zeichen der Handlungsfunktion – sowohl in Hinblick auf das Erzählkonzept als auch auf das Verhältnis zwischen Figuren und ihren übergeordneten oder zugeschriebenen Emotionsdarstellungen. Um die Analyse des *Wigalois* abzuschließen, wird nun eine rezeptionsorientierte Analyse angeschlagen, die bisher nur in Ansätzen geboten wurde. Untersucht werden anhand der Korntinaventüre die Erzählerkommentare und die Darstellungsmechanismen auf Ebene des *discours*, um einem möglichen Affizieren durch den Erzähler/die Erzählung nachzuspüren. Vor allem ein Artikel zu Erzähleremotionen bei Hartmann, Wolfram und dem Pleier von Lena Zudrell²²⁷ sowie die bereits in Kap. 2.4 erwähnte Studie von Annette Gerok-Reiter²²⁸ wird diesem Kapitel Pate stehen. In Rekurs auf den Prolog möchte ich aufzeigen, dass der Text als textexterne Wirkabsicht sowohl das Ziel der Illusionssteigerung verfolgt

²²⁵ Vgl. Wehrli (1969), 227.

²²⁶ Vgl. Fuchs (1997), 214.

²²⁷ Vgl. Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und dem Pleier. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), 47–62.

²²⁸ Gerok-Reiter hat bereits Distanzierungs- wie Identifikationsstrategien während der Ruel-Episode untersucht, um das Verhältnis von Didaxe und Fiktion im *Wigalois* auszuloten. Ihre Vorarbeit samt Herangehensweise wird im Folgenden übernommen. Vgl. Gerok-Reiter (2009).

als auch den Akt des Erzählens selbst zu thematisieren versucht – und dass er genau damit seine poetologische Reflexion offenbart.

3.6.1 Erzählerkommentare

Betrachtet man die Erzählerkommentare im *Wigalois*, erkennt man schnell einen nicht nur überaus präsenten, sondern einen stark in die Diegese eingreifenden Erzähler. Er markiert sich selbst,²²⁹ er deutet voraus²³⁰ und er unterbricht die Erzählung regelmäßig mit gesellschaftskritischen Einschüben oder moralischen Sentenzen. Letztere sind in Verwendung, um Frauen, deren angebrachtes Benehmen²³¹ oder Gott zu ehren. Dabei wirken sie kohärent zum Erzählten, indem sie schnell zur Diegese zurückführen. Wenn zum Beispiel die ärmlichen Fischerleute eingeführt werden, wird ihr Fund des ohnmächtigen Wigalois‘ mit göttlichem Erbarmen erklärt. Angeschlagen wird ein predigender Ton:²³²

got der was erbarmic ie;
daz erzeiget er an manger stet,
wan swer mit lûterm gebet
an in genâde suochet,
sîn barmunge in beruochet,
als wirz an den buochen lesen;
ern welle uns genædic wesen,
unser einer möhte niht genesen.

Sus liez er sich erbarmen
die selben gotes armen (V. 5306–5315)

Das Ziel dieses Einschubes ist ein klares: Gott zusätzlich zu den Glaubensbekundungen von Wigalois in den Fokus zu rücken, die in der Korntinaventüre überproportional gehäuft vorkommen. Diese Vorrangstellung Gottes muss sich auch in den Erzählerkommentaren niederschlagen.

Viel wichtiger für die Fragestellung sind aber jene Kommentare oder Einschübe des Erzählers, die eine emotionale Anteilnahme erkennen lassen. Nachdem Wigalois vom sterbenden Pftan

²²⁹ Gemeint sind bekannte Erzählfloskeln, bei denen das Ich eine prominente Rolle spielt: *Ich sagiu wie sim tâten* (V. 5334), [...] *daz will ich iu sagen* (V. 6436) oder *als ich iu ê gesaget hân* (V. 6748).

²³⁰ So beispielsweise vor Wigalois‘ Aufbruch zur Korntinaventüre, wenn der Erzähler folgendermaßen jegliche Spannung vorab zu konterkarieren weiß: *er [Gott; Anm. SLP] liez in an der vart bejagen / solhen prîs der in noch wert* (V. 4460–4461). Zusätzlich bestätigt auch Jorel den Rezipierenden, dass Wigalois die Aventüre bestehen werde: *du [Wigalois; Anm. SLP] erslehst den wurm, daz ist wâr* (V. 4777); *wan du gesigest dem heiden an* (V. 4830).

²³¹ Beispielsweise bei V. 5470–5479, wo nochmals betont wird, dass *diu reinen wîp sint alle guot; / si gebent ofte guoten muot* (V. 5477–5478).

²³² Schiewers Fazit lautet daher: “Wirnt benutzt den Artusroman, um zu predigen.“ Schiewer (1992), 156.

regelrecht zerquetscht wird, ihm Blut aus der Nase und den Ohren fließt und er sodann einen Abgrund hinab geworfen wird, meldet sich der Erzähler folgendermaßen zu Wort: *owê, jâmer unde ôwe, / daz er sô jâmerlîche lac / des herze ie niwan tugent plac!* (V. 5123–5125). Diese Struktur findet sich während der Korntinaventüre noch zwei weitere Male.²³³ Die Klage beginnt mit der emotiven Interjektion *owê* und endet nach drei Versen. Der Erzähler beklagt hierbei Wigalois' *jâmerlîche* Situation und inszeniert sich als empathischen und teilnahmevollen Beobachter. Er nimmt also mehr homo- denn heterodiegetische Züge an,²³⁴ öffnet simulativ dem Rezipierenden die Situation und bietet eine Rezeptionsanweisung des Geschehens. Dennoch schreibt sich der Erzähler keine Emotion wie Mit-Leid direkt zu bzw. gibt offen zu verstehen, dass ihm die Umstände Wigalois' leidtäten oder ihn in Angst versetzten, wie es in Hinblick auf Zudrells Studie die Wolfram- und Hartmann-Erzähler tun.²³⁵ Vielmehr sind es abermals Wigalois' *jâmer* und *leit*, die in den Kommentaren erwähnt werden und dadurch eine Bekräftigung vor allem gegenüber den Rezipierenden erfahren. Vom Erzähler im *Parzival* übernimmt er aber dessen zum Ausdruck gebrachtes Unvermögen, den Lauf der Handlung zu beeinflussen.

Hierzu wieder ein konkretes Textbeispiel: Wigalois hat Pftan, das Waldweib Ruel und Karrioz, den Ritter Glois, bezwungen. Er trifft anschließend auf Marrien, ein zentaurenartiges Wesen mit Schuppen, das einen Topf mit loderndem Feuer in den Händen hält. Wasser vermag es nicht zu löschen. Nachdem Wigalois' Schild und Waffenrock bereits verbrannt wurden, klagt Wigalois Gott seine Not. Der Erzähler wiederum beklagt die Aventüre als solche:

nu seht, welch âventiure
 durch sînen muot er muose doln!
 über einen schrit wold ich niht holn
 den kumber und die arbeit
 die er von sînem muote leit!
 daz sî iu vür wâr geseit. (V. 6981–6986)

Neben der Anteilnahme am Geschehen macht sich durch die Zeichensetzung im zweiten Vers subtil Ärger breit. Beinahe wütend wirken die ersten beiden Verse, die das Ergebnis der von Wigalois angestrebten und entschlossen verfolgten Aventüre mehr schlecht als recht in Szene setzen. Die Folge ist aber wiederum ein fiktionalisierendes Moment: Denn die Abgeschlossenheit der Diegese wird akzentuiert, auf die der Erzähler nicht eingreifen kann und die er insofern ertragen muss. Das Erzählte steht – wenngleich nur inszeniert – über dem Erzähler. Dagegen

²³³ Einmal bei V. 5169–5171, als die Gefährten Morals als tot offenbart werden und ein weiteres Mal bei V. 5356–5358, nachdem die armen Fischer Wigalois' Zaubergürtel an sich genommen haben.

²³⁴ Denselben Befund bietet Gerok-Reiter (2009), 164, zu den Erzählerkommentaren während der Ruel-Episode.

²³⁵ Vgl. Zudrell (2017), 50 und 53.

hilft auch nicht sein erkenntlich gemachter Gegenwillen, den er nochmals durch *daz sî ui vür wâr geseit* zu betonen versucht.

Im obigen Zitat fällt die direkte Ansprache der Rezipierenden auf. Des Öfteren spricht der Erzähler direkt zur Rezipierendeninstanz (*nu seht, nu hæret*); er führt diese Ansprache aber insofern weiter, als er die Rezipierenden direkt zu Wort kommen lässt. So beispielsweise, wenn Ruel den gefesselten Wigalois an den Haaren zu einem Baumstumpf schleift, um ihn mit seinem eigenen Schwert zu köpfen. Im Text heißt es: *nu sprechet, wiez im dâ ergê* (V. 6421). Nachdem der Erzähler zuvor Spannung erzeugt hat, weil er in Zweifel zieht, ob Wigalois vor diesem *wîbe* mit seinem Leben davonkomme (V. 6413–6416), lässt er die Rezipierenden direkt sprechen.²³⁶ Die Erzählinstanz wird somit mit der Rezipierendeninstanz enggeführt, eine für die Rezipierenden berechnete Frage offen artikuliert und schließlich beantwortet: Gott kommt Wigalois zu Hilfe, denn Wigalois' Pferd beginnt laut zu wiehern. Ruel meint, den schrecklichen Drachen Pftan zu hören, und nimmt Reißaus. Interessant ist hierbei, dass Gott erneut erzählerisch mit Larie verknüpft wird, wird sie doch unmittelbar vor dem göttlichen Eingreifen von Wigalois erwähnt (V. 6423–6424: *in dirre nôt gedâht er / der schœnen magt Lârîen*).

Fasst man die Befunde zum Erzähler zusammen, fällt hinsichtlich der Funktionalität seiner Äußerungen zweierlei auf. Erstens wird die Autorität der Erzählung, nicht dem Erzähler eingeräumt. Bei Wolfram oder Hartmann thematisieren die Erzähler noch ihr eigenes Ich und die ihnen selbst zugeschriebenen Emotionen. Zweitens verstärkt der *Wigalois*-Erzähler durch sein implizites, aber keinesfalls explizites Mit-Leid die Notlage seines Protagonisten. Die Aussage der Szene, nämlich das *leit* des Wigalois, wird damit verständlich gemacht, indem die Erzählerkommentare „einen Rahmen für dieses Verstehen setzen und es weitgehend steuern.“²³⁷ Sie fungieren also als relevante Anweisungen für die Rezipierenden, die in weiterer Folge dem Evozieren von Mitgefühl und damit der Illusionssteigerung dienlich sind.

3.6.2 Zwischen Nähe und Distanz

Unterstrichen wird dieses Evozieren durch bestimmte Identifikationsstrategien, die die Spannung ob des Geschehens zu bestätigen suchen, wie es bereits Gerok-Reiter anhand der Ruel-

²³⁶ Beispiel übernommen von Gerok-Reiter (2009), 164.

²³⁷ Vgl. Meyer, Matthias: *Sô dunkte ich mich ein werltgot*. Überlegungen zum Verhältnis Autor-Erzähler-Fiktion im späten Artusroman. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman*. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Tübingen 1993, 185–202, hier 186.

Episode aufgezeigt hat. Dazu zählen unter anderem der Wechsel der Modi, eine plastische Beschreibung sowie die Spannungsförderung durch eine stark zeitraffende Darstellung.²³⁸ Als Wigalois gen Glois zu Roaz reitet, wechselt der Erzähler zu einer internen Fokalisierung (V. 6250–6267). Die Rezipierenden folgen Wigalois auf Schritt und Tritt aus seiner Perspektive bis zum Erscheinen des Waldweibs, dessen Kreatürlichkeit detailreich beschrieben wird. Das Erzähltempo ist bei ihrem Angriff stark angezogen und wirkt umso schneller durch den zuvor intensiv auserzählten Fund Wigalois‘ samt Bergung des Helden. Bei dieser wird das Erzähltempo erheblich gedrosselt.²³⁹

Gleiche Mechanismen finden sich vor dem Pftan-Kampf. Wieder vollzieht der Text einen Wechsel der Modi vom Erzähler zum Protagonisten, das Tempo nimmt Fahrt auf und Pftan erfährt eine plastische Beschreibung über knapp 50 Verse hinweg (V. 5025–5074). Allerdings verfolgen die Rezipierenden nicht nur Wigalois aus seiner Sicht, sondern können sogar Einsicht nehmen in seinen emotionalen Zustand. Bevor Pftan sich durch Lärm in Form von herabstürzenden Bäumen bemerkbar macht, bietet der Erzähler in einer auf Nähe getrimmten, weil nah an Wigalois‘ Wahrnehmung befindlichen Darstellung eine Innenschau des Protagonisten:

sîn sorge was vil manicvalt.
 dô nam er üz der taschen sîn
 daz brôt und das blüemelîn;
 des süeze gap im guoten muot:
 vür übeln smac was ez guot.
 ab dem brôte beiz er zehant;
 sus wartet sich der wîgant
 zuo der ängestlichen nôt;
 ez dûhte in ein vil reinez brôt,
 wand imz sîn vrouwe hêt gegeben
 ze vristen an der nôt sîn leben; (V. 4990–5000)

In direkter Rede gibt Wigalois nach Erscheinen des *ungevüegen wurm* (V. 5013) seine Sorgen wieder: *er gedâhte ‚und sol ich dich bestên, / daz ist mir ein ängestlichiu nôt! / waz da umbe, lige ich tôt?‘* (V. 5015–5017). Wieder zielen narrative Mechanismen auf Ebene des *discours*, aber auch konkrete Wahrnehmungselemente auf jener der *histoire* auf den „empathischen Mitvollzug des Rezipienten“²⁴⁰ – und zwar umso mehr durch die dezidierten Emotionsdarstellungen auf Seiten der Figuren.

²³⁸ Vgl. Gerok-Reiter (2009), 163–166.

²³⁹ Wigalois wird in weniger als 20 Versen gefesselt, seiner Rüstung entledigt, an den Haaren fortgeschliffen und beinahe geköpft (V. 6406–6422). Vgl. Gerok-Reiter (2009), 164. Dagegen erstreckt sich der Fund Wigalois‘ nach dem Pftan-Kampf bis zum Fortsetzen seiner Aventure auf mehr als 1.000 Verse (V. 5141–6203).

²⁴⁰ Gerok-Reiter (2009), 166.

In der soeben besprochenen Szene fällt der Auftritt Pfetans auf. Pfetan kündigt sich mit Lärm an: *dâ hörte er mangan grôzen val / von den starken esten; / diu boume begunden bresten* (V. 5005–5007). Neben der Innensicht des Protagonisten bzw. Erzählers ist auch der Einsatz von akustischen Markern ein nächststiftendes Verfahren, um die folgende detailreiche Beschreibung des Drachens zu unterstreichen, aber auch um, wie Fuchs es nennt, die Erzählung ins ‚Gruselige‘ zu steigern. Die akustische wird neben der visuellen Wahrnehmung zu einem Spannung erzeugenden Leitthema erhoben. So beispielsweise vor dem Roaz Kampf, wenn Wigalois den durch Edelsteine hell erleuchtenden Palast betritt, plötzlich ein donnernder Blitz einschlägt und sich Wigalois in vollkommener Finsternis wiederfindet (V. 7279–7291). Oder wenn Wigalois vor seinem Einzug in das Land Korntin des nachts ein loderndes Feuer im Wald beobachtet, das von klagendem Wehgeschrei begleitet wird:

man hœret dâ niwan wê! wê!
schrîen die langen naht;
des tages ist ez âne braht
und alles schalles lære (V. 4309–4312).

Das Changieren mit Licht und Finsternis, mit lautem Krach, Geschrei und vollkommener Stille,²⁴¹ sind weitere Verfahren, um das emotionale Miterleben der Rezipierenden zu intendieren. Sie begleiten synästhetisch das Verhalten des Protagonisten: Bei Roaz greift er in der Dunkelheit kampfbereit zum Schwert. Und beim Feuer samt Geschrei folgt ein Gebet zu Gott und ein entschlossenes Zubettgehen, um am nächsten Tag hastig alle Reisevorkehrungen zu treffen. Lichtregie wie akustische Marker betonen ein, wie Wehrli es bereits wohlwollend nannte, neues Empfinden.²⁴² Denn „[d]ie Spannung und Dramatik wird nicht mehr produziert durch die Handlung des Helden – es ist nicht interessant, was der Held *tut*, sondern was der Held *erlebt*. [Hervorhebungen im Original].“²⁴³

Trotz aller illusionssteigernden Verfahren gibt es aber auch narrative Strategien, die den Text genauso in ein Oszillieren zwischen Distanz und Nähe kippen lassen – verwiesen sei hierzu wieder auf Gerok-Reiter. Sie nennt unter anderem obszön-ironische Tendenzen im Erzählen bei Ruel, didaktische Einschübe oder aber die Inkonsequenz in der Wahl der Modi.²⁴⁴

Nach dem erfolgreichen Kampf gegen Karrioz findet sich Wigalois vor einem Tor wieder, vor dem ein drehendes Rad mit Schwertern montiert ist. Bis zu diesem unpassierbaren Hindernis

²⁴¹ Während des Roaz-Kampfes wird beispielsweise vom Erzähler betont, dass niemand ein Wort zu sprechen wagt: *sin getorste nieman scheiden, / noch dar zuo gesprechen ein wort* (V. 7515–7516).

²⁴² Vgl. Wehrli (1969), 227.

²⁴³ Fuchs (1997), 169.

²⁴⁴ Vgl. Gerok-Reiter (2009), 167–170.

wird erneut die Umgebung nah an der Figur des Protagonisten beschrieben. Mit einer direkten Rede Wigalois' wird zudem Nähe aufgebaut; er bittet Gott um Schutz, während er das Tor bewacht. Dabei erhebt sich der erstickende Pechnebel, der sich zuvor auf einen See niedergelassen hat (V. 6809: *Des wart der rîter niht gewar*). Das erfahren aber nur die Rezipierenden. Spannung wird befördert.

Als Wigalois schließlich den Nebel bemerkt, ist es schon zu spät: Er kann weder *vür noch hinder sich* (V. 6815). Wieder lässt der Text die Rezipierenden direkt zu Wort kommen: *nu sprecht wêr im ze trôste / dâ mohte komen an der stat!* (V. 6818–6819). Und wieder meldet sich der Erzähler mit einer emotiven Interjektion: *ôwe der nôt die er dâ vant!* (V. 6829). Umso mehr drosselt ein plötzlich von Wigalois initiiertes Lobpreis Gottes die Handlung: Er gibt sich geschlagen (V. 6837: *ich will ouch im des siges jehen*), lobt die Barmherzigkeit und Weisheit Gottes (V. 6859–6860: [...] *in dîne grôze erbarmicheit, / wan du erkennest wol herzeleit.* '), um sich anschließend schlafen zu legen. Eine gewisse Ironisierung in der Darstellung, die zu Komik führt, ist nicht zu leugnen, zumal unvermittelt nach dem Einschlafen des Helden die Erzählung abbricht. Nach einer kurzen Pause kommt wieder die Allmacht Gottes zum Zug, die das Schwertrad stoppt und den Nebel wegweht. Erneut ist sodann der Erzähler mit einer didaktischen Einlage am Wort (Modi-Wechsel). Das soeben singuläre Ereignis wird dadurch „auf eine allgemeine Ebene [gehoben]“²⁴⁵ und der Akt des Erzählens durch die Eingriffe des Erzählers akzentuiert:

got ist niht ze swære
noch ze grôz sîner kraft.
er hât in sîner meisterschaft
alle crêatiure,
bøese unde tiure. (V. 6874–6873)

Das Evozieren von Mitgefühl und Spannung als zentrale, textexterne Wirkabsicht der Figurendarstellung sowie der Emotionsdarstellungen erfolgt auf drei Wegen: Erstens durch die Erzählerkommentare, die das *leit* des Protagonisten in den Vordergrund rücken. Der Erzähler ordnet sich dabei der Erzählung unter, indem er die Unmöglichkeit, in die Erzählung einzugreifen und das *leit* des Wigalois als unumkehrbar betont. Zweitens erfolgt die Emotionalisierung durch die vermittelte ‚Stimmung‘ des Textes; durch den Raum und stark synästhetische Marker. Und drittens trägt der Modus und die Zeitraffung auf Ebene des *discours* zu einer Emotionalisierung bei.

²⁴⁵ Gerok-Reiter (2009), 169.

Dennoch gibt es ‚Gegentendenzen‘, wie es Gerok-Reiter nennt, die „mit der internen Fokalisierung passagenweise brechen und – in unterschiedlichen Graden – auf Distanz zielen [...]“²⁴⁶, darunter ein klar heterodiegetischer Erzähler und teils ironische Züge, sodass beide Elemente, distanzierende wie nächststiftende, gleichbleibend nebeneinanderstehen. Gerade aber durch die Polyphonie sowie das Oszillieren verschiedener Erzählweisen wird umso mehr die Fiktion als solche betont.²⁴⁷ Der Erzähler des Wigalois löst im Grunde das ein, was er bereits im Prolog angedeutet hat: Eine Erzählung, bei der man genau zuhören muss, um ihren Wert zu erkennen.

²⁴⁶ Gerok-Reiter (2009), 170.

²⁴⁷ Vgl. Gerok-Reiter (2009), 171.

4. Schluss

In diesem Schlusskapitel werden die zentralsten Ergebnisse vorliegender Arbeit kompakt zusammengetragen und in Hinblick auf die Forschungsfrage zusammengeführt. Zum Abschluss gibt es einen kurzen Ausblick zu weiteren, noch unbeleuchteten Aspekten des *Wigalois*. Er soll Inspiration für Analysen vergleichbarer Texte der ‚Nachklassik‘ bieten.

4.1 Zusammenfassung und Conclusio

Dieser Arbeit vorangestellt waren 1.) die Frage nach dem Verhältnis von Figuren und Emotionsdarstellungen im *Wigalois* und 2.) die Frage nach der Rolle dieses Verhältnisses (aber auch der einzelnen Kategorien) für die Handlung und Wirkabsicht des Textes.

Zunächst zu 1.): Das Verhältnis von Figuren und Emotionsdarstellungen hat sich als überaus produktiv erwiesen. Dem zugrunde liegt die Entsprechung der Figuren und Emotionsdarstellungen als *Textstrategien*, die durch bestimmte Darstellungsmechanismen eng miteinander verknüpft sind, und sich als *mentale Modelle* rezeptionsseitig flexibel konstituieren. Vor allem die Emotionsdarstellungen konnten als narrative Kategorien identifiziert werden, die mit den Figuren einhergehen, aber auch über die Figuren und Figurengrenzen hinweg strukturierend und motivierend wirken können. Bezeichnend hierfür waren die Emotionsdarstellungen *vreude* und *leit* sowie die *minne*: Letztere Emotionsdarstellung wird vom Text eingesetzt, um verschiedene Figuren miteinander, aber auch die Handlung mit den Figuren als übergeordnete Erzähllogik zu verbinden.

Die soeben getätigten Ausführungen legen die handlungsauslösende Funktion von Figuren- und Emotionsdarstellungen nahe, die – damit wären wir bei 2.) – die vorliegende Arbeit bestätigen konnte. Beide Kategorien gehen ineinander über. Sie bilden gleichzeitig Interdependenzen, die die Handlung eingedenk des jannidischen Modell-Lesers vorantreiben. Relevant hierfür sind wieder die Emotionsdarstellungen *vreude* und *leit*: Sie erwiesen sich als eigenständige und teils von den Figuren losgelöste narrative Mittel, die Handlung rhythmisieren, aber auch in ihrem Widerstreit und stetigem Schlagabtausch Handlung motivieren.

Gerade dieser Schlagabtausch zwischen *vreude* und *leit* ist dem Text als inhärentes Programm eingeschrieben und wiederum mit den Figuren verschränkt. Frauenfiguren wirken als Motor, die dieses Spiel stetig vorantreiben. Die Funktion des Protagonisten besteht wiederum darin, *vreude* und *leit* zu spiegeln und dadurch die Hierarchie zwischen männlichen und weiblichen

Figuren zu zementieren. Frauen nehmen den emotionalen Part ein, während Wigalois den rationalen Part perfekt abdeckt. Der Text bleibt hinsichtlich des verarbeiteten kulturellen Wissens affirmativ.

Die *minne* ist dagegen eng mit christlichen Kategorien verknüpft, die einem top-down aufgebauten Figurenmodell des Wigalois dienlich ist. Sie zeichnet sich neben *vreude* und *leit* ebenso verantwortlich für das Entstehen von Handlungssequenzen, insbesondere aber für die Strukturierung des Roaz-Kampfes. Diese Strukturierung erfolgt zunächst durch den prominenten Einsatz von Japhite, der Inkarnation der *minnetriuwe* – anschließend auf einer subtileren Ebene durch den irritierenden Widerstreit zwischen Japhite und der Erzählstimme. Wichtig ist hierbei, dass sich die Verarbeitung der *minne* im *Wigalois* alles andere als unproblematisch zeigt. Vielmehr werden bekannte Motive und Strukturen abgewandelt und, wie von Leidinger festgestellt, Minneproblematiken auf Nebenfiguren – in dem Fall auf Roaz und Japhite – ausgelagert. Damit werden sowohl deren negativen Folgen aufgezeigt als auch der Protagonist als das dargestellt, was er schon immer war: Ein idealer Held, den man dem Prolog gerecht *volgen* kann.

Wigalois ist also nicht losgelöst von anderen Figuren zu betrachten, sondern stets innerhalb seines Figurennetzwerkes – und auch darüber hinaus mit dem Figurenpersonal seiner Vorgänger. Wie die Forschung bereits hinlänglich festgehalten hat, ist der *Wigalois* streng rekursiv auf die Gattungstradition aufgebaut. Dennoch lebt der Text von einer gezielten „Abänderung des Regelsystems“²⁴⁸. Der Text versucht, bereits vergangene Wege auszuweiten. Er nutzt bekannte Topoi, um sich selbstbewusst in die literarische Tradition einzuschreiben, indem er Bekanntes punktuell umfunktioniert oder subtil in sein Erzählkonzept einarbeitet. Das hat unter anderem die Analyse des Prologs verdeutlicht sowie die Choreografie des Roaz-Kampfes, die am *Erec* angelegt ist. Erst durch ein intertextuelles Herantragen bekannter Register beginnt der *Wigalois* aufzuleben und seine Kunstfertigkeit offen zur Schau zu tragen. Für letzteres dienen ihm besonders die Emotionsdarstellungen oder emotional aufgeladene Szenen, die als textexterne Wirkabsicht zum einen Mitgefühl erzeugen sollen, zum andern distanzierend die Fiktion als solche in Szene setzen.

Trotz des punktuellen Eröffnens mehrerer Deutungsspielräume erweist sich der Protagonist jedoch als statischer Held. Erst im Zuge veränderter Emotionsdarstellungen oder Motivationen wird seine Charakterisierung flexibel.²⁴⁹ Als veränderlichste Figur erweist sich dafür Roaz.

²⁴⁸ Cormeau (1977), 67.

²⁴⁹ Gleiches ist bei Gawein zu beobachten. Siehe Kap. 3.3.

Aber auch hier stößt die personalisierende Figurenkonzeption an ihre Grenzen, wenn sie letztlich nur die Idealität des Protagonisten oder die *triuwe* der Japhite zu unterstreichen versucht.

Vorliegende Arbeit konnte zusammengefasst aufzeigen, dass Figuren und Emotionsdarstellungen *Grundkonstituenten des Erzählens* darstellen, die eng mit dem Erzählkonzept verknüpft sind, und dass sich ihre Komplexität in einem *literarischen Spiel mit Rezeptionserwartungen* offenbart. Das Befragen des Verhältnisses von Figuren und Emotionsdarstellungen, aufbauend auf historisch-narratologischen Prämissen, hat sich daher als überaus fruchtbar erwiesen.

4.2 Ausblick

Nachfolgend möchte ich Forschungsausblicke für weitere Arbeiten eröffnen. Dabei sollen auch jene Aspekte hervorgehoben werden, die diese Arbeit nicht näher betrachten konnte.

Der *Wigalois* ist in 42 Handschriften überliefert, wobei zwei vollständige bereits Anfang des 13. Jahrhunderts erstellt worden sind. Diese Fülle an Niederschriften stellte die Editionsphilologie vor nicht zu unterschätzende Hürden, was sich an der noch immer ausbaufähigen editionswissenschaftlichen Untersuchung des *Wigalois* niederschlägt. Bis heute gibt es keine Edition des *Wigalois*, die alle Handschriften berücksichtigt. Selbst die neuste Textausgabe von Seelbach / Seelbach ist nur eine behutsam korrigierte Fassung der unvollständigen Edition Kapteyns.²⁵⁰

Die erste Chance für eine weitere Untersuchung der Emotionsdarstellungen und Figuren im *Wigalois* stellt also die (vergleichende) Analyse bestimmter Textzeugen dar. Mit der Analyse eines tatsächlichen, nicht nur konstruierten Textes könnte umso besser die textexterne Wirkabsicht nachgespürt werden. Vor allem hinsichtlich der medialen Qualität der einzelnen Textzeugen ist interessant, ob sich die Ausgestaltung der Figuren und Emotionsdarstellungen bei relativ frühen Handschriften, die noch in einem engen Kontinuum zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit befangen sind, von späteren Lesehandschriften unterscheidet. Vorliegende Arbeit könnte für solche Analysen eine geeignete Grundlage darstellen.

Der zweite Ausblick betrifft den stärkeren Einbezug des Romanganzen: In dieser Arbeit wurde zwar versucht, den gesamten Roman für die Analyse im Auge zu behalten. Bestimmte Textstellen oder Textabschnitte, wie die gesamte Namur-Episode samt Einkehr am Artushof (immerhin mehr als 1.100 Verse), wurden aufgrund des begrenzten Platzes allerdings gar nicht

²⁵⁰ Zur Kritik an Kapteyns Edition siehe Anm. 1 bzw. Hilgers (1971), 228–229.

betrachtet. Hier wäre zu fragen, ob sich die Erkenntnisse dieser Arbeit bei einer größer angelegten Studie verändern oder dieselben bleiben.

Das führt zum letzten Ausblick: In vorliegender Arbeit wurde in erster Linie der Protagonist sowie zentrale Nebenfiguren wie Gawein, Florie, Japhite, Roaz und Larie näher betrachtet. Ebenso wurde nicht eine einzige Emotionsdarstellung detailliert untersucht, sondern mehrere wie *vreude*, *leit* und *minne*. Auch hier könnte man insofern den Blick zuspitzen, als entweder eine einzige Emotionsdarstellung wie *zorn*²⁵¹ oder *triuwe* und deren Einwirkung auf die Figuren betrachtet wird, oder aber eine andere Figur ins Zentrum der Untersuchung gerückt wird.

Abschließend liegt die größte Chance in der weiteren Verwendung dieser Methodik. Die Figurenanalyse nach Jannidis, Schneider und Eder konnte fruchtbar mit den Erkenntnissen der Emotionsforschung ergänzt werden, um insbesondere die Figurenkonzeption des Wigalois zu erhellen und Emotionsdarstellungen als Schaltstellen der Erzählung freizulegen. Auch für andere vergleichbare Texte der sogenannten ‚Nachklassik‘ könnte diese Methodik gewinnbringend übernommen werden. Sie kann flexibel auf unterschiedlichste Werke übertragen werden. Vor allem aber kann sie dazu beitragen, eine vermeintliche Epigonalität von Texten produktiv zu hinterfragen.

²⁵¹ *zorn* wurde in dieser Arbeit nur peripher in den Blick genommen.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2020.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin, Anmerkungen von Rudolf Baehr, Nachwort von Manfred Hardt. Stuttgart 2001.
- Hartmann von Aue: Erec. Herausgegeben von Manfred Günter Scholz. Übersetzt von Susanne Held. 4. Auflage. Frankfurt/Main 2018.
- Hartmann von Aue: Iwein. In: Ders.: Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein. Herausgegeben und übersetzt von Volker Mertens. 3. Auflage. Frankfurt/Main 2014.
- Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn. In: Ders.: Das Herzmære und andere Verserzählungen. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach den Textausgaben von Eduard Schröder, übersetzt und kommentiert von Lydia Miklautsch. Stuttgart 20216.
- P. Ovidius Naso: Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart 2019.
- Seneca: De ira. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Julia Wildberger. Stuttgart 2020.
- Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2., überarbeitete Auflage. Berlin [u.a.] 2014.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival (Band 1). Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. 5. Auflage. Frankfurt/Main 2017.

Lexika und Wörterbücher

- Die deutsche Literatur des Mittelalters – Verfasserlexikon. 14 Bde. Hg. von Ruh, Kurt, Keil, Gundolf, Schröder Werner u.a. Begründet von Wolfgang Stammer. Fortgeführt von Karl Langosch. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin [u.a.] 1987–2008.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 12. Bde. Hg. von Gert Ueding. Mitbegründet von Walter Jens in Verb. Mit Wilfried Barner. Unter Mitwirken von mehr als 300 Fachgelehrten. Berlin [u.a.] 1992–2015.
- Lexen, Matthias (Hg.): Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Bd. 1–3. Stuttgart 1992 (ND der Ausg. Leipzig 1872–1878).
- Lexikon des Mittelalters. 10 Bde. Hg. von Angemann, Norbert, Robert Auty und Robert-Henri Bautier. München [u.a.] 1980–1999.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. Hg. von Fricke, Harald [u.a.]. 3., neu bearb. Aufl. des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin [u.a.] 1997–2003.

Sekundärliteratur

Althoff, Gerd: Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ im Mittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart 1996, 239–252.

Baisch, Martin / Freienhofer, Evamaria / Lieberich, Eva: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Rache – Zorn – Neid. Zur Faszination negativer Emotion in der Kultur und Literatur des Mittelalters. Göttingen 2014 (Aventiuren 8), 9–25.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. 2. Auflage. Frankfurt/Main 1988.

Beifuss, Helmut: Wigalois – ein Ritter Gottes? Eine handlungsanalytische Studie. Hamburg 2016 (Schriften zur Mediävistik 25).

Benthien, Claudia / Fleig, Anne / Kasten, Ingrid: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Emotionalität: Zur Geschichte der Gefühle. Köln: Böhlau 2000 (Literatur – Kultur – Geschlecht 16), 7–19.

Bertelsmeier-Kierst, Christa: Zum Prozess des mittelalterlichen ‚Umschreibens‘. Ein Beitrag zur ältesten Überlieferung des ‚Wigalois‘. In: ZfdA 143 (2013), 452–475.

Böckin, Cordula: »daz wær ouch noch guot wibes sit, / daz si iht harte wider strit«. Streitbare Frauen in Wirnts *Wigalois*. In: Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora [u.a.] (Hg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich Bd. 9). Berlin [u.a.] 2013, 363–380.

Bockwyt, Rabea: Ein Artusritter im Krieg. Überlegungen zur Namûr-Episode im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg aus intertextueller Perspektive. In: Neophil. 94 (2010), 93–108.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 10. Auflage. München 2002.

Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. 4., aktualisierte Auflage. München 2000.

Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora u.a. (Hg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich 9). Berlin [u.a.] 2013.

Contzen, Eva von / Tilg, Stefan: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Historische Narratologie. Berlin 2019, VII–X.

Contzen, Eva von: Emotion und Handlungsmotivation in *Sir Tristrem*. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion Bd. 13), 229–242.

Cormeau, Christoph: ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans. München 1977 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 57).

- Curschmann, Michael: Hören – Lesen – Sehen. Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen literarischen Kultur Deutschlands um 1200. In: PBB 106 (1984), 218–257.
- Däumer, Matthias: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane. Bielefeld 2012 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 9).
- De Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang (1170–1250). 11. Auflage, bearbeitet von Ursula Hennig. In: De Boor, Helmut / Newald, Richard (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Band. München 1991.
- Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena: Vorwort der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), IX–XX.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg 2014.
- Eder, Jens / Jannidis, Fotis / Schneider, Ralf: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: Dies. (Hg.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin [u.a.] 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), 3–66.
- Eming, Jutta: Emotion und Expression: Untersuchungen zu deutschen französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. – 16. Jahrhunderts. Berlin [u.a.] 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39).
- Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999 (Literatur, Imagination, Realität Bd. 19).
- Fasbender, Christoph: Der ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung. Berlin [u.a.] 2010.
- Forster, Edward Morgan: Aspects of the Novel and related writings. First published 1927. London [u.a.] 1974.
- Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert. Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31).
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn 2010.
- 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 [u.a.] 2009, 155–172.
- Gottzmann, Carola L.: Wirnts von Gravenberc ‚Wigalois‘. Zur Klassifizierung sogenannter epigonaler Artusdichtung. In: ABäG 14 (1979), 87–136.
- Hahn, Ingrid: Gott und Minne, Tod und triuwe. Zur Konzeption des *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg. In: Brall Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994 (Studia humaniora 25), 37–60.

- Haug, Walter: Über die Schwierigkeiten des Erzählens in ›nachklassischer‹ Zeit. In: Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hg.): Positionen des Romans im späten Mittelalter. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), 338–365.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt 1985 (Germanistische Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse der Disziplinen und Teilgebiete).
- Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der späte deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik. In: DVjs 54 (1980), 204–231.
- Heinzle, Joachim: Über den Aufbau des *Wigalois*. In: Euph 67 (1973), 261–271.
- Hilgers, Heribert A.: Materialien zur Überlieferung von Wirnts *Wigalois*. In: PBB 93 (1971), 228–288.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin [u.a.] 2004 (Narratologia, Beiträge zur Erzähltheorie 3).
- Jappe, Lilith / Krämer, Olav / Lampart, Fabian: Einleitung. Figuren, Wissen, Figurenwissen. In: Dies. (Hg.): Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Berlin [u.a.] 2012 (linguae & litterae 8), 1–35.
- Kasten, Ingrid: Einleitung. In: Jaeger, Stephan C. / Kasten, Ingrid (Hg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages. Berlin [u.a.] 2003 (Trends in medieval philology 1), XIII–XXVIII.
- Kern, Peter: Leugnen und Bewußtmachen der Fiktionalität im deutschen Artusroman. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Tübingen 1993, 11–28.
- Kern, Peter: Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg. 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 a.M.. Giessen 1990, 73–84.
- Koch, Elke: Emotionsforschung. In: Ackermann, Christina / Egerding, Michael (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie in der germanistischen Mediävistik: Ein Handbuch. Berlin [u.a.] 2015, 67–101.
- Koch, Elke: Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin [u.a.] 2006 (Trends in Medieval Philology 8).
- Kragl, Florian: Höfische Bösewichte? Antagonisten als produktive Systemfehler im mittelalterlichen Roman. In: ZfdAdL 141/1 (2012), 37–60.
- Kühne, Anja: Vom Affekt zum Gefühl: Konvergenzen von Theorie und Literatur im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg „Partronopier und Meliur“. Göppingen 2004 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 713).
- Leidinger, Simone: Überlegungen zur Minnehandlung und zur Treue in Wirnts *Wigalois*. In: Burrichter, Brigitte / Däumer, Matthias / Dietl, Cora [u.a.] (Hg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung. Berlin [u.a.] 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland/Österreich 9), 403–420.

- Lienert, Elisabeth: Antagonisten im höfischen Roman? Eine Skizze. In: *ZfdAdL* 147/4 (2018), 419–436.
- Lienert, Elisabeth: Zur Pragmatik höfischen Erzählens. Erzähler und Erzählerkommentare in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*. In: *Archiv* 234 (1997), 263–275.
- Loyola, Annette: *The role of the women in Wirnt von Grafenbergs' Wigalois*. Albany 1997.
- Malcher, Kay: Emotionszeichen à la Peirce. Zur semiotischen Fundierung einer literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung. In: Keller, Johannes / Kragl, Florian (Hg.): 11. Pöchlarnher Heldengespräch. Mittelalterliche Heldenepik – Literatur der Leidenschaften. Wien 2011 (*Philologica Germanica* 33), 107–136.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München 2019.
- Mertens, Volker: *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart 1998.
- Mertens, Volker: „gewisse lère“: 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 a.M.. Giessen 1990*, 85–106.
- Meyer, Matthias / Haferland, Harald: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. Unter Mitarbeit von Carmen Stange, Markus Greulich. Berlin [u.a.] 2010 (*Trends in Medieval Philology* 19), 3–15.
- Meyer, Matthias: *Sô dunkte ich mich ein werltgot*. Überlegungen zum Verhältnis Autor-Erzähler-Fiktion im späten Artusroman. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992*. Tübingen 1993, 185–202.
- Miklautsch, Lydia: *Waz touc helden sölh geschrei?* Tränen als Geste der Trauer in Wolframs „Willehalm“. In: *ZfG* 10 (2000), 245–257.
- Mitgau, Wolfgang: Nachahmung und Selbstständigkeit Wirnts von Gravenberc in seinem ‚Wigalois‘. In: *ZfdPh* 82 (1963).
- Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse: acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen 2007.
- Müller, Jan-Dirk: Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsgegenstand der Mediävistik. In: *ZfdPh* 122/1 (2003), 118–132.
- Newmark, Catherine: Weibliches Leiden – männliche Leidenschaft. Zum Geschlecht in älteren Affektenlehren. In: Flick, Sabine / Hornung, Annabelle (Hg.): *Emotionen in Geschlechtsverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel*. Bielefeld 2009, 43–58.
- Philipowski, Katharina: Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages. In: Contzen, von Eva / Tilg, Stefan (Hg.): *Handbuch Historische Narratologie*. Berlin 2019, 116–128.
- Philipowski, Katharina: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeption des Inneren in der höfischen Literatur. Berlin [u.a.] 2013 (*Hermea*, Neue Folge 131).
- Philipowski, Katharina: Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie. In: *PBB* 103 (2008), 62–81.

- Philipowski, Katharina / Prior, Anne: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *anima* und *séle*: Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Berlin 2006 a, IX–XXXV.
- Philipowski, Katharina: Wer hat Herzloydes Drachentraum geträumt? *Trüren, zorn, haz, scham* und *nît* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie. In: PBB 128/2 (2006 b), 251–274.
- Philipowski, Katharina: Minne als Krankheit. In: Neophil. 87/3 (2003), 411–433.
- Philipowski, Katharina-Silke: Minne und Kiusche im deutschen Prosa-Lancelot. Frankfurt/Main 2002 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1842).
- Plamper, Jan: Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte. München: Siedler 2012.
- Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976.
- Remele, Florian: Konventionalisierung und Alternativenbildung. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertung im Artusroman und in der Artusforschung. Bosten [u.a.] 2020 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 15), 245–270.
- Ridder, Klaus: Kampfzorn. Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik. In: Bertelsmeier-Kierst, Christa / Young, Christopher: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Tübingen 2003, 221–248.
- Schiewer, Hans-Jochen: Prädestination und Fiktionalität in Wirnts ›Wigalois‹. In: Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992. Tübingen 1993, 146–159.
- Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen 2000 (Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, ZAA studies 9).
- Schnell, Rüdiger: Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer ‚History of emotions‘. 2 Bde. Göttingen 2015.
- Schnell, Rüdiger. Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung? In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33/2 (2008), 1–51.
- Schnell, Rüdiger: Wer sieht das Unsichtbare? *Homo exterior* und *homo interior* in monastischen und laikalen Erziehungsschriften. In: Philipowski, Katharina / Prior, Anne (Hg.): *anima* und *séle*: Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Berlin 2006, 83–112.
- Schnell, Rüdiger: Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung. In: Frühmittelalterliche Studien 38 (2005), 173–276.
- Schröder, Werner: Der synkretistische Roman des Wirnt von Gravenberg. Unerledigte Fragen an den ‚Wigalois‘. In: Euph. 80 (1986), 235–277.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe. 2., durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Manuel Braun u. a. Berlin [u.a.] 2015.

- Schulz, Armin: Die Verlockungen der Referenz. Bemerkungen zur aktuellen Emotionalitätsdebatte. In: PBB 128/3 (2006), 472–495.
- Seelbach, Sabine / Seelbach, Ulrich: Nachwort. In: Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn. Übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. 2. überarbeitete Auflage. Berlin [u.a.] 2014, 269–296.
- Standke, Matthias: Der Held im Wald der Stimmen. Zur programmatischen Dialogizität des „Wigalois“. ZfdPh 136/3 (2017), 343–362.
- Stange, Carmen: Florie und die anderen. Die Frauenfiguren im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg. In: Costard, Monika / Klinger, Jakob / Stange, Carmen (Hg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag. Göttingen 2012, 127–146.
- Stock, Markus: Figur: Zu einem Kernproblem historischer Narratologie. In: Meyer, Matthias / Haferland, Harald (Hg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven. Unter Mitarbeit von Carmen Stange, Markus Greulich. Berlin [u.a.] 2010 (Trends in Medieval Philology 19), 187–203.
- Veeh, Michael: Auf der Reise durch die Erzählwelten hochhöfischer Kultur. Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Grafenberg. Berlin 2013 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters 2).
- Wehrli, Max: Zur Identität der Figuren im frühen Artusroman. In: Schnell, Rüdiger (Hg.): Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag. Bern 1989, 48–57.
- Wehrli, Max: Wigalois. In: Ders. (Hg.): Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze. Zürich 1969, 223–241.
- Wennerhold, Markus: Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Die Crône‘. Bilanz der Forschung 1960–2000. Würzburg 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 27).
- Wiesinger, Michaela: Mischungsverhältnisse. Naturphilosophisches Wissen und die Elementenlehre in der Literatur des 13. Jahrhunderts. Berlin [u.a.] 2017 (Hermea. Neue Folge 142).
- Wildberger, Julia: Nachwort. In: Seneca: De ira. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Julia Wildberger. Stuttgart 2020, 299–319.
- Zudrell, Lena: Historische Narratologie der Figur. Studien zu den drei Artusromanen des Pleier. Berlin [u.a.] 2020 (Hermea. Neue Folge 152).
- Zudrell, Lena: Was fühlen Erzähler? Erzähleremotionen bei Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und dem Pleier. In: Dietl, Cora / Schanze, Christoph / Wolfzettel, Friedrich / Zudrell, Lena (Hg.): Emotion und Handlung im Artusroman. Berlin [u.a.] 2017 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 13), 47–62.

6. Abstract

Wie eng sind Figuren und Emotionsdarstellungen im *Wigalois* verzahnt und welche Funktionen haben sie für das Erzählkonzept? Ausgehend von der These, dass Figuren wie Emotionsdarstellungen Grundkonstituenten des Erzählens darstellen, ist das Ziel vorliegender Arbeit, das Verhältnis von Figuren und Emotionsdarstellungen zu ergründen und deren Rolle in Hinblick auf die Handlung und Wirkabsicht des *Wigalois* freizulegen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden zunächst aktuelle Tendenzen der historisch-narratologischen Figurentheorie mit den Erkenntnissen der Emotionsforschung kritisch kombiniert und hinsichtlich der Zielsetzung selektiert. Im Zentrum der Arbeit stehen sodann die Figurencharakterisierung des Protagonisten innerhalb des Figurennetzwerkes sowie die Emotionsdarstellungen als eigenständige narrative Textstrategien, die übergeordnet Handlung strukturieren und motivieren. Auch wenn dem *Wigalois* in der Forschung oftmals Epigonalität angesichts der Figurenkonzeption (Schiewer) sowie der Darstellung der Emotionen attestiert wurde (Fuchs), erweist sich der untersuchte Text gerade durch sein Aufgreifen etablierter Erzählmuster als komplexer als bisher angenommen. Er nimmt die Erwartung der Rezipierenden als konstitutives Element seines Erzählkonzepts auf und oszilliert zwischen Identifikations- und Distanzierungsstrategien. Der Text entfaltet damit seine poetologische Reflexion mithilfe der Emotionsdarstellungen sowie mithilfe einer Hauptfigur, die erst durch das Herantragen bekannter Register an Komplexität gewinnt.

