

Corso di Laurea magistrale in Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

_

Ca' Foscari Dorsoduro 3246 30123 Venezia

Die Iwein-Rezeption vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Drei Beispiele

Relatore

Ch. Prof. Massimiliano Bampi

Correlatore

Ch. Prof. Stefania Sbarra

Laureanda

Rossella Favaro Matricola 817538

Anno Accademico 2012/2013

Inhaltsverzeichnis

Ι	Einleitung				
п	Yvain gegen Iwein: ein Vergleich				
	1 Der Entstehungskontext vom Yvain-Roman				
	2	Yvain Bezugsquellen			
		1 Der <i>Lai</i>			
	2 Der Roman de Brut				11
	3 Chréstiens Artusromane				11
			1	Erec et Enide	12
			2	Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette	14
			3	Die Trilogie	16
	3 Einblick in den Roman als 'Ort der Gegenüberstellung'				16
		1	Strul	ktur	16
			1	Erster Zyklus	17
			2	Zweiter Zyklus	18
		2 Spielorte			
			1	Der Artushof	21
			2	Das Quellenreich	24
			3	Der Wald	30
		3	33		
			1	Minne	34
			2	Politik	38
		4	Hauj	ptfiguren	39
			1	Iwein/Löwenritter	40
			2	Laudine: vrouwe/wîp	45
	4 Iwein Eigenart				52
		1	Vora	aussetzungen	52

		2	Chrés	tiens Erzählkunst in Yvain	54	
		3	Hartn	nanns Abweichung von Yvain	60	
Ш	Überlieferung und Nachwirkung					
	1 Theoretischer Ansatz zum Übernahmeprozess					
	2	Das Mittelalter			88	
		1	Hartn	nanns Iwein: die erste Stufe der Rezeption	89	
	3	Die Neuzeit			92	
		1	J. J. B	Bodmers Fabel von Laudine	98	
			1	Eine Ballade	99	
			2	Die Iwein-Bearbeitung	102	
			3	Die Fabel von Laudine in der Iwein-Rezeption	107	
		2	A. Klughardts Iwein-Oper		112	
			1	Klughardts Lebenswerk - Iwein	115	
			2	Die Iwein-Oper als Bearbeitung	122	
			3	Die Iwein-Oper in der Rezeption	131	
	4	art	141			
		1	F. Hoppes <i>Iwein Löwenritter</i>			
			1	Eine Iwein-Bearbeitung	145	
			2	Hoppes Kinderbuch in der Iwein-Rezeption	156	
IV	Schl	ußbem	ßbemerkung			
\mathbf{V}	Literaturverzeichnis					

I Einleitung

Die Überlieferung und Nachwirkung von Hartmann von der Aues *Iwein*, der deutschen Adaption des altfranzösischen *Yvain ou Le Chevalier au Lion* von Chréstien De Troyes, deckt einen Zeitbogen vom Mittelalter bis heute.

Ziel dieser Arbeit ist die Untersuchung seiner Rezeption aus einer diachronischen Perspektive anhand von drei Bearbeitungen verschiedener Herkunft und Gattung: J. J. Bodmers *Fabel von Laudine*¹ (18. Jh.); A. Klughardts *Iwein*-Oper² (19. Jh.) bzw. F. Hoppes *Iwein Löwenritter*³ (21. Jh.).

Die erste Stufe der Rezeption stellt die deutsche Fassung des chrestienschen Artusromans dar, die in der französischen Artustradition verankert ist (Kap. II).

Zunächst wird veranschaulicht, inwiefern Hartmanns Text der französischen Vorlage verpflichtet ist, durch die Ausführung von Entstehungskontext bzw. Grundzügen des Romans, die mit dem chrestienschen Original meistens übereinstimmen (Abschn. II, 1-3). Im Folgenden wird die Eigenart der hartmannschen Nachdichtung als "Zieltext" in der aufnehmenden deutschen Kultur hervorgehoben. Große Aufmerksamkeit wird insbesondere den "Erzählbemerkungen" Hartmanns im Vergleich zu Chréstien geschenkt, die als "abweichendste" Formen im Roman die Besonderheit des deutschen Dichters hervortreten lassen. (Abschn. II, 4.).

In Anlehnung an die *Polysystemic* bzw. *Target-Oriented* Ansätze Even-Zohars⁵ und Tourys⁶ wird anschließend die Natur der drei Übernahmen als Produkte einer "Zielkultur" erforscht. Ins Licht gerückt werden die Beziehung jeder einzelnen Adaption zum Ausgangstext (*Iwein*) bzw. ihre Position im deutschen Zielsystem (Kap. III).

Ein Blick auf das Lebenswerk des Nacherzählers führt in die Untersuchung jeder Adaption ein, dem ein Vergleich mit dem Hypotext in Anlehnung an die "Grundzüge des Romans" bzw. die Betrachtung der Aufnahme in der *Iwein*-Rezeption folgen (Abschn. III, 2.-4.).

Abschließend werden die vier Stufen der Rezeption miteinander verglichen, um das "Netzwerk" der Beziehungen zwischen den Bearbeitungen innerhalb des deutschen literarischen Polysystems zu schildern und dialogisch zu betrachten. (Kap. IV).

¹ Bodmer, Altenglische Balladen Fabel von Laudine Siegeslied der Franken, 1. Band, 1780.

² Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878.

³ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011.

⁴ Kramer (1971).

⁵ Even-Zohar (1990).

⁶ Toury (1995).

II Yvain gegen Iwein: ein Vergleich

Als "klassischer Roman der mittelhochdeutschen Blütezeit⁷" zählt Hartmanns *Iwein* zu den Meisterwerken der deutschen Artusdichtung. Neben *Erec* stellt er das Vorbild des arthurischen Romans dar, das Hartmann Chréstien, dem Hauptvertreter der französischen Tradition, verdankt.

Die Nähe Hartmanns zur Vorlage zeigt sich vor allem auf beide Handlungs- bzw. Aufbauniveaus ('doppelter Kursus'⁸). Trotz seiner engen Anlehnung an Chréstiens *Yvain*, erweist sich Hartmanns *Iwein* als eigenständige Übertragung, die dem Stoff sowie dem Sinn seiner Vorlage nicht entgeht, dennoch aber zu einer subtileren Adaption wird. Inwiefern sich der Roman Hartmanns von der Erzählung Chréstiens unterscheidet, wird am Ende des Kapitels im Einzelnen untersucht⁹.

Der Übernahmeprozess Hartmanns lässt sich durch die Bezeichnung der französischen Forscher¹⁰, *adaptation courtoise*, eindrucksvoll beschreiben. Hingewiesen wird damit auf Hartmanns ,Variation der Darstellungsformen', die er durch Umakzentuierungen von Details¹¹, Weglassungen sowie Hinzufügungen¹² erzielt.

Eine solche Adaptationstechnik ¹³ ermöglicht Hartmann, seinem Roman größere Vorbildlichkeit zu verleihen.

1. Der Entstehungskontext vom Yvain-Roman

Zu einer genauen Erfassung vom *Iwein* Hartmanns und seiner Besonderheit ist zuerst die Vorlage Chréstiens eines umfassenden Überblicks würdig.

Diesbezüglich setzt man den *Yvain* zusammen mit seinem Entstehungskontext in Beziehung, dann mit besonderem Bezug auf Gattung, Herkunft bzw. Bezugsquellen.

- Gattung - Was die Gattung betrifft, ist Yvain der vorletzte Artusroman Chréstiens vor dem Perceval, der den Typus vollendet. Nach Erec und Enide, dem Vorläufer dieses

⁷ Zitiert nach Mertens (1998: 63).

⁸ Die 'Doppelwegstruktur' als Erzählprinzip des Artusromans findet in H. Kuhn ihren Hauptvertreter: H. Kuhn, *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, Tübingen 1948, S. 122-147; weiter zitiert nach Cramer (2001: 164).

⁹ Vgl. Abschnitt II, 4. dieser Untersuchung.

¹⁰ Die Bezeichnung in Klammern sowie ihre Bedeutung sind nach Mertens (1998: 53) zitiert. Die Bezeichnung *adaptation courtoise* entnimmt Mertens: M. Huby, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XII et au XIII siècle*, Paris 1968.

¹¹ Zitat aus Mertens (1998: 79).

¹² Zitat aus Mertens (2004: 955).

¹³ Vgl. Mertens (1998: 79).

Romantypus, weiter *Cligés* und *Lancelot*, behauptet sich *Yvain* als klassischer Höhepunkt¹⁴ der Gattung.

Insbesondere ist *Yvain* in enger Beziehung zu *Erec und Enide* zu betrachten, da er bereits die Hauptzüge vom *Erec*-Modell enthält und diese auch verfeinert.

Beide Romane stellen nämlich die Suche des Helden nach , *aventiure* 'dar, das heißt: die Gewinnung seiner eigenen Identität zur Integration in die arthurische Gesellschaft.

Abgesehen vom besonderen Fall von *Erec* und *Yvain*, 'treten allerdings alle Artusromane Chréstiens deutlich in zyklische Beziehung zueinander'¹⁵. Das lässt sich zahlreichen Verweisen beider Romane auf Stoff bzw. Struktur und Stil entnehmen, die sich häufig als Belege für die Datierung der einzelnen Werke erweisen.

Einen gemeinsamen Nenner finden die Romane Chréstiens in der Figur Artus, dem höfischen Idealkönig ('bons reis' ¹⁶), Vertreter und Garant der höfischen Gesellschaft bzw. seiner Ritter aus der Tafelrunde. Diese werden zu Protagonisten der Artusromane durch ihre auf Ruhm- und Ehrensucht abzielenden Abenteuer. Mit 'Edle Liebe und rechter Kampf ¹⁷ kann man schließlich die Leitthemen vom Artusstoff bezeichnen.

- *Herkunft* - Hinter der Artusdichtung lassen sich Quellen unterschiedlicher Natur erkennen. In erster Linie lehnt sich der Artusroman an den höfischen Antikenroman an, der als "Geburtshelfer" ¹⁸ der Gattung bezeichnet wird ¹⁹. Das lässt sich vor allem aus der Beherrschung von Schreib- und Verstehenstechniken (Vorschriften des Schreibens, Rhetorik, Techniken der Interpretationen) ableiten, die die literarisch-gelehrte Bildung des Autors belegen²⁰.

Was den Stoff betrifft, nähert sich der Artusroman dagegen einem anderen Repertoire an: der sogenannten *matière de bretagne*. Diese besteht aus Erzählungen von bretonisch/cornischer bzw. walisischer Herkunft, die sich seit der ersten Hälfte des 9. Jhs. (*Historia Britonum*) im anglonormannischen Gebiet verbreitet und zu einem großen Korpus von Sagenmaterial entwickelt haben.

¹⁴ Zitiert nach Mohr (1985: 182).

¹⁵ Zitiert nach Mohr (1985: 184).

¹⁶ ,bons reis': Festbezeichnung für Artus, erstmals durch Maistre Wace in seinem *Roman de Brut* eingeführt, zitiert nach Mertens (1998: 17).

¹⁷ Mertens (1998: 11).

¹⁸ Mertens (1998: 11).

¹⁹ Vgl. Heinrich von Veldekes *Eneasroman*, zu dessen Quellen der französiche *Roman d'Eneas* bzw. *Vergils Aneis* zählen, zitiert nach Mertens (1998: 11).

²⁰ Die hier enthaltenen Notizen über die Bildung eines *gelereten* Manns (typische klerikale Schulbildung) sind auf das Nachwort Cramers zurückzuführen (2001: 154-156).

Aus diesem Erzählfundus²¹ entstand in der ersten Hälfte des 12. Jhs. (1138 vollendet) die *Historia regum Britanniae* von Geoffrey von Monmouth, die von Wace in seinem *Roman de Brut* (1160/75) weiter bearbeitet wurde.

Waces spätere Adaptation von Geoffreys Chronik bestimmt dann die Kanones der Artusdichtung: 'bons reis' (König Artus); 'dames' am Hof mit ihren 'amis' (Ritter aus der Tafelrunde); Dialektik von 'amors und armes' ²².

Beide Werke erlaubten Chréstien den Zugang zur arthurischen Welt, die er in seinen Romanen anhand von 'mündlichen Erzählungen' bretonischer Herkunft weiter vertieft und neugestaltet (*conjointure*)²³.

2. Yvain Bezugsquellen

Als Vertreter der oben illustrierten Tradition erweist sich unter anderem der klassische Artusroman *Yvain*, der die unterschiedlichen Komponenten dieses Erzähltypus in sich vereinigt. In erster Linie greift er auf eine Auswahl an *conte d'aventure* zurück (*conjointure*), d. h. auf mündliche bretonische Erzählungen²⁴, zu deren Leitthemen z. B. Zauberquellen, Quellenfeen und ihre Beziehungen zu einem irdischen Menschen zählen.

2.1 Der *Lai*

Eine bestimmte Art von bretonischer Erzählung wird im Yvain sogar erwähnt:

'Prise a la dame de Landuc, La dame qui fut fille au duc Landudet, dont l'an note *un lai*. De la main d'un de ses chapelains, il a pris comme épouse la dame de Landuc, la dame qui fut la fille du duc Landudet, à propos de qui on chante un lai [...].'

[C. De Troyes, *Romans*, Classique modernes La Pochothèque, Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2152-56 aus '*Le Chevalier au Lion*'].

Es geht um einen *Lai*, d. h. eine kurze Erzählung, präzise um den '*Lai* von Laudine'. Es handelt sich vermutlich um eine Feengeschichte, die Chréstien ähnlich zur Vorlage seiner Zeitgenossin Marie de France²⁵ (unter ihren *Lais*, bes. *Lanval*) gestaltet hat.

²¹ Mertens (1998: 11).

²² Die Bezeichnungen in Klammern sind alle nach Mertens (1998: 17; 28) zitiert.

²³ Die Rolle Chréstien bei der Bearbeitung und Neugestaltung vom Artusstoff wird im II Kapitel Mertens (1998: 25-49) ausführlich erläutert. Daraus kommt das Fachwort *conjointure*, womit Chréstiens Fiktion und Neuerfindung bezeichnet wird. Veranschaulicht wird diese Technik im Abschnitt II, 4.2 dieser Forschungsarbeit.

²⁴ Mertens (1998: 26).

²⁵ Über die hier enthaltenen Notizen s. Mertens (2004: 951).

Laudine gilt als weibliche Hauptfigur im Roman und weist typische Anzeichen für eine Fee auf. Sie wird nämlich als Herrin einer Wasserquelle (*Wasser* als 'Bezug auf die Anderswelt²⁶) geschildert, die sich fern vom Artushof und der realen Welt befindet. Das Quellenreich stellt die Anderswelt dar, wo der Bewerber (Yvain) um Laudines Liebe Freierproben bestehen muss. Als Sieger wird er von seiner Fee durch einen Eid auf die Probe gestellt, der den Helden zum Verlust der Fee und zum Ruin treibt. Danach muss er für den Rückgewinnung seiner Fee sorgen.

Dieses fest strukturierte Schema wird von der Erzählforschung als "Martenehe" ²⁷ bezeichnet. Im *Yvain* fungiert das "Martenehe-Modell" als Gerüst für die ganze Geschichte, indem die Doppestruktur zum Ausdruck kommt. Die zwei Zyklen vom *Yvain/Le Chevalier au Lion* ergeben sich nämlich aus einem einzigen Vorfall: Yvains eidbrüchigen Fristversäumnis, das die Abenteuerkette in zwei Teile aufspaltet.

Das Zauberhafte

Inhaltlich taucht dagegen das "Märchending" ²⁸ als Grundkomponente auf. Das Quellenreich, sowie der Weg dazu sind reich an märchenhaften Elementen, die die Anderswelt erzeugen. Sie sind dem Leser sofort als Referenzen an eine Feengeschichte erkenntlich.

Schon von Anfang an beginnt die Reise in die Anderswelt mit einem 'schmalen und verwachsenen' Pfad, der deren Unerreichbarkeit symbolisch darstellt:

,Et trouvai un chemin a destre Par mi une forest espesse. Mout y ot voie felenesse, De ronses et d'espines plaine; A quel qu'anui, a quel que paine, Ting chele voie et chel sentier [...]. Je trouvai un chemin à ma droite au milieu d'une forêt épaisse. C'était une voie très pénible, pleine de ronces et d'épines. Non sans douleur, ni sans peine, je suivis ce chemin et ce sentier [...].

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 180-85 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Der Begegnung mit dem gastlichen Burgherr und seiner Tochter folgt die mit dem Waldmenschen, der in Chréstiens ausführlicher Beschreibung ähnlich einem Ungeheuer geschildert wird, so dass er Assoziationen mit einer dämonischen Kreatur hervorruft:

²⁶ Mertens (2004: 952).

²⁷ Mertens (2004: 951).

²⁸ Die Bezeichnung 'Märchending' ist Mohrs Vergleich zwischen *Yvain* und *Iwein* zu entnehmen (1985: 197). Damit wird im Laufe der Untersuchung auf das Märchenhafte weiter angespielt.

"Si m'esgarda et mot ne dist, Nient plus c'une beste feïst; Et je quidai quë il n'eüst Raison, ne parler ne seüst. Toutes voies tant m'enhardi Que je li dis: "Va cor me di Se tu es boine chose ou non!" Et il me dist: "Je sui uns hom. -Ques hom es tu? -Tes com tu vois.

Je ne sui autres nule fois [...].

Il me regarda sans dire un mot, tout comme une bête l'aurait fait. Et je crus qu'il était privé de raison et qu'il ne saivait pas parler. Néanmois je m'enhardis jusqu'à lui dire: "Va, dis-moi si tu es ou non une bonne créature. "Je suis un homme, me répondit-il. -Quell espèce d'homme es-tu? -Tel que tu

Je ne suis jamais autre [...].'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv.321-30 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Es ist genau der Waldmann, der Calogrenant den Weg zur Quelle zeigt, sobald der Ritter das Ziel seiner Reise enthüllt: 'ich suche aventiure'. Als 'chevaliers' reitet Calogrenant auf die Suche nach 'aventures' ou 'merveilles', die seine Ehre auf die Probe stellen und sogar sein Leben aufs Spiel setzen können.

Wie anlässlich der Erwähnung von "lai", spielt Chréstien auch hier mit seinem Roman durch einen intertextuellen Hinweis, (conte d"-) aventiure, auf die matière de bretagne an. Beide Verweise auf Chréstiens bretonische Quellen zeigen die Intertextualität des französischen Autors, der die tradierten Erzählungen zu einem schönen Geflecht (bele conjointure²⁹) miteinander verknüpft. Eine Art "Erzählung in der Erzählung" bilden die Verweise Chréstiens auf seine Quellen, nämlich:

,Calogrenant's adventure, in short, combines many paradoxical features with a unified sense of composition as if it were a self-contained *lai* or *conte* or miniature romance.'31

Mit einer ,merveille' entspricht der ,Naturbursch'³² Calogrenants Bitte um ,aventiure':

,Or te pri et quier et demant, Se tu ses, que tu me conseilles Ou d'aventure ou de merveilles [...] Je te prie maintenant, je t'implore et supplie, de m'indiquer, si tu le peux, quelque aventure ou quelque merveille [...].'

³⁰ Darüber s. Mertens (2004: 952).

²⁹ Mertens (1998: 26).

³¹ B. Mazache, Le Mot et la notion d'aventure dans la "conjointure" et le "sen" du Chevalier au Lion, in Dufourmet, Le Chevalier au Lion, pp. 119-38, weiter zitiert nach Hunt (2005: 168) in ,Le Chevalier au Lion: Yvain Lionheart'. Bemerkenswert ist die letzte Referenz (miniature romance) von Hunts Zitat, die sich auf Chréstiens Hinweis auf den Roman als ,literarische Gattung' (Yvain, 5360-62) bezieht. Chréstiens intertextuelles Zitat wird im Abschnitt II, 4. illustriert.

³² Zitat aus Mohr (1985:189). Hier schlägt Mohr einen Exkurs über den Naturburschen als faszinierenden Topos vor, sowohl für Chréstien als auch für Hartmann (*Perceval* bzw. *Gregorius*).

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 362-64 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Es geht um eine Zauberquelle (*fontaine*), die sich wie ein Idyll zeigt. Ihre Schönheit lässt sich schon durch die nüchterne Darstellung des wilden Manns durchblicken.

Die wird auf: "une *fontaine* plus froide que mabres", un *arbres*, "un *bachin de fer*, qui pent a une longue chaaine", un *perron* et "une *chapele*, petite mais mout bele" eingeschränkt. Dazu gehört das "Quellenritual des Gusses"³³, das einmal in die Tat umgesetzt, Gewitter und Zerstörung auslöst:

,S'au bachin veus de l'iaue prendre, Et desus le perron espandre, La venras une tel tempeste, Qu'en chest bos ne remaurra beste [...] Si tu veux prendre de l'eau dans le bassin et la répandre sur le perron tu verras alors se déchaîner une telle tempête qu'aucune bête ne restera dans le bois [...].'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 393-96 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Den Anhauch des Zauberischen ruft aber erst später Calogrenant hervor, als er den 'locus amoenus'³⁴ mit seinen eigenen Augen bewundert und ihn lyrisch darstellt.

Jedes Element bekommt seinen Namen sowie seine Besonderheit wieder und zeigt sich in all seiner Herrlichkeit:

,li plus biaus *pins*, qui onques sor tere creüst'; ,le *bachin* du plus fin or qui fust a vendre'; ,la *fontaine* bouloit com yaue chaude'; ,li *perrons* d'une esmeraude perchie aussi com une bouz, s'avoit .*iiii. rubins* desous, plus flamboians et plus vermaus que n'est au matin li solaus, quant il appert en orïent.'

Weitere Märchendinge treten erst später in Erscheinung, wie z. B.: der unsichtbarmachende Zauberring, der "Schutzring", die Feensalbe, der Drache, der Riese Harpîn mit seinem Zwerg, le Chastel de Pesme Aventure.

Bemerkenswert ist im Allgemeinen die Wirkung des Märchenhaften auf Chréstiens Werk. Statt Entfremdung erzielt der altfranzösische Dichter dadurch eher einen privilegierten Zugang zur Wirklichkeit sowie zur Wahrheit, die fern von der realen Welt projiziert und dadurch amplifiziert werden. Insbesondere erlaubt Chréstien diese Nebenrealität einen kritischeren Blick auf seine Zeit³⁵.

٠

³³ Zitiert nach Mertens (2004: 952).

³⁴ Zitat aus Mohr (1985: 189).

³⁵ Dafür emblematisch wirkt im *Yvain* die Geschichte vom "Chastel de la Pire Aventure", wo der Rückgriff auf das Mythische Analogien auf Dinge unserer Welt erzielen will. Das wird von Mohr in seinem Exkurs über "die Städte ohne Wiederkehr" in Chréstiens *Artusromanen* konsequent erläutert. Vgl. Mohr (1985: 256).

2.2 Der Roman de Brut

Außer Marie de France, *Lanval* als Modell der "Feengeschichte" ist Chréstien allerdings in erster Linie Waces *Roman de Brut* verpflichtet. Hier wird die Zauberquelle erstmals genannt, die den zentralen Ort vom *Yvain* darstellt: die Quelle im Wald von *Brocéliande* in der Bretagne. So Calogrenant anfangs seines Berichts am Hof:

'A bien pres tout le jour entier, M'en alai chevauchant ainsi, Tant que de la forest issi, Et che fu en *Brocheliande* [...]. Pendant presque toute la journée je chevauchais de la sorte; puis je finis par sortir de la forêt: c'était en Brocéliande [...]

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 186-89 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Dazu gehört genau das im *Yvain* illustrierte Quellenritual, das er aber nur vom Hörensagen nennt. Die Quelle hat Wace eigentlich nicht finden können, sondern er hat nur deren Existenz mit den zu ihnen gehörigen Feen vermutet. Darüber berichtet er in seinem zweiten Werk, dem *Roman de Rou* (1160/75):

```
,fol m'en revinc, fol i alai ,als Narr kam ich zurück, als Narr war ich gegangen, fol i alai, fol m'en revinc als Narr gegangen, kam ich als Narr zurück, folie quis, por fol me tinc [...]. Narrheit suchte ich, zum Narren hielt ich mich 36.
```

Wie schon angedeutet, ist der *Roman de Brut* über die Einzelheiten hinaus als Pfeiler der Artusdichtung zu betrachten, der die Grundzüge der Gattung festgelegt hat.

2.3 Chréstiens Artusromane

Nach der Einordung von *Yvain* in die Artusdichtung als Nachfolger vom Antikenroman sowie Vertreter der bretonischen Tradition, steht nun er im Verhältnis zu Chréstiens Werk im Mittelpunkt.

Wie bereits erläutert, kann das Werk des französischen Dichters als ein Zyklus³⁷ begriffen werden, in dem sich die Artusromane aufeinander beziehen. In besonderer Hinsicht auf *Yvain ou Le Chevalier au Lion* ist er mit zwei bestimmten Artusromanen verbunden.

Während er dem *Erec und Enide* sowohl Erzähltypus (Abenteuererzählung) als auch Struktur ('Doppelweg³⁸) verdankt, ist er dem *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* ein Stück der Handlung (Inhalt) schuldig: 'die Entführung der Königin'.

Artusdichtung weit verbreitet. Dazu zählt insbesondere Mohr (1985:238).

³⁷ Die Auffassung von Chréstiens Werk wie einem "Zyklus" ist in der Literatur über Chréstiens

³⁶ Maistre Wace, *Roman der Rou*, 1160/75 (v. 6418-20), zitiert nach Mertens (1998: 64).

Diese autobiographischen Zitate entnimmt man *Yvain* ganz subtil. Chréstien greift eher auf feine wörtliche Anspielungen zurück und lässt den Leser seine Referenzen nur ahnen.

Anders ist es bei Hartmann, der in seinem *Iwein* deutlich auf die zwei Artusromane hinweist ³⁹ aus "Rücksichtnahme auf sein literarisch wenig erfahrenes deutsches Publikum⁴⁰, das keinen *Lancelot*-Roman kannte.

2.3.1 Erec et Enide

Was *Erec et Enide* angeht, kann man *Yvain* entweder als "Komplementärmodell⁴¹ oder als Gegenbild zum *Erec* sehen. Die erste These lässt sich vor allem aufgrund struktureller wie auch thematischer Analogien zum ersten Artusroman stützen.

Beide Romane weisen nämlich die viel zitierte 'Doppelstruktur' auf, die aus 'Aufstieg des Helden - Krise - Stationenweg durch Abenteuer zur Wiedereingliederung in die Gesellschaft' besteht.

Die Protagonisten der jeweiligen Geschichten sind Helden, die beide nach dem Status von "Rittern der Tafelrunde" streben, sich aber in Spannung zwischen Liebe und Ritterpflichten (*Erec*) bzw. Ritterpflichten und Herrscheraufgaben (*Yvain*) befinden.

Einerseits werden im *Erec* Rittertum und Ruhmsucht der Minne wegen vernachlässigt, so dass Erec 'sich *verligt*^{,42}. Andererseits wird Yvain seinen Herrscheraufgaben (politische Pflichten) als Gemahl Laudines und Quellenschützer nicht gerecht, weil er sich exzessiv dem Turnierkampf widmet und somit '*verittere*^{,43}. In diesem gewissen Sinn sind die zwei Artusromane 'spiegelbildlich aufeinander bezogen^{,44}.

Dieser Auffassung der zwei Werke als Einheit ist jedoch häufig widersprochen, daher wird *Yvain* eher zum Gegenstück⁴⁵ von *Erec*. Außer der strukturellen Ähnlichkeit lassen sich nämlich zwei "Kontrastpaare" von Leitmotiven auf der Inhaltsebene identifizieren. Dem Paar *Liebe* vs *Aventiure* in *Erec* steht das von *Herrschaft* vs *höfische Kultur*. ⁴⁶

³⁸ Zur Doppelwegstruktur und ihren Bezeichnungen, s. Kuhn (1948) zitiert nach Cramer (2001: 164).

³⁹ Stark abweichend sind bei Hartmanns *Iwein* die evidente Namensnennung bei der intertextuellen Referenz an *Erec* sowie die ausführliche Erzählung vom Vorgang der Entführung aus *Lancelot*.

⁴⁰ Mertens (1998: 53).

⁴¹ Cramer (2001: 162-163).

⁴² Cramer (2001: 162).

⁴³ Cramer (2001: 162).

⁴⁴ Cramer (2001: 162).

⁴⁵ Kramer (1971: 170).

⁴⁶ Die hier vorgeschlagene Gegenüberstellung stellt den Gegenstand von Mertens Aufsatz dar: *Liebe und Politik: Chréstiens Yvain und Hartmanns Iwein* (Abschnitt II, 3.). Vgl. Mertens (1998: 63-87).

gegenüber. Auf *Erec* als negatives Beispiel wird von Gauvain, dem Musterritter schlechthin, in seiner Mahnrede an Yvain nach der Hochzeit mit Laudine angedeutet. Gauvain bittet Yvain um Urlaub mit dem Artusheer. Dieser solle seine Kameraden begleiten, um seinen ritterlichen Pflichten nachzukommen. Hier Chréstiens wörtliche Anspielung auf *Erec und Enide*:

"Comment? Seroiz vos or de chix, Che disoit mesire Gavains, Qui pour lor femmes valent mains? Honnis soit de Sainte Marie Qui pour **empirier** se marie! Qui l'a a amie ou a femme, Ne n'est puis drois quë ele l'aint Que ses pris et ses lor remaint. Chertes, encor serois iriés De s'amor, se vous empiriés [...]." Comment? Serez-vous donc de ceux (voici ce que disait monseigneur Gauvain) qui valent moins à cause de leurs femmes? Pas sainte Marie, honte à celui qui se marie pour déchoir. Celui qui a pour amie ou pour épouse une belle dame doit s'améliorer, et il n'est pas juste qu'elle continue à l'aimer dès lors que sa valeur et sa renommée se tarissent.

"Or ne devés vous pas **songier**, Mais les tournoiemenz ongier Et emprendrë a fort jouster, Quoi quë il vous doie couster [...]. Maintenant vous ne devez pas rêvasser, mais plutôt fréquenter les tournois et vous engager dans les joutes vigoureuses, quoi qu'il doive vous en coûter [...]."

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2484-92; vv. 2503-06 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Hinter den Schlusswörtern 'empirier'; 'songier', 15 die Verfehlung Erecs zu erkennen ("recreantise"), der aus voller Hingabe an "Enide" seine ritterliche Pflichten vollkommen vergisst. Bei Hartmann wird der kurze Verweis Chréstiens auf seinen ersten Roman durch eine "150 Verse lange Hinzufügung" integriert. Mit einer unmittelbaren Referenz, "sich verligen", schlägt er "eine Brücke zum *Erec*-Roman" dann belegt er Gaweins Mahnung mit dem negativen Beispiel Erecs.

"Iu hât erworben iuwer hant ein schoene wîp unde ein lant. sît iu nû wol geschehen sî sô bewaret daz dâ bî daz iuch iht gehoene iuwers wîbes schoene. geselle, behüetet daz enzît daz ir iht in ir schulden sît die des werdent gezigen daz sî sich durch ir wîp verligen.

Ihr habt Euch eine schöne Frau und ein Land errungen.
Da Ihr so erfolgreich wart, so nehmt Euch nun auch in acht, daß Euch nicht die Schönheit Eurer Frau Schande bringe.
Freund, verhindert beizeiten, daß Ihr nicht in den gleichen Fehler verfallt wie die, welche dessen bezichtigt werden, daß sie sich um ihrer Frau willen "verliegen".

⁴⁷ Darüber s. den Abschnitt Mohrs: 'Freund Gawein' (1985: 217-224).

-

⁴⁸ Zitat aus *Yvain*, nach Mertens (2004: 954).

⁴⁹ Cramers (2001: 163). Anders ist es dagegen bei Chréstien, wo Gauvains Rat auf knapp 60 Versen eingeschränkt wird

⁵⁰ Zitat aus Mohr (1985: 219).

kêrt ez niht allez an gemach; Richtet nicht Euer ganzes Denken bloß auf häusliche [Freuden,

als dem *hern Êrecke* geschach, der sich ouch alsô manegen tac *durch vrouwen Ênîten verlac*. wan daz er sichs erholte sît als ein rîter solte, sô waere vervarn sîn êre. der minnete ze sêre.

wie es Herrn Erec geschah, der sich auch lange Zeit um Enitens willen 'verlegen' hatte. Hätte er sich nicht später wieder gutgemacht, wie es einem Ritter geziemt, so wäre seine Ehre zugrunde gerichtet gewesen. Der war zu sehr der Liebe verfallen [...]."

[H. von Aue, Hartmann, *Iwein: Urtext und Übersetzung, 4. überarbeitete Auflage,* Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2781-98]

2.3.2 Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette

Im Unterschied zu *Erec et Enide* wird im *Yvain* die Referenz an den 'Chevalier de la Charette' hauptsächlich in die Kategorie 'Stoffzitat' eingeordnet.

Zuerst erscheint nämlich die Handlungssequenz, die Iwein gemeinsam mit *Lancelot* hat. Mit der 'Entführung der Königin' eignet sich *Yvain* den 'Gegenstand des *Lancelot*-Romans'⁵¹an:

'S'avoit tierz jour que la roïne Iert de la prison revenue Ou Meleagans l'avoit tenue Et trestuit li autre prison; Et Lanchelos par traïson Estoit remés dedens la tour. Il y avait trois jours que la reine était revenue de la captivité où Méléagant l'avait retenue, et, avec elle, tous les autres prisonniers Lancelot, quant à lui, était resté dans la tour à la suite d'une trahison [...].'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 4734-39 aus 'Le Chevalier au Lion'].

In diesem Auszug werden die Namen des Entführers "Melegans" bzw. des Befreiers "Lanchelos" erwähnt. Nur ein paar Verse braucht Chréstien, um seinen *Lancelot*-Roman im Gedächtnis zurückzurufen.

Anders verhält es sich bei Hartmann, der Chréstiens verdichtete Berufung auf "Lancelot" auf die Namensnennung vom Entführer "Meljaganz" einschränkt:

,Nû was in den selben tagen diu küneginne wider komen, die *Meljaganz* hete genomen mit micheler manheit. Nun war zu derselben Zeit die Königin zurückgekommen, die Meljaganz entführt hatte mit großer Kühnheit [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 5678-81]

Diana annia dan danniff

⁵¹ Dieses sowie das darauffolgende Zitat in Klammern sind Mohr (1985: 238-240) zu entnehmen.

Zusätzlich zur Vorlage integriert er jedoch seinen Iwein durch eine "weitere Geschichte in der Geschichte⁵². Das Zitat Chréstiens ersetzt Hartmann durch die Hinzufügung eines fast 200 Verse langen Erzählstücks (vv. 4528-4726) über die Entführungsepisode, deren Ablauf dem deutschen Publikum unbekannt war⁵³.

.Der Künec treit ouch die schande der er vil gerne enbære. welt ir ein vremde mære hoeren, daz wil ich iu sagen. ez kam in diesen siben tagen ein rîter geriten dar und nam des vil rehte war daz er zen selben stunden die von der tavelrunden umbe den künec sitzen sach.

Der König leidet ebenfalls Schmach, von der er wünschte, erlöst zu sein. Wollt Ihr eine befremdliche Geschichte hören, so will ich sie Euch erzählen. Vor sieben Tagen kam ein Ritter dorthin geritten und richtete es so ein daß er gerade die Ritter der Tafelrunde um den König geschart antraf [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 4526-35.]

Nicht nur durch das "Stoffzitat" sondern auch am "Erzähltypus" lässt sich die Nähe des Iwein-Romans zum Lancelot nachweisen.

Diese zwei Artusromane teilen sich nämlich nicht nur die "Zugehörigkeit des Ritters zum Artushof⁵⁴, sondern auch die Teilnahme von zwei Helden an der Geschichte: dem Musterritter ,Gauvain' wird ein Neuling gegenüberstellt. Als ,Roman mit zwei Helden'55 erweist sich Lancelot deshalb als Vorläufer von Yvain. Zu diesem festen Schema wird auch der letzte unvollendete Graalroman gezählt.

In beiden Romanen steht der zum Ritter-Status strebende Protagonist im Laufe seines Abenteuerweges im Wettbewerb mit dem musterhaften Gauvain, den er zu übertreffen sucht. Mit besonderem Bezug auf den Yvain-Roman erweist sich ,der Neuling' Yvain als tüchtiger Vertreter Gauvains während seiner Abwesenheit, dann bei der Verteidigung und Rettung von schutzlosen, bedrohten Frauen, und erringt dadurch Ruhm und Ehre. Sein Erfolg bringt Gauvain allerdings keine Schande, sondern bestimmt die Gleichrangigkeit der zwei Helden.

⁵² Mohr (1985: 243).

⁵³ Wie bereits erläutert, gehörte nämlich der *Lancelot*-Roman nicht zum deutschen Repertoire der Artusdichtung. Aus diesem Grund war für Hartmann eine bloße Anspielung auf die ganze Geschichte undenkbar, da er die Kenntnis des Romans bei seinen Hörern überhaupt nicht voraussetzen konnte.

⁵⁴ Mohr (1985: 238).

⁵⁵ Mohr (1985: 238).

2.3.3 Die Trilogie

Zu einem Überblick über die drei miteinander verbundenen Artusromane sowie zu ihrer einheitlichen Konzeption, soll vorher auf eine weitere Lesart des *Lancelot*-Romans hingewiesen werden, die den *Yvain* als "Korrektiv des Lancelot" versteht (Anti-Lancelot-Konzeption)⁵⁶.

Thematisch zielt der *Yvain*-Roman nämlich auf den Ausgleich zwischen Individuum und Gesellschaft, indem er die höfische Minne mit Sozialpflichten verbindet.

Der scheinbaren Integration von Liebe und Herrschaft im *Erec* stellt sich 'der gestörte Einklang von Minne und Ritterpflichten' im *Lancelot* gegenüber.

Die Anfeindung der Liebe in der Gesellschaft wegen ihrer destruktiven Macht löst sich in *Yvain* auf, wo Liebe sich in der Ehe "Yvain-Laudine" fern von der Gesellschaft (Artushof) mit Herrschaft verbindet. Nur im Quellenreich erziele Minne ihre Rettung und legitime Form.

3. Einblick in den Roman als 'Ort der Gegenüberstellung'

Ziel dieses Abschnitts ist die Erörterung von *Yvains* Hauptzügen, wie z. B. seinen Aufbau, Spielorten, Themen sowie Hauptfiguren, denen der Begriff von 'Dualität, zugrunde liegt. Hier lassen sich hauptsächlich die Übereinstimmungen des *Iwein* Hartmanns mit Chréstiens *Yvain* beobachten. Verwiesen wird allerdings vor allem in den letzten Abschnitten (II, 3.3-3.4) auf Hartmanns Neigung zur Auflösung von Kontrasten. Besonders bei den Leitthemen und Hauptgestalten des Romans stellt sich der spannenden Dualität Chréstiens die hartmannsche Tendenz zur Harmonisierung gegenüber.

3.1 Struktur

Auf das doppelte Gefüge, das *Yvain* seinem Vorbild *Erec*⁵⁸ entnommen hat, wurde bereits mehrmals hingewiesen. In Anlehnung an H. Kuhns Theorie ⁵⁹ wird jetzt auf dieses strukturelle Schema im Einzelnen eingegangen.

Wie schon erläutert, ist Yvain Protagonist eines doppelten Handlungsstrangs, der aus einer scheinbaren Erfolgsgeschichte (Sieg über Esclados Le Rous im Quellenreich und Heirat

⁵⁶ Darüber siehe: E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 170, zitiert nach Kramer (1971: 172-175).

⁵⁷ Zitat aus K. Ruh, *Höfische Epik*, S. 157, weiter zitiert nach Kramer (1971: 172).

⁵⁸ Ähnlich ist *Yvain* dem Martenehemodell von bretonischer Herkunft eng gefolgt.

⁵⁹ Kuhn H., *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, Tübingen 1948, S. 122-47, weiter zitiert nach Cramer (2001: 164).

mit Laudine) bzw. dem Hauptabenteuer (Abenteuerweg zur Wiedergewinnung seiner Ehre) besteht. Getrennt werden diese beiden Teile durch die Krise des Helden, seinen Selbstverlust im Wahnsinn nach dem Verlust der geliebten Laudine. Diese Spannungsphase fungiert als Übergang zum Hauptzyklus des Romans, der Geschichte vom "Löwenritter".

3.1.1 Erster Zyklus

Der erste Zyklus beginnt am Pfingstfest in Carduel⁶⁰ mit Calogrenants Bericht über seine vor sieben Jahren schändliche Niederlage im Zweikampf gegen 'Esclados le Rous', den Quellenhüter von Brocéliande.

Durch diese 'Erzählung in der Erzählung' wird man in die eigentliche Geschichte eingeführt. Bemerkenswert ist die Einordnung von Calogrenants Bericht ins höfische Zeremoniell als 'Teil des Festprogramms'. Unerhört ⁶¹ verpasst König Artus die Abenteuererzählung wegen seines Mittagschlafs; dazu noch bricht Calogrenant mit der Tradition, indem er nicht von 'manheit' (Tapferkeit) sondern von' laster' (Schande) ⁶² erzählt, wie Hartmann in seinen Versen verdeutlicht:

,"Ich hân einem tôren glîch getân, diu mære der ich *laster* hân, daz ich diu niht kan verdagen: Ich habe gehandelt wie ein Tor, daß ich die Geschichte, die für mich blamabel ist, nicht für mich behalten kann [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 795-97]

Als ,cousins germains' fühlt sich Yvain verpflichtet, die Schande seines Verwandten zu rächen, beim 'Alleingang' zur Quelle. Als offizieller Beweggrund für Yvains Abenteuer scheint die Verwandtenrache zu stehen, dennoch liegt Yvains Motivation eher in seinem Ehrerwerb, so dass das Quellenabenteuer lediglich durch einen individualistischen Grund (Trieb zum Erfolg) bestimmt ist.

⁶⁰ Bei Chréstien steht die Ortsbezeichnung "Cardoeil en Gales", das mit Carlisle in Wales identifiziert wird. Das bekräftigt Mertens im Stellenkommentar zu v. 32 (2004: 978).

⁶¹ Den Königsmittagsschlaf, den Streit mit Keie in Gegenwart von Gunièvre sowie Calogrenants ehrenrühriges Erlebnis definiert Mohr als "unerhörte Begebenheiten", die "nicht zur Artusritterherrlichkeit passen". Diese seien als Defizite des Artusvorbilds zu betrachten. Vgl. Mohr (1985: 185-187). Auf dieses Werk sind auch alle Ausdrücke in Klammern zurückzuführen: "Teil des Fests usw."; "manheit"; "laster".

⁶² Vgl. die Worterklärungen zu den mittelhochdeutschen Begriffsworten *manheit* bzw. *laster* in Schwarz (1967: 653 bzw. 655).

⁶³ Zitiert nach Mertens (2004: 957).

Heimlich⁶⁴ reitet Yvain den Abenteuerweg nach, von dem sein Verwandter Calogrenant erzählt hatte. Er durchläuft dieselben Etappen Calogrenants, die nach sieben Jahren anscheinend unverändert geblieben sind. Der Begegnung mit dem höflichen Gastherren und seiner schönen Tochter folgt das Treffen mit dem Naturburschen und seinen furchtbaren Tieren, der ihm den Weg zur zauberhaften Quelle zeigt. Dort löst Yvain das Gewitter aus und fordert dadurch den Quellenherr 'Esclados Le Rous' zum Zweikampf heraus. Das Duell endet diesmal mit der Tötung Esclados, demgegenüber Yvain schuldhaft sei. Beim Kampf jagt er den Feinden rücksichtslos ('âne zuht' 165) auf seiner Flucht zur Burg nach, was Hartmann nicht ausspart:

,her Îwein jaget in *âne zuht* engegen sîner burc dan.

Herr Iwen jagte ihn rücksichtslos seiner Burg zu.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1056-57]

Der Tod Askalôns ermöglicht Yvain am Ende die Wahl zum Quellenhüter und Gehmal Laudines, jedoch aufgrund Lunetes Listen. Unter diesem Gesichtspunkt sieht Yvains Abenteuer beim ersten Zyklus nicht wie ein Erfolg aus, sondern eher wie eine Verfehlung des Helden, die schon von Anfang an auf seine kommende Krise hindeutet.

Gleichzeitig könnte man allerdings Yvains Verfehlung nur als symptomatisch für die fragwürdige arthurische Verfassung, ihre Sitten und Handlungsnormen betrachten. In dieser Hinsicht sei Yvain Opfer des Vorbildverlustes der arthurischen Gesellschaft und zeige sich als deren Stellvertreter den neuen Anforderungen des Quellenreiches als selbständigem Nebenzentrum nicht gewachsen⁶⁶.

3.1.2 Zweiter Zyklus

_

Verantwortungsbewusst zeigt sich Yvain erst im Laufe des 2.Zyklus, als er zum Löwenritter wird: *le Chevalier au Lion* (afr.) bzw. *der rîter mittem leun* (mhd.).

⁶⁴ Yvains Eigeninitiative stößt gegen das "Vergesellschaftungsprinzip der Tafelrunde" (Solidarität), wie Mertens im oben zitierten Werk genau erläutert. Die Ankunft Artus und seines Hofes an der Quelle wird am Vorabend des Johannistages (am 23.06) geplant; trotzdem fährt Yvain allein am Pfingsttag gleich nach dem Bericht Calogrenants (am 12.06: zwölf Tage vor dem von Artus festgelegten Termin).

⁶⁵ Über die umstrittene Interpretation dieser Stelle verweist man den Leser auf Mertens (2004: 994, Stellenkommentar zu v. 1056). Die negative Konnotation des Ausdrucks 'âne zuht' will man hier bestätigen und damit die These von der Verfehlung Yvains beim 1. Zyklus unterstützen. Diese Leseart erlaubt uns nämlich die einheitliche Konzeption der zweigeteilten Struktur vom Roman, indem der 2. Zyklus als Korrektiv des 1. betrachtet wird.

⁶⁶ Beide Interpretationen (Yvains Schuld bzw. die Verfehlung vom arthurischen Modell) sind auf Mertens Werke zurückzuführen: a) Mertens (2004: 951-962); b) Mertens (1998: 63-87).

Hier wird Yvain auf die Probe gestellt als Stellvertreter von Gauvain bei der Rettung von bedrohten Frauen. Die Bezeichnung "Lernprozeß"⁶⁷ trifft am besten auf Yvains "Weg zur verantwortungsvollen Herrschaft ⁶⁸ zu, der "korrektiv ⁶⁹ auf seine Fehlverhalten (selbstbezwecktes Abenteuer) im ersten Zyklus wirkt. Hier muss er die Terminproblematik anpacken, die als Korrektiv des eidbrüchigen Terminversäumnisses ⁷⁰ zu verstehen ist.

Dreimal kämpft der Ritter für schutzbedürftige Frauen, aus Dankbarkeit bzw. Rechtsschutz, dann unter strengen Zeitbedingungen. 'Äußerste Zeitnot' erfährt der Held bei der Spannung zwischen dem Kampf gegen den Riesen Harpîn und dem Gerichtskampf für Lunete. Alle Fristenproben wird er allerdings erfolgreich absolvieren, nicht aber ohne seelischen Konflikt, wie Hartmanns Einblick in die Seele des Protagonisten eindrucksvoll wiedergibt:

nune mag ichs beidiu niht bestån und getar doch ir dewederz lân nû gebe mir got guoten rât, der mich unz her geleitet hât, daz ich mich beidenthalp bewar sô daz ich rehte gevar.

Ich kann nicht beide Kämpfe ausfechten und wage doch keinen von beiden aufzugeben. Gott möge mir beistehen, der mich bis hierher geleitet hat, daß ich mich nach beiden Seiten hin so verhalte, daß ich das Richtige tue [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 4887-92]

Der allmähliche Aufstieg Yvains zur Wiedergewinnung von Laudine beginnt mit der Verteidigung der Dame von Noroison gegen den Grafen Aliers, die als "Korrektur des Quellenabenteuers⁷¹ bezeichnet wird. Hier tötet Yvain nämlich seinen Gegner nicht, sondern er erreicht sein Ziel durch politisches Handeln.

Diese Einführungsepisode fungiert als Übergang zum nächsten Vorfall, der Begegnung mit dem Löwen, wonach Yvain in die neue Identität des Löwenritters eingeführt wird. Die Symbolik des Löwen⁷² ist als Allegorie von 'Herrschertugend und Gewalt' zu verstehen. Erst der Sieg über Graf Aliers setzt den Wandel Yvains in Gang, denn er ermöglicht dem

⁶⁷ Mertens (2004: 954).

⁶⁸ Mertens (1998: 78-79).

⁶⁹ Der Adjektiv 'korrektiv' wird nach Mertens Definition vom Stationenweg Yvains (2004: 955) verwendet.

⁷⁰ Hier bezieht man sich auf Laudines einjährige Frist, die Yvain max. ein Jahr Urlaub zusammen mit dem Artusheer gewährt: spätestens eine Woche nach Johannis soll er nach Hause zurück. Den Termin überschreitet Yvain etwa um einen und ein halben Monat (Mitte August). Dazu folgt die Verweigerung Laudines, die Yvain Lunete (Laudines Botin) entnimmt. Interessanterweise entspricht der Jahresfrist die noch heute übliche "Rechtsfrist", die mit dem Fachausdruck ,Verjährung' bezeichnet wird. ⁷¹ Mertens (2004: 956).

⁷² Darüber siehe: Mertens (1998:77). Der Löwe als Sinnbild für Gewalt und Herrschertugend wird im Abschnitt II, 3.4.1 genau veranschaulicht

Helden die Wiederentdeckung seines 'Alter Ego'. Seinen neugewonnenen Status als 'Hüter der Ordnung'⁷³ wird Yvain auf jeden Fall erst nach der Versöhnung mit Laudine erreichen. Bemerkenswert prägt der 'doppelte Kursus' sogar den Abenteuerweg des 'Löwenritters', wo sich zwei 'Dreiergruppen'⁷⁴ identifizieren lassen. Sechs Abenteuer markieren den Stationenweg des 'Yvain, Le Chevalier au Lion', der sich im siebten, das heißt im Schlussabenteuer seinen Höhenpunkt findet: 'die Versöhnung mit Laudine'.

Als Spalte zwischen der ersten bzw. zweiten Kette stellt sich die zum *Lancelot* gehörige "Entführung der Königin". Da diese Zwischenepisode die "Symmetrieachse" ⁷⁵ des Abenteuerweges bildet, ergibt sich daraus die hier illustrierte Sequenz:

1a. Dame von Noroison

2a. Rettung des Löwen

3a. Riese Harpin

Die Entführung der Königin

1.b Gerichtskampf für Lunete

2.b Befreiung der dreihundert Geiseln

3.b Gerichstkampf für die jüngere Gräfin vom Schwarzen Dorn

Die Versöhnung mit Laudine

Beim *Yvain* lässt sich jedoch dieses bestimmte Schema im Unterschied zu *Erec* nicht zwingend nachweisen. Die Zahl der Abenteuer im zweiten Zyklus *Yvains* stimmt nämlich nicht genau mit der im *Erec* überein, da die Versöhnung mit Laudine kein echtes 'siebtes' Abenteuer⁷⁶ darstellt.

3.2 Spielorte

Zur genauen Erfassung des *Yvain*-Romans darf von der Untersuchung der Spielorte sowie der Zeit der Narration nicht abgesehen werden. Dahinter steckt nämlich eine bestimmte Symbolik, die Zugang zu den zwei Welten der Darstellung Chréstiens bietet.

⁷⁴ Das Zitat hier, sowie die ganze Veranschaulichung vom Doppelweg im 2. Zyklus sind Cramer (2001: 164-166) entnommen.

⁷⁵ Cramer (2001: 164).

⁷³ Mertens (2004: 958).

⁷⁶ Zum echten Schlussabenteuer zählt dagegen 'Joie de la curt' im *Erec und Enide* als 'Zeit der Ruhe und Vollziehung'.

Zum ersten wird man zu Pfingsten in den *Artushof* eingeführt, der sich 'a Cardoeil en Gales' ⁷⁷ befindet. Diese Ortangabe ist vermutlich mit Carlisle in Cumberland (Nord-Westen von England) ⁷⁸ zu identifizieren.

Schon bei Calogrenants Bericht erfährt man von der Existenz des *Quellenreiches*, eines außerhalb der arthurischen Welt liegenden Nebenzentrums. Zum zentralen Ort der Geschichte wird die Quelle, die sogar siebenmal⁷⁹ im Laufe des Romans wiederkehrt. Wie bereits erwähnt lässt sich die Quelle geographisch im Wald von Brocéliande verorten. Von der Existenz dieser Gewitterquelle keltischer Tradition wurde auch von Giraldus Cambrensis in seiner *Topographia Hiberniae* (vor 1188) berichtet, der auf zwei Gewitterquellen verwies: eine in Munster (Irland) bzw. eine in der Bretagne, die vermutlich Waces "Fontaine de Barenton" entspricht. Heute ist der in der Literatur weitberühmte Wald von Breziljand in der "Forêt de Paimpont, Bretagne (zwischen Plërmel und Rennes)" wiederzuerkennen.

Auffällig zeigt sich eine gründliche geographische Einheit ⁸² in den meisten Artusromanen Chréstiens. Hier auch brauchen nämlich Calogrenants und Yvain auf ihrer Reise von Carlisle zu Breziljan (Bretagne) den Ozean nicht zu überqueren, sondern reiten direkt zum Ziel.

3.2.1 Der Artushof

Ausgangspunkt des Romans stellt der *Artushof* dar, der sich in erster Linie mit der Figur Artus identifiziert. Der Prolog beginnt mit der Verherrlichung von König Artus, dessen ruhmreichem Vorbild Ewigkeit zugesprochen wird. Die "Glorifizierung König Artus" wird von Hartmann besonders hervorgehoben:

,des gît gewisse lêre künec Artûs der guote, Ein Beweis dafür ist der edle König Artus,

83 Gottzmann (1989: 69).

21

⁷⁷ De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, v. 7 aus 'Le Chevalier au Lion'.

⁷⁸ Dazu ist auf den Exkurs über die Spielorte von Chréstiens Romane (*En Bretagne, au temps du roi Arthur*) in der Einführung Fritzs zu C. De Troyes (1994: 17-26) zu verweisen.

⁷⁹ Die Häufigkeit der Wiederkehr ans Quellenreich im Laufe des Romans (siebenmal) betont Mohr (1985: 192).

⁸⁰ Zitat aus Maistre Wace, *Brut II*, Kap. VII-VIII, v. 6399, zitiert nach Mertens (2004: 986). Auf Mertens Stellenkommentar ist auch die Erwähnung vom Werk Giraldus Cambrensis, *Topographia Hiberniae* (1188) zu verweisen.

⁸¹ Diese geographische Übereinstimmung wurde aufgrund von Mertens Stellenkommentar zu v. 263 (2004: 983) herausgefunden.

⁸² Diese Bemerkung über die geographische Einheit in Chréstiens Artusromanen ist in der schon erwähnten Einführung Fritzs zu C. De Troyes (1994: 17-18) zu finden.

der mit rîters muote
nâch lobe kunde strîten.
er hât bî sînen zîten
gelebet alsô schône
daz er der êren krône
dô truoc und noch sîn name treit.
des habent die wârheit
sîne lantliute:
sî jehent er lebe noch hiute:
er hât den lop erworben,
ist im der lîp erstorben,
sô lebet doch iemer sîn name.
er ist lasterlîcher schame
iemer vil gar erwert,
der noch nâch sînem site vert.

der mit ritterlichem Geist
es verstand, Ruhm zu erringen.
Zu seiner Zeit hat er
so vorbildlich gelebt,
daß er den Kranz der Ehren
damals trug, wie auch jetzt sein Name ihn trägt.
Darum haben
seine Landsleute recht,
wenn sie sagen, er lebe noch heute.
Er har Ruhm erworben,
und ist er selbst auch tot,
wird doch sein Name stets fortleben

wird doch sein Name stets fortleben. Der wird sich niemals einer Schandtat schämen müssen,

der nach seinem Vorbild handelt.,

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 4-20]

Trotz dem scheinbaren Lob am Anfang wird jedoch das musterhafte Beispiel Artus im Laufe des Romans stark eingeschränkt. Erstmals im Artusroman wird die Idealität des in der Figur von Artus verkörperten Artushofs in Frage gestellt. Anzeichen für die umstrittene Vorbildlichkeit der arthurischen Gesellschaft, noch präziser "Defizienzen" ⁸⁴ oder "Defizite" des Artusmodells, sammeln sich allmählich durch die ganze Geschichte.

Auf das erste Fehlverhalten Artus wurde schon hingewiesen. Dem Mittagschlaf des Königs während des Hoffestes folgen weiter: Artus Kampf in der Zeit des Gottesfriedens; sein fehlender Schutz der Königin vor der Entführung Meleagants; sein Verzicht auf eine feste Stellungnahme beim Rechtsstreit der "Schwestern vom Schwarzen Dorn". Dazu zählen auch Yvains Verfehlung im ersten Zyklus (Quellenabenteuer aus Selbstzweck), sowie Gauvains Schwächen: der fatale Rat für seinen engen Freund Yvain (einjähriger Urlaub und folgendes Terminversäumnis); die Abwesenheit vom Artushof während der Entführung Ginovers und seine Stellvertretung beim Kampf gegen den Riesen Harpin bzw. bei der Rettung Lunetes und Gauvains Kampf zur Verteidigung der älteren Schwester beim Rechtsstreit (für die ungerechte Partei).

Daraus ergibt sich ein deutliches Bild vom Artushof als Ort der Dekadenz und Vorbildsverlustes⁸⁶. Außer in den fragwürdigen Figuren von Artus und Gauvain findet die Artuskritik allerdings in den Protagonisten Yvain ihre Auflösung, der durch die

⁸⁴ Gottzmann (1989:69).

⁸⁵ Die hier erwähnte Bezeichnung 'Defizite' sowie die Aufzählung der Defizienzen von König Artus bzw. Gauvain sind Mertens (1998: 86) entnommen.

⁸⁶ Mertens (1998: 76). Über die Artuskritik bei Chréstien ist sich die Forschung einig. Dagegen lässt sich Hartmanns *Iwein* vermutlich keine Gesellschaftskritik sondern eher eine 'Idealprojektion' für dieselbe entnehmen. Über die Erzählkunst Chréstiens bzw. Hartmanns und ihre Haltung zum Erzählten wird im Abschnitt II, 4. ausführlich berichtet.

Verbindung von Ritterlichkeit und politischer Verantwortung den Abstand zwischen Artushof und Quellenreich überwindet.

Trotz der Nebenrolle des Artushofs im *Yvain*-Roman sollte man seine Wirkung nicht unterschätzen. Die 'Präsenz der Artusgestalt bzw. seines Hofes' bestätigt nämlich die 'Zugehörigkeit des Romans zu der literarischen Gattung der Artusdichtung'⁸⁷, deren Name dem legendären König Artus verpflichtet ist.

- Zeit -

Als Zeitpunkt der Narration ergibt sich anfangs des Romans das Pfingstfest, das "wie andere kirchliche Hochfeste ein beliebter Termin für Artus Hoftage' darstellt. Bei Chréstien werden die drei kirchlichen Hochfeste der Frühlingszeit zu Eröffnungsfeiern drei seiner Romane: "Pâques à Caradigan' im *Erec*; "Ascension à Camaalot' im *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* bzw. "Pentecôte à Carduel' im *Yvain ou Le Chevalier au Lion*⁸⁸.

Überdies erweist sich der Beginn am Artushof anlässlich des Pfingstfests⁸⁹ in Karidôl als beträchtliches Indiz für die Zeitangaben⁹⁰ des Romans. Die Zeit der Narration beginnt vermutlich am 12.06, elf Tage vor der Johannisnacht (23.06), die Artus als Termin für seine Abfahrt nach Brocéliande festlegt:

'Li rois les oï volentiers,
Et fist trois serements entiers,
L'ame de Pandragon son pere,
et la son fil, et la sa mere,
Qu'il iroit veoir la fontaine,
Ja ainz ne passeroit quinzaine,
Et le tempeste et le merveille,
Si quë il y venra la veille
Monseigneur Saint Jehan Baptiste,
Et s'i prendra la nuit son giste;

Le roi l'entendit volontiers, et il jura par trois fois, sur l'âme de son père Pendragon, sur celle de son fils, et sur celle de sa mère, qu'il irait voir la fontaine avant la fin de la quinzaine, ainsi que la tempête et la merveille; de la sorte, il y arrivera la veille de la fête de monseigneur saint Jean-Baptiste, et il y dormira cette nuit-là [...].

[C. De Troyes, op. cit.., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 659-68 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Zehn Tage zuvor verschiebt Yvain sein Quellenabenteuer; genau am Pfingsttag (gleich nach Calogrenants Bericht) verlässt er heimlich den Hof. Weiter ermöglicht Artus Hinweis auf die Johannisnacht in Beziehung zur Pfingstzeit ('avant la fin de la quinzaine':

⁸⁷ Dieses und das vorige Zitat sind beide auf Gottzmanns Werk (*Allgemeines*) zurückzuführen (1989: 1).

⁹⁰ Dazu verweist man auf Mertens (2004: 1002), Stellenkommentar zu v. 1838.

⁸⁸ Die drei Zitate in Klammern gehen auf die Einführung Fritzs zurück, De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, S. 20.

⁸⁹ Mertens (2004: 978), Stellenkommentar zu v. 33

,deuxième dimanche de la Pentecôte^{, 91}), auf das Verfassungsjahr des Romans zurückzugehen⁹².

3.2.2 Das Quellenreich

Erstmals tritt die Gewitterquelle im Roman durch die Augen des Waldmenschen in Erscheinung. Auf die Quelle als "Märchending" wurde schon hingedeutet⁹³. Unter den Anzeichen für ihre Zauberhaftigkeit wurden insbesondere der verwachsene Pfad (Symbol für die Unerreichbarkeit der Quelle) sowie die Zugehörigkeit der Quelle zu einer Fee (Laudine) bzw. ihr Quellenritual aufgezählt.

- Idyll -

Einen Blick auf die Quelle als *locus amoenus* ⁹⁴ sowie Zauberort gewährt Hartmanns Quellenschilderung ⁹⁵:

,man gehoeret nimer mêre, diu werlt stê kurz ode lanc, sô wünneclîchen vogelsanc als ich ze der linden vernam, dô ich derzuo geriten kam. der ie gewesen wære ein tôtriuwesære. des herze wære dâ gevreut. sî was mit vogelen bestreut daz ich der erste schîn verlôs und ouch des loubes lützel kôs. dern wâren niender zwêne gelîch: ir sanc was sô mîslich, hôch und nidere. die stimme gap in widere mit gelîchem galme der walt. wie dâ sanc sange galt! den brunnen ich dar under sach, und swes der waltman mir verjach. ein smâreides was der stein: ûz iegelîchem orte schein ein alsô gelpfer rubîn,

Nie mehr wird man. solange die Welt steht, so herrlichen Gesang der Vögel hören, wie ich bei der Linde vernahm, als ich hingeritten kam. Das Herz selbst eines Todtraurigen wäre dort froh geworden. die Linde war so mit Vögeln bedeckt, daß ich die Äste nicht sehen konnte, und auch kein Laub wahrnahm. Keiner war dem andern gleich, ihr Gesang klang vielstimmig hoch und niedrig. Die Stimmen gab ihnen der Wald mit gleichem Schalle zurück. Wie da Gesang in Gesang tönte! Die Quelle sah ich darunter und alles, was mir der Waldmann gesagt hatte. Der Stein war ein Smaragd. Aus jeder Ecke leuchtete

_

ein Rubin, der so funkelte,

⁹¹ Die Vermutungen über das Verfassungsjahr von *Yvain* anhand von Artus Zeitangabe ('avant la fin de la quinzaine') ist: De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, S. 26 (Einführung) entnommen.

⁹² Ein solcher Umstand hat sich nur zweimal in der Zeitspanne 1150-1200 ereignet: im Jahr 1166 bzw. im Jahr 1177. Mit diesem letzten Jahr ist die Chronologie des *Yvain*-Romans eher zu verbinden.

⁹³ Vgl. Abschnitt II, 2.1 dieser Untersuchung.

⁹⁴ Mohr (1985: 189).

⁹⁵ Ausgewählte Bezeichnungen aus Chréstiens Quellendarstellung (nach dem Bericht vom Waldmenschen) wurden im Abschnitt II, 2.1 dieses Aufsatzes bereits wiedergegeben.

der morgensterne möhte sîn niht schoener, swenner ûf gât und in des luftes trüebe lât. Dô ich daz *becke* hangen vant, dô gedâhtich des zehant, sît ich nâch âventiure reit [...] daß der Morgenstern nicht schöner sein könnte, wenn er aufgeht und ihn die dunstige Luft nicht mehr verdunkelt Als ich das becken hängen sah, dachte ich gleich, da ich ja auf aventiure aus geritten war [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 604-28]

Als erstes Element zeigt sich bei Hartmann die *Linde*, der bei der chrestienschen Vorlage eine Pinie entspricht: ,li plus biaus pins⁹⁶. Absichtlich ersetzt Hartmann die Pinie durch eine mit Vögeln bedeckte Linde⁹⁷, die in der deutschen Kultur mit ,locus amoenus⁹⁸ bzw. ,Baum der Minne und Recht(s)⁹⁹ assoziiert werden kann.

Hier verweist die Linde auf die Quelle als Idyll (locus amoenus), besonders auf den 'rechtlichen Charakter des Quellenreiches' (Gerichtsort)¹⁰⁰. Ihr immergrünes Laub könnte sich auf den sonderbaren Status des Quellenreichs beziehen. Auf der Linde hängt ein goldenes *Becken*, das eine 'aus Silber geschmiedete'¹⁰¹ *Kette* mit der Quelle verbindet.

"Oberhalb der Quelle steht ein überaus zierlich behauener *Stein* auf einem Sockel von vier marmornen Tieren". Der Stein besteht aus "*Smaragd*" mit "vier *Rubinen*" an den Ecken und wird ähnlich zu Chréstien mit dem Morgengrauen verglichen. Sowohl "Smaragd und Rubinen" sind auf die mittelalterliche Steinsymbolik zurückzuführen. Der Smaragd als "Schutzstein" und "Wertträger" zusammen mit dem Rubin, als Zeichen von "Besitz" sprechen der Quelle eine Herrschaftsymbolik zu¹⁰².

In der Nähe der Steinplatte befindet sich schließlich eine Kapelle, die im Laufe der Geschichte zum Spielort einer zentralen Episode (Der Kampf für Lunete an der Kapelle¹⁰³) wird.

25

⁹⁶ De Troyes, op. cit.., 1994, vv. 2519-23 bzw. v. 413 aus 'Le Chevalier au Lion.'

⁹⁷ Auch das Vogelwunder zählt zu weltliterarischen Topoi, wie z. B. in Okkens *Navigatio Sancti Brandan*i, vgl. Mertens Stellenkommentar zu v. 612-620 (2004: 987).

⁹⁸ Mertens Stellenkommentar zu v. 572 (2004: 986).

⁹⁹ Auf die Symbolik der Linde als "Baum der Minne und Recht(s)" weist Gottzmann (1989: 4-5) hin .

¹⁰⁰ Das Zitat sowie die Anspielung auf die symbolische Bedeutung von "Linde" sind Mertens Stellenkommentar zu v. 572 (2004: 986) entnommen.

¹⁰¹ Aus der Schilderung des Waldschrats kann man weitere Einzelheiten über die Austattung der Quelle gewinnen und zwar zur Integration von Calogrenants Darstellung. Die Bezeichnungen in Klammern über "*Kette* bzw. *Stein*" sind: Von Aue, *Iwein*, vv. 581-84 (*Stein*) bzw. v. 590 (*Kette*) entnommen.

¹⁰² Auf die Steinsymbolik und ihre Bedeutung nach Volmars *Steinbuch* (Anfang des 14. Jhs.) deutet Mertens (2004: 987) in seinem Stellenkommentar zu v. 623-25 hin.

¹⁰³ Zu der hier erwähnten Episode wird auf Von Aue, *Iwein*, vv. 5145-5624 verwiesen.

- Quellenguss -

Nach dem Blick auf die Ausstattung der Quelle in ihren Einzelheiten wird jetzt ihre Besonderheit ins Licht gerückt: die sogenannte , costume des Gusses' 104. Wie eine Tapferkeitsprobe zeigt sich der "Kult" 105 der Quelle, dessen Ausübung den Quellenhüter zum Kampf herausfordert. Das Bestehen dieser Probe (Sieg über Askalôn) ist die einzige Art und Weise zum Erwerb der Quellenfee¹⁰⁶ (Laudine).

Beide, Askalôn und Laudine, verkörpern deutlich die Natur ihres Reiches, d. h. der Anderswelt. Auf die *Feen*züge Laudines bzw. den ihr gewidmeten "Lai" wurde schon angespielt. Die französische Benennung des Quellenherren "Esclados le Rous¹⁰⁸ ist auch mit einer fremden Welt zu verknüpfen.

Auffallend weicht Hartmann von seiner Vorlage ab, denn er ersetzt die französische Bezeichnung durch die deutsche Benennung: ,künec Ascalôn' 109, die die mythische Referenz (wörtlich übersetzt: "Esclados der Rote") nicht mehr erkennen lässt. Dahinter steckt vermutlich die Reinterpretation des afr. Ros mit rois (künec)¹¹⁰.

Zu einem umfassenden Blick auf den Quellenguss bzw. auf die Bedeutung von "Gewitterquelle" wird hier Kâlogrenants Darstellung des (von ihm ausgelösten) Unwetters in sein voriges Quellenbild integriert:

und riet mir mîn unwîser muot, der mir vil dicke schaden tuot, daz ich gôz ûf den stein. do erlasch diu siunne diu ê schein,

und zergienc der vogelsang, als ez ein swærez weter twanc. diu wolken begunden in den selben stunden von vier enden ûf gân: der liehte tac wart getân daz ich die linde kûme gesach. grôz ungnâde dâ geschach. vil schiere dô gesach ich

Und es riet mir mein Unverstand, der mir oft schadet, den Stein zu begießen.

Da verfinsterte sich die Sonne, die eben noch hell [geschienen hatte,

und der Gesang der Vögel verstummte vor einem schweren Ungewitter.

Die Wolken zogen gleichzeitig

von vier Himmelsrichtungen her auf. Der helle Tag wurde so verwandelt,

daß ich die Linde gar nicht mehr sehen konnte.

Ein schrecklicher Aufruhr erhob sich.

Da sah ich alsbald

¹⁰⁴ Auf die Natur des Quellengusses als 'Brauch', trifft das französische Fachwort costume genau zu. Darauf weist Mertens in seinen Werken hin, vgl. bes. seinen Stellenkommentar zu v. 712-20 (2004: 988).

¹⁰⁵ Mohr (1985: 189).

¹⁰⁶ Die Notwendigkeit der Freierprobe als Zugang zur Außenwelt der Fee (Laudine) macht Mertens in seinem Nachwort deutlich (2004: 952). ¹⁰⁷ Vgl. Abschnitt II, 2.1.

De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, v. 1972 (Yvain).

¹⁰⁹ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 2274.

¹¹⁰ Die Bemerkung über Hartmanns Abweichung von der Vorlage und ihre mögliche Bedeutung wurde Mertens Stellenkommentar zu v. 2274 (2004: 1006) entnommen.

in allen enden umbe mich wol tûsent tûsent **blicke**: dar nâch sluoc alsô dicke ein alsô kreftiger donerslac daz ich ûf der erde gelac. sich huop ein hagel unde ein regen, wan daz mich der gotes segen vriste von des weters nôt. ich wære der wîle dicke tôt: daz weter wart als ungemach daz ez den walt nider brach. waz iender **boum** dâ sô grôz. daz er bestuont, der wart blôz und loubes alsô lære als er verbrennet wære. swaz lebete in dem walde, ez entrünne danne balde, daz was dâ zehant tôt.

um mich her auf allen Seiten tausend und abertausend Blitze. Danach dröhnte ebensooft ein so gewaltiger Donnerschlag, daß ich auf die Erde stürzte. Es fing an zu hageln und zu regnen, und hätte mich nicht Gottes Gnade vor Wettersnot behütet. so wäre ich dabei umgekommen. Das Unwetter wurde so furchtbar, daß es den Wald niederbrach. Und war irgendwo ein Baum stark genug, da er stehenblieb, so wurde er kahl und so des Laubes beraubt als sei es verbrannt. Was im Wald lebte, kam, wenn es nicht rechtzeitig entrinnen konnte, auf der Stelle um [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 635-65]

Viermal wiederholt sich das Wunder der Quelle in der Geschichte und immer nach diesem bestimmten Ablauf: "Quellenguss - Unwetter - scheinbarer Frieden - Duell".

Der Quellenguss löst das Gewitter aus in einer Klimax von Finsternis, Wolken, Blitzen, Donnern, Hagel und Regen. Dem folgt die scheinbare Wiederherstellung von Ruhe und Frieden (*daz ander paradîse* ¹¹¹), die sich aber als reine Täuschung erweist. Dieser Hoffnung und Illusion fällt der 'Friedensbrecher' (*triuwelôs* ¹¹²) zum Opfer, denn er wird von Askalôn gleich zum Zweikampf herausgefordert. Nach Kâlogrenants Quellenguss (1) wird das Ritual von Iwein in Gang gesetzt (2):

,Vil schiere sach her Îwein den boum, den brunnen, den stein und gehôrte ouch den vogelsanc. dô was sîn twelen unlanc unz daz er ûf den stein gôz.

Bald sah Herr Iwein den Baum, die Quelle und den Stein und hörte auch den Gesang der Vögel. Da zögerte er nicht lange, den Stein zu begießen.

Als Dritter vollzieht *König Artus* den "Kult" der Quelle (3) und fordert damit den neuen Verteidiger der Quelle ¹¹³ (Yvain) zum Kampf heraus:

Hier Calogrenants Vorstellung vom Quellenreich nach dem Unwetter, als wäre er wieder ins Glück geraten: Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 687.

¹¹² Auf diese Weise wendet sich Askalôn an Calogrenant, den er für die Zerstörung seines Waldes verantwortlich macht: Von Aue, *Iwein*, v. 712.

¹¹³ Beachtenswert ist hier der Kunstgriff Chréstiens ('König Artus an der Quelle') zur Erzeugung von Spannung (Spielart der Erzählkunst, des 'Novellistischen'). Das Publikum weiß mehr als die Protagonisten der Geschichte; im Voraus ist sich der Leser der Ankunft Yvains bewusst und freut sich gespannt darauf. Darauf weist Mohr (1985: 211) hin.

,Der künec Artûs nam in die hant daz becke daz er dâ hangen vant, und schuof ez vollez brunnen, und wolde rehte erkunnen ob daz selbe mære wâr ode gelogen wære durch daz er was komen dar, unde begôz den stein gar.

Der König Artus nahm das Becken, das er dort hängen fand, und schöpfte es voll Quellenwassers und wollte genau in Erfahrung bringen, ob eben die Geschichte, um derentwillen er hergekommen war, wahr oder erlogen sei, und begoß den Stein.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 989-93 (1.Auszug); vv. 2529-36 (2.Auszug)]

Zum letzten Mal wird der Gewittersturm von Iwein wieder ausgelöst, als "Ausweg" zur Rückgewinnung seiner "Fee". Wegen Herzeleid ist der Held vom seelischen Tod bedroht, so dass ihm nichts anders übrig bleibt, als das "Schwellenritual" als einzigen möglichen Zugang zu Laudine zu vollziehen.

Dadurch wird sich die Quellenherrin der Bedrohung bewusst und muss schnell zu einem Entschluss kommen. Mithilfe von Lunetes Listen erzielt Yvain endlich die Versöhnung mit Laudine und vollzieht die Wiedergewinnung seiner Identität.

Iweins Ankunft ins Quellenreich folgt dem Unwetter (4) der Fluch seiner Bewohner, die in ständiger Not leben müssen:

,"ich trîbez kurz ode lanc, sone weiz ich wiech ir minne iemer gewinne, wan daz ich zuo dem brunnen var und *gieze dar und aber dar*.

Mit sînem lewen stal er sich dar, daz es nieman wart gewar dâ ze hove noch anderswâ, und *machte kumbes weter dâ*. daz wart als ungehiure daz in dem gemiure niemand triute genesen.

"vervluochet müezer iemer wesen, sprach dâ wîp unde man, "der ie von êrste began bûwen hie ze lande. diz leit und dise schande tuot uns ein man, swenner wil. boeser stete der ist vil: iedoch ist diz diu boeste stat dar ûf ie hûs wart gesat.

Ich mag es anfangen wie ich will, ich weiß doch nicht, wie ich ihre Liebe jemals wiedergewinnen soll, außer ich ziehe zu der Quelle und begieße sie immer wieder [...]."

Er stahl sich mit seinem Löwen davon, so daß ihn niemand bemerkte, weder dort am Hof noch sonstwo, und machte ein verheerendes Unwetter, das war ungeheuerlich, daß in der Burg niemand glaubte, mit dem Leben

[davonzukommen.

Verdammt möge der sein,"
sagte jedermann,
,der als erster
sich hierzulande angesiedelt hat.
Dieses Leid und diese Schmach
kann uns ein Mensch zufügen, wann immer er will.
Schlimme Orte gibt es viele,
doch ist dies der schlimmste,
auf dem je ein Haus gebaut wurde."

_

 $^{^{114}\,\}mathrm{Dieses}$ und das darauffolgende Zitat beide gehen auf Mertens (2004: 958) zurück.

[H. von Aue, Hartmann, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 7792-96 (1.Auszug); vv.7805-11 (2.Auszug); vv. 7812-20 (3.Auszug)]

Großen Raum wurde hier der Schilderung des costume der Quelle anhand von zahlreichen Exzerpten aus Hartmanns Iwein gewidmet, die höchst beispielhaft für das "Vorgehen" des Quellenkultes sowie für seine 'zyklische Erneuerung' als Ritual (viermal) sind.

Bedeutend ist das Schwellenritual als Sinnbild für die Eigenart der Quelle in Beziehung auf die reale Welt, die sich mit dem Artushof identifizieren lässt.

Als nicht institutionalisierter Brauch¹¹⁵ (costume) stellt sich das Quellenritual außerhalb der arthurischen Verfassung, daher verweist es auf die Unvereinbarkeit sowie auf die Unabhängigkeit des Quellenreiches als 'Anderswelt' 116 von den traditionellen Rechtsnormen.

Als Gegenwelt stellt sich nämlich die Quelle der Artuswelt gegenüber und zeigt sich wie eine Herausforderung' an die Artusherrschaft (Freierprobe). Schon von Anfang an tritt die Quellenwelt in den Vordergrund und behauptet sich als selbständige Realität.

Im Unterschied zu den vorigen Romanen Chréstiens vertritt das Quellenreich den Artushof auch in seiner Funktion als ,Ort der Bestätigung '117.

Im Vergleich zu Erec gibt Yvain Beweis von seinem "Lernprozeß" (2.Zyklus) in seiner ,Zwischeneinkehr an Laudines Quelle 118 und nicht an Artushof (Kampf an der Kapelle).

Das belegt weiter den allmählichen Untergang des Artusmodells und seiner ,Realitätsferne'. Das höfische Leben mit seinen Handlungsnormen kann auf die ,strengen Anforderungen des Lebens ¹¹⁹ nicht mehr stoßen.

Die Relativierung 120 vom höfischen Vorbild und seiner Idealität durch die Integration in das neue Herrschaftsmodell (Quellenreich) lassen sich vom Protagonisten der Geschichte anschaulich inszenieren, der von einem abenteuer- und ehrbegierigen arthurischen Junggesellen zum verantwortungsvollen Hüter der Ordnung^{, 121} wird.

¹¹⁵ Zur Definition vom Quellenguss als 'Brauch und ,Herausforderung' vgl. Mertens (1998: 83).

¹¹⁶ Damit bezeichnet Mertens (2004: 1006) die Quellenwelt im Stellenkommentar zu v. 2274.

¹¹⁷ Die hier erwähnte Funktion vom Artushof und ihre Bezeichnung sind beide Mertens (1998: 63-87) entnommen.

¹¹⁸ Mertens (1998: 76).

¹¹⁹ Dieses und das vorige Zitat in Klammern kommen beide aus Cramer her (2001: 168).

¹²⁰ Mertens (2004: 991), Stellenkommentar zu vv. 911-944.

¹²¹ Die hier wiedergegebene Beschreibung von Yvains Lernprozeß trifft genau auf die zwei Zyklen von Yvain-Abenteuern zu und fasst sie wirkungsvoll zusammen. Vgl. Mertens (2004: 957-58).

- Zeit -

Was die Zeit angeht, herrscht im Quellenreich eine gründliche Zeitlosigkeit¹²². Das taucht deutlich beim ersten Abenteuer Yvains auf, wo alles sich nach sieben Jahren unverändert zeigt. So lässt sich vermutlich die Terminproblematik aufgrund der Unvereinbarkeit der "Zeitordnung" vom Artushof mit der Zeitlosigkeit des Quellenreiches begründen. Auf der Zeit-Ebene entsteht nämlich eine bestimmte "Diskrepanz" zwischen Anderswelt und realer Welt, die Yvains Fristversäumnis zugrunde liegen könnte.

3.2.3 Der Wald

Bis hierher wurden die zwei Hauptspielorte vom Roman geschildert, die Zugang zu den zwei Gegenwelten der Geschichte und ihren zugehörigen Wertsystemen boten. Die Kulisse vom *Yvain* lässt sich allerdings nicht auf diese polare Topographie einschränken, sondern schließt einen weiteren geographischen Topos ein, worauf hier kurz anzuspielen ist.

Der *Wald* bildet eine wiederkehrende Landschaft in Chréstiens Artusromanen. Nicht nur temporal sind die Artusdichtungen aufeinander bezogen (*unité de temps*), vielmehr weisen sie sogar eine gewisse ,*conjointure* spatiale^{,123} auf.

Alle Helden Chréstiens reiten in ihren Abenteuern durch die 'forêt', die immer neue Überraschungen verbirgt wie z. B.: Märchendinge und- Wesen bzw. Hilfsdamen und Einsiedler. Bei *Erec* und *Perceval* geht es um böse Geister: 'nains ou géans bzw. demoiselles malefiques'. In *Lancelot* begegnet man dagegen 'demoiselles avenantes ou protectrices'; ähnlich wird den Helden in *Perceval* ou *Le Conte du Graal* ('charbonnier') bzw. *Le Chevalier au Lion* ('ermites') von guten Menschen geholfen.

Mit besonderer Rücksicht auf *Yvain*, wirkt hier die "Forêt¹²⁴wie ein Ort des Wahnsinns (*folie*) 125 und Selbstverlusts auf den Protagonisten. Iweins seelischen Zustand nach Laudines Abschied gibt Hartmann eindrucksvoll wieder; die Verzweiflung raubt ihm

30

¹²² Hinweise auf die "Zeitlosigkeit der Quellenwelt" sind in Mertens Stellenkommentaren zu *Iwein* (2004: 992) zu finden; darauf sind auch die darauffolgenden Zitate zurückzuführen.

Auf den vielschichtigen Begriff von "conjointure" (*unité de temps* bwz. *unité de lieu*) deutet Fritz (1994: 18-19). Darauf sind auch alle erwähnten Berufungen (in Klammern) auf Chréstiens Werke (*Erec*; *Le Chevalier de la Charrette*; *Le Chevalier au Lion*; *Perceval ou Le Conte du Graal*) zu verweisen.

¹²⁴ Abgesehen vom Wald von Breziljan (Reich des Zauberhaften) wird hier auf das Wald im Allgemeinen hingedeutet.

¹²⁵ Zitat aus Fritz (1994: 19).

nämlich ,vil gar vreude und den sin' und bereitet ihm ,zorn unde ein tobesuht' ¹²⁶. Hier seine Melancholie als ,Effekt der unerwiderten Liebe' ¹²⁷:

,dô wart sîn riuwe alsô grôz daz im in daz hirne schôz ein zorn unde ein tobesuht, er brach sîne site und sîne zuht und zarte abe sîn gewant, daz er wart blôz sam ein hant. sus lief er über gevilde nacket nâch der wilde. Da wurde sein Schmerz derart gewaltig, daß ihm Wut und Tobsucht ins Gehirn fuhren, er vergaß seine Gesittung und Erziehung und riß sich das Gewand vom Leibe, daß er splitternackt war. So lief er über das Feld nackt der Wildnis zu.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 3231-38]

In diesem Zusammenhang wird der dunkle Wald zur Allegorie vom seelischen Tod¹²⁸ des Helden, der keinen Anspruch aufs Leben mehr hat uns sich verwildert. Die Genesung Yvains findet noch im Wald statt, wo er durch die Salbe von 'Feimorgân'¹²⁹ zur Besinnung kommt:

Alsus was er sîn selbes gast, daz im des sinnes gebrast: und ob er ie rîter wart und alle sîn umbevart die heter in dem mære als ez im getroumet wære. er sprach ,mich hât gelêret mîn troum: des bin ich gerêt, mac ich ze harnasche komen. der troum hât mir mîn reht benomen: swie gar ich ein gebûre bin, ez turnieret als mîn sin. mîn herze ist mînem lîbe unglîch: mîn lîp ist arm, daz herze rîch. ist mir getroumet mîn leben? ode wer hât mich her gegeben sô rehte ungetânen? ich möhte mich wol ânen rîterlîche smuotes:

So war er sich selbst fremd, daß ihm die Einsicht fehlte. Seine Ritterzeit und alle seine Striefzüge sah er so an

als habe er sie geträumt.

Er sagte: ,Mein Traum hat mir etwas beigebracht,

deswegen will ich Ehre erwerben,

wenn ich zu einer Rüstung kommen kann.

Der Traum hat mich meinem Stande entfremdet:

wenn ich auch gänzlich ein Bauer bin, ich habe nur gedanken fürs Turnier. Mein Herz paßt nicht zu meinem Äußeren. Äußerlich bin ich arm, aber mein Herz ist reich.

Habe ich mein Leben geträumt?

Oder wer hat mich so häßlich hergebracht?

Ich werde wohl

die ritterliche Gesinnung wieder loswerden

[müssen,

lîbes unde guotes der gebristet mir beider.

denn ich habe weder die Gestalt noch den Reichtum dazu.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 3563-83]

¹²⁶ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3215 (,Frohsinn und Verstand'); v. 3233 (,Wut und Tobsucht').

¹²⁷ Duménil, weiter zitiert nach Mertens, Stellenkommentar zu v. 3233 (2004: 1018).

Vgl. Mertens (2004: 954-955). Der Verlust des Verstandes durch Liebe zählt zu den Topoi der Liebesdichtung, darüber s. Mertens, Stellenkommentar zu v. 3405-06 (2004: 1020).

¹²⁹ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3424.

Iweins Heilung vollzieht sich beim Erwachen, als er sein bisheriges Ritterleben wie in einem Traum erlebt¹³⁰. Sein Traum erfüllt sich, sobald er die zu seiner Seite liegende höfische Kleidung anzieht. Seinen Status kann er symbolisch durch die Wiederaneignung seines vorigen 'Ritter-Aussehens' zurückfinden¹³¹.

Schließlich erlangt er seine verlorene Tugenden im Wald wieder, als er den Löwen vom Drachen rettet und ihn zu seinem 'Begleittier'¹³² macht.

Vierzehn Tage lang dauert der 'Ausweg' vom Wald, der den zum 'Le Chevalier au Lion' gewordenen Helden zur Quelle in Brocéliande unerwartet wiederführt, wie Chréstien präzisiert:

'Au matin s'en revont ensamble Et autel vie, che me samble, Menerent toute le quinzaine, Tant c'aventure a le fontaine Desous le pin les amena. Le matin, ils repartirent ensemble et ils menèrent cette même vie, il me semble, pendant une quinzaine de jours, jusqu'au moment où le hasard les amena à la fontaine sous le pin.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2519-2523 bzw. vv. 3483-87 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Der Wald ergibt sich also im *Yvain*-Roman in seiner Ambivalenz, gleichzeitig als Spielort von Yvains Wahnsinn und Hintergrund seiner Genesung.

Bemerkenswert bietet der Wald Chréstien Anlass zur Einführung des Lesers in die Zauberwelt. Der Drache zählt zu den typischen außerirdischen Wesen vom Wald. Sogar ,im tiefen Urwald' ¹³³ herrscht der Drache im *Yvain*, der als Verkörperung des Bösen repräsentiert wird:

,Lors dist c'au lyon secorra, Qu'a enuious et a felon Ne doit on faire se mal non Et *li serpens est enuious*, Si li saut par la goule fus, Tant est *de felonnie plains*. Il se dit alors qu'il portera secours au lion, car on ne doit faire que du mal à un être malfaisant et cruel.
Or le serpent est malfaisant, et le feu lui sort de la gueule, tant il est plein de férocité.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2519-23 bzw. vv. 3356-61 aus 'Le Chevalier au Lion'].

13

¹³⁰ Dazu ist auf Mohr (1985: 224-229) hinzuweisen (*Yvains Wahnsinn*). Hier wird der literarische Topos vom 'Leben als Traum' weiter diskutiert. Vgl. auch Mertens (2004: 1021-22), Stellenkommentar zu v. 3509-62. Hier werden die Herkunft dieses Motivs und seine Nachwirkung und Überlieferung bis zum Werk Hartmanns weiter vertieft.

¹³¹ Dazu vgl. Mertens, Stellenkommentare zu vv. 3509-62 bzw. 3587-93 und 3595 (2004: 1021-1023).

¹³² Mertens (2004: 962).

¹³³ Mohr (1985: 231).

Immer noch im Wald nimmt Chréstien die Gelegenheit wahr, einer sehr berühmten Zauberin der Artusliteratur mit der Erwähnung eines zu ihr gehörigen Märchendings (Feensalbe) zu huldigen: der Fee Morgane¹³⁴.

Die wird erstmals bei Geoffrey von Monmouth, *Vita Merlini*, erwähnt, wo sie als Halbschwester des Königs vorgestellt wird. Sie wohnt auf der Insel Avalon, heilt mit wachsenden Kräutern und wird gewöhnlich als guter Geist dargestellt. Hier Chréstiens Huldigung:

Mais tost aler vous y couvient, Car d'un onguement me souvient Que me donna *Margue la sage*, Et si me dist que nule rage N'est en le teste qu'il n'en ost. Mais il vous faut y aller vite, car je me souviens d'un onguent que Morgue la sage me donna, en me disant qu'il n'existe nulle démence qu'il ne puisse ôter.

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2519-2523 bzw. vv. 2951-2955 aus 'Le Chevalier au Lion'].

3.3 Leitthemen

Mehrmals wurde im Laufe der Untersuchung auf die Zweithematik vom *Yvain*-Roman hingewiesen, besonders beim Bericht über die chrestienschen Bezugsquellen ¹³⁵. Daraus entstand eine unmittelbare Korrespondenz zwischen *Erec* und *Yvain*, die sich Grundthemen, wie 'Liebe, Ritterlichkeit und rechte Herrschaft' teilen. In jedem Roman wiegt allerdings nur eines dieser thematischen Motive vor.

Im besonderen Fall von *Yvain* tritt das Thema 'Politik' in den Vordergrund und stellt sich der 'Liebe' gegenüber. Im Unterschied zu Erec liegt Yvains Verfehlung nicht in der *recreantise*¹³⁶, d. h. den Untätigkeit und Schwächung der gesellschaftlichen Pflichten aus voller Hingabe an die Ehe. Dagegen vernachlässigt hier der Held seine 'Rechtspflichten als Quellenherr' beim Turnierkampf und zeigt dennoch Liebestreue.

Einerseits zeigt sich die höfische Minne als Grundthematik in *Erec*; andererseits lenkt *Yvain* die Problematik auf die politische Herrschaft. Während Chréstiens *Yvain* den "Widerspiel" ¹³⁷ zwischen Minne und Politik schärfer darstellt, weist Hartmann seine

¹³⁴ Diese kurze Vorstellung von Fee Morgane wird Mertens, Stellenkommentar zu v. 3424 (2004: 1021) entnommen.

¹³⁵ Darüber s. Abschnitt II, 2.3. dieser Untersuchung.

¹³⁶ Mertens (1998: 31).

¹³⁷ Mertens (1998: 80). Die Unterscheidung zwischen *Yvain* und *Iwein* auf thematischer Ebene bietet der deutsche Autor in seinem Aufsatz *Liebe und Politik: Yvain und Hartmanns Iwein* dar, der die Doppelthematik zum Schwerpunkt hat, wie der Titel deutlich lautet.

Neigung zur Harmonisierung auf und konzentriert sich eher auf das politische Niveau, wie sich deutlich bei der Darstellung Laudines zeigt¹³⁸.

3.3.1 Minne

Im Vergleich zu *Erec* spielt die höfische Minne eine geringe Rolle der Politik zugunsten. Hier wird nämlich die traditionelle Auffassung von höfischer Liebe durch die ambivalente Figur von Laudine, gleichzeitig als Minneherrin und schutzbedürftige Frau, in Frage gestellt. Einen Exkurs über den Verfall der Liebe in der Jetzt-(Erzähl-)Zeit ¹³⁹ bietet Chréstien anfangs des Romans in Form einer *Laudatio temporis acti* ¹⁴⁰ dar:

,Mais or y a molt poi des siens, Qui a bien pres l'ont tuit laissie, S'en est *Amours mout abaissie*; Car chil qui soloient amer Se fasoient courtois clamer Et preu et largue et honnorable; Mais pour parler de chix qui furent Laissons chix qui en vie durent, *Qu'encor vaut mix, che m'est a vis, Un courtois mors c'uns vilains vis.* Mais aujourd'hui il reste peu de ses fidèles: ils l'ont, à peu près tous, abandonné, et, par conséquent, Amour se trouve en grand déclin. Car ceux qui, autrefois, faisaient profession d'aimer méritaient qu'on les appelât courtois, vaillants, généreux et honorables [...] Mais afin de parler de ceux qui furent jadis, laissons de côté ceux qui sont encore en vie. Car mieux vaut, me semble-t-il, un courtois mort qu'un rustre vivant.'

[C. De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2519-23 bzw. vv. 18-23; 29-32 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Trotz der negativen Stellung Chréstiens zu seiner Zeit ¹⁴¹, die eine scharfe Ironie durchscheinen lässt ("uns vilains vis"), greift der französische Autor im Laufe des Romans auf die Hauptmotive der Liebestheorie seiner Zeit zurück, wie z. B. "die Liebeswunde" sowie "den Herzenstausch" ¹⁴². Solche Motive werden auch bei Hartmanns *Iwein* beibehalten, dennoch anders gestaltet ¹⁴³.

Im Roman ist "Liebe" immer mit einem Großbuchstaben verzeichnet: "Amours" bzw. "Minne" (Personifikation). Im *Iwein* verkörpert sich "Minne" ausdrücklich in einer weiblichen Figur, an die Hartmann sich mit "vrou Minne" wendet.

¹⁴⁰ Kramer (1971: 173).

¹³⁸ Ein umfassenderer Blick auf die thematische Dualität vom Roman wird sich aus der Analyse der einzelnen Protagonisten der Geschichte deutlich gewinnen (Abschnitt II, 3.4).

¹³⁹ Kramer (1971: 107).

¹⁴¹ Hier eine weitere Textstelle, die Chréstiens Tadel ans Licht bringt: De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, vv. 5385-92.

¹⁴² Den hier erwähnten Themen geht Kramer (1971) nach; insbesondere exzerpiert er ausgewählte Textstellen (Exkurse) zur Veranschaulichung der Liebe-Darstellung im Roman. In Anlehnung an Kramers Bericht wird der folgende Abschnitt über *Minne* strukturiert.

¹⁴³ Die Eigenart von Hartmanns *Iwein* und seiner Tendenz zur Idealisierung verdeutlicht Mertens (1998: 63-87).

Wie eine "mythisch-allegorische Figur" 144 tritt sie erstmals auf der Bühne mit in Erscheinung, als Iwein Laudine durch das Fenster anblickt (Gefangenschaft bei der Burg). Gleich wird der Held verliebt und zu Tode verwundet (toetlichen wunt¹⁴⁵):

,vrou Minne nam die obern hant, daz sî in vienc unde bant. si bestuont in mit überkraft,

die wunden sluoc der Minnen hant. ez ist der wunden alsô gewant,

sî wellent daz sî langer swer dan diu von swerte ode von sper: wan swer von wâfen wirt wunt, der wirt schiere gesunt, ist er sînem arzte bî: und wellnt daz disu wunde sî bî ir arzte der tôt unde ein wahsendiu nôt.

Frau Minne behielt die Oberhand, so daß sie ihn gefangennahm und fesselte. Sie befiel ihn mit unwiderstehlicher Macht [...]

Die Wunde schlug die Hand der Minne. Und mit einer solchen Wunde hat es folgende [Bewandtnis:

man sagt, sie schmerze länger als die von einem Schwert oder einer Lanze. Denn wer nur durch Waffen verwundet wird, der wird schnell gesund, wenn er seinem Arzt in der Nähe hat. Nun sagt man aber, daß eine solche Wunde tödlich und ein ständig wachsender Schmerz sei gerade dadurch, daß man in der Nähe dessen ist, [der sie heilen könnte."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1537-39; 1547-56]

Hier tritt das Motiv der "Liebeswunde" (1.) hervor, als Zeichen von Erwählung. Vrou Minne schlägt die Wunde mit eigener Hand und macht durch Gewalt den Erwählten zu ihrem Opfer: ,gefangen und gefesselt' kann Iwein ihrer Kraft überhaupt nicht widerstehen. Weiter wird die klassiche Vorstellung von höfischer Minne durch das zweite Leitmotiv gebildet: den "Herzenstausch" (2.).

Gewandt inszeniert das Hartmann mit einem rhetorischen Stilmittel, wodurch die Fiktion ihren Höhepunkt erreicht: 'dem Gespräch mit vrou Minne'146. Als Zuhörerin wendet sich Frau Minne misstrauisch ('sach mich twerhes an'¹⁴⁷) an Hartmann und stellt die Wahrheit seiner Erzählung in Frage (a):

.Dô vrâgte mich vrou Minne des ich von mînem sinne niht geantwurten kan. sî sprach "sage an, Hartman, gihstû daz der künec Artûs hern Îweinen vuort ze hûs

Da fragte mich Frau Minne etwas, worauf ich mit meinem Verstand nicht antworten kann. Sie sprach: ,Sage, Hartmann, behauptest du, daß der König Artus Herrn Iwein mit an den Hof nahm

¹⁴⁷ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 2981 (,sah mich scheel an').

¹⁴⁴ Die Erscheinung von Minne auf der Bühne mit (Allegorie) gibt auf diese Art und Weise Mohr (1985: 201) wieder.

Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 1546.

¹⁴⁶ Dazu ist auf Kramers Werk (1971:104) zu verweisen.

und liez sîn wîp wider varn? "dune hâst niht wâr, Hartman." "vrouwe, ich hân entriuwen." sì sprach "nein". und seine Frau zurückreiten ließ?" [...]'
Hartmann, du hast nicht die Wahrheit gesagt.
Wirklich, Herrin, ich habe es.' Sie sagte: 'Nein!'

Verirrt habe sich Hartmann beim Erzählen von Iweins Abfahrt mit dem Hof bzw. der Rückkehr Laudines. Eine Einzelheit hat er nämlich übersehen: den Herzenstausch. Nach dem Wortwechsel mit *vrou Minne* lässt sich Hartmann davon überzeugen (*b*):

,er vuorte dez wîp und den man, und volget im doch dewederz dan, als ich iu nû bescheide. sî wehselten beide der herzen under in zwein, Artus führte die Frau und den Mann und doch folgten ihm beide nicht, wie ich euch jetzt erklären will: sie tauschten beide untereinander die Herzen...

Nach diesem eingefügten Detail haben die Herzen ihre jeweiligen Körper verlassen, so dass Iwein und Laudines Herz Artus und seinem Hof folgen, während Laudine und Iweins Herz zurückbleiben:

,...diu vrouwe und her Îwein: im volget ir herze und sîn lîp, und beleip sîn herze und daz wîp. die dame und Herr Iwein: Artus folgten ihr Herz und er selbst, und zurück blieben sein Herz und die Frau.'

Das erweckt die Enttäuschung Hartmanns, der sich vor dem Fortgang seiner Geschichte fürchtet (c):

,waz touc er nû ze rîterschaft? er muoz vergazen als ein wîp, sît wîbes herze hât sîn lîp und sî mannes herze hât: sô üebet sî manlîche tât und solde wol turnieren varn und er dâ heime daz hûs bewarn. Was taugt er jetzt noch zu Rittertat? Er wird ängstlich werden wie eine Frau, denn er hat das Herz einer Frau, und sie hat das Herz eines Mannes. So wird sie auch männlich handeln. Und so sollte eigentlich sie aufs Turnier reiten und er sollte daheim das Haus hüten.

Zum zweiten Mal kommt vrou Minne zu Wort und macht dem Dichter einen bitteren Vorwurf (d):

,Dô zêch mich vrou Minne, ich wære kranker sinne. sî sprach "tuo zuo dînen munt: dir ist diu beste vuore unkunt. dich geruorte nie mîn meisterschaft: ich bin ez Minne und gibe die kraft daz ofte man unde wîp habent herzelôsen lîp und hânt ir kraft doch deste baz.

Da warf mir Frau Minne vor, ich sei nicht recht bei Verstande:
Sie sagte: "Halt' doch den Mund!
Du kennst ja das beste nicht.
Meine Gewalt hat dich nie bewegt.
Ich bin die Minne und schenke die Fähigkeit, daß oft Mann und Frau ihr Herz verlieren und dennoch um so mehr Lebenskraft haben."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, *a*) vv. 2971-77/82-83; *b*) vv. 2987-94; *c*) vv. 3001-06; *d*) vv. 3011-19]

Vor allem aus diesem letzten Motiv kann man das Wesen von *Minne* sowie das Spiel der Artusdichter mit dem festen Begriff von höfischer Liebe erfassen.

Das Gespräch zwischen Hartmann und *vrou Minne* verschärft die provenzalische Auffassung von Minne als 'willkürliche(r)-allmächtige(r) Liebe ¹⁴⁸.

Als Vorbild dafür zeigt sich die provenzalische *domna*, eine absolute und tyrannische Liebesherrin, der Strenge, Kälte und unwiderstehliche Macht zugeschrieben werden. Hinter "Minne" lässt sich eine hierarchische Beziehung zwischen *vrouwe* (Lehensherrin) und *dienestman* (vasall) erkennen, der die Begriffe von *dienest* und *triuwe* 150 zugrunde liegen. Im *Iwein* wird insbesondere auf die "klassische" Darstellung von Minne 151 hingewiesen, die die Liebe selbst auf die Bühne bringt.

Die kanonische Repräsentation ironisiert Hartmann durch *vrou minne*, eine Allegorie von Liebe, die unbegrenzte Gewalt aufweist, indem sie ihre Erwählten zu Tod verwundet und den Herzenstausch bereitet. Sie bringt Hartmann zum Schweigen wegen seiner Unerfahrenheit: 'dich geruorte nie mîn meisterschaft', so dass sich der Autor nicht weiterzufragen traut: 'do engetorst ich vrâgen vürbaz' 152.

Abgesehen von diesem spielerischen Exkurs beweist der deutsche Dichter allerdings tiefes Gefühl und viel Rücksicht auf seine Protagonisten, die er aufwertet ¹⁵³ und abstrahiert. Der Figur von "wankelmütiger Minneherrin" stellt Hartmann Laudine als eigenständige Quellenherrin gegenüber. Die Spannung zwischen Minne und Politik löst er in der umstrittenen Figur Laudines¹⁵⁴ auf, die zum Sinnbild der Zweithematik wird.

¹⁴⁸ Über die 'Willkür-Allmacht der Liebe' vgl. Kramer (1971: 169-178). Hier wird über die Entwicklung der Minneauffassung in der Chréstiens Trilogie (*Erec-Lancelot-Yvain*) diskutiert.

¹⁴⁹ Hier wird auf die sogenannte 'hôhe Minne' hingedeutet, die der 'idéologie de la fin' amors diffusée par les troubadours' verpflichtet ist. Das Zitat in Klammern kommt aus M. Lazar, S. 252 her, wie von Kramer (1971: 172) erwähnt. Zur Ausführung von 'hôhe minne' und ihrer Herkunft vgl. Bampi (2009: S. 37-40).

¹⁵⁰ Über die Minne-Hierarchie ('dienest; triuwe) als Widerspiegelung von hierarchischer Ordnung der höfischen Gesellschaft vgl. Bampi (2009: 15). Die Bezeichnungen "Lehensherrin"/'Vasall' sind dagegen Kramer (1971: 174) entnommen.

¹⁵¹ Die Entwicklungsphasen der Minneauffassung illustriert deutlich Bampi (2009: 11-43).

¹⁵² Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3020.

¹⁵³ Auf Kramer (1971: 179). geht die Bezeichnung 'Aufwertung' zur Beschreibung von Hartmanns Prozess zurück

¹⁵⁴ S. Abschnitt II, 3.4.2 dieser Forschungsarbeit.

3.3.2 Politik

Kurz wird jetzt auf das Hauptthema vom Roman, die politische Herrschaft angedeutet. Wie schon verdeutlicht, behauptet sich das Quellenreich im Artusroman als neue politische Instanz, die den Artushof vertreten kann.

Als ,Nebenzentrum¹⁵⁵ entwickelt diese Anderswelt ein eigenständiges Rechtssystem, das sich auf eine costume gründet. Bemerkenswert wird das Ritual des Quellengusses erstmals vom Waldschrat eingeführt und mit droit/reht bezeichnet: "Si tu ne rendoies son droit" 156 bzw. ,und tuostû im sîn reht gar¹⁵⁷. Die Besonderheit vom Wunderbrunnen wirkt wie ein reht, bestimmt als feste Gebrauchsweise, aus, worauf die Herrschaft basiert. Der Sieg über schließt die Gewinnung der Quellenfee sowie die Askalôn Annahme "Herrscheraufgaben und Schutzverpflichtungen" ein.

Iweins Lernprozeß macht evident, wie er sich schon von Anfang an der arthurischen Gesellschaft entziehen will und anderswohin nach seine Identität strebt.

Trotz seines Außenseitertums¹⁵⁸, dessen sich Laudine schon bewusst ist, lassen sich die bisher gelernten Handlungsnormen mit den neuen Anforderungen der Quellenwelt nicht vereinbaren. Daher braucht der Held den zweiten Abenteuerweg, um seine politischen Verpflichtungen als "Quellenherr" wahrzunehmen und seine unzureichende Bildung endlich vollziehen zu können.

Aus Iweins Abenteuer ergibt sich die Gegenüberstellung von Artushof und Quellenreich als Gegenwelten¹⁵⁹. Über das Artusreich mit seinen 'Defiziten' und realitätsfernen Idealen geht das Quellenreich als "Welt der realen Pflichten und der Landesherrschaft 160 hinaus. Bisher wurde die Bedeutung vom Wort reht mit Bezug auf das Quellenreich betrachtet. Der mhd. Ausdruck rëht kehrt allerdings mehrmals im Roman mit großer Bedeutungsvielfalt 161 wieder:

, die von allgemeiner Norm, Sitte, Stand, Art und Weise, Pflicht, Gebühr, Anspruch, Vorrecht, Rechtsfähigkeit bis Gericht, Urteil, Hinrichtung und Eid spannt'.

¹⁵⁵ Beide Zitate in Klammern und weitere Terminologie aus dem Fachgebiet 'Recht' sind Mertens, (1998: 63-87) entnommen.

De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, v. 723: 'ni avant de lui avoir payé

¹⁵⁷ Von Aue, *Iwein*, v. 556: ,und handelst in der richtigen Weise'.

¹⁵⁸ Übers Iweins Außenseitertum und die Bestätigung Laudines wird auf die Interpretation Mertens (1998: 79) verwiesen.

¹⁵⁹ Dazu s. den vorigen Abschnitt dieser Untersuchung.

¹⁶⁰ Mertens (1998: 86).

¹⁶¹ Die Worterklärung des mhd. Wortes *rëht* ist Schwarz (1967: 660) entnommen.

Die Bedeutungen 'Gericht und Urteil' kennzeichnen u. a. die Wortverwendung im Rechtsstreit der 'Schwestern vom Schwarzen Dorn'. Damit wird die Verwendungsweise der Bezeichnung *rehte* im Artusbereich deutlich und lässt sich außerdem ein Beispiel für das fragwürdige Verhalten Artus anführen.

Es handelt sich um einen Erbstreit nach dem Tod des Grafens vom Schwarzen Dorn. Laut der 'Rechtsnorm der Erstgeburt'¹⁶² will die ältere Schwester die Jüngere enterben, obwohl der Erbe den beiden zur Verfügung stehen sollte: 'daz dienen solt in beiden'¹⁶³. Dem Artushof wird die Entscheidung überlassen. Nach dem gleichgewichtigen Zweikampf ihrer Hilferitter, der Freunde: Gawein (für die ungerechte Partei) und Iwein (für die rechte Partei), soll König Artus zu einem Entschluss kommen. Er scheint aber keinen Urteil fällen zu können, sondern greift 'auf einen plumpen Trick'¹⁶⁴ zur endgültigen Versöhnung der zwei Schwestern zurück:

Diu rede wart im bevolhen gar. die juncvrouwen lâter dar. er sprach "wâ ist nû diu maget diu ir swester hât versaget niuwan durch ir übermuot ir erbeteil unt taz guot daz in ir vater beiden lie?" dô sprach sî gâhes "ich bin hie." dô sî sich alsus versprach und unrehtes selbe jach, des wart Artûs der künec vrô: ze geziuge zôch ers alle dô. er sprach "vrouwe, ir hânt verjehen. daz ist vor sô vil diet geschehen daz irs niht wider muget komen: und daz ir ir habet genomen, daz müezet ir ir wider geben, welt ir nâch gerihte leben."

Die weitere Verhandlung wurde ihm überlassen. Er lud die Edelfräulein herbei. Er sagte: "Wo ist das Mädchen, das seiner Schwester nur aus Stolz ihr Erbteil verweigert hat und den Besitz, den ihr Vater beiden hinterließ?" Da sagte sie schnell: "Hier bin ich." Als sie sich so verplappert hatte und sich selbst des Unrechts bezichtigte, freute sich der König Artus. Er rief sie alle zu Zeugen an. Er sagte: "Herrin, Ihr habt es selbst eingestanden. Das ist vor so vielen Leuten geschehen, daß Ihr Euch nicht wieder herauswinden könnt, und was Ihr ihr genommen habt, müßt Ihr ihr zurückgeben, wenn Ihr Euch Rechtsspruch richten wollt."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 7653-70]

3.4 Hauptfiguren

Nach der Übersicht über Spielorte und Leitmotive des Romans wird jetzt ein Blick auf die Hauptprotagonisten ¹⁶⁵ der Geschichte geworfen. Wie bereits angedeutet, werden die Hauptfiguren vom *Iwein*-Roman häufig zu Sinnbildern eines Status und bringen derzeitige

_

¹⁶² Mertens (1998: 86).

¹⁶³ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 5638.

¹⁶⁴ Auf die 'klägliche Figur' Artus' (Artuskritik) spielt Cramer (2001: 168) an.

¹⁶⁵ Insbesondere wird hier auf das Ehepaar *Iwein-Laudine* im Einzelnen eingegangen.

Themen und Fragen auf die Bühne mit. Versehen ist jeder Hauptspieler mit Herkunftsangabe bzw. relevanten Textstellen.

3.4.1 Iwein/Löwenritter

Die zentrale Gestalt des Romans stellt Iwein dar, wie der altfranzösische Titel deutlich lautet: *Yvain ou Le Chevalier au Lion*. Daran lässt sich bereits die Doppelidentität des Protagonisten erkennen (Iwein Löwenritter), wodurch er im Laufe des zweiten Zyklus sich vorzustellen pflegt:

,vråger iuch wiech sî genant,Wenn er Euch fragt, wie ich heiße,sô tuot im daz erkantso erzählt ihm,daz ein lewe mit mir sî:daß ein Löwe mich begleitet.dâ erkennet er ich bî.'Daran wird er mich erkennen.'

[H. von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 5123-26 (*a*); vv.86-92 (*b*)]

Erstmals tritt Iwein am Hoffest in Erscheinung, im Kreis der Tafelrunde:

,do gesâzen ritter viere,Vier Ritter,Dodines und Gâwein,Dodines und Gawein,Segremors und Îwein,Segremors und Iwein(ouch was gelegen dâ bî- und in der Nähe lag auchder zuhtlôse Keiî)der ungezogene Keie -ûzerhalp bî der want:saßen außen an der Wand.daz sehste was Kâlogrenant.Der sechste war Kalogrenant.

- Herkunft - Bald wird auf die Herkunft Yvains hingewiesen, als Lunete nach dem Mauerfall' ihn in der Burg gefangen findet und seine hohe Abkunft erkennt:

Bien sai comment vous avés non,
Et reconneü vous ai bien.

Fil estes le roy Urïen,

Fit evés non mosite Yvoins

Je sais bien quel est votre nom,
et je vous ai bien reconnu.

Vous êtes le fils d roi Urien
et vous vous enpelor monseigneur

Et avés non mesire Yvains. et vous vous appelez monseigneur Yvain.

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 1014-17 aus 'Le Chevalier au Lion].

Der Held erweist sich als Sohn des Königs Uriens¹⁶⁶. Der Name *Yvain* kommt aus der gälischen Tradition her, damit werden auch andere zwei Ritter der Tafelrunde benannt:

¹⁶⁶ Urien ist in der britischen Tradition König von Reghed (Nordengland oder Südschottland), Mertens (2004: 996). Der af. Bezeichnung *Urïen* entspricht die mhd. Namenfassung *Urjên*.

Dodines bzw. Segremors¹⁶⁷. Auffallend zeigt sich *Yvain* sowohl bei Chréstien als auch bei Hartmann kein Blutsverwandter *Gauvains* sondern nur sein intimer Freund (*unsippiu gesellschaft*):

,[...] unde mîn her Gâwein, an dem niht tes enschein ezn wære hövesch unde guot, der erzeicte getriuwen muot hern Îwein sînem gesellen; als ouch die wîsen wellen, ezn habe deheiniu groezer kraft danne unsippiu gesellschaft, gerâte sî ze guote; und sint sîin ir muote getriuwe under in beiden, sô sich gebruoder scheiden.

und Herr Gawein,
an dem man nichts bemerken konnte,
das nicht höfisch und vortrefflich war,
zeigte seinem Freunde Iwein
seine getreue Gesinnung.
wie denn auch die Meinung der Weisen ist,
nichts verbinde mehr
als Freundschaft zwischen nicht Blutsverwandten,
wenn sie zum Guten ausschlägt,
und Freunde stehen
in Treue zueinander,
wo selbst Brüder sich trennen.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2697-2708]

Diese Reinterpretation der Beziehung zwischen Yvain und Gauvain weicht von der Fassung Geoffreys von Monmouth¹⁶⁸ ab, wonach die beiden Ritter Vettern sind.

Als Unterscheidungsmerkmal trägt Yvain eine Narbe (*wunden*) am Gesicht, die als "Zeichen ritterlicher Kampfeswunden" ¹⁶⁹ auf die ritterliche Identität Yvains hinweist. Daran wird er von einer *demoiselle* der "Dame von Noroison" im Wald erkannt:

,Au reconnoistre mout tarda; Et nepourquant bien l'esgarda, Quë en la fin li fu avis, D'une plaie qu'il ot el vis, C'une tel plaie el vis avoit Mesire Yvains; bien le savoit, Qu'ele l'avoit souvent veüe. Par la plaie s'est percheüe Que chë est il, de riens n'en doute. Elle mit beaucoup de temps à le reconnaître. Cependant elle l'examina avec attention, si bien qu'à la fin il lui sembla, à partir d'une cicatrice qu'il avait au visage, que monseigneur Yvain en avait une pareille au visage; elle en était convaincue, car elle l'avait souvent remarquée. Grâce à la cicatrice, elle s'est aperçue que c'est lui, elle n'en a aucun doute.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2901-09 aus 'Le Chevalier au Lion'].

.

¹⁶⁷ Über die Herkunft vom Namen *Yvain* ist auf Mertens (2004: 980-81), Stellenkommentar zu vv. 87-90, zurückzuführen.

Geoffrey von Monmouth, *Historia IX*, 9, weiter zitiert nach Mertens (2004: 1011), Stellenkommentar zu v. 2704.

¹⁶⁹ Die Bedeutung von 'Narbe' im 'Heldenepos' erläutert Mertens (2004: 1020), Stellenkommentar zu v. 3379. Insbesondere gehört dieses Ritter-Zeichen zu den klassischen Topoi des Heldenepos, wie schon in Homers *Odysee*'.

- Charakter -

Was Yvains Persönlichkeit angeht, lässt sich bis hierher schon ein klares Bild davon umreißen. Kurz soll an seinen vorigen Status als Tafelrunder bzw. sein kühnes Verhalten (Verwandtenrache), dem ritterlichen Tugendsystem und Ehren-Kodex¹⁷⁰ gemäß, erinnert werden.

Im ersten Abenteuer beweist der Held starke Unternehmungslust und Individualismus, die ihn durch die Tötung Askalons zur Rechtsverletzung ¹⁷¹ treiben. Deswegen trifft die Bezeichnung "Verbrecher" ¹⁷² auf den "ersten Iwein" am besten zu und weist auf seine Selbstzweck bzw. Unverantwortlichkeit hin bzw. deutet weiter auf das Scheitern Yvains als Ehemann und Quellenschützer an.

Dem 'Verbrecher' stellt sich der 'Hilfe-Ritter' des zweiten Abenteuerzyklus gegenüber, dessen neugewonnener Stand als Quellenhüter stets auf die Probe gestellt wird. Der Lernprozess Yvains fängt mit dem fairen Sieg über Grafen Aliers (politische Lösung¹⁷³) an, dem die Identitätsfindung durch den geretteten Löwen nachkommt. Weitere zeitbedingte Abenteuer erfährt der Held zur Vollziehung seiner Verwandlung mit immer selbstbewussterer Absolvierung der sozialen Pflichten. Erst im 'Zweikampf der Freunde' ('erstes Finale am Artushof') bzw. in der Versöhnung mit Laudine ('zweites Finale' an der Quelle) gipfelt endlich Yvains erzieherischer Verlauf.

Die Wiedergewinnung seiner vollen Identität erklärt der Protagonist selbst nach dem unentschiedenen Zweikampf mit Gauvain, der Beweis für seine wiedererworbene Rittertugend vor dem Hof gibt:

,iuwer haz ist ergangen über iuwern gewissen dienestman. wir wâren wîlen baz erkant. herre, ich bin ez Îwein. Eure Feindschaft hat Euren ergebenen Diener getroffen [...] Es gab eine Zeit, da wir einander näher standen. Herr, ich bin Iwein.

Erstmals stellt sich Yvain mit seinem echten Namen wieder vor, ohne auf die "Ersatzbezeichnung »Löwenritter«' ¹⁷⁵ zurückzugreifen. Nach dem Ausbruch des Löwen identifiziert sich Yvain nämlich mit der 'fiktiven' Identität des *Löwenritters*:

, "ern tuot iu dehein ungemach: Er tut euch nichts,

¹⁷¹ Cramer (2001: 168).

¹⁷⁰ Kramer (1971: 135).

¹⁷² Die Bezeichnung ,Verbrecher' ist nach Mertens (1998: 70) wiedergegeben.

¹⁷³ Mertens (1998: 74).

¹⁷⁴ Beide Bezeichnungen zur Definition vom zweiteiligen Endstück *Yvains* schlägt Mohr in seinem Nachwort vor (1985: 266).

¹⁷⁵ Mertens (1998: 77).

er ist mîn vriunt und suochet mich.'
dô verstuondens alrêrst sich
daz ez der degen mære
mitten lewen wære,
von dem sî wunder hôrten sagen
und der den risen het erslagen.

"ez hete durch mich, seit sî mir, der rîter mittem lewen getân: ich erkenne iuch bîdem lewen wol. er ist mein Freund und will zu mir."
Da begriffen sie erst,
daß er der berühmte Held
mit dem Löwen sei,
von dem sie Bewundernswürdiges gehört hatten
und der den Riesen erschlagen hatte [...].

Um meinetweillen, sagte sie mir, habe es der Ritter mit dem Löwen getan [..]. Der Löwe ist mir ein Zeichen, daß Ihr es seid."

[H. von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 7476-77/7482-83 (a); 7738-44 (b); 7752-53/7762 (c)]

- Der Löwe -

Yvain, der Genesene, wird im Wald Zuschauer eines Kampfes zwischen zwei wilden Tieren: einem Drachen und einem Löwen. Auf die erste Kreatur als *merveille* und Verkörperung des Bösen wurde schon angespielt, nicht aber auf die Rolle des Löwen bzw. seine Symbolik.

Eine realistische und symbolische Valenz¹⁷⁶ zeigt der Löwe, der sich gleichzeitig als "wildes Tier" und Allegorie erweist. Im oben erwähnten Exzerpt über die Erkennung Yvains als Löwenritter nach dem "Ausbruch" des Löwen" wiegt seine Natur als wildes Tier vor. Als er seinem Herr nach über das Gefilde rennt: "do bestuont dâ nieman mêre: sî vorhten in sô sêre. dâ vlôch man unde wîp durch behalten den lîp […] 177. Im Kampf gegen die zwei Riesen ("Die Burg zum schlimmsten Abenteuer") taucht die Wildheit des Löwen weiter auf, den Iwein wegbringen und sperren muss:

"und als sî den grôzen leun mit sînen wîten keun bî sînem herren sâhen stân und mit sînen langen clân die erde kratzen vaste, dô sprâchen sî zem gaste "herre, waz wil dirre leu? uns dunket daz er uns dreu mit sînem zornigen site. Als sie jedoch den gewaltigen Löwen mit seinem weiten Rachen bei seinem Herrn stehen sahen und mit seinen langen Krallen die Erde aufwühlen, da sagten sie zu dem Fremdling: Ritter, was will der Löwe? Uns scheint, daß er uns bedroht mit seinem wütenden Gebaren."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 6687-95]

¹⁷⁶ Über die Doppelbedeutung vom Löwen im *Yvain*-Roman wird auf Mertens, Stellenkommentar zu v. 3840 (2004: 1025-26) verwiesen.

¹⁷⁷ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 7733-36 (,Da blieb keiner stehen, denn sie fürchteten sich schrecklich vor ihm. Jedermann nahm Reißaus, um das Leben zu retten.')

Vor allem zeigt sich aber die Zahmheit des Löwen im Roman, wie der Vergleich mit dem Lamm veranschaulicht:

Et mout quident qu'il soit prodon Pour la compagnie au leon. Qui aussi simplement se gist Les lui comme unz agniax fesist.

et ils croient bien que c'est un homme de valeur à cause de la compagnie du lion. qui se couche aussi doucement à côté de lui que le ferait un agneau.'

Aus Dankbarkeit wird der Löwe zum Begleittier seinem Retter und Herr, Iwein "unz sî beide schiet der tôt¹⁷⁸. Merkwürdig drückt der Löwe seine Zuneigung bei Chréstien aus, dessen Erzählung höchst rührend wirkt:

Oyés que fist li leons donques:

Ecoutez donc ce que fit le lion:

Il fist e frans et deboinaire,

il se comporta comme une créature noble et de

[bonne race,

Ouë il li commencha a faire Samblant quë a lui se rendroit; Et ses piés joins li estendoit, Puis se va vers tere fichier, Si s'estuet seur .ii. piés derrier, Et puis si se ragenoulloit Et toute se faiche moulloit de lermes, par humilité.

car il commença à donner l'impression qu'il allait se rendre au chevalier; il tendait vers lu ses pattes jointes, puis il va se planter solidement sur le sol et il se tient debout sur le deux pattes de derrière, et puis il s'agenouillait une nouvelle fois et toute sa face se mouillait de larmes, en signe d'humilité.

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 4005-08 (a); 3392-3401 (b) aus 'Le Chevalier au Lion].

Vermenschlicht wird hier das Tier, das sogar mit "Demutstränen" ¹⁷⁹ dargestellt wird. Darauf verzichtet Hartmann, der vor allem die tierische Natur des Löwen hervorhebt: ,und erzeict im sîne minne als er von sînem sinne aller beste mohte und einem tiere tohte'. 180

Die Geschichte vom dankbaren Löwen mittelalterlicher Tradition wurzelt schon in der Antike, wie die Beiträge von Hieronymus bzw. Okken¹⁸¹ beweisen. Mit dem edelen tiere¹⁸² kann eine Vielfalt von Bedeutungen assoziiert werden. Hier zeigt sich das Tier als Sinnbild

¹⁷⁸ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3882 (bis sie beide der

¹⁷⁹ Mohr (1985: 232). Darüber ironisiert Mohr sogar mit einem Vergleich des Löwen zu einem Hund: ,zu viel Hund, zu wenig Löwe!'.

¹⁸⁰ Von Aue, op. cit, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3873-76 (,[...] und zeigte ihm seine Zuneigung so gut er es nach den Kräften seines Verstandes konnte, und wie es eben einem Tier möglich ist').

¹⁸¹ Mertens (2004), Stellenkommentar zu v. 3840. Mit einem kurzen Exkurs über die Tradition des Löwen als Begleittier beginnt Mertens Stellenkommentar. Hier werden die Namen von Hieronymus bzw. Okken (zwei Geschichten von Löwen-Drachenkämpfen und Hilfe durch einen Ritter); Alexander Neckam (De naturis rerum, 1200) bzw. Galfried von Vigeois (Chronik, Druck Paris 1657) erwähnt.

¹⁸² Von Aue, *Iwein*, v. 3849.

für 'rechte Herrschertugend und Gewalt'¹⁸³, die sich Yvain durch seine Rettung aneignet, daher verwandelt er sich in einen Löwenritter.

Gleichzeitig weist der Löwe das Gleichgewicht von "Gewalt gegen die Feinde" bzw. "Großmut gegen die Niedrigen" auf, die Yvain im zweiten Abenteuerzyklus erlernt: "Der Löwe als Kreatur wie als Symbol ein Instrument der Erziehung vom Egoismus zum Altruismus [..]" Mit der Neigung zur Ehre, nach arthurischem Vorbild, lässt sich jetzt der Streit für "Frieden und Recht" vereinbaren.

Bemerkenswert ist die immer geringere Teilnahme des Löwen an den Kämpfen zur Seite Yvains im Laufe der zweiten Abenteuerkette, "um Iweins wachsende Kampftüchtigkeit zu zeigen".

3.4.2 Laudine: *vrouwe/wîp*

Zum Ausgangspunkt bzw. Zielpunkt der Geschichte wird Laudine als weibliche Hauptfigur des *Iwein*-Romans, die den beiden Abenteuerzyklen Iweins zugrunde liegt.

Hinter Iweins erstem Abenteuer steckt sie nämlich als dessen unbewusster Beweggrund (Ziel: ihre zugehörige Quelle), weiter schafft sie die unabdingbare Voraussetzung zum Schluss des Romans durch die Versöhnung mit Iwein (zweites Finale).

Auf die Herkunft von Laudine (Fee), ihre Doppelrolle (Minneherrin - schutzbedürftige Frau) und Bedeutung als Gegenbild zu Artus und seinem Hof wurde bisher bereits angedeutet. Hier sind die vielen Facetten der weiblichen Protagonistin aber einer ausführlichen Darstellung würdig. Anhand von Exzerpten wird die Verherrlichung von Laudine ins Licht gerückt, die vor allem bei Hartmann einen feineren Ausdruck findet.

- Herkunf t -

Außer Laudines Ursprung und literarischem Zitat (*Lai von Laudine*) könnte ihr evozierender Name überdies mit den Bezeichnungen 'Frau Ehrenpreis' bzw.

¹⁸³ Die allegorische Deutung des Löwen als "Sinnbild für Herrschertugend und Gewalt" erörtert Mertens (1998: 77). Darauf ist auch das Gleichgewicht von "Gewalt und Großmut" zurückzuführen. ¹⁸⁴ Zur Beschreibung des Löwen vgl. H. Linke, *Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. Untersuchungen zur Formkritik, Werkstruktur und Vortragsgliederung.* München: Wilhelm Fink Verlag 1968, S. 145, weiter zitiert nach http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption>.

¹⁸⁵ Mertens, Stellenkommentar zu v. 3840 (2004: 1025-26).

¹⁸⁶ Mertens, Stellenkommentar zu v. 6714 (2004: 1043).

"Zweifellob" assoziiert werden, die ihrer vornehmen Herkunft besonders eignen. Am Hochzeitstag wird Laudine erstmals mit ihren Eigennamen vorgestellt:

,Vrou Laudîne hiez sîn wîp. sî kund im leben unde lîp wol gelieben mit ir tugent. dâ was geburt unde jugent, schoene unde rîcheit. Laudine hieß seine Frau.
Sie konnte ihm das Leben
mit ihren guten Eigenschaften angenehm machen,
Herkunft und Jugend,
Schönheit und Reichtum hatte sie.

Bemerkenswert enthält der erste Vers beide mhd. Wörter *vrou* bzw. *wîp*, womit die Doppelrolle von Laudine als Herrin bzw. Frau zu bezeichnen ist.

Häufiger wird sie allerdings mit der Bezeichnung *vrouwe*¹⁸⁸ im Roman benannt, wie z. B. bei ihrer ersten Erwähnung durch Lunete: 'an mîner lieben vrouwen'¹⁸⁹. Weiter soll auf die hier aufgezählten Tugenden Laudines beachtet werden, die in Lunetes Mahnrede an Iwein wiederkehren: *geburt, jugent, schoene* und *rîcheit*.

Her Îwein, sît mîn vrouwe ir jugent, Her

Herr Iwein, wenn schon meine Herrin von

[ihrer Jugend,

schoene, rîcheit, unde ir tugent, wider iuch niht geniezen kan, Schönheit, Reichtum und Vollkommenheit

bei Euch keinen Nutzen hat [...].

Auf die Schönheit Laudines verweist Iwein mehrmals in der Geschichte, sogar ab dem ersten Anblick der Dame:

,und nâch der bâre gienc ein wîp, daz er nie wîbes lîp alsô schoenen gesach. von jâmer sî vürder brach ir hâr und diu cleider. Und der Bahre folgte eine Frau, wie er niemals eine so schöne gesehen hatte. Vor Jammer raufte sie ihre Haare und zerriß die Kleider.

Trotz ihrer Trauer sieht sie nach dem Ritter wie eine außerirdische Kreatur aus, durch deren Schönheit er bezaubert wird:

,nû wem wære sî gelîch, enhete sî dehein leit? zewâre got der hât geleit sîne kunst und sîne kraft, sînen vlîz und sîne meisterschaft, an disen lobelîchen lip: Wem wäre sie erst zu vergleichen, hätte sie keinen Kummer? Wahrlich, Gott hat all sein Vermögen und seine Macht, seine Sorgfalt und seine Meisterschaft auf diese Schönheit verwendet.

¹⁸⁷ Die Zitate 'Frau Ehrenpreis' und 'Zweifellob' als Anzeichen für die vornehme Herkunft von Laudine schlägt beide Mohr vor (1985: 214).

¹⁸⁸ Zu den Bedeutungen von *wîp* und *vrouwe* vgl. Schwarz (1967: 676). Die zwei Ausdrücke, wenn nicht als Angaben vom sozialen Stand gegenübergestellt, tragen allerdings verschiedene Bedeutungen, die dem Zusammenhang zu entnehmen sind.

¹⁸⁹ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 1161 (,von meiner lieben Herrin').

Ein Engel ist sie, keine Frau.'

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2421-25 (a); vv. 3137-39 (*b*); vv. 1307-11 (c); vv. 1684-90 (*d*)]

Durch Iweins Augen erscheint Laudine als Meisterwerk Gottes. Ihre Schönheit steigert Hartmann mithilfe einer seiner typischen Erzählfloskeln: 'der hyperbolischen Wendung' 190.

- Vrouwe -

Das Außenseitertum Lunetes tritt beim Iweins Abschied besonders hervor. Vor seiner Abfahrt schenkt sie ihrem Geliebten einen magischen Ring, der ihn "vor allem Übel" bewahren kann:

,sô kumt benamen ode ê, ode ichn warte iuwer niht mê. unde lât diz vingerlîn einen geziuc der rede sîn. ichn wart nie manne sô holt dem ich diz selbe golt wolde lîhen ode geben. er muoz wol deste baz leben der ez treit und an siht. her Îwein, nûne verliesetz niht. sînes steines kraft ist guot: er gît gelücke und senften muot: er ist sælec der in treit.

Dann also kommt oder auch früher, oder ich erwarte Euch gar nicht mehr. Und laßt diesen Ring einen Zeugen der Abmachung sein. Nie habe ich einen Mann so geliebt, daß ich ihm diesen Goldring leihen oder schenken wollte. So soll es dem desto besser gehen. der ihn trägt und vor Augen hat. Herr Iwein, verliert ihn nicht. Die Kraft seines Steines ist außerordentlich: er gibt Glück und Zufriedenheit, und wer ihn trägt, ist bewahrt vor allem Übel.'

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2943-55]

Nach dem unsichtbarmachenden Ring tritt der zweite und letzte magische Ring der Geschichte auf, der zu den sogenannten "Märchendingen" 191 vom Iwein-Roman zählt. Dieses märchenhafte Motiv beweist die Zugehörigkeit Laudines zur Märchenwelt als Quellenfee¹⁹².

Überdies drückt der 'vingerlîn' eine ambivalente Bedeutung aus, indem er gleichzeitig als "Liebesgabe" 193, d. h. als Zeichen von Laudines Hingabe ihrem Ehemann, sowie als Mahnung zur einjährigen Frist steht. Symbolisch werden auf diese Art und Weise Iweins Treue, vielmehr seine Herrscherpflichten unter Beweis gestellt.

¹⁹⁰ Kramer (1971: 19-24). Die Erzählfloskeln Hartmanns bzw. Chréstiens werden bei der Stil-Analyse ausgeführt (II, 4.). ¹⁹¹ Mohr (1985: 197). Auf die Präsenz von Märchendingen im Roman wurde schon hingewiesen;

dazu vgl. Abschnitt II, 2.1 (Das Zauberhafte) dieser Forschungsarbeit.

¹⁹² Genau bemerkt Mertens (2004: 1014), wie ,Zauberringe zu typischen Märchenelementen des Quellenreichs gehören, vgl. Lunetes Ring vv. 1202-1210'.

193 Beide Zitate sind Mertens, Stellenkommentar zu v. 2495-97 entnommen (2004: 1014).

Diese Textstelle ist reich an Fachwörtern, die zur "Rechtsterminologie" gehören und Laudines Rolle als politische Landesherrin erkennen lassen: zeinem ganzen jâre; holt¹⁹⁴.

Die politische Notwendigkeit zum Ehemann' 195 erklärt Laudine selbst vor der Versammlung ihrer Vasallen zur Auswahl des Quellenhüters. So lautet sie bei Chréstien: et jel feray por lor besoing¹⁹⁶. Auf ihre "Zwangslage¹⁹⁷ deutet Laudine in der Mahnrede an Iwein weiter an, die ihr Vertrauen auf Iweins politische Verantwortung beweist:

Sî sprach ,,iu ist daz wol erkant daz unser êre und unser lant vil gar ûf der wâge lit, ir enkumt uns wider enzît, daz ez uns wol geschaden mac.

Sie sagte: ,Ihr wißt genau, daß unsere Ehre und unser Land auf dem Spiel stehen, und daß, kommt Ihr nicht rechtzeitig zurück, großes Unglück daraus entstehen kann".

Reiner Täuschung erliegt jedoch die Quellenherrin, die sich nach Iweins Fristversäumnis dessen Unzuverlässlichkeit bewusst wird, daher bittet sie ihr Dienstmädchen Lunete um ihren Ring zurück. Die Absage Laudines wird durch den Entzug des Ringes symbolisch dargestellt, der das Scheitern des Protagonisten (triuwelôsen man 198) an seinen Schutzverpflichtungen als Quellenherr angibt:

ouch sulnt ir vür dise vrist mîner vrouwen entwesen: sî wil ouch âne iuch genesen. und sendet ir wider ir vingerlîn: daz ensol miht langer sîn an einer ungetriuwen hant: sî hât mich her darnâch gesant."

Auch sollt Ihr von nun an meiner Herrin fernbleiben. Sie will auch ohne Euch glücklich sein. Und schickt ihr ihren Ring zurück, der soll nicht länger an einer ungetreuen Hand stecken.

Sie hat mich hierhergeschickt, um ihn zu holen."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2935-39 (a); vv. 3190-96 (*b*)]

- Wîp -

Aus den hier wiedergegebenen Auszügen aus Hartmanns Iwein wiegt die Gestalt Laudines als Fee und ,machtbewusste Landesherrin' 199 vor, die mit der traditionellen provenzalischen domna kaum zu vereinbaren ist.

¹⁹⁴ Hinter beiden Ausdrücken stecken nämlich zwei Rechtstermina: das Rechtsfrist (Verjährung) bzw. holt, gleichzeitig zur Rechts- und Liebesterminologie gehörende Bezeichnung.

¹⁹⁵ Vgl. Mertens Stellenkommentar zu v. 2305-09 (2004: 1006-07).

¹⁹⁶ De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, v. 2047 aus Le Chevalier au Lion ('Et je le ferai en raison de cette même nécessité').

197 Mertens, Stellenkommentar zu v. 2339 (2004: 1007).

¹⁹⁸ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 3183 (,wortbrüchigen

¹⁹⁹ Cramer (2001: 167).

Anders als Chréstien löst Hartmann die Ambivalenz der Figur Laudines auf, die in Chréstiens *Yvain*-Roman zwischen "Minnedame" und "politischer Herrin" immer noch schwankt. Statt Chréstiens Widerspiels beizubehalten, erzielt Hartmann eher die Idealisierung von Laudine, dann als $w\hat{i}p$, d. h. als weiblicher Figur, die über das traditionelle Bild von *vrouwe* hinausgeht, vielmehr dies aktualisiert.

Wie schon erwähnt, wird bei Hartmann die Liebesthematik dem politischen Thema zugunsten beiseitegelassen, wie die Darstellung Laudines deutlich bezeugt.

Zur Veranschaulichung werden hier drei relevante Textstellen (a; b; c) angeführt, die die verschiedene Schilderung Laudines bei Chréstien bzw. Hartmann sichtbar machen.

Beim sogenannten 'Lunetes Rat'²⁰⁰ (*a*) empört sich Laudine über die Aufforderung ihrer Botin zur dringenden Erwählung eines neuen Quellenhüters, der *künec Ascalôn*²⁰¹, ihren toten Geliebten, vor der Ankunft Artus vertreten soll. Ihrer Reaktion entsprechen bei Chréstien bzw. Hartmann völlig verschiedene Kommentare, die ihre jeweilige Haltung Laudine gegenüber durchschauen lassen. So Chréstien:

,La dame set mout bien et pense Que chele le conseille en foi; Mais une folie a en soi Que les autres femmes y ont, Et a bien pres toutes le font, Qui de lor folie s'escusent Et che qu'eles veulent refusent. La dame se dit, et elle le sait très bien, que celle-ci la conseille de bonne foi, mais elle a en elle une inconséquence qu'elle partage avec les autres femmes, et c'est une chose qu'elles font à peu près toutes: elles ne reconnaissent pas leurs caprices et rejettent ce qu'elles désirent.' vv. 1638-44

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 1638-44 aus 'Le Chevalier au Lion].

Hier wird Laudine als launische Minnedame gezeichnet, die aus Stolz zurückweist, was sie sich eigentlich wünscht. Das typisiert Chréstien als weibliche Unbeständigkeit, die an der "Launenhaftigkeit" der Frauen liegt. Negativ wird das Verhalten Laudines konnotiert, weiter auf die willkürliche Macht Laudines als Minneherrin zurückgeführt.

Anders betrachtet Hartmann Laudines Benehmen, das ihm Anlass zum Frauenlob bietet:

,[...] doch tete sî sam diu wîp tuont: sî widerredent durch ir muot daz sî doch ofte dunket guot. daz sî sô dicke brechent diu dinc diu sî versprechent, dâ schiltet sî vil maneger mite: sô dunketz mich ein guot site. tat sie doch wie die Frauen nun einmal tun. Aus bloßer Laune widersprechen sie dem, was ihnen doch oft eigentlich sehr gut erscheint. daß sie so oft doch tun, was sie vorher abgelehnt haben, dafür tadelt sie so mancher. Mir scheint im Gegenteil, es sei gut.

²⁰⁰ Der Titel Mohrs (1985: 2049), *Lunetes Rat*, erschien erstmals bei Wolfram von Eschenbach.

²⁰¹ Von Aue, *Iwein*, v. 2274 (König Askalon).

²⁰² Von Aue, *Iwein*, v. 1874 (unstætekheit)

er missetuot, der daz seit, ez mache ir unstætekheit: ich weiz baz wå vonz geschiht daz man sî alsô dicke siht in wankelm gemüete: ez kumt von ir güete. swer in danne unstæte giht, des volgære enbin ich niht: ich wil in niuwan guotes jehen. allez guot müez in geschehen. Der tut Unrecht, der sagt, das liege an ihrer Launenhaftigkeit. Ich weiß besser, woher es kommt, daß man sie so oft gar so wankelmütig findet: es kommt von ihrem weichem Herzen [...] Wer sie dann der Launenhaftigkeit bezichtigt, dem will ich nicht zustimmen: ich will nur das beste von ihnen reden und wünsche ihnen nur das beste.

Durch die Verherrlichung vom "Wesen der Frauen" ²⁰³, ersetzt der deutsche Dichter Chréstiens Frauenkritik²⁰⁴, die er selbst ausdrücklich widerredet - *des volgære enbin ich niht* - zwar als unrechte Anklage: *er missetuot…swer in danne unstæte giht*.

Der chréstienschen launenhaften Minneherrin stellt sich Hartmanns Laudine als "guotez $w\hat{\imath}p^{,205}$ gegenüber, die "emotional aufgewertet 206 bzw. vermenschlicht wird. Für ihren Wankelmut und den frühzeitigen Entschluss zur Ehe sind nur *vrou Minne* und das *herzen gebot* verantwortlich:

,"Ouwî, mîn her Îwein, wer hât under uns zwein gevüeget dize minne? es wundert mîne sinne, wer iu geriete disen wân, sô leide als ir mir hât getân, daz ich immer wurde iuwer wîp. Ach, Herr Iwein, wer hat diese Liebe zwischen uns beiden entstehen lassen? Ich wundere mich, wer Euch die Hoffnung eingab, bei dem Schmerz, den Ihr mir zugefügt habt, daß ich je Eure Frau werden könnte"."

Weiter verteidigt Hartmann Laudine gegen den Vorwurf, sie habe als $w\hat{i}p$ die Konvention mit ihrem Heiratsantrag (b) verletzt²⁰⁹:

und geloubet mir ein mære: Glaubt mir eins:

ê ich iuwer enbære, Ehe ich auf Euch verzichtete.

ich bræche ê der wîbe site: wollte ich lieber außer acht lassen, was Konvention

[Frauen verbietet:

swie selten wîp mannes bite, wenn nie eine Frau um einen Mann geworben hat,

ich bæte iuwer ê. ich wollte dennoch um Euch erwerben.

²⁰³ Kramer (1971: 103). Nach Kramer zählt diese Ausführung Hartmanns über die Natur von Frauen zu einer bestimmten Kategorie der 'Erzählkommentare': der 'Exkursform'.

²⁰⁴ Cramer definiert Chréstiens Bemerkungen über das Wesen der Frau sogar als "misogyne" (2001: 162). Weiter beobachtet er, wie sie von Hartmann dagegen ganz vermieden oder zumindest abgeschwächt werden.

Von Aue, *Iwein*, v. 2429 (eine gute Frau). Dieser Hinweis auf *Iwein*s Textstelle ist Kramer (1971: 173-74) entnommen.

²⁰⁶ Mertens (1998: 86).

²⁰⁷ Von Aue, *Iwein*, vv. 2054-57 (die mächtige Minne als große Versöhnerin').

²⁰⁸ Von Aue, *Iwein*, v. 2350. Mit ,Das Gebot des Herzens' bezeichnet Iwein die Macht der Minne in seiner Antwort auf die oben wiedergegebene Frage Laudines über die Hoffnung auf ihre Hand.

²⁰⁹ Bei Chréstien befindet sich dagegen keine entsprechende Textstelle.

ichn noetlîche iu niht mê: Ich bin nicht länger Eure Feindin.

ich wil iuch gerne: welt ir mich?'

Ich will Euch von Herzen, wollt Ihr mich?'

Schließlich erreicht die Humanitas Laudines im letzten Finale ihren Höhepunkt. Der Kniefall Laudines und ihre Bitte um Verzeihung (*c*) erscheint allerdings nur in einer der zwei Haupthandschriften²¹⁰ *Iweins* (Hs. B):

,Dô sprach diu künegîn
,her Îwein, lieber herre mîn,
tuot genædiclîchen an mir.
grôzen kumber habet ir
von mînen schulden erliten:
des wil iuch durch got biten
daz ir ruochet mir vergeben,

Da sagte die Königin:
herr Iwein, lieber Herr,
nun vergebt auch mir.
Ihr habt durch mich
schweres Leid erlitten.
Nun bitte ich ich Euch um Gottes willen,
Ihr möget mir vergeben,

wand er mich, unz ich hân daz leben. denn Euer Kummer wird mir bis an mein

[Lebensende

von Herzen Leid tun." von herzen iemer riuwen muoz. dâ mite viel sî an sînen vuoz Sie fiel ihm zu Füßen und bat in harte verre. und flehte ihn inständig an. "stât ûf", sprach der herre, Steht auf, sagte Herr Iwein. "irn habt deheine schulde: Ihr habt keine Schuld, wan ich het iuwer hulde denn ich hatte eure Huld niuwan durch mînen muot verlorn. nur wegen meiner Gesinnung verloren". sus wart versüenet der zorn. So wurde die Feindschaft ausgesöhnt.'

[H. von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1866-78, 85-88; 2341-47 (*a*); 2327-33 (*b*); 8119-36 (*c*)]

Am Ende des Romans steht der Unterschied zwischen Chréstiens und Hartmanns Laudine im Mittelpunkt. Hartmanns Streben nach 'Harmonisierung' überschreitet die 'Skepsis'²¹¹ vom französichen Dichter, der den Schluss dagegen offen lässt. Noch einmal erweist sich Laudine in erster Linie als *dame de Landuc*²¹², dann bleibt dem traditionellen Bild von unbeugsamer Minneherrin (*vrouwe*) treu:

,-Chertes, fait ele, je veul bien
Pour tant que parjure seroie
Se tout mon pooir n'en faisoie
De pais faire entre vous er moi.
Puis qu'il vos plest, gel vos otroi

Assurément, dit-elle, je le veux bien,
car je serais parjure
si je n'employais pas tout mon pouvoir
pour conclure la paix entre vous et moi.
Puisqu'il vous vient à plaisir, je vous l'accorde.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 6780-84 aus 'Le Chevalier au Lion']

²¹⁰ Zur Überlieferung vom *Iwein-*Roman (*Handschriften und Fragmente*) vgl. Mertens (2004: 969-70)

²¹¹ Über die Begriffe von "Skepsis" bzw. "Harmonisierung bei C./H. vgl: Mertens (1998: 63-87).

²¹² De Troyes, v. 2153 aus 'Le Chevalier au Lion.

4. Iwein Eigenart

Bis hierher wurde versucht, den Iwein Hartmanns in die Bahn der Tradition zu ziehen, bzw. seine Verankerung in der chréstienschen Artusdichtung zu belegen.

Die größere Nähe Iwein zur Vorlage im Vergleich zu Erec, Hartmanns früherer Adaption des chrestienschen Artusromans Erec und Enide²¹³ - hier als Werk der Reife - forderte zunächst die Untersuchung vom Roman in Anlehnung an das altfranzösische Original, Yvain ou le Chevalier au Lion, das Hartmann in die deutsche Kultur weiter tradierte.

Fokussiert wurden insbesondere seine Entstehungskontext bzw. Grundzüge, u. a. die Aufbau der Narration, Spielorte und Leitthemen bzw. Hauptprotagonisten der Geschichte.

Auf diese Weise sind bis zu diesem Punkt der Untersuchung die Übereinstimmungen vom Iwein-Roman mit Le Chevalier au Lion²¹⁴ ins Licht gerückt worden.

Gelegentlich wurde jedoch auf die Besonderheiten Hartmanns kurz angedeutet (Iweins "Selbstgespräche"²¹⁵), seltener auch im Einzelnen gegangen ("die Entführung der Königin"; die Darstellung von Minne; Laudine als $w\hat{\imath}p^{216}$).

Ziel dieses Abschnitts ist es also, die Eigenart Hartmanns in Kontrast zur Chréstiens Vorlage hervorzubringen, vor allem anhand von Hartmanns Hinzufügungen 217 und Erzählbemerkungen²¹⁸.

4.1 Voraussetzungen

Wie schon erwähnt, lässt sich der Mehrwert von Hartmanns Übernahme nicht am Stoff sondern eher an seiner persönlichen Wiedergabe erkennen. Abgesehen von der gründlichen Nähe zur Vorlage sowohl auf Handlungs- als auch auf Aufbauniveaus erweist sich der

²¹³ Hartmanns *Erec* stellt der erste Artusroman des deutschen Dichters dar, als deutsche Übernahme von Chréstiens Erec und Enide. Zu Chréstiens Artusromanen vgl. Abschnitt II, 2.3 dieser Forschungsarbeit.

²¹⁴ Wie Mohr (1985: 184) deutlich macht, ist die Nähe der hartmannschen Fassung zur Vorlage so beträchtlich, dass ,oft ,Chrestiens und Hartmanns Darstellung in eins gegriffen werden kann'.

²¹⁵ Zu Iweins ,Erwachen' und ,Zweifel' bzw. ,Zorn' vgl. Abschnitte II, 3.2.3 und 3.1.1 bzw. 3.2.2 dieser Untersuchung.

²¹⁶ Dazu vgl. Abschnitte II, 2.3.2 (,Die Entführung der Königin') bzw. II, 3.3.1 (Die Auffassung von Minne) und II, 3.4.2 (Laudine als *wîp*; das Frauenlob).

²¹⁷ Mertens (2004: 955).

²¹⁸ Diese Bezeichnung verweist direkt auf Kramers Werk (1971), dessen Titel lautet: Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrestiens und Hartmanns 'Erec' und 'Iwein'. Darauf wird in diesem Abschnitt häufig hingedeutet, vor allem mit Bezug auf die "Fachwörter" zur Einordnung der Erzählkommentare.

deutsche Dichter durch seine Erzählhaltung als selbständiger Autor²¹⁹, der dem Yvain-Roman Chréstiens eine neue Gestalt verleiht.

Die Eigentümlichkeit Hartmanns lässt man das Zitat Cramers 220 einführen, der sich skeptisch mit der Frage nach Hartmanns Abweichung von der Vorlage verfährt. Derer Bewertung entzieht sich Cramer aufgrund der 'Unverfügbarkeit' von der 'unmittelbaren Quelle', die Hartmann den altfranzösischen Yvain tradierte. Es besteht daher, so Cramer, wissenschaftliche Voraussetzung für eine ,zwanghafte Erörterung' , individuellen dichterischen Leistung' Hartmanns.

"Ungeachtet solcher Probleme hat die große Nähe von Hartmanns "Iwein" zu Chréstiens , Yvain' immer wieder zum Vergleich beider Werke mit dem Ziel der Autorencharakterisierung gereizt.[...]

Aber auch dort, wo nationalliterarische Pauschalwertungen vermieden wurden, lieferten die Untersuchungen nur Resultate von einer für das Verständnis des Werks recht unergiebigen Allgemeinheit: Hartmann habe eine Neigung zur lehrhaften Sentenz, zur Glättung und Harmonisierung, zum Vermeiden von drastischer Komik und krassem Realismus, betone also das Musterhafte und Vorbildliche. [...].

Es läßt sich gleichwohl konstatieren, dass Hartmann von seiner Vorlage am stärksten abweicht, wo es um die Schilderung der beiden weiblichen Hauptfiguren Laudine und Lunete geht [...] Hartmann gibt sich alle Mühe, den unerhörten Vorgang psychologisch und rational zu motivieren [...].

Trotz der zweiflerischen Haltung Cramers zu einem auf die "Autorencharakterisierung"²²¹ gezielten Vergleich zwischen den af. Yvain bzw. mhd. Iwein, entsprechen die unter der Bezeichnung "unergiebige Allgemeinheit" erwähnten Stilbesonderheiten Hartmanns den Ergebnissen dieser Untersuchung. Provokatorisch fügt Cramer weiter hinzu: ,alle diese Charakterisierungen lassen sich belegen, - ebenso wie ihr Gegenteil."

Diese Analyse soll als Beweis für eine 'affirmative' Kennzeichnung Hartmanns gelten. Die scheinbare Verallgemeinerung des hartmannschen Stils ist nämlich einer kontextgebundenen Erörterung zu entnehmen, die naiven Eindrücken über Stil und Tendenz des deutschen Dichters keinen Raum lässt.

Relativiert sollte eine 'zwanghafte Erörterung' nach Cramer im Voraus werden, aufgrund der Unverfügbarkeit der unmittelbaren Quelle, die Hartmann Zugang zu Chréstiens Yvain ou Le Chevalier au Lion erlaubte. Das bringt nämlich mit sich die Schwierigkeit, die

²¹⁹ Cramer (2001: 162).

²²⁰ Das hier wiedergegebene Zitat und die Bezeichnungen in Klammern sind alle Cramer (2001: 160-62) entnommen ("Die Überlieferung von Hartmanns Artusromanen: Editionsgeschichte, Fassungen, Vorlage). Nach den heutigen Interpreten ist die umstrittene Frage nach Hartmanns Eigenart eher als ,Nebenfrage' zu betrachten.

²²¹ Cramer (2001: 161).

Eigenart von Hartmanns *Iwein* als beabsichtigte Abweichung von der Vorlage und selbständige Leistung zu bestimmen.

Dennoch geht man hier von der Vermutung aus, dass Hartmanns Vorlage so nahe wie möglich dem Original Chréstiens war, daher beschäftigt man sich mit der vorhandenen Fassung *Iwein* zuerst als angemessenem und zuverlässigem bzw. von der Quelle geringstmöglich abweichendem Arbeitsmittel und schätzt alle Arten "Variation" als selbständigen Beitrag Hartmanns ein. Die Möglichkeit einer Verflechtung zwischen der hartmannschen Fassung und seiner unmittelbaren Quelle wird eher beiseitegelassen.

In dieser Hinsicht lässt man hier die Unterscheidung zwischen Chréstiens- und Hartmanns Romane erst aus den Texten hervortreten, die zur unseren Verfügung stehen: aus Chréstiens altfranzösischer bzw. Hartmanns mittelhochdeutscher Fassung, ohne weitere Vermutungen. Umgekehrt geht man eher von den Kunstmitteln der zwei Dichter aus, um ihre Stilbesonderheiten daraus zu gewinnen und sie ins Licht zu rücken.

Jede stilistische Variation (rhetorische bzw. inhaltsbezogene) wird in Anlehnung an Kramers Terminologie unter die Gesamtkategorie "Erzählbemerkungen" ²²² eingeordnet. Darin werden die Erzähleingriffe nach ihrem Grad von Intensität (Anzeichen für die "Erzählergegenwart") in einer "Skala" weiter gegliedert, deren jeweilige Extreme die "Erzählfloskel" als rhetorisches Mittel (Form) schlechthin bzw. der Exkurs als abstraktster Erzähleinschub (Inhalt) bilden, wonach Chréstiens bzw. Hartmanns Erzählkunst streben. Zu einer präziseren Veranschaulichung der individuellen Leistung Hartmanns darf von der Gegenüberstellung zur Vorlage Chréstiens nicht abgesehen werden. Dazu wird die Analyse zuerst durch einen Exkurs über die Rhetorik Chréstiens und seine Kunstmittel eingeleitet.

4.2 Chréstiens Erzählkunst in Yvain

Chréstien ist sich seiner Rolle als Vater des Artusromans bewusst und stellt sich selbst als Nachfolger der Antikentradition und Neugestalter der "Volksweisheit" ²²³ in seinen Romanen vor. Wie er in seinem *Erec* Prolog erläutert, will er aus einem *conte d'avanture*

_

²²² Anhand von Kramers Terminologie werden die Stilmittel Chréstiens bzw. Hartmanns identifiziert. Nur ausgewählte 'Erzählbemerkungen' werden in der darauffolgenden Stilanalyse betrachtet. Sowohl der Ausdruck 'Erzählbemerkungen' als auch das Wort 'Skala' gehen beide auf Kramer (1971: 18) zurück.

²²³ Dieses und das folgende Zitat in Klammern gehen beide auf Mertens (1998: 26) zurück. Mit ,Volksweisheit' weist Mertens auf das Repertoire von mündlichen Erzählungen walisicher bzw. bretonischer Herkunft hin, die Chréstien Zugang zur Artustradition boten.

eine bele conjointure²²⁴ machen, d. h. er will aus einer Abenteuererzählung ein schön gestaltetes Ganzes' erzeugen. Hinter der Bezeichnung conjointure (Neologismus) steckt der lateinische Begriff iunctura, die Technik, die einem "gefügten Text²²⁵ zugrunde liegt. Die Beherrschung der Techniken von Schreiben und Rhetorik sowie die Kenntnis von auctores²²⁶ beweisen die klerikalische Bildung des Autors.

Die Gelehrtheit des französischen Dichters lässt sich an der Vollkommenheit seiner Dichtung und dem Reichtum an Erzählfloskeln erkennen, worunter Stilmittel rhetorischer Art vorwiegen. Dazu zählen u. a. die Laudatio temporis acti; die Bescheidenheitsformel (und Aussparung)'; die 'Beschreibung'; die 'Vergleiche' 227; 'epische Hinweise'; die direkte Rede (rhetorische Fragen und Ausrufe).

Auf den ersten Kunstgriff wurde bereits im Bericht über Minne im Yvain-Roman hingewiesen. Mit einer "Laudatio temporis acti" 228 schließt Chréstien seinen Yvain-Prolog, als Kritik an der Krise von höfischer Liebe in seiner Gegenwart. Das skeptische Verhältnis Chréstiens zur zeitgenössischen Liebe erweist sich auch in dieser ,Aussparungsfloskel', einer bestimmten Form von ,Bescheidenheitsformel':

De cheste plaie vous deïsse Tant quë huimés fin ne preïsse, Se li escouter vous pleüst. Mais tost deïst, tel y eüst, Que je vous parlaisse d'uiseuse; Que le gent n'est mais amoureuse, Ne n'aiment mais si com il seulent,

Que nis oïr parler n'en veulent.

Je vous parlerais volontiers de cette blessure si longtemps que je n'en finirais pas, s'il vous plaisait de m'écouter. Mais il v aurait aussitôt quelqu'un pour dire que je vous raconte des fadaises; c'est que le gens ne sont plus amoureux. et ils n'aiment plus comme ils en avaient car ils ne veulent même pas en entendre parler.'

Ironisch behauptet hier der Erzähler weniger die Unsagbarkeit seiner Geschichte²²⁹ (aus "Bescheidenheit") als "seinen Willen zur Kürze, obwohl er viel erzählen könnte."

Damit wird Spannung sowie das Wunder vom Zuhörer erregt, der über die Kraft des Erzählers erstaunt. Das stellt dagegen ein typisches Beispiel für die sogenannte Bescheidenheitsfloskel' dar, wodurch der Wert des Erzählten gesteigert wird:

²²⁴ De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 13-14 aus Erec et Enide (Prolog: 1-18).

²²⁵ Mertens (1998: 27).

²²⁶Die gewandte Erzählkunst Chréstiens bestätigt ,his school training as clerc', daher seine Vertrautheit mit, the art of rhetoric and the *auctores* '. Vgl. Bruckner (2008: 81).

²²⁷ Alle Bezeichnungen in Klammern gehen auf Kramer (1971) zurück.

²²⁸ Vgl. Abschnitt II, 3.3.1 dieser Untersuchung.

²²⁹ Der "Unsagbarkeitstopos" wirkt häufig wie ein Mittel der *captatio benevolentiae*, wodurch der Erzähler seine literarischen Fähigkeiten beim Erzählen des Wunderbaren auf die Probe stellt, mit dem Wunsch die Bestätigung seines Publikums endlich zu bekommen

,Mesire Yvains oÿ les cris Et le duel, qui ja n'iert descris, Quë on ne le porroit descrire, Ne tix ne fu escris en livre; Monseigneur Yvain entendit les cris et la douleur, qui jamais ne sera décrite, car on serait incapable de le faire et jamais semblable ne fut notée par écrit dans un [livre.

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 5385-92 (a); vv. 1173-76 (b) aus Le Chevalier au Lion].

Erwähnenswert ist außerdem Chréstiens Neigung zur ausführlichen **Beschreibung** als Besonderheit des französischen Dichters. Im Besonderen zeigt er eine Vorliebe für die Schilderung von Luxusgütern, die er den 'antique romances' ²³⁰ seiner Vorgänger verpflichtet ist. Insbesondere messt er sich mit Macrobius²³¹, einem lateinischen Meister, den er im *Erec*-Roman als Vorbild für seine erlernte Beschreibungsart erwähnt:

,Macrobe m'enseigne a descrivre, Si con je l'ai trové el livre, L'ovre dou drap et le portrait. C'est Macrobe qui m'apprend à décrire la façon et le dessin de cette étoffe, tout comme je l'ai trouvé dans le livre.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 6733-35 aus Erec et Enide].

Was *Yvain* betrifft, tritt die Eigenart Chréstiens z. B. bei der Erzählung über "König Artus an der Quelle" besonders hervor:

,Li drap de soie sont fors trait, Et estendu a parement, Et des tapis font pavement; Et refont un autre apareil, Que pour le calour du soleil Keuvrent les rues de courtines. Li cor et li son des buisines Font le chastel si resoner Quë on n'i oïst pas tonner; Et la ou chantent les pulcheles, Sonnent fleütes et freteles, Timbres, tabletes, et tabour.

Et la dame en est fors issue, D'un drap emperial vestue, Robe d'ermine toute fresche, Sor son chief une calendesche, Toute de rubins atirie. On sort les étoffes de soie et on les étend en guise de parure, de même qu'on couvre le sol de tapis. Ensuite ils prévoient un autre apparat, qui consiste à recouvrir les rues de tentures pour se protéger de la chaleur du soleil. Les cors et le son des clairons résonnent tellement dans le château que l'on ne saurait y entendre le tonnerre. Et tandis que chantent les jeunes filles, les flûtes à bec, les flûtes de Pan, les tambourins, les cymbales et les tambours retentissent [...]

A ce moment, la dame sort, revêtue d'un habit digne d'une impératrice, une robe d'hermine toute neuve; sur sa tête elle avait un diadème serti de rubis tout autour.

makes use of them to rival with his predecessors [...].', Bruckner (2008: 83). Als Beispiel führt Bruckner 'the elaborate description of Erec's coronation robe' an, die sich auf ähnliche Darstellungen in *Eneas* und *Troie* beruft.

²³⁰ 'Descriptions of luxury items are typical ingredients in the antique romances, and Chréstien makes use of them to rivel with his predecessors [1]' Pruglmer (2008: 83). Als Reigniel führt

²³¹ De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, Fußnote 1 S. 276 aus *Erec et Enide*. Macrobius, ein lateinischer Autor aus dem 5. Jh. sei als Meister Chréstiens zu betrachten, dessen Art er einem unbekannten *livre* entnommen habe.

Ele n'ot pas la chiere irie, Ains l'ot si gaie et si riant Qu'ele estoit, au mien ensciant, Plus bele que nule dieuesse. Loin de paraître avec le visage en colère, elle l'avait si gai et si souriant qu'elle était à mon avis, plus belle qu'une déesse.

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2342-53; 59-67 aus Le Chevalier au Lion].

Hauptluxusgut in Chréstiens *Yvain* stellt die prächtige Kleidung dar, die gewöhnlich den Protagonisten der Geschichte, Laudine und Yvain²³², gehört. Hier ist Laudine zu ihrer Hochzeit in 'robe impériale' gekleidet und trägt 'un diadème serti de rubis', die sie einer Göttin ähnlich macht.

Die Beschreibung gipfelt in einer typischen Redefigur Chréstiens, die mit ,hyperbolischer Wendung^{,233}bezeichnet wird. Die weibliche Schönheit wird häufig in Chréstiens Romanen hyperbolisiert, d. h. übertrieben. Auf diese Weise lässt das vollkommene Aussehen Laudines sie zu einer außerirdischen Kreatur erhöhen, deren Schönheit an das Jenseits grenzt.

Weiter ist eine andere Stilfigur im vorletzten Vers erwähnenswert: die "Beteuerung". Häufig greift Chréstien auf diesen "affirmativen Einschub" zurück, um engeren Kontakt zu seinem Publikum herzustellen. Damit wird hier aber eigentlich ein formaler Zweck verfolgt: "leichte Versbildung". Durch die Beteuerung "au mien ensciant" ("à mon avis") am Versende erzielt der Dichter den Paarreim mit dem vorhergehenden Vers: "ains l'ot si gaie et si riant".

Nach der Erläuterung der chrestienschen Beschreibungskunst veranschaulicht der darauffolgende Exzerpt aus "Yvains Kampf mit Grafen Alier" weitere Stilzüge des Dichters im Rahmen einer langen "Rede Wiedergabe mit Off-Stimmen fiktiver Zuschauer":

,Et disoient et chil et cheles Qui el chastel dedens estoient, Qui les batailles regardoient; "Ahi, com vaillant sodoier! Com fait ses anemis ploier! Tout ceux qui étaient dans le château et qui regardaient les combats, hommes et femmes, disaient :
Ah! quel valeureux soldat!
Comme il fait plier ses ennemis!

²³² Prächtige Kleidung besorgt Lunete Yvain vor der Begegnung mit Laudine (*Le Chevalier au Lion*, vv. 1881-94): ,Et avec ci li apareille Robe d'eskallaste vermeille, De vair fourree a tout la croie. N'est riens qu'elle ne li acroie. Que il convienge a li acesmer: Fermail d'or a son col fermer, Ovré a pierres precïeusses Qui mout font les gens gracïeusez; Sainturestë et aumosniere Qui fu d'une riche segniere [...].'

²³³ Über die ,hyperbolische Wendung' als ,Superlativierungsformel' vgl. Kramer (1971: 19-24).

²³⁴ Die formale Funktion von Beteuerungsfloskeln erläutert Kramer anfangs seiner Untersuchung (1971: 30). Hier weist er insbesondere auf ihren 'Füllungscharakter' (Versfüllung) hin.

²³⁵ De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 3143-3340 (*Le Chevalier au Lion*).

Com roidement il les requiert!
Tout autresi entr'eus se fiert
Com li lions entre les dains
Quant l'angousse et cache li fains.
Veés comment il les entasse,
Com il lor vient, com il les passe,

Onques ne fist de Durendart Rollant de Turs si grant essart En Rainchevax në en Espaigne.

Et dient que buer seroit nee

Cui il aroit s'amour donnee, Qui si est as armes puissans Et seur tous autres connissans, Si com chierges entre chandoiles Et la lune entre les estoiles Et li solaus deseur la lune. Comme il les attaque rudement!
Il se précipite parmi eux exactement comme le lion parmi les daims lorsque la faim l'étreint et le presse [...]
Voyez comme il les entasse, comme il fond sur eux, comme il les attaque sur sa [lancée [...]

Jamais, avec Durendal, Roland ne fit un si grand massacre de Turcs à Roncevaux, ni en Espagne. [...]

Et ils ajoutent qu'elle serait née sous une bonne [étoile,

celle à qui il aurait donné son amour, cet homme qui est si fort dans l'exercice des armes et si reconnaissable entre tous les autres, comme l'est un cierge entre des chandelles, la lune entre les étoiles, et le soleil a côté de la lune.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 3196- 3218; 3235-37; 3243-49 aus Le Chevalier au Lion].

Hier tritt die Erzählhaltung Chréstiens als unsichtbarer, nicht engagierter Erzähler besonders hervor, der sich in die Geschichte lieber nicht einschaltet sondern eher eine 'kritische Distanz zum Erzählgeschehen offenbart'²³⁶. Die spürbare Präsenz vom Dichter bleibt nur auf Einzelsituationen beschränkt, denen entweder die 'Hörereinspannung'²³⁷ oder eine kühle Ironie²³⁸ zugrunde liegt.

In diesem besonderen Fall mengt sich der Autor unter den Zuschauern ('et chiles et cheles') und lässt den Kampf durch ihre Augen, vielmehr ihre Eindrücke schildern, die aus der 'alltäglichen Erfahrung' ²³⁹ herkommen. Die Reihenfolge von Ausrufen ('**Exclamatio'** ²⁴⁰), epischem Hinweis auf *Roland* bzw. Gleichnisse führt Chréstien anhand von 'Redeverben' ein: ' disoient' bzw. 'dient'. Der Haufen von Ausrufen ²⁴¹, die alle von einer wiederkehrenden festen Form (**Anapher**) - 'Com; Veés or comment; Veés comment' - eingeleitet sind, trägt zur Steigerung von Spannung und Verwunderung des Publikums

²³⁶ Kramer (1971: 130).

²³⁷ Kramer (1971: 151). Ein Beispiel für Chréstiens deutlicher Eingriff in die Geschichte und seine direkte Wendung zum Publikum stellt die Wechselrede vom Exkurs über 'Amor und Haïne' dar: Le Chevalier au Lion, vv. 6001-6105.

²³⁸ Vgl. die oben erwähnte "Aussparungsfloskel" aus Le Chevalier au Lion, vv. 5385-92.

²³⁹ Kramer (1971: 46.

²⁴⁰Mit dieser Bezeichnung benennt Kramer (1971) 'Ausrufe' dann als 'Unterkategorie' von 'rhetorischen Einwürfen'.

[&]quot;rhetorischen Einwürfen". ²⁴¹ Haufen von "rhetorischen Fragen" lassen sich auch im Roman identifizieren; ähnlich bezwecken sie die Hineinspannung der Hörerschaft in die Handlung. Als Beispiel dafür vgl: C. De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, vv. 3527-58 ("Yvains Selbstgespräch nach der Ohnmacht").

bei, das 'ins Geschehen hineingezogen, die lebendige Schlacht miterleben kann. Vielmehr treiben sie den Rhythmus der Erzählung durch eine allmähliche Klimax heftig voran.

Die Verherrlichung von Yvains Tapferkeit erreicht beim epischen Hinweis auf *Roland* ihren Höhepunkt, wo sie in Form eines "**Steigerungsirrealis**" erscheint. Dieses Stilmittel besteht in einer Steigerung des Erzählten entweder durch einen Kontrast oder einen Vergleich, der an das Unmögliche grenzt. Sein Effekt ähnelt dem der "hyperbolischen Wendung". Hier zielt diese Stilfigur auf den Preis und Lob des Helden Yvains, dessen Tüchtigkeit durch den Vergleich mit der legendären Figur *Rolands* hervorgehoben wird. Die Bravour des epischen Helden überschreitet Yvain übermäßig ("jamais; si grand; ni") und wird derart höchst idealisiert. Abgesehen von der Form ist der Bezug auf diese "Legende" als Beispiel für die charakteristischen Verweise Chréstiens auf Mythen, Epen oder historischen Ereignisse zu betrachten, woran *Yvain* und die anderen Artusromane reich sind.

Die Bezüge im *Yvain*-Roman sind vor allem rhetorischer Natur, bleiben daher an die Erzählebene gebunden und weisen hauptsächlich einen Steigerungscharakter auf. Diese Funktionalisierung lässt sich in den darauffolgenden Beispielen²⁴³ deutlich wahrnehmen:

,Car merveille samble preudomme. Certes, l'empereïs de Romme Seroit en li bien marïee. 'Et vostre fille vous remaigne, Ou l'emperere d'Alemaigne Seroit bien saus, s'il l'avoit prinse, Car cortoise est et bien aprise. 'Miex vausist estre prins em Perse Li plus hardiz, entre les Turs,

Ou'il fust laiens entre les murs.

car il semble à merveille être gentilhomme
Certes, l'impératrice de Rome
trouverait en lui un excellent parti.'
Quant à votre fille, qu'elle reste avec vous,
elle auprès de qui l'Empereur d'Allemagne
serait bien fortuné, s'il l'avait epousée,
car elle est courtoise et bien éduquée.'
L'homme le plus courageux
aurait préféré être prisonnier en Perse, aux mains
[des musulmans,
plutôt que de rester là à l'interieur des murs.'

[C. De Troyes, *op. cit.*, Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2065-67 (*a*); 5477-80 (*b*); 6534-36 (*c*) aus *Le Chevalier au Lion*].

Zum Allerletzten sei jetzt das **Gleichnis** beachtet, das sich im *Yvain*-Roman als vorwiegende rhetorische Figur erweist. Vor allem greifen Gleichnisse auf "Jagdbilder" aus der Tierwelt zurück. Ein Beispiel dafür bildet der obenzitierte Vergleich von Yvain mit dem hungrigen Löwen in seiner Jagd nach Damhirschen.

Erwähnenswert sind auch andere Jagdszenen mit Raubtieren und Beuten als Protagonisten Dahinter stecken gewöhnlich menschliche Figuren wie z. B.: "Et chil me vint mal talentis,

_

²⁴² Über die Definition dieser Stilfigur s. Kramer (1971: 45-47).

Plus tost c'uns drois *alerions*, Fiers ar samblant comme *lions*. (Esclados le Rous); ,Si com gerfaus grue randonne (Yvain vs Esclados); ,Si com li chien qui ont chacie La venison tant qu'il l'ont prinze, (Leute nach dem Tod Harpins).

Bei den weiteren drei Gleichnissen aus dem obenzitierten Exkurs ist Yvain der Vergleichsmaßstab schlechthin und wird durch alltägliche Vergleiche erhöht, die seine Erwähltheit in der Vielzahl ("Et seur tous autres connissans") erkennen lassen: "Si com chierges entre chandoiles Et la lune entre les estoiles Et li solaus deseur la lune"

Die Bildlichkeit Chréstiens eignet sich ein Repertoire von Bildern an, die sich im Laufe des Romans wiederholen. Die bildhafte Darstellung der Begegnung zwischen Gauvain und Lunete als Liebesbegegnung zwischen "Sonne und Mond" weist Chréstiens Erzählkunst und Lyrik auf, vielmehr evoziert sie die oben erwähnten Vergleiche zwischen Yvain und dem Gestirn:

De le joie assés vous contaisse

Se ma parole ne gastaisse; Mais seulement de l'acointanche Veul faire une briés ramembranche Qui fu faite a privé conseil Entre le lune et le soleil. Savés de qui je vous veul dire? Chil qui des chevaliers fu sire Et qui seur tous fu renommés

Doit bien estre soleil clamés.
Pour monseigneur Gavain le di,
Que de lui est tout autressi
Chevalerie enluminee
Com li solaus la matinee
Espant ses rais, et clarté rent
Par tout les lieus ou il resplent.
Et de cheli refais la lune,
Dont il ne puet estre quë une,
De grant foy et de grant aÿe;

Et neporpec je nel di mie Solement pour cest boin renon, Mais pour che que Lunete ot non. Je vous entretiendrais longuement de cette [allégresse

si je ne risquais de gaspiller mes paroles; mais je veux seulement faire un bref rappel de la liaison

qui s'est nouée en privé entre la lune et le soleil.

Savez-vous de qui je veux vous parler? Celui qui était le seigneur des chevaliers et qui avait une renommée supérieure à celle de

[tous les autres

mérite bien qu'on l'appelle le «soleil». Je veux dire par là monseigneur Gauvain, car la chevalerie est illuminée par lui exactement de la même façon que le soleil, le matin, diffuse ses rayons, et répand sa clarté dans tous les lieux où il brille.

D'autre part, sous la figure de la «lune», j'entends celle dont il n'est qu'une au monde,

incomparable dans sa fidélité et dans son

[dévouement.

Néanmoins, je ne dis pas cela uniquement à cause de cette excellente réputation, mais aussi parce qu'elle s'appelait Lunete.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2393-414 aus Le Chevalier au Lion].

²⁴⁴ De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, vv. 485-86: ,plus rapide qu'un alérion à l'attaque, et d'aspect aussi féroce qu'un lion).

²⁴⁵ De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, vv. 880: ,Pareil au gerfaut qui s'élance après la grue.

²⁴⁶ De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, vv. 4246-47: ,comme le chiens qui, ayant chassé le gibier, finissent par s'en emparer.'

Außer den **Metaphern** *soleil* bzw. *lune* zur Darstellung des Paars 'Gauvain-Lunete' enthält dieser Auszug zwei weitere rhetorische Kunstgriffe von gewisser Bedeutung: die schon genannte 'Aussparungsfloskel' bzw. die '**direkte Wendung zum Publikum**' durch die charakteristische rhetorische Kunstmittel²⁴⁷Chréstiens. Darunter tritt die rhetorische Frage hervor ('Savés de qui je vous veul dire?').

4.3 Hartmanns Abweichung von Yvain

Ein näherer Blick auf die Erzählkunst Chréstiens ließ die Vorliebe für die "Figurenrede" ²⁴⁸ hervortreten, die er seiner klassischen Ausbildung schuldig ist. Selbstbewusst verfährt er mit den klassischen Topoi der Rhetorik und seiner eigenen Dichtung (intertextuelle Bezüge²⁴⁹), als "Erfinder der Gattung".

Eine solche Vertrautheit mit seinen eigenen Schöpfungen und dem literarischem Repertoire zeigt Hartmann von Aue ebenso nicht, sondern weist eher das Selbstbewusstsein des Nachdichters auf, der zunächst von einer Vorlage ausgeht und sich verantwortlich mit derer Bearbeitung beschäftigt. Vorsichtiger muss Hartmann nämlich beim Tradieren der altfranzösischen Quelle verfahren und "kann nicht ohne guten Grund von der ihm überlieferten "Wahrheit" abweichen. 2504.

Seine Abhängigkeit von der Vorlage drückt der Dichter selbst mehrmals im *Iwein*-Roman aus, durch eine bestimmte Floskel, die sogenannte "**Wahrheitsbeteuerung**^{,251}:

,done kund ich mich niht baz bewarn, wan ich sagt irz vür die wârheit: wan ez was ouch mir vür wâr geseit. Da konnte ich mich nicht besser verteidigen, als daß ich ihr versicherte, es sei die Wahrheit, denn es war auch mir als wahr berichtet worden.

Sein Bedürfnis nach Bestätigung zeigt Hartmann auch in folgender Textstelle:

,ichn weiz ir zweier wehsel niht: wan als diu âventiure giht, Ich weiß nichts über ihrer beider Tausch, als daß, wie meine Quelle berichtet [...]'

und im Epilog, wo er das offene Finale Chréstiens zu seiner Unkenntnis der fortsetzenden Geschichte vorbringt:

²⁴⁷ Mit 'reinen Floskeln' bezeichnet Kramer (1971: 49) die rhetorischen 'Einwürfe' des Dichters in die direkte Rede. Die Benennungen 'Aussparungsfloskel' bzw. 'direkte Wendung zum Publikum' sind auch darauf zurückzuführen. Bestimmt gehören sie zu den Kategorien von Erzählbemerkungen Kramers Untersuchung.

²⁴⁸ Mertens (1998: 53).

²⁴⁹ Vgl. Abschnitt II, 2.3 dieser Forschungsarbeit.

²⁵⁰ Mohr (1985: 185).

²⁵¹ Vgl. Kramer (1971:32-35).

ichn weiz ab waz ode wie in sît geschæhe beiden. ezn wart mir niht bescheiden von dem ich die rede habe:

Ich weiß aber nicht, was oder wie den beiden seither geschah. Der, von dem ich die Geschichte habe, hat es mir nicht erzählt."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2978-80²⁵² (a); 3025-26 (*b*); 8160-63 (*c*)]

Hartmanns Übernahme ist aber nicht nur der Nähe zum Vorbild sondern auch ihrem Entstehungskontext verpflichtet. In dieser Hinsicht verstehen sich die Abweichungen von der Vorlage außer als ,individuelle dichterische Leistung^{, 253} Hartmanns eher als Anpassung' an die Entstehungsumstände²⁵⁴ des Nachwerks.

Hartmanns Verfügung über eine altfranzösische Quelle bringt mit sich einerseits seine Kenntnis der französischen Sprache, andererseits die Besorgung der 'Vorlage' ²⁵⁵ Voraussetzungen lassen die Existenz eines Chréstiens. Beide bedeutenden Adelsgeschlechts als Hartmanns Auftraggeber vermuten. Damit ist das Gewicht des ganzen Unternehmens zu verdeutlichen, wie auch die Möglichkeit einer Hofaufführung, die ein Höfischem aufgeschlossenes, aufnahmefähiges Publikum²⁵⁶ forderte.

Dieses privilegierte Verhältnis zum französischen Gebiet erlaubt die Annahme der Herzöge von Zähringen als "Hartmanns Mäzene" ²⁵⁷, die sich einer "französischen Heiratsverwandtschaft' rühmten. Damit lassen sich sowohl die "Beziehungen nach Frankreich' ²⁵⁸ bzw. die Förderung der französischen Romanliteratur (Umstände zur Besorgung Chréstiens ,Vorlage') als auch die Vertrautheit Hartmanns mit der französischen Sprache erklären, die er im Dienst der Zähringer erlernt habe.

Sicher ist allerdings einzig und allein der ,soziale Habitus²⁵⁹ des deutschen Dichters als ritter' (Iwein) bzw. dienestman' (Der Arme Heinrich), d. h. als Ministeriale im deutschen Südwesten²⁶⁰.

²⁵⁴ Dazu zählen insbesondere das deutsche 'Milieu', der Auftraggeber bzw. das Publikum als wertvolle Hilfsmittel zur Untersuchung des Zielkontextes vom Iwein-Roman. Vgl. Abschnitt III, 1. dieser Arbeit.

²⁵⁸ Mertens (1998: 50).

²⁵² Diese drei Verse lange "Wahrheitsbeteuerung" ist aus Hartmanns "Wechselrede" mit *vrou Minne* exzerpiert. Vgl. Abschnitt II, 3.3.1.

²⁵³ Cramer (2001: 162).

²⁵⁵ Mertens (1998: 10). Mit "Vorlage" wird hier die Hartmann vorhandene Handschriftenkopie gemeint. ²⁵⁶ Mertens (1998: 10-11). Das Zitat in Klammern sowie die ganze Vermutung über Hartmanns

Auftraggeber ist darauf zurückzuführen.

²⁵⁷ Mertens (1998: 11).

²⁵⁹ Dieses und die zwei darauffolgenden Zitate sind Cramers Nachwort (2001: 154-57) entnommen. ²⁶⁰ Mertens (1998: 49).

Seine lokale Herkunft aus alemannisch-schwäbischem Raum ist aus der Selbstvorstellung im Iwein Prolog zu entnehmen, wo Hartmann von sich sagt, ,er sei ein Ouwære '261. Hier deutet Hartmann weiter auf seine Ausbildung an, die er ähnlich zu Chréstien in einer Klosterschule bekommen habe:

Ein *rîter*, der *gelêret* was unde ez an den buochen las. swenner sîne stunde niht baz bewenden kunde, daz er ouch tihtennes pflac (daz man gerne hoeren mac, dâ kêrt er sînen vlîz an: er was genant *Hartman* und was ein *Ouwære*), der tihte diz mære.

Ein Ritter konnte Latein und las in Büchern. wenn er mit seiner Zeit nichts besseres anzufangen wußte, dichtete er sogar. Er verwandte seine Bemühungen auf das, was man gerne hören möchte. Er hieß Hartmann und war von Aue Der hat diese Geschichte gedichtet. -,

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2978-80²⁶² (a); 3025-26 (*b*); 8160-63 (*c*)]

Zum Allersten fällt der unterschiedliche Umfang der zwei Romane beim Vergleich mit der chrestienschen Vorlage ins Auge. Wenn auch geringer als beim "Erec und Enide-Erec Vergleich' (6900 vs 10 400 vv. 263) überschreitet *Iwein* seine altfranzösische Quelle um ca. 1400 Verse (6808 vs 8166 vv.). Diese Angabe formalisiert die Tendenz Hartmanns zur Ausweitung seiner Quelle bzw. seine beträchtliche Erzählpräsenz.

Anders als bei Chréstien - dessen kaum spürbare Gegenwart auf Mimesis und "Illudierung²⁶⁴ zielt - weist Hartmann seine Mittlerrolle offenkundig auf, er unterbricht zielgerichtet die Erzählung mit Einschüben verschiedener Art, die vor allem erläuternd wirken. Diese Erzählhaltung Hartmanns sei in erster Linie als "Rücksichtnahme auf ein literarisch weniger erfahrenes Publikum' zu verstehen, 'das mit zuviel Figurenrede überfordert gewesen wäre und den kommentierenden und deutenden Erzähler brauchte^{,265}. So begründet Mertens Hartmanns Verhältnis zur Vorlage Chréstiens im besonderen Fall von Erec, wo die Anpassung des Romans an die Gegebenheiten des deutschen Publikums'266 dringend nötig war, als 'Bahnbrecher' der Gattung auf deutschem Gebiet.

²⁶² Diese drei Verse lange ,Wahrheitsbeteuerung' ist aus Hartmanns ,Wechselrede' mit *vrou Minne* exzerpiert. Vgl. Abschnitt II, 3.3.1. ²⁶³ Diese Notizen über den sich aus dem Vergleich mit der Vorlage ergebenen Umfang Hartmanns

²⁶¹ Cramer (2001: 156).

Übernahme wurden Mertens (1998: 53) entnommen.

²⁶⁴ Kramer (1971: 118).

²⁶⁵ Mertens (1998: 53).

²⁶⁶ Mertens (1998: 60).

Was *Iwein* betrifft, wendet sich der deutsche Dichter an ein literarisch bewussteres Publikum, der jedoch seine Mittlerolle gewissermaßen fordert. Ein deutliches Beispiel dafür stellt die 200 Verse lange Hinzufügung Hartmanns des Vorgangs: 'die Entführung der Königin' dar, der, wie gesagt, als Handlungsstück eines zum deutschen Repertoire nicht gehörenden Artusromans, *Lanzelot*, sonst an Durchschaubarkeit verloren hätte.

An diesem Überblick über den Versumfang des *Iwein*-Romans ließ sich weniger eine rhetorische als eine inhaltsbezogene Stilvariation erkennen. Vorwiegend erweisen sich daher die nach dem 'Inhalt-Achse' strebenden Erzählbemerkungen ²⁶⁷. Im Einzelnen werden zuerst das 'Gedankenreferat, danach die 'Sentenz' bzw. 'Exkurs' betrachtet.

Mit 'Gedankenreferat' bezeichnet Kramer die Gedankenwiedergabe der Protagonisten durch den 'auktorialen' Erzähler, dessen Allwissenheit ihm Einsicht in die Seele seiner Protagonisten gewährleistet. Beachtlich ist die Erzählhaltung bei diesem Prozess, wonach der Gedankengang entweder als 'subjektiver' oder 'objektiver' Bericht²⁶⁹ wiedergegeben wird Im ersten Fall distanziert sich der Erzähler von seinem Protagonisten durch eine persönliche Bemerkung, häufig ironischer Natur, wie sich oft bei Chréstien zeigt.

In den zweiten Typus von Gedankenwiedergabe lässt sich dagegen Hartmann einordnen, der die chrestiensche Ironie ²⁷⁰ seines charakteristischen 'ernsten Tons' ²⁷¹ zugunsten beiseitelässt. Auf diese Weise zeigt sich der deutsche Dichter seinen Figuren viel näher und achtet eher auf die Wahrhaftigkeit ihres Räsonnements. Hier ein deutliches Beispiel für ihre verschiedenen Techniken:

"Mais il n'avoit entencion N'au cors n'a la prochession, Qu'il vausist qu'il fussent tuit ars, Si li eüst cousté mil mars. Mil mars? Voire, par Dieu, trois mile. Mais ce qu'il avait dans la tête, ce n'était ni le corps ni la procession, car il aurait bien voulu qu'ils fussent tous brûlés, lui en eût-il coûté mille marcs. Mille marcs? Par Dieu, je dirais trois mille, en [vérité.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 1275-1279 aus Le Chevalier au Lion].

,Die rede meinder niender sô: wan ern gæbe drumbe niht ein strô, Dies meinte er in keiner Weise ehrlich, denn es wäre ihm vollkommen gelichgültig [gewesen,

²⁶⁷ Verwiesen wird mit 'Erzählbemerkungen' bestimmt auf das Werk Kramers (1971), mit besonderem Bezug auf seine "Kategorien' und "Wertskala'.

²⁶⁸ Kramer (1971: 66).

²⁶⁹ Kramer (1971: 69).

²⁷⁰ Darauf wird bei der Schlußbemerkung zu Abschnitt II, 4. verwiesen, wo die Stiltendenzen der beiden Autoren aus den jeweiligen kontextgebundenen Analysen (II, 4.2-4.3) letztlich gezogen werden

²⁷¹ Kramer (1971: 181).

ob sî mit glîchem valle dâ zehant alle lægen ûf der bâren, die dâ gesinde wâren, âne die vrouwen eine. wenn auf einen Schlag alle miteinander auf der Bahre gelegen hätten, die zum Gesinde gehörten, die Herrin allein ausgenommen.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1439-45]

Einen ironischen Kommentar drückt Chréstien mit der hyperbolischen Frage aus, die höchst lustig klingt. Das spart Hartmann dagegen durch die indirekte Formel: 'die rede meinder niender sô' aus, die die Absicht Iweins beim Anblick Laudines objektiv wiedergibt.

Die Darstellung vom psychologischen Zustand seiner Protagonisten bietet Hartmann oft durch die Hinzufügung von **Selbstgesprächen** dar, die den Gedankengang der Figuren schrittweise rekonstruieren. Der Monolog wirkt als typische Form der Erzählkunst Hartmanns und ist beispielhaft für seine "Seelenton" bzw. Vorliebe für Abstrahierung und Idealisierung. Ihm bietet er Anlass zur "Verallgemeinerung" über das Erzählte hinaus anhand von Leitmotiven, u. a. dem Topos vom "Leben als Traum"; dem "Ehrenverlust" bzw. dem "inneren Zweifel".

Der Lieblingssubjekt von Hartmanns 'seelischen Vorgängen' stellt sein Hauptprotagonist dar, Iwein, dessen Selbstgespräche²⁷⁴ viermal im Roman wiederkehren.

Auf drei dieser Monologe wurde im Laufe der Untersuchung bereits angespielt. Hier ist Iweins zweites Selbstgespräch anzuführen, das die Töne des ersten 'Traum-Monologs' hervorruft²⁷⁵:

,her Îwein clagete unde sprach ,unsælec man, wie verstû nû! der unsæligste bistû der ie zer werlte wart geborn. nû wie hâstû verlorn dîner vrouwen hulde! jane wær diu selbe schulde zer werlte niemans wan dîn, ezn müese sîn ende sîn. Er ist noch baz ein sælec man der nie dehein êre gewan dan der êre gewinnet und sich sô niht versinnet.

Herr Iwein klagte und sprach:
,Unglückseliger Mann, wie steht es jetzt um dich?
Du bist der unglückseligste,
der je das Licht der Welt erblickt hat.
Ach, wie hast du
die Gunst deiner Herrin verloren!
Träfe diese Schuld
irgendeinen sonst in der Welt außer dir,
so müßte das sein Ende sein.
Der ist noch glückicher,
der überhaupt nie Ehre errang,
als der, der zwar Ehre erringt,
aber dann nicht überlegt genug ist,

Kramer (1971: 96). Darauf verweist Kramer auch durch die Bezeichnung "Wendung ins Allgemeine", die auf eine bestimmte Kategorie von "Erzählbemerkungen" zutrifft.

²⁷⁴ Drei Auszüge aus den hier erwähnten Selbstgesprächen wurden im Laufe der Untersuchung bereits wiedergegeben.

. .

²⁷² Mohr (1985: 234).

²⁷⁵ Mohr (1985: 233-34).

daz er sî behalten künne. êre unde wünne, der hât ich beider alsô vil daz ichz gote clagen wil daz ich ir ie sô vil gewan, ichn solde stæte sîn dar an. wær mir niht geschehen heil und liebes ein vil michel teil, sone west ich waz ez wære: âne senede swære sô lebet ich vrîlichen als ê: nû tuot mir daz senen wê.

,war umbe spar ich den lîp? mîn lîp wære des wol wert daz mich mîn selbes swert zehant hie an mir ræche, und ez durch in stæche. sît ich mirz selbe hân getân, ich solts ouch selbe buoze enpfân sie zu behalten.
Ich hatte soviel
Glück und Ehre,
daß ich Gott klagen will,
je soviel errungen zu haben,
wenn es nicht auf die Dauer sein sollte.
Wären mir nicht Glück
und Freude in hohem Maße zugefallen,
so wüßte ich gar nicht erst, was das ist.
Ohne schmerzliches Verlangen
lebte ich dann unbeschwert wie früher.
Nun schmerzt mich die Sehnsucht [...].

Weshalb schone ich mein Leben?
Ich wäre es wohl wert,
daß mich mein eigenes Schwert
gleich hier an mir selbst rächte
und mich durchbohrte.
Da ich mir selbst Unglück zugefügt habe,
sollte ich auch selbst dafür Genungtuung leisten[..]

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1439-45]

Die Reue Iweins lässt sich an diesem Monolog heftig spüren. Sowohl der Inhalt als auch die rhetorischen Stilmittel ("unsælec man, wie verstû nû!"; "war umbe spar ich den lîp?") tragen dazu bei, die "grôze clage" des Artusritters auszudrücken.

Hier wird sich Iwein seiner Verfehlung Laudine gegenüber bewusst, daher erscheint ihm das scheinbar geträumte Leben beim "Erwachen aus dem Wahnsinn" peinlich wahr. Vielmehr bereut er das Erringen einmal so großer Glück und Ehre, die er besser nicht hätte beworben haben wollen.

Dieses letzte Motiv wendet Hartmann insbesondere ins Allgemeine (,**Wendung ins Allgemeingültige**^{,277}) und ruft die ,Erfahrungswelt des Hörers, hervor bzw. verbindet sie mit der ,Erzählwelt^{,278} seines Romans: ,Er ist noch baz ein sælec man Der nie dehein êre gewan Dan der êre gewinnet Und sich sô niht versinnet Daz er sî behalten künne.

Vor allem verweist der deutsche Dichter damit auf eine "Weisheit des Volksmundes²⁷⁹ (der alte spruch²⁸⁰). Die "Normgebung" Hartmanns findet jedoch in der **lehrhaften Sentenz** ihren feineren Ausdruck.

. .

²⁷⁶ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 4011 (,dieses heftige Klagen').

²⁷⁷ Kramer (1971: 90).

²⁷⁸ Vgl. Kramer (1971: 90) - Hartmanns Wendung ins Allgemeingültige -.

²⁷⁹ Kramer (1971: 91).

²⁸⁰ Hartmanns *Iwein*, v. 6064. So beginnt eine Sentenz des deutschen Dichters, der seine Berufung auf die "Volksweisheit" deutlich macht.

Zusammen mit 'Gedankenreferaten', 'Exkursen' und 'Wertungen' lassen sich Sentenzen auch in die Kategorie der inhaltsbezogenen "Erzählbemerkungen" einreihen.

Ähnlich wie bei allen bisher erwähnten Formen ist hier auch von ,situationsgebundenen ²⁸¹ Erzählkommentaren die Rede, die zuerst dem Handlungsbezug verpflichtet sind.

Gewöhnlich stellt die Sentenz eine Art 'Brücke' zum Erzählvorgang dar, der dergestalt darauffolgt. Durch dieses Vorgreifen wird die "Weisheit" hervorgehoben und "neben das Erzählte gestellt', das dennoch zuerst als Ausgangspunkt Hartmanns Kommentare bleibt²⁸².

Auffallend kann eine Auswahl an Themen aus den verstreuten Sentenzen im Roman herausgezogen werden, die in eine "Wertskala" einzuordnen sind. Bestimmt wurden neun wiederkehrende Motive²⁸⁴ identifiziert: guotem rate (a), wirtschaft (b); geselleschaft (c²⁸⁵); gnâde (d); trügevreude (e); der alte Spruch (f); falscher dienest und lôn (g); verlegeniu müezekheit (h); rehter muot (i)²⁸⁶. Hier eine Auswahl:

- ,swer volget guotem râte, a) dem misselinget spâte. swaz der man eine tuot, und enwirtz dar nâch niht guot, sô hât er in zwei wîs verlorn: er duldet schaden und vriunde zorn."
- Wer gutem Rat folgt, wird keinen Mißerfolg haben. Wenn der Mensch etwas auf eigne Faust tut, und es mißlingt ihm, so hat er Nachteil in zweierlei Hinsicht: Er hat den Schaden und die Mißbilligung der [Freunde."
- ,diu trügevreude ist ein niht, e) diu sô mit listen geschiht, sô der munt lachet und daz herze krachet von leide und von sorgen.
- Die vorgebliche Fröhlichkeit ist nichtig, die künstlich erzeugt wird, wenn der Mund lacht und das Herz bricht vor Leid und Kummer."
- der alte spruch der ist war: f) swer guoten boten sendet, sînen vrumen er endet.

Der alte Spruch bewahrheitet sich: Wer guten Boten schickt, erreicht sein Ziel."

h) verlegeniu müezekheit, ist gote und der werlte leit: dâne lât sich ouch nieman an Müßiggängerische Faulheit ist Gott und der Welt unerfreulich, und niemand gibt sich ihr ihn

²⁸¹ Kramer (1971: 97).

²⁸² Die Zitate in Klammern 'Weisheit' bzw. ,neben das..' sowie die Notizen über die Hauptzüge von Sentenzen kommen alle aus Kramers Werk her. Zu einer ausführlicheren Erörterung (1971: 90-

^{&#}x27;ethischer Wertskala' bzw. 'Wertsystem' bezeichnet Kramer Erzählbemerkungen hervortretende ethische Ordnung Hartmanns (1071: 78; 95).

²⁸⁴ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2153-58 (a); 2683-94 (b); 2731-38 (d); 4413-17 (e); 6064-66 (f); 6663-69 (g); 7171-80 (h); 7358-68 (i).

²⁸⁵ Vgl. Abschnitt II, 3.4.1 (Exzerpt unten, vv. 2702-08).

²⁸⁶ Erwähnt werden hier sieben Themen aus Hartmanns Sentenzen (mit Ausnahme von 'a' bzw. 'f') nach Kramers mittelhochdeutschen Benennungen (1971: 98).

niuwan ein verlegen man.
Wer gerne lebe nâch êren,
der sol vil starke kêren
alle sine sinne
nâch êtelichem gewinne,
dâ mit er sich wol bejage
und ouch vertrîbe die tage.

als ein Mann, der sich 'verlegen' hat. Wer aber sein Leben auf Ehre ausrichtet, der soll alle seine Gedanken auf Erfolg konzentrieren, damit er etwas erreicht und ihm die Zeit angenehm hingeht.'

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 2153-58 (a); 4413-17 (e); 6064-66 (f); 7171-80 (h).]

Die anfangs zitierte *Neigung zur lehrhaften Sentenz*²⁸⁷ bewahrheitet sich bei der hier veranschaulichten Auswahl an Sentenzen. Dahinter steckt nämlich die didaktische Absicht des deutschen Autors, der durch die Beispielhaftigkeit mancher Episoden bzw. Figuren im Roman seiner Hörerschaft "gesellschaftliche Werte²⁸⁸ vermittelt.

Es geht allerdings nicht um reine Didaxe sonst vor allem um eine 'Idealprojektion für die Gesellschaft'²⁸⁹, die Hartmanns 'Streben nach Wunschbildhaftigkeit'²⁹⁰ erweist.

Zur Verfügung seines Publikums stellt Hartmann eine 'ethische Wertskala', die 'von den Randproblemen der einzelnen Episoden her aufgestellt wird'. Die Verhaltensweisen werden nämlich 'an den Situationen gewonnen und abstrahiert', dann 'integrieren sich auf einer allgemeinen moralischen Ebene'²⁹¹.

Kurz sei weiter auf den **Exkurs** hingewiesen, wofür zahlreiche Beispiele bereits angeführt wurden (Abschnitt II, 3.3.1). Beide Motive von "Liebeswunde" und "Herzenstausch" werden z. B. schon bei Chréstien in Form von "Exkursen" dargestellt, die Hartmann beibehaltet²⁹², dennoch anders gestaltet.

Die Eigenart Hartmanns zeigt sich insbesondere beim Exkurs über das "Wesen der Frau", der über Laudines Verhaltensweise kommentiert ²⁹³. Chréstiens Kommentar erweitert Hartmann um etwa 15 vv. (1866-88 vs. 1640-44), vielmehr verleiht er ihm einen neuen Sinn. Die Frauenkritik des französischen Dichters wandelt Hartmann in leidenschaftliches Frauenlob um und weist damit Achtung vor dem weiblichen Geschlecht und seinen Figuren im Allgemeinen auf.

²⁸⁹ Kramer (1971: 180).

²⁹¹ Zu beiden Zitaten vgl. Kramer (1971: 130).

_

²⁸⁷ S. Abschnitt II, 4.1 (Cramers Zitat).

²⁸⁸ Mertens (1998: 85).

²⁹⁰ Kramer (1971: 179)

²⁹² Kramer (1971: 100) weist insbesondere auf die Übereinstimmung bei den Exkursen in den zwei 'Iwein'-Dichtungen hin. Abgesehen von den thematischen Ähnlichkeiten ist allerdings von einer bedeutenden 'Sinnveränderung' die Rede.

²⁹³ Vgl. Abschitt II, 3.4.2.

,[...] ich wil in niuwan guotes jehen. allez guot müez in geschehen.

ich will nur das beste von ihnen reden und wünsche ihnen nur das beste. ²⁹⁴

Die anfangs erwähnte Betonung von Musterhaftem und Vorbildlichem²⁹⁵ wird an dieser Stelle evident. Hartmanns ,Bedürfnis nach größerer Vorbildlichkeit ²⁹⁶ seiner Protagonisten ergibt sich besonders bei der Schilderung von weiblichen Hauptfiguren als vorwiegend.

Hartmanns Rücksicht auf die Figuren im Roman und deren Aufwertung führt zu einem höchst charakteristischen Erzählkommentar des deutschen Dichters: der Wertung.

Die Häufigkeit dieser Erzählfigur in der hartmannschen Nachdichtung bezeugt allein ihre besondere Rolle beim deutschen Dichter²⁹⁷ im Vergleich zu Chréstien. Das Spezifikum der hartmannschen Wertung liegt aber vor allem an der Qualität ihrer Erscheinungsformen.

Mit "Wertungen" versieht Chréstien z. B. die Charakterisierung seiner Protagonisten (anhand von Attributen); daher bleibt er eher an der Oberfläche und drückt keine eigentliche Einschätzung aus:

La damoisele ot non Lunete, La demoiselle s'appelait Lunete, Et fu une avenant brunete, et c'était une aimable brunette, Tres sage, et tres noble, et tres cointe. très sage, très noble et très habile.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 2415-17 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Anders greift Hartmann auf die "Wertung" als echten "Beurteilungseinschub" zurück, wodurch er die Handlungsweisen seiner Gestalten mit "Lob und Tadel" ²⁹⁸ bzw. Bestätigung' begleiten kann.

Hartmanns subjektive Erzählhaltung tritt vor allem an den positiv konnotierten Wertungen weiblicher Figuren hervor. Auf die Aufzählung von Tugenden bei der Vorstellung Laudines wurde schon angedeutet²⁹⁹. Außer Laudine und Lunete werden jedoch auch weitere weibliche Figuren zum Gegenstand ähnlicher Wertungen, wie z. B. die ,jüngere Schwester vom Schwarzen Dorn':

,diu edele und diu schoene, Die Edle und Schöne, diu gewizzen, diu unhoene, die Einsichtige und Rücksichtsvolle, diu süeze, diu guote, die Liebreizende und Vortreffliche,

²⁹⁶ Mertens (1998: 86).

²⁹⁴ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1887-88.

²⁹⁵ S. Abschnitt II, 4.1 (Cramers Zitat).

Vgl. die Tabelle Kramers zur Verdeutlichung der Ergebnisse seiner Analyse über die Erzählbemerkungen in Yvain/Iwein (1971: 109).

²⁹⁸ Vgl. H. Drube, *Hartmann von Aue und Chrétien de Troyes*, Münster 1931 (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung 2) S. 64, weiterzitiert nach Kramer (1971: 86).

²⁹⁹ S. den Exzerpt im Abschnitt II, 3.4.2.

diu suoze gemuote, diu niuwan süezes kunde, mit rôtsüezem munde lachte sî die swester an. die Sanftmütige, die nur Freundliches im Sinn hatte, lächelte mit rotem, liebreizendem Munde ihre Schwester an.

Die Wertung besteht hier in einer 'Akkumulation von Wertworten', die die Vollkommenheit der jüngeren Dame als Sinnbild für Rechtsschaffenheit preisen. Im Erbstreit will sie nämlich lieber auf ihren Erbteil verzichten, als einen der zwei tüchtigen Hilferitter (Gawein und Iwein) zum Tod zu verurteilen.

Eine solche Eloge widmet Hartmann auch der Tochter vom Burgherrn des "Schlimmsten Abenteuers" und lobt sie zunächst für ihre Erziehung:

,und vor in beiden saz ein maget, diu vil wol. ist mir gesaget, wälhisch lesen kunde: diu kurzte in die stunde. ouch mohte sî ein lachen vil lîhte an in gemachen: ez dûhte sî guot swaz sî las, wand sî ir beider tohter was. ez ist reht daz man sî kroene, diu zuht unde schoene, hôhe geburt unde jugent, rîcheit unde kiusche tugent, güete und wîse rede hât. diz was an ir, und gar der rât

des der wunsch an wîbe gert. ir lesen was eht dâ vil wert. Und vor ihnen beiden saß ein Mädchen, das sehr gut, wie ich gehört habe, französisch lesen konnte.
Die vertrieb ihnen die Zeit.
Sie brachte sie zum Lächeln.
Alles, was sie vorlas, gefiel ihnen,

denn es war ihrer beider Tochter. Es ist richtig, daß man der den Ehrenkranz gibt, die gute Erziehung und Schönheit,

hohe Abkunft und Jugend, Reichtum und Züchtigkeit,

Freundlichkeit und Verständigkeit besitzt. Diese hatte sie, und überhaupt war sie mit allem

[ausgestattet, nschen kann,

was man sich bei einer Frau wünschen kann, und so war ihr Vorlesen ein hohes Vergnügen.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 7927-7303 (a); 6455-70 (b).]

Erwähnenswert ist diese Textstelle aus mehreren Gründen. Mit besonderem Bezug auf 'die Wertungsformel' wird der 'Tochter' eine Liste von Tugenden zugeschrieben, die sie zu einem 'Erzähltypus' machen, präzise einem *gelêrete wîp*. Weiter wird deren Idealisierung bis zu einer 'Wendung ins Allgemeine' gesteigert, da Hartmann kommentiert: 'diz was an ir, und gar der rât des der wunsch an wîbe gert'.

Abgesehen von den Erzählbemerkungen schenkt hier Hartmann besondere Aufmerksamkeit dem chrestienschen Bezug auf die Romanlektüre und macht ihn explizit:

,Apuyé voit deseur son coute Un prodomme qui se gesoit Seur .i. drap de soie, et lisoit Une puchele devant li En un rommans, ne sai de cui. Il voit, appuyé sur son coude, un gentilhomme qui était allongé sur un drap de soie; et devant lui une jeune fille lisait à haute voix un roman, je ne sais pas au sujet de qui [...].' [C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 5358-62 aus 'Le Chevalier au Lion'].

Chréstiens umrissenes Motiv vom 'Roman im Roman' ³⁰⁰ erfasst Hartmann richtig und erläutert ihn weiter aus Rücksicht auf seine Hörerschaft. Vermutlich wendet er sich insbesondere an sein Frauenpublikum, dem ein tugendhaftes weibliches Vorbild geliefert wird. Die chrestiensche Anspielung auf die Romanlektüre: 'lisoit…en un rommans, ne sai de cui' ('Unwissenheitstopos' ³⁰¹), deutet Hartmann beim Erzählen von einer Vorlesung ('wie ich gehört habe') in romanischer Volkssprache ('wälhisch lesen kunde').

Statt die implizite Berufung Chréstiens auf den 'Roman' als festes Genre beizubehalten, lässt Hartmann die Definition von 'Roman' als 'Erzählung in der romanischen Volkssprache'³⁰² eher aus seine Zeilen begreifen.

Das kann als 'metatextuelle' Referenz verstanden werden, wodurch Hartmann den Wert seiner eigenen Dichtung hervorhebt; weiter könnte diese Szene 'einen Hinweis auf die Lektüre im kleinen Kreis als mögliche Rezeptionsform des höfischen Romans' bieten.

Als letztes Beispiel von "Wertung" weiblicher Gestalten ist die Begegnung Iweins mit den gefangenen Weberinnen am "Schloss des Schlimmsten Abenteuers" erwähnenswert. Hier kommt seine Rolle als "Frauenretter" zum Höhepunkt, er empfindet sogar heftiges Mitleid mit den ausgebeuteten drei hundert Frauen vom Arbeitshaus, die trotz ihrer großen Dürftigkeit Wohlerzogenheit und tiefen Sinn aufweisen:

,swie gar von armuot ir sin wære beswæret, doch wårens unerværet, im enwürde al umb genigen, unde liezen ir werc ligen die wîle daz er bî in saz: ir zuht von art gebôt in daz. ouch nam er war daz lützel hie überiger rede ergie, der doch gerne vil geschiht dâ man vil wîbe ensament siht: wan dâ wonte in armuot bescheiden wille unde guot.

Wie sehr ihr Gemüt auch von Armut tief bedrückt war, gerieten sie doch nicht in Verlegenheit, sondern neigten sich vor ihm von allen Seiten und ließen ihre Arbeit ruhen, solange er bei ihnen saß. Ihre angestammte Gesittung hieß so tun. Auch bemerkte er, daß hier keine überflüssigen Worte laut wurden, wie es doch sehr häufig geschieht, wo viele Frauen beieinander sind, denn dort verband sich mit Armut Klugheit und treffliche Gesinnung.

³⁰⁰ Über das Motiv vom 'Roman im Roman' vgl. Mohr (1985: 256-265).

³⁰¹ Diese ironische Bemerkung Chréstiens ist nach Mertens (2004: 1040) als 'Unwissenheitstopos oder sogar als 'selbstbewusster Hinweis auf sein Werk, den *Yvain*, den vorgelesen wird', zu verstehen.

³⁰² Vgl. Mertens, Stellenkommentar zu v. 6457 (2004: 1041).

³⁰³ Mertens, Stellenkommentar zu v. 6457 (2004: 1041).

Gepriesen wird hier die zuht der Geiseln, die trotz ihrer Not Achtung vor dem Gast zeigen (,liezen ir werc ligen') bzw. auf typisch weibliche Plauderei (,überiger rede') verzichten, vielmehr erweisen sie hohe Gesittung und Schüchternheit (,sî wurden dicke schamerôt³⁰⁴). Hier nimmt Hartmann nochmals das weibliche Geschlecht gegen "Klischeevorwürfe"³⁰⁵ in Schutz und rückt einzig und allein ihre besten Seiten ins Licht. Reich ist nämlich der Iwein-Roman an positiven Frauengestalten 306, die feste Vorurteile abbauen bzw. dem Frauenpublikum musterhafte Identifikationsfiguren bereiten.

Mit einem Segen nimmt Iwein Abschied von den Weberinnen und wünscht sich, sie am Schluss seines ,schlimmsten Abenteuers' befreien zu können:

Nu erbarmet in ir ungemach: Da erbarmte ihn ihr Unglück. er siufte sêre unde sprach Er seufzte tief und sagte: Der heilge Gott ,nû sî got der süeze möge euch euer unwürdiges Dasein der iu vrouwen büeze iuwer unwerdez leben. in ein besseres verkehren und ruoche iu *sælde und êre* geben. und schenke euch Gnade und Glück [...].

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 6286-98 (a); 6407-12 (b).]

Diese letzte Zeile ,sælde und êre geben, erneuert den wiederkehrenden Wunsch vom Iwein-Roman, der sowohl im Prolog als auch im Epilog enthalten ist.

Die ethische Botschaft ('Programm') wird zum ersten Mal in den drei Eingangsversen (Prolog) eingeführt, wo sælde und êre als letztes Ziel eines nach rehte güete strebenden Lebens angekündigt werden; dafür sei bestimmt künec Artûs der guote ein Beweis (,Gattungssignal³⁰⁷):

,Swer an rehte güete Wer nach dem wahrhaft Guten wendet sîn gemüete, von ganzem Herzen strebt, dem volget sælde und êre. dem wird Ansehen vor Gott und den Menschen als

[sicherer Lohn zuteil. des gît gewisse lêre Ein Beweis dafür ist künec Artûs der guote, der edle König Artus, der mit rîters muote der mit ritterlichem Geist

nâch lobe kunde strîten. es verstand, Ruhm zu erringen."

³⁰⁶ Dazu zählen insbesondere: Laudine; Lunete; die gebildete Tochter; Weberinnen; die jüngere Schwester vom Schwarzen Dorn bzw. ihre Botin.

³⁰⁴ Von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, v. 6299.

Launenhaftigkeit': vgl. Abschnitt II, 3.4.2, S. 53 ('Wesen der Frau').

³⁰⁷ Damit bezeichnet Mertens (2004: 975) die 'Gattungsreferenz' Hartmanns (v. 5). In 'Programm; Gattungssignal bzw. Autorvorstellung' lässt sich den Iwein-Prolog gliedern

Auf die 'Eingangssentenz' greift Hartmann auch in seiner Schlusszeile zurück, die daher wie ein 'Prologrefrain' klingt:

,durch daz enkan ouch ich dar abe iu niht gesagen mêre, wan got gebe uns sælde und êre.

Deswegen kann auch ich euch darüber nichts weiter sagen als: Gott schenke uns Gnade und Ansehen in der Welt.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1-7 (a); 8164-6 (b).]

Die programmatische Bildungsfunktion des Romans zeigt hier Hartmann weiter, dennoch greift er nicht auf die Form der Sentenz (Prolog) zurück, sondern eher auf eine 'direkte Wendung zum Publikum', die das soziale Engagement des deutschen Dichters offenkundig beweist. Von Anfang an wünscht sich Hartmann 'die ästhetische Erfahrung des Lesers durch das literarische Miterleben der Geschichte Iweins' ³⁰⁹ ' in dem 'das Abfassen/Anhören/Lesen von *Iwein* den Beteiligten Glück und Ehre in der Nachfolge des König Artus vermitteln kann. ³¹⁰

Durch Hartmanns zyklischen Verweis auf den Wunsch nach *rehte güete*, 'bleibt der Roman eingeschlossen in dieser über ihn hinausweisenden 'ethischen Klammer''³¹¹. Zum Protagonisten dieses 'autonomen Erfahrungsprozesses'³¹² wird demnach der Hörer/Leser als Adressat der dem Roman zugrundeliegenden 'moralischen Botschaft' ³¹³ (Prolog/Epilog) bzw. der darin vermittelten Verhaltensnormen und gesellschaftlichen Werte, die vor allem den lehrhaften Sentenzen bzw. den idealisierenden Wertungen zu entnehmen sind.

Bis hierher wurden drei der umstrittenen "Charakterisierungen" Hartmanns belegt (s. Cramers Zitat³¹⁴). Kurz sei an: die Neigung *zur lehrhaften Sentenz* (Sentenz); die Betonung *des Musterhaften und Vorbildlichen* (Wendung ins Allgemeine) bzw. die Rücksicht bei der *Schilderung von weiblichen Hauptfiguren* (Wertung) erinnert.

Auf die Neigung *zur Glättung und Harmonisierung* wurde bereits im Abschnitt II, 3.4.2³¹⁵ hingedeutet. Dafür beispielhaft ist nämlich Hartmanns Finale, das in der sich vollziehenden Versöhnung Iweins mit Laudine durch 'Kniefall' bzw. Bitte um Verzeihung, das Streben

³¹⁰ Mertens, Stellenkommentar zu v. 8166 (2004: 1051).

³⁰⁸ Beide Zitate sind Mertens Stellenkommentar zu v. 8166 (2004: 1051) entnommen.

³⁰⁹ Mertens (1998: 83).

³¹¹ Kramer (1971: 108).

³¹² W. Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, 2. Aufl. Darmstadt 1992, zitiert nach Cramer (2001: 169).

³¹³ Cramer (2001: 169).

³¹⁴ Cramer (2001: 161-162). Vgl. das wiedergegebene Zitat Cramers (Abschnitt II, 4.1).

³¹⁵ Zu einer deutlicheren Referenz vgl. Abschnitt II, 3.4.2 (Laudine als *wîp*)

Hartmanns nach Harmonisierung am deutlichsten aufweist. Anders als Chréstiens *Yvain* und sein skeptisches Finale gestaltet der deutsche Dichter seinen Roman mit einem "offensichtlich harmonischen Ende ^{c316}.

Es bleibt jedoch eine weitere Stiltendenz Hartmanns noch übrig, d. h. die Neigung *zum Vermeiden von drastischer Komik und krassem Realismus*. Dieser Aspekt ist insbesondere an den Kampfesschilderungen wahrzunehmen. Chréstiens lebhafter Darstellung von blutrünstigen Kämpfen entzieht sich Hartmann durch 'Aussparungen', die weniger rhetorisch als logisch wirken und sich häufig auf mittelalterliche Topoi berufen. Lange 'Aussparungsbegründungen' werden auf diese Weise zu 'abstraktem Erzählersatz und setzten den Kommentar an die Stelle der Schilderung'³¹⁷.

Dazu können zwei Beispiele angeführt werden, die aus den Kämpfen Iweins mit Askalôn bzw. Gawein exzerpiert sind:

"Ich machte des strîtes harte vil mit worten, wan daz ich enwil, als ich iu bescheide. sî wâren dâ beide, unde ouch nieman bî in mê der mir der rede gestê. spræche ich, sît ez nieman sach,

wie dirre sluoc, wie jener stach:

Ich könnte jetzt mit großem Aufwand an Worten den Kampf ausmalen, abe das will ich nicht, wie ich es euch begründen will: sie beide allein waren da und sonst niemand mehr bei ihnen, der mir für den Bericht entstehen könnte.

Wie könnte ich erzählen - da es doch niemand mit [ansah -, wie dieser schlug und jener stach [...].

Den Verzicht auf Kampfesschilderung begründet Hartmann mit der Ausrede, es habe ja keine Augenzeugen gegeben und will damit 'den objektiven Dokumentarwert'³¹⁸ seiner Erzählung vortäuschen. Die zweite Aussparung rechtfertigt er dagegen mit der 'Unnötigkeit einer Beschreibung'³¹⁹, da die Tapferkeit der zwei Helden weitberühmt ist:

"Machte ich diz vehten von disen guoten knehten mit worten nû vil spæhe, waz töhte diu wæhe? wand iu ist ê sô vil geseit von ietweders manheit daz ich iu lîhte mac gesagen daz sî niender zwein zagen des tages gelîch gebârten und daz als ê bewârten daz diu werlt nie gewan Malte ich diesen Kampf dieser hervorragenden Ritter mit Worten kunstvoll aus, was sollte die Ausschmückung? Denn ihr habt schon vorher so viel von der Tapferkeit eine jeden erfahren, daß ich euch leicht versichern kann, daß sie sich sn diesem Tage nicht gerade wie zwei Feiglinge verhielten, sondern wie früher bewiesen, daß es niemals

³¹⁷ Kramer (1971: 28-29).

_

³¹⁶ Mertens (2004: 959).

³¹⁸ Vgl. M. Wehrli, *Strukturprobleme des mittelalterlichen Romans*, WW 10 1960, S. 339, weiter zitiert nach Kramer (1971: 29).

³¹⁹ Kramer (1971: 29).

zwêne strîtiger man nâch werltlîchem lône. zwei Männer in der Welt gegeben hat, die tüchtiger um irdischen Kampfpreis hätten [kämpfen können.'

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 1029-36 (a); 6939-51 (b).]

Zu einem deutlicheren Vergleich Hartmanns mit der Vorlage Chréstiens wird hier ein Exzerpt aus dem obenerwähnten Duell Yvains mit Esclados le Rous wiedergegeben, dessen Beschreibung Hartmann durch die erste zitierte Aussparung ersetzt:

Ains .ii.. chevaliers si engrés Ne furent de lor mort haster. Li hiaume enbrunchrent et ploient, Et des aubers les mailles volent, Si que *de sanc assés se tolent*; Car d'euz meïsmes sont si chaut Oue il lor haubers ne lor vaut A chascun gaires plus d'un froc. Ens el vis se fierent d'estoc, S'est merveilles comment tant dure Bataille si pesme et si dure. En la fin son hiaume esquartele Au chevalier mesire Yvains. Du cop fu estourdis et vains Li chevaliers, si s'esmaia, C'onques si felon n'ensaya, Quë il eut desous le chapel Le chief fendu jusqu'el chervel, Si que *du chervel et du sanc* Taint le maille du hauberc blanc,

Jamais deux chevaliers ne furent si acharnés à précipiter leur mort [...]. Les heaumes, penchés en avant, se cabossent, et les mailles des hauberts s'envolent, si bien qu'ils se font couler beaucoup de sang: ils en sont en effet si échauffés que leurs hauberts ne leur sont pas plus utiles que le serait un froc de moine. Ils se frappent en plein visage à la pointe de l'épée, et c'est pure merveille de voir durer si longtemps une bataille aussi farouche et aussi rude [...]. A la fin monseigneur Yvain fracasse le heaume du chevalier. Celui-ci resta étourdi et assommé par le coup et il eut peur, car il n'en avait jamais essuyé de plus cruel: sous sa coiffe il avait le crâne fendu jusqu'au cerveau, si bien qu'avec des traces de cervelle et de sang il tache les mailles de son brillant haubert.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 836-48; 60-68 aus Le Chevalier au Lion].

Bei Chréstien geht es nicht nur um detaillierte Kampfesdarstellung, sondern vielmehr um Anführung von makabren Einzelheiten aus recht blutrünstigen Duellen, denen sich die subtile **Ironie** des französischen Dichters entnehmen lässt.

Von einem Anhauch schwarzen Humors sind nämlich Chréstiens Kampfesschilderungen immer durchgedrungen, so dass der Hörer gleichzeitig zu großen Erstaunen und Schrecken getrieben wird. Daraus ergibt sich ein 'makabrer Spaß'³²⁰, der sowohl die Unterhaltung der Hörerschaft und deren Einspannung in das Geschehen erzielt.

Die dramatischen Szenen vom Yvain-Roman wandelt der französische Dichter in erheiternde Komödie um, dann bringt den Hörer mit auf die Bühne. Die Ironie

³²⁰ Mohr (1985: 197). Hier gibt Mohr insbesondere eine weitere Szene wieder, die von schwarzem Humor stark geprägt ist: die Jagd der Burgleuten (Quelle) nach Yvain zum Rächen ihres Herren.

chrestienscher Prägung tritt beim Yvains Rettungskampf gegen den Drachen deutlich hervor:

A l'espee fourbie et blanche Va le felon serpent requerre, Si le *trenche* jusques en terre Et les .ii. moitiez *re*tronchonne: Fiert et refiert et tant l'en donne Que tout l'ameneuse et depieche. Mais de le keuë une pieche Li couvint trenchier du leon, Pour la teste au serpent felon Oui engoulee li avoit. Tant com trenchier en covenoit L'en trencha, c'onques mains n'en pot. Pour le venin et pour l'ordure Du serpent essue s'espee, Si l'a el fuerre reboutee, Puis si se remet a la voie.

Avec son épée polie et brillante il va don attaquer le serpent maléfique. Il le tranche jusqu'à terre et continue à tronçonner les deux moitiés; il frappe et frappe encore et s'y applique tant qu'il le hâche et le met en pièces. Mais il lui fallut trancher un morceau de la queue du lion, car la tête du cruel serpent la lui avait avalée. Il en trancha autant qu'il fallait en trancher, car il ne fut guère possible d'en prendre moins [...]. Il essuie sur son épée le venin et l'ordure du serpent, et puis, l'ayant remise dans son fourreau, il reprend le chemin.'

[C. De Troyes, op. cit., Paris: Librairie Générale Française, 1994, vv. 3376-87; 3408-11 aus Le Chevalier au Lion].

Von einem hartnäckigen bzw. reichem an abscheulichen Einzelheiten Kampf (trenche et retronchonne; fiert et refiert; l'espee fourbie et blanche vs die mit venin und ordure beschmierte espee) ist bei Hartmann überhaupt nicht die Rede. Auch hat sich der Drache in den Schwanz des Löwen nicht verbissen, sonst wird die Löwen-Rettung in erst drei Zeilen gelöst:

,er erbeizte und lief den wurm an und sluoc in harte schiere tôt und half dem lewen ûz der nôt. Er saß ab und stürmte auf den Drachen los, schlug ihn gleich tot und half dem Löwen aus der Bedrängnis."

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 3682-64.]

Die zwei stark abweichenden Kampfesschilderungen bieten hier Anlaß zur Gegenüberstellung der stilistischen Eigenart von den jeweiligen Dichtern.

Wie bereits angedeutet ³²¹, distanziert sich der deutsche Dichter von der scharfen chrestienschen Ironie mit seinem charakteristischen 'ernsten Ton'. Den Hörer bringt Hartmann weniger zum Lachen als zur Überlegung über das Erzählte und löst die dramatische Komik Chréstiens in seinem kennzeichnenden 'Seeelenton' auf, d. h. in lyrischer Spannung ³²². Das lässt sich z. B. an Iweins Exkurs über Tag und Nacht

³²² Mohr (1985: 265-84).

_

³²¹ Vgl. Abschnitt II, 4.3 (Bericht über Hartmanns Selbstgespräch).

(Tageliedthema³²³) erkennen, der eine 'lyrische Klammer' in die Schilderung vom Kampf der zwei Freunde hinzufügt:

Ich minnet ie von mîner maht den liehten tac vür die naht: dâ lac vil mîner vreuden an, und vreut noch wîp unde man. der tac ist vroelich unde clâr, diu naht trüebe unde swâr, wand sî diu herze trüebet. sô der tac üebet manheit unde wâfen, sô wil diu naht slâfen. ich minnet unz an dise vrist den tac vür allez dazder ist: deiswâr, edel rîter guot, nû habet ir den selben muot vil gar an mir verkêret. der tac sî gunêret: ich hazz in iemer mêre, wand er mir alle mîn êre vil nâch hæte benomen. diu naht sî gote willekomen: sol ich mit êren alten. daz hât sî mir behalten.

Ich liebte stets als guter Kämpfer den hellen Tag und nicht die Nacht. Er bedeutete meine größte Freude, und noch jetzt macht er alle Welt froh. Der Tag ist freundlich und hell, die Nacht dunkel und sorgenvoll, denn sie macht die Herzen traurig. Ist der Tag mannhafter Waffenübung günstig, so ist es die Nacht dem Schlaf. Ich liebte bis heute der Tag vor allem, was es gibt. Wahrhaftig, edler vortrefflicher Ritter, jetzt habt Ihr diese Anschauung in mir gänzlich geändert. Der Tag sei geschmäht. Ich werde ihn fortan hassen, weil er mir beinahe all mein Ansehen geraubt hätte. Für die Nacht sei Gott gepriesen. Wenn ich in Ehren alt werde, so verdanke ich es ihr.

[H. von Aue, op. cit., Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 7381-402.]

Zu einem umfassenden Blick auf die zwei Erzählarten Chréstiens bzw. Hartmanns, wird hier schließlich auf Mohrs eindrucksvolle Metapher zum Vergleich "Chréstiens *Yvain* vs Hartmanns *Iwein*" zurückgegriffen: die Gegenüberstellung zwischen "Theaterstück³²⁴" vs "Oper" ³²⁵. In Bezug auf das "vorletzte Finale" (Kampf I&G) bewertet Mohr die hartmannsche Fassung als besonders repräsentativ für Hartmanns "lyrischen" Ton und treibt seinen bildhaften Vergleich noch weiter:

"Hartmann, der im Lauf des ganzen Romans schon die Gefühlstöne verstärkt hatte, fügt auch hier eine lyrische oder "musikalische" Komponente hinzu, so daß sich seine

³²³ Mohr (1985: 280). Dieses Motiv stellt die ,ritterliche Variante des Tageliedthemas' dar.

³²⁴ Beim Zweikampf der Freunden wird die dramatische Fassung Chréstiens höchst evident. Mohr (1985: 270) spielt insbesondere auf die Präsenz einer 'epischen Regie' an, die die 'Hörverbindung zwischen Kämpfern und Zuschauern' auf zwei verschiedenen 'Schauplätzen' vorbereitet. Das Spiel auf 'zwei Bühnen' steigert die Einspannung des Publikums in die Komödie dann mit dem Triumph der chrestienschen Rhetorik.

Mit 'Opernstil' verweist Mohr (1985: 279-82) auf den lyrischen Aufbau der oben erwähnten Szene bei Hartmann, aufgrund ihrer "Zahlenproportionen" (Gliederung in festen Gruppen von Versen) bzw. "Tempo, Tonstärke und Klangfarbe". Weiter fügt Mohr hinzu, es sei "wahrscheinlich eines der tönreichsten Stücke der mittelalterlichen Dichtung".

Fassung, verglichen mit der Vorlage, fast anhört wie die Opernfassung eines Dramas. 6326

Einer letzteren Betrachtung ist schließlich die Erzählerrolle der beiden Autoren würdig. Chréstien erweist sich hauptsächlich als "objektiver Erzähler" eine kritische Distanz zum Erzählgeschehen offenbart" und häufig "in ironischer Ferne bleibt". Seine Einschaltung in den Stoff erzielt einzig und allein "funktionale" Zwecke, wie die "Hörereinspannung" ins Geschehen bzw. seine "persönliche Distanznahme" (Unabhängigkeit). Im Allgemeinen verzichtet der französische Dichter allerdings auf stark getrennte Unterbrechungen (Erzählbemerkungen) und hält sie lieber im Fluß seiner Erzählung, da er vor allem um die "Illudierung" seines Publikums bemüht ist.

Anders tritt Hartmann als "subjektiver Erzähler" hervor, der seine "Mittlerrolle zwischen Werk und Leser bewusst herausstellt", insbesondere durch: "Wertung, Anteilnahme am Geschehen und Bezug auf das eigene Schicksal".

Eine 'permanente Gegenwart' ist im *Iwein*-Text zu spüren, so geht es im Unterschied zu Chréstiens 'gegenstandsbezogener' Erzählhaltung eher um eine 'hörerbezogene' Teilnahme am Geschehen. Der deutsche Autor isoliert nämlich seine Einschübe zielgerichtet zur beabsichtigten 'Illusionsstörung des Hörers (Desillusionierung)' bzw. die Betonung seiner abstrahierenden Kommentare.

Zu einem Überblick über die Ergebnisse beider Stilanalysen (Abschn. II, 4.2-4.3) ist auf die anhängende Tabelle zu verweisen. Hier die Gliederungen der jeweiligen Abschnitte, worauf sich die notierten Zahlen in der Tabelle beziehen.

4.2 Chréstiens Erzählkunst in Yvain

- 1) Laudatio temporis acti
- 2) Bescheidenheitsformel
- 3) Beschreibung
- 4) hyperbolische Wendung
- 5) Beteuerung
- 6) Ausrufe
- 7) Anapher
- 8) Rhetorische Fragen
- 9) Steigerungsirrealis
- 10) Gleichnis
- 11) Metapher
- 12) direkte Wendung zum Publikum

4.3 Hartmanns Abweichung von Yvain

- 1) Wahrheitsbeteuerung
- 2) Selbstgespräch
- 3) Wendung ins Allgemeingültige
- 4) Sentenz
- 5) Exkurs
- 6) Wertung
- 7) Wunsch
- 8) Seelenton

³²⁶ Mohr (1985: 266).

³²⁷ Kramer (1971: 156). Dieses und die darauffolgenden Zitate über die allgemeinen Stilzüge Chréstiens bzw. Hartmanns sind alle Kramers Werk entnommen (,Teil *C*°).

	CHRÉSTIEN	HARTMANN VON AUE
≠TEXTSTELLEN*		
	+ GESTALT	+ INHALT
am stärksten abweichende	+ König Artus an der Quelle 3. + La Lune et le Soleil (L&G) - Metapher 11. -	+ Prolog (Hartmanns Vorstellung) + Entführung der Königin + Schluß (Kniefall Laudines)
FORM		
	RHETORIK	LEHRE
Abschnitt II, 3.3.1	Laudatio temporis acti 1. (Prolog/La Pire Aventure)	Wunsch 7. (Prolog/Epilog: sælde und êre)
Chr., vv. 5385-92	+ Bescheidenheitsformel (Aussparung) 2.	+ Wahrheitsbeteuerung 1.
Chr., vv. 2342-67	+ Beschreibung (Artushof; Kleidung) 3. hyperbolische Wendung 4. + Beteuerung 5.	+ Introspektion (4 Monologe Iweins) 2. 1) Leben als Traum (s. Abschnitt II, 3.2.3) 2) Iwein gerettet vom Löwen (v. 3961-3992) 3) Iweins Zweifel (s. Abschnitt II, 3.1.1) 4) Iweins Zorn (vv. 7790-7804)
	+ Direkte Rede 12. - Ausrufe 6. ; Anapher 7. ; Rhetorische Fragen 8. -	+ Wechselrede (Erzähl-Publikum)
Chr., vv. 3203-51	+ Epische Hinweise: Steigerungsirrealis 9.	+ Wendung ins Allgemeingültige 3. + Sentenz 4. (9 B.: guter Rat; Gast; Freundschaft; Gnade; künstliche Fröhlichkeit; der alte Spruch; Undank; Müßiggang; rehter muot) + Exkurs 5.
ERZÄHLER	+ Gleichnis* (aus der Tierwelt) 10.	+ Wertung 6. B: Frauenlob (Laudine; Weberinnen; Botin; Tochter des Burgherrn vom schlimmsten Abenteuer; Schwester vom Schwarzen Dorn; Lunete)
	Distanz	Engagement
	(eingeschränkte Einschaltung - Illusion - Allgegenwart)	(Anteilnahme; Selbstbezug; Erzähler-Publikum-Spiel)
STIL		
	Ironie	Abstrahierung und Idealisierung
	makabrer Spaß (Kämpfe: Y vs Esclados bzw. Y vs Drachen)	Seelenton 8. (Zweikampf I&G: ,Tageliedthema)

III Überlieferung und Nachwirkung

Im vorigen Kapitel wurde zuerst die *Iwein*-Verpflichtung der französischen Artustradition gegenübergestellt (Abschnitte II, 1.-3.), dann seine Eigenart als abweichende deutsche Übernahme Hartmanns hervorgehoben (Abschnitt II, 4.).

Die Aneignung von Hartmanns *Iwein* in erster Linie als 'source-oriented' Text (Nähe zur Vorlage), danach als 'target-oriented'³²⁸ Text (Abweichung von der Vorlage) stellte eine unabdingbare Voraussetzung dar. Sie ermöglichte nämlich die Untersuchung der *Iwein-*Rezeption schon von ihrer allerersten 'Übernahmestufe' an, d. h. die Tradierung des französischen Artusromans *Yvain ou le Chevalier au Lion* in die deutsche Kultur durch Hartmanns Nachdichtung *Iwein der Löwenritter*.

Schwerpunkt in dem vorliegenden Kapitel ist die Erörterung der Wiederbelebung vom *Iwein*-Roman in der Neuzeit bzw. Gegenwart, bestimmt durch drei ausgewählte Bearbeitungen verschiedener Herkunft (Zeit; Gattung): J. J. Bodmers *Fabel von Laudine*, A. Klughardts *Iwein-Oper* bzw. F. Hoppes *Iwein Löwenritter*.

Einen "innovativen" Einblick in die *Iwein*-Rezeption gewährt der theoretische und methodologische Rahmen von "Polysystem Theory".

1. Theoretischer Ansatz zum Übernahmeprozess

Ziel dieser Untersuchung ist insbesondere die Veranschaulichung des Netzwerks von Beziehungen, die zwischen den jeweiligen drei Nachwerken und ihrer zugehörigen Quelle gleichzeitig entstehen, bzw. von ihrer Position im Laufe der Rezeption als heterogenem bzw. dynamischem Prozess.

Eine solche Perspektive ermöglicht die Anlehnung an den 'theoretischen und methodologischen'³²⁹ Ansatz von *Polysystem Theory*³³⁰, d. h. der in den 70er Jahren von Itamar Even-Zohar gegründete Auffassung von 'socio-semiotic phenomena'³³¹, wie z. B. Kultur; Sprache; Literatur bzw. Gesellschaft, als 'Polysystemen':

,Semiotic phenomena, i. e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements [...]³³².

³²⁸ Auf diese Terminologie (*Target-Oriented Approach*, vgl. Even-Zohar (1990) bzw. Toury (1995) wird im nächsten Abschnitt (III, 1.) im Einzelnen eingegangen.

³²⁹ Bampi (2012: 185).

³³⁰ Even-Zohar (1990).

³³¹ Bampi (2012: 186).

³³² Even-Zohar (1990: 9).

Besondere Rücksicht schenkt der israelische Semiologe auf das literarische Polysystem, vor allem wendet er sein 'polysystemic approach' vor allem auf 'translated literature' an. Durch seinen Ansatz hat nämlich Even-Zohar einen beträchtlichen Beitrag auf dem Forschungsgebiet von *Translation Studies* geleistet, die sich dessen innovativen Kenntnisse aneigneten und in den 90er Jahren eine große Verbreitung erfuhren. Ein neuer theoretischer Ansatz wurde erstmals im Rahmen der Übersetzungstheorie eingeführt. Innovativ wirkten seine Interdisziplinarität sowie die Auffassung von 'Translation' wie eine 'literary activity', d. h. als umfassender Prozess eher als fester 'Normenkatalog' zur Verfassung der vollkommenen Übersetzung:

,the purpose of translation theory, then, is to reach an understanding of the processes undertaken in the act of translation and not, as is so commonly misunderstood, to provide a set of norms for effecting the perfect translation' (Bassnett, 1991: 37-38).

Die *Translation Studies* verdanken vor allem den deskriptiven Ansatz sowie die Achtung auf den "Zielkontext" des Nachwerks Even-Zohars "Polysystem Theory", die das ganze theoretische Gerüst auf den Grundbegriff vom Polysystem basiert, nämlich:

,a heterogeneous, hierarchized conglomerate of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole.' (Shuttleworth, 1998: 177)³³⁴.

Dieser Definition lassen sich manche der dem Polysystem zugrundeliegenden Prinzipien entnehmen. In erster Linie tritt seine **Vielschichtigkeit** hervor, zwar als 'heterogeneous, hierarchized conglomerate of systems' in ständiger Entwicklung.

Das Polysystem, gleichzeitig als geschlossene und offene komplexe Struktur (,Poly-,) besteht aus weiteren aufeinander bezogenen Systemen, die ,the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness '335' steigern.

Weiter deutet die Definition auf die "Hierarchie", die im Polysystem herrscht, wo zumindest ein Zentrum und eine Peripherie zu identifizieren sind:

, However, with a polysystem one must not think in terms of *one* center and *one* periphery, since several such positions are hypothesized. ,336

³³³ Bassnett, *Translation Studies*, London and New York 1991, weiter zitiert nach Bampi (im Druck, 231). S. Bassnett zählt zu den Hauptvertretern von *Translation Studies*.

³³⁴ M. Shuttleworth, "Polysystem Theory", *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, London and New York 1998, weiter zitiert nach Bampi (2008: 4).

³³⁵ Even-Zohar (1990: 12). Die Anspielung auf den Begriff 'Polysystem' gleichzeitig als 'open structure' bzw. 'closed set-of-relations' sowie der Hinweis auf die Vielschichtigkeit des 'Polysystems' aufgrund seiner 'multiplicity of intersections' sind beide darauf zurückzuführen.

³³⁶ Even-Zohar (1990: 14).

Die hierarchische Struktur stellt auf jeden Fall keine feste Ordnung dar, sonst wird von Zentripetal- bzw. Zentrifugalkräften stetig geschüttelt und wiederhergestellt (dynamic process of evolution).

Die entstehende Spannung zwischen den unterschiedlichen Schichten vom hierarchischen Polysystem ist eng mit dem Begriff von ,Canonized vs Non-Canonized Strata' ³³⁷verbunden. Dahinter steckt die Gegenüberstellung zwischen ,offiziellen' bzw. ,nicht legitimierten' Normen und Aktivitäten, deren Status die herrschende heimische Kultur bestimmt.

Außer dem Netzwerk von Beziehungen innerhalb des Polysystems (,intrasystemic') ist das ganze System seinerseits als Bestandteil größerer Übersysteme (z. B. "total culture" als mega-polysystem⁽³³⁸⁾, zu verstehen, womit es in **intersystemic** Beziehung steht:

Any semiotic (poly)system (such as language or literature) is just a component of a larger (poly)system -- that of "culture", to which it is subjugated and with which it is isomorphic -- and therefore correlated with this greater whole and its other components.'

Eine feste Grenze zwischen einzelnen Polysystemen lässt sich kaum ziehen, vielmehr besteht das bereits zitierte ,multiplicity of intersections' innerhalb des ,conglomerate of systems' eher in dem Geflecht beider intrasystemischen bzw. intersystemischen Beziehungen:

In history, such "units" are by no means clear-cut or forever finalized. Rather, the opposite holds true, as the borders separating the adjacent systems shift all the time, not only within systems, but between them. The very notions of "within" and "between" cannot be taken either statically or for granted."

Weitere allgemeine Prinzipien des Polysystems werden hier insbesondere auf das literarische Polysystem eingeschränkt, das eine ausführliche Berücksichtigung bei Even-Zohar (1990) findet und zum Zweck dieser Forschungsarbeit von größerem Interesse ist. Hier seine Definition:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary", and consequently these activities themselves observed via that network.'340

³³⁷ Even-Zohar (1990: 15-17).

³³⁸ Even-Zohar (1990: 23-24).

³³⁹ Even-Zohar (1990: 23 -1. Zit-; 24 -2. Zit.-).

³⁴⁰ Even-Zohar (1990: 28).

Von Bedeutung ist z. B. die Gegenüberstellung "**primary** vs **secondary type**", d. h. "innovativeness vs conservatism in the repertoire", mit Repertoire und zwar als: "the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product" gemeint. Dafür beispielhaft ist im literarischen Bereich z. B. die Gegenüberstellung zwischen Eigenliteratur bzw. "translated literature". Unter besonderen Umständen (three sets of circumstances" lässt sich jedoch dieser Gegensatz genau umkehren, so kann auch "translated literature, den primären Status erzielen.

Eine solche Auffassung von Literatur als sich entwickelndes Polysystem, bei dem die Gegenüberstellungen zwischen *kanonisiertem* vs. *nicht kanonisiertem* Repertoire bzw. *primären* vs *sekundären* Charakter vorläufige Phasen eines Evolutionsprozesses bilden, bringt mit sich Even-Zohars darauffolgenden Verzicht auf eine 'statische' Hierarchie von literarischen Gattungen ('*high* vs *low* genres' ³⁴²). Vielmehr berücksichtigt er 'the interaction between the literary forms that make up a literary polysystem' ³⁴³.

Außer den bisher diskutierten Begriffen³⁴⁴ von 'System' bzw. Dynamics', gehört auch '**Interference**' zum theoretischen Gerüst des polysytemischen Ansatzes. Präzise definiert sie sich als jene intersystemische Beziehung (zwischen literarischen Polysystemen), die entweder in Form von 'Translation' oder 'Transfer' erscheinen kann. Sowohl die Umstände als auch den Ablauf dieses intersystemischen Prozesses veranschaulicht Even-Zohar durch eine Auswahl an 'Gesetzmäßigkeiten'³⁴⁵, den sogenannten 'Laws of Literary Interference'³⁴⁶. Die Grundprinzipien des 'Target-Oriented Approach'³⁴⁷ lassen sich bereits der Definition von Interferenz entnehmen:

,A relation(ship) between systems, whereby a certain system A (Source system) may become a source for direct/indirect loans for another system B (Target system) [...]. 348

Weiter kann Interferenz genau unter bestimmten Bedingungen (*accessibility/openness* bzw. *dominance/prestige*) stattfinden, wie Even-Zohar deutlich macht:

³⁴¹ Even-Zohar (1990: 47), zitiert nach Bampi (2012: 86).

³⁴² Bampi (2012: 186).

³⁴³ Bampi (2008: 4).

³⁴⁴ Even-Zohar (1990), 'System, Dynamics, and Interference in Culture: A Synoptic View'.

³⁴⁵ Even-Zohar (2008: 119).

³⁴⁶ Even-Zohar (1990), 'Laws of Literary Interference'.

³⁴⁷ Mit 'Target-Oriented Approach' wird der deskriptive Ansatz der Israelschule von Tel Aviv bezeichnet, dessen Hauptvertreter I. Even-Zohar bzw. sein Schüler G. Toury sind. Kernsatz ihres Ansatzes stellt die Betrachtung der Übersetzung als 'Prozedur und Produkt' der Zielkultur (*target*) dar. Das 'Zielprodukt' wird auf diese Weise als unabhängig von seiner Herkunft betrachtet (Quelle), während größere Aufmerksamkeit dem aufnehmenden Kontext geschenkt wird.

³⁴⁸ Even-Zohar (1990: 92-93).

,Accessibility (for a would-be target system) is therefore the condition for a system to become a source system. Though accessibility may result from physical (co-territorial) contacts, such as domination, pressure, and/or prestige, it is nevertheless ultimately determined by the cultural promptness ("openness"/"readiness") of the target system to consider a potential source "available". 349

Der sogenannte 'Transferweg' ³⁵⁰ kann entweder direkt (*transplanted*) oder indirekt (*domestication procedures*) zustande kommen. Gewöhnlich besteht der Transfer in einem ,von Peripherie nach Zentrum' gerichteten Phänomen, der sich entweder als 'erfolgreich' ("transferred items fully absorbed") oder 'erfolglos' ("t. i. fully rejected") erweisen kann³⁵¹.

Als "Target-Oriented" konzentriert sich die Perspektive Even-Zohars bei der Interferenz mehr auf die Zielkultur (*target* system) als auf die Ausgangskultur³⁵² (*source* system), wie hier deutlich wird:

'The active role a target system plays in interference makes it clear that (a) the position and role of the source system repertoire in the source system itself are in principle irrelevant for the target system [...]; and (b) the function of the (directly or indirectly) transferred items in the source system is irrelevant for the target system, as long as they are employable for target system functions. Thus, transfer often involves functional shifts.' 353

Weitere methodologische Mittel entwickelt G. Toury, ein Jünger Even-Zohars und Stellvertreter des 'Target-Oriented Approach', der den Begriff von 'source bzw. target norms' in 'Translation', als 'norm-governed activity' eingeführt hat³⁵⁴.

Es geht nämlich nicht nur um eine Interferenz (A (source) \rightarrow B (target)) zwischen ,two languages and two cultural traditions' sondern auch um eine Beziehung zwischen ,at least two set of norm-systems in each level' Der Übersetzungsprozess richtet sich zuerst auf die ,Initial Norm', wonach:

,[...] a translator may subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product. If the first stance is adopted, the translation will tend to subscribe to the norms of the source text, and through them also to the norms of the source language and culture [...]. If, on the other end, the second stance is adopted, norm systems of the target culture are triggered and set into motion. Shifts from the source text would be an almost inevitable price. Thus, whereas adherence to source

³⁴⁹ Even-Zohar (1990: 93).

³⁵⁰ Even-Zohar (2008: 119).

³⁵¹ Vgl. Even-Zohar (1990: 93).

³⁵² Even-Zohar (2008: 117).

³⁵³ Even-Zohar (1990: 94).

³⁵⁴ Toury (1995), 'The Nature and Role of Norms in Translation' (Chapter 2).

³⁵⁵ Toury (1995: 56).

norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its *acceptability*. '356

Die adequacy' bzw. acceptability' der Übersetzung entsprechen der Anlehnung des Übersetzers an Ausgangsnormen bzw. Zielnormen (,source norms/target norms').

Nach dieser 'basic choice' folgt der Übersetzer zwei 'Normensätzen': preliminary (translation policy; directness of translation) bzw. operational norms (matricial/textual*linguistic* norms)³⁵⁷, die den Übersetzungsprozess in seinen jeweiligen Phasen regeln.

Im Rahmen dieser Untersuchung soll insbesondere auf die Translation Policy geachtet werden, die die Voraussetzungen zum Übersetzungsprozess darstellt, d. h. die Besorgung der Vorlage, die Auswahl von ,text-types' bzw. ,human agents and groups' vorbereitet.

Bemerkenswert sind auch matricial norms, zwar als Mittel zur Ausführung der sogenannten, shifts from the source text' durch den Ersatz von, source text'- durch, target text'- Materialien. Dadurch kann bei der Übersetzung ein bestimmter Grad von fullness, distribution bzw. segmentation erzielt werden.

Für einen Überblick über die Hauptnormensätze und ihre Beziehung aufeinander verweist man auf folgendes Zitat Tourys:

It is clear that preliminary norms have both logical and chronological precedence over the operational ones. This is not to say that between the two major groups there are no relationships whatsoever, including mutual influences, or even two-way conditioning. However, these relations are by no means fixed and given, and their establishment forms an inseparable part of any study of translation as a normgoverned activity. Nevertheless, we can safely assume at least that the relations which do exist have to do with the initial norm. They might even be found to intersect it -another important reason to retain opposition between 'adequacy' and 'acceptability' as a basic coordinate system for the formulation of explanatory hypotheses.³⁵⁸

Außer den Besonderheiten von einzelnen "translational norms" tragen sie alle dazu bei, die Übersetzung als ,activity as well as product³⁵⁹ in die aufnehmende Kultur einzufügen. Wert wird auf diese Weise auf die Zielkultur mit ihren herrschenden Sitten und Modellen gelegt (dominant constraints; target models; agents; audience 360), woran sich der Übersetzer zwar anpasst aber damit auch aktiv interagiert (Vermittler).

³⁵⁶ Toury (1995: 56).

³⁵⁷ Über die Begriffe von 'initial norm (,basic choice')' bzw ,preliminary and operational norms' vgl. Toury (1995: 56-59). ³⁵⁸ Toury (1995: 60).

³⁵⁹ Toury (1995: 62).

³⁶⁰ Im Einschub sind die Faktoren der aufnehmenden Kultur aufgezählt, die eine aktive Rolle bei der Interferenz spielen, indem sie die Aneignung des ,von außen kommenden' Gutes regeln

In Anlehnung an die methodologischen Mittel von *Polysystemic*- ('General Properties/Laws of Interference') bzw. *Target-Oriented* Approach ('Translational Norms) soll im Folgenden die Natur der *Iwein*-Bearbeitungen im Rahmen des deutschen literarischen Polysystems untersucht werden, mit besonderer Rücksicht auf ihre Position im deutschen Polysystem der Neuzeit (im 18. bzw. 19. Jh.) bzw. Gegenwart (im 21. Jh.) und derer Beziehung zu Hartmanns *Iwein*-Roman, als gemeinsame Vorlage (Ausgangstext).

Sowohl Even-Zohars 'Polysystem Theory' als auch G. Tourys 'Target Oriented Approach' schenken dem System von 'translated literature' innerhalb des literarischen Polysystems größere Aufmerksamkeit.

Die hier untersuchten Bearbeitungen sind aber nicht Ergebnisse eines Übersetzungsprozesses, sondern eher "ultimate texts" einer Transferprozedur, die eine komplexere Form von Interferenz darstellt.

Zur Aneignung der auf die Beschreibung von Übernahmen zutreffenden Terminologie, beruft man sich offenbar auf den Beitrag U. Ecos ³⁶¹, der beide Phänomena von 'Translation' und 'Interpretation' berücksichtigt und eine ausführliche Gliederung ³⁶² der verschiedenen Formen von Umschreibung darlegt. Dieser zugrunde liegt die dreifache Einteilung Jakobsons ³⁶³, der drei Arten Übersetzung unterscheidet:

Translation interlingual (rewording)
interlingual (translation proper)
intersemiotic (transmutation)

Wie Eco verdeutlicht ³⁶⁴, ist die Grenze zwischen Übersetzung (*translation*) und Bearbeitung (*interpretation*) schon bei Jakobson labil, so dass sich die zwei Begriffe häufig austauschen lassen. Diese einheitliche Auffassung geht weiter auf Peirce³⁶⁵ zurück, der die Bezeichnung *translation* figurativ, zwar als "synecdoche" für *interpretation* verwendete. Über Jakobsons Begriff von *translation* geht Eco hinaus und legt: "that the universe of interpretations is vaster than that of translation proper" dar.

(dominant constraints; target models) bzw. ihr Zustandekommen ermöglichen ("Mittlerinstanzen": authority; audience). Vgl. Even-Zohar (2008: 117-19).

³⁶² Eco (2001: 100).

³⁶¹ Eco (2001).

³⁶³ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower, Closing *Statements Linguistics and Poetics*, in *Style in Language*, Ed. T.A. Sebeok, Cambridge MIT Press 1959-1960, zitiert nach Eco (2001: 68).

³⁶⁴ Eco (2001: 68-69).

³⁶⁵ C. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Harvard UP 1931-48, zitiert nach Eco (2001).

³⁶⁶ Eco (2001: 69).

³⁶⁷ Eco (2001: 73).

Stark abweichende Bearbeitungen in Bezug auf 'substance' (sense of a given text 368) bzw. ,purpose' (,continuum'369) lassen sich kaum in die Kategorie ,translation proper' einreihen. Zu diesem Zweck erweitert Eco das "Drei-Gruppen" Vorbild Jakobsons, um alle möglichen Formen von 'interpretation' umzufassen:

,I should like to propose an attempt at a different classification of the forms of interpretation, in which due importance is attached to the problems posed by variations in both the substance and the purport of the expression³⁷⁰:

1. Interpretation by **transcription**

2. **Intrasystemic** interpretation

- Intralinguistic, within the same natural language 2.1
- 2.2 Intrasemiotic, within other semiotic systems
- 2.3 Performance

3. **Intersystemic** interpretation

- 3.1 With marked variation in the *substance*
 - Interlinguistic, or translation between natural languages 3.1.1
 - 3.1.2
 - 3.1.3 Translation between other semiotic systems
- 3.2 With mutation of *continuum*
 - 3.2.1 Parasynonymy
 - 3.2.2 Adaptation or transmutation

Sowohl die Integration des Begriffs ,System' in die Gliederung als auch weitere Bezüge im Text auf Translation Studies³⁷¹ und target-oriented theories of translation³⁷² (z. B. durch die Fachwörter³⁷³, source-/target text; source-oriented/target-oriented traslations; shift; foreignizing and domesticating') zeigen die Vertrautheit Ecos bzw. seine Nähe zu den innovativen Ansätzen auf dem Forschungsgebiet der Übersetzung.

³⁷¹ Eco (2001: 5).

³⁶⁸ Eco (2001: 84). Beide Ausdrücke substance bzw. purport entnimmt Eco L. Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language, Madison Wisconsin UP 1943 (englische Fassung).

³⁶⁹ Eco (2001: 94-99). Gleichbedeutend ist auch die Bezeichnung Fabbris: *materia*, wie Eco in Fußnote 3 erläutert: materia, in the sense of a material continuum that is to be segmented by a given Form of Expression' (2001: 130). ³⁷⁰ Dieses Zitat und die darauffolgende Gliederung sind beide Eco (2001: 99-100) entnommen.

³⁷² Eco (2001: 22). Beide I. Even-Zohar, *Poetics Today 11, no. 1* ('Polysystemic Studies'), hrsg. 1990 und Even-Zohar und Toury, Poetics Today 2, no. 4 ('Translation Theory and Intercultural Relations'), hrsg. 1981, sind beim Ecos Literaturverzeichnis (2001) aufgezählt.

³⁷³ All diese Bezeichnungen sind auf den ersten Teil Ecos Werks (2001: 3-64), Translating and Being Translated, zurückzuführen.

2. Das Mittelalter

Die Zahl der erhaltenen Handschriften bezeugt die *Iwein* ,Beliebtheit und Verbreitung³⁷⁴ seit dem Mittelalter. Das Epos ist in 15 vollständigen Handschriften und 17 Fragmenten überliefert, die einen Zeitraum von vier hundert Jahren umspannen: ,vom Anfang des 13. bis weit in das 16. Jahrhundert³⁷⁵, wie Cramer erläutert³⁷⁶:

,[...] kommen dazu die Erwähnungen in anderen Werken und die außerliterarischen Rezeptionszeugnisse ³⁷⁷, vor allem die Iwein-Fresken auf Schloss Rodeneck in Südtirol, die etwa zur gleichen Zeit wie die beiden ältesten Handschriften entstanden sein dürften.'

Älteste Zeugen *Iweins* sind die von K. Lachmann ,mit den Siglen A und B versehenen Handschriften', die in der ersten Hälfte des 13. Jhs., ,also nicht lange nach der Entstehung des Werkes'³⁷⁸ geschrieben worden sind.

Die jüngsten Überlieferungen, ,3 Handschriften bzw. Fragmente^{,379} gehen dagegen auf das 16. Jh. zurück. Sogar ein Lesezeugnis von ,Wiguleus Hundt zu Lautterbach, dem Kanzler des Bayernherzogs Albrecht V. und Rektor der Universität Ingolstadt^{,380}, aus dem Jahre 1541 ist ,am Schluss des Fragments *l* eingetragen^{,381}:

Als man zalt nach Christi gepürt der mindern sall finffhundert darzu ain vnnd viertzig jar wurden ausgetragen gar die grenitz vnnd ander streytt die sich hielten lange zeitt zwyschen Aschaw vnnd Kuoffstein bayden herrschaften allein der vertragsleut ich ainer was mit nam doctor Wigelas Hundt zu Kaltenberg bewont mein ross mir da schier vbl lont am giaid mit mir zeboden fiel das ain bayn gar nach erspiel

Im Jahre 1541 nach Christi Geburt wurden die

Grenz- und sonstigen Streitigkeiten beigelegt,

die lange Zeit

zwischen Aschau und Kuffstein,

den beiden Herrschaftsgebieten, bestanden hatten.

Ich war einer der Unterhändler, namens Doktor Wigelas Hundt, wohnhaft zu Kaltenberg.

Mein Pferd spielte mir übel mit: bei der Jagd stürzte es mit mir und ich verstauchte mir das Bein.

³⁷⁴ Cramer (2001: 159).

³⁷⁵ Mertens (2004: 961).

³⁷⁶ Cramer (2001: 159).

³⁷⁷ Die *Iwein*-Fresken (1. Zyklus) im Schloss Rodenegg (Anfang des 13. Jhs.) zusammen mit den *Iwein*-Bildern (Mitte des 13 Jhs.) im Hessenhof zu Schmalkalden in Thüringen (beide in Trinkstuben erhalten) bzw. der *Maltererteppich* (um 1320) und die 'Triade' (Iwein-Parzival-Gawein) auf Schloß Runkelstein bei Bozen (1400-1413), stellen die Besonderheit der *Iwein*-Rezeption als 'außerliterarische Rezeptionszeugnisse' dar. Vgl. Mertens (2004: 963-64).

³⁷⁸ Beide Bezeichnungen in Klammern sind Cramer (2001: 160) entnommen.

³⁷⁹ Cramer (2001: 160).

³⁸⁰ Mertens (2004: 961).

³⁸¹ Cramer (2001: 150).

alter weiber glück da was das ich in dreyen tagn gnas im bet ich zu Aschaw sas vnnd her Ybein durchaus las Alte Weiber brachten es fertig, daß ich in drei Tagen wieder gesund war. Ich lag zu Aschau im Bett und las die ganze Geschichte von Herrn Iwein.

2.1 Hartmanns Iwein: die erste Stufe der Rezeption

Zu einer konsequenten Untersuchung der *Iwein*-Rezeption aus diachronischer Perspektive darf von ihrer allersten Stufe nicht abgesehen werden, nämlich der Übernahme des arthurischen Romans von französischer Ausgangskultur (Chréstiens *Yvain ou Le Chevalier au Lion*) in die deutsche Zielkultur³⁸² (Hartmanns *Iwein*).

Umrissen wird hier die Aneignung der französischen Quelle in deutsches 'heimisches System'³⁸³ im Licht des oben erörterten '*Target-Oriented* Approachs'³⁸⁴ und ist daher als erstes Anwendungsbeispiel in der Untersuchung zu betrachten.

Wie bereits ausgeführt, zeigt sich Hartmanns *Iwein* seiner chrestienschen Quelle verpflichtet und folgt dem Original auf beiden Stoff- und Struktur-Niveaus. Zum zweiten Mal (nach *Erec et Enide*) greift hier Hartmann auf einen Artusroman Chréstiens zurück, der gleichzeitig als Gattungsvorbild³⁸⁵ gelten kann.

Trotz der vielschichtigen Anlehnung an das chrestiensche Modell lässt sich Hartmanns Nachdichtung als "Zielgut" in die Kategorie der *intersystemischen* Interpretation einordnen. Der sprachlichen Variation" (linguistic variation af. → mhd.) kommt ein gewisser Grad an Bearbeitung hinzu, daher kann man Hartmanns Nachwerk als Umschreibung (*rewriting*) ³⁸⁶ bewerten. Abweichungen zeigen sich vor allem in Bezug auf die Erzählhaltung bzw. auf die zugrunde liegende Idealisierung der Geschichte und auf die Aufwertung der Gestalten.

Die allgemeine Tendenz Hartmanns zur Idealisierung spiegelt einerseits seine individuelle Leistung wider, andererseits lässt das Eintreten von 'institutionalisierten Mittlerinstanzen⁴³⁸⁷ vermuten, die bei der kulturellen Interferenz mitwirken.

In erster Linie schuldet Hartmann das "Zustandekommen" ³⁸⁸ des kulturellen Transfers seinen Mäzenen, den Herzögen von Zähringen. Sowohl Hartmanns Sprachkenntnisse als auch seine Bekanntschaft mit der französischen Literatur führen auf den Zielkontext eines

³⁸⁴ Vgl. Abschnitt III, 1. dieser Arbeit.

³⁸² Even-Zohar (2008: 117-18).

³⁸³ Even-Zohar (2008: 125).

³⁸⁵ Chréstiens ist als Vater der Gattung (Artusdichtung) zu betrachten.

³⁸⁶ Eco (2001: 106).

³⁸⁷ Even-Zohar (2008: 119).

³⁸⁸ Even-Zohar (2008: 119).

blühenden Hofes zurück, der sowohl die literarische Bildung als auch feineren Geschmack pflegte. Die Rolle Frankreichs bei der Rezeption als "Ausgangskultur" begründen sowohl ihr kulturelles Prestige im 12. Jh. als auch die "französische HeiratsVerwandtschaft" der Zähringer.

Weiter zeigt Hartmanns *Iwein*-Roman die Bemühung um die Anpassung seiner Nachdichtung an die Bedürfnisse der Hörerschaft.

Hartmanns aktive Mittlerrolle bezeugen die Umdeutungen und Erweiterungen bzw. Weglassungen³⁹⁰ im Verhältnis zur französischen Quelle, insbesondere aus Rücksicht auf das deutsche Publikum, das mit der französischen Romanliteratur wenig vertraut war. Angenommen sei außerdem die beträchtliche Präsenz weiblicher Hörerschaft im Publikum aufgrund der Vorbildlichkeit von Frauenfiguren im Roman und deren Wertung³⁹¹ bzw. des *Vermeidens von krassem Realismus*³⁹².

Hinter Hartmanns Artusroman steckt also weniger der typisch chrestiensche Unterhaltungswert als vielmehr die didaktische Absicht des deutschen Dichters, die Literaturbildung am Hof (vor allem an Frauen gerichtet) zu fördern bzw. die höfischritterliche Kultur, insbesondere zur Vermittlung von Verhaltensmustern, bekannt zu machen. Weiter vermittelt die *Iwein*-Dichtung dem Leser ein Wertsysyem durch die Auswahl an lehrhaften Sentenzen bzw. den wiederkehrenden Wunsch nach *saelde und* $\hat{e}re^{393}$, der die Geschichte einleitet bzw. einschließt. Die 'ästhetische Rezeption' ³⁹⁴ der ethischen Botschaft erzielt der Leser schließlich durch das Miterleben der Geschichte.

Als zweiter Artusroman reiht sich *Iwein* in die aus Frankreich entlehnte deutsche Tradition der arthurischen Dichtung ein, die einen Vorgänger in Hartmanns *Erec*-Adaption von Chréstiens *Erec und Enide* fand. Als Hartmanns Werk der Reife gehört *Iwein* zur Blütezeit der Gattung und gilt daher für Deutschland als "klassischer Höhepunkt⁴³⁹⁵ der Artusdichtung.

³⁹⁰ Vgl. 'die Entführung der Königin' (Hinzufügung) bzw. die Vermeiden von prachtvollen Beschreibungen und Auslassung makabrer Szenen (s. Darstellung von Kämpfen).

³⁸⁹ Mertens (1008: 50).

³⁹¹ Vgl. Hartmanns Tendenz zur *Schilderung von weiblichen Hauptfiguren* ("Wertung"), Abschnitt II, 4.3. Als Beispiele dafür sind Hartmanns Frauenverteidigung gegen die Anklage des Wankelmuts (Wesen der Frau) bzw. das Lob der gebildeten *wîp* als musterhaft, anzuführen.

³⁹² Vgl. Abschnitt II, 4.3. Die hier erwähnte Bezeichnung ist dem Zitat Cramers (2001: 162) entnommen, s. Abschnitt II, 4.1 dieser Untersuchung.

³⁹³ Vgl. Abschnitt II, 4.3.

³⁹⁴ Mertens (1998: 86).

³⁹⁵ Mohr (1985: 182).

Seine Überlieferung (bis ins 16. Jh.) und Nachwirkung bezeugen den Erfolg bzw. das Überleben des Werks bis in die Gegenwart, besonders dessen Aneignung als produktives Kulturgut und Modell im deutschen literarischen Polysystem

Iwein im deutschen literarischen Polysystem

Chréstiens De Troyes Yvain³⁹⁶ im Mittelalter (13. Jh.) Ausgangstext (A):

> **Zieltext (B):** Hartmann von Aues *Iwein* 397

Herzöge von Zähringen = *Mäzene*: Autorschaft: AUFTRAGGEBER:

fördern das "Zustandekommen von Interferenz":

französische Heiratsverwandtschaft;Besorgung der 'Vorlage'Sprachkenntnisse = Französisch

deutsches Publikum (*Iwein* = 2. deutscher Artusroman) Adressaten:

> Frauenublikum (Frauenlob; Verzicht auf Kampfesschilderungen)

Modelle: Chréstiens Artusroman GATTUNG:

> STOFF - STRUKTUR: Chréstiens Yvain

> > ,- innovative': 2. Artusroman (Bezug auf ,Romanlektüre')

intersystemische Interpretation: INTERLINGUISTIC/REWRITING Transfer: INDIREKT =

Gesetzmäß.: **PRESTIGE**

Zielnormen: Akzeptanz bei:

> - DEUTSCHEM Publikum ('mit ritterl. Tugendsystem&Ehrenkodex nicht vertraut) LITERARISCH-BEWUSSTERES (Hartmanns *Erec* auf dem Repertoire)

FRAUEN-Publikum (vorbildliche Frauenfiguren; Lob der 'gebildeten Frau';

- Schwarzer Humor)

ZENTRAL = Position: kanonisiertes Repertoire

Funktion: - Unterhaltungswert (≠ Ausgangstext)

+ KULTURELLES

Förderung der französischen Romanliteratur bzw. Bekanntmachung höfischritterlicher Kultur → Vermittlung von Verhaltensmustern

+ MORALISCH-DIDAKTISCHES Bildung/Erziehung

³⁹⁶ De Troyes, *Le Chevalier au Lion*, in: *Romans*, Classique modernes La Pochothèque, Paris: Librairie Générale Française, 1994.

³⁹⁷ Von Aue, *Iwein: Urtext und Übersetzung 4*, überarbeitete Auflage, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New York: De Gruyter 2001.

3. Die Neuzeit

Nach dem 'allgemeinen Vergessen' ³⁹⁸ der 'Reformationszeit' ³⁹⁹ fand die mittelalterliche Dichtung seit dem 18. Jh. ein erneutes Interesse.

Als Stellvertreter und Förderer der Wiederentdeckung deutscher mittelalterlicher Dichtung tritt der Schweizer Philologe J. J. Bodmer hervor, der sich unter dem Einfluss der von England ausgehenden "Neuorientierung an Homer und Shakespeare" seinen "altdeutschen Studien" widmete.

Zusammen mit seinem engen Freund und bekannten Philologen J. J. Breitinger wurde er zum "Ältervater" und Protagonisten der Entdeckung "mittelalterlicher Literaturdenkmäler":

,Neben der *Heidelberger Handschrift der Minnesinger* lernte er auch noch den *Weingartner Codex* kennen. Hagedorn verschaffte ihm *Wigalois* und *Freidank*; in einer St. Galler Handschrift fand er *Willehalm* und *Parzival*; durch Goethes Vermittlung erhielt er *Veldeckes Aeneis*, und schliesslich wusste er noch die zürcherische Obrigkeit dahin zu bringen, einen Florentiner Codex, der *Tristan*, *Iwein* und *den armen Heinrich* in sich vereinigte, auf Staatskosten aufschreiben zu lassen. ⁴⁰³

- Der Schwäbische Zeitpunkt -

Ein starker Lokalpatriotismus ⁴⁰⁴ lässt sich an Bodmer erkennen, der die deutsche literarische Vergangenheit veredeln wollte, um sie gegen den Vorwurf der Barbarei zu verteidigen.

"Auch Teutsche können sich auf den Parnassus schwingen" behauptete Bodmer in seiner kleinen Literaturgeschichte, *Character der teutschen Gedichte* (1734). In seiner Schrift

³⁹⁸ Mertens (1998: 342).

³⁹⁹ Mertens (2004: 961).

⁴⁰⁰ Vgl. Mertens (1992: 58). Bodmers Aneignung des englischen Vorbilds definiert Mertens als ,das schweizerisch funktionalisierte "englische" Verständigungsmuster". Dem entnimmt der Schweizer insbesondere ,die ,Aufwertung der Natur, des Archaisch-Einfachen und der eigenen Vergangenheit". Diese Auffassung gehörte vor allem dem ,aufgeklärten Bürgertum" des 18. Jhs.. Die höfische Gesellschaft wurde nämlich aufgrund ihrer zugrundeliegenden 'Einheit" der Stände ('Berufsdichter" bzw. Fürsten als deren Mäzene und Dichter seinerseits) vom Bürgertum verherrlicht und idealisiert.

⁴⁰¹ Bender (1973: 35).

⁴⁰² Bezeichnung von Wieland, zitiert nach Mertens (1992: 55).

⁴⁰³ H. & H. Bodmer (1900: 42-43).

⁴⁰⁴ Vgl. Mertens (1992: 57). Der 'Lokalpatriotismus' Bodmers erreicht mit der Erkenntnis der zürcherischen Herkunft vom "Manesse-Kodex' seinen Höhepunkt. Das nahm der Schweizer Philologe als "Beweis für die kulturelle Blüte seiner Heimatstadt im Mittelalter". Bodmer erwog die "Möglichkeit einer eigenen Literatursprache der Schweiz".

versuchte er nachzuweisen, wie der Vorwurf der Barbarei "mindestens für das Zeitalter der Staufer unbegründet sei […]."

Der von ihm bezeichnete 'schwäbische Zeitpunct' hielt der Schweizer Philologe für die 'Blütezeit' der deutschen Literatur, in der 'die Alemannen' herrschten⁴⁰⁵.

Von Anfang an verherrlichte Bodmer die Zeit der Hohenstaufen als 'Blüteperiode', obwohl er noch kein *Nibelungenlied* sowie keinen "Minne-Kodex"⁴⁰⁶ entdeckt hatte. Das belegt sein berühmter Aufsatz, *Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause* (1743), wo er die Blüte der Stauferzeit auf soziologischer Basis ⁴⁰⁷ ('vortreffliche Umstände') gründete, dann mit 'verblüffendem Spürsinn'⁴⁰⁸ sogar die Existenz eines beträchtlichen Nachlasses erahnte.

Bodmers soziales Engagement zeigte seinen innersten Wunsch, "den Nachweis einer glanzvollen, den Nachbarländern ebenbürtigen literarischen Vergangenheit zu erbringen und gleichzeitig eine ebenso glänzende Zukunft vorzubereiten."

- Die französische Herkunft des Minnesangs -

Als größter Verdienst kommen Bodmer zwei gründliche Erkenntnisse ⁴¹⁰ auf dem Forschungsgebiet der 'altdeutschen Studien' zu.

Außer seiner These, die Dichtung der Stauferzeit sei "Gesellschaftspoesie der Höfe⁴¹¹ gewesen, erkannte er als erster die Verbindung zwischen "provenzalischer Troubadourpoesie⁴¹² und deutschem Minnesang. Seine Beobachtungen über den "Zusammenhang der deutschen und französischen Lyrik und Epik des Mittelalters⁴¹³ sammelte er im XIV Brief seiner *Neuen Kritischen Briefe* (1749)⁴¹⁴.

⁴⁰⁵ Vgl. Mertens (1998: 343). Die Hauptrolle der Alemannen erläutert Mertens als zielgerichtete Auseinandersetzung Bodmers zum "norddeutschen" Gottsched, Bodmers Gegner schlechthin in.

⁴⁰⁶ Bender (1973: 35).

⁴⁰⁷ Vgl. Mertens (2007: 160-61). Besonders lehnt sich Bodmer an T. Blackwells "Klimatheorie", die in seinem Aufsatz 'Enquiry into the Life and Writings of Homer" eine Anwendung findet. Mit Umständen sind "materialistische Begründungen" gemeint, wie z. B.,der Einsatz der Fürsten für die Blüte bzw. das Mäzenatentum".

⁴⁰⁸ H. & H. Bodmer (1900: 40).

⁴⁰⁹ Bender (1973: 35).

⁴¹⁰ Beide Erkenntnisse des Minnesangs als 'höfische Gesellschaftsdichtung' (1.) bzw. der französischen Herkunft 'mittelhochdeutscher Lyrik' (2.) assoziiert Mertens (1992: 61) unter der Kategorie 'Entstehungsumstände'.

⁴¹¹ Bender (1973: 36).

⁴¹² Bender (1973: 37).

⁴¹³ Betz (1900: 220).

⁴¹⁴ Bender (1973: 37).

Die provenzalische Literatur kannte er 'einzig und allein aus 'Jean de Nostradamus' Sammlung unglaubwürdiger Biographien: "Vie des plus célèbres et anciens poëtes provenceaux qui ont floury du temps des comtes de Provence"'⁴¹⁵ in der italienischen Ausgabe von M. Crescimbeni, *Storia della vulgar poesia* (1710)⁴¹⁶.

Trotz Bodmers begrenzter Kenntnisse der provenzalischen Tradition ergaben sich aus seinem Vergleich mit dem Repertoire des deutschen Minnesangs dennoch viele Gemeinsamkeiten, und zwar mit Bezug sowohl auf den 'Entstehungskontext' als auch auf die Denk- und 'Dichtarten der Minnesinger und der Troubadours'. ⁴¹⁷ Den Kontext veranschaulichte der Philologe 'sehr richtig' ⁴¹⁸:

,In dem genauen Umgange, den sie (die europäischen Nationen während der Kreuzzüge) mit einander hatten, wurden die Vorzüge, die Gebräuche, die Künste eines Volkes geschwinder zu dem andern gebracht. Die Deutschen mussten, wo nicht in Italien, und der Provenze, doch in den Zügen über Meer mit den provenzalischen Dichtern bekannt werden..... Die schwäbischen Dichter hatten (die Gewohnheit mit seiner Muse in dem Lande herumzuwandern) mit den Provenzalen gemein. Wie in der Provenz die Troubadours, die Jongleurs, und die Chanteurs sich zusammengesellten, den fürstlichen und gräflichen Höfen nachzuziehen, also machten in Deutschland die Tichter, die Fideler, und die Singer eben dergleichen Gesellschaften."

Was die 'Gleichheit der Art zu denken in der schwäbischen und provenzalischen Poesie '419 betrifft, nahm Bodmer eine Auswahl an Leitmotiven wahr:

"Gleiche Sorge für die Ehre der Geliebten, gleiche Verschwiegenheit, gleiche Höhe der Sehnsucht, gleiche Standhaftigkeit in der Aufwartung, gleiches Lob der Liebesbeschwerden. Wie werden öfters eine solche genaue Uebereinstimmung in dem Einfalle und seiner Ausbildung beobachten, dass man sich kaum enthalten kann, den einen für eine Uebersetzung des andern zu halten."

Ein großes Missverständnis liegt dagegen seiner Vermutung zugrunde, die Bezeichnungen "welsch" bzw. "provenzalisch" seien gleichbedeutend. Das beweist z. B. Bodmers falsche Interpretation des Verses "Von den wâlsch in tusch Zungen" am Schluss von *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg, aufgrund dessen er den *Wigalois* als deutsche Nachdichtung "aus

416 Mertens (1992: 61).

⁴¹⁵ Betz (1900: 220).

⁴¹⁷ Betz (1900: 221).

⁴¹⁸ Das Zitat in Klammern bzw. der darauffolgende Auszug aus Bodmers Brief sind beide Betz (1900: 221) entnommen.

⁴¹⁹ Das Zitat in Klammern bzw. der darauffolgende Exzerpt Bodmers gehen beide auf Betz (1900: 222-23) zurück.

dem Provenzalischen' definierte. Ähnlich verfuhr der Schweizer mit den anderen Artusromanen, wie sich diesem Zitat entnehmen lässt⁴²⁰:

,Fast alle bekannten französischen Epen, und die betreffenden deutschen Nachdichtungen, werden da mit mehr oder weniger Sicherheit auf provenzalische Urepen zurückgeführt: der Roman von der Tafelrunde, welcher der älteste sein soll, die Geschichte von Gamuret und seinem Sohne Percifal, das Gedicht von Alexander dem Grossen, ebenso wie der Roman von Lancillot vom See, "der unleugbar eines Provenzalen ist nämlich des Arnaut Daniel".

- Literarische Kritik -

Bodmers Interesse an der mittelhochdeutschen Literatur ging über das 'bloß antiquarische Interesse'⁴²¹ hinaus, erneuerte dann ihre Bedeutung für die Gegenwart, so dass er sich 'mindestens so sehr als Dichter des Neuen wie als Herausgeber und Bewahrer des Alten'⁴²² verstand.

Neben Bodmers Vorliebe für die Historiographie und die vaterländische Geschichte, die ihn zur Suche nach "Urkunden zur Geschichte Zürichs" - im Staatsarchiv als Freiwilliger - bzw. nach altdeutschen Texten antrieb, stand seine Neigung zur literarischen Kritik.

Seine Geschicktheit bewies er zum ersten Mal in der mit Breitinger und anderen Zürcher Freunden gegründeten Zeitschrift, *Diskurse der Maler* (1721)⁴²⁴, deren Inspirationsquelle Steele und Addisons *Spectator* war.

Große Anziehungskraft übten 'die neueren Literaturen'⁴²⁵ schon auf den jüngeren Bodmer aus, der eine gewisse Vorliebe für die englische ('von Addison bis zu Pope, Blackwell und Milton') und italienische Literatur ('Tasso und Dante') zeigte.

Ähnlich zum Zürcher "Zuschauer"⁴²⁶ enthielt die Zeitschrift "moralische Betrachtungen und manchmal scharf beobachtete Sittenschilderungen" zur Verbesserung des Geschmacks seiner Mitbürger, vor allem aber "die treffenden literarischen Urteile"⁴²⁷ Bodmers.

⁴²⁰ Die hier enthaltenen Notizen über Bodmers Missverständnis bzw. das darauffolgende Zitat sind beide Betz (1900: 222) entnommen.

⁴²¹ Bender (1973: 38).

⁴²² Mertens (1992: 59).

⁴²³ Bender (1973: 15).

⁴²⁴ Vgl. H. & H. Bodmer (1900: 8).

⁴²⁵ Das hier erwähnte Zitat bzw. die darauffolgenden Einschübe sind alle H. & H. Bodmer (1900: 24-25) entnommen.

⁴²⁶ H. & H. Bodmer (1900: 7).

⁴²⁷ H. & H. Bodmer (1900: 8).

Schon an der Bezeichnung "Maler" ('der Schriftsteller "male" in die Imagination des Lesers") lässt sich das Programm der 'zürcherischen Kunstanschauungen" erkennen, die sich vor allem dem Wesen der Poesie zuwandten.

Bodmers und Breitingers ,literarisch-ästhetische Untersuchungen' ⁴²⁹ fortsetzten und sammelten sie in ein systematisches Werk auf 5 Bände (1727-1741). Als ,Frucht gemeinsamer Forschung und sich erneuerndes Gedankenaustausches' ⁴³⁰ erweist sich ihre Poetik, die auf drei Kerngedanken basiert.

Zuerst ist die Poesie mit der Malerei verwandt, denn sie bezweckt ähnlich 'die Nachahmung der Wirklichkeit in Natur und Leben'. Bei der 'poetischen Malerei' geht es aber weniger um die eingehende Wiedergabe der Wirklichkeit als eher um eine "abstractio imaginationis", wodurch nur die Hauptzüge des Gegenstandes hervorgehoben werden.

Zweitens soll der Dichter nicht nur das Wahre darstellen, sondern er muss 'das Wahre als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen'. Hinter der Wirklichkeit steckt nämlich das Reich des 'Wunderbaren', das die Wirklichkeit um eine neue Dimension des 'Ungewohnten, Seltsamen und Außerordentlichen' bereichert (Begriff des "Neuen")⁴³¹.

Zu dritt kommt der *Endzweck* der Poesie als lehrhaftes "Werkzeug" zur Verbesserung der Menschheit durch die Vermittlung von Weisheit und Moral "auf angenehme Weise" ⁴³².

- Das Wunderbare -

Als ,vollkommenste Vereinigung ihrer Hauptforderungen' ⁴³³ erschien Bodmer und Breitinger die *Fabel*, die sie als ,ein lehrreiches Wunderbares' (J. Breitinger, *Kritische Dichtkunst 1. Band*, 1740)⁴³⁴ bezeichneten.

Diese kam sowohl ihrem Anspruch auf Lehrhaftigkeit (Endzweck) als auch ihrem Wunsch nach "Neuem und Wunderbaren" entgegen. Mit "Wunderbaren" wurde genau auf die "reizende Maske" hingedeutet, die den Sinn und die tiefsten Lehren verbirgt. Die "künstliche Verkleidung" ist aber nicht als reines Äußere sondern als Hauptteil zu

429 H. & H. Bodmer (1900: 18).

⁴²⁸ H. & H. Bodmer (1900: 8).

⁴³⁰ H. & H. Bodmer (1900: 20).

⁴³¹ Über die Zitate zu den 1. und 2. ,Gedanken' vgl. H. & H. Bodmer (1900: 21-22).

⁴³² Vgl. H. & H. Bodmer (1900: 23).

⁴³³ H. & H. Bodmer (1900: 23).

⁴³⁴ Bender (1973: 76).

⁴³⁵ Die zwei letzten Zitate in Klammern sind beiden Bender (1973: 76) entnommen.

verstehen, der die Sinnvermittlung fördert und "angenehm macht ('Trieb zum Nachdenken').

Bodmers und Breitingers Fabel-Auffassung stand in bitterer Auseinandersetzung mit der "Fabellehre" Lessings (1759), der das "Spannungsverhältnis" zwischen dem "cörperlichen und geistlichen Theil" erkannte, dennoch "die Fabel lediglich als halbliterarische Gattung gelten ließ"⁴³⁶. Trotz der Überschätzung der Fabel betrachteten jedoch die beiden Zürcher das Epos, vielmehr das Drama als "höchste Gattungen"⁴³⁷.

,Das Übermaß des "Wunderbaren", ⁴³⁸ erkannten Bodmer und Breitinger auch an den mittelalterlichen Literaturdenkmälern, u. a. den deutschen Artusroman und Minnesang. Die Aneignung des altdeutschen Repertoire nach eigener Gesinnung (gesellschaftlicher bzw. ,literarisch-ästhetischer") tritt an ihrem Werk hervor, wie Bender bemerkt⁴³⁹:

"Wie sehr die mittelalterlichen poetischen Denkmäler ihren ästhetischen Wünschen und ihrer patriotischen Gesinnung entgegenkamen, zeigt die Art, wie sie von ihnen rezipiert wurden."

3.1 J. J. Bodmers Fabel von Laudine

Zur 'Anerkennung altdeutscher Literatur' ⁴⁴⁰ trägt J. J. Bodmer durch die Verbreitung mittelalterlicher Texte bei:

,entweder *im alten Gewand* so gut wie unerschlossen belassen ("Minnesinger", die Ausgaben seines Schülers Myller) oder *in das Gewand der Zeit gekleidet* wie die "Rache der Schwester" (1767), den "Parcival" (1753), den "Gamuret", die "Jeschute", die "Fabel von Laudine" und die nibelungischen Balladen im neumodischen Percy-Stil (1780-81)⁴⁴¹. Die Resonanz war bei den fremd gebotenen Texten größer als bei den zeitgenössisch adaptierten. "⁴⁴²

Die Wiedererweckung der altdeutschen Literatur förderte der Schweizer Philologe auch durch eine "Anzahl freier Bearbeitungen", worunter die *Fabel von Laudine* (1780) zählt. Dieses Werk lässt sich insbesondere nicht nur mit Bodmers eigener literarischen

⁴³⁶ Zur "Fabellehre" Lessings und die daraufbezogenen Erwähnungen vgl. Bender (1973: 76).

⁴³⁷ H. & H. Bodmer (1900: 23). In dieser Hinsicht bemerkt Mertens (1992: 76) richtig, wie Bodmer nur 'die "hohen" oder lehrhaften Gattungen akzeptierte', während er mit 'spätmittelalterlichen Volksbüchern nichts hätte anfangen können.'

⁴³⁸ Mertens (1998: 343).

⁴³⁹ Bender (1973: 22).

⁴⁴⁰ Bender (1973: 40).

⁴⁴¹ Die Zeitangaben über das Verfassungsjahr von drei der im Zitat aufgezählten Werken sind Bender (1973: 40) entnommen.

⁴⁴² Mertens (2007: 159).

Produktion und 'Pflege der heimischen Dichtung' sondern auch mit seinem Studium fremder Literaturen assoziieren, worunter er eine gewisse Vorliebe für die englische Literatur zeigte.

In diesem Gebiet beschäftigte er sich vor allem mit der 'Thätigkeit des Übersetzens' ⁴⁴⁴. Erwähnenswert sind die in Deutschland bahnbrechende 'Miltonübersetzung' (*Johannn Miltons Verlust des Paradieses*, 1732 ⁴⁴⁵) bzw. die zwei darauffolgenden Versuche deutscher Übersetzungen von Samuel Butlers *Hudibras* (1737) und Alexander Popens *Duncias* (1747).

Im höchsten Alter überlieferte Bodmer Bishop Thomas Percys, *The Reliques of Ancient English Poetry* (1765)⁴⁴⁶ in seinen *Altenglischen Balladen* (2. Bände, 1780/81).

Trotz der Existenz anderer "Verdeutschungen" altenglischer Poesie, worunter Herders Volkslieder (1778/79) bzw. die *Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart*, herausgegeben von August Friedrich Ursinus (1777), zu nennen sind, bot der Schweizer einen weiteren "Hinweis auf diesen Schatz" durch seine Sammlung, deren Bedeutung "wesentlich auf ihrer Reichhaltigkeit beruht".

25 bzw. 13 Balladen (1. bzw. 2 Bände) aus Percys Volksliedern fasst das Werk Bodmers um, die dennoch nur eine "Auswahl aus der grossen Menge⁴⁵⁰ darstellen.

An der von Percy gesammelten heimischen Poesie erkannte Bodmer das wahre Gefühl und die Naivität des Ursprünglichen, dann mit der Hoffnung:

"man werde in diesen Balladen hundert Züge der Aufrichtigkeit, der Güte des Herzens, der Rechtschaffenheit, der Menschlichkeit, der Naife in der Schreibart auffassen". ⁴⁵¹

Nicht nur Nachdichtungen von Percys Balladen zählen zum Werk Bodmers, sondern auch "Beiträge zur Literatur der Minnesinger" ⁴⁵², wie die im 2. Band, *Altenglische und altschwäbische Balladen*, gesammelten: "Sivrits mördlicher Tod; die wahrsagenden Meerweiber; der Königinnen Zank bzw. Jestute" (2. B.: 150-58; 59-67; 68-78 bzw. 78-93).

⁴⁴³ H. & H. Bodmer (1900: 23).

⁴⁴⁴ Vetter (1900: 356).

⁴⁴⁵ H. & H. Bodmer (1900: 12).

⁴⁴⁶ Mertens (1998: 344).

⁴⁴⁷ Eschenburg J. J. (1783: 343).

⁴⁴⁸ Dieses Zitat sowie all die hier enthaltenen Notizen über Bodmers Beziehung zur englischen Literatur sind auf Vetter (1900: 356-60) zurückzuführen.

⁴⁴⁹ Vetter (1900: 359).

⁴⁵⁰ Vetter (1900: 359).

⁴⁵¹ Bodmer zitiert nach Vetter (1900: 358).

⁴⁵² Eschenburg (1783: 344).

Als "Gedichte aus des altschwäbischen Zeitalter"⁴⁵³ sind die drei ersten der Nibelungen Not, die letzte dem Parzifal Eschenbachs 454 entnommen.

3.1.1 Eine Ballade

Als "Zugabe" wird dagegen die Fabel von Laudine dem 1. Band, Altenglische Balladen Fabel von Laudine Siegeslied der Franken⁴⁵⁵, angehängt (1. B.: 181-89). Zusammen mit "Gawäns Heyrath und der Mantel der Keuschheit"⁴⁵⁶ (1. B: 110-26; 18-26) gehört sie zu Bodmers Nachdichtungen vom Artusstoff.

So führt Bodmer seine Ballade am Schluss des 1. Bandes ein, mit Schlussworten, die Zugang zur Nachdichtung bieten: Fabel; episches Gedicht bzw. schwäbischer Zeitpunkt.

Zugabe.

Fabel von Laudine, einem epischen Gedicht, aus dem schwäbischen Zeitpuncte. 457

Mit Zugabe bezeichnet der Schweizer Philologe seine angehängte Ballade, die zum großen Korpus der nach Percy gedichteten 'altenglischen Balladen' nämlich nicht gehört.

Dennoch wird sie der 'modernen Leitform' der Ballade angepasst, Bodmer verzichtet auf die traditionelle ,Hexameter-Fassung '458 und bemüht sich um die Beibehaltung Reimes. Dagegen hatte er schon immer eine starke Abneigung 459 gehegt, hier aber nutzt er den Reim zu einer originalgetreuen Wiedergabe von Percys Volksliedern.

Seine Unvertrautheit mit dem Versmass ("Freiheiten und Nachläßigkeiten des Silbenmaaßes' 460) rechtfertigt er, anfangs des 1. Bandes in seinen Erinnerungen, beim Hervorheben der 'Denkart' bzw. 'des menschlichen Gemüthes' der Lieder als deren authentischer "Werth":

Freilich der Werth dieser Lieder liegt weder in dem Tonmasse noch in dem Zeitmasse. Ihr Verdienst besteht in den Vorzügen eines Mannes von offenem,

⁴⁵³ Bodmer, *Altenglische und altschwäbische Balladen*, 2. Band, 1781 (Titelblatt).

⁴⁵⁴ All die hier genannten Gedichte und ihre jeweilige Herkunft sind nach Eschenburg (1783: 344) erwähnt.

⁴⁵⁵ Bodmer, Altenglische Balladen Fabel von Laudine Siegeslied der Franken, 1. Band, 1780 (Titelblatt).

456 Vetter (1900: 359). Beide Balladen , führen uns an den Hof des König Artus'.

⁴⁵⁷ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 181).

⁴⁵⁸ Beide Zitate gehen auf Mertens (1998: 344) zurück.

⁴⁵⁹ H. & H. Bodmer (1900: 24).

⁴⁶⁰ Eschenburg (1783: 342).

unverwahrtem, unverstelltem Herzen, der in der Einfalt seiner Denkart, die mehr nicht ist, als die Gefühle, die Gesichtspunkten, und die Gedanken, die aus der ersten Anlage des menschlichen Gemüthes und Verstandes hervorfallen, für sich fühlet und denket [...]. '461

Nach der Benennung 'Zugabe' folgt der Titel der *Iwein*-Nachdichtung Bodmers: *Fabel von Laudine*. Der '*Iwein*-Roman' wird bei Bodmer zur '*Laudine*-Fabel', im Sinn eines 'lehrreichen Wunderbaren'⁴⁶². Eine solche Auffassung des hartmannschen Werks (Fabel) lässt darauf schließen, dass besondere Komponenten vom *Iwein*-Roman bei der Rezeption Bodmers vorwiegen: seine Lehrhaftigkeit bzw. 'das Übermaß des "Wunderbaren" (Anderswelt). Weiter weist Bodmers Titel auf Laudine als Hauptfigur der Ballade hin, die den Ritter, Iwein, anscheinend vertritt.

Die Apposition, einem epischen Gedicht aus dem schwäbischen Zeitpuncte, folgt dem Titel der Ballade, sie spielt auf typisch literarisch-ästhetische Begriffe Bodmers an, die in der Einleitung zum 2. Band, Die Natur der Balladen, ausgeführt sind:

,Die Balladen sind im kleinen, was die Romanzen im grossen sind. Diese letztern sind die Epischen Gedichte der ritterschaftlichen Zeiten [...]. '463

Im Kleinen ist die Ballade ein 'episches Gedicht (Romanze) der ritterschaftlichen Zeiten', hier bestimmt eine Nachdichtung der 'Romanze' *Iwein* aus dem 'schwäbischen Zeitpunkt', d. h. aus der Stauferzeit⁴⁶⁴. Der Unterschied zum literarischen Genre der Romanzen liegt nicht nur im Umfang des Werks (quantitativ) sondern auch in seiner Handlung (qualitativ), wie Bodmer verdeutlicht:

,Die Balladen unterscheiden sich von den Romanzen dadurch, daß sie sich auf ein einziges Geschichtgen einschränken, anstatt daß die Romanzen die verschiedensten Zufälle eines Ritters in einem Cadre vereinigten, und vor seinem Tod nicht endigten. Wir haben noch viele Balladen die nichts anders als besondere Begegnisse sind, die aus dem Concert der grossen Romanzen ausgezogen sind [...]. ⁴⁶⁵

Das Übermaß des Abenteuerlichen⁴⁶⁶ (Abenteuerkette) wird nämlich in der Ballade auf ein einziges Abenteuer ('einziges Geschichtgen') eingeschränkt, das als ausgewählter Auszug aus dem 'Concert einer großen Romanz' zu verstehen ist.

⁴⁶¹ Bodmer, Altenglische Balladen Fabel von Laudine Siegeslied der Franken, 1. Band, 1780, S. IV.

⁴⁶² Vgl. Bodmers Poetik (Abschnitt III, 3).

⁴⁶³ Bodmer, Altenglische und altschwäbische Balladen, 2. Band, 1781, S. I.

⁴⁶⁴ Vgl . Abschnitt III, 3.

⁴⁶⁵ Bodmer, Altenglische und altschwäbische Balladen, 2. Band, 1781 S. I-II.

⁴⁶⁶ Vgl. Mertens (1992: 60) über Bodmers Fassung des Nibelungenliedes. 'Es zeigt sich, daß das mittelhochdeutsche Epos schlechter in die Poetik der Zeit zu integrieren war als die Lyrik, - es

Weiter betont Bodmer die Eigenart der Ballade als 'innovative' Gattung, dadurch dass er sie von den "Liedern" unterscheidet:

,Die Balladen wie die Romanzen sind nicht Lieder, ob sie gleich gesungen oder die Leier dabei gerührt wird [...]. '467

Im besonderen Fall der Fabel von Laudine, ist sie, wie Eschenburg richtig bemerkt, "der Inhalt eines epischen Gedichts aus dem schwäbischen Zeitpunkt'. 468 ,Im Kleinen' zeigt sich Bodmers Ballade hier als Zusammenfassung des Iwein-Gedichtes, d. h. als dessen Umriß, wie der Philologe selbst erkennt⁴⁶⁹:

'[...] wenn er seine Kräfte nur an der Ausführung eines Stückes des Gedichtes, wovon hier der Umriß vor ihm liget, prüfte."

Trotzdem konzentriert sich Bodmer nicht auf ein einziges Abenteuer, sondern reißt kurz beide Abenteuerzyklen des Iwein-Romans um. Das liegt vielleicht an der Einfachheit des Geflechtes, die er der Geschichte zuspricht:

"Die Erfindung ist ganz in den ritterschaftlichen Begriffen; der Spürhund in dem Gehirne hat sie aufgejagt. Der Plan hat seine Einfachheit, wiewol er mit Episoden durchkreutzet ist.

In zweierlei Hinsicht unterscheidet sich die Fabel von Laudine von der "Natur der Balladen', die Bodmer in seinem Prolog zum 2. Band erörtert.

Einerseits gibt sie die zweiteilige Abenteuerkette Iweins im Großen und Ganzen wieder, andererseits behält sie einen ritterschaftlichen (Erfindung in den ritterschaftlichen Begriffen') sowie außerordentlichen Stoff (Zauberwelt als Wunderbares), daher stellt sich dem Stoff der Balladen gegenüber, der gewöhnlich aus dem Alltagsleben genommen ist:

Aber gemeiniglich ist der Stof der Balladen nicht ritterschaftlich, sondern aus dem gemeinen Leben genommen. Es ist eine wirkliche Geschichte in dem ordentlichen Laufe der Natur, ohne Götter, Zauberer und Feen.

Das wunderbare entsteht da von der Seltenheit des Zufalls, und der Inhalt macht Eindruck auf das Herz, durch das Leiden und den Jammer, oder durch die besondre Gemüthsfassung, womit das Unglück aufgenommen wird. 470

verwendete das "Abenteuerliche und Unglaubliche", also "das Wunderbare" [...]im Übermaß, so dass Bodmer [...] müsse, um "für den Ruhm des schwäbischen Zeitpunktes" zu sorgen, "eine reife und einsichtsvolle Wahl" beachten [...].

⁴⁶⁷ Bodmer, *Altenglische und altschwäbische Balladen*, 2. Band, 1781 S. III.

⁴⁶⁸ Eschenburg (1783: 344).

⁴⁶⁹ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 187).

⁴⁷⁰ Bodmer, Altenglische und altschwäbische Balladen, 2. Band, 1781 S. II.

Die Eigenart der *Fabel von Laudine*, die in einem gewissen Sinn an der Grenze der Balladenform, wie Bodmer sie gezeichnet hat, liegt, könnte ihre Unabhängigkeit vom Korpus des 1. Bandes begründen, dann als *Zugabe*, die sogar einer Erwähnung für sich im Titel würdig ist.

3.1.2 Die Iwein-Bearbeitung

In das 'Gewand der Zeit gekleidet'⁴⁷¹ (Balladenform) tradierte Bodmer Hartmanns *Iwein*-Roman, den er einer Florentiner Handschrift aus dem 'Magliabecchischen Nachlasse'⁴⁷² entnommen hatte. Hier 'blieb das Gedicht Goldasten verborgen'⁴⁷³, zusammen mit *Dem Armen Heinrich* und *Tristan*, die 'der Florentiner Codex in sich vereinigte'⁴⁷⁴.

In seiner Nachdichtung zeichnet Bodmer das *Iwein*-Abenteuer im 'Umriß', gestaltet es aber neu und bietet seine eigene Interpretation des Werks.

Abgesehen von ihrem geringeren Umfang erscheint die *Fabel von Laudine* in gewisser Hinsicht von der Vorlage Hartmanns abweichend. Das zeigt sich vor allem in der vollständigen Auflösung der Dualität des Romans bezüglich von Struktur (1.), Spielorten (2.), Themen (3.) und Protagonisten (4.). Die Tendenz von Hartmanns *Iwein* zur Milderung der scharfen Kontraste von Chréstiens *Yvain*, dann vor allem in Bezug auf Themen und Hauptfiguren, trieb Bodmer bis zu ihrer Nivellierung und Vereinfachung.

Strukturell (1.) lässt sich keine echte Einteilung der Geschichte in zwei Zyklen identifizieren, Bodmer scheint sogar Iweins Abenteuer des 1. Zyklus mit denen des Zweiten zu verwechseln. Im Turnierurlaub stoßt der Ritter auf eine "Menge" Abenteuer, er erweist sich von Anfang an als Frauenretter und begegnet sogar einem Riesen⁴⁷⁵:

,[...] Er ritt über Berg und Thal Abentheuer zu suchen, und er fand deren die Menge. Eine Abentheuer folgte der andern. Die Befreiung der Unterdrückten Fräulein und die Kämpfe mit Riesen wurden bei ihm zur Leitenschaft [...].

⁴⁷¹ Mertens (2007: 159). Nur 1784 erschien die erste Veröffentlichung des mhd. Textes in der Ausgabe Bodmers Schülers, Cristoph Heinrich Myller: *Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII*, *XIII und XIV Jh.*, 2. Band. Vgl. Mertens (1998: 344) bzw. (1992: 61).

⁴⁷² Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 188, Anmerkung).

⁴⁷³ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 188, Anmerkung).

⁴⁷⁴ H. & H. Bodmer (1900: 43).

⁴⁷⁵ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 183). Über den Kampf mit dem Riesen Harpîn, dem einzigen Riesen im *Iwein*-Roman wird jedoch später auch berichtet (184).

Eine weitere Nachlässigkeit bei der Stoff-Wiedergabe stellt das Lob von Iweins Rechtschaffenheit in der Nacht beim Burgherrn des Schlimmsten Abenteuers, die der Ritter nach Bodmers Fabel⁴⁷⁶zusammen mit der Tocher des Burgherrn verbringt:

```
,Iwein erschlug sie,
aber die Tochter ließ er unberührt, wiewol man
ihm und ihr Ein Bette in der Kammer deckete [...].
```

Es ist dagegen bei Hartmann nicht von der Tochter des Burgherrn, sondern von Iweins Weggefährte, der Botin der jüngeren Schwester vom Schwarzen Dorn, die Rede⁴⁷⁷:

,Dô sî vol gâzen Als sie gegessen hatten unde unlange gesâzen, und nicht lange siztenblieben,

dô bette man in, bereitete man den

drei Weggefährten ihre Betten den gesellen allen drin,

durch ir gemach besunder. um ihrer Bequemlichkeit willen in einem besonderen Zimmer.

Was dagegen die Umgebung (2.) der Geschichte angeht, verzichtet Bodmer auf das "Zwei-Welten-Schema⁴⁷⁸, wonach der Artushof dem Quellenreich gegenübergestellt wird. Er konzentriert sich eher einzig und allein auf die "Anderswelt" (Quelle), als "Reich des Wunderbaren, 479, hier im literarischen Sinn.

Die Vorgeschichte, d. h. Kâlogrenants Bericht über seine schändliche Quellenaventüre am Artushof lässt Bodmer aus und beginnt seine Fabel mit Iweins Suche nach Abenteuer. Er führt sie als 'der Ritter der runden Tafel wärmster Wunsch' in die Geschichte ein.

Die berühmte Aventüredefinition valle bei Kâlogrenants Begegnung mit dem Waldschrat, ersetzt der Schweizer Philologe durch ein Zitat⁴⁸¹ aus Aristophanes, *Die Frösche*, die eine Analogie⁴⁸² zwischen Iweins Wunsch nach Abenteuer und dem Wunsch ,des Bacchus' in seiner Fahrt in die Hölle bietet:

"Iweins, wie der andern Ritter der runden Tafel wärmster Wunsch war des Bacchus beim Aristophones:

⁴⁷⁶ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 185).

⁴⁷⁷ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 6569-73.

⁴⁷⁸ Mertens (2004: 959).

⁴⁷⁹ Vgl. Bodmers Poetik (Das *Wunderbare*) in H. & H. Bodmer (1900: 21).

⁴⁸⁰ Von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 524-42.

⁴⁸¹ Aristophanes, Sämtliche Komödien, hrsg. von Newiger. Übersetzt von Seeger (Frankfurt M. 1845 - 1848), neubearb. von Newiger und Rau, München 1976, S.475-80. ,Ich wünschte sehr, es käin etwas, ich fände ein Abenteuer, das die Fahrt verlohnt."

⁴⁸² Die Vertrautheit Bodmers mit den Klassikern verdankt der Schweizer seiner Ausbildung beim Carolinum in Zürich (Collegium humanitatis), wo er 1725 den Lehrstuhl für vaterländische Geschichte erhielt. Typisch für Bodmer ist die Verankerung des "romantischen Elementes" im Antiken. Vgl. H. & H. Bodmer (1900: 14; 39).

'ἐγὰ δέ γ' εὐξαίμην ὰν ἐντυχεῖν τινι, λαβεῖν τ' ἀγώνισμ' ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ. ' 483

Er unterfieng sich, das Abentheuer des goldenen Beckens zu prüfen [...]. 484

Auf diese Weise lässt Bodmer den Artushof beiseite und macht das Quellenreich als "Ausgangs- bzw. Zielort' der Geschichte. Auffallend wird der Leser sofort in das Ritual des Quellengusses eingeweiht, das als anscheinend bereits bekanntes "Abentheuer des goldenen Beckens' vorgestellt wird.

Nur einmal wird in der Ballade auf König Artus hingedeutet, der zusammen mit den 'alten Rittern' der Tafelrunde am Kampf zwischen Iwein und 'Gawän' teilnimmt. Das Duell findet aber nochmal nicht am Artushof sondern in seiner Umgebung ('vor dem Gezelte des Königs Artuses') statt:

,[...] Der Kampf geschah vor dem Gezelte des Königs Artuses. Er war von den hartnäckigsten vom Morgen bis in die Nacht. Beide hatten sich dem König, und sie selbst waren einander verborgen. Alte Ritter der runden Tafel erstaunten, als sie in Gawän und Iwein die brüderlichsten Schildgefährten erkannten [...]. (485

Die Randstellung der arthurischen Welt in Bodmers *Fabel*, der nur eine bloße Anspielung am Ende der Ballade gewidmet wird, geht einerseits in die Natur des *Iwein*-Romans - zuerst als Artusdichtung (aufgrund der Präsenz Artus und seines Hofs) - über. Andererseits führt sie dazu, dass Iwein kaum als Mitglied der arthurischen Gesellschaft und 'Ritter der Tafelrunde' dargestellt wird, sondern eher als 'Einzelgänger', dessen Verhalten unbegründet bleibt.

Im 1. Zyklus wird Iwein zweimal Protagonist selbstbezweckter Unternehmen. Sowohl für Iweins Abenteuerfahrt als auch für seinen Turnierurlaub scheint kein eigentlicher Beweggrund zu bestehen. Weder aus Verwandtenrache (kein Hinweis auf Kâlogrenants Schande) sucht Iwein anfangs der Ballade Abenteuer nach, noch folgt sein einjähriger Turnierurlaub der Mahnrede Gaweins über die Pflichten eines Tafelritters. Dafür zeigt sich Iwein selbstverantwortlich, so dass sich sowohl der Tod Askalôns als auch das

⁴⁸³ Aristophanes, Ἀριστοφάνους Βάτραχοι (*die Frösche*), ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, Oxford. 1907, 282-83.

⁴⁸⁴ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 181).

⁴⁸⁵ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 185-86).

Terminversäumnis bzw. Iweins folgende Verfehlung als Ehemann und Quellenherr Laudines als unentschuldigt erweisen:

```
Abenteuerfahrt
```

, Er unterfieng sich, das Abentheuer des goldenen Beckens zu prüfen [...].

Turnierurlaub

,Nach einiger Zeit erwachte der Geist der Ritterschaft in ihm mit solchem Drang, daß er nicht ruhete, bis seine schöne Frau ihm erlaubte, ein volles Jahr auf Abentheuer zu gehen [...]. 486

Iweins Bewusstwerdung nach dem Fristversäumnis erscheint nochmal als individueller Prozess des Ritters, dem tiefe Reue und Wahnsinn zur Folge kommen⁴⁸⁷:

,[...] Die Befreiung der Unterdrückten Fräulein und die Kämpfe mit Riesen wurden bei ihm zur Leit enschaft, er vergaß sich selbst und Laudinen, und viele Monate waren über das bestimmte Ziel verflossen, als ihm der Gedanke an sein Versprechen kam. Er kam vor Reue und Wehmuth von Sinnen, und lief eine lange Zeit nacket und bloß mit dem Wilde in den wildesten Gegenden. [...]

Die Beseitigung des Artushofs und das Außenseitertum Iweins, die sich bei Hartmann implizit erkennen lassen, werden hier bis zum Extrem getrieben, so dass die Abwesenheit des Artushofs als "Vergleichsmaßstab und identifizierendes Wertsystem" Iweins Verhalten in ein schlechtes Licht rückt, statt seine Unabhängigkeit von der arthurischen Gesellschaft hervorzuheben.

Für die "Nebenrolle" Iweins in Bodmers Ballade ist vermutlich die Erwähnung Laudines im Titel, *Fabel von Laudine*, als Anzeichen zu verstehen. Die Zentralität der Quellenherrin wird im Laufe der Ballade weiter bestätigt.

Nach seinem Umriß der Geschichte kommentiert Bodmer über den Handlungsstrang des "Gedichtes" und weist auf 'die verwirrte Liebe der Dame" als dessen Angel hin 488:

,[...] Immer drehet die Geschichte sich um die verwirrte Liebe der Dame wie auf dem Angel herum, gehet

⁴⁸⁶ Bodmer, Fabel von Laudine (1780: 181; 183).

⁴⁸⁷ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 183).

⁴⁸⁸ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 187).

von da aus und läuft dahin zurück [...].

Bemerkenswert ist auch die "**Doppelthematik**" (3.) auf eine einzige Dimension reduziert, die von Liebe (Angel). Die politische Herrschaft als Eigenart des Quellenreiches tritt in der Fabel meistens nicht hervor, dennoch wird in Lunetes "Rath" an die "Notwendigkeit" der Quelle erinnert:

"Sie stellte ihr die Nothwendigkeit vor, daß sie einen Schützer des goldenen Beckens, ihrer Gefilde und ihrer Burg suchen müßte, und schloß, daß der tüchtigste wohl der sein würde, der ihren Mann erschlagen hatte."

Außer Laudine tritt die Gestalt Lunetes als "weibliche Hauptfigur" in der Ballade her, der Bodmer sogar ein Lob schenkt, dann ihre Bedeutung in der Literatur in der angehängten Anmerkung zur Fabel unterstreicht:

Lob

,[...] Ihre Kammerfrau gab ihm einen Ring, der ihn unsichtbar machete. Diese ist Lunete, die von den Minnesingern allemal als das Muster der Güte, der Klugheit und des Verstandes gepriesen wird.' Anmerkung

"Eschilbach in seinem Parcifal, die Dichter des Wigolais und der Winsbekin gedenken der Lunete mit grossem Lobe [...]."

Was die **Hauptfiguren** (4.) des *Iwein*-Romans betrifft, unterscheidet sich die 'Triade Iwein-Laudine-Lunete' in Bodmers Ballade, vielmehr treten allerdings die zwei Frauenfiguren in den Vordergrund.

Bodmers Rücksicht auf das Frauenlob sowie seine Hervorhebung des "Minne-Themas" lassen sich vermutlich mit seinem Interesse am *Minnesang* verbinden, der ihm Zugang zur altschwäbischen Literatur bot. Hartmann wird zuerst als Minnedichter "mit einer großen Leidenschaft für die Dichtkunst" vorgestellt, wie er im *Iwein-*Prolog (Auszug) selbst erklärt:

,Der Verfasser ist Hartmann von Ouwe ein Ritter aus Franken, von welchem wir Minnelieder haben. In einem derselben sagt er, daß er seiner Ge-

⁴⁸⁹ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 182).

liebten zu gefallen über Meer gegangen sei, als der Sultan Salatin schon gestorben war; die Sarazenen zu bekämpfen, hätt er sonst nimmer einen Fuß aus Franken gesetzt. [...]. ⁴⁹⁰.

Auf die doppelte Identität der Hauptgestalten vom *Iwein*-Roman, d. h. die Darstellung Laudines als *vrouwe* und *wîp* bzw. Iweins als 'Iwein-Löwenritter', achtet der Schweizer Philologe nicht, sondern konzentriert sich eher auf eine einzige Seite ihres Charakters⁴⁹¹.

3.1.3 Die Fabel von Laudine in der Iwein-Rezeption⁴⁹²

Die Anwendung des theoretischen Ansatzes von "Polysystem Theory" zur Betrachtung der *Fabel von Laudine* Bodmers in der *Iwein*-Rezeption (Neuzeit) gewährt hier einen Einblick in ihre Natur als "Bearbeitung".

Zuerst lässt sich Bodmers Ballade unter den Kategorien der *intersystemischen* Interpretation' als 'Rewriting'⁴⁹³ einschätzen. Sie weist nämlich einen gewissen Grad an Bearbeitung auf, die über die bloße *linguistische* Variation mit Abweichungen im Geflecht ('Umriß') zwar aber vor allem in der Form (Ballade) weit hinausgeht.

In Anlehnung an das 'Target-Oriented Approach' Tourys⁴⁹⁴ lässt sich der Normensatz, wonach sich J. J. Bodmer mit seiner Umschöpfung⁴⁹⁵ beschäftigte, identifizieren.

In erster Linie wollte sich der Schweizer an ein 'größeres Publikum'⁴⁹⁶ wenden, wofür eine moderne 'fremd gebotene'⁴⁹⁷ Fassung des *Iwein*-Romans anscheinend geeigneter war.

Zu einer größeren Verbreitung seiner Nachdichtung passte dann Bodmer Hartmanns Artusroman an den neuen deutschen Zielkontext beim Rückgriff auf die "moderne Leitform der Ballade" im "neumodischen Percy-Stil" an. Verpflichtet war er demnach dem entlehnten Vorbild (in Verbindung mit Englands "literary polysystem") der englischen Ballade, die in den "Ossianschen Dichtungen", besonders in T. Percys *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) ihre Erscheinungsformen fand.

⁴⁹⁰ Bodmer, Fabel von Laudine (1780: 187; Anmerkung').

⁴⁹¹ Diese Vereinfachung ergibt sich in erster Linie aus der Vernachlässigung des politischen Themas.

⁴⁹² All die hier verwendeten Fachwörter verweisen auf die Begriffe der *Polysystemic* bzw. *Target-Oriented* Ansätze Even-Zohars (1990) und Tourys (1995). Vgl. Abschnitt III, 1. dieser Arbeit.

⁴⁹³ Eco (2001: 106). All die Bezeichnungen in Klammern sind hier auf Ecos Werk zurückzuführen.

⁴⁹⁴ Toury (1995: 53-69, *The Nature and Role of Norms in Translation*).

⁴⁹⁵ Mertens (1992: 65).

⁴⁹⁶ Mertens (1992: 56).

⁴⁹⁷ Mertens (2007: 159). 'Die Resonanz war bei den fremd gebotenen Texten größer als bei den zeitgenössisch adaptierten.'

⁴⁹⁸ Mertens (1998: 344).

⁴⁹⁹ Mertens (2007: 159).

Außer der 'initial norm' verfuhr der Philologe verhältnismässig frei mit der *Iwein*-Umschreibung, die er nach seiner Eigeninitiative unternahm. Zur Aneignung des *Iwein*-Romans ging Bodmer zuerst von seiner Poetik aus, er erkannte an Hartmann besonders das Übermaß an Wunderbarem und Lehrhaftem das, in der Anderswelt Laudines herrschte. Die Vorliebe für diese Dimension brachte mit sich die Beseitigung des Artushofs bzw. die Nebenrolle Iweins in der Ballade Laudine zugunsten.

Bodmers Vernachlässigung des 'Arthurischen' lässt eine beabsichtigte Abweichung vermuten, worin entweder die Betrachtung des Arthurischen als 'veraltet' (für ein modernes Publikum) oder eine patriotische Motivation, nämlich eine Beseitigung aufgrund des französischen Ursprungs' vom Artus-Stoff, begründet sein könnte. Ähnlich schenkte Bodmer der Gewitterquelle keine originalgetreue Darstellung, der dagegen ihre Funktion als 'Herrschaftsbereich' entzogen wurde. Der Randstellung des Artushofs scheint demnach kein anderer Grund zu unterliegen, als Bodmers Aneignung der mittelalterlichen Dichtung einzig und allein nach eigener Gesinnung, daher die Hervorhebung des - in der Figur Laudines als Quellenfee verkörperten - Wunderbaren.

In Bodmers Lebenswerk spielte jedoch ein verbreiteter lokaler Patriotismus die Hauptrolle. Seine patriotische Motivation lag vornehmlich in der Wiedererweckung der altdeutschen Dichtung ("Ältervater^{,501}) zur Hervorhebung der literarischen Vergangenheit Deutschlands bzw. zur Begründung der deutschen Literatur und Behauptung ihrer Ebenbürtigkeit den Nachbarländern gegenüber⁵⁰².

Die Förderung der altdeutschen Studien unterstützte der Schweizer Philologe auch in seiner Anmerkung⁵⁰³ zur *Fabel von Laudine*:

,[...] Es sind in bekannten alten Bibliotheken von den besten Dichtern des altschwäbischen Zeitpunktes noch viele vorhanden, auf Pergament, nett, und von dem Zeitalter der Verfasser; An diesen würde man der deutschen Litteratur einen Schatz liefern, der dieselbe Epoche in dem vortheilhaftesten Licht zeigen, und alle andern spätern, unächten und verfälschten Abschriften der guten und der schlechten Verfasser entbehrlich machen würde.

^{500 &}lt;a href="http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption">http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption. Die wenige Anerkennung des *Iwein-*Romans in den 18. und 19. Jh. liege an seiner französischen Herkunft.

⁵⁰¹ Wieland zitiert nach Mertens (1992: 55).

⁵⁰² Bender (1973: 35).

⁵⁰³ Bodmer, Fabel von Laudine (1780: 188-89, Anmerkung').

Weiter stand hinter Bodmers Werk auch ein "moralisch-didaktischer Impuls⁵⁰⁴, da die literarischen Denkmäler des deutschen Mittelalters auch zur "Verbesserung von Geschmack und Sitten seiner Mitbürger⁵⁰⁵ beitragen sollten. Dadurch (vor allem im Minnesang) ließen sich nach Bodmer "Verhaltensmuster" vermitteln.

Dafür beispielhaft ist das 'Ritterlob' im Exzerpt aus Hartmanns Iwein-Roman, das Bodmer für seine Ballade auswählte. Musterhaft zeigt sich hier der Protagonist in seiner Nacht beim Gastherrn, ,dessen Tochter (,unsippiu maget') er trotz der Nähe (alsô nâhen lac') ,unberührt ließ', er beweist sich damit als Mann von seltener Anständigkeit (,biderbe man')⁵⁰⁷:

Der Poet sagt:

Swer das vúr ein Wunder Im selber saget Daz ein ungesippe maget Nahts als nahe lach Mit der er anders niht en phlag Der enweiz daz ein biderbe man Sich des wol enthaben chan Des er sich enthaben wil Weiz Got der ist aber nu niht vil.

Besonders den zeitgenössischen Dichtern widmete Bodmer überdies seinen Wunsch nach Erneuerung der Dichtersprache ("Heil- und Erfrischungsbad") 508, die das Poetische verloren hatte, zwar durch die Einführung des "mittelalterlichen Wortguts der Dichtersprache'. An seine Zeitgenossen wendet sich Bodmer auch am Ende der Fabel von Laudine 509, wo ,seine Dichter' aufgefordert werden, die Geschicktheit Hartmanns einzuschätzen:

,[...] Einer von unsern Dichtern, der sich für ein Genie hält, kann sich durch sich selbst von dem Dichtungsvermögen, von der Ausbildungs- und Ausdrucksstärke unsers Poeten überzeugen, wenn er seine Kräfte nur an der Ausführung eines Stückes des Gedichtes, wovon hier der Umriß vor ihm liget, prüfte [...].

⁵⁰⁴ Mertens (1992: 56-57).

⁵⁰⁵ H. & H. Bodmer (1900: 8).

⁵⁰⁶ Mertens (1992: 57). Vgl. 'die Artigkeit in den Manieren der Mädchen [...]; die Schamhaftigkeit junger Leuten'. ⁵⁰⁷ Exzerpt aus Hartmanns *Iwein* (vv. 6574-82) wiedergegeben nach Bodmer, *Fabel von Laudine*

⁵⁰⁸ Bodmer zitiert nach Mertens (1992: 61-62).

⁵⁰⁹ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 187).

Abgesehen von den zielgerichteten Interessen an der Mittelalterforschung lässt sich an Bodmers Werk die zugrunde liegende Bemühung um die Erweckung der altdeutschen Literatur und ihre Erneuerung für die Gegenwart erkennen.

Die unermüdliche Suche nach altdeutschen Texten unternahm der Schweizer Philologe zuerst allein, zwar aber auch "unter Anspannung aller geeigneten Hilfskräfte"⁵¹⁰. Auf das Engagement der "zürcherischen Obrigkeit"⁵¹¹achtete Bodmer auch zur Finanzierung der Transkription des "Florentinen Codex", der *Tristan*, *Iwein* und *Den armen Heinrich* überlieferte. Auf Staatskosten erfolgten die Transkription danach die Veröffentlichung der mittelalterlichen Epen durch Bodmers Schüler, Cristoph Heinrich Myller, in der *Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII*, *XIII und XIV Jh.*, 1./2. Band (1782/1784).

Trotz seiner 'rastlosen Thätigkeit'⁵¹² fand Bodmer bei seinen Zeitgenossen nur geringe Anerkennung und beklagte, 'daß seine Editionen liegenblieben und keine breite Beschäftigung mit der mittelalterlichen Literatur initiierten'⁵¹³. Das 'größere Publikum' erreichte Bodmer nicht, wie sein Nachfolger Ludwig Tieck in der 'Vorrede' seiner *Minnelieder* von 1803 feststellte⁵¹⁴:

"Ohngeachtet dieser Bemühungen [sc. der Gelehrten] ist das größere Publikum immer noch mit der älteren deutschen Zeit unbekannt geblieben, es sind dadurch nur immer wieder Gelehrte veranlaßt worden, Untersuchungen anzustellen, und die Wirkung, welche sie beabsichtigten, ist noch auf keine Weise erreicht worden".

Weiter bemerkt er,

,daß das Studium der Gedichte, welche im Druck erschienen sind, mit Mühe verbunden und das völlige Verständniß dem Ungelehrten fast unmöglich ist.

Die altdeutsche Literatur blieb also lange nur eine "Angelegenheit der Spezialisten" und erfuhr offenbar keine Beliebtheit bei den "Ungelehrten". Bodmers Bemühung wurde dennoch im Kreis der Spezialisten schon von Anfang an höchst gepriesen, wie das Zitat

110

⁵¹⁰ H. & H. Bodmer (1900: 40).

⁵¹¹ H. & H. Bodmer (1900: 42).

⁵¹² H. & H. Bodmer (1900: 43).

⁵¹³ C. Brinker-Gaber, *Poetisch-wissenschaftliche Mittelalterrezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 309), Göppingen 1980, S. 48, zitiert nach Mertens (2007: 160).

⁵¹⁴ Beide Zitate aus Ludwig Tiecks Vorrede (*Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, Berlin 1803) sind nach Mertens (1992: 56) erwähnt.

⁵¹⁵ Mertens (1992: 76).

Herders bezeugt, der ihm der Verdienst zusprach, 'die Nation lieb und teuer gemacht zu haben. ¹516

Wirkungslos blieb allerdings im Allgemeinen die *Fabel von Laudine*, deren Mißerfolg wahrscheinlich an ihrer Natur als 'Umschöpfung' liegen könnte, wie Mertens andeutet⁵¹⁷:

Das lag gewiß einerseits an der Eigenart des (mittelalterlichen) Textes, die eine Integration in die zeitgenössiche Dichtung kaum möglich machte [...].

Trotz Bodmers Versuch, Hartmanns 'episches Gedicht' (*Iwein*) zu erneuern und damit dessen Aneignung dem modernen Publikum zu erleichtern, war das unerfahrene 'größere Publikum' noch nicht bereit, das bahnbrechende Werk Bodmers anzunehmen.

Aus mangelnder Aufgeschlossenheit seiner Zeitgenossen blieb die *Iwein*-Ballade leider nur am Rand Bodmers Eigenproduktion, vielmehr als Einzelerscheinung im 'Literary Polysystem' der Neuzeit.

Iwein im deutschen literarischen Polysystem

b) ,in der Neuzeit' (18. Jh.) Ausgangstext (A): Hartmanns von Aue Iwein⁵¹⁸

Zieltext (B): J. J. Bodmers Fabel von Laudine

Autorschaft: AUTOR SELBST

Freiwilliger = patriotische Motivation: sorgt für die Staatsunterstützung

(auf Staatskosten: Abschreibung des Florentiner Codex - C.

Myllers Sammlung, u. a. Iwein)

Adressaten: modernes größeres Publikum [eigentlich: Schicht der Gebildeten]

Modelle: FORM: Englische Ballade (literarisches Polysystem Englands)

- Ossians Balladen

- T. Percys, The Reliques of Ancient English Poetry

STOFF: Episches Gedicht aus dem schwäbischen Zeitpunkt

Transfer: INDIREKT = Intersystemische Interpretation: REWRITING

Zielnormen: Akzeptanz bei:

MODERNEM Publikum

⁵¹⁶ Herder zitiert nach H. & H. Bodmer (1900: 44).

_

⁵¹⁷ Mertens (1992: 68).

⁵¹⁸ Von Aue, *Iwein: Urtext und Übersetzung 4, überarbeitete Auflage*, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New York: De Gruyter 2001.

- Sprache (nhd.): mit dem mhd. nicht vertraut;

- Form: neue Kleidung = Leitform der Ballade (neumodischer Percy-Stil)

PERIPHERE = *nicht* kanonisiertes Repertoire (erfolglos: *sekundärer* Charakter) ungünstige Umstände (*closeness* des Zielsystems)

Funktion: + Förderung der altdeutschen Dichtung als ,literarische Vergangenheit' zur Begründung der deutschen Literatur (Lokalpatriotismus 35)

+ moralisch-didaktisches: Sitten (Mitbürger - Mädchen; junge Leute)

+ sprachpflegerisches/-bildnerisches: Poetisches in der Sprache (Dichter)

3.2 A. Klughardts Iwein-Oper

Bei der Mittelalter-Rezeption kannte der *Iwein*-Stoff in der Neuzeit nur geringe Berücksichtigung. Das lag vermutlich an dem französischen Ursprung des Romans, der daher in dem 'national geprägten 18. und 19. Jh. weniger Anerkennung fand. Größere Beliebtheit erfreuten sich dagegen die deutschen Sagen, u. a. die *Nibelungen* und *Parzival* 20.

Eine 'Gegentendenz' stellte 1780 die *Fabel von Laudine* Bodmers dar, der 'als Aufklärer' die Vorurteile seiner Zeitgenossen überging zwar 'schon eher dem romantischen Kulturraum offen gegenüberstand'⁵²¹. Unter dem Einfluss des Schweizer Philologen wurde der *Iwein*-Roman 1784 durch seinen Schüler, Christoph Heinrich Myller in der *Sammlung deutscher Gedichte*, 2. *Band*, erstmals veröffentlicht. Kurz darauf begann die 'Zeit der zweisprachigen Ausgaben'⁵²², worunter die erste Edition Karl Michaelers (Wien, 1786) bzw. die 'kritische Ausgabe' G. Friedrich Beneckes und Karl Lachmanns (1827) erwähnenswert sind.

In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. weckte der *Iwein*-Stoff sogar das Interesse des Dirigenten und Komponisten August Klughardts, dessen *Iwein*-Oper⁵²³ 1879 in Neustrelitz uraufgeführt wurde⁵²⁴.

⁵¹⁹ http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption>.

^{520 &}lt;a href="http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption">http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption. Trotz seiner Verpflichtung dem chrestienschen Vorbild wurde nämlich Parzival erst vom deutschen Dichter Wolfram von Eschenbach vollendet.

⁵²¹ http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption>.

^{522 &}lt; http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption>.

⁵²³ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878.

⁵²⁴ Mertens (1998: 346).

- Artus-Oper -

Das Bühnenwerk Klughardts reiht sich in die "verstärkste Prodution" der 90er Jahre des 19. Jhs. ein, die "statistisch gesehen die meisten Mittelalteropern hervorgebracht haben" Die Entwicklung der Artussage in der Musikgeschichte geht auf das Ende des 17. Jhs. zurück. Lediglich britische Komponisten eigneten sich ursprünglich das "Artus-Sujet" an, so lässt sich die Begründung der Artus-Oper zuerst als "britisch-nationale Angelegenheit" definieren. 1691 wurde Henry Purcells *King Arthur or The British Worthy* im Dorset Garden in London uraufgeführt. Dasselbe Libretto J. Drydens wurde 1770 von Thomas Arne inszeniert. Zur britischen Tradition der Artus-Oper zählen weiter C. Dibdin, *The Institution of the Garther or Arthur's Tableau Restored* (1771); F. Corder, *La Morte d'Arthur* (1879) bzw. F. Bennet, *King Arthur* (1886).

Nur um die Mitte des 19. Jhs., 150 Jahre nach der Einführung der Artussage in die britische Operngeschichte, wurde die Artus-Oper zum "gesamteuropäischen Kulturphänomen". Die romantische "Mittelalterbegeisterung" förderte die Popularisierung des Artus-Sujets, das auch außerhalb Großbritanniens großen Erfolg efuhr.

- Wagner -

In Deutschland fand die Artus-Oper in Richard Wagner ihren Vertreter schlechthin, der mit *Lohengrin* (1850) den Anfang machte. Trotz der in Deutschland erfolglosen, Wiederbelebung mittelalterlicher Dichtung' ⁵²⁶, die ausschließlich auf den Kreis der begeistertsten Spezialisten eingeschränkt blieb, zählte Wagner zu deren begeistertsten Lesern, er verfügte in seiner Dresdner Bibliothek über 'alle erreichbaren mittelhochdeutschen Texte' ⁵²⁷, u. a.:

,die Grimmsche Ausgabe des >Armen Heinrich<, Benecke/Lachmann >Iwein< und Lachmanns Wolfram-Ausgabe von 1833 - dazu eine Fülle von Texteditionen der dreißiger und vierziger Jahre, dazu auch die >Zeitschrift für deutsches Alterthum< seit ihrem ersten Jahrgang. ⁵²⁸

⁵²⁷ Mertens (1998: 345).

Beide Zitate sind <www.buehnenkoeln.de> entnommen (*Die Artussage in der Operngeschichte*). Darauf ist der ganze Exkurs über die Entwicklung des Artussujets in der Musikgeschichte zu verweisen.

⁵²⁶ Mertens (1998: 345).

⁵²⁸ Bodmer (1992: 65).

Der mittelalterliche Stoff erfreute sich dank Wagners Bühnenwerken 529 auch beim das, wie Eduard größeren Publikum' viel Beliebtheit, Hanslick in seiner Uraufführungskritik zur K. Goldmarks Oper Merlin (11. 1886) scharf beobachtet:

mit dem heiligen Gral und seinen Rittern seit Richard Wagner auf Du und Du ist. 530

Der unbegrenzte Erfolg Wagners lag an seiner ,romantischen Wiederbelebung des Mittelalters'531, in dem die Sagen und alte Mythen als "Nationalepos" gefühlt, durch die Musik als "Möglichkeit der romantischen-intuitiven Vermittlung" zur "Nationaloper" Nationaloper". wurden. Bemerkenswert ist Wagners programmatischer Verzicht auf die Inszenierung des Arthurischen (französische Herkunft) auf der Opernbühne, das von Anfang an vermieden (Brief an M. Wesendonck, 1860: Erec-Oper in Absicht; nie skizziert) oder sorgsam eliminiert wurde (Bühnenweihfestspiel Parsifal, UA 1882).

Obwohl der deutsche Komponist als ,intuitiv verstehender (und mißverstehender) Leser ⁶³⁴ zu bezeichnen ist, bleibt seine Mittlerrolle in der Rezeption der literarischen Denkmäler vom Mittelalter unbestritten:

, Vor und über allen Gelehrten wurde Wagner ja auch zum wirkmächtigsten "Mittler des Mittelalters"535.

Vor allem kommt Wagner der Verdienst zu, eine neue Form⁵³⁶ erfunden zu haben, die epische - dramatische und lyrische Elemente 537 in sich vereint und damit den neuschöpft. Der Mythos erneuert sich im Rahmen eines mittelalterlichen Stoff Gesamtkunstwerks, wo die Verschmelzung von Poesie, Musik und Drama (Wort - Ton -Drama) die mythische Wahrheit evoziert und wiedererweckt.

Zur ästhetischen Erfahrung des Mythos verhilft die Musik (Ton), die jede feste Form abwehrt und sich in stetige harmonische bzw. klangliche Verwandlung auflöst (durchkomponiert). Aus dem ewigen Fluss tauchen die Leitmotive auf, die das Gefühl des Zuhörers orientieren und intuitive Assoziationen mit Bildern und Ereignissen hervorrufen. Auf der Bühne vollzieht sich die Sinnvermittlung durch Aktion und Mimik (Drama); die

⁵²⁹ Zu einer ausführlichen Erörterung Wagners Opern bzw. deren Stoffe vgl. Lebede (1922: 64-78).

^{530 &}lt;www.buehnenkoeln.de>.

⁵³¹ Bodmer (1992: 79).

⁵³² Bodmer (1992: 79).

⁵³³ Beide Bezeichnungen 'Nationalepos bzw. Nationaloper' sind Eichner (2008: 56) entnommen.

⁵³⁴ Bodmer (1992: 76).

⁵³⁵ Bodmer (1992: 65).

⁵³⁶ Die hier enthaltenen Notizen über die Ästhetik Wagners sind alle auf Vinay (1999: 333-40)

⁵³⁷ Bodmer (1992: 79).

Poesie (Wort) hallt in der Seele wider, erweckt den mythischen Stoff und verknüpft die Textbilder durch Klang und Rhetorik (*Stabreim*).

Die bahnbrechende Auffassung des Dramas als 'Gesamtkunstwerks' erklärte R. Wagner in seinen ästhetischen Schriften, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) bzw. *Oper und Drama* (1850-51)⁵³⁸. Mit seinem großartigen Lebenswerk wurde der deutsche Komponist zu einem 'vorläufigen Vollender des musikalischen Dramas'⁵³⁹, indem er 'zu einer eigenen Form gelang'⁵⁴⁰, wovon kaum abzusehen war⁵⁴¹:

"In sich fest geschlossen steht das Gesamtwerk Richard Wagners da. Ein Fortschreiten über das von ihm geschaffene hinaus war zunächst nicht möglich; der Höhepunkt einer Entwicklung schien erreicht. Wohl gab es viele, die in seinen Spuren zu wandeln und mythische Stoffe zu gestalten versuchten […]."

3.2.1 Klughardts Lebenswerk - Iwein

Unter den Nachfolgern Wagners lässt sich u. a. A. Klughardt erwähnen, der, wie bereits genannt, mit seiner *Iwein*-Oper einen wertvollen musikalischen Beitrag zur *Iwein*-Rezeption leistete. Der oben ausgeführte Exkurs über die Artussage bzw. deren Entwicklung auf deutschem Gebiet, zwar mit besonderer Rücksicht auf das Gesamtwerk Wagners versteht sich als wichtige Voraussetzung für die Annäherung an Klughardt.

Der Komponist und Dirigent A. Klughardt wurde 1847 in Köthen geboren. Neben Köthen, Posen, Lübeck und Weimar (1869-73) zählen auch Neustrelitz (1873-82) und Dessau (1882-1902) zu seinen "Wirkungsorten" ⁵⁴². Häufig als "Wagner-Anhänger" ⁵⁴³ erinnert, zeigt sich Klughardts Werk auch Liszt und Schumann verpflichtet" ⁵⁴⁴.

Bestimmt auf die Neustrelitzer Zeit geht die Komposition seines Bühnenwerks *Iwein* zurück. Hier erreichte Klughardt seinen Höhepunkt als "Komponist und Interpret ⁵⁴⁵ und gründete 1877 den Tonkünstlerverein, wodurch die - von der Großherzogin Augusta Caroline ⁵⁴⁶ geförderte - Hofkapelle Neustrelitzs einen gewissen Grad an Modernisierung und Bekanntheit erhielt ⁵⁴⁷.

539 Lebede (1922: 64).

⁵³⁸ Vinay (1999: 336).

⁵⁴⁰ Lebede (1922: 64).

⁵⁴¹ Lebede (1922: 78).

⁵⁴² Eisenhardt (2002: 7).

⁵⁴³ Eisenhardt (2002: 10).

⁵⁴⁴ Eisenhardt (2002: 126).

⁵⁴⁵ Eisenhardt (2002: 10).

⁵⁴⁶ Augusta Caroline von Großbritannien, Irland und Hannover (19.7.1822) - 5.12.1916), vermählt mit Friedrich Wilhelm Großherzog von Mecklenburg-Strelitz (17.10.1819 - 30.5.1904, succ. 1860). ⁵⁴⁷ Vgl. Langberg (2007: 132). Fußnote erwähnt nach Zabel (2002: 25).

Bedeutend ist in diesen Jahren die Teilnahme Klughardts an den Bayreuther Festspielen von R. Wagner (1876)⁵⁴⁸, wofür er sogar acht Musiker seiner Neustrelitzer Kapelle vermittelte⁵⁴⁹. Dort lernte er den "Mythos" Wagners kennen, dem gegenüber er seit immer große Bewunderung nährte, dennoch unerwidert blieb. Klughardts Widmung seiner ersten Symphonie 550 an dem großen Meister fand bei Wagner keine Anerkennung, sondern heftigen Tadel und wurde als ,eine sehr zu corrigierende Studie in Betreff des Styles⁵⁵¹ bewertet. Trotz Wagners Hochmuts Wagner zollte ihm Klughardt immer ,heiligen Respekt⁵⁵² und bereute dass er:

,selten ohne beiszende Bemerkung einen loslässt, abstoßend sich verhält, überhaupt so ziemlich das Gegenteil von Liszt sein soll. Ich dränge mich deshalb nicht in seine Nähe. In den Proben bewundere ich ihn. 553

Unter Klughardts Kompositionen tritt seine Auseinandersetzung mit Wagner besonders bei den Bühnenwerken hervor, u. a Iwein, op. 35 (1879) und Gudrun, op. 38 (1881), beide nach Dichtungen von C. Niemann. Hier versuchte er die "Große Oper und Musikdrama" 554 nach Wagners Art zu verschmelzen (Gesamtkunstwerk).

Klughardts , Wagner-Verehrung' wurde jedoch nie zu , sklavischer Nachahmung' 555, sondern der Komponist wusste auch seine ,eigene(n) Wege (zu) gehen 6556. Anlässlich der Aufführungen von Wagners Rheingold und Walküre in Leipzig (1878) kritisierte Klughardt den Meister mit folgenden Worten⁵⁵⁷:

Ob mir das Meister wohl zürnen würde, wenn ich ihm sagte, dass ich einzelne Wege, die er auf seiner Wanderung durch die göttliche Kunst einschlägt, ihm auch heute noch nicht zu folgen mich getraue?"

⁵⁴⁸ Klughardts Aufenthalt bei den ersten Bayreuther Festspielen dauerte von 12.07 bis 17.08.1876. Hier wohnte der Komponist den Uraufführungen von Siegfried (16.08) bzw. Die Götterdämmerung

 $[\]overset{-}{(17.08) \text{ bei.}} \\ <& \text{http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr} \\ \end{aligned}$ omatik-ist-heilbar/>.

⁵⁵⁰ Klughardt, 1. Symph. (Leonore nach Gottfried August Bürger) op. 27, Lpz. 1874 (R. Wagner gewidmet), zitiert nach Hust (2003: 317).

551 Brief R. Wagners an A. Klughardt vom 30.12.1874, zitiert nach Zabel (2002: 28).

⁵⁵² Klughardt zitiert Zabel (2002: 43; *Klughardts Tagebuch*)

⁵⁵³ Klughardt zitiert nach Zabel (2002: 44; Klughardts Tagebuch).

⁵⁵⁴ Hust (2003: 318).

^{555 &}lt;a href="http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr">http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr omatik-ist-heilbar/>.

⁵⁵⁶ Eisenhardt (2002: 14).

⁵⁵⁷ Klughardts *Tagebuch* (29. April 1878), zitiert nach Zabel (2002: 95).

Der Wagnersche Einfluss ist dennoch bei der "satten bis dicken Satzstruktur. Spürbar, während sich Melodik und Harmonik von der Leitmotivtechnik Wagners bzw. dessen ,halbtönigen Chromatik ⁵⁵⁹ eher distanzieren. Außer traditioneller Harmonik und Kontrapuntistik weisen Klughardts Kompositionen die Vielfalt der Formen bzw. melodischer Erfindungsreichtum⁵⁶⁰ auf.

Höchst charakteristisch wirken die klughardtischen Leitmotive, deren Bewertung bei den Zeitgenossen dennoch häufig umstritten scheint. Getadelt wurde, dass "Klughardts Motive keine Wagnersche Leitmotive sind, sondern breite Themen⁵⁶¹. Manchmal waren sie sogar als viel zu einfache ausgewalzte Leitmelodien kritisiert, die zu Überlängen neigen 1663. Ähnlich trafen sie allerdings auch positive Einschätzungen, wie z. B.: ,in Benutzung der Leitmotive "überwagnert der Jünger den Meister"⁵⁶⁴ oder bei *Tonkunst* 665:

Klughardt geht in der Verarbeitung der Leitmotive seinen eigenen Weg, und die Einfachheit der Gestaltung darf nicht als Schwäche ausgelegt werden, sie ist ersichtlich das Ziel eines sehr bewußten und sehr berechtigten Strebens [...].

Unbestritten waren dagegen die Urteile über Klughardts ,interpretatorische Leistungen 666, so dass er bei seinen Zeitgenossen als ,ein der hervorragendsten Dirigenten des letzten Drittels des 19. Jhs. 567 gepriesen war. Mit Begeisterung dirigierte Klughardt die "Sinfoniekonzerte" seines Neustrelitzen Orchesters, "in denen er "der Alltagmusiksphäre entrückt" und "dem mangelnden Opernwesen fern" ganz nach seinen künstlerischen Intentionen leben konnte. '568

Trotz der 'fortschreitenden Abkehr von Wagner'569 konnte Klughardt den Vergleich mit der Großartigkeit des deutschen Meisters nicht aushalten:

559 http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr

⁵⁵⁸ Eisenhardt (2002: 18).

omatik-ist-heilbar/>. 560 Das Zitat in Klammern sowie die hier erwähnten Stilzüge Klughardts werden in Eisenhardt (2002: 18) eingehend erörtert.

561 Das Musikalische Wochenblatt, zitiert nach Eisenhardt (2002: 14).

 $^{^{562} &}lt; http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr$ omatik-ist-heilbar/>.

⁵⁶³ Eisenhardt (2002: 18).

⁵⁶⁴ Tägliche Rundschau (31.01.1882), zitiert nach Eisenhardt (2002: 14).

⁵⁶⁵ Tonkunst (damalige Zeitschrift), zitiert nach Eisenhardt (2002: 14).

⁵⁶⁶ Eisenhardt (2002: 18).

⁵⁶⁷ Eisenhardt (2002: 18).

⁵⁶⁸ Klughardt zitiert nach Eisenhardt (2002: 14).

^{569 &}lt;a href="http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr">http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr omatik-ist-heilbar/>.

"Seine Individualität war nicht stark genug, um sich gegen Wagner durchzusetzen und der Oper einen Bühnenplatz zu sichern."

Iwein

Nach Mirjam⁵⁷⁰, einer Fortsetzung der deutschen Oper der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts ⁵⁷¹ arbeitete Klughardt an der *Iwein*-Oper, seinem ersten Bühnenwerk ,in der Wagner-Nachfolge ¹⁵⁷², nach einem Libretto von C. Niemann ⁵⁷³.

Am 21. Juni 1878⁵⁷⁴ war die Partitur *Iweins* vollendet und fand sofort große Begeisterung unter Klughardts Freunden, u. a. Eduard Thiele, dem Begründer der Wagner-Ära in Dessau⁵⁷⁵, der - so schrieb der Komponist - sogar zu Thränen gerührt wurde⁵⁷⁶.

Am 28. März 1879 wurde Iwein im Neustrelitzen Theater mit großen Erfolg und Anerkennung uraufgeführt⁵⁷⁷, wie Klughardt selbst berichtet⁵⁷⁸:

,Die Aufführung ging wunderhübsch von statten u. überzeugte mich, dass das Werk Lebensfähigkeit besitzt. Die Handlung bleibt spannend bis zum Schluss u. die Musik lässt auch nicht nach. Am Schluß der Akte wurde ich wiederholt hervorgerufen. Kränze, Blumen u. Tusch.

Ich bin überrascht, dass dem hiesigen Publikum die Oper soviel Interesse abgelockt hat, da ich eigentlich Sorge hatte, man würde sich bei dem ungewohnten Styl nicht behaglich fühlen. Das zeigt aber doch wieder einmal, dass das Naturgemäße seine Wirkung auf ein naives, nicht überbildetes Publikum nicht verfehlt. Die immer fortschreitende Handlung hat allen imponiert u. das symphonische Gewebe im Orchester zu der Deklamation der Sänger denen, die so etwas bisher nicht kannten, Bewunderung u. warme Äusserungen abgerungen. Die Leute finden auch Melodie. Von allen Haupt- u. Leitmotiven ist das eine "Wann's wieder Lenz heut über's Jahr" bei den meisten Zuhörern im Gedächtnis geblieben [...].

Der Kommentar Klughardts ist reich an Hinweisen, die auf die Wagnersche Natur seiner Iwein-Oper deuten. Vor allem fällt hier die - der Iwein-Oper zugrunde liegende romantische Auffassung vom Musikdrama als "Naiven und Naturgemäßen" als unmittelbare Referenz an Wagner auf. Weiter wird auf die Einheit des Gesamtwerks

⁵⁷⁰ Klughardt, *Mirjam* (A. Formey), Oper 3 Akte op. 15 (11. April 1871 Weimar), zitiert nach Hust (2993: 317).
⁵⁷¹ Hust (2003: 318).

⁵⁷² Eisenhardt (2002: 12).

⁵⁷³ Karl Niemann, Librettist für einige Werke Klughardts. N. studierte Philologie, wurde Gymnasiallehrer in Köthen, dann freier Schriftsteller. Fußnote zitiert nach Zabel (2002: 50).

⁵⁷⁴ Erstmals am 9. Juli. 1877 notierte Klughardt seine Beschäftigung mit *Iwein* in dem Tagebuch: Ich vollendete den ersten Akt des Iwein u. begann den dritten. Die veränderten Scenen des zweiten Akts erwarteten wir von Karl Niemann vergebens.', zitiert nach Zabel (2002: 83). ⁵⁷⁵ Eisenhardt (2002: 12).

⁵⁷⁶ Klughardts *Tagebuch* (18. Juli 1878), zitiert nach Zabel (2002: 97).

⁵⁷⁷ Weitere Aufführungen fanden am 25. Dezember 1879 in Dessau; 24. April 1881 in Leipzig bzw. 1883 in Lübeck und Posen, statt.

⁵⁷⁸ Klughardts *Tagebuch* (28 März 1879), zitiert nach Zabel (2002: 104-5).

angespielt, in der sich die 'Handlung' und die 'Musik' (symphonisches Gewebe) bis zum Schluss 'immer fortschreitend' halten, von Melodien durchdrungen (Haupt- u. Leitmotiven), worunter das Leitmotiv *Wann's wieder Lenz heut über's Jahr*⁵⁷⁹ in den Vordergrund tritt. Die Nachahmung Wagners verfolgt hier Klughardt über die Musik bis hin zum Stoff *Sage - Mythos*⁵⁸⁰ hinaus, der bei der erneuten Form (*Wort - Ton - Drama*) zum Neuen wird.

- Wort -

Der Text zu *Iwein* verfasste Klughardts "Freund und Landsmann Dr. Carl Niemann⁵⁸¹, der sich weniger ein Librettoschreiber als eher ein Berufsdichter erweist, wie Kretzschmar⁵⁸² in Bezug auf das Libretto *Gudruns*⁵⁸³ hindeutete:

,Wer sich den Iwein angesehen hat, weiss schon von daher, dass Niemann von einem bloßen Librettoschreiber sehr weit entfernt ist [...].

Abgesehen vom Stil des damaligen Versdramas (u. a. 'Gebrauch vom Wagnerschen *Stabreim'*) erkannte Kretzschmar der Dichtung Niemanns große 'Kraft und Kürze der Charakteristik', wie sich nur bei 'den geborenen Dramatikern'⁵⁸⁴ zeigte.

Der poetische Wert des *Iwein*-Librettos lässt sich z. B. an der Vielzahl von rhetorischen Figuren erkennen, womit Niemanns Dichtung versehen ist. Vorwiegend sind insbesondere Oxymora⁵⁸⁵ bzw. Metaphern⁵⁸⁶, als Beispiel:

OXYMORA

a) ,Wir flehen vom Himmel Frieden der Seele,
 Wie fleh'n aus der Hölle Rache dem Feind!'
 (Mannen und Frauen)

b) ,An einem Sarge weint ich auf Erden Bitterlich,Doch nun im heitern Himmel Traf ich dich!' (Laudine)

METAPHERN

c) ,Dein Haar sind Schlangen, dein Athem ist Hass, d) ,Er schaut mich ernst und trübe an -

⁵⁷⁹ Klughardt, *Iwein* (C. Niemann), Oper 3 Akte op. 35 (1877/78; 28. März 1879 Neustrelitz), Lpz., zitiert nach Hust (2003: 317). Das hier erwähnte Motiv befindet sich im 2. Akt, 3. *Scene*.

⁵⁸⁰ Eisenhardt (2002: 12).

⁵⁸¹ Döhring, John & Loos (1998: 106).

⁵⁸² Kretzschmar, *Musikalisches Wochenblatt 13* (1882), Nr. 1, S. 194-98), zitiert nach Döhring, John & Loos (1998: 106).

⁵⁸³ Klughardt, *Gudrun* (ders.), Oper 3 Akte op. 38 (1881; 31. Jan. 1882 eb.), Bln, zitiert nach Hust (2003: 317).

⁵⁸⁴ Alle Zitate sind Döhring, John & Loos (1998: 106) entnommen.

⁵⁸⁵ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, 2. *Scene*, S. 7; b) 1. Akt, 4. *Scene*, S. 12].

⁵⁸⁶ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [c) 1. Akt, *4. Scene*, S. 15; d) 3. Akt, *4. Scene*, S. 49].

Deines Auges Feuer ist Höllenbrand - -Den rächenden Arm sein Zauber bannt. (Laudine) Meinem Weibe hab' ich weh gethan, Nun flucht mir arg die schwarze Frau -Die Wogen bringen schlimme Noth -Und nun ist Alles still -Ist tot. -, (Iwein)

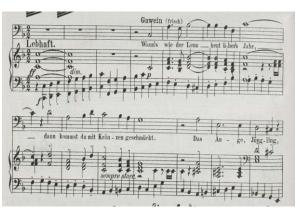
- Ton -

Der *Ton* hallt im Wort wider (*Reim*), vielmehr ist an zahlreichen Textstellen sogar ausdrücklich hervorgerufen. Auf "Klageton und Trauersang"; "Vogelsang "bzw. Laudines "Weibes Ton" wird in den folgenden Versen bestimmt hingedeutet:

- a) ,Verlor'ner, horch! Die Sippe Klageton Und Trauersang!' (Lunette)
- c) Ich hörte süss
 Den Vogel zur Nacht.
 Dass er von Tode sang,
 Hab' es nicht gedacht.' (Laudine)
- b) Wohlthätig war dir ihr Berühren,
 Dir war ihr Ton ein Ruf in's Grab [...].
 Sie war mir nah! Ich hab's gefühlt.
 Ihr Ton hat meine Brust durchklungen.
 (Iwein)

Überdies machen wiederholte Verse den Zuhörer und Leser auf die Präsenz eines Leitmotivs aufmerksam. Zu den Hauptleitmotiven Klughardts Opers treten das oben genannte Wann's wieder Lenz heut über's Jahr (a; Iweins Eid, x 6) bzw. O sieh mich an und sprich zu mir, Sag' mir, dass du mich liebst (b; Iweins Liebeserklärung, x 3) und das Lied vom allertapfersten Iwein. (c; Iwein-Lied, x 8)⁵⁸⁸:





a) Liebeserklärung

O sich mich an und sprich zu mir, Sag' mir, dass du mich liebst.'

b) Iweins Eid

,Wann's wieder Lenz heut übers Jahr, Dann kommst du mit Kränzen geschmückt.

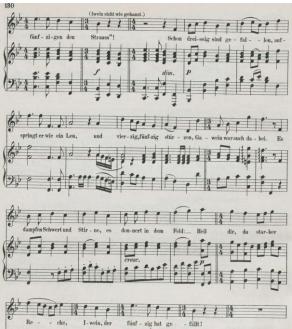
⁵⁸⁷ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, *I. Scene*, S. 6; b) 3. Akt, *5. Scene*, S. 52-53; c) 1. Akt, *2. Scene*, S. 8].

⁵⁸⁸ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Partitur [a) 1. Akt, 7. *Scene*, S. 70; b) 1. Akt, 5. *Scene*, S. 48; c) 3. Akt, 1. *Scene*, S. 129-30].

c) Iwein-Lied

'Herr Iwein sass zu Rosse: "Wie viele reiten her? Ich sehe in der Sonnen Wohl fünfzig blitzende Speer'!" Herr Iwein langt zur Lanze, Jauchzt in die Luft hinaus: "Heiß, mit einem Kranze Lohnt mir mit fünfzigen den Strauss!" Schon dreissig sind gefallen, Auf springt er wie ein Leu! Und vierzig, fünfzig stürzen, Gawein war auch dabei. Es dampfen Schwert und Stirne, Es donnert in dem Feld: Heil dir, du starker Recke, Iwein, der fünfzig hat gefällt!





- Drama -

Als 'Libretto' ist Niemanns Text zur *Iwein*-Oper vor allem wie eine 'dramatische Fassung' des Ausgangstextes Hartmanns zu verstehen, dessen 'narratives Material' ins Dramatische umgestellt' ⁵⁸⁹ wird. Als dramatische Adaption eines literarischen Textes unterliegt hier Hartmanns Dichtung einem 'Modus-Wechsel'- vom Narrativen ins Dramatische - ' d. h. einer *intermodalen Transmodalisierung* ⁵⁹⁰.

Unter den "wichtigsten Änderungen" beim "Wechsel-Prozess" zählen die Anpassung der Spielorte und Zeit des literarischen Werks an den "Darstellungsraum" des Theaters, d. h. die Bühne. Sowohl die Handlungsorte als auch die Zeit des *Iwein-*Romans müssen hier

_

⁵⁸⁹ Beide Zitate sind auf Bertagnolli (2011: 132-33) zurückzuführen. Auf den Aufsatz Bertagnollis (2011: 129-45) verweist zur hier verwendeten Fachterminologie.

⁵⁹⁰ Genette (1993) zitiert nach Bertagnolli (2011: 129). Die *intermodale Transmodalisierung* zählt Genette in seiner Klassifikation der Hauptformen von Umschreibungen auf.

daher mit den 'Einzelnraum' und 'Jetztzeit' der Bühne rechnen, so dass der Stoff auf eine ausgewählte Szenen-Kette⁵⁹¹ eingeschränkt wird bzw. über eine begrenzte Dauer verfügt.

Was die Erzählhaltung angeht, wird diese auch von beträchtlichen Veränderungen getroffen. Anders wird z. B. das Innerste der Protagonisten dargestellt, deren Selbstgespräche immer noch auf der Bühne inszeniert sind. Daher wenden sie sich zuerst an eine Hörerschaft und sind lediglich für die Öffentlichkeit aufgebaut. Dafür beispielhaft ist bei Niemann 'Iweins Wahnsinn' ⁵⁹², wodurch die Einspannung der Zuhörer in die Verwirrung des Helden erzielt wird:

,(Er eilt, wie verfolgt, über die Bühne, kommt nach vorn und stürzt mit einem grollen Schrei zu Boden, den rechten Arm wie zur Verteidigung hochhaltend, während er sich auf die linke Hand stützt. Sehr bald nehmen seine Mienen einen freundlichen Ausdruck an.)

Herr Iwein möchte ich sein, Der ruht bei seinem Weibe fein. Lunette, rede sacht! Schlaf Kind, schlaf Kind, Schlaf, blondes Kind.

(erschreckend.)

Hört Wolfhart's Schrein! Die Magen kommen, Sie suchen mich! Ein Schwert, ein Schwert! Wolfhart, du fandst meinen Schild! Gieb hier, der König naht; Gieb her, sonst schlägt er mich. Haha, haha!

(wüthend)

Den Schild, den Schild! Gieb her den Schild!

(Er springt auf und blickt zornig um sich.)

Wolfhart, wo bist du? Steh, Wolfhart, steh! Steh, steh, steh!

(Den Blick auf einem Punkt geheftet, stürzte er rechts ab.)'

3.2.2 Die *Iwein-*Oper als Bearbeitung

Die Erörterung der *Iwein-*Oper als Bearbeitung wird hier auf den dramatischen Text Niemanns eingeschränkt.

In den Vordergrund treten daher weniger die "szenische Darstellung und musikalische Aufführung des Librettos als eher die "inhaltliche neue Form" ⁵⁹³ von Hartmanns *Iwein*-Roman, was sich für den Gegenstand dieser Forschungsarbeit als zweckmäßiger erweist ⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ Die Variation auf "Stoff-Niveau" wird im nächsten Abschnitt (III, 3.2.2) ausführlich erläutert.

⁵⁹² Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (2. Akt, 3. Scene, S. 36).

⁵⁹³ Bertagnolli (2011: 130).

Als völlig erneute Fassung des *Iwein*-Romans zeigt sich C. Niemanns Libretto⁵⁹⁵, das frei mit dem Original verfährt und es neu erfindet. Ein scharfer Blick auf den Text von Klughardts Oper in Anlehnung an die Leitlinien 'Struktur - Spielorte - Hauptfiguren und - themen⁵⁹⁶, ist dem Libretto schwer zu entnehmen. Die Umschreibung Niemanns entzieht sich nämlich jedes scharfen Einrahmens im Licht der *Iwein*-Dichtung Hartmanns, indem sie zuerst den Stoff neuschöpft, zwar mit bedeutenden Abweichungen beim Handlungsstrang.

- Hauptfiguren -

Eine beträchtliche Variation lässt sich ab der ersten Seite⁵⁹⁷ des Librettos vermuten, wo die Singstimmen (*Personen*) bzw. die Spielorte der Geschichte (*Ort der Handlung*) vorgestellt werden.

Zum Ersten fällt die *Einführung drei neuer Protagonisten* auf, u. a. "Wolfhart, der Vogt derselben Burg" bzw. der zwei Knaben, "Söhne eines Waffenschmieds im Walde" ⁵⁹⁸. Genau ihre Gegenwart erweist sich als bestimmend für den Stoffwandel, der derzufolge beträchtliche Veränderungen bei den 1. bzw. 3. Akten aufweist.

Anders als Laudines Truchsess in Hartmanns *Iwein* verschont Wolfhart hier den Helden nicht, sondern bezichtigt die Herrin des Betruges ("Schurke" ⁵⁹⁹) und begeht einem Mordversuch gegen Iwein. Darauf folgt die Ankunft Artus und seines Hofes zur Verteidigung Iweins. (1. Akt). Unterschiede im 3. Akt lassen sich auch mit der neuen Gestalt, Wolfhart, verbinden. Die entflohene Laudine - aus der Burg Askalon nach dem Artushof gerichtet - erzählt im Wald ⁶⁰⁰ über ihre Gefangenschaft bei der Burg, wo Wolfhart nach Iweins Eidbruch zum Herr geworden ist. Das bedingt Iweins Umzug in die Hütte, vor der Burg Askalon ⁶⁰¹, zusammen mit dem älteren Knaben, dann zur Befreiung der Burg von dem zum Herr gewordenen Knecht, Wolfhart.

⁵⁰

⁵⁹⁴ Da man sich bisher mit literarischen Texten beschäftigt hat, stellt hier die Einschränkung der Analyse auf das Libretto Niemanns eine unabdingbare Voraussetzung dar, zu einer folgerichtigen bzw. einheitlichen Untersuchung der *Iwein*-Bearbeitung.

⁵⁹⁵ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878.

⁵⁹⁶ Dieses Gerüst wurde bisher beim Vergleich zwischen Chréstiens *Yvain*/Hartmanns *Iwein* bzw. bei der Analyse J. J. Bodmers *Fabel von Laudine* verwendet. Dem gemäß wird hier auch das Libretto untersucht.

⁵⁹⁷ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 3.

⁵⁹⁸ Beide Bezeichnungen (für Wolfhart bzw. die zwei Knaben) sind Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 3, entnommen.

⁵⁹⁹ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 20 (Wolfhart).

^{600 &#}x27;Im Walde bei Askalon': ,1. Ort der Handlung' im 3. Akt (vgl. Libretto, S. 3).

^{601 &#}x27;Vor der Burg': '2. Ort der Handlung' im 3. Akt (vgl. Libretto, S. 3).

Ähnlich läuft die Genesung Iweins im Wald beim Haus des Waffenschmieds vollkommen anders ab. Hier ist die Rolle der zwei Knaben von Bedeutung, die für die Pflege des Helden sorgen sowie seine Verstand und Gedächtnis erwecken. Der Aufenthalt Iweins beim Waffenschmied ersetzt die erste Hälfte des 2. Zyklus, so dass die neue Identität Iweins als Löwenritter und Frauenretter nicht hervortritt.

Der Einführung neuer Protagonisten entspricht andererseits der Ausschluss einer ansehnlichen Gruppe von Figuren. Kalogrenant wird unter den "Rittern vom Artushof, 602 nicht erwähnt; ähnlich erscheint die Königin Ginover nicht auf der Liste (Artushof).

Die Hauptspieler von Iweins Abenteuern sind auch nicht aufgezählt. Erinnert sei z. B. an den Naturburschen (1. Zyklus); die Dame von Narison und Grafen Alier; die Löwen bzw. Drachen; den Riesen Harpîn; den Burgherr vom Schlimmsten Abenteuer bzw. die Schwestern vom Schwarzen Dorn (2. Zyklus). Die fehlende Erwähnung der jeweiligen Abenteuer-Vertreter' lässt von Anfang an einen Mangel an 'Aventüren' verdächtigen. Ausgeschlossen scheinen demnach sowohl die Vorgeschichte (Kalogrenants Bericht) bzw. die 2. Abenteuerkette Hartmanns *Iwein*-Romans.

Die Gliederung von 'Personen'603 auf der ersten Seite erlaubt vielmehr Vermutungen über die Rollenbesetzung der Hauptfiguren in der Geschichte, zwar in Anlehnung an die in der Literatur anerkannte Übereinstimmung ,Singstimmen Rollen'. Zur Veranschaulichung wird hier Niemanns 'Sängerbesetzung'604 die Rollenverteilung neben gestellt:

	HAUPTFIGUREN SÄI	NGERBESETZUNG	ROLLEN
,Personen:			
	König Artus	Tiefer Bass.	Der väterliche Herrscher
	Iwein	Tenor.	Der Geliebte
	Gawein Ritter vom Artushof	{ Bariton.	Das Liebespaar
	Keii, der Spötter	Tenor (Buffo).	Spötter, Narr
	Laudine, Herrin der Burg Askalon .	Sopran.	Die Geliebte
	Wolfhart, der Vogt derselben Burg .	Bass.	Der böse Gegenspieler
	Lunette, eine Verwandte Laudine's .	Mezzosopran.	Die Gefährtin/Dienerin

⁶⁰⁴ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 3 (Personen).

⁶⁰² Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 3 (Personen).

⁶⁰³ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 3 (Personen).

Erster Knabe Söhne eines Waffenschmieds $\begin{cases} \textit{Tenor}. \\ \textit{Sopran} \end{cases}$

Ritter und Frauen vom Artushof."

Mannen und Frauen von der Burg Askalon.

Bei den hier erwähnten 'Personen' kann ein erfahrenes Publikum ⁶⁰⁵ sowohl die Vorstellung der Hauptprotagonisten bzw. ihrer jeweiligen Rollen (Übereinstimmung 'Sänger- bzw. Rollenbesetzung') als auch das Geflecht Niemanns Dichtung auf den ersten Blick erkennen. Auf diese Weise ist ein 'Vorzugszugang' zum Libretto gewährleistet.

Ein weiteres Hilfsmittel für die "Früherfassung" des Textes stellen die Ort- und Zeitangaben dar, die unter der Bezeichnung "Ort der Handlung" aufgelistet sind:

,Ort der Handlung:

Erster Akt: Im Innern der Burg Askalon.

Zweiter Akt: Am Artushof. (Im Sommer des nächstes Jahres.)

Dritter Akt: 1. Im Walde bei Askalon.

2. Vor der Burg.

(Die Bezeichnungen "rechts" und "links" sind vom Zuschauer aus zu verstehen. Der Regisseur wolle sich des Clavierauszugs zur Inscenirung bedienen und streng darauf halten, dass die auf die Darstellung bezüglichen Angaben correct befolgt werden.)"

Hier werden sowohl die Struktur der *Iwein*-Oper (Einteilung in 3 Akte) als auch ihre Spielorte veranschaulicht.

- Struktur -

Zuerst zeigt sich der Text in drei Akte gegliedert, die aus 7; 3 bzw. 7 Szenen jeweilig bestehen. Der 1. und 3. Akt sind spiegelbildlich aufeinander bezogen⁶⁰⁷ und werden vom 2. Akt als "Symmetrieachse" untergliedert. Dies erzählt nämlich die Rückkehr der Artusritter vom Turnierurlaub, zwar vor allem die Krise des Helden wegen seiner Fristversäumnisses bzw. folgenden Eidbruchs Laudine gegenüber.

Daher lässt sich hier auch eine Art 'Doppelstruktur'608 identifizieren, die dennoch nur an der Oberfläche festzustellen ist und keine genaue Entsprechung dem Original auf dem

⁶⁰⁸ Vgl. Abschnitt II, 3.1 dieser Forschungsarbeit.

⁶⁰⁵ Mit 'erfahren' wird hier auf ein Publikum hingewiesen, das sowohl mit dem *Iwein* Hartmanns als auch mit musikalischen Grundkenntissen vertraut ist.

⁶⁰⁶ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Partitur, S. 2 (*Ort der Handlung*).

⁶⁰⁷ Beide Akte bestehen je aus 7 Szenen bzw. 25 Seiten (1. Akt: 5-25; 2. Akt: 37-62).

Handlungsstrang aufweist. Zur inneren Gliederung der einzelnen Zyklen bezieht sich C. Niemann nicht auf die Abenteuerkette Iweins (Erfolg - Krise - Lernprozess), sondern eher auf den Verlauf der Liebesgeschichte zwischen Iwein und Laudine, d. h. ihre Verlobung (1. Akt) - Krise (2. Akt) - Versöhnung und Heirat (3. Akt).

Auffallend fügt der Librettoschreiber überdies die Angabe "Verwandlung" zwischen der 3. und 4. Szene hinzu, so dass er die Genesung Iweins mit seiner Abfahrt vom Wald symbolisch zusammenfallen lässt bzw. das Publikum darauf aufmerksam macht.

- Spielorte -

Bei den Ortsangaben werden genau die drei Spielorte genannt, die auch im Hintergrund von Hartmanns *Iwein*-Roman stehen: Burg Askalon - Artushof - Wald. Chronologisch zeigt sich die Reihenfolge scheinbar verschieden, was allerdings die Vermutung über die Abwesenheit von Kalogrenant ("Personen") bestätigt.

Auf einen Anfang in 'medias res' - direkt im Wald von Breziljan mit dem Tod Askalons - weist die Angabe zum *1. Akt*, 'Im Innern der Burg Askalon', bereits hin. Trotz der Auslassung der Pfingstfeier in Karidôl und Kalogrenants Bericht wird dennoch im Laufe der Erzählung die 'Vorgeschichte' des Artusromans an mehreren Stellen hervorgerufen.

Die Ort- bzw. Zeitangaben des 2. *Aktes* führen unmittelbar zu Iweins Wiederkehr in den Artushof nach dem Terminversäumnis. In der Angabe "Sommer" wird Iweins Überschreitung der Jahresfrist schon angekündigt, da der Termin bei Niemann mit Frühling ("Lenz") assoziiert wird⁶⁰⁹. Die Episode wird im Libretto ausgedehnt und in 3 Szenen eingeteilt: "Kranzverleihung - Vorwürfe - bzw. Iweins Wahnsinn".

Wie erwartet, fängt der 3. Akt im "Walde bei Askalon" (A) mit Iweins Wahnsinn an. Anders wird aber der Held im Haus des Waffenschmieds gepflegt (neue Figuren) und erfährt hier seine allmähliche Bewusstwerdung und Wiedergewinnung des Verstands. Trotzdem ist hier nicht von einem "Lernprozeß" die Rede (Verantwortungsbewusstsein zuerst als Löwenritter und Frauenretter), sondern eher von der Gedächtnisstütze durch die zwei Knaben, die die Wiedergewinnung Iweins Gedächtnisses schrittweise vorbereiten.

Der Umzug in die Hütte, "vor der Burg" (B), betont Niemanns Angabe "Verwandlung", die das endgültige Erwachen Iweins aus seinem Traum erahnen lässt. Die Sicht der Quelle

⁶⁰⁹ Vgl. Abschnitt II, 3.1.1. Bei Hartmann wird der Termin spätestens eine Woche nach Johannis (Anfangs Juli) festgelegt; Iwein überschreitet ihn um ein und ein halben Monat (Mitte August). Bei Niemann liegt der Termin im Frühjahr; die Angabe "Sommer" macht Iweins Fristversäumnis sofort

_

evident

verursacht hier ähnlich zu Hartmanns *Iwein* (Ohnmacht) die plötzliche Schwäche Iweins, der sich sein Selbstbewusstsein endlich wiederaneignet.

Den 'Orten der Handlung' wird außerdem eine Fußnote⁶¹⁰ über die Angaben jeder Einleitung zum Akt bei der Partitur hinzugefügt, wodurch die 'Bühnenordnung' illustriert wird. Verdeutlicht ist in der Note die Rolle des Zuschauers als Bezugspunkt zur korrekten Entzifferung der Ortsangaben. Da die Aufführung des Bühnenwerks zuerst eine Visuelle⁶¹¹ ist, geht das Bedürfnis nach 'Ortsangaben' über die Spielorte der Geschichte hinaus zu derer Inszenierung auf der Bühne.

Wie veranschaulicht, bietet der Überblick über 'Personen - Ort der Handlung' ⁶¹² eine Art 'Voraufführung', die den Zuschauer zum Bühnenwerk vorbereitet. Bei einer analytischen Lektüre der Dichtung Niemanns finden all die hier angedeuteten Vermutungen über die Protagonisten und Spielorte der Geschichte Bestätigung.

Der oben umrissene Stoffwandel bewahrheitet sich und erweist sich als noch abweichender. Auch die scheinbar nächststehenden Vorfälle, wie z. B. der Tod Askalons bzw. der Kampf der zwei Freunde weisen einen gewissen Grad an Variation auf⁶¹³.

Auch die der Sängerbesetzung entnommene Rollenverteilung entspricht den Erwartungen, sie spiegelt die Konstellation der Charaktere wider.

Die Singstimme Artus (*Tiefer Bass*) stimmt mit seiner Rolle als "Vater und Richter" überein, die besonders bei der Verlobung Iweins mit Laudine (Sohn-Tochter) bzw. beim Iweins Fristversäumnis in den Vordergrund tritt:

VATER (1. Akt, Siebente Scene) 614

RICHTER (2. Akt, Zweite Scene) 615

Dir ziemt's, Laudine, Wittwe noch zu sein, Und Iwein dir, ein Mann zu werden.

Und Iwein dir, ein Mann zu werden. Darum befiehlt mein königliches Wort: Getrennt seid auf ein Jahr. ,Der König naht, Eilt ihm entgegen. [...] (Chor)

Unheilvoll ist dein Berühren! Vor dem Richter wirst du stehn. '(G.)

⁶¹² Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Partitur, S. 2 (*Personen - Ort der Handlung*).

127

⁶¹⁰ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Partitur, S. 2 (*Ort der Handlung*).

⁶¹¹ Dazu vgl. den vorigen Abschnitt dieser Untersuchung (Drama).

Als Beweggründe der jeweiligen Duelle zeigen sich, anders als bei Hartmann (Verwandtenrache bzw. Rechtsstreit), die 'Vaterrache' beim Iweins Kampf gegen Askalon bzw. die Verteidigung der Burg Askalon gegen die Gewalt Wolfharts und seiner Knechten beim Kampf Gawein- Iwein.

⁶¹⁴ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 23-24. Hier ist nur von der Verlobung zwischen Iwein und Laudine die Rede. Anders als bei Hartmann findet ihre Hochzeit nur am Ende der Geschichte, nach Iweins Versöhnung mit Laudine statt.

⁶¹⁵ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 33.

Ähnlich trifft das Register Keiis (*Tenor - Buffo -*) auf seinen Charakter als Narr und Spötter besonders zu. Für seine scharfe Ironie ist diese Auswahl an Einsätzen⁶¹⁶ beispielhaft:

- a) ,Des Gatten Sarg ein Hozhzeitbett';
 Ein hurtig Weibchen, lieb und nett.
 Der Freche (Lunette)
 Keii nennt man mich,
 Brautführen vertseh' ich meisterlich.'
- b) ,Was ist uns Minne!
 Was ist uns Weib, was Schwur und Treu,
 Das treuste Pärchen sind nur wir zwei!
- c) ,Ich witterte Hochzeitbraten. Haha! haha!

- Themen -

Vor allem Minne und Politik treten als vorwiegend hervor, dennoch lässt sich auch eine Vielzahl von Verweisen auf Leitmotive (Topoi) bzw. Sinnbilder Hartmanns *Iwein*-Romans sammeln.

Ähnlich zu Hartmann verkörpert sich Minne in einer weiblichen göttlichen Kreatur ("Zeugin Gottes"), derer unwiderstehlichen Macht (d) sowohl Iwein als auch Laudine zum Opfer fallen. Bei Niemann auch kehren die Topoi der "Liebeswunde" (c) und "Minne durch Auge" (a) bzw. des Wankelmuts aus Liebe (b) wieder. Vielmehr bietet der Dichter die Gegenüberstellung zwischen Keiis Minnetadel und Gaweins Minnelob 618, wo Minne als Beweggrund schlechthin jeder ritterlichen Tat dargestellt wird. Die Verherrlichung von Minne erreicht am Ende ihren Höhepunkt, beim Flehen der zwei Frauenfiguren, Laudine (e) bzw. Lunette. Zu einem Überblick 619:

- a) ,Ach weh,
 Vor diesem Aug' nimm's Herzchen wahr,
 Ach weh,
 Dass nicht im blauen Meer es untergeh'.
 Frau Minne wohnt darin,
 Das merkt auch eins Lunettens Sinn:
 Nur das ich keine Thörin bin.' (Lunette)
- b) ,Doch was die Minne sei, Das kam dir nie zu Sinn, Nun wacht's in deinen Busen Und woget her und hin [...]' (Lunette)
- c) 'Auf brechen von deinen Worten
 Die Wunden meines Gemahls.' (Laudine)
 Auf brechen von deinen Blicken
 Die Wunden, die du mir schlugst,
 Die tiefen, tiefsten Wunden,
 An deinen mein Leben verströmt.' (Iwein)

d) ,Denn ach, ein allzu jähes, süsses Lieben Kam über mich und ach - ich unterlag.' (Laudine)

⁶¹⁶ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, 7. *Scene*, S. 22-23; b) 2. Akt, 3. *Scene*, S. 34; c) 3. Akt, 7. *Scene*, S. 59].

⁶¹⁷ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 61 (3. Akt, 7. Scene).

⁶¹⁸ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto, S. 32 (2. Akt, 2. *Scene*).

⁶¹⁹ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, *4. Scene*, S. 12; b) 1. Akt, *5. Scene*, S. 17; c) 1. Akt, *6. Scene*, S. 18; d) 1. Akt, *7. Scene*, S. 22; e) 3. Akt, *7. Scene*, S. 61].

e) O sei uns gesegnet,
Göttliche Liebe,
Da Blühen und Flammen,
Da Schmelzen in Eins.
Du Zwang so süss und ohne Wahl,
Da legst an die Brust mir das theure Gemahl!

Trotz Niemanns Verzicht auf die zweite Abenteuerkette vom *Iwein*-Roman, auf Iweins Lernprozeß durch die Kämpfe für bedrohte Frauen, wird im Libretto auf das politische Thema explizit hingewiesen. Die politischen Pflichten des Helden erwähnt Lunette im 3. Akt (*Fünfte Scene*), als sie den Ritter um Schutz und Recht⁶²⁰ bittet:

a) ,Uns lass eilen;
 Bleib du, zu schützen deine Burg
 Vor dieses Wilden Tück' und Rache'

b) ,O bleibe, bleibe! Bleibe, Herr, zu richten!

Ein weiterer Verweis auf die Herrschertugend bietet Lunette in seinem Dialog mit Wolfhart⁶²¹, der sich zu Unrecht seiner Herrengewalt rühmt:

,Herr bin ich, dich zu verderben Herr! Ich bin's!' (Wolfhart) "So zeig das Schild, Ob im Wappen du den Löwen! Wer den Löwen führt, ist Herr!" (Lunette)

Hier tritt das wiederkehrende Motiv des "Löwenmarks" in Erscheinung, das als Ersatz für die Abwesenheit des Löwen und Begleittiers Iweins zu verstehen ist. Schon von Anfang an wird der Löwe auf dem Schild zum "Abzeichen" des Ritters und sogar Indiz für seine Präsenz in der Kemenate bei der Rachensuche Wolfharts und seiner Burgleuten⁶²²:

,Seht dort, sein Schild! Ein Löwe drauf! Er ist im Haus.' (Wolfhart)

Einem Löwen begegnet Iwein nie im Libretto, sonst hat er sich anscheinend seine Identität als Löwenritter bereits angeeignet, wozu er die Auszeichnung auf dem Schilde (Löwenmark) trägt. Aufgrund der erworbenen Herrschertugend wurde ihm ein Löwenmark verliehen, ist er als löwenstarker Rächer anerkannt, kämpft nämlich wie 'ein Leu' (Iweinslied) und hat ein Löwenherz⁶²³.

Abgesehen vom Löwen ist das Libretto Niemanns reich an Referenzen an Hartmanns Iwein-Roman. Erwähnenswert ist z. B. die göttliche Natur Laudines, deren Schönheit sie

löwenstark', S. 53; ein 'Leu', S. 41; ein 'Löwenherz', S. 62.

⁶²⁰ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) bzw. b) 3. Akt, 5. *Scene*, S. 511.

⁶²¹ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (3. Akt, 5. Scene, S. 51).

⁶²² Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (1. Akt, 2. *Scene*, S. 9). ⁶²³ Die Hinweise auf Iwein *Löwenritter* sind im ganzen Libretto verstreut. Vgl. hier insbesondere:

zu einer himmlischen Kreatur überhöht (schöner Engel⁶²⁴). Einen starken Zauber übt sie auf Iwein aus, dennoch zeigt sich hier nicht als Fee einer Zauberquelle, sondern als Engel im Himmelsreich. ,Zauberworte' braucht Iwein als Zugang zur Burg Laudines 625:

,Ihr guten Geister, lehret mich Die letzten schweren Zauberworte, Zu brechen diese feste Pforte Und zu befreien sie und mich!"

Hartmann ist Niemann auch des Topos vom "Leben als Traum" verpflichtet, zwar betont es noch heftiger. Wie im Traum erleben Laudine und Iwein ihre Liebeserklärung (a); im Traum besucht Laudine nachts den wahnsinnigen Iwein (b); aus einem Traum erwacht der Ritter vor der Burg, als ihm das Gedächtnis wieder kommt (c)⁶²⁶:

- a) ,Wie es kam, ich frage nicht, Ach, es ist und ist Entzücken! Fühlen deinen Hauch ist Glück, Nur dich schau'n ein still Erquicken. Dich umschlingen, An dir ruhen – Träumen, träumen, Nie erwachen! [...] (Iwein und Laudine)
- c) Schlaf? Schlaf? Träum' ich denn nicht schon? Wer sagte, dass ich wache? Könnt, was ich schaue, wirklich sein, Wie würde das mein Herz erfreun! [...] Es klingt mit meines Weibes Ton In meinem Schlaf, Und Burg und Baum, Des Gartens Pracht Ist all' mein Traum. Auch diese Rosen - O. könnten sie sein. Ich kann sie nicht brechen -Sind Traum nur und Schein [...]. Und Alles, was ich im Traume gesehn, Ist wahr, ist mir dereinst geschehn! ,[...] (Iwein)
- b) Allabendlich Der bleiche Freund Sinkt müd' in meinem Arm, Von einem Weib - Ob Mutter, ob Braut -Ein süsser Tarum Heimlich und traut. Umkoset die nächtige Seele." (erster Knabe)

Schließlich weist Niemann seine Vertrautheit mit dem Original Hartmanns vor allem durch seine unmittelbaren Referenzen an die am Artushof spielende Vorgeschichte des Iwein-

⁶²⁴ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (1. Akt, 4. Scene, S. 12).

⁶²⁵ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (3. Akt, 4. Scene, S. 50).

⁶²⁶ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, 6. Scene, S. 19-20; b) 2. Akt, 1. Scene, S. 38; c) 3. Akt, 4. Scene, S. 49-50].

Romans. Das Gezänk mit Keii (b) bzw. Iweins Alleingang zur Quelle (a) werden im Libretto geschickt evoziert⁶²⁷:

- a) ,Ihr strichet noch den Bart im Rath,
 Da sass ich schon zu Ross, mein blieb die That:
 Ich schlug meines Vaters Feind. (Iwein)
 Herr Keii sticht. (Keii)
- b) ,Die Hummel sticht, -Herr Keii spricht. Und wenn er spricht,

3.2.3 Die *Iwein*-Oper in der Rezeption

Eine Eingliederung der *Iwein*-Oper Klughardts in die Rezeption ermöglicht ihre Vielschichtigkeit zu qualifizieren und sie in ihren Zielkontext zu verankern.

Ihre Einbürgerung in das deutsche Polysystem des 19. Jhs. kommt zuerst in Form einer *intermodalen Transmodalisierung* zustande, d. h. durch die *Dramatisierung* ⁶²⁸ des literarischen Werks Hartmanns von Aue.

Zu einer umfangreicheren Betrachtung von Klughardts Bühnenwerk, zwar gleichzeitig als "Oper und Musikdrama" ⁶²⁹, erweist sich jedoch die klassifizierende Bezeichnung Jakobsons ⁶³⁰, "intersemiotic interpretation" (*transmutation*), als zutreffender. Eine regelrechte "mutation of *continuum* ⁶³¹" betrifft den Umwandlungsprozess von dem verbalen Ausgangssystem (literarischem: *Iwein*-Roman) in das semiotische Zielsystem (musikalisches: *Iwein*-Oper) durch die Mittlerstufe der *Dramatisierung* (Libretto).

Hier ist es also von einer Art 'geschichteter Interferenz' die Rede, da der Transferweg zuerst einem Wechselmodus (vom Narrativen ins Dramatische), dann der Umsetzung in musikalische Sprache (Partitur) unterliegt.

Ein Mehrwert stellt schließlich die Aufführung (*performance*) auf der Bühne dar, die Eco ⁶³² als weitere Stufe der Interpretation betrachtet, zwar als *intrasystemische* Interpretation. Eine solche Verflechtung beim 'Aneignungsprozess'⁶³³ lässt sich am besten durch dieses Kettenschema wiedergeben:

131

⁶²⁷ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto [a) 1. Akt, 7. *Scene*, S. 21;

b) 1. Akt, 7. *Scene*, S. 23.]. ⁶²⁸ Genette (1993) zitiert nach Bertagnolli (2011: 132). Vgl. Abschnitt III, 3.2.1 (*Drama*).

⁶²⁹ Hust (2003: 318). ⁶³⁰ Jakobson (1959-60) zitiert nach Eco (2001: 68).

⁶³¹ Eco (2001: 118).

⁶³² Eco (2001: 104).

⁶³³ Even-Zohar (2008: 132).

Source text (A) Target text (B): INTERMODAL

Hartmanns Iwein Iwein-Libretto

Source text (A): → Target text (B): INTERSEMIOTIC

Iwein-Libretto Iwein-Oper

Source text (A) → Target text (B): INTRASYSTEMIC

Iwein-Oper Bühnenaufführung Iweins

Wie bereits erwähnt, kann die Auffassung des dramatischen Texts Niemanns - zuerst für die szenische Darstellung bestimmt - einen großen Teil der Abweichungen vom ursprünglichen literarischen Text Hartmanns begründen. Kurz sei an die Verdichtung des Ausgangstextes (Auswahl an Szenen⁶³⁴) bzw. an seine Darstellung für die Öffentlichkeit (vorgespielte Selbstgespräche⁶³⁵) erinnert.

Weiter steckt aber der Variation von der mittelhochdeutschen Quelle eine zugrunde liegende Adaption an das heimische System aus Rücksicht des Vermittlers erstens auf das Publikum, dann vor allem auf die herrschende Kultur seiner Zeit.

In dieser Hinsicht sind z. B. der Ersatz vom Löwen und Begleittier Iweins symbolisch durch das Löwenmark auf den Schild; der Zweikampf der Freunde (Gawein/Iwein) zur Befreiung der Burg Askalon (Iwein als Knecht Wolfharts verdächtigt) statt als Rechtsstreit (Schwestern vom Schwarzen Dorn) bzw. die Auslassung des Abenteuerlichen (2. Abenteuerzyklus) als Annäherung Niemanns an das moderne Publikum zu verstehen.

Die mittelalterliche Allegorie des Löwen als Verkörperung von Herrschertugend, der Schutz des Erbrechts bzw. das Übermaß an Ritterlich-Abenteuerlichem wurden vermutlich zur Zeit des deutschen Kaiserreichs kulturell 'irrelevant', dann verloren sie an Sinn bzw. Dursichtigkeit.

Um den Geschmack seines Publikums zu treffen, wusste dagegen Klughardt den mittelalterlichen Stoff durch jene neue Form zu tradieren, die sich seit Mitte des 19. Jhs große Beliebtheit beim deutschen 'größeren Publikum' erfreute: das 'Gesamtkunstwerk' Wagners. Alle Komponenten seiner *Iwein*-Oper, u. a. Versdrama, Musik und Stoff war A. Klughardt seiner 'Legende' schuldig, der als Inspirationsquelle schlechthin für seine erneute Auffassung der *Iwein*-Dichtung wirkte. Daher lässt sich die *Iwein*-Oper in die von

⁶³⁴ Auslassung der Vorgeschichte bzw. der zweiten Abenteuerkette vom *Iwein-*Roman.

635 Das zeigt sich vor allem beim Iweins Wahnsinn bzw. bei seiner Versöhnung mit Laudine, in dem der Zuschauer in die Handlung eingespannt, daher auf die Bühne mitgebracht wird.

Wagner eingeweihte deutsche Tradition der Artus-Oper einreihen, bestimmt in deren Fortsetzung 'aus dem Schatten Wagners' 636 .

Nicht nur den Erwartungen des Publikums sollte Klughardt mit seinem Artus-Sujet entsprechen, sondern vor allem denen der aufnehmenden Kultur, d. h. den Musikwissenschaftlern bzw. den 'institutionalisierten Mittlerinstanzen' 637.

- Lokal -

Im Kleinen unterlag die Verwirklichung der *Iwein*-Oper den Forderungen seiner Auftraggeberin und Protektorin der Hofkapelle Neustrelitz, der Großherzogin Augusta Caroline von Mecklenburg-Strelitz. Seit 1873 war nämlich Klughardt Hofkapellmeister bei Neustrelitz, wo seine Uraufführung des *Iweins* stattfand. Häufig beklagte der deutsche Komponist die 'Einseitigkeit' des Repertoires, ⁶³⁸ das der Vorliebe der Großherzogin für die italienische Musik entgegenkommen sollte. Auch die UA⁶³⁹ der *Iwein*-Oper versuchte Caroline zu verhindern, die nach dem kürzlichen Tod ihrer engen Freundin, des Soprans Georgine Schubert⁶⁴⁰, die Aufführung der Oper für unrecht hielt⁶⁴¹:

"Bezüglich des Iwein ist eine schlimme für mich persönlich sehr bedrückende Zeit, weil die Großherzogin es unrecht findet, dass ich meine Oper ohne die Schubert aufführen will. Mündliche u. Schriftliche Verhandlungen über diesen mir am Herzen liegenden Gegenstand haben bis jetzt noch zu keinem endgültigen Resultate geführt. So schleppe ich die Sorge und Hoffnung seit mehreren Wochen mit mir herum, u. es ist heute noch nicht abzusehen, ob mein Wunsch mir noch in dieser Saison erfüllt werden mag."

Trotz des "Lamentos" seiner Protektorin gelang *Iwein* allerdings zu der geplanten Uraufführung am 28.03.1879 und erfuhr großen Erfolg und Bewunderung. Begeistert zeigte sich Klughardt vor allem über das herzliche Willkommen des "hiesigen Publikums" in Neustrelitz, wovor er sich wegen des "ungewohnten Stils" seiner Artus-Oper fürchtete.

639 Abkürzung für 'Uraufführung'.

133

-

^{636 &}lt;www.buehnenkoeln.de>.

⁶³⁷ Even-Zohar (2008: 119).

⁶³⁸ Langberg (2007: 132).

Georgine Schubert (28.10.1840 Dresden - 26.12.1878 Strelitz), Sängerin, Tochter des Violinisten und Komponisten Franz Sch. (1808-78) und der berühmten Sopranistin Maschinka Sch. (1815-82), zitiert nach Zabel (2002: 24, Fußnote 1).

⁶⁴¹ Klughardts *Tagebuch* (24.02.1879), zitiert nach Zabel (2002: 103).

⁶⁴² Vgl. das Zitat Klughardts, Abschnitt III, 3.2 (*Iwein*).

Ähnlich wusste Klughardt dem eintönigen Geschmack der Herzogin zu widerstehen bzw. die Klangkultur des Hofes verfeinern, die durch den von ihm gegründeten "Tonkünstlerverein" (1877) weit bis in die Stadt und Region⁶⁴³ verbreitet wurde.

Außer Neustrelitz erreichte das Bühnenwerk Klughardts auch Dessau (25.12.1879), Leipzig (24.04.1881), Lübeck und Posen und fand bei einer "Vielzahl ausführlichster blendender Kritiken aus Neustrelitz, Leipzig, Dessau, Magdeburg, Bernburg, Köthen, Halle, Bitterfeld und Berlin⁶⁴⁴ ein Wort der Anerkennung, wie die Familienunterlagen bezeugen. Der Komponist selbst notierte über seine erste *Iwein*-Aufführung in Dessau⁶⁴⁵:

,Iwein zum ersten Male in Dessau. Ich dirigierte selbst, nachdem ich 2 Proben mit Klavier u. 2 mit Orchester gehalten hatte. Alle Mitwirkenden von Lust beseelt. Erfolg ein durchschlagender. Hervorrufe u. zum Schluss Orchestertusch. Ohne meine Anwesenheit und vor allen Dingen ohne mein persönliches Eingreifen wäre wohl Manches ganz anders, als ich's gewollt, zu Tage gekommen. Freude groß, die Wogen der Anerkennung gehen hoch [...].

- National -

Im Voraus der Geschmack der herrschenden Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. bestimmte die Verbreitung der *Iwein*-Oper bzw. ihren prompten Erfolg. Repräsentativ sind nämlich die Kompositionen Klughardts für die "Musik im deutschen Kaiserreich".

Am 18.01.1871 (Versailles) wurde Deutschland unter Verfechtung der militärischen Großmacht Preußens gegründet. Zuerst war die Gründung der deutschen Nation eine ideologische, da sich Preußen die Fortsetzung des *Heiligen Römischen Reichs* von Karl dem Großen erwarb, daher eine Beziehung zwischen der preußischen Dynastie der Hohenzollern bzw. dem Adelsgeschlecht der Hohenstaufen entstehen ließ.

Der neue Staat präsentierte sich als *zweites Reich* und legitimer Nachfolger Karls des Großen mit dem Rückgriff auf ein heimisches der germanischen Vergangenheit entlehntes Repertoire, wobei der germanische *Sage-Mythos* der Nibelungen zum herrlichsten Nachlass zählte⁶⁴⁷.

Ein verbreiteter Historismus herrschte in der Kultur des deutschen Kaisertums, die sich der herrschenden Macht unterordnete⁶⁴⁸. In der 'confisca storicistica', der ganzen deutschen

-

⁶⁴³ Langberg (2007: 132).

⁶⁴⁴ Eisenhardt (2002: 12).

⁶⁴⁵ Klughardts *Tagebuch* (25.12.1879), zitiert nach Zabel (2002: 115).

⁶⁴⁶ Hust (2003: 318).

⁶⁴⁷ Über die ideologische Gründung des Deutschen Reichs vgl. Kindl (2001: 280-81).

 $^{^{648}}$ Zur Interferenz der Macht (*power*) auf kulturellem Niveau, zwar als "manipulating force" vgl. Nergaard (2004: 33-43).

Geschichte verankerte sich ein Patriotismus, der den Keim des reaktionären Nationalismus Wilhelms II in sich verbarg.

Als größte Persönlichkeit der 'Gründerjahre' behauptete sich der Kanzler Otto von Bismarck, dessen *Realpolitik*⁶⁵⁰ den neugeborenen Staat befestigte bzw. schützte. Eine Karikatur aus dem Jahre 1866 zeichnet ihm sogar als 'Schmied der deutschen Einheit' Einheit'.



,Dieser massenhaft reproduzierte Druck (um 1880) trägt den Titel *Der Schmied der deutschen Einheit*. Er basiert auf einem inzwischen zerstörten Gemälde aus dem Jahr 1866 von Guido Schmidt (1834-1922). Es vereint die in zahllosen Allegorien auftauchenden Standardelemente, die Bismarcks Rolle bei der Reichseinigung feiern - der deutsche Kanzler ist beispielsweise mit einer Schmiedeschürze bekleidet und die Figur der Germania trägt eine Rüstung.'

Die Symbolik des Schmieds bietet hier Anlaß zur Einbürgerung des Werks Klughardts in den bisher veranschaulichten Zielkontext des deutschen Kaisertums.

Zwei Knaben, 'Söhne eines *Waffenschmieds*' führt der deutsche Komponist in seine *Iwein*-Oper neu ein, zwar nicht aus Zufall. Zuerst ist diese Erneuerung des mhd. Artusromans als Tribut Klughardts dem deutschen Komponist Gustav Albert Lortzing⁶⁵² zu verstehen.

Als Vertreter der 'deutschen Spieloper' einer deutschsprachigen Variante der Opéra comique' ist Lortzing vor allem für seine Bühnenwerke im Rahmen der Nationaloper bzw. der romantischen Oper erinnert. Am 31.05.1846 fand seine komische Oper, *der Waffenschmied* am 'Theater an der Wien' ihre Uraufführung. Diese Spieloper in 3 Akten zusammen mit Lortzings *Zar und Zimmermann* (1837) führte auch A. Klughardt ab 1876 mehrmals im Neustrelitzen Theater auf, wie seine Notizen belegen (1. Aufführung):

,4.Okt: Der Waffenschmied. [Komische Oper in 3 Aufzügen, Musik von Lortzing]

650 Kindl (2001: 286).

⁶⁴⁹ Kindl (2001: 281).

^{651 &}lt;a href="http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1293&language=german">http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1293&language=german>.

⁶⁵², G. A. Lortzing (1801-51), Komponist, Sänger, Schauspieler und Kapellmeister [...]. L. gilt als Begründer einer eigenen Form der deutschen Spieloper.', zitiert nach Zabel (2002: 65, Fußnote).
⁶⁵³ http://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Lortzing.

⁶⁵⁴ Zur Nationaloper zählt insbesondere sein Bühnenwerk, *Hans Sachs* (1840), die als Vorgängerin Wagners *Meistersinger von Nürnberg* (UA 21.06.1868) betrachtet wird.

^{655 &}lt; http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Waffenschmied>.

⁶⁵⁶ Klughardts *Tagebuch* (4. Okt. 1876), zitiert nach Zabel (2002: 65). Wiederholungen des *Waffenschmieds* fanden am 1.11.1876, bzw. 27.10.1878 in Neustrelitz statt.

Vielmehr lässt die Figur des Waffenschmieds aufgrund der Evokation vom Nibelungenmaterial aus Wagners Tetralogie, dem Ring des Nibelungen (UA 1869-76)⁶⁵⁷, den Iwein Klughardts in die Nationaloper einordnen. Das Schmieden des Rheingolds liegt als Vorgeschichte zur dreitägigen Tetralogie - dem geflechten Drama zugrunde.

Zwergschmiede sind die beiden Brüder der Tetralogie, Alberich und Mime, die den Ring des Nibelungen bzw. einen "unsichtbarmachenden goldenen Helm" aus dem gestohlenen Rheingold' schmieden. Auch das gebrochene Schwert Notung' wird von Mime vergebens geschmiedet, zwar gelingt es erst Siegfried dessen endgültige Reparatur⁶⁵⁸:

Sag' mir, du weiser Waffenschmied: wer wird aus den starken Stücken Notung, das Schwert, wohl schweissen?

Jetzt, Fafners kühner Bezwinger, hör', verfall'ner Zwerg: "Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu."

(Siegfrieds Frage bzw. Mahnung)

Nicht nur der Waffenschmied als "Neuschöpfer und Begründer", sondern auch weitere verstreute Referenzen im Libretto Niemanns scheinen eine politisch bestimmte Lesart des mittelhochdeutschen Textes zu verbergen.

Das politische Thema 659 Hartmanns wird am Ende der Geschichte besonders hervorgehoben; eindringlich wird vor allem auf die Begriffe von "Herrscher und Richter" verwiesen. Die Erziehung zum 'Befehlen bzw. Gehorchen' war der deutschen Kultur im Kaiserreich angeboren, da der Staat vor allem auf Militärgewalt gegründet war.

Eine solche Auffassung führte F. Nietzsche bei seiner ersten Unzeitgemäßen Betrachtung (1873)⁶⁶⁰ deutlich aus und zeigte sich über die herrschenden Historismus und Epigonismus seiner Zeitgenossen ("Bildungsphilister"⁶⁶¹) äußerst empört⁶⁶²:

⁶⁵⁷ Zu Wagner, Der Ring des Nibelungen gehören: Das Rheingold (1869); Die Walküre (1870); Siegfried (1876) bzw. Die Götterdämmerung (1876).

⁶⁵⁸ Wagner, Siegfried (1. Akt, 2. Szene). Hier erscheint Siegfried, als Wanderer verkleidet, vor der Hütte Mimes und fragt ihn nach ,Notung' (,die Tochter der Not').

⁶⁵⁹ Vgl. Abschnitt III, 3.2.2 (*Themen*).

⁶⁶⁰ F. Nietzsche, 1. Unzeitgemäße Betrachtung (1873), zitiert nach http://www.zeno.org/nid/ 20009229825>.

⁶⁶¹ Dem bekannten 'Bildungsphilister', David Strauβ: der Bekenner und der Schriftsteller, Vertreter des ,neuen Glaubens in der Geschichte', widmete Nietzsche seine erste Unzeitgemäße Betrachtung. Mit ,Bildungsphilistern' bezeichnete er ironisch: ,die Gattung von Menschen, die in Deutschland zur Herrschaft gekommen' waren und kritisierte ihren Aberglaube, die deutsche echte Kultur beherrschen zu können, ihr Zurücktreten in die Vergangenheit (Historismus) bzw. ihre Vernachlässigung jeder Art von Suche, zwar als "Findende" (vs "Suchende) und Verwahrer der Kultur ,von gestern' (Epigonismus) durch die sogenannte ,Philisterlösung': ,es darf nicht mehr gesucht werden."

"Strenge, Kriegszucht, natürliche Tapferkeit und Ausdauer, Überlegenheit der Führer, Einheit und Gehorsam unter den Geführten, kurz Elemente, die nichts mit der Kultur zu tun haben, verhalfen uns zum Siege über Gegner, denen die wichtigsten dieser Elemente fehlten: nur darüber kann man sich wundern, daß das, was sich jetzt in Deutschland »Kultur« nennt, so wenig hemmend zwischen diese militärischen Erfordernisse zu einem großen Erfolge getreten ist, vielleicht nur, weil dieses Kultur sich nennende Etwas es für sich vorteilhafter erachtete, sich diesmal dienstfertig zu erweisen."

Vor allem mahnte der deutsche Philosoph an die verbreitete Entfremdung der deutschen Kultur, die von der 'Exstirpation des deutschen Geistes zugunsten des »deutschen Reiches«'663 bedroht war.

Die Prägnanz dieser herrschenden Ideologie spiegelt sich anscheinend auch bei Niemanns Libretto wider, wie die folgende Gegenüberstellung zwischen Niemanns Versen bzw. einem ausgewählten Exzerpt aus Nietzsche, Zur Genealogie der Moral (1887), beweist⁶⁶⁴:

Herr bin ich, dich zu verderben Herr! Ich bin's!' (Wolfhart)

So zeig das Schild, Ob im Wappen du den Löwen! Wer den Löwen führt, ist Herr!' (Lunette)

Bleibe, Herr, zu richten! (Lunette)

"Wer befehlen kann, wer von Natur "Herr" ist, wer gewaltthätig in Werk und Gebärde auftritt - Was hat der mit Verträgen zu schaffen! Mit solchen Wesen rechnet man nicht, sie kommen wie das Schicksal, ohne Grund, Vernunft, Rücksicht, Vorwand, sie sind wie der Blitz da ist, zu furchtbar, zu plötzlich, zu überzeugend, zu "anders", um selbst auch nur gehasst zu werden [...].

Obwohl die Schrift Nietzsches zehn Jahre später erschien, kannte die Verherrlichung der Herren - Natur' im deutschen Kaiserreich anscheinend schon große Beliebtheit, daher fiel Niemann der wiederholte Bezug auf die "Ausübung der Herrschaft" beim Iwein-Roman besonders ins Auge und wurde als unabdingbare Referenz an das Original auch im Libretto beibehalten. Weiter scheint Niemann an einer anderen Textstelle, sich die Sprache Nietzsches angeignet zu haben, nämlich bei der "Kranzverleihung der Sieger" nach dem Turnierurlaub, die Gaweins Leitmotiv ("Wann's wieder Lenz...") bereits bei der Abfahrt ankündigt⁶⁶⁶:

⁶⁶² Hier bezieht sich F. Nietzsche auf die Niederlage Frankreichs (Sedan, 20.09.1870), die bei der öffentlichen Meinung als "Sieg der deutschen Kultur" über die Französische gefördert war.

⁶⁶³ F. Nietzsche, 1. Unzeitgemäße Betrachtung (1873: 1), zitiert nach http://www.zeno.org/nid/ 20009229825>.

⁶⁶⁴ Aus F. Nietzsche (1887: 17), Zur Genealogie der Moral, Abschnitt 17, zitiert nach . Zu den hier erwähnten Versen aus Niemann s. Abschnitt III, .3.2.3 (Themen: Politik). 665 Mertens (1998: 86).

⁶⁶⁶ Klughardt, *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, Libretto (1. Akt, 7. Scene, S. 22-24) bzw. F. Nietzsche, 1. Unzeitgemäße Betrachtung (1873: 1), http://www.zeno.org/nid/200092298 25>.

,Wann's wieder Lenz heut übers Jahr! Dann kommst du *mit Kränzen geschmückt* [...]. "Von allen schlimmen Folgen aber, die der letzte mit Frankreich geführte Krieg hinter sich dreinzieht, ist vielleicht die schlimmste ein weitverbreiteter, ja allgemeiner Irrtum: der Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlich Meinenden, daß auch die deutsche Kultur in jenem Kampfe gesiegt habe und deshalb jetzt *mit den Kränzen geschmückt* werden müsse, die so außerordentlichen Begebnissen und Erfolgen gemäß seien."

Die Vertrautheit beider Klughardts und Niemanns mit den kritischen Werken F. Nietzsches lässt sich, abgesehen von den bisher erwähnten Verweisen, aufgrund mancher Notizen aus Klughardts Tagebuch voraussetzen, der sich während seines Aufenthalts bei den Bayreuther Festspielen Wagners mit der Lektüre der 5. *Unzeitgemäßen Betrachtung* beschäftigte⁶⁶⁷:

,Ich lese mit Richard die *unzeitgemäßen Betrachtungen von Friedrich Nietzsche* (über Richard Wagner).

20. Juli Probe Siegfried 1ster Akt. Mime (Schlosser) sehr gut. Ich sprach nach der Probe lange mit Richard *über die Nibelungen-Musik*. Möglich dass *wir, Kinder des jetzigen Jahrhunderts* (Friedrich Nietzsche), noch nicht auf der Höhe stehen, von wo aus man Wagnern vollständig begreift; immer kommen wir wieder darauf zurück, dass uns die Meistersinger-Musik lieber ist und dass diese Wagner's schönste sei. Verständlicher sind die Meistersinger jedenfalls [...].

Das Tagebuch Klughardts gewährte bisher Einblick in die Gesellschaft des Kaiserreichs, durch die Randnotizen des deutschen Komponisten über Lortzings *Waffenschmied* bzw. seine Lektüre von Nietzsche. Erwähnenswert ist diesbezüglich auch Klughardts Bericht⁶⁶⁸ über den Besuch Wilhelms I⁶⁶⁹ bei den Bayreuther Festspielen, der die Wirkung Wagners als "Verkörperung" des herrschenden Geschmacks bestätigt:

,12. Aug. früh 7 Uhr reist Lene ab. An der Bahn sahen wir den Herzog von Anhalt. Etwa gegen 10 Uhr begegnete ich ihm auf der Straße; er redete mich an und gab mir die Hand. Um 5 ¼ Uhr des Kaisers Ankunft unter Jubel der Einwohnerschaft. Ehrenpforten, Fahnen, bekränzte Häuser etc. Der Kaiser fuhr in langsamen Schritt. Er wohnt auf der Eremitage.

Der Überblick über die lokale Rezeption der *Iwein*-Oper bzw. über ihre Wirkung als Zielprodukt der aufnehmenden Kultur vom Kaiserreich ermöglichen, das Bühnenwerk

⁶⁶⁷ Klughardts *Tagebuch* (15. Juli 1876) bzw. (20. Juli), zitiert nach Zabel (2002: 34 bzw. 46).

⁶⁶⁸ Klughardts *Tagebuch* (12. August 1876) zitiert nach Zabel (2002: 59).

⁶⁶⁹ Wilhelm I., Deutscher Kaiser und König von Preußen (1797 – 1888, Kg. seit 1861, Ks. seit 1871), zitiert nach der Fußnote Zabels (2002: 59).

Klughardts in das kulturelle Polysystem des 19. Jhs einzurahmen, vielmehr ihren Mehrwert als Übernahme Hartmanns einzuschätzen.

Daraus ergab sich die kulturelle Interferenz (*Iwein*-Roman → *Iwein*-Oper) als ein ,von Peripherie nach Zentrum strebender' Aneignungsprozess. Daher nahm die *Iwein-*Oper eine zentrale Position im Zielsystem ein, die ihren "primären Charakter"⁶⁷⁰ festlegte.

Der Erfolg von Klughardts Iwein war aber leider nur ein vorläufiger, das Werk Klughardts überlebte nicht die Jahrhundertwende und blieb bis heutzutage vergessen. Das lag vermutlich an der allmählichen Distanzierung von Wagner und seinem imposanten Werk auf zu neuen Ufern' 671, wie der Musikjournalist Paul Mittmann 1909 über den ,Interessenverlust' an Artus-Sujet (im 20. Jh.) schrieb⁶⁷²:

Es bestand keine Sehnsucht nach Bühnenwerken dieser Art; denn Wagner hatte jeglichen Hunger gestillt."

Generell geriet Klughardts Musik allerdings noch vor dem Ersten Weltkrieg allmählich in Vergessenheit. Nach seinem Tod wurden seine Kompositionen als »nicht ohne Eigenart, [...] aber nicht stark genug [...], der Zeit zu trotzen« betrachtet⁶⁷³. Trotzdem wird seine Leistung heute noch als kulturgeschichtlich definiert nämlich⁶⁷⁴:

Er ist offenbar der letzte Protagonist seines Wirkungsfeldes, der die musikalischen Errungenschaften des 19. Jhs. wie kaum ein anderer zusammenfassen und zur Hochblüte führen konnte [...].

Zu seinen größten Verdiensten zählen die Bewahrung der Tradition als ,nachempfindender Eklektiker⁶⁷⁵ bzw. deren Erneuerung nach dem Geschmack der Musik im deutschen Kaiserreich, die er als 'faszinierender Zeitzeuge'⁶⁷⁶ vertritt.

⁶⁷⁰ Vgl. Even-Zohar (2008: 115-35).

^{671 &}lt;www.buehnenkoeln.de>.

⁶⁷² Mittman (1909) zitiert nach <www.buehnenkoeln.de>.

^{673 ,}RiemannL (1919, S. 597)' erwähnt nach Hust (2003: 318).

⁶⁷⁴ Eisenhardt (2002: 19).

⁶⁷⁵ Eisenhardt (2002: 18).

^{676 &}lt;a href="http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr">http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chr omatik-ist-heilbar/>.

Iwein im deutschen literarischen Polysystem

c) ,in der Neuzeit' (19. Jh.) Ausgangstext (A): Hartmanns von Aue Iwein⁶⁷⁷

Zieltext (B): A. Klughardts *Iwein-*Oper

Autorschaft: AUFTRAGGEBER:

Großherzogin Augusta Carolina (Protektorin der Hofkapelle Neustrelitz, wo

Klughardt 1873-82 Hofkapellmeister war)

Adressaten: größeres Publikum Beliebtheit der Artus-Oper mit Wagner; UA Iwein-Oper:

Iwein-Oper: hiesiges Publikum Neustrelitz (nicht

überbildet)

Im Allgemeinen: Hof +'Stadt-Region' (Verdienst in

Neustrelitz)

Modelle: FORM/INHALT: Wagners Gesamtkunstwerk (Stoff - Musik - Versdrama)

GATTUNG: britische Tradition: ,Artussage in Operngeschichte' (ab 17. Jh.)

Gesetzmäßig.: PRESTIGE Wagner-Verehrung

Transfer: INDIREKT = intermodale TRANSMODALISIERUNG (Libretto)

intersemiotische Interpretation: TRANSMUTATION (Oper)

Zielnormen: Akzeptanz bei:

KREIS SPEZIALISTEN: Wagner Anhänger (s. damalige Musikzeitschriften)

MODERNEM Publikum: über Wagner begeistert

HERRSCHENDER KULTUR: Wilhelm I - Bismarck: Gründerjahre - (Nationaloper)

Position: ZENTRALE: Peripherie → Zentrum:

(70er-80er Jahre) strebt nach kanonisiertem Repertoire

Dessau, 26.01.1880: Glühwein oder Liebe, Mord und Blödsinn

PERIPHERE: vergessen: erfolglos keine Sehnsucht nach Wagner/Artus Sujet

(ab der Jh.wende)

Funktion: | lokale

+ Förderung der Klangkultur (Hofkapelle Neustrelitz: Begründung

Tonkünstlervereins)

in der Musikgeschichte

+ Bewahrer der Tradition

(nachempfindender Eklektiker: ,Vermischung der Konventionen)

+ mäßiger Erneuerer

(patriotische Motivation: Wagner-Nachfolger - Nationalmusik)

+ Zeitzeuge (repräsentativ für die Musik im deutschen Kaiserreich)

⁶⁷⁷ Von Aue, *Iwein: Urtext und Übersetzung 4. überarbeitete Auflage*, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New York: De Gruyter 2001.

4. Die Gegenwart

Abschließend soll ein Ausblick auf die Rezeption des mittelalterlichen Epos Hartmanns in die Gegenwart gegeben werden, um ein umfassendes Bild von der Überlieferung und Nachwirkung des deutschen *Iwein*-Romans in der Geschichte zu ermöglichen.

Als Zeitzeuge der aktuellen *Iwein*-Rezeption wurde hier die im Jahr 2008 veröffentlichte kindgerechte Bearbeitung F. Hoppes, *Iwein Löwenritter*, ausgewählt. Für ein 'lesbares Kinderbuch, ⁶⁷⁸ hat die 'Büchner-Preisträgerin 2012' das mittelalterliche Heldengedicht Hartmanns adaptiert, das mit dem 'Rattenfänger-Literaturpreis 2010' ausgezeichnet wurde ⁶⁷⁹:

"Worin liegt dieser Erfolg begründet? [...] Die herausragende Qualität des *Iwein Löwenritter* beruht auf einer gelungenen und faszinierenden Mischung aus zwei Faktoren: Zunächst sind es die *Leseanreize*, die Felicitas Hoppe von der ersten Seite an beim Erzählen entfaltet - und zwar nicht nur für Kinder und Jugendliche! Dazu kommt als Zweites der literarische und pädagogische Anspruch, mit dem sie eine phantastische Abenteuergeschichte aus dem Mittelalter für heutige Leserinnen und Leser präsent werden lässt."

Bei den zahlreichen Rezensionen dieses Nachwerks zählt u. a. die Buchbesprechung des Altgermanisten Prof. P. Wapnewski⁶⁸⁰, der die "Wahrnehmung von Hoppes Werk aus der Perspektive der germanistischen Mediävistik⁶⁸¹ vertritt.

Vorsichtig zeigt sich der Germanist in seiner Rezension und geht über seine anfangs skeptische Haltung zur Nacherzählung Hoppes hinaus, als er einsieht, wie es sich zuerst um ein Kinderbuch, bestimmt ein Märchen handelt:

"Natürlich irritiert mich der ungewohnte Ton, der mich betulich anredet gleich mit dem ersten Satz: "Kennt ihr die Geschichte von Iwein..." und so weiter. Also, ich kenne sie und habe sie mir nicht ohne Müh erarbeitet über viele Jahre hin - und nicht geahnt, dass man sie ohne historisches, gar gelehrtes Gepäck ganz einfach erzählen kann. Wie ein Märchen. Als Märchen. Dann hat sie nichts mehr zu tun mit Formproblemen und Stoff-Tradition und Abhängigkeiten, und man beneidet die

141

 $^{^{678}}$ < http://www.amazon.de/Iwein-L%C3%B6wenritter-Erz%C3%A4hlt-Roman-Hartmann/dp/ 3596 807409>.

⁶⁷⁹ Prof. Dr. Bernhard Rank, Literaturwissenschaftler, Pädagogische Hochschule Heidelberg (Hameln, 26. November 2010) in seiner Laudatio auf F. Hoppe und ihr Buch *Iwein Löwenritter* anläßlich der Verleihung des Rattenfänger-Literaturpreis 2010. .

⁶⁸⁰ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008. http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php.

⁶⁸¹ Brunschweiger/Neecke (2012: 198).

Autorin, die ganz einfach von "Ehre" spricht und von "Urlaub" und von "Abenteuer" und die Semantik dieser Begriffe in unserer Zeit schlicht sich selbst überlässt [...].

Der Mehrwert dieser Nacherzählung liegt in ihrer märchenhaften Natur, die trotz ihrer "Leichtigkeit" 682 und ihres frischen Tons gleichzeitig bei der "Adaption des Stoffes behutsam vorgeht', in dem sie ,das mittelalterliche Versepos von Hartmann von Aue in eine neue, moderne und durch und durch ansprechende Form gießt. 683

Diesbezüglich ist ein Hinweis auf die Poetik der Schriftstellerin F. Hoppe mehr als notwendig. In ihren Werken werden die 'Grundfragen eines 'postmodernen' Daseins (u. a. die Identitätssuche bzw. -bildung) mit befreiender Phantasie durchgespielt. 684. Aufgrund ihres Erfindungsreichtums wird sie häufig als "Fantasy-Schriftstellerin" definiert, womit sie aber nicht einverstanden ist⁶⁸⁵:

,Nein ich glaube nicht, dass ich Fantasy-Schriftstellerin bin, weil ich eigentlich gar nichts erfinde. Ich erzähle doch eher Geschichten, die manchmal mit historischen Kostümen daher kommen, aber Ritter hat es gegeben, die Liebe hat es immer gegeben [...]. Ich erfinde also keine anderen Welten, auch keine Paralleluniversen, sondern bei mir spielt alles hier und heute, und so ist es auch bei Iwein [...].

Vor allem wirken die "Wirklichkeit" bzw. die "Menschen mit ihren Gefühlen" als Hoppes "Vorlage", die in der Geschichte eine Widerspiegelung, vielmehr eine Überhöhung finden 686. An ihrem eigenartigen Stil, wo das Gegenwärtige und Geschichtliche eng verbunden erscheinen, sei daher der beträchtliche Einfluss von Märchentexten zu erkennen ⁶⁸⁷. Zu Hoppes Lieblingsbüchern zählen u. a. das *Pinocchio* ⁶⁸⁸ bzw. die Grimmschen Kinder- und Hausmärchen, womit sie bei schlechten Tagen sogar ,ihre Laune heben' kann⁶⁸⁹:

"Im Märchen lernt man, dass es weitergeht und dass man Schwierigkeiten überwinden kann. Ich delektiere mich ja nicht am Unglück anderer, sondern ich glaube, dass

 $^{^{682} &}lt; \text{http://ulfcronenberg.macbay.de/wordpress/2009/01/18/buchbesprechung-felicitas-hoppeiweinlo} \\$ ewenritter/>.

^{683 &}lt;a href="http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/iweinloewenritter-r.htm">http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/iweinloewenritter-r.htm.

^{684&}lt;http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/felicitas-hoppe-erhaelt-buechnerpreis-hasenkind-und-loe wen ritterin- 11 75 2001.html>.

Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview-dlf/754159/ bilder/image main/>.

⁶⁸⁶ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/ bil der/image_main/>.

^{687 &}lt;a href="http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2277669/Felicitas-Hoppe-ueberrascht-und-ueberw">http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2277669/Felicitas-Hoppe-ueberrascht-und-ueberw

⁶⁸⁸ Brunschweiger/Neecke (2012: 202).

⁶⁸⁹ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/ bilder/image main/>.

gerade in scheinbar märchenhaften Geschichten sehr viele *Problemlösungsstrategien* angeboten werden, und das ist eine tolle Sache. Das inspiriert und in diesem Sinn ist ein Buch ein Lebensmittel wie ein Stück Brot, manchmal auch wie ein Glas Wein, ein gutes Getränk.

4.1 F. Hoppes Iwein Löwenritter

Der märchenhafte Ton herrscht auch in Hoppes Kinderbuch, *Iwein Löwenritter*, wohinter eine 'Alltagsgeschichte' steckt, da Iwein nämlich⁶⁹⁰:

kein Ritter aus fernen Zeiten ist sondern ein junger Mann, der Abenteuer sucht, und dabei alle möglichen Dingen begegnet, denen man in unserem heutigen Leben auch begegnet [...]. Das sind ja keine alte Themen, sondern eigentlich sind das Geschichten von heute.

Sogar die Zauberwelt Laudines benennt Hoppe anders, um ihre Nachbarschaft hervorzuheben, dann als "Land Nebenan", d. h. "man braucht nur über die Schwelle zu gehen, und dann ist man im Land der Abenteuer."

Ein Märchen

Schließlich verbirgt sich in Hoppes wundervoller, märchenhafter Welt mit ihrem Übermaß an Abenteuern nicht anders als der Alltag und ist daher als reizende Verkleidung einer tiefen Wahrheit zu verstehen. Mit dem Begriff von "Verkleidung" wird im Kinderbuch häufig gespielt, womit einen durchgehenden Austausch zwischen Schein und Wirklichkeit erzielt wird.

Der Hof Artus gilt ursprünglich als "Maß aller Dinge" und Aneignungsmittel außerordentlicher Gegenstände vom Land Nebenan⁶⁹²:

'In der Linde saßen tausend Vögel, die schöner sangen als alle Vögel am Hof von König Artus. […] und einem Moment lang fragte er sich, ob die Vögel im Garten am Hof von König Artus nicht bloße erfundene Vögel wären.'

Daher sieht der Naturbusche (a) auf der Rodung bei der Quelle ,nicht wie ein Mensch, sondern wie ein Mann in Gestalt eines Ungeheuers'; der Sturm nach der Stille (b) ,nicht mit Donner und Blitz, sondern in Gestalt eines anderen Ritters; der wahnsinnige Iwein (c) ,wie ein Tier in Gestalt eines Menschen'; der Löwe (d) wie ein ,Ritter in Gestalt eines

143

⁶⁹⁰ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/bilder/image_main/.

⁶⁹¹ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/

⁶⁹² Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 32.

Löwen' 693. Die Wirklichkeit stimmt also mit der "Maske" ('in Gestalt etw.') überein, während die versteckte Identität nur ein Schein ist, da sie durch ,ordentliche' Augen gesehen wird.

Eine feste Gegenüberstellung zwischen den zwei Welten, dem Hof (Höflichkeit: Schachspiel und Tanzen; Lieder singen) bzw. dem Land Nebenan (,richtige' Abenteuer bzw. Ungeheuer und Frauen) schildet Keie in seinem sogenannten "Geheimnis" eindrucksvoll⁶⁹⁴:

Das ist das Geheimnis vom Land Nebenan, in dem es noch richtige Abenteuer gibt. Und wenn ich Abenteuer sage, dann meine ich Abenteuer, nicht Schachspiel und Tanzen. Ich rede von richtigen Ungeheuern. Jenseits der Grenze im Land Nebenan leben noch richtige Ungeheuer. Und nicht nur richtige Ungeheuer, sondern auch richtige Frauen. Und wenn ich Frauen sage, dann meine ich Frauen! Nicht Frauen, die Gedichte aufsagen und Lieder singen und aus Höflichkeit im Schachspiel verlieren."

Beachtet werden soll dennoch, dass die Auffassung des Märchenhaften als "Spiegelbild einer Lebenswirklichkeit, 695 keine Erfindung Hoppes ist, vielmehr liegt diese den ursprünglichen Fassungen der Iwein-Geschichte (Chréstien bzw. Hartmann) zugrunde. Dafür beispielhaft ist z. B. die sogenannte Burg zum Schlimmsten Abenteuer⁶⁹⁶, wo die dämonische Stimmung des Schlosses eine bittere Wahrheit verbirgt, nämlich ein Arbeitshaus mit 300 ausgebeuteten Weberinnen und Geiseln des Burgherrn.

Genau diese aus den verstreuten "Märchendingen" und "märchenhaften Motiven" sich ergebende Komponente des Zauberhaften im Iwein-Roman hebt F. Hoppe in ihrer Nacherzählung hervor, daher gestaltet sie den arthurischen Stoff in Form einer Fabel. Gleichzeitig entspricht die Schriftstellerin auf diese Weise dem Kinderwunsch ,nach Neuem und Unerhörtem, nach Buntem und Bewegtem⁶⁹⁸ bzw. erzielt die Vermittlung von essenziellen Grundmustern' (z. B. dem menschlichen Schicksal⁶⁹⁹) bzw. von positiven

⁶⁹⁴ Hoppe, Iwein Löwenritter, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 21. ,Keies Geheimnis' gilt bei Hoppe als Ersatz für den Bericht Kalogrenants (Hartmanns *Iwein*, Vorgeschichte).

695 Die hier zitierte Bezeichnung bzw. die Veranschaulichung der "wirklichen" Natur vom

⁶⁹⁹ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 164-66 (*Der letzte Gast*)

144

⁶⁹³ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, a) S. 26; b) S. 35; c) S. 114; d) S. 207.

Märchenhaften, z. B. in Hartmanns ,Burg zum schlimmsten Abenteuer' (aus *Iwein*, 2. Zyklus) gehen beide auf Mohr (1985: 256) zurück.

696 H. von Aue, *op. cit.*, Berlin; New York: Gruyter - de Gruyter Texte 2001, vv. 6080-6869.

⁶⁹⁷ Mohr (1985; 197 bzw. 256). Vgl. insbes. Abschnitt II, 2.1 dieser Forschungsarbeit (Der Lai).

⁶⁹⁸ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

Identifikationsfiguren, u. a. ,lernfähigen Helden, eigenständigen Frauen und klugen Tieren' (*pädagogischer* Anspruch⁷⁰⁰).

Diese beide Funktionen sind dem *Märchen* angeboren, als Urgattung und einfachste Form der Vermittlung anthropologischer Paradigmen und Rituale zur Integration bzw. Versöhnung des Menschen mit der Weltordnung.

Bei Hoppes *Iwein* geht es insbesondere um die 'Geschichte einer Identitätsbildung' durch Krise und immer neue 'Prüfungen', die den Helden andauernd unter Beweis stellen. Die Krise und der Lernprozeß Iweins zur Reintegration in die Gesellschaft spiegeln das Leben 'mit seinen Konflikten'⁷⁰¹ und ständigen Bewahrheitsproben wieder.

4.1.1 Eine *Iwein*-Bearbeitung

Der Verpflichtung Hoppes zum Original Hartmanns wird sich der Leser von Anfang an bewusst, da die hartmannsche Quelle auf dem Frontcover des Kinderbuchs erwähnt wird:

,FELICITAS HOPPE

IWEIN LÖWENRITTER Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue⁴⁷⁰²

- Vorlage -

Obwohl die Wahl des Sujets den Geschmack der Schriftstellerin besonders trifft, ist ihre "Übersetzung" zuerst eine "Auftragsarbeit", wie Hoppe erläutert⁷⁰³:

,Der Hoppe-Iwein ist ja eine Auftragsarbeit; der Stoff ist in diesem Fall nicht frei gewählt, sondern mir angetragen worden. Ich habe den Auftrag dann angenommen, weil ich speziell dieses Buch so gerne mag [...]. Ich muss ganz ehrlich sagen, dass ich das Original von Hartmann sehr lesbar finde und würde sogar behaupten, dass man das Kindern vorlesen kann.

Eine Kennerin des mittelhochdeutschen *Iwein*^{,704} war also F. Hoppe trotzdem schon zuvor, zwar zeigt ihre Vertrautheit mit dem Original u. a. bei der Bewahrung des

⁷⁰⁰ Beide Bezeichnungen '*literarischer* bzw. *pädagogischer* Anspruch' und die 'positive Gestalten Hoppes Märchens' sind Ranks *Laudatio* (26.11.2010) auf F. Hoppes *Iwein Löwenritter* entnommen.

145

⁷⁰¹ Zu den hier erwähnten Zitaten in Klammern vgl. Hoppe zitiert nach M. Jurk (Interview) http://www.litlog.de/die-lowenerzahlerin/>.

⁷⁰² Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011 (*Frontcover*).

⁷⁰³ Hoppe zitiert nach M. Jurk (Interview) http://www.litlog.de/die-lowenerzahlerin/>.

Doppelwegschemas bzw. bei den meistens originalbetreuen Gesprächen ihres Kinderbuchs. Über ihre Nacherzählung kommentiert die Autorin⁷⁰⁵:

"So finden sich also einige Neuerungen. Aber im Großen und Ganzen habe ich mich extrem an die Vorlage gehalten, auch an die Chronologie der Ereignisse. Ich habe nur die Erzählperspektive geändert, indem der Löwe bei mir die Geschichte erzählt."

Gegen Hoppes enge Verpflichtung dem Original wendet der Altgermanist Wapnewski dagegen den Mangel an 'historischem, gar gelehrtem Gepäck' ein, er fragt nach der Vorlage, von der 'all ihr märchenbuntes Wissen' herkommt⁷⁰⁶:

"Woher aber hat die Autorin all ihr märchenbuntes Wissen? Ich hätte, typische déformation professionelle, gern zweierlei gewusst: Welcher Vorlage, welcher Ausgabe und Übersetzung ist sie verpflichtet? Es liegen derzeit drei philologisch makellose vor, begleitet vom Urtext auf der Seite gegenüber: von Thomas Cramer, von Max Wehrli und Volker Mertens [...].

- Erzählkunst -

Hoppes Abweichungen verstehen sich allerdings zuerst als Anpassung des Versepos Hartmanns an das Zielpublikum ihres Kinderbuchs - *Meinen vier furchtlosen Neffen*⁷⁰⁷ heißt es in der Geschichte - nämlich als eine für ein junges Publikum geleistete "Übersetzungsarbeit". Von einer märchenhaften Sprache ist dann gar nicht abzusehen, sondern es wird sogar die allgegenwärtige Präsenz eines Erzählers aufgefordert, der 'die Kinder an die Hand nimmt und sie direkten Weges in die Fantasiewelt führt. Ein deutliches Beispiel dafür stellt der Prolog Hoppes-*Iwein*⁷¹⁰ dar:

"Wie das kam, wollt ihr wissen? Dann hört mir gut zu, denn besser als ich erzählt die Geschichte euch keiner, ich war nämlich dabei. Die Geschichte ist übrigens ziemlich alt, mindestens tausend Jahre. Kann aber auch sein, sie ist erst gestern passiert, als ihr gerade unterwegs im Bett wart, auf dem Weg in die Träume."

Genau diese Ausweitung der Erzählerrolle durch einen "überaus präsenten Erzähler'⁷¹¹ verdankt Hoppe eigentlich der mittelalterlichen Erzähltradition und spielt lebhaft damit. Eine stetige Einmischung in die Geschichte erzielt sie durch die Wendung zum Publikum

⁷⁰⁴ http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm.

⁷⁰⁵ Hoppe zitiert nach M. Jurk (Interview) http://www.litlog.de/die-lowenerzahlerin/.>

⁷⁰⁶ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

⁷⁰⁷ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011 (*Widmung*).

⁷⁰⁸ http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm.

^{709 &}lt;a href="http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm">http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm.

⁷¹⁰ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 9.

^{711 &}lt; http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm.>

bzw. die zahlreichen Erzählkommentare und sogar eine verbreitete Ironie über ihre eigene Geschichte⁷¹²:

Aussparungsformel:⁷¹³ ,Ich könnte den Kampf zu Worten machen, aber ich war nicht dabei.

Nur die zwei waren da bei dem Lindenbrunnen, und außer den Vögeln

hat niemand gesehen, wie sie schlugen [...].

, Wenn ich es wüsste, dann würde ich es euch sagen, aber die Frau hat

es nicht verraten, das bleibt ihr Geheimnis."

"Ich mache es kurz, denn niemand kann diesen Kampf beschreiben."

Wahrheitsbeteuerung: ,Und weil Iwein der Andere ist, also der, der bis heute am Leben ist,

erzähle ich euch, was er mir erzählte."

Wendung zum Publikum: ,Aber wenn ihr jetzt glaubt, er wäre verzweifelt gewesen, dann täuscht

ihr euch."

Da ist aber noch etwas, das ich euch verschwiegen habe. Und ich finde,

ihr solltet es wissen."

Erzähler-Publikum-Spiel: ,Hand aufs Herz! Weiß einer von euch, was es wirklich bedeutet, wenn

der Schmerz einem Menschen die Sinne raubt? Wenn er vor lauter Schmerzen nichts mehr sieht und nichts mehr hört und nichts riecht?'

, Wieder und wieder hörte er in seinem Kopf Laudines traurige Stimme,

und ich wette, ihr hört sie auch [...]."

Das ging Keie ans Herz. Wundert euch das? So kennt ihr ihn gar nicht?

Mir wundert es nicht [...]. Aber ihr und ich, wir glauben daran.

Engagement: ,Denn sie hielt ihn immer noch für den Besten der Besten. Und das tue

ich auch.

Ironie (Selbstbezug): ,Was auch immer da ist, diese Menschenehre, von der ich genauso

wenig verstehe wie der Mann in Gestalt eines Ungeheuers, sie kann

jedenfalls kein Leben retten."

Hoppes Aneignung der typischen Topoi bzw. Kunstgriffe mittelalterlicher Erzähltradition anerkennt schließlich auch P. Wapnewski, der der 'späten Nachfolgerin' Hartmanns 'eine *mittelalter-eigentümliche* Rolle' zuspricht⁷¹⁴:

,Wer sich, wie anfangs ich, befremdet fühlt durch den kumpelhaften Ton [...] und wenn man sich dann wünscht, seriös als Erwachsener angeredet zu werden, dann wird einem plötzlich klar, dass Frau Hoppe hier ja eine ganz *mittelalter-eigentümliche* Rolle annimmt: die des Erzählers oder Vorlesers, der sich an *Illiterati* wendet, die von der gleichen Bildungs-Arglosigkeit sind wie vermutlich die Neffen der Nacherzählerin. Und also ist es nur gerecht, wenn sie erzählend unterbricht und

⁷¹² Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, *Aussparungsformel:* S. 36, 42, 201; *Wahrheitsbeteuerung:* S. 36; *Wendung zum Publikum:* S. 39, 157; *Erzähler-Publikum-Spiel:* S. 48, 100, 173-74; *Engagement:* S. 105; *Ironie:* S. 40.

⁷¹⁴ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

All diese Kunstgriffe befinden sich auch bei Hartmanns *Iwein*, vgl. Abschnitt II, 4.3 (*Hartmanns Abweichung von Yvain*). Zu einem Überblick s. das umreißende *Schema* (Ende des Kapitels II).

hinweist und erklärt - wie einst der Interlocutor im mittelalterlichen Burggemach vor begierig lauschendem Publikum.

Die fiktive Erzählung Hoppes scheint sich demnach, einer Vielzahl von Stilmitteln der mittelalterlichen Erzählkunst angenähert zu haben, worunter sich insbesondere die rhetorischen Kunstgriffe als vorwiegend erweisen. Dem lehrhaften Stil Hartmanns mit seinen 'inhaltsbezogenen Erzählkommentaren' entzieht sich die Schriftstellerin aber nicht, sie behält die didaktische Absicht des deutschen *Iwein*-Romans beim Ersetzen der hartmannschen Sentenzen durch kindgerechte *Weisheiten* ⁷¹⁵, die gleichzeitig einem Kinderbuch bzw. dem heutigen 'Weltwissen' entsprechen:

Das nennen die Menschen die große Liebe, sie ist ihr Glück und ihr Unglück zugleich. Denn die Liebe ist blind, genau wie die Gewalt. Und sie kennt keine Gerechtigkeit. (Liebe)

"Und die Wirklichkeit ist das Ende der Träume. Denn die Wirklichkeit ist kein Traum. Sie ist kein Spiel und kein Spaß [...]." (Wirklichkeit vs Traum)

Denn wenn man die Angst miteinander teilt, löst sie sich einfach in Luft auf. (Angst)

, Wer Spaß hat, vergisst schnell den Rest der Welt, und die Zeit, die beim Warten immer so lang wird, rennt auf einmal davon. ' (Spaß vs Warten)

Der letzte Gast besitzt nämlich sämtliche Schlüssel zu sämtlichen Türen der Welt. Deshalb seid besser freundlich zu ihm und behandelt ihn wie den besten Gast. Gebt ihm Wein und Brot und versucht, ihn freundlich zu stimmen, damit der Abschied leichter wird. (*Tod*)

Die Müdigkeit nimmt den Augen die Klarheit und den Ohren die Schärfe. (Müdigkeit)

- Vier Aspekte -

Ein näherer Blick auf die Bearbeitung Hoppes in Anlehnung an die bisher untersuchten Aspekte des *Iwein*-Romans bereitet auf ihre Eingliederung in die Rezeption vor.

Zuerst sei auf die **Doppelwegstruktur** (1.) des Kinderbuchs hingewiesen, das die Einteilung des Artusromans in zwei Zyklen beibehält, sie weist eine weitere Gliederung jedes Hauptteils (je aus 125 Seiten) in ,30 kurze Kapitel' ⁷¹⁷ auf. Beachtenswert sind allerdings zwei Grundvariationen in Bezug auf die Chronologie bzw. die ,Zwischenepisode'.

Keine Vorgeschichte leitet zum Märchen ein, sondern der Leser wird direkt in den Immerwald eingeführt, wo das entscheidende Abenteuer und Trennung der zwei Zyklen

⁷¹⁵ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011. Beispiele (von oben bis unten) auf S. 49, 64, 69, 97, 164-5, 184.

⁷¹⁶ Abraham/Bismarck (2012), S. 83.

^{717 &}lt;a href="http://www.lesepunkte.de/archiv/ausgaben/20093/hoppe/">http://www.lesepunkte.de/archiv/ausgaben/20093/hoppe/>.

(Zwischenepisode) gerade spielt: der "Kampf zwischen den Löwen und Drachen". Eine "knappe Inhaltsangabe"⁷¹⁸ verlockt den Leser zur kommenden Geschichte⁷¹⁹:

,KENNT IHR DIE GESCHICHTE VON IWEIN, der eines Tages aus lauter Langeweile auszog, um Abenteuer zu suchen und sein Herz dabei gegen ein anderes tauschte und deshalb seinen Verstand verlor? Danach irrte er durch den Immerwald und musste gegen tausend Ungeheuer kämpfen, bis alles doch noch ein gutes Ende nahm.'

Hier werden die Hauptmotive von Iweins Abenteuer angekündigt, sein Beweggrund, d. h. die *Langeweile* ("Verwandtenrache" bei Hartmann); das Kernmotiv des *Herzenstauschs*, Ausgangs- und Zielpunkt der ganzen Geschichte; Iweins *Wahnsinn* und schließlich sein Heilungsprozeß vom Immerwald hinaus (*Löwenritter*) durch die von 'tausend Ungeheuern" bevölkerten 2. Abenteuerkette.

Gleich zu Beginn führt die Autorin ihr "unerfahrenes" Publikum in die Geschichte ein, in die märchenhafte Stimmung des Kinderbuchs durch den zauberhaftsten Spielort, den *Immerwald*⁷²⁰:

'Also vergesst die Schule, uns stellt euch stattdessen einen Wald vor, einen Wald wie im Märchen. Finster und voller Geräusche und voller unsichtbarer gefährlicher Tiere. Da ist der Wald von vor tausend Jahre, der Immerwald.'

Eine ausführliche Beschreibung führt die zwei wilden Tiere bzw. den "weißen", hier namenlosen Ritter, ein. Die Episode wiederholt sich nochmal anfangs des 2. Zyklus (Erinnert ihr euch an den Immerwald?⁷²¹) zwar als "Brücke" zur 2. Abenteuerkette.

Nach dem Prolog ermöglicht eine Rückblende der Autorin neu anzufangen, diesmal mit der traditionellen Vorgeschichte am Artushof.

Anders als bei Hartmann fehlt hier die Figur Kâlogrenants: sein Bericht wird durch das oben erwähnte "Keies Geheimnis" ersetzt, das die Neugier Iweins erweckt bzw. ihn zum Quellenabenteuer "aus Langeweile" treibt.

Verschoben zeigt sich auch die Symmetrieachse der Doppelstruktur, da die Zwischenepisode bei Hartmann mit Iweins Genesung im Wald (Dame von Narison) hier mit dem "Löwen-Drachen Kampf" zusammenfällt.

Zu den abweichendsten Ereignissen zählen dagegen die sich viermal in der Geschichte wiederholende Begegnung mit dem Waldschrat auf der Rodung (3. Mal, sogar als

⁷²⁰ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 10.

149

⁷¹⁸ Zitiert nach Ranks *Laudatio* (26.11.2010) auf F. Hoppes *Iwein Löwenritter*.

⁷¹⁹ Hoppe, Iwein Löwenritter, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 9.

⁷²¹ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 131-33.

"Gefährte" beim Iweins Wahnsinn) bzw. die Burg zum schlimmsten Abenteuer (Abwesenheit des Burgherrn; Doppelter Ritter als Ungeheuer).

Unerwartet ist auch der Abschied des Löwen am Ende des Buchs und seine Rückkehr in den Immerwald. Damit kommt auch der Überraschungsmoment der Geschichte, als die Erzählstimme ihre 'fiktive Autorität' als 'Löwenerzählerin'⁷²² endlich verrät⁷²³:

Denn der Löwe auf dem Burgweg bin ich. Und ich liebe Geschichten. Besonders nach einem gewonnenen Kampf oder nach einem guten Essen. Und so gut wie ich erzählt sie euch keiner. Ich war schließlich dabei.

Das Märchen lässt Hoppe in einer aus vier **Spielorten** (2.) bestehenden bunten Umgebung spielen, die alle zu einer gemeinsamen Nachbarschaft gehören. Dafür verwendet sie - abgesehen vom *Hof* - neuerfundene Namen, die bildhaft wirken: das bereits erwähnte *Land Nebenan* (Quellenreich), den *Immerwald* (Wald) bzw. das *Land Tausendburgen*, (zwischen dem Wald und der Quelle) hier u. a. die *weiße* und *schwarze* Burg (Burg der Dame von Narison bzw. Grafen Alier).

Es ist hier von einer Art 'Farben-Topographie' die Rede, die sich auf die visuelle Wahrnehmung bzw. unbegrenzte Vorstellungskraft von Kindern beruft. Unmittelbare Assoziationen zwischen Farbe - Ort entstehen von Anfang an in der Geschichte, so dass z. B. dem Artushof das *Blau*, dem Land Nebenan das *Rote*, den zwei Hütten vom Land Tausendburgen das *Weiße* (Dame von Narison) bzw. das *Schwarze* gehören. Die Farben wirken 'allumfassend' und eignen sich jeden Gegenstand (z. B. Fahne, Mantel, Tuch, Rüstung, Band) an; überdies erweist sich die Buntheit als Synonym von Pracht, z. B. bei Kleidung und Gewändern und kombiniert sich häufig mit Gold als prunkvollste Farbe: ⁷²⁴

Artushof

"Da war schon alles vorbereitet für den großen Kampf der Entscheidung. Der Turnierplatz war gefegt und geschmückt, überall wehten blaue Fahnen, und blaue Zelten leuchteten in der Sonne […]. Da erhob sich König Artus von seinem blauen Stuhl. Er trug einen prächtigen blauen Mantel mit einem Kragen aus Gold."

Land Nebenan

'Überall hisste man rote Fahnen und deckte die Tische mit roten Tüchern […]. Auch Iwein und Laudine feierten. Laudine trug einen roten Mantel […]. Iwein trug eine rote Rüstung, weil er jetzt wieder ein Bugherr war. Und was trug er am Finger? Ihr habt es bestimmt nicht vergessen. Er trug den Ring mit dem roten Stein. Den Ring zum roten Sonntag nach Ostern, den Laudine ihm damals gegeben hatte […].'

⁷²² http://www.litlog.de/die-lowenerzahlerin/>.

⁷²³ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 250.

⁷²⁴ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 209-10 (*Artus Hof*); S. 248 (*Land Nebenan*); S. 124 (*Weiße Burg*); S. 122 (*Schwarze Burg*).

Die Weiße Burg

"Da gab ihm die Herrin mit den weißen Händen eine glänzende Rüstung, die war außen und innen ganz weiß. Und sie gab ihm ein Pferd, das war weiß wie Sahne. Die Steigbügel waren aus purem Gold, und das Sattelzeug und die Zügel waren aus weißem Leder, das war weich wie Samt.'

Die Schwarze Burg

Die [die schwarze Burg] regiert der Herr mit den schwarzen Händen, der eine schwarze Rüstung trägt und nur auf schwarzen Pferden reitet und immer mit schwarzen Schwertern kämpft, damit man nicht sieht, wie schmutzig seine Hände sind.

Überhaupt nicht zufällig sind die Farben Rot bzw. Blau mit den zwei Welten vom Iwein-Roman verbunden. Das Rote evoziert zuerst den altfranzösischen Namen vom Quellenherr Askalôn, Esclados le Ros (Esclados der Rote')⁷²⁵, vielmehr galt es in der Mythologie als Farbe der Magie und Schutz⁷²⁶. Das *Blau* war dagegen im Mittelalter eine "Edelfarbe", nämlich ,die Farbe der Macht '727. Blau gefärbt wurden Gewänder mit dem ,aus den Säften eines Strauches gewonnenen Indigo, die zu den teuersten Dingen im Mittelalter überhaupt zählte ⁷²⁸. Die Assoziation der blauen Farbe mit dem Königsreich Artus erweist sich daher als besonders zutreffend.

Schließlich verkörpern das Weiße bzw. Schwarze die Gegenüberstellung zwischen Licht bzw. Dunkelheit, nämlich Gutem und Bösem. Das Schwarze identifiziert im Kinderbuch die Hauptantagonisten der Geschichte bzw. den Tod (Der letzte Gast). Als Sinnbild für diesen bildhaften Kontrast zeigt sich der doppelte Ritter aus der Burg zum Schlimmsten Abenteuer', ein 'schwarzweißer' Ritter mit zwei Gesichten, die Iwein beim Zweikampf verwirren⁷²⁹:

Er muss nämlich gegen beide kämpfen, gegen den weißen Freund und den schwarzen Feind, gegen den, der einer und zwei zugleich ist."

Der doppelten **Thematik** (3.) von Minne und Politik bleibt Hoppe auch treu; ihr gelingt es die Themen zu aktualisieren, ohne jedoch dem hartmannschen Sinn zu entgehen.

Unter den Topoi von Minne wählt die Erzählerin den Herzenstausch aus, der im Laufe der Geschichte immer wiederkehrt. Noch früher spielt der sogenannte "Tausch der Herzen" im Hoppes Kinderbuch, genau nach der "kirchlichen Trauung" (vor der Ankunft Artus).

⁷²⁵ Mertens (2004: 1006).

⁷²⁶ http://avanova.at/rot-in-der-mythologie-48.

^{727 &}lt; http://www.br-online.de/kinder/fragen-verstehen/wissen/2003/00189/>.

^{728 &}lt; http://www.br-online.de/kinder/fragen-verstehen/wissen/2003/00189/>.

⁷²⁹ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 199.

Dem "offiziellen Heiraten" (Hochzeit) als "Kleinigkeit" stellt sich der Herzenstausch als "unauflösliche" Verbindung, in der sich Liebe verwirklicht.

Wörtlich wird Hartmanns Topos als echter "Umzug" angenommen, dann "kindgemäß" neugestaltet, fast wie eine "unerhörte" Begebenheit" bzw. etwas Gefährliches⁷³⁰:

"»Iwein, es ist höchste Zeit, Herzen zu tauschen. Je eher, desto besser, wer zögert verliert!«

»Je eher, desto besser, wer zögert, verliert!«, wiederholte Iwein. aber er war etwas weiß im Gesicht. Dann sagte er leise: »Laudine, ich fürchte mich.« »Ich fürchte mich auch«, sagte Laudine.

Da mussten sie plötzlich beide lachen. Dann wurden sie vor Freude rot. Und dann küssten sie sich [...]. Und als die Angst sich in Luft aufgelöst hatte, tauschten sie Herzen.

Außer dieser traditionellen Metapher wird auch auf die Motive des "Sich Verligens" bzw. "Minne durch Augen" hingedeutet, denen allerdings auch moderne Bilder zur Seite stehen, wie z. B. "Liebe wie ein Blitz"; "Liebe ist blind" bzw. das Herzklopfen".

Was das *politische Thema* angeht, wird dem auch einen gewissen Raum gewidmet; vor allem lässt Hoppe die 'hierarchische Ordnung und Rollenbesetzung' beim Hof Artus mit seinen 'festen Regeln' auftauchen bzw. die Zeitordnung vom Land Nebenan, ihre Not und Zuverlässigkeit hervortreten⁷³²:

Artushof

"»Ich bin Iwein, der tausendste Ritter der Tafelrunde, der immer neben der Königin sitzt. Rechts neben der Königin sitzt der große und mächtige König Artus, und neben dem König sitzt mein Freund Gawein. Aber links neben der Königin sitze ich. «'

(Tafelrunde-Besetzung)

'Aber damit die Sache gerecht ist, müssen wir mit dem Kampf etwas warten. Das verlangt das *Gesetz am Hof von Artus* […]. Komm heute in sieben Tagen zurück, dann will ich dein bester Kämpfer sein. König Artus selbst wird den Vorsitz führen und in deiner Sache der *Richter* sein […].'

(Gawein über den "Rechtsstreit der Schwestern vom Schwarzen Dorn")

Land Nebenan

,Nicht, dass man im Land Nebenan nicht weiß, wie man feiert, aber zum Feiern blieb keine Zeit. Denn es hatte sich längst herumgesprochen, dass der Burgherr nicht mehr am Leben war und dass niemand mehr den Brunnen bewachte [..]. »Je schneller, je besser! Wer zögert, verliert!«'

(Not - Eile zur Hochzeit)

⁷³⁰ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 69.

⁷³¹ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 88 (*sich verligen*); S. 65 (*Minne durch Augen*).

⁷³² Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 66, 170 (*Artushof*); S. 67, 97 (*Land Nebenan*).

Es ist nämlich so, dass man im Land Nebenan sehr genau auf die Zeit achtet und darauf, kein falsches Wort zu geben und seine Versprechen auch einzuhalten.

(Fristen - Zuverlässigkeit)

Ein letzter Blick auf die **Protagonisten** (4.) des Hoppe-*Iwein* weist - trotz deren häufig veränderten Benennung - hauptsächlich die Bewahrung der Hauptfiguren vom Artusroman auf. In einem leicht veränderten Licht erscheinen hier aber sowohl Lunete als auch Keie, während der Löwe und Begleittier Iweins größere Verherrlichung erhält.

Keie wird als Oberhofmeister dargestellt, ist daher 'bei Hof ein wichtiger Mann' und 'herrscht über das Hofpersonal', u. a. 'tausend Köche und Gärtner.' Er behält dennoch seine Rolle als 'Narr und Spötter' bei, hat nämlich eine 'gefährliche Zunge, die ist schärfer als jedes Immerschwert' und wird darum gefürchtet⁷³³:

,Aber es ist keiner der tausend Ritter gewesen, sondern der Oberhofmeister Keie persönlich, der in der blauen Nacht am Sonntag vor Ostern plötzlich unter dem Tisch seine Zunge wetzte und Iwein gegen die Schienbeine klopfte und leise und deutlich zu flüstern begann [...].

Lunete zeigt sich dagegen als ein höchst kluges, mit Zauberkräften begabtes Mädchen und unbesiegbare Schachspielerin, deren Verstand 'scharf wie ein Immerschwert' ist. Deshalb hat die listige Zofe 'auch keine Freunde' fügt die Erzählerin hinzu⁷³⁴:

,Nicht dass ich etwas vom Schachspiel verstehe, aber Lunete liebt das Spiel über alles. Sie spielt so gut, dass sie selbst mit verbundenen Augen gewinnt. Und wenn keiner mehr gegen sie antreten will, weil alle längst wissen, wie gut sie ist und dass sie immer gewinnen wird, spielt sie manchmal auch gegen sich selbst [...].

,Denn sie war nicht nur gut im Schachspiel, sondern las auch mühelos fremde Gedanken.

Schließlich wird der *Löwe* zum Hauptprotagonisten der Geschichte, dessen "Vorrang" im Naturreich als "König der Tiere" von Anfang an verherrlicht wird⁷³⁵:

'Ihr behauptet, ihr wisst, was Löwen sind? [...] Aber ich rede hier nicht von Löwen im Zoo oder im Zirkus [...]. Das sind keine Löwen, das sind große Katzen, die nur so tun, als ob sie Könige wären [...]. Der Löwe ist aber der König der Tiere, und ein König muss kämpfen, sonst ist er kein König.'

153

⁷³³ Zu all die hier erwähnten Züge Keies bzw. das Zitat in Klammern vgl. Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 20.

⁷³⁴ Zur Darstellung Lunetes bei Hoppe-*Iwein* vgl. Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 59, 60 bzw. 62.

⁷³⁵ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 10-11 (Prolog).

Damit spielt Iwein im 2. Zyklus und treibt die Metapher des "Königs auf Urlaub" so weit, dass er jedesmal ein Mißverständnis zwischen "König der Tiere" bzw. 'der Menschen' absichtlich aufkommen lässt⁷³⁶:

"»Ich bin der Löwenritter!«, sagte Iwein. »Ich suche ein Nacht-Quartier für meinen König und mich.«

»Für dich hatte ich eins«, sagte der Burgherr. »Aber einen König kann ich nicht beherbergen. Du siehst ja selbst, wie ich lebe. Ein großes Unglück hat mein Haus und mein Leben verwüstet.

»Das sehe ich« [...]. Aber füll mir erst diesen Helm mit Wasser, ich will meinem König zu trinken geben.'

Hinter der Vorliebe für den Löwen bei Hoppe-*Iwein* steckt eigentlich das Selbstbewusstsein der Schriftstellerin und eine 'auktoriale' Referenz: am Ende wird nämlich die 'Wahl des Löwen als Ich-Erzähler' verraten.

- Mehrwert -

Repräsentativ für die märchenhafte Natur dieser *Iwein*-Bearbeitung ist zunächst die Erzählperspektive der Schriftstellerin, die 'sich nach Märchenweise hinter einer fiktiven Autorität versteckt (*Löwe*)⁷³⁸. Diese Verkleidung trifft vor allem auf die Naivität von Kindern zu, die mit großem Vorstellungsvermögen ihre Urteilskraft beiseitelassen können, zwar 'ohne Zögern'. Anders als Erwachsene erkundigen sie sich nämlich nicht über den fragwürdigen Zeitsprung der Löwenfigur, die vor tausend Jahren im Immerwald herrschte und 'Hier und Heute' noch existiert⁷³⁹:

"Kinder nehmen es dem Löwen ohne Zögern ab, dass er sprechen, von Abenteuern erzählen und die Zeit zwischen dem Mittelalter und heute, immerhin fast 1000 Jahre, mit einem "Satz" überspringen kann. Sie sind so etwas von ihren märchenhaften Tiergeschichten her gewöhnt. Der kritischere Erwachsene reagiert zunächst irritiert."

Weiter erzeugt Hoppe ihre märchenhafte Welt geschickt auch durch 'bildhafte Benennungen', meistens *Steigerungsformen*, die das Wesen der Dinge übertreiben: 'das Immerschwert, der Immerwald, der Wein von vor eintausend Jahren, das Allerbeste der Besten'; sie alle lassen 'an *Kunstmärchen* denken'⁷⁴⁰:

⁷³⁶ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 144 (13. Burg).

⁷³⁷ http://www.amazon.de/Iwein-L%C3%B6wenritter-Erz%C3%A4hlt-Roman-Hartmann/dp/3596807409.

⁷³⁸ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

⁷³⁹ Zitiert nach Ranks *Laudatio* (26.11.2010) auf F. Hoppes *Iwein Löwenritter*.

⁷⁴⁰ http://www.arte.tv/de/hoppe-felicitas/2085760.html.

"Aber Laudine sagte: »Wenn dieser Beste der Beste der Besten ist, wozu will er sich dann den Mantel bürsten oder die Haare kämmen? Der Beste der Besten muss immer schön sein, sonst ist er ja gar nicht der Beste von allen.«' 741

Auch die Natur zeigt sich häufig vermenschlicht⁷⁴²:

"Die Tiere erstarrten, die Bäume erstarrten, alle Büsche und Zweige erstarrten, und an den Zweigen erstarrten die Blätter. Auch das Pferd des Ritters erstarrte. Nur der Ritter erstarrte nicht."

Mit Gewalt nimmt sie sogar am Geschehen teil⁷⁴³:

,Denn kaum hatte Iwein den Stein begossen, erwachte die Gewitterquelle, und die Sonne erlosch auf einen Streich, als hätte Gott selbst das Licht ausgemacht. Alle auf einmal verstummten die Vögel, als wären sie von den Bäumen gefallen [...]. Ihr wisst ja selbst, wie Unwetter sind [...]. Aber das hier war schlimmer als Blitz und Donner, und der Regen danach war kein Regen, sondern ein Hagel mit Körnern wie Steine, die alles erschlagen, was atmet und lebt.'

Die Überkraft der Natur inszeniert eindrucksvoll M. Sowa, einer der 'namhaftesten Illustratoren in Deutschland' ⁷⁴⁴, in seiner Zweiten unter 'Farbtafeln' ⁷⁴⁵ aus Hoppes Kinderbuch, die - so Wapnewski - ⁷⁴⁶-:

als Bühnenbilder die Märchenwelt verrittern und ihre Menschen und Ungeheuer und Tiere und eine narrative Natur zum Prospekt dieser Wunderwelt machen.



⁷⁴¹ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 63.

Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 12.

⁷⁴³ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 33.

⁷⁴⁴ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011 (Vorwort).

⁷⁴⁵ Die Abbildungen M. Sowas befinden sich auf S. 13 (I), 77 (II), S. 149 (III) bzw. S. 204 (IV).

⁷⁴⁶ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

Hoppes Vorliebe für Details gibt der Zeichner M. Sowa wunderbar wieder. Beachtet sei bei dem oben gezeichneten Unwetter auf die Krone Artus bzw. das an der sibernen Kette hängende goldene Becken, zwar vor allem auf die 'fallenden Vögel' (unten rechts) bzw. den Hagel aus Steinen.

4.1.2 Hoppes Kinderbuch in der *Iwein*-Rezeption

Hoppes *Iwein Löwenritter* bezeugt die zeitlose Beliebtheit des *Iwein*-Romans und seine Nachwirkung bis in die Gegenwart. Vielmehr erreicht Hoppes Kinderbuchfassung ein neues Publikum, das bisher beim Übernahmeprozess noch nicht berücksichtigt war. Sie reiht sich nämlich in die Kinder- und Jugendliteratur über mittelalterliche Stoffe, die sich jetzt in Deutschland (Literaturdidaktik) großen Interesses erfreut.⁷⁴⁷.

Kindgemäß hat F. Hoppe das Versepos Hartmanns in eine 'neue, moderne und durch und durch ansprechende Form' ⁷⁴⁸ adaptiert, d. h. sie hat den Artusroman mit einer märchenhaften Verkleidung versehen und ihn in ein modernes Kunstmärchen verwandelt. Daraus ergab sich eine 'sprachlich gelungene' ⁷⁴⁹ Prosaversion für 10-11-Jährige, die mit den mittelalterlichen Topoi der Rhetorik spielt, hier zur Annäherung an das moderne Kinderpublikum, wofür die Mittlerrolle eines engagierten Erzählers unabdingbar ist.

Hoppes Nacherzählung ⁷⁵⁰ schwankt zwischen dem *rewording* als 'sprachliche Umgestaltung' des mittelalterlichen Textes und dem *rewriting*, als 'Adaption des Stoffes' und abweichendere Form durch die Anwendung einer neuen Erzählperspektive bzw. die Anpassung an das Alter und alltägliche Erfahrung des Lesers. Überdies stellen die vier Abbildungen M. Sowas ein visuelles Hilfsmittel zur Lektüre dar, präzise als *intersemiotische* Adaption des literarischen Textes, der durch diese begleitende 'Zeichenfassung' (*transmutation in praesentia*) an Vorstellungskraft zunimmt.

Die Anpassung des *Iwein*-Romans an ein modernes Kinderpublikum begründet Hoppes Grundwahl einer kindgerechten Form der Vermittlung, nämlich des Märchens, das den magischen Ton der Erzählung bzw. einen deutenden und kommentierenden Erzähler auffordert. Außerdem verfährt Hoppe vorsichtig mit der Handlung und lässt einige 'finstere Kruditäten' aus Rücksicht auf ihre jungen Zuhörer aus, daher 'humanisiert' sie die

748 http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/iweinloewenritter-r.htm.

⁷⁴⁷ Vgl. Abraham/Bismarck (2012).

⁷⁴⁹ Horn (2012: 213).

⁷⁵⁰ Zur Definition der Adaption Hoppes als *rewording* bzw. *rewriting* und inter*semiotische* Bearbeitung lehnte man sich an Eco (2001: 101 bzw. 106; 119) an.

Vorlage⁷⁵¹. Ein deutliches Beispiel dafür stellt der unterschiedliche Beweggrund Iweins am Anfang der Geschichte. Der blutrünstigen Verwandtenrache des Helden stellt Hoppe seine Langeweile gegenüber. Trotzdem verzichtet sie nicht auf die makabre Bahrprobe (Jagd auf Iwein)⁷⁵² und erzählt sie sogar humorvoll ihren Lesern, was die 'Abhärtung der Kinder durch die Brutalitäten des Fernsehens'⁷⁵³ vermuten lässt:

,Aber da geschah es, dass sich das weiße Tuch, unter dem der tote Mann auf der Bahre lag, auf einmal rot zu färben begann. Die Wunden des Toten begannen wieder zu bluten, weil das bei Toten so üblich ist, wenn derjenige, der sie erschlagen hat, sich ganz in ihrer Nähe befindet.

Und wieder begann ein großes Brüllen und Schreien. Die Träger warfen die Bahre zu Boden, sodass der Tote aus seinen Tuchern fiel [...].'

Kindgemäß ist auch der Einfall des Alltäglichen in die Geschichte, wodurch die Schriftstellerin sich auf die alltägliche Erfahrung ihrer Zuhörer beruft, um den Abstand "Erzähler-Publikum" abzubauen bzw. ihre Aufmerksamkeit zu erwerben.

Unter den Hinweisen auf das Alltagsleben wiegen die aus dem Schulbereich (Stundenplan, Mathematik, Wecker) vor; weiter wird auf den Zoo und Zirkus bzw. auf die Höcker eines Kamels (Tiere) verweist und sogar auf die Küche (Ofenklappen, Topf und Regal). Hier ein Beispiel:

"Wie einer, der nicht in die Schule muss und nicht weiß, was es heißt, wenn der Wecker nicht klingelt und man träumend den Tag verschläft. Aber wie schrecklich dann das Erwachen ist, wenn man aufwacht und weiß, das alles zu spät ist."⁷⁵⁴

Wie schon erwähnt, bildet der Alltag für Hoppe ihre Inspirationsquelle schlechthin und ist sogar als erste 'Vorlage' zu betrachten. Hinter der Fiktion stecke nämlich zuerst eine Alltagsgeschichte, so wird es auch bei *Iwein* kein altes Abenteuer erzählt, sondern 'eine Geschichte von heute. ⁷⁵⁵

Mit ihrer Literatur zielt Hoppe allerdings nicht auf ein bestimmtes 'Erziehungsprogramm', sondern bietet ihren Zuhörern nur Anlaß, die Wirklichkeit, d. h. das 'Leben mit seinen Konflikten' durch die fiktive Verkleidung wahrzunehmen⁷⁵⁶:

⁷⁵³ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

⁷⁵¹ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008.

⁷⁵² Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 50.

⁷⁵⁴ Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 102.

⁷⁵⁵ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/bilder/image_main/.

⁷⁵⁶ Hoppe (14.03.2008) zitiert nach http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/ bilder/image main/>.

, Na ja, ich habe kein Programm, kein Erziehungsprogramm. Ich glaube es geht darum, dass man durch das Lesen lernen kann zu verstehen, dass alles seinen Platz hat, nämlich dass man Dinge versucht, dass man Rückschläge erleiden muss, dass man die Dinge trotzdem wieder versucht, dass es wichtig ist, Freundschaft zu pflegen, dass man Dinge ausprobieren muss und dass man auch mal schlafen und müde sein darf. Das kommt eigentlich alles in dieser Geschichte vor. Das finde ich wichtig.

Die Geschichte vollzieht sich dann mit der Lektüre, als der Leser durch das Miterleben des Erzählten zum Protagonisten der ästhetischen Erfahrung wird. Dem Buch entnimmt er Verhaltensmuster und -Normen implizit durch die verstreuten Weisheiten bzw. die vorbildlichen Gestalten der Geschichte.

Die Aneignung des mittelalterlichen Stoffes fördert die Schriftstellerin durch spannende Aktion und Ironie bzw. eine bilderreiche Sprache, die den Wortschatz ihren Lesern um neue bunte und eindrucksvolle Ausdrücke bereichern kann.

Die Aufnahme des Kinderbuchs Hoppes in das heimische Repertoire ist zweifellos eine erfolgreiche, da Hoppe-Iwein sich ab der ersten Veröffentlichung (2008) der Begeisterung der Kritik erfreute. 2010 erhielt die Schriftstellerin den "Rattenfänger-Literaturpreis" für das Buch, Iwein Löwenritter, und wurde neulich (05.12..2012) mit dem "Georg-Büchner-Preis' 2012 prämiert.

Den primären Charakter von Hoppes Kinderbuch in der Iwein-Rezeption bezeugen die mediävistischen Lehrveranstaltungen der Universität Bamberg von 2009 bis 2012 757. Erwähnenswert ist u. a. das Projekt des Kaiser-Heinrich-Gymnasium Bamberg mit dem Lehrstuhl für Deutsche Philologie des Mittelalters der Otto-Friedrich-Universität Bamberg: eine szenische Umsetzung der Bearbeitung Hoppes (Drehbuch) in einer 5. Klasse^{'758}. Die dramatische Fassung des *Iwein* Hoppes (weitere Nacherzählung) beweist die Einbürgerung des Kinderbuchs als 'produktiven Modells' in das deutsche literarische Zielrepertoire.

 $^{^{757} &}lt; http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/mittelalterstudien/PDF-Dateie$ n/BroschuereWS2009_10.pdf>.

http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft einricht/mittelalterstudien/PDF-Dateien/ Broschuere Sommersemester 2012.pdf>.

⁷⁵⁸ Horn (2012: 211).

Iwein im deutschen literarischen Polysystem

Hartmanns von Aue *Iwein*⁷⁵⁹ ,in der Gegenwart' (21. Jh.) Ausgangstext (A): d)

> F. Hoppes Iwein Löwenritter **Zieltext (B):**

Autorschaft: VERLAG: Fischer Verlag

Adressaten: Kinder ab 10 Jahren

Modelle: Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch REPERTOIRE:

> GATTUNG: Kunstmärchen

FORM: Prosa - mittelalterliche Erzählkunst (Rhetorik)

STOFF: Hartmann von Aue, Iwein

Transfer: Inter/intrasystemische Interpretation: REWORDING - REWRITING INDIREKT =

Intersemiotische Interpretation: TRANSMUTATION (4 Farbtafeln)

Zielnormen: Akzeptanz bei:

KINDER; JUGEND der Jetztzeit (modernem Publikum)

Sprache (nhd.): alltägliche Sprache + märchenhafter Ton

Form = Märchen für die Neffen&'Illiterati

Inhalt = Alltagsgeschichte (authentische Vorlage)

kanonisiertes Repertoire Position: ZENTRALE =

> reizendes Modell (weitere Adaptionen: dramatische Fassung) ab 2009

+ bildnerische: + Wortschatz: ,Sprache der Seele'
+ pädagogische: Weisheiten; musterhafte Figuren
+ literarische: Unterhaltungswert: Leseanreize

⁷⁵⁹ Von Aue, *Iwein: Urtext und Übersetzung 4,. überarbeitete Auflage*, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New York: De Gruyter 2001.

IV Schlußbemerkung

Schwerpunkt dieser Forschungsarbeit war die Erörterung der *Iwein*-Rezeption im deutschen literarischen Polysystem aus "diachronischer Perspektive", d. h. die Untersuchung der entstehenden *intra/inter*systemischen Beziehungen zwischen einem gemeinsamen Ausgangstext, hier Hartmann von der Aues *Iwein* bzw. drei ausgewählten Umschreibungen aus der Neuzeit (18.-19. Jh.) und Gegenwart (21. Jh.).

Im Mittelpunkt der Untersuchung stand der Begriff von Umschreibung, der sich in der aktuellen Forschungsdebatte besonderer Aufmerksamkeit erfreut ⁷⁶⁰. Einen wichtigen Beitrag dazu stellen die *Palimpsestes* G. Genette dar, wo die Notion von 'Hypertextualität' ausführlich erörtert wird, hier ihre Definition⁷⁶¹:

,C'est donc lui que je le rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) [...]. J'appelle donc hypertexte tout text dérivé d'un text antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*.'

Aus dieser Perspektive sind all die hier untersuchten Übernahmen als "Hypertexte" (B) aus einem früheren Text A (Hypotext), Hartmanns *Iwein*, zu verstehen.

In Anlehnung an Even-Zohars *polysystemic approach* richtete sich die Auswahl der *Iwein*-Bearbeitungen nach einem 'peripheren' Repertoire: zwei 'vergessenen' Adaptionen aus der Neuzeit - Bodmers *Fabel von Laudine* (1780), Klughardts *Iwein-Oper* (1878) - bzw. einer Nacherzählung aus der Gegenwart, F. Hoppes *Iwein Löwenritter* (2008).

Auch die sogenannten 'Randerscheinungen', u. a. die Kinderliteratur bzw. die *nicht kanonisierte* Literatur, spielen eine gewisse Rolle im literarischen Polysystem, das als 'dynamische' Struktur eine statische Hierarchie der literarischen Gattungen ('*high* vs *low* genres')⁷⁶² ausschließt:

,For instance, contrary to common belief, interference often takes place via peripheries. When this process is ignored, there is simply no explanation for the appearance and function of new items in the repertoire. Semiliterary texts, translated literature, children's literature -- all those strata neglected in current literary studies -- are indispensable objects of study for an adequate understanding of how transfer occurs, within systems as well among them [...].'

⁷⁶⁰ Buzzoni/Bampi (2007).

⁷⁶¹ Genette (1982: I, 11; II, 14).

⁷⁶² Das folgende Zitat Even-Zohars (1990: 25) bzw. alle die hier genannten Bezeichnungen in Klammern gehen auf Even-Zohars *Polysytem Theory* (1990); (2008) zurück.

Nach Tourys *Target-Oriented Approach* wurde jede einzelne Bearbeitung überdies als Ergebnis (Zieltext) eines 'Aneignungsprozesses' in der aufnehmenden deutschen Kultur betrachtet. In dieser Hinsicht wurde jede Abweichung von der Vorlage (Ausgangstext) als beabsichtigte Veränderung berücksichtigt, d. h. entweder als individuelle Leistung des 'Übersetzers' oder als Anpassung an den Zielkontext der Rezeption.

Ein näherer Blick auf die einzelnen Adaptionen ermöglichte ihre Natur als "Hypertexte" bzw. ihr Verhältnis zum "Hypotext" Hartmanns unter vier fokussierten Aspekten eingehend zu betrachten, um schließlich ihre Einbürgerung in das Zielrepertoire einschätzen zu können. Abschließend wird hier versucht, die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit in Beziehung zueinander zu bringen, um die jeweiligen Übereinstimmungen bzw. Abweichungen (von der Quelle) beim Aneignungsprozess zu veranschaulichen.

Einen solchen Überblick gewähren die bisher verwendeten 'Leitlinien': Struktur - Spielorte - Themen bzw. Hauptfiguren. Die sich daraus ergebenen Verwandtschaften bzw. Oppositionen unter den Nacherzählungen werden schließlich in Anlehnung an den polysystemischen Ansatz kommentiert.

- Struktur -

Das charakteristische "**Doppelwegschema**"⁷⁶³ von Hartmanns *Iwein* ist zuerst als *source-oriented* Komponente des deutschen Artusromans zu betrachten, da Hartmann es dem altfranzösischen *Yvain ou Le Chevalier au Lion* Chréstiens verdankt, der seinerseits dem Martenehe-Modell bretonischer Herkunft⁷⁶⁴ verpflichtet war.

Auf die Einteilung der Abenteuergeschichte Iweins wird bei der Rezeption meistens geachtet. Abgesehen von Bodmers Ballade, die keinen festen Aufbau aufweist, behalten die zwei anderen Nachwerke die ursprüngliche Struktur des Romans bei.

Bei Klughardt taucht jedoch der 'Doppelweg' meistens oberflächlich auf, indem der Einteilung in 3 Akte nach dem symmetrischen Schema '1. Zyklus - Zwischenepisode - 2. Zyklus' keine eigentliche Übereinstimmung auf dem Handlungsniveau entspricht. Der 1. Zyklus erweist sich nämlich als unvollständig, vielmehr wird die 2. Abenteuerkette völlig ausgelassen. Den 'doppelten Kursus' berücksichtigt dagegen Hoppe folgerichtig und markiert sogar die zwei Zyklen durch die Gliederung der Geschichte in zwei große Abschnitte⁷⁶⁵: 'I. IWEIN - II. DER LÖWENRITTER'.

⁷⁶³ All die hier verwendeten Bezeichnungen zur Definition der zweiteiligen Struktur vom Artusroman gehen auf Cramer (2001: 164-65) zurück.

⁷⁶⁴ Mertens (2004: 951).

⁷⁶⁵ Hoppe, Iwein Löwenritter, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, S. 7 (I.) bzw. 129 (II.).

Auffallend ist überdies der erzählerische Eingriff bei der Umstellung der Reihenfolge von den Ereignissen des *Iwein*-Romans (Geflecht), da alle drei Bearbeitungen einen verschobenen Anfang zeigen.

Den **Prolog** am Artushof lassen sowohl Bodmer als auch Niemann weg, sie beginnen direkt mit Iweins Abenteuerfahrt (*Fabel von Laudine*) bzw. mit der Gefangenschaft Iweins zwischen den Burgtoren (*Iwein-Oper*).

Spannung erzeugt Hoppe auch durch die Einführung des Lesers in den 'Immerwald', wo der Kampf zwischen Löwen und Drachen stattfindet. Anders als ihr 'Vorgänger' besteht dieser Anfang 'in medias res' für Hoppe allerdings einzig und allein in einer 'Vorausdeutung' ⁷⁶⁶ ' der ein zweiter Beginn mit der 'ursprünglichen' Vorgeschichte Hartmanns zufolge kommt (Rückblende).

Bei Bodmer ist insbesondere der Verzicht auf die Vorgeschichte nicht als Kunstgriff zu verstehen, sondern ist bezeichnend für die Beseitigung des Artushofs in der Ballade.

Bemerkenswert ist auch die Umwandlung des **Beweggrunds** für Iweins Abenteuersuche, der bei Bodmer nicht explizit, bei Klughardt die "Vaterrache" bzw. bei Hoppe die Langeweile ist. Die Verwandtenrache als Beweggrund bei Hartmann und Chréstien vermeidet Hoppe in ihrem Kinderbuch aus Rücksicht auf ihr junges Publikum. Er wird dagegen bei Niemann weiter verstärkt, indem Askalôn seinem Feind nicht nur Schande, sondern sogar Tod bringt, der außerdem kein "cousin germain" (Kâlogrenant) ist, sondern Iweins Vater.

Die Auslassung des Pfingstfestes in Karidôl verweigert dem Leser die prunkvolle Schilderung des Artushofs in seiner ganzen Pracht am Hoffest. Es wird daher auf einen Blick auf das Hofsleben mit seinen Ritualen und Zeitvertreiben verzichtet, die Zugang zur Artuswelt bieten, vielmehr in den *Artus*roman einführen. Kurz sei an König Artus als "Namensträger" der Gattung erinnert⁷⁶⁷:

"Die Präsenz der Artusgestalt bzw. seines Hofes in einem Werk ist ausschlaggebend für seine Zugehörigkeit zu der literarischen Gattung der Artusdichtung."

- Spielorte -

Was die Handlungsorte der Nacherzählungen angeht, tritt im Allgemeinen eine Typisierung der zwei Welten Hartmanns hervor. Die Gegenüberstellung 'Artuswelt vs

⁷⁶⁶ Martinez/Scheffel (2009), S. 33.

⁷⁶⁷ Sowohl die Bezeichnung als auch das darauffolgende Zitat sind Gottzmann (1989: 1; 2) entnommen.

Quellenreich' durch das sogenannte 'Zwei-Welten-Schema' ⁷⁶⁸ erfährt eine verbreitete Milderung und Idealisierung.

Von 'Defiziten des **Artushofs**' und Artuskritik ist hier überhaupt nicht die Rede, sondern - bei Chréstien und Hartmann – wird die teilweise fragwürdige Figur Artus ausgestaltet und musterhaft geschildert. So ist Artus - in Anlehnung an die Tradition - 'der ideale höfische Herrscher'. ⁷⁶⁹ Wenn er unter den Protagonisten der Geschichte zählt (Niemann; Hoppe), dient er als Vorbild und 'Maßstab'. ⁷⁷⁰ der gesellschaftlichen Ordnung und wird bestimmt als 'Vater und Richter' dargestellt.

Die Darstellung des **Quellenreiches** ist häufig eine neuerfundene. In erster Linie wird es zweimal als 'Burg Askalon' (*Iwein*-Oper) bzw. 'Land Nebenan' (*Iwein Löwenritter*) umbenannt. Repräsentativ ist Klughardts Bezeichnung für die Darstellung des Quellenreiches ausschließlich als Burg und 'Herrschaftsbereich', ohne seine magische Komponente anzudeuten. Nicht einmal erwähnt Niemann die Zauberquelle bzw. das 'Ritual des Gusses', noch tritt die Identität Laudines als Quellenfee in den Vordergrund. Selten ist von einem Zauber Laudines die Rede, dann versteht er sich lediglich als verführerische Anziehungskraft der Herrin über Iwein.

Umgekehrt hebt Bodmer das Quellenreich als Anderswelt und Reich des "Wunderbaren" hervor und lässt die politische Dimension dieses Nebenzentrums und alternativer Macht zur Artuswelt beiseite, die nämlich in der *Fabel von Laudine* kaum benannt wird und keine Rolle spielt.

Ein umfassendes Bild von den Spielorten des Artusromans und ihrer traditionellen Funktion (hierarchische Struktur; feste Regeln und Zeitordnung) bietet dagegen das Kinderbuch Hoppes, das sich nicht nur auf die 'zwei Welten' beschränkt, sondern auch den 'Immerwald' bzw. das 'Land Tausendburgen' zur wichtigen Umgebung der Geschichte einschließt. Nennenswert ist u. a. die Buntheit ihrer Darstellungen.

Zu drittem Hauptort *Iwein* wirkt sowohl bei Hoppe als auch bei Klughardt der **Wald**, der kein 'Übergangsort' zwischen den zwei Zentren ist, sondern um neue Bedeutungen bereichert wird. Hoppe macht den Immerwald zu einem Protagonisten und 'Vorläufer' der Geschichte, als Sinnbild für die märchenhafte Stimmung ihres Kinderbuchs und Zauber für die jungen Leser, die mythologische Kreaturen und Ungeheuer als sehr spannend empfinden. Neugestaltet wird dagegen der Wald bei Klughardt in einen ordentlichen Ort

⁷⁶⁸ Mertens (2004: 959).

⁷⁶⁹ Mertens (1998: 9).

⁷⁷⁰ Gottzmann (1989: 2).

ohne Ungeheuer, Märchendinge bzw. unerhörte Abenteuer; er beherbergt sogar die Wohnung eines Waffenschmieds, eine Neuerfindung Klughardts und anscheinend Huldigung des deutschen Komponisten seinen Zeitgenossen.

- Themen -

Abgesehen von F. Hoppe, die auch thematisch eine gründliche Nähe zur Vorlage aufweist, ergibt sich aus den zwei "neuzeitlichen Quellen" eine gewisse Vorliebe für das erotische Thema, das Bodmer zum Einzelthema macht, während Klughardt es zum vorwiegenden Thema bestimmt. Bemerkenswert ist die erneute Betonung der "Minnethese" 771, der Hartmann in seinem Iwein-Roman nicht nur Politik gegenüberstellte, sondern sie - anders als bei Chréstien - sogar in den Hintergrund drängte, zwar als Grundthematik des Erec-Romans⁷⁷²:

,Hartmann übernimmt Chréstiens These vom Widerspiel zwischen politischer Verantwortung und arthurischer Ritterwelt, wie sie am Helden deutlich wird. Er akzentuiert sie allerdings schärfer, indem Laudine noch deutlicher auf den politischen Aspekt hin konturiert und die Ambivalenz zwischen Minnedame und Landesherrin weitgehend eliminiert."

Bodmer identifiziert in der **Liebe** das Ausgangs- und Zielthema *Iweins*, denn:

immer drehet die Geschichte sich um die verwirrte Liebe der Dame wie auf dem Angel herum, gehet von da aus und läuft dahin zurück⁷⁷³.

Der thematischen Wahl Bodmers liegt seine Tendenz zur Vereinfachung und Auflösung aller Widerspiele vom Artusroman zugrunde, die bei der Ballade auf: Einzelyklus, -spielort bzw. -thema und -charakterzug (Figuren) eingeschränkt werden

Ähnlich konzentriert sich das Libretto Niemanns auf das Liebe-Thema, das den "drei Akten'-Verlauf vom Iweins Abenteuer prägt: ,Verlobung - Krise - Versöhnung und Heirat⁷⁷⁴. Obwohl die politische Thematik (Herrschertugend, Recht) am Ende deutlich hervorruft wird, schließt die Beseitigung des Abenteuerlichen (keine 2. Abenteuerkette) den Lernprozess des Helden, d. h. das sozial-politische "Verantwortungsprogramm" aus. Die Einschränkung des narrativen Materials auf die spannende Liebesgeschichte des Paars "Iwein-Laudine" gilt vermutlich zuerst als Anpassung der Iwein-Dichtung an die

⁷⁷¹ Mertens (1998: 84).

⁷⁷² Mertens (1998: 80).

⁷⁷³ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 187).

⁷⁷⁴ Vgl. III, 3.2.2 (*Struktur*).

Ansprüche eines dramatischen Textes, dessen Aufführung von den Raum- und Zeitbedingungen der Bühne abhängig war. 775.

Auf das thematische Niveau sind auch die **Komponenten** des *Arthurischen*, *Abenteuerlichen* bzw. *Zauberhaften* zurückzuführen, die sich im Hoppes Kinderbuch vollziehen, während sie bei den "neuzeitlichen Umschreibungen" nur eine Teilwiedergabe erhalten. Bodmers Beseitigung des "Arthurischen" stellt sich Klughardts Auslassung des "Abenteuerlichen" bzw. "Zauberhaften" gegenüber.

Beachtenswert ist überdies die Fortsetzung der literarischen **Topoi** vom hartmannschen Roman in der Rezeption, worunter sich die 'auf Liebe' bezogenen Motive als vorwiegend erweisen. Originalgetreu tradiert Niemann alle Topoi der mittelalterlichen 'Liebestheorie'⁷⁷⁶, u. a. die 'Liebeswunde - Minne durch Auge - Wankelmut aus Liebe'. Ein heftiges Minnelob widmet Gawein *vrou Minne* im 2. Akt⁷⁷⁷:

,Heilig ist Minne, Ist köstlicher Preis Für Ritter und ritterlich Mühen. Wir zogen um Minne in's ferne Land, Um Minne folgten uns Tausend, Um Minne starb Dankwart -.'

Hoppe wählt dagegen den Topos vom *Herzenstausch* aus, eignet sich ihn wörtlich und gestaltet ihn im Laufe ihres Kinderbuchs immer wieder um. Bereichert wird dieses Kernmotiv um neue Lesarten und Assoziationen (Herz vs Kopf bzw. Herz vs Gesicht) zu großem Erstaunen der Zuhörer, die sich vor dem "Umzug" der zwei Herzen fürchten.

Besonderer Beliebtheit erfreut sich auch der Topos des *Leben als Traum*, den Niemann insbesondere neugestaltet und weiter entwickelt. Eine träumerische Stimmung herrscht häufig im dramatischen Text (*Iwein*-Oper), als würde die Geschichte im Himmelsreich spielen (himmlische Liebe: Engel, Trompeten, Engelslieder).

Anders werden die Topoi der Rhetorik meistens nicht beibehalten, zwar mit Ausnahme der Schriftstellerin, F. Hoppe, deren Erzählstimme eine bedeutende Rolle im Kinderbuch spielt. Eine bestimmte Erzählperspektive fehlt dagegen sowohl bei Bodmer, der in seiner *Fabel* einen bloßen Umriß der *Iwein*-Geschichte wiedergibt, als auch bei Niemann, dessen dramatischer Text durch die Gespräche der Schauspieler direkt auf der Bühne inszeniert

⁷⁷⁵ Zu den Aspekten der *Dramatisierung* eines Textes vgl. Bertagnolli (2011: 133-34).

⁷⁷⁶ Vgl. Abschnitt II, 3.3.1 (Minne).

Klughardt, Iwein, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878, 2. Akt, 2. Scene, S. 32.

wird. Das "Verschwinden der erzählenden Stimme" ⁷⁷⁸ ist daher bei Niemann als Besonderheit der *Dramatisierung* von Hartmanns literarischem Text zu verstehen.

- Hauptfiguren -

Ein Blick auf die Darstellung von Hartmanns **Liebespaar** bringt eine verbreitete Abstrahierung der Figuren ins Licht, die hauptsächlich auf eine Seite ihres Charakters eingeschränkt werden. Diese letzte Wahl trifft der Nacherzähler in Übereinstimmung mit den angenommenen Themen und Komponenten.

So tritt die Figur Laudines bei Bodmer in den Vordergrund, wie der Titel, *Fabel von Laudine*, schon verrät. Zusammen mit Lunete steht sie im Mittelpunkt der Ballade, wo den weiblichen Figuren insbesondere große Verherrlichung verliehen wird. Iwein erscheint dagegen im Schatten des weiblichen Paars als "Einzelgänger" aufgrund der fehlenden Artuswelt im Gedicht, so dass das ganze Abenteuer sich scheinbar aus der Eigeninitiative des Helden ergibt. Die Auslassung des Artushofs als Vergleichsmaßstabs für Iweins Verhalten verringert - im Unterschied zu Hartmann - das Außenseitertum des Helden bzw. seine Gegenüberstellung zur arthurischen Ordnung.

In der *Iwein*-Oper bringen sowohl Laudine als auch Iwein dagegen nur eine 'Hälfte' ihrer doppelten Identität auf der Bühne mit. Laudine ist ihrer Natur als 'Quellenfee' entzogen und wird ausschließlich als Herrin der Burg Askalôn geschildert. Ähnlich hat Iwein keinen Löwen zum 'Begleittier', sondern trägt nur ein Abzeichen für seine frühere Identität als *Löwenritter* auf dem Schild (Löwenmark) und wird mit 'Löwen'-Bezeichnungen beschrieben. Bemerkenswert ist weiter die Abwesenheit jeder Art von Ungeheuern beim dramatischen Text des Bühnenwerks. Die Weglassung des Prologs bzw. der 2. Abenteuerkette, kurz die Beseitigung des *Abenteuerlichen*, bringt mit sich das Verschwinden vom Naturburschen, Riesen Harpîn, den zwei Teufeln aus der Burg zum Schlimmsten Abenteuer bzw. aller bedrohten Frauen vom Artusroman.

Genau die hier vernachlässigten Gestalten werden im Kinderbuch Hoppes verherrlicht und sogar übertrieben. Dem Löwen 'als mythologischer Figur, bzw. den Ungeheuern als 'Verkörperung des Bösen' wird im Märchen großen Raum gewidmet, da sie zur fabelhaften Verkleidung der Geschichte beitragen.

⁷⁷⁸ Bertagnolli (2011: 134).

- Netzwerk -

Aus dem übergreifenden Vergleich zwischen dem Hypotext *Iwein* und den drei abgeleiteten Hypertexten lässt sich die Rezeption nach dem Grad von "Nähe bzw. Abweichung" von der Quelle in zwei Untergruppen gliedern, wo die vier Bearbeitungen - *Iwein* als "erste Stufe der Rezeption" eingeschlossen - sich kreuzweise aufeinander beziehen:

[Iwein [Fabel von Laudine Iwein-Oper] Iwein Löwenritter]

Mit einem 'Chiasmus' könnte visuell das Netzwerk der entstehenden *intra-*/*inter*systemischen Beziehungen gezeichnet werden, indem der Verwandtschaft zwischen den 'Innengliedern (*Fabel von Laudine - Iwein-Oper*) die Verbindung der 'Gegenpolen' (Hartmanns *Iwein - Iwein Löwenritter*) entspricht.

Innenglieder

Eine beträchtliche Nähe scheint die zwei "neuzeitlichen Bearbeitungen" zusammenzuhalten, die sich vom Original als abweichender erweisen. Alle "vier Aspekte, zeigen nämlich einen gewissen Grad an Variation und "Manipulation" bei einer häufig "fehlerhaften" Wiedergabe der hartmannschen Quelle.

Bei **Bodmer** ist die Dualität des *Iwein*-Romans völlig aufgelöst, indem alles auf eine Einzeldimension reduziert wird.

Als 'Ältervater' wollte Bodmer seine Zeitgenossen mit den literarischen Denkmälern des Mittelalters bekannt machen, die 'Goldasten verborgen geblieben' ⁷⁷⁹ waren. In dieser Hinsicht könnte sein 'Umriß' der *Iwein*-Geschichte zuerst ein Beitrag zu den altdeutschen Studien darstellen, als 'Inhaltsangabe' über das neu herausgefundene Versepos.

Der geringe Umfang der Ballade (,im Kleinen') im Vergleich zu Hartmanns ,epischem Gedicht' begründet allerdings nur teilweise die fehlerhafte Bearbeitung Bodmers, lässt trotzdem die Natur mancher Variationen noch offen.

Erst durch die Einreihung der *Fabel* in die Poetik Bodmers eignet sie sich ihre ursprüngliche Bedeutung wieder an. So lassen sich die Verherrlichung Laudines und ihres Reiches bzw. die Vorliebe für das Minne-Thema und die weiblichen Figuren mit Bodmers Lob der Fabel, als Ausdruck eines 'lehrhaften Wunderbares', und seiner Vertrautheit mit dem *Minnesang* verbinden.

-

⁷⁷⁹ Bodmer, *Fabel von Laudine* (1780: 189).

Überdies weist der Rückgriff auf das englische Modell Percys (*The Reliques of Ancient English Poetry*) einerseits auf Bodmers erhoffte Annäherung dem modernen 'größeren Publikum' hin, andererseits auf seinen Anhang der 'dem Mittelalter zugewandten englischen Tradition' gegen die 'klassizistisch-französische' bei der Querelle über die 'literaturästhetischen Modelle'⁷⁸⁰ seiner Zeit (18. Jh.).

Ein Jahrhundert später wird *Iwein* zum Gegenstand einer weiteren kulturellen Interferenz - diesmal auf musikalischem Gebiet - durch das Bühnenwerk **Klughardts**.

Im Hintergrund des neugeborenen deutschen Kaiserreichs von Wilhelm I. entsteht die *Iwein*-Oper, ein "Musikdrama und große Oper", die auf Niemanns dramatische Fassung des *Iwein* Hartmanns basiert.

Nach Wagners Modell, dem *Gesamtkunstwerk*, nähert sich der deutsche Komponist dem Epos von Hartmann an, dann vermittelt den mittelalterlichen Stoff durch die beliebteste Form der Zeit. Dennoch reiht sich Klughardts Bühnenwerk - anders als Wagners Bearbeitungen - in die Gattung der Artusoper von britischer Tradition ein.

Das Artus-Sujet vernachlässigt Klughardt daher nicht, zwar lässt die Komponenten des Abenteuerlichen und Zauberhaften völlig aus. Ungeachtet bleibt auf diese Weise die bretonische Herkunft des Artusromans, den Chréstien durch die bele conjointure von conte d'avanture bestimmt aus dem bretonischen Erzählfundus gegründet hatte. Diese Grundwahl des Librettoschreibers, K. Niemann, lässt den Interessenverlust am Unterhaltungswert der mittelalterlichen Literatur verdächtigen.

Betont werden dagegen die Geschichte des Liebespaars bzw. der Aufenthalt Iweins im Wald, der neue Lesarten annimmt. Die Abwesenheit von Ungeheuern bzw. Abenteuern wird durch die 'Gesellschaftsleistung' zwei neuer Protagonisten im Wald ersetzt: die 'Söhne eines *Waffenschmieds*'. Diese Erneuerung bringt eine Vielzahl von Verweisen mit sich, die auf den Entstehungskontext des Werks zurückzuführen sind. Daher ließe sich die *Iwein*-Oper in den Zielkontext des deutschen Kaisertums einbürgern, bestimmt in die Gattung der Nationaloper, dann mit der Absicht, einen Beitrag zur Pflege des deutschen kulturellen Geistes und nationalen Geschmacks zu leisten.

Eine Verwandtschaft zwischen den zwei Bearbeitungen aus dem 18. bzw. dem 19. Jh. scheint demnach in ihrer aufnehmenden *Funktion* innerhalb des deutschen heimischen Systems zu liegen. Der beträchtlichen Distanzierung beider Nachwerke von der

⁷⁸⁰ Alle Zitate sind nach Höschel (2008) zitiert, http://www.xlibris.de/Aufsatz/Epoche/Aufklaerung/Wie%20J.%20Bodmer%20das%20Nibelungenlied%20entdeckt.

hartmannschen Quelle liegen eine zielgerichtete Adaption des Originalen und gemeinsame patriotische Motivation zugrunde.

Bodmers Wiederentdeckung einer Blütezeit der deutschen Kultur im "schwäbischen Zeitalter (Stauferzeit) zählt zu den ersten Versuchen, der deutschen Kultur eine glänzende literarische Vergangenheit zu verleihen.

Das soziale Engagement Bodmers als Einzelinitiative eines Philologen und begeisterten Historiographen nimmt die staatlich geförderte ideologische Gründung der deutschen Nation auf kultureller Basis vorweg. Auffallend ist die Identifizierung des neugegründeten Staates mit der Tradition des Heiligen Römischen Reichs von Karl dem Großen (9. Jh.) bzw. die Berufung auf die Blütezeit der Hohenstaufen⁷⁸¹.

Dieses goldene Zeitalter der deutschen Kultur hat Bodmer um Mitte des 18. Jhs. bewusst wahrgenommen, als er die günstigen Bedingungen für das "Entstehen der hohen Dichtung" in seinem berühmten Aufsatz, Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause (1743), der Stauferzeit zuerkannte. Sowohl Bodmer als auch Klughardts Adaptionen stand demnach die Bildung eines Nationalbewußtseins der Deutschen im Hintergrund (Mitte 18. Jhs.- 2. Hälfte 19. Jhs).

Die Verbreitung und Wirkung ihrer Nachwerke beim 'größeren Publikum' wünschten sich die beiden, dennoch erfreute sich nur der deutsche Komponist besonderer Begeisterung, was er Wagners Förderung des mittelalterlichen Gutes beim unerfahrenen Publikum verdankte.

Gegenpolen

Am Nächststehenden sind 'paradoxerweise' die chronologisch entfernsten Bearbeitungen: die hartmannsche Adaption von Chréstiens *Yvain* bzw. *Iwein Löwenritter*, die Nacherzählung der Zeitgenossin F. **Hoppe**.

Ein Abstand von "mindestens tausend Jahren" (eigentlich ca. 800) trennt das Märchen Hoppes von der "übrigens ziemlich alten Geschichte", wird aber sofort aufgelöst:

,Kann aber auch sein, sie ist erst gestern passiert, als ihr gerade unterwegs ins Bett wart, auf dem Weg in die Träume. 783

⁷⁸¹ Kindl (2001: 280).

⁷⁸² Höschel (2008) zitiert, http://www.xlibris.de/Aufsatz/Epoche/Aufklaerung/Wie%20J.%20J.%20J.%20Bodmer%20das%20Nibelungenlied%20entdeckt.

⁷⁸³ Alle Zitate in Klammern gehen auf Hoppe, *Iwein Löwenritter*, Fischer TB Verlag, Frankfurt/Main 2011, 9 zurück.

Hinter der märchenhaften Verkleidung steckt nämlich eine der Vorlage enggefolgte Umschreibung vom hartmannschen Original, die kindgemäß den mittelalterlichen Stoff wiedergibt. Einig war sich die Kritik in der Bewertung von Hoppes Kinderbuch als 'eine sprachliche Neufassung vom Gedankengut des Mittelalters'⁷⁸⁴.

Zuerst als *rewording* des mittelhochdeutschen Ausgangstextes lässt sich nämlich die Prosaversion des *Iwein*-Romans definieren. In der modernen kindgerechten Form des Kunstmärchens vermittelt *Iwein Löwenritter* originalgetreu die Abenteuergeschichte des Ritters Iweins, dann spielt sie in einer Märchenwelt reich an Ungeheuern und mythischen Gestalten, die Kinder zum Lesen verlocken. Das *Zauberhafte und Abenteuerliche* werden hier besonders hervorgehoben und auch das *Arturische* wurde angemessen berücksichtigt und positiv konnotiert. Die Chronologie ist im Großen und Ganzen beibehalten, auch das Setting und die Hauptthemen und Protagonisten bzw. viele rhetorische bzw. literarische Topoi der mittelalterlichen Dichtung.

Ein gewisser Grad an Variation, u. a. die Erzählperspektive der Schriftstellerin ("Löwenstimme") macht das Kinderbuch gleichzeitig zu einem *rewriting*, d. h. einer regelrechten Adaption des hartmannschen Epos. Diese weitere Stufe der Interferenz ist dennoch - anders als bei den "neuzeitlichen Nachdichtungen" - nicht als zweckmäßiger Aneigungsprozess eines sozialengagierten Nacherzählers zu verstehen, sondern einfach als Hoppes Annäherung einem jugendlichen Lesepublikum. Aus diesem Grund weicht die Erzählerin so wenig vom Original ab und versucht dem Sinn der mittelalterlichen Geschichte möglichst treuzubleiben.

Die Wahl des *Iwein-*Stoffes für das Kinderbuch war von Hoppes Verlag vorgegeben worden, als "Auftragsarbeit", denn "das Mittelalter ist heutzutage "in" im Kinderbuch"⁷⁸⁵ und erfüllt den Kinderwunsch nach "Abenteuerlichem und Unerhörtem".

Nicht nur der Unterhaltungswert der mittelalterlichen Vorlage wird im Kinderbuch beibehalten, sondern auch ihre *didaktische* Funktion, nämlich die Eigenart der hartmannschen Fassung und Mehrwert der deutschen Aneignung vom altfranzösischen Ausgangstext. Wie bei Hartmann, bewahrheitet sich im Kinderbuch die Tendenz⁷⁸⁶ zur 'lehrhaften Sentenz' - hier Weisheiten aus dem Alltagsleben -; zum 'Vermeiden von

^{785 &}lt;a href="http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/759552/">http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/759552/.

⁷⁸⁶ Hier nochmal die "Stilbesonderheiten" Hartmanns im Vergleich zu Chréstien, zitiert nach Cramer (2001: 161-62).

krassem Realismus' - bei Hoppe einer allgemeinen "Humanisierung"⁷⁸⁷ aus Rücksicht auf ihr jugendliches Lesepublikum - bzw. zur "Vorbildlichkeit' der Figuren, - so Rank - "den lernfähigen Helden, eigenständigen Frauen und klugen Tieren"⁷⁸⁸ des Märchens.

Der *literarische* und *pädagogische* Anspruch des Märchens macht Hoppes *Iwein Löwenritter* ,nicht nur zu einer lesenswerten Abenteuer- und Liebesgeschichte, sondern auch zu einem Bildungs- und Entwicklungsroman im ursprünglichen Sinn des Wortes. ⁷⁸⁹

Auffallend zeigt sich durch die 'überaus gelungene *Modernisierung* des Epos von Hartmann von Aue' ⁷⁹⁰ eine Rückkehr zur ursprünglichen Natur der hartmannschen Nachdichtung bei der letzten Stufe der *Iwein*-Rezeption. Der funktionellen Aufnahme des mittelalterlichen Stoffes in das heimische Zielsystem der 18. bzw. 19. Jh. (*sozial-ästhetisch* bzw. *ideologisch* geprägt) stellt sich Hoppes überall authentische Übernahme des *Iwein*-Romans gegenüber, hier als erfolgreicher Träger 'Mittelalter-Bilder und Werte', die 'noch aktuell und vermittelbar sind und bei entsprechender Aufbereitung auf große Begeisterung eines jugendlichen Lesepublikums stoßen. ⁽⁷⁹¹⁾

Die Überlieferung und Nachwirkung von Hartmanns *Iwein* in einer Zeitspanne von über acht hundert Jahren, "vom Mittelalter bis zur Gegenwart", erwies sich als ein ununterbrochener Umwandlungsprozess, der gleichzeitig in einer "gattungsgeschichtlichen Entwicklung" (\neq Interferenzen) bzw. in einem "Funktionswandel" bestand.⁷⁹²

Das Fortleben des hartmannschen Epos bis in die Gegenwart versicherten dessen stetige Verwandlung bzw. die Aneignung weiterer und neurer Bedeutungen durch 'zeitbedingte' - auf die 'neuen Adressaten'⁷⁹³ und 'herrschende Kultur' gezielte - Veränderungen.

Der zielgerichteten Annäherung des mittelalterlichen Gutes in das deutsche Zielrepertoire der "Neuzeit" aus "sozial-politischen" Gründen, zur Bildung einer deutschen nationalen Identität (Bodmer; Klughardt), folgt dessen bedingungslose Wiederaufnahme in die Kinder- und Jugendliteratur der Jetztzeit (Hoppe), dann mit der Absicht, die jungen Generationen mit der mittelalterlichen Literatur vertraut zu machen.

171

⁷⁸⁷ Wapnewski, zitiert nach *Frankfurter Allgemeine*, Besprechung von 9.08.2008. http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php.

⁷⁸⁸ Zitiert nach Ranks *Laudatio* (26.11.2010) auf F. Hoppes *Iwein Löwenritter*.

⁷⁸⁹ P. Bieri, Rede zum Thema *Wie wäre es, gebildet zu sein*, zitiert nach Rank in seiner *Laudatio* (26.11.2010) auf F. Hoppes *Iwein Löwenritter*.

⁷⁹⁰ Horn (2012: 213).

⁷⁹¹ http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/mittelalterstudien/PDF-Dateie n/ Broschuere Sommersemester 2012.pdf>.

⁷⁹² Cambi/Ferrari (2011: 7).

⁷⁹³ Cambi/Ferrari (2011: 7).

V Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aristophanes Aristophanes, Άριστοφάνους Βάτραχοι, in: F. W. Hall/W. M.

Geldart (Hrsg.), Aristophanis comoediae, Vol. II, 2nd Ed., Oxford:

Clarendon 190, S. 282-83.

Aristophanes Sämtliche Komödien, hrsg. von H. J. Newiger, übersetzt von L.

Seeger (Frankfurt M. 1845-1848), neubearbeitet von H. J. Newiger und P. Rau, München: *Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv)* 1976,

S. 475-80.

De Troyes C. C. De Troyes, *Romans*, Classique modernes La Pochothèque, Paris:

Librairie Générale Française, 1994 (Erec et Enide, Le Chevalier de

la Charrette; Le Chevalier au Lion).

Von Aue H. Hartmann von Aue Iwein: Urtext und Übersetzung 4,. überarbeitete

Auflage, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New

York: De Gruyter 2001.

Bodmer J. J. Fabel von Laudine in: Altenglische Balladen Fabel von Laudine,

Siegeslied der Franken, 1. Band, Zürich: Winterthur 1780, S. 181-

189.

Bodmer J. J. Altenglische und Altschwäbische Balladen, 2. Band, Zürich:

Winterthur 1781, S. I-V.

Klughardt A. *Iwein*, Op. 35, Dichtung von C. Niemann, 1878.

Hoppe F. Hoppe, Iwein Löwenritter, Frankfurt/Main: Fischer TB Verlag,

2011.

Sekundärliteratur

Abraham/Bismarck (2012) = U. Abraham/K. Bismarck, *Kinder- und Jugendliteratur als Tor zu mittelalterlichen Welten*, in: I. Bennewitz/A. Schindler, *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*, *Akten der Tagung Bamberg 2010*, hrsg. vom Zentrum Mittelalterstudien der Otto-Friedrich Universität Bamberg Band 5, Bamberg: University of Bamberg Press 2012.

Bampi (2008) = M. Bampi, Translating Courtly Literature and Ideology in Medieval Sweden: Flores och Blanzeflor, in: Viking and Medieval Scandinavia, vol. 4, S. 1-14.

- Bampi (2009) = M. Bampi, *L'amor cortese nel Medioevo tedesco: introduzione al Minnesang*, Venezia: Cafoscarina 2009.
- Bampi (2012) = M. Bampi, *The Development of the Fornaldarsögur as a Genre: a Polysystemic Approach* in: A. Lassen/A. Ney, Á. Jakobsson (Hrsg.), *The Legendary Sagas: Origins and Development*, Reykjavík: University of Iceland Press, S. 185-199.
- Bampi (im Druck) = M. Bampi, Translating and Rewriting: The 'Septem Sapientes' in Medieval Sweden in: J. Glauser/S. Kramarz-Bein, Rittersagas: Übersetzung Überlieferung Transmission, Tübingen, Basel: Francke Verlag, vol. 45, S. 260-283.
- Bender (1973) = W. Bender, *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1973.
- Bertagnolli (2011) = D. Bertagnolli, Hartmann von Aues Der arme Heinrich in zwei Dramen des XX. Jahrhunderts in: F. Cambi/F. Ferrari (Hrsg.), Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick, Labirinti 134, Trento: Università degli Studi di Trento 2011, S. 129-45.
- Betz (1900) = L. P. Betz, *Bodmer und die französische Literatur* in: *J. J. Bodmer, Denkschrift zum 200. Geburtstag*, Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hrsg.), Zürich: Commisionsverlag von A. Müller 1900.
- Bodmer (1900) = Hans und Hermann Bodmer, *J. J. Bodmer* in: *J. J. Bodmer, Denkschrift zum 200. Geburtstag*, Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hrsg.), Zürich: Commisionsverlag von A. Müller 1900.
- Brunschweiger/Neecke (2012) = V. Brunschweiger/M. Neecke, Felicitas Hoppes Iwein Löwenritter in der Schule. Theoretische Überlegungen, Erfahrungsbericht, Projektskizze, in: I. Bennewitz/A. Schindler, Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch, Akten der Tagung Bamberg 2010, hrsg. vom Zentrum Mittelalterstudien der Otto-Friedrich Universität Bamberg Band 5, Bamberg: University of Bamberg Press 2012.
- Buzzoni/Bampi (2007) = M. Buzzoni/M. Bampi (Hrsg.), *The Garden of Crossing Paths:* The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina 2007.
- Cambi/Ferrari (2011) = F. Cambi/F. Ferrari (Hrsg.), *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Labirinti 134, Trento: Università degli Studi di Trento 2011, S. 7-8 (Einleitung).
- Cramer (2001) = T. Cramer (Hrsg.), *Hartmann von Aue Iwein: Urtext und Übersetzung, 4.*, *überarbeitete Auflage*, Text der 7. Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin; New York: De Gruyter 2001.
- Döhring, John&Loos (1998) = S. Döhring, H. John/H. Loos (Hrsg.), *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss*, Bonn: Gudrun Schröder Verlag 1998.

- Eco (2001) = U. Eco/A. McEwan (übersetzt von), *Experiences in Translation*, Toronto, Ontario, Canada: University of Toronto Press 2001
- Eichner (2008) = B. Eichner, Vier Hochzeiten oder ein Todesfall: Die Inszenierung des Kudrun-Epos als Nationaloper, in: S. O. Müller/J. Toelle, Bühnen der Politik: Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. Und 20. Jahrhundert, Wien: Oldenbourg Verlag im Veritas Bildungsverlag, 2008.
- Eisenhardt (2002) = G. Eisenhardt, August Klughardt Komponist, Kapellmeister und Theaterdirektor in Neustrelitz, in: G. Eisenhardt/M. Zabel (Hrsg.), August Klughardt: Ausgewählte Dokumente und Materialien zu Leben und Werk. Mit einem Bericht über die ersten Bayreuther Festspiele 1876, Potsdam: Universität Potsdam 2002.
- Eschenburg (1783) = J. J. Eschenburg, *Altenglische Balladen. Altenglische und Altschwäbische Balladen* in *Schöne Wissenschaften 5.*, Allgemeine Deutsche Bibliothek (Anh. 37-52. Bd. ,1. Abt., 1783), S. 342-345.
- Even-Zohar (1990) = I. Even-Zohar, *Polysystem Studies* [= *Poetics Today* 11:1], Durham: Duke University Press 1990.
- Even-Zohar (2008) = I. Even-Zohar, K. Lukas (übersetzt von), *Gesetzmäßigkeiten der kulturellen Interferenz*, in: Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung, hrsg. von M. Krysztofiak, Bern: Peter Lang, S. 117-134.
- Fritz (1994) = J. M. Fritz in: C. De Troyes, *Romans, Classique modernes La Pochothèque*, Paris: Librairie Générale Française, 1994 (Einleitung).
- Genette (1982) = G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Édition du Seuil 1982.
- Gottzmann (1989) = C. L. Gottzmann, *Artusdichtung*, Stuttgart: Sammlung Metzler 249, 1989.
- Horn (2012) = C. Horn, *Iwein Löwenritter: Versuch einer szenischen Umsetzung in einer 5. Klasse*, in: I. Bennewitz/A. Schindler, *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch, Akten der Tagung Bamberg 2010*, hrsg. vom Zentrum Mittelalterstudien der Otto-Friedrich Universität Bamberg Band 5, Bamberg: University of Bamberg Press 2012.
- Hunt (2005) = T. Hunt, *Le Chevalier au Lion: Yvain Lionheart* in: N. J. Lacy/J. Tasker Grimbert (Hrsg.), *A Companion to Chréstien de Troyes*, Cambridge: D. S. Brewer 2005, S. 156-68.
- Hust (2003) = C. Hust, *Klughardt*, *August (Friedrich Martin)*, Art. in: *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von F. Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe hrsg. von L. Finscher, Stuttgart Weimar: Metzler, Kassel Basel London New York Prag: Bärenreiter 2003, S. 317-18 (Personenteil 10 Kem-Ler).

- Kindl (2001) = U. Kindl, *Storia della letteratura tedesca*, 2. *Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari: Laterza, 2001.
- Kramer (1971) = H. P. Kramer, Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrestiens und Hartmanns 'Erec' und 'Iwein', Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1971.
- Langberg (2007) = D. Langberg, Durch Kunst der Natur nachahmen Die Theatergeschichte Mecklenburgs von den Anfängen im 15. Jahrhundert bis 1952, München: GRIN Verlag 2007.
- Lebede (1922) = L, Hans, *Im Opernhaus: Ein Nachschlagebuch* von Dr. Hans Lebede, Berlin: Gustav Grosser Verlag 1922.
- Martinez/Scheffel (2009) = M. Martinez/M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Auflage, München: C.H. Beck 2009.
- Mertens (1992) = V. Mertens, Bodmer und die Folgen, in: G. Althoff (Hrsg.), Die Deutschen und ihr Mittelalter, Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, Darmstadt: WBG 1992.
- Mertens (1998) = V. Mertens, *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1998.
- Mertens (2004) = V. Mertens (Hrsg.), *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein/Hartmann von Aue*; herausgegeben und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, c2004, S. 942-1057.
- Mertens (2007) = V. Mertens, *Minnesangs zweiter Frühling: Von Bodmer zu Tieck*, in: Wort unde wîse, singen unde sagen Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag, I. Bennewitz (Hrsg.), Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 741, Göppingen: Kümmerle Verlag 2007.
- Mohr (1985) = W. Mohr (Hrsg.), *Iwein, übersetzt von Wolfgang Mohr; mit Beobachtungen zum Vergleich des "Yvain" von Chrestien von Troyes mit dem "Iwein" Hartmanns*, Göppingen: Kümmerle Verlag, 1985, S. 181-288.
- Nergaard (2004) = S. Nergaard, *Translation and power: recent theoretical updates* in: M. Buzzoni/M. Bampi (Hrsg.), *The Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina 2007, S. 33-43.
- Schwarz (1967) = E. Schwarz (Hrsg.), *Erec Iwein: Text, Nacherzählungen,* Worterklärungen, Darmstadt: WBG 1967, S. 629-685.
- Tomaryn Bruckner (2008) = M. Tomaryn Bruckner, *Chréstiens de Troyes* in: S. Gaunt/S. Kag (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Toury (1995) = G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins 1995, S. 53-69 (Chapter 2, *The Nature and Role of Norms in Translation*).
- Vetter (1900) = T. Vetter, *Bodmer und die englische Literatur* in: *J. J. Bodmer, Denkschrift zum 200. Geburtstag*, Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hrsg.), Zürich: Commisionsverlag von A. Müller 1900.
- Vinay (1999) = G. Vinay in Aa. Vv., Storia della musica, Torino: Einaudi 1999.
- Zabel (2002) = M. Zabel, Das Tagebuch August Klughardts von 1876 bis 1879 und einzelne überlieferte Briefe, in: G. Eisenhardt/M. Zabel (Hrsg.), August Klughardt: Ausgewählte Dokumente und Materialien zu Leben und Werk. Mit einem Bericht über die ersten Bayreuther Festspiele 1876, Potsdam: Universität Potsdam 2002.

Internet-Adressen⁷⁹⁴

Vergleich Yvain/Iwein - Bodmer

- http://germazope.uni-trier.de/Projekte/HSS/iwein/rezeption>.
- http://agiw.fak1.tu-berlin.de/Auditorium/AGiAntRo/SOKap2/Aristoph.htm.
- http://www.silogos6gimnasio.com/resources/Aριστοφάνη%20-%20Βάτραχοι.pdf.
- < books.google.it/books?isbn=1843841614>.
- http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/27629.
- http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/browse/adb_anhang/11783.html.
- http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Role-Norms.htm.
- $< http://books.google.it/books/about/Altenglische_balladen.html?id=yMc7AQAAIAAJ\&redir_esc=y>.$
- http://books.google.it/books/about/Altenglische_Balladen.html?id=R9FLAAAAcAAJ&redir_esc=y>.
- http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/82406.html.
- http://archive.org/details/johannjakobbodm01zurigoog.
- < http://www.xlibris.de/Aufsatz/Epoche/Aufklaerung/Wie%20J.%20J.%20Bodmer%20das%20Nibelungenlied%20entdeckt>.

⁷⁹⁴ Zuletzt abgerufen am 02.02.2013.

Klughardt

- .
- http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2011/5087/pdf/Eisenhardt_Zabel_August_Klughardt.pdf.
- http://archive.org/details/imopernhauseinna00lebe.
- <www.buehnenkoeln.de>.
- http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/newsmedia/pamphlets/programmepamphlets/heft/chromatik-ist-heilbar/>.
- http://www.draeseke.org/operas/AKgudun_ed.pdf.
- http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1293&language=german>.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Lortzing>.
- < http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Waffenschmied>.
- http://www.zeno.org/nid/20009229825>.
- http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>.
-
<books.google.it/books?isbn=3702905626>

Hoppe

- http://www.amazon.de/Iwein-L%C3%B6wenritter-Erz%C3%A4hlt-Roman-Hartmann/dp/3596807409.
- .
- http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php.
- http://ulfcronenberg.macbay.de/wordpress/2009/01/18/buchbesprechung-felicitas-hoppeiwein-loewenritter.
- http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/iweinloewenritter-r.htm.
- http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/felicitas-hoppe-erhaelt-buechnerpreis-hasenkind-und-loewen: enritterin-1175 2001.html>.
- http://www.dradio.de/dlf/sendungen/interview_dlf/754159/ bilder/image_main/>.
- http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2277669/Felicitas-Hoppe-ueberrascht-und-ueberwaeltigt.html.
- http://www.litlog.de/die-lowenerzahlerin/>.
- http://www.litrix.de/buecher/kinderbuecher/jahr/2008/iwein/deindex.htm.

- http://www.lesepunkte.de/archiv/ausgaben/20093/hoppe/>.
- http://avanova.at/rot-in-der-mythologie-48>.
- http://www.br-online.de/kinder/fragen-verstehen/wissen/2003/00189/>.
- http://www.arte.tv/de/hoppe-felicitas/2085760.html.
- $< http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/mittelalterstudien/PDF-Dateien/Broschu ere WS 2009_10.pdf>.$
- http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/wissenschaft_einricht/mittelalterstudien/PDF-Dateien/Broschu ere_Sommersemester_2012.pdf.
- http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/1254.