



Open Library of Humanities



Artikel

Zitation: Häger, Hanna-Myriam. »Fantastische Technik im Mittelalter? Zu (Glücks-)Rädern in zwei mittelhochdeutschen Artusromanen«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 8.1 (2020): 1–34. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.2883>.

Erstveröffentlichung: 13. Juli 2020

Peer-Review-Verfahren:

Der vorliegende Beitrag wurde anonymisiert von zwei unabhängigen Fachgutachter*innen beurteilt.

Copyright:

Die Zeitschrift für Fantastikforschung ist eine Open-Access-Zeitschrift mit Peer-Review-Verfahren, die von der Open Library of Humanities veröffentlicht wird. © 2021 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons Lizenz BY-NC-ND. Diese Lizenz erlaubt es Wiederverwender*innen, das Material in jedem Medium oder Format nur in nicht angepasster Form zu nichtkommerziellen Zwecken zu kopieren und zu verbreiten, solange der/die Urheber*in genannt wird. Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.

Open Access:

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint ab Ausgabe 1/2019 ausschließlich im Open-Access-Format. Ältere Druckausgaben sind über den Lit Verlag Münster beziehbar.

Digitale Archivierung:

Die Open Library of Humanities und alle ihre Zeitschriften werden durch den wissenschaftlichen Archivdienst CLOCKSS digital archiviert.

The Open Library of Humanities is an open access non-profit publisher of scholarly articles.

ARTIKEL

Fantastische Technik im Mittelalter? Zu (Glücks-)Rädern in zwei mittelhochdeutschen Artusromanen

Hanna-Myriam Häger

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, DE
hanna.haeger@grk1767.uni-freiburg.de

Recent works in the field of German medieval literature argue that the category of ›the fantastic‹ needs to be defined in demarcation to the medieval category of ›the marvelous‹, and, thus, the focus of text analyses should lay on forms and functions of ›fear/fright‹. Following up on this concept, the article analyses the motif of the wheel (of fortune) in two Middle High German Arthurian verse novels and asks whether it can be considered to be a fantastic element. It is pointed out that the (evil) marvelous is integrated into a concrete and dualistic religious meaning where it is linked to existential fear. By contrast, the fantastic keeps unnatural and strange things unexplained and enigmatic. Here, fright is realized in a more congealed, pictorial way and stays in the background whereby the occurrences seem to be left in fantastic ambiguity and inexplicability. Therefore, valid systems of classification are subverted.

›Fantastik‹ ist ein Phänomen, dessen Existenz dem Mittelalter mehrheitlich abgesprochen wird. Liest man beispielsweise Roger Caillois (48–52), Tzvetan Todorov (bes. 55–93), Hans Richard Brittnacher (bes. 41–55) und Uwe Durst (bes. 68 und 391 f.) kann es im Mittelalter keine Fantastik geben bzw. gegeben haben, da die Ordnung der Welt noch keinem wissenschaftlich-rationalen Determinismus unterlegen, sondern einer Auffassung des wahrhaft Wunderbaren gehorcht habe, die stets in einer göttlich-allegorischen Bestimmung aufgehe; das Fantastische sei eine Erscheinung, deren Anfänge erst im 18. Jahrhundert anzusetzen seien.¹ Angestoßen durch die Studie *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale* von Francis Dubost, die das Konzept des Fantastischen zum ersten Mal und umfassend für die (französische) Literatur der Vormoderne nutzbar macht, kommen einige Beiträge der germanistischen Mediävistik zu einem ähnlichen Schluss. Schon Dubost macht ›nur‹ fantastische Momente bzw. Aspekte im mittelalterlichen Erzählen aus (bes. 125), während andere die Anwendung der Kategorie auf die vormoderne Literatur grundsätzlich als problematisch erachten, denn letztlich manifestiere sich das mittelalterliche Fantastische – so die Kritik an Dubost – im negativ/dunklen/schaurigen/nicht-christlichen Wunderbaren und käme so bloß wieder zum Wunderbaren zurück (vgl. Wolfzettel, »Problem« 4 und Eming, »Funktionswandel« 128). Dennoch liefere der Begriff etliche Anregungen (siehe Wolfzettel, »Problem« 17) und sei mit seiner »Affinität [...] zu manifest unverständlichen und Angst erzeugenden Szenarien« (Eming, »Mittelalter« 16) für die Literatur des Mittelalters unabdingbar, wenngleich er noch präziser in Abgrenzung zur Kategorie des mittelalterlichen Wunderbaren definiert werden müsse. Dabei markiere die Ausdifferenzierung von Formen und Funktionen von Angst einen entscheidenden Schritt (vgl. »Mittelalter« 16).

An Jutta Emings theoretische Forderung anknüpfend und die Fragestellung des Themenhefts aufgreifend, analysiert der vorliegende Beitrag das Motiv des Rades als fantastisches Erzählelement. Dahin gehend fragt er konkreter, in welcher Relation

¹ Todorov und Durst verfolgen einen minimalistischen Ansatz, der Fantastik im Mittelalter ausschließt. Brittnacher untersucht erstmals Darstellungen elementarer Angst und deren Wirkungen. Diese ›fantastische‹ Angst trägt aber auch für ihn unverkennbar das Zeichen der Moderne.

dieses technische Element zu den handelnden Subjekten steht, welche Bedeutung es für sie bzw. für das Handlungsgeschehen hat und mit welchen Emotionen es in Zusammenhang steht, er fragt nach seiner spezifischen Ausgestaltung, Funktion und Wirkungsweise und schließlich, ob das Rad als fantastisches Erzählmerkmal fungiert. Die Erörterungen orientieren sich dabei zunächst an einem Verständnis von Fantastik, wie es Walter Haug unter Rückbezug auf die vielzitierte Stelle von Caillois erstmals für die germanistische Mediävistik formuliert hat: Von Fantastik könne man sprechen, wenn etwas in die gewohnte Weltordnung einbreche und ein Riss in der Wirklichkeit entstehe, der eine zweite Welt sichtbar werden ließe, die unerklärlichen, unbegreiflichen und unzulänglichen Gesetzen unterläge und so Angst und Schrecken evoziere. »Dieses Unbegreifliche manifestiert sich vor allem in der Offenheit des Fragmentarischen, in der Erstarrung zum Bild, im metamorphen Charakter der Erscheinungen« (»Das Fantastische« 147), die Welt ist undeutbar geworden. Das Wunderbare speist sich aus einem Motivvorrat orientalischer, keltischer und christlich-jenseitsorientierter Glaubensinhalte. Die Forschung hat es als ein literarisch bedingtes Phänomen bestimmt, das von der Kategorie des (realen) Wunders als einem Wirken Gottes abzugrenzen sei. Es kennzeichne einen maßgeblichen Indikator für die Entwicklung fiktionalen Erzählens in der volkssprachlichen Literatur, da sich historiographische wie religiöse Verbindlichkeit aufzuheben begänne und ein anderes Konzept poetischer Wahrheit formuliert würde, wobei die Differenz zwischen Wunder und Wunderbarem zunehmend verschleiert würde und der göttliche Ursprung wunderbarer Versatzstücke nicht mehr so eindeutig sei. Als wunderbar könne identifiziert werden, was im Text als solches benannt oder ästhetisch stilisiert werde (siehe mit weiteren Literaturhinweisen Eming, »Mittelalter« 11 ff.).

Diese Beobachtungen hat man vornehmlich am Artusroman festgemacht, in dem das Wunderbare stark präsent ist und Übernatürliches – vornehmlich in den späteren Werken – ins grausam Dämonische und Grotteske umschlagen kann. Auch im Folgenden bilden daher zwei späte Texte der Gattung die Untersuchungsgrundlage: der *Wigalois* (zwischen 1210 und 1220) des Wirnt von Grafenberg und Heinrichs von dem Türlin *Diu Crône* (ca. 1230). Außerdem spielen in ihnen Räder eine wesentliche Rolle, deren technischer Aspekt mir hingegen bislang zu wenig beachtet worden zu

sein scheint, obwohl das Rad an sich zunächst einmal ein technischer Gegenstand ist und deshalb nicht selten zu den vormodernen Automaten gezählt wurde (so bei Fasbender, »Wigalois« 55 f. und 97 f.; Ernst, »Mirabilia mechanica« 50 f.; Ernst, »Zauber« 139 f. und 156 f.; Eming, »Maschinen« 36 ff.; Finkle/Krause 23).

1 Wigalois

Im *Wigalois* gehört das Rad zu den bestimmenden Erzählmotiven. Neben einem Glücksrad und einem teuflischen Schwertrad durchzieht es als Symbol auf Helm und Schild des Helden, der auch als ›Ritter mit dem Rad‹ firmiert, die gesamte Erzählung; man könnte sagen, das Rad ist *das* kennzeichnende Merkmal des Romans (siehe dazu u. a. auch Lohbeck 64–112; Wüstemann 61–69; Jaeger 235 und Fn. 370; Ernst, »Zauber« 168). Überdies trifft der Protagonist auf seiner Aventürefahrt auf zahlreiche wunderbare Wesen, Gegenstände und Begebenheiten.

1.1 Jorams Rad

Die Erzählung nimmt ihren Ausgangspunkt am Artushof und beginnt mit einer Vorgeschichte, die die Geburt des eigentlichen Helden, Wigalois nämlich, einleitet. Gawein, der Neffe König Artus' und ritterliches Musterbeispiel *par excellence*, wird mit einer Zauberlist von König Joram besiegt, der den Ritter mit in sein Reich nimmt. Als ein verschlossenes Land ähnelt es den Schauplätzen aus Feenerzählungen, doch Joram und auch seiner Nichte Florie, die mit Gawein vermählt wird, sind keinerlei besondere Fähigkeiten bzw. (feenhafte) Wesenszüge eigen, vielmehr scheinen sie ein Leben nach christlichen Regeln zu führen und gottesfürchtig zu sein. Das legt zumindest der Segen nahe, den Joram über Gawein und Florie spricht und in dem er die Verbindung des Paares auf Gottes Fügung zurückführt (V. 1000–1004).²

² Die vornehmlich höfische Prägung der beiden Figuren und ebenfalls des Joram-Reichs konstatiert auch Neil Thomas (36–41). Dass Florie keine Züge einer Fee mehr eigen sind, zeigen Katharina Philipowski und Björn Reich (bes. 139) sowie Jutta Eming, die immer noch Versatzstücke eines Feenreichs erkennt, den Ort aufgrund seiner stark höfisierten Ausgestaltung jedoch auf einer Schwundstufe ansiedelt (siehe »Funktionswandel« 151–154).

Diese Tatsache bestätigt sich, denn das Königreich zeichnet sich durch ein weiteres besonderes Element aus: ein Glücksrad.

Ûf des küniges veste
was daz aller beste
werc von rôtem golde
gegozzen, als er wolde:
ein rat, enmitten ûf den sal;
daz gienc ûf und zetal;
dâ wâren bilde gegozzen an,
iegelîchz geschaffen als ein man.
hie sigen diu mit dem rade nider,
sô stigen d'andern ûf wider;
sus gienc ez umbe an der stat;
das was des gelückes rat.
ez hêt ein pfaffe gemeistert dar;
von rôtem golde was ez gar. (V. 1036–1049)

(Auf der Burg des Königs befand sich das allerbeste Kunstwerk aus rotem Gold gegossen, wie er es veranlasst hatte: ein Rad, mitten im Saal; das ging auf und nieder. Daran waren Figuren aus Metall gegossen, jede wie ein Mensch geschaffen. Hier sanken diese mit dem Rad nieder, dort stiegen die anderen wieder hinauf; auf diese Weise drehte es sich dort; es war das Rad des Glücks. Ein *pfaffe* hatte es gemeistert und dort kunstvoll errichtet. Es war aus purem roten Gold.)

Erstaunlich wenig erfahren die Hörer*innen (bzw. Leser*innen) über die technische Antriebskraft und Funktionsfähigkeit des Gegenstands. Genannt werden nur das Material, die Drehbewegung und der Guss der Metallfiguren, eine Erklärung, durch welchen Mechanismus das Rad unablässig in Bewegung ist, wird dagegen nicht gegeben. Der technische Aspekt ist stark zurückgenommen,³ obgleich es an sich doch erst

³ So in etwa auch Ulrich Ernst, wenn er sagt: »Unverkennbar wird jedoch die Schilderung der Mechanik heraldisiert« (»Zauber« 156).

einmal ein technisches Objekt ist. Die Technik scheint hingegen nicht interessant bzw. nicht relevant zu sein. Auskunft gibt die Schilderung aber ferner darüber, wer für die Herstellung des Rades verantwortlich ist: Nach dem Wunsch des Königs hat es ein *pfaffe* gemeistert. Seinen Ursprung hat der Gegenstand demnach in dem Auftrag des Herrschers, den ein *pfaffe*, in seiner grundsätzlichen Wortbedeutung ein Geistlicher, und nicht etwa ein *zouberer/zouberære* (Zauberer) ausgeführt hat.⁴ Das Rad wird durch den *pfaffen* und Joram, der ja auch schon die Verbindung zwischen Gawein und seiner Nichte durch Gottes Wirken bestimmt gesehen hatte, mit einer christlichen Konnotation versehen und als Vergegenständlichung von Gottes Willen auf Erden zum Zeichen göttlicher Macht. Das unterstreicht ebenfalls die nur geringe bzw. fehlende Beachtung seines maschinellen Systems und technischen Mechanismus’.

Nun besitzt das Rad eine spezielle Bedeutung für den Hausherrn, deren Außer- und Ungewöhnlichkeit bereits mehrmals von der Forschung hinterfragt und diskutiert worden sind. Denn »ez bezeichent daz dem wirte nie / an deheinem dinge missegie, / wan daz gelücke volget im ie« (»es bedeutete, dass dem Hausherrn niemals etwas fehlschlug, denn das Glück begleitete ihn stets«, V. 1050–1052). Das stete Glück stehe aber im Widerspruch zum sich drehenden Rad, das ja gerade die Unbeständigkeit und das Schicksalhafte des menschlichen Lebens symbolisiere (siehe dazu u. a. Wüstemann 53 und 62 f., die ebenfalls einen Überblick über einige Deutungsansätze gibt, und Eming, »Funktionswandel« 154 f.).⁵ Gottes Wankelmut scheint für den gottergebenen Joram jedoch nicht zu gelten und ausdrücklich wird der Gegenstand als *des gelückes rat* bezeichnet. So inkonsistent die Gestaltung des Symbols auf den ersten Blick auch sein mag, bereitet sie, wie ich meine, auf den

⁴ In dieser Weise deutet auch Jaeger die beiden Erschaffer des Rades (232).

⁵ Glücks- bzw. Schicksalsrad stehen in der Tradition des *fortuna*-Rades, das seine Wurzeln in der Antike hat. Dort ist es das Symbol der Göttin Fortuna und bedeutet die Willkür und Wankelmütigkeit, mit der die Glücksgöttin über das Leben des Menschen herrscht. Das Motiv erlebt im Mittelalter eine gewisse Konjunktur, doch wird es hier in den Dienst des christlichen Glaubens gestellt und symbolisiert den wechselhaften Lebenslauf des Menschen und dessen unbeständiges Schicksal, allerdings als Folge von Gottes Wirken; Fortuna ist, wenn sie dann *in persona* auftritt, zum Werkzeug Gottes umfunktioniert (vgl. zur Fortuna-Tradition und dem Motiv des Rades im Mittelalter Sanders bes. 12–32; de Boor 311–320; Gürttler 212–225; Schouwink bes. 16–49; Mentzel-Reuters 56–71; Radding; Haug, »O Fortuna« 1–12; Meyer-Landrut).

Protagonisten vor und geht in der Konzeption des Romans vollständig auf. Das lassen bereits die Art und Weise seiner Ausgestaltung und seine Einbettung in den Text erkennen: Das Rad ist aus den edelsten und wertvollsten Materialien gefertigt, es ist das allerbeste Kunstwerk und bringt seinem Besitzer immerwährendes Glück; es ist also durchweg positiv besetzt und mit besonderer Bedeutung aufgeladen, und zwar nicht nur für Joram. Denn geschildert wird das Symbol an einer Stelle des Romans, die eigentlich nichts mit ihm, sondern mit Wigalois und Gawein zu tun hat. Es wird vom Zeitpunkt nach der Hochzeit erzählt, von Flories Schwangerschaft, Gaweins Ruhm, dessen Sehnsucht nach der Tafelrunde und heimlichem Fortgehen aus dem Joram-Reich (V. 1019–1035 und V. 1053–1202). Zu wenig greifen daher auch die Interpretationen, die das Rad als blindes Motiv, bloßes Herrscherattribut oder einfach repräsentativ-heraldisches Zeichen des Helden deuten (siehe dazu Cormeau, »Fortuna« 31, Fasbender, »Wigalois« 56 und Ernst, »Zauber« 156), vielmehr ist den Ansätzen Rechnung zu tragen, welche die Joram'sche *fortuna stabilis* als Symbol der heldischen *felicitas* »hinnehmen« (so etwa Schießl 173, de Boor 317, Gürtler 218 und Wüstemann 62 f.);⁶ sie müssen allerdings um die im Roman an Wigalois entfaltete Bedeutung göttlichen Wirkens, das aus gottesfürchtigem Verhalten resultiert, ergänzt werden.⁷

1.2 Der Glücksritter Wigalois

Zu einem vorbildlichen jungen Mann herangewachsen, verlässt Wigalois das Joram-Reich, um ein berühmter Ritter zu werden. Er gelangt zum Artushof und erhält dort eine mustergültige ritterliche Ausbildung. Schon innerhalb dieser Sequenz weisen allein drei Stellen auf das große Glück hin, mit dem Wigalois gesegnet ist (V. 1382 f., V. 1562 und V. 1617–1621). Die letzte gibt eine Begründung dafür, warum der junge Ritter ein Glückskind ist:

⁶ Siehe grundsätzlich zu dieser Tradition Sanders (22–29), Meyer-Landrut (102 ff.) und Schouwink (100–104) (Er bringt das stete Glück noch zusätzlich mit der Tugendsteinprobe in Verbindung). Noch jüngst hat Pia Selmayr das Rad als Zeichen für Wigalois' *felicitas* gewertet und es als roten Faden in der Erzählung beschrieben (111 f.).

⁷ Diese Verbindung findet sich im Prinzip schon bei Jaeger, der sie allerdings an der vielfach diskutierten Trennung der beiden Bezeichnungen *gelückes rat* und *sælde* festmacht (233).

sîn manheit diu was harte grôz;
 gelückes er dar zuo genôz
 daz im vil selten missegie,
 wand er hêt vor ougen ie
 got, der die sînen nie verlie. (V. 1617–1621)

(Seine [also Wigalois'] Tapferkeit war beachtlich; dazu genoss er so großes Glück, dass ihm niemals etwas fehlging, denn er hatte stets Gott vor Augen, der die seinen nie im Stich ließ.)

Was sich bei Joram angedeutet hatte, wird hier explizit formuliert: Das Glück ist auf der Seite des Helden, da er Gott im Herzen führt. Ist Wigalois durch seinen Vater Gawein als bester Ritter prädestiniert, vervollkommnet sich die Vorherbestimmtheit über die Seite seines Oheims und dann seiner Mutter zum fortwährenden (frommen) Glücksritter, dem nichts fehlgeht.⁸

Mancherorts wurden kritische Einwände gegen diese Prädestination des Helden erhoben: So stellt Gisela Lohbeck eine Defizienz des Joram-Reiches fest, die eben das Gegenteil von stetigem Glück augenfällig mache. Der König lebe in völliger Isolation ohne herrschaftlichen Hofstaat, und es fehle ihm an einem Erben, weshalb er Gawein mit dem Gürtel besiege. In diesem Sinne deutet Lohbeck das *gelückes rat* gleichermaßen negativ, denn Joram sei an seiner Aufgabe als Herrscher gescheitert (vgl. 75 ff.). Und Jutta Eming erklärt in ihrer Untersuchung zum Wunderbaren, der Begriff der Prädetermination impliziere eine religiöse Sinngebung, die für den *Wigalois* so eindeutig nicht gegeben sei, das Rad werde im Roman umbesetzt und zu einem Element des Wunderbaren transformiert (vgl. 154 ff. und 225).

Jorams Reich ist allerdings keineswegs so defizient, wie Lohbeck es sieht. Der König besitzt einen prächtigen Hofstaat (V. 315–319, V. 490–509 und V. 680–684), ist reich (V. 695 f.), lässt Gawein die beste Behandlung zuteilwerden (V. 690–716), und auch für ritterlichen Zeitvertreib ist auf seiner Burg gesorgt (V. 1029) (so auch

⁸ Vgl. zur Prädetermination des Helden grundlegend Schießl, Schiewer, Wüstemann und Fuchs; siehe auch Haug, »Poesie« 209, Kern, »Auseinandersetzung« 78 ff. und Wennerhold 118 f.

Seelbach und Seelbach 274). Überdies ist es meines Erachtens unmöglich, ein religiöses Sinngebungsverfahren für den Roman auszuschließen. Was zu Beginn mit dem unter göttlicher Gnade stehenden Glückskind und besten Ritter Wigalois über die Eltern eingeführt wird, wird bis zum Ende der Geschichte fortgesetzt und durch einen klaren Dualismus aufrechterhalten, der sich vor allem in der Korntin-Episode vollends realisiert (siehe 1.3). Dem widerspricht nicht, dass das Rad als wunderbares Element gedacht werden kann. Mit der nur geringen Ausgestaltung seines technischen Aspekts und wunderbaren Wirkung für den Helden wird dies sogar noch akzentuiert. Der Gegenstand erhält im Text nur eine konkret christliche Bedeutung und wird in einen entsprechenden Sinngebungszusammenhang gestellt. Das glückhafte Schicksal des Helden muss daher zunächst auf einer narratologischen Ebene betrachtet werden, welche die Ob-Spannung auf eine Wie-Spannung hin verlagert. Dass der fromme Held auf seiner Aventürefahrt siegen wird, steht außer Frage, wie er welche Gefahren meistert, das will der Text erzählen.⁹ So erhält aber dann auch das Rad als Symbol des stetigen Glücks seinen Sinn und verliert seine vermeintliche Widersprüchlichkeit.

Äußerlich signalisiert das das Zeichen des Rades auf Wigalois' Helm (V. 1860–1869), welches mit dem Radzeichen seines Schildes, das der Identifikation als Artus- bzw. Tafelrundenritter dient (V. 1824–1831), um eine technische Begünstigung ergänzt wird. In einer ersten Abenteuerreihe muss Wigalois dann diese ritterlich-technische Seite, also seine Tapferkeit beweisen, um sich für das Abenteuer zu Korntin zu bewähren. Doch schon in den Kämpfen vier und fünf legt Wigalois den Ausgang der Auseinandersetzungen in die Hände Gottes, »wand er [d.i. Gott] nam ie des rehten war« (»denn er [also Gott] nahm sich stets des Gerechten an«, V. 2922; vgl. auch V. 2919–2923 und V. 3378 f.). Der über die Rad-Plastik und das Rad-Symbol der Tafelrunde gesetzte Zusammenhang von, wenn man so will, Technik und gutem

⁹ Das ist spätestens mit der Gattungsentwicklung zum späten Artusroman und der der Entwicklung eigenen Krisenlosigkeit des Helden klar; siehe zur fehlenden Krise u. a. Haug, »Literaturtheorie« 273 f. und 287; Haug, »Poesie« 210; Bleumer, »Fiktion« 88; Cormeau, »Wigalois« 59; Schießl 5 und 65. Ich habe das andernorts an der grundsätzlichen Perfektion und Unbesiegbarkeit des arthurischen Helden aufzuzeigen versucht (siehe Häger 213 f., 274 f. und 282).

Schicksal aufgrund von Gottesfurcht greift schon hier in eins und verbindet sich im vollkommenen Helden.¹⁰

Nach erfolgreicher Bewährung wird dem Protagonisten dann sogleich der Heide Roaz von Glois gegenübergestellt (V. 3652 f.): Der »hât durch sînen zouberlist / bei diu sêle unde leben / einem tievel gegeben« (»hat für seine Zauberkunst seine Seele und sein Leben einem Teufel verpfändet«, V. 3656–3658) und das Land Korntin an sich gebracht. Der Antagonist ist im Gegensatz zum gottergebenen Christen Wigalois ein heidnischer Teufelsbündler, der für Zauberkunst – und an dieser Stelle fällt dann erstaunlicherweise genau dieses Wort – seine Seele und sein Leben verkauft hat. Die religiöse Ebene und die mit ihr verbundene Polarität von Gut und Böse sind unverkennbar. Nicht ohne Grund sind bereits mehrere – insbesondere frühere – Forschungsarbeiten zum *Wigalois* zu einem ähnlichen Schluss gekommen und deuten den Helden in diesem Sinne als Erlöser und Heilsbringer (vgl. dazu Brinker bes. 97 f. und 104 f.; Henderson; Grubmüller; Mertens 185; Kern, »Auseinandersetzung« 78 ff.; Schiewer 154; Wennerhold 121). Die Gegensätzlichkeit wird im Weiteren fortgeführt, denn Korntin ist ein Teufelsland und hält vielerlei Ausgeburten der Hölle bereit, gegen die der Held mit immer jeweils wunderbar-göttlichen Mitteln erfolgreich vorgeht: mit einem priesterlichen Amulett (V. 4427–4429), einem Wunderbrot (V. 4470–4478), einer Wunderblüte vom »Paradiesbaum« und einer himmlischen Lanze (V. 4742–4758). Der Held selbst übergibt sich vollends der Gnade Gottes (V. 4343–4348, V. 4369 und V. 4375–4378), durch die ihm göttlicher Beistand nie versagt bleibt und aufgrund der bereits vor Wigalois' Ausfahrt prophezeit wird, dass er den Sieg davonträgt (V. 4458–4461). Die Prädetermination zum Glücksritter ist handlungslogisch aufgelöst.¹¹

¹⁰ Vgl. dazu ebenso Brown (71–78), der u. a. auch die christliche Konnotation des Rades noch einmal betont, Wüstemann, die ebenfalls auf die doppelte Referenzebene des Rad-Motivs aufmerksam macht (64 ff), sowie Jaeger (234 f.).

¹¹ Sandra Linden zeigt in ihrem Aufsatz, wie die Hilfsmittel im Roman dazu funktionalisiert werden, die Idealität des Helden zu markieren (bes. 228). Cora Dietl deutet die Hilfsmittel des Helden im Sinne der hier angestellten Interpretation denn auch als komplementäre Struktur von teuflischem Zauber und göttlichem Gegenzauber (bes. 304); sie merkt ebenfalls an, dass Wirnt den Begriff *zouber* stets in Zusammenhang mit der Wirkkraft des Teufels gebraucht (303).

1.3 Roaz' Rad

Nicht anders verhält es sich in der Episode mit dem Schwertrad, auf das der Held hinter einer Brücke stößt;

dar ûf harte rîche
von marmel ein tor gemûret lac,
des ein rat von êre pflac;
daz lief umbe vor dem tor
ûf îsenînen siulen enbor.
ez treip ein wazzer daz was grôz;
durch das vûle mos ez vlôz.
daz rat mit kreften umbe gie;
durch das tor ez niemen lie.
daz hêt Roaz gemeistert dar.
mit scharfen swerten was ez gar
und mit kolben wol beslagen. (V. 6773–6784)

(darauf befand sich ein prächtiges aus Marmorquadern gefügtes Tor, das von einem Rad aus Erz bewacht war. Dieses drehte sich vor dem Tor zwischen eisernen Säulen aufwärts. Es wurde von einem kräftigen Bach angetrieben, der durch den fauligen Sumpf floss. Das Rad drehte sich derart schnell, dass es niemanden das Tor passieren ließ. Roaz hatte es geschaffen. Es war über und über mit scharfen Schwertern und Kolben bestückt.)

Das Rad wird durch einen Wasserlauf angetrieben, durch den es in dem Marmortor an eisernen Säulen auf- und niedergeht. Die aus ihm herausragenden Schwerter und Kolben machen es zusätzlich zu einer unpassierbaren Gefahr. Im Vergleich mit dem Rad aus dem Joram-Reich sind das maschinelle Element des Schwertrads und seine technische Funktion deutlich ausführlicher und eindeutiger beschrieben. Neben der Schilderung des Materials wird genau erklärt, welche Antriebskraft genutzt wird,

damit es sich dreht: die Naturgewalt des Wassers;¹² durch mechanische Kriegsgeräte, die den Eingang zur Aventure blockieren, wird es dazu zu einem gefährlichen Automaten funktioniert. Roaz, von dem wir wissen, dass er ein mit dem Teufel verbündeter Heide ist, hat dieses verderbenbringende Kunstwerk als Hindernis geschaffen.

Als dem Helden durch das Rad der Weg versperrt ist, erhebt sich hinter ihm ein gefährlicher Nebel, der alles und jeden zu Tode verklebt und den Ritter vor dem Tor gefangen setzt, denn er kann weder vor noch zurück. Abermals spricht der Ritter ein Gebet zu Gott (V. 6847–6859). Wigalois überkommt Müdigkeit und er schläft ein. Gott sendet daraufhin einen Wind, der den gefährlichen Nebel in den Sumpf treibt und das Wasser verklebt, und zwar so stark, dass alles erstarrt und auch das Rad zum Stehen kommt. Von seinem Quietschen erwacht, passiert der Held freudig das Tor und schickt dem Allmächtigen seinen Dank. Eine grässliche Stimme erklingt und droht mit dem Tod. Die Rufe verstummen, der Wind legt sich, der Nebel steigt wieder auf und das Rad beginnt, sich wieder zu drehen (V. 6860–6924).

Als einer der ersten hat Max Wehrli mit Recht auf die einzigartige Atmosphäre hingewiesen, mit der Korntin und auch gerade diese Passage umgeben sind. Er spricht von einer Fantastik, »die das Wunderbare mit genauem technischen Interesse« und einem »Sinn für das Wunderbare der Stimmung« (22) entwickelt. Haug sieht die Gegensätzlichkeit von Gut und Böse verschwommen, die Erscheinungen in Korntin seien ambivalent und die Aventurewelt begänne eigentümlich zu schillern, ein ständiger Wechsel von Hell und Dunkel beherrsche das Geschehen, es sei eine fantastische Szenerie (vgl. »Poesie« 212 und 220, »Das Fantastische« 145 ff. und »Literaturtheorie« 263 f.). Und Eming stellt ein Ineinanderlaufen von Schönem und Schrecklichem sowie Magisch-Zauberhaftem und Religiösem fest, die mysteriösen Begebenheiten in Korntin verblieben in einer gewissen Rätselhaftigkeit und man könne die Situation als fantastisch charakterisieren (»Funktionswandel« 206 f. und 209–215).

¹² Das erwähnt auch Jaeger in Bezug auf den Antrieb des Rades (293 f.). Ebenso hat schon Merriam Sherwood in ihrer Forschungsarbeit zu Magie und Technik in mittelalterlicher Literatur darauf aufmerksam gemacht, dass viele der daraus bekannten Automaten durch Naturphänomene in Betrieb gesetzt werden (569).

Es stimmt – die Hörer*innen (bzw. Leser*innen) finden sich in eine merkwürdig schaurig-schöne Atmosphäre versetzt, die wunderbare Szenerie in Korntin ist eigentümlich rätselhaft und auch das Rad zeichnet sich durch gewisse ambivalente Eigentümlichkeiten aus: Dem Automaten haftet neben seiner Schauerhaftigkeit etwas Glanzvolles und Erhabenes an, tatsächlich bleibt einiges ungeklärt, nämlich wie zum Beispiel Roaz genau das Rad erschaffen hat, wem die Stimme gehört, die plötzlich ertönt, und an wen sie sich richtet; auch der unvermittelte Schlaf des Helden wirkt fast ein wenig komisch.¹³ Die Ambivalenzen und Rätselhaftigkeiten bleiben hingegen nicht bestehen bzw. sind sie mit Dubost allenfalls punktuell und momenthaft. Vielmehr fügen sie sich in die Ordnung des Romans ein, da sich die grauenerweckenden Wesen, Gegenstände und Begebenheiten letztlich in einem dualistischen Weltbild von gutem Göttlichen und teuflisch Bösen auflösen, das der Text als Programm formuliert. In ihm sind sie handlungslogisch als Hindernisse für den Helden gestaltet, denen mit entsprechenden Mitteln beizukommen ist. Dafür sind sie hier in einen religiösen Bedeutungszusammenhang gestellt, den der Dichter, wie ich meine, prominent setzt. Dieser Sinngebungshorizont erhält nun keinen Riss seiner Wirklichkeit, hinter der eine zweite unerklärliche Welt sichtbar würde, sondern wird über die gesamte Erzählung aufrechterhalten, so dass die Kategorie des Fantastischen hier nur bedingt greift.¹⁴ Eingebettet in einen erklärbaren Ordnungszusammenhang, verbleiben die Erscheinungen im Bereich des positiv und negativ Wunderbaren.

Das wird auch gerade in der Gegenüberstellung der beiden Räder und ihres technischen Aspekts noch einmal deutlich: Der mit dem Teufel im Bunde stehende Heide Roaz hat eine Höllenmaschine geschaffen, die als Hindernis für den Helden fungiert. Dem gottesfürchtigen Ritter steht über das Schicksalsrad das Glück zur Seite, das ihn auch in dieser Situation nicht im Stich lässt, denn durch Gottes Hilfe wird er vor der Gefahr gerettet. Man kann es wohl herunterbrechen und ebenfalls platt so ausdrücken:

¹³ Auf die Komik der Situation hat Eming hingewiesen (vgl. »Funktionswandel« 204).

¹⁴ So deutet es im Prinzip auch schon Haug, wenn er sagt, dass sich im *Wigalois* alles allegorisch auflöse (»Das Fantastische« 146).

Führst du ein frommes Leben (Joram und Wigalois), ist Gott dir geneigt und du bist durch ihn vom Glück gesegnet. Stellst du dich aber auf die Seite des Bösen und handelst wider Gott (Roaz), widerfährt dir auch kein Glück. Achim Jaeger deutet das Schwertrad dahin gehend sogar als allegorisches Motiv, das als Richterinstanz fungiere und dem auserwählten Helden ermögliche, die Grenze zum Jenseits zu überschreiten (vgl. 294 ff.; hier ebenfalls als Pendant zum Joram-Rad gewertet).¹⁵ Steht die Technik also im Dienste Gottes, ist sie gut und kann unhinterfragt wirksam sein – das Joram'sche Glücksrad ist ja quasi die technische Manifestation von Gottes schicksalhafter Macht auf Erden, weswegen seine eigentlich technische Beschaffenheit auch in den Hintergrund treten bzw. ganz verschwinden kann. Wird Technik allerdings für etwas Böses und gegen den christlichen Glauben funktionalisiert, schadet sie,¹⁶ und ihre Relation zum Menschen wird kritisch hinterfragt. Technik als existentielle Bedrohung wird im Roman dann mit der Allgegenwärtigkeit Gottes abgewehrt, der über allem herrscht.¹⁷ Auch über die Natur, weil das sich drehende Rad ja mit einem Wind gebannt wird und so die Natur der Technik gegenübertritt bzw. Natur Natur korrigiert, denn genauer hat ja der teuflische Herrscher Roaz die Natur missbraucht, indem er mit dem Wasserlauf den Höllenautomaten antreibt; er steht für den Typ Herrscher im höfischen Roman, den Udo Friedrich in seinem sehr differenzierten Beitrag zu mittelalterlichen Automaten charakterisiert (vgl. 92–99).¹⁸ Als Gegenpol fungiert

¹⁵ Auch Lohbeck interpretiert das Schwertrad als Zeichen von Roaz' Herrschaftsmisbrauch durch dessen dämonisches Handeln (80 ff.). Sie betont ebenfalls seine spiegelbildliche Gegenüberstellung zum Joram-Rad, obwohl ich ihr nicht zustimme, wenn sie in beiden Verweisfeldern »eine jeweils anders begründete gesellschaftliche Isolation« (82) sieht. Für Wilfried Schouwink meint der Stillstand des Teufelsrades nach bestandener Aventüre das stete Glück des Helden, das sich im Joram-Rad versinnbildlicht (vgl. 103 f.).

¹⁶ Lohbeck gibt folgende aufschlussreiche Interpretation: Roaz »hat das Schwert, welches nur personal und in der Ausführung der *arbeit* gebraucht werden darf, dinglich »mechanisiert«, um seine Herrschaft zu sichern. Die Verweisstruktur enthüllt den Herrschaftsmißbrauch von Roaz und zeigt die Verbindung der ritterlichen Welt mit den Kräften des Bösen« (81). Auch Christoph Fasbender gibt einen Hinweis auf Maschinen als Herrschaftssymbole, die mit einer christlichen Bedeutungsebene verknüpft sind (vgl. »Nachbildung« 64).

¹⁷ Ulrich Ernst bezeichnet es als »Technisierung der arthurischen Gegenwelt« (»Zauber« 140), in der ja die Existenz des Ritters unaufhörlich auf die Probe gestellt wird, die jedoch letztlich trotz technischer Überlegenheit der dämonischen Aventürewelt zugunsten des Helden ausgeht (siehe auch 75).

¹⁸ Er deutet Automaten im höfischen Roman überwiegend als Herrschaft über die und Domestizierung

im *Wigalois* Joram, für den das Konzept des Gewalthabers, der als Konstrukteur von Maschinen in Konkurrenz zu Gott tritt, nicht greift. Vielmehr stellt sich ein dialektisches Verhältnis ein, sind es eben die Natur bzw. das Göttliche, die bestimmend in das menschliche Leben eingreifen und so auch über der Technik walten.

Die emotionale Besetzung der Schwertrad- und ebenfalls der gesamten Korntin-Sequenz lässt ähnliche Schlüsse zu. Die *Wigalois* dort begegnenden Gefahren sind für die Figuren entsetzlich, äußerst gefährlich, ja lebensbedrohend. Das wird über ihre spezifische Ausgestaltung, Kommentare von anderen Figuren (V. 4421–4426) oder dem Erzähler (V. 6461–6464) und *Wigalois* selbst, der manches Mal in Todesangst gerät (V. 4990 und V. 6927), evoziert. Es ist überaus häufig von der (*angestlichen*) *nôt* (V. 4997, V. 5016, V. 6463, V. 6861, V. 6974), der *vreise* (V. 6489, V. 6800, V. 6805) und der *arbeit* (V. 6984) die Rede, in der sich der Held befindet.¹⁹ Die Situationen werden in ihrer Bedrohlichkeit noch gesteigert, indem es eben nur die göttlichen Wundergaben, Gebete, das Kreuzzeichen und Gottes Hilfe selbst sind, mit denen sie erfolgreich angegangen werden können. Das zutiefst Böse erregt Grauen und Schrecken und wird als existentielle Bedrohung empfunden, die nur mit dem Guten bewältigt werden kann. Entsprechend haftet dem dunklen Wunderbaren eine substantielle Angst vor ihm an, die möglicherweise daraus resultiert, dass es in einen Deutungszusammenhang christlicher Glaubensgewissheit integriert ist, der als wahrhaft möglich gedacht werden kann.

2 Diu Crône

Die zentrale Stellung des Rades in der *Crône* ist in Verbindung mit der charakteristischen *fortuna*- bzw. *sælde*-Konzeption im Werk zu sehen, die zu den meistdiskutierten Themen in der *Crône*-Forschung zählt. Die Begegnung des Helden Gawein mit dem personifizierten Glück, der Frau *Sælde*, gilt hier allgemein als Höhepunkt von

der Natur und somit Standesattribut mittelalterlicher Herrscher, geht indes nicht auf das Beispiel des Rades im *Wigalois* ein. Zur Verbindung von Technik und Natur siehe ebenfalls Fasbender »Nachbildung« bes. 57 f. (hier mit Fokus auf technischen Apparaten, die die Natur nachahmen).

¹⁹ Annette Gerok-Reiters Beobachtung, dass die Helden in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich ohne Angst sind (siehe bes. 129 f.), gilt für den *Wigalois* demnach nicht.

Heinrichs Fortuna-Darstellung.²⁰ Ihr ist im Text das Schicksalsrad als Gegenstand und Motiv beigegeben.

2.1 Frau Sældes Rad

Während Wirnt von Grafenberg die Vollkommenheit seines Helden auf der einen Seite über Gawein herleitet, hat Heinrich von dem Türlin diesen selbst zum Protagonisten seines Romans gemacht, den Musterritter *par excellence*, dem ohnehin rein gar nichts fehlgeht. Schon das ist einigermaßen außergewöhnlich. Wie üblich im Artusroman besteht die Hauptaufgabe des Helden darin, zahlreiche Aventüren erfolgreich zu meistern, um Ruhm und Anerkennung zu gewinnen. Auf seiner Aventürefahrt kommt Gawein u. a. in das Reich der Frau Sælde. Es liegt auf der Insel Ordohort, auf der ihm die prächtige Edelsteinburg der Sælde entgegenstrahlt. Als er in dem Palast durch eine Tür tritt,

dâ saz in ir magenkraft
 ûf einem rad hôch erhaben,
 von gold geslagen und gegraben,
 vrou Sælde und daz Heil, ir kint.
 von ir winster wâte ein wint,
 der daz rat umbe treib,
 dar under sie doch beleip
 an einer stat mit stæte[.] (V. 15826–15833)

(saß da in ihrer Majestät, hoch erhoben auf einem aus Gold geschmiedeten, mit Einlegearbeiten verzierten Rad, Frau Sælde und mit ihr ihr Kind, das Heil. Von ihrer linken Seite aus wehte ein Wind, der das Rad umtrieb, sie aber verharrte unterdes an ein und derselben Stelle.)

²⁰ Siehe dazu u. a. de Boor; Gürtler 212–225; Ebenbauer; Knapp, »Virtus«; Jillings 197 ff.; Wallbank, »König Artus«; Huber 370–373; Mentzel-Reuters bes. 230–243; Meyer, »Verfügbarkeit« 127–132; Cormeau, »Fortuna« bes. 24–27 und 32 f.; Kern, »Bewußtmachen« 202–210; Wennerhold 223–230; Felder 42–45 und 429–432.

An dem Rad hängt eine Schar Männer und Frauen, die je nach Stellung des Rades Glück oder Schaden erleidet (V. 15834–12848).

Gawein trifft in Ordohort auf das personifizierte Glück, was bedeutet, dass das Rad, auf dem die Sælde sitzt, zweifelsohne nur als Fortuna-Rad gemeint sein kann. Das belegen gleichermaßen die Männer und Frauen, die an dem Rad hängen und die durch sein schnelles Umtreiben auf die eine und die andere Seite geschleudert werden. Im Gegensatz zum Joram-Rad aus dem *Wigalois* beschreibt die *Crône* hingegen auch, was das Umlaufen für die Leute bedeutet. Die einen auf der linken Seite haben Schaden, die anderen auf der rechten Nutzen davon. Es ist ein ›wirkliches‹ Fortuna-Rad, das den schicksalhaften Lauf des menschlichen Lebens als *fortuna rotae* symbolisiert, und kein Rad dauerhaften Glücks. Hatte man im *Wigalois* den Eindruck, das Rad sei ständig in Bewegung, wodurch das fortwährende Glück des Helden trotz sich drehendem Schicksalsrad bildlich wiederum aufgelöst ist, stellt sich durch die Permanenz doch gewissermaßen ein Dauerzustand ein, macht Heinrich die Unbeständigkeit des Schicksals deutlich. Wenn das Rad sich nämlich dreht (V. 15834) – was es folglich nicht immer tut – dann wechseln die an ihm hängenden Menschen ihre Position (V. 15836), in der sie für eine gewisse Zeit bleiben müssen (V. 15839).

Das Wechselspiel von Glück und Pech hat seinen Grund in der spezifischen Beschaffenheit von Sælde und Heil. Kleidung und Körper der beiden Gestalten sind rechts vollkommen schön und prächtig. Die linke Seite verbreitet dagegen Jammer und Schrecken; dort ist der Palast völlig fahl, und Sælde und Heil sind alt, blind, schwarz und bleich und tragen armselige und zerrissene Kleider (V. 15853–15869). Die Glücksgöttin und ihr Kind verkörpern die gute und die schlechte Seite des Lebens und übertragen diese als unbeständiges Rad auf die daran hängenden Menschen.

Das Rad in der *Crône* ist aus Gold gefertigt, mit Einlegearbeiten verziert und hoch im Saal angebracht. Werden bei Wirnt die Erbauer und Erschaffer der Räder benannt, bleibt die genaue Herkunft des Sælde-Rades im Unklaren. Schirmherrin des Gegenstandes ist aber unverkennbar Frau Sælde, denn sie ist diejenige, die das Rad antreibt, und zwar mit einem *wint* (V. 15830), einer Naturmacht, die Gott im *Wigalois* schickt und damit die Gefahr des teuflischen Schwertrades bannt. Abermals ist ein natürliches Element Antriebskraft, über das hier Frau Sælde herrscht

(schließlich heißt es ja im Text, dass der Wind nicht ständig weht) und hinter das die Technik ähnlich zu dem Joram-Rad vollständig zurücktritt. Gleichzeitig bestimmt die Glücksgöttin mit dem Wind das Schicksal der Männer und Frauen am Rad und wird im Sinne der Fortuna-Tradition einer göttlichen Allmacht angenähert, die so gleichermaßen über die Natur gebietet.

Als nun aber Gawein den Saal betritt, passiert etwas recht Erstaunliches: Das Rad bleibt stehen, Frau Sælde wird überall schön und strahlend und die Menschenschar singt ein Loblied auf den Ritter (V. 15870–15880). Gawein wird an dieser Stelle im Prinzip zum Beherrscher des Glücks bzw. des menschlichen Lebens. Das sagt Frau Sælde selbst explizit:

[»]Gâwein, durch dîn êre
sol ir aller sêre
durch dich sîn vertriben.
ir keiner komt mêr geschiben
an daz winster teil an dem rad,
wan ich sie ze mînen vrôuden lad
[...] durch dich.[«] (V. 15888–15892)

([»]Gawein, durch dich, durch deine Ehre wird all ihr Leid zerstreut sein.
Niemand von ihnen wird mehr zum linken Teil des Rades gedreht, denn um
deinetwillen [...] lade ich sie zu meinen Freuden.[«])

Die göttliche Glücksmacht wird kurzzeitig in den Helden hinein verlegt. Gleichzeitig wird dem Ritter die göttliche Autorität dann wieder genommen, wenn Frau Sælde erklärt, sie lade die dem Schicksal unterworfenen Menschen aufgrund von Gaweins Erscheinen zu ihren Freuden, ihm unmittelbar danach alles Glück schenkt, über das sie verfügt, und ihm Sieg und Heil in allen Dingen dieser Welt zuspricht (V. 15895–15898).

Die Funktion des Rades, die Macht des Glücks und die Schicksalsbestimmung über den Menschen werden für einen Moment durchlässig und die Entitäten, die sie besitzen, scheinen merkwürdig ineinander zu verschwimmen. Die Befugnis, über

die Natur zu herrschen, wird brüchig und changiert zwischen Sælde und Gawein. Ein rein christliches Deutungsmuster ist nicht mehr gegeben. Nicht wenig erstaunlich ist es daher, dass sich die Diskussion zu dieser Szene hauptsächlich um zwei Perspektiven dreht, deren Basis das Zusammenspiel von religiösen und säkularen Elementen bildet, gleichwohl sich die verschiedenen Interpretationen über immer wieder festgestellte Inkonsistenzen zusammenführen lassen. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die der Begegnung mit Frau Sælde eine stärker allegorisch-religiös geprägte Bedeutung bzw. Herkunft zusprechen und Gawein als Heilsbringer oder Erlösergestalt klassifizieren; diese Version des Helden und der Zustand andauernden Glücks hätten jedoch nur im Reich der Sælde Bestand und wiesen auf den Fatalismus des Artusreichs hin.²¹ Die andere Seite räumt dem Dichter eine weltlichere Sichtweise ein, die auf die Grundidee des Romans, als Korrekturwurf zu Wolframs von Eschenbach *Parzival* das Ideal des Ritters vom alten Schlag bzw. Muster des traditionellen *chevalier errant* zurück in die Gattung zu holen, abgestimmt sei.²² Für alle ergibt sich hingegen dasselbe Problem: Die auf diese Weise veränderte Fortuna-Gestalt sei keine Lösung für die Konzeption als Antigralroman, ihr launischer und unbeständiger Charakter gehe als Garant des Artusreichs und seiner Idee nicht auf und die Glücksgarantie für den ohnehin schon idealsten Ritter hebele sich selbst aus.²³ Hartmut Bleumer fasst die beiden Sichtweisen konzis zusammen und stellt überzeugend fest:

Indem das Bild [d.i. das Sælde-Bild; Einfügung HMH] aber einen Handlungsimpuls aussendet, gerät es in die Nähe einer Figur der epischen Welt und damit in Widerspruch zu den allegorischen Bestimmungen. Auf

²¹ Siehe dazu de Boor 328; Gürtler 220–223; Ebenbauer 36–40; Wallbank, »König Artus«; Wagner-Harcken 353–363; Meyer, »Verfügbarkeit« 128 f. und 131.

²² Siehe Knapp, »Virtus« bes. 263; Jillings 90 f. und 196 f.; Mentzel-Reuters 234 ff.; Corneau, »Fortuna« 32 f.

²³ Siehe neben den vorigen Hinweisen dazu auch Johannes Keller (»Diu Cröne« 168–177) – das Rad bedeutet für ihn nichts anderes als die Ambivalenz der Glücksgöttin (vgl. 175 ff.). Wilfried Schouwink erkennt dagegen keinen Widerspruch. Er sieht im Stillstand des Rades das Dauerhafte Glück Gaweins. Deshalb kann dem Helden als »strukturelle Konsequenz aus der Garantie immerwährenden Glücks« (109) auch ein Anti-Aventüreweg in der zweiten Wunderkette auferlegt werden (109); siehe dazu ebenfalls das nächste Kapitel.

seiten des Helden ergibt sich das umgekehrte Problem. Wenn es Gawein gelingt, nach seinen Aventiuren in eine allegorische Sphäre vorzustoßen, erhebt sich zumindest die Frage, ob er dazu nicht selbst die Grenze zur Allegorie überschreiten müsste. Durch den Kontakt zwischen der *Sælde* und dem Protagonisten vermischen sich die Ebenen, was der Begegnung ihren eigentümlich changierenden, fast visionären Charakter verleiht (»Die Crône« 153).

Das Glücksrad entzieht sich folglich einer konkret religiösen und säkularen Zuordnung, vielmehr sind, so ist anzunehmen, Verschleierung, Vermischung und Uneindeutigkeit Absicht bzw. nur oder gerade in ihrer Unerklärlichkeit erklärbar. So wäre der Gegenstand nicht als wunderbar zu charakterisieren, sondern passender mit der Kategorie des Fantastischen zu fassen, die das religiöse Sinngebungssystem in diesem Fall indifferent werden lässt.

Nun ist die *Sælde*-Aventüre ein Ereignis, das von zwei Passagen umschlossen ist: der in der Forschung sogenannten ersten und zweiten Wunderkette, die, so meine ich, mit dem hier angedeuteten Bruch, den Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten zusammengebracht werden können.

2.2 Erste und zweite Wunderkette

Die Ritter des Artushofs befinden sich auf dem Weg zu einem Turnier. Gawein ist emsig bemüht, als Erster vor Ort zu sein, um die erste Tjost zu stechen. In seinem ritterlichen Übermut kommt er jedoch vom Weg ab und verliert seine Gefährten. Eine wehklagende Frau, die einen toten Ritter an sich gelehnt hat, reitet an ihm vorüber. Gawein ist eifrig bestrebt, das Leid der Jungfrau in Erfahrung zu bringen, doch er schafft es nicht aufzuschließen. Er folgt daher seinem alten Weg, der ihn über Kampfgeräusche und erneute Klagerufe zu einer Schar Ritter führt, die allesamt einem Schwert und einer Lanze erliegen, die von unsichtbarer Hand geführt werden. Der Musterritter wundert sich, wie das vor sich gegangen sein mag, und er »daz mit vlîze begert, / daz er die âventiure bejeit« (»war begierig danach, die Aventüre zu erringen«, V. 14088). Als er Schwert und Lanze nachreitet, sieht er hinter sich die

erschlagene Schar Ritter in Feuer aufgehen. In seinem Verlangen bestärkt, der Sache nachzugehen, hetzt Gawein der Aventüre hinterher.

Auf seiner Jagd begegnen dem Musterritter nun mehrere merkwürdig schauderhaft-schöne Aventüren: Ein gefesselter Riese, der von einem nackten Mädchen an einem Seil geführt wird und dem die Vögel das Fleisch vom Körper reißen, eine alte Frau mit prachtvoller Kleidung und gelblichen Feueraugen, die auf einem wundersamen Tier mit Hörnern reitet und einen gefesselten Mohren mit sich führt, den sie mit einer Geißel schlägt, ein Ritter mit einem Schild und einer Rüstung schwarz wie Kohle, der einen abgeschlagenen Frauenkopf an den Zöpfen in der Hand hält und dem ein roter Ritter folgt, der den schwarzen beim besten Willen nicht einzuholen vermag, ein Riesenbauer, der schwarz wie Ruß ist und mit einer Stahlkeule eine wunderschöne Kristallburg voller Mädchen zerschlägt, diese zum Brennen bringt und die Mädchen mit seinem Keulenstiel haufenweise ins Feuer schiebt, und ein Jüngling mit einem Pfeil im Auge, der einer toten Jungfrau in einem Bett auf einer herrlichen Rosenwiese, die einen toten Zwerg im Arm hält, mit einem Fächer Luft zuwedelt, die brennt wie Feuer (V. 14122–14406).

Die Bilderserie gleicht einem grausamen Todeskabinett (vgl. Wyss 271–278), in dem sich desgleichen Merkmale herrlicher Schönheit wiederfinden. Das Motiv des Feuers sticht darin als tödliches Naturelement hervor, indem es oftmals Ursache für den Tod ist bzw. symbolisch für diesen steht.²⁴ Über das Zusammenwirken von Schönheit, Tod und Feuer erhalten die Bilder eine merkwürdig faszinierend-schaurige Aura, die dadurch verstärkt wird, dass die Szenen wie ein grotesker Horrorstreifen an Gawein vorbeilaufen und unerklärt bleiben; nicht nur für Gawein, sondern auch für die Hörer*innen (bzw. Leser*innen) werfen sie vielerlei Fragen auf. Das geschieht aber auch deshalb, weil Gawein unentwegt der Schwert-und-Lanze-Aventüre nachjagt, von der er ständig Angst hat, sie zu verlieren (V. 14145–14148, V. 14190–14192, V. 14323–143281, V. 14403 f.). Zugleich wird der Musterritter indes mit diesen zahlreichen anderen Aventüren konfrontiert, von denen er sich aufgrund

²⁴ Das Motiv des Feuers betonen auch Ulrich Wyss (291) sowie Matthias Meyer («Feuer- und Wasserwelten» 114).

seines eigens gesetzten Säumnisverbots keiner einzigen annimmt bzw. annehmen kann, ohne dass ihm Schwert und Lanze abgehen. Das Rittergesetz, Ruhm und Anerkennung durch Aventüre zu erlangen, spielt sich hier im Prinzip selbst aus und bekommt einen Riss. Dies wird über den Quasi-Doppelcharakter der Bilder gestützt: Während die Situationen für die beteiligten Figuren die größte Gefahr darstellen (können), ist der Musterritter vom Gefahrenmoment völlig unberührt. Bloß »können« auch deshalb, weil durch den eher erstarrt bildhaften Charakter der Szenen die Bedrohlichkeit in gewisser Weise mit eingefroren wird und nur im Bild, nicht aber als aktiv wirkendes Hindernis Angst erzeugt. Dadurch, durch die fehlende Furcht des Helden und durch die Mischung aus Schönem und Schaurigem, tritt ein Gefühl von Angst eher in den Hintergrund. Obgleich die Begebenheiten eigentlich Grässliches beschreiben, werden sie im Text überdies und interessanterweise als *rîch(en) âventiure* (V. 14429 und V. 14671) bezeichnet. Die einzige Angst, die Gawein hat, ist, in der Schwert-und-Lanze-Aventüre keinen Ruhm erringen zu können. Als bester aller Ritter, der auf so viele Aventüren nicht reagiert bzw. aufgrund einer anderen, der er hinterherläuft, nicht reagieren kann/will, wirkt die Szenerie sogar komisch. Denn alles Hinterherjagen und Zurücklassen hat dem Ritter letzten Endes nichts gebracht, da Schwert und Lanze über einen Fluss verschwinden, in dem Gawein fast ertrinkt, und man fragt sich, wofür dann die Schreckensszenen überhaupt gut waren. Nicht ein ritterlicher Zweikampf, sondern die Natur, also das Wasser wird an dieser Stelle zu Gaweins Gefahr – wenngleich ihm das Feuer nichts anhaben konnte!? Das setzt sich in der zweiten Wunderkette in gesteigerter Weise fort.

Gawein wird nach seiner Begegnung mit Frau Sælde von dem Burgherrn Aanzim von Amontsus zu einem Wald geleitet. Bevor der Musterritter dem Weg durch das Gehölz folgt, gebietet ihm Aanzim, er solle auf nichts, was hinter ihm geschehe, achtgeben, und er solle sich in keinerlei ritterliches Spiel verwickeln lassen (V. 15980–15995) – obgleich der Musterritter doch vorher noch von Frau Sælde stetiges Glück verliehen bekommen hat!? Als dann Gawein seinen Weg durch den Wald nimmt, passieren tatsächlich die ungeheuerlichsten Dinge. Das Geäst beginnt zu bersten und mit großem Lärm niederzukrachen (V. 16019–16013), gleichzeitig erhebt sich ein Gewitter- und Hagelschauer, »der was alsô sûre, / daz er sneit und

brant / bediu holz und steinwand« (»der so heftig war, dass er Holz und Steinwände zerschnitt und verbrannte«, V. 16016 ff.). Darauf prasselt ein Regen auf den Ritter nieder, durch den er in große Not gerät, (V. 10623 f.), denn

von natûre der regen wiel
und brant sô ungehiure,
als ob er von starkem viure
mit vlîze wære erwellet. (V. 16025–16028)

(der Regen kochte von Natur aus und brannte so schrecklich, als ob er durch ein starkes Feuer absichtlich zum Sieden gebracht worden wäre.)

Es folgt ein Felssturz von großen und kleinen Gesteinsbrocken, die, von einer Flamme umgeben, außergewöhnlich glühen, hell leuchten »als ein masse îsenîn, / diu ûz der esse wirt gezogen« (»wie ein Klumpen Eisen, der aus der Esse gezogen wird«, V. 16037 f.) und alles in Brand setzen, was sie berühren (V. 16040). Hätte Gawein nicht unter dem Schutz des Glücks gestanden, wäre es ihm schlecht ergangen (V. 16041 f.). Schließlich beginnt es zu schneien: »dem was, als von blien / die vlocken alle wæren« (»die Flocken waren wie Blei«, V. 16045 f.) und setzen Gawein hart zu; sie zerschlagen seinen Harnisch und verbläuen ihn selbst (V. 16047–16050).

Plötzlich hört er hinter sich einen Ritter schreien, der von ihm eine Tjost fordert. Das Kampfverbot von Aanzim beachtend, setzt Gawein indessen seinen Weg fort, während der Ritter ihn weiter bestürmt. Ein weinendes Mädchen mit zerrissenem Gewand kommt auf den Helden zu. Sie hält das Haupt eines erschlagenen Ritters in der Hand und appelliert an Gaweins ritterliches Ansehen, ihren Freund zu rächen. Doch der Musterritter reitet unbeirrt weiter, obgleich sowohl der Ritter als auch das Mädchen ihm weiter zusetzen und ihn einen Feigling schimpfen. Donner und Sturm werden so heftig, dass Gawein Hören und Sehen vergehen, und Ritter und Mädchen verschwinden. Als sich das Getöse legt, begegnet ihm ein nächster Ritter, der wiederum einen Zweikampf von Gawein verlangt. Und so geht es weiter. Unwetter und Versuchungen zum Kampf wechseln sich ab.

Erneut bedeuten die Aufforderungen zum ritterlichen Kampf keine wirkliche Gefahr für den Ritter, vielmehr wird hier das Wetter, also die Natur zur existentiellen Bedrohung des Helden, die wie eine göttliche, aber in diesem Fall unkontrollierbare, man möchte gar meinen unzivilisierte Macht über ihn hereinbricht.²⁵ Gawein nimmt nur keinen Schaden durch sie, weil er unter dem Schutz der Sælde steht, die sich aber ja zuvor noch als quasi Herrscherin über die Natur entpuppt hatte, so wie ja auch kurze Zeit Gawein selbst. Wie kann ihm das Wetter überhaupt etwas anhaben, wenn ihm ferner von der Glücksgöttin alles Glück der Welt gegeben worden ist? Und welche Instanz herrscht hier eigentlich über das menschliche Schicksal – ist es *Vrou Sæld* oder *Vrou Nature*? Aber es ist nicht bloß Natur, die ihr Unwesen treibt, sondern technisch überformte Natur, die glüht, heiß, wie siedendes Wasser ist, und Klumpen von Eisen und Blei gleicht.²⁶ Ulrich Wyss beurteilt diese Verknüpfung als Ertragen-Müssen der Natur in Analogie zu einer Verneinung des Sozialen; Gaweins Passivität ist für ihn das »Preisgeben ritterlicher Illusionen« (282; so auch Meyer, »Verfügbarkeit« 135), das wiederum die problematische Stellung der Fortuna im Roman aufzeige, gegenüber deren Macht der Dichter tiefgreifende Zweifel hätte. Letzten Endes sei die Glücksgöttin nicht die Lenkerin des Weltgeschehens, sondern eine Gewalt unter anderen. Mannigfache Ambivalenzen träten dem bislang rein positiven Artusbild gegenüber und ließen das klassische Artusprogramm brüchig werden, welches auf diese Weise in ein Moment der Krisenhaftigkeit stürze. Höfische Normen und Werte und das arthurische (Ritter-)Ideal würden auf mehreren Ebenen infrage und dessen normative Verbindlichkeiten zur Disposition gestellt.²⁷

Dem nicht unbedingt widersprechend, befürworte ich, wie einige andere, eine eher humoristische Lesart,²⁸ denn in beiden Wunderketten kann der Musterritter

²⁵ So ähnlich auch bei Arno Mentzel-Reuters, der die Natur in der *Crône* letztlich immer noch von den Romanfiguren beherrscht sieht (vgl. 245). Als göttliche Macht interpretiert auch Lewis Jillings die Natur; er vergleicht sie mit der Sælde im Roman (siehe 202).

²⁶ Christoph Huber merkt an, dass die *nature* eben gerade keinen »natürlichen« Regen auf Gawein niederprasseln lässt und betont die »zweilichtigen Akzentuierungen« (373) von Frau Sælde und Frau Natur, die er als quasi-göttliche Lenkungsinstanzen begreift.

²⁷ Siehe dazu u. a. Wyss bes. 282 f.; Ebenbauer; Mentzel-Reuters; Knapp, »Chevalier errant« 52.

²⁸ So u. a. Jillings, Bleumer, »Die Crône« und Wallbank, »Composition«; vgl. auch Häger 293–296 mit weiteren Literaturhinweisen.

gerade diesem seinem Wesenszug also nicht nachkommen, da er in der ersten vor lauter Aventüren die Aventüre nicht mehr sieht und in der zweiten einem Kampfverbot standhalten muss, obwohl er sich quasi beide Male in einem aventürischen Ritterparadies befindet. Stattdessen wird in der letzten Sequenz das Wetter zur lebensbedrohlichen Macht, das einen eigentümlichen Doppelcharakter erhält: es ist quasi (über)natürlich-göttliche Kraft, die durch seine technische Überformung indes zugleich entnaturalisiert und menschlicher Arbeit angenähert wird – das ist auch insofern bemerkenswert, als für das 13. Jahrhundert u. a. ein Wetter-Automat belegt ist, mit dem versucht wird, diese Form von Natur technisch nachzuahmen.²⁹ Kann aber der beste aller Ritter seinem Ritter-Dasein nicht nachkommen, spielt sich dessen Sinn selbst aus und wird als idealisierter Zwang ritterlichen Lebens entlarvt. Die Aventürehaftigkeit der Gattung und Exemplarität ritterlichen Handelns geraten aus den Fugen. Natur und Technik scheinen überdies seltsam vertauscht, gerade auch noch einmal in Hinblick auf das (Glücks-)Rad, über das Gawein für einen Moment irrationalerweise zum Herrscher aufgeschwungen wird. Wird er anstelle der Frau Sælde dann nicht kurzzeitig zum Garanten der Artuswelt? Irgendwie scheinen die Verhältnisse verkehrt, aber genau erklären kann man sie nicht. Figuren und deren (gesellschaftliche) Verantwortungsbereiche verschwimmen, überlagern sich und fließen ineinander über.

Die Bilder der Wunderketten wirken grauenerweckend, gekoppelt mit Gaweins furchtlosem Verhalten gar grotesk. Sie zeichnen sich durch Mehrdeutigkeiten und Ambiguitäten aus. Und auch die Einkehr bei Frau Sælde mit dem Stillstand des Rades, die einen fast drolligen Eindruck erweckt, lässt sich nicht eindeutig auflösen, da das (Glücks-)Rad und die Glücksgöttin ihre exakte Zuordnung verlieren. Die Sequenzen kreieren eine grausam-komische Stimmung, rufen Unschlüssigkeit hervor und lassen einen ›Riss‹ in der gewohnten Ordnung erkennen, hinter dem eine zweite Welt sichtbar wird, die sich einer eindeutigen Erklärung entzieht, so dass man hier durchaus von fantastischen Erzählelementen sprechen kann.³⁰ Völlig zu Recht

²⁹ Der Unwetter simulierende Automat im Palast des Grafen von Artois in Hesdin aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. Eming, »Maschinen« 36).

³⁰ Auf den Zusammenhang von Komik und Fantastik haben insbesondere schon Walter Haug und Jutta Eming aufmerksam gemacht (vgl. Haug »Wende« und Eming, »Mittelalter« 17).

hat die Forschung demgemäß die Wunderketten bzw. die *Crône* auch als fantastisch bestimmt.³¹

Beiden hier analysierten Romanen ist, um ein abschließendes Fazit zu formulieren, eine eigentümliche Atmosphäre des Grauens eigen, die sich im einen Fall als negativ wunderbar, im anderen als fantastisch kennzeichnen lässt. Im Unterschied zum Fantastischen, das die geschilderten Phänomene unbegreiflich bleiben lässt und bisher geltende Ordnungssysteme aushebelt und unterläuft, erhalten diese als Wunderbares einen konkreten, im vorliegenden Fall religiösen Sinn- und Bedeutungszusammenhang. Im Wunderbaren wie im Fantastischen realisieren sich dahin gehend unterschiedliche Formen und Funktionen von Angst, die zu einer weiteren Differenzierung der beiden Kategorien beitragen. Im *Wigalois* ist Angst ein die Situationen und den Helden bestimmendes Gefühl, das aus der Furcht vor dem teuflisch Bösen resultiert und in einem dialektischen Verhältnis zum göttlich Guten steht. Das böse Wunderbare wird als substanzielle Bedrohung empfunden, die sich daraus generiert, dass es in einen Deutungszusammenhang christlicher Glaubensgewissheit integriert ist, dem immer noch etwas wahrhaft Mögliches anhaftet. Dagegen herrscht in der *Crône* eine erstarrte Angst vor, die ins Bild verbannt ist und Angst bloß als Bild hervorruft. Angst als existentielle Empfindung tritt so eher in den Hintergrund und belässt das Geschehen gerade dadurch auch in einer fantastischen Uneindeutig- und Unerklärbarkeit. Eine grausame Komik entsteht, welche die Aventürehaftigkeit der Gattung und Exemplarität ritterlichen Handelns kritisch hinterfragt und unter anderem auch christliche Deutungsmuster ins Wanken geraten lässt. In der fantastischen Technik werden so die Ambivalenzen dieser Verhältnisse sichtbar. Zu überprüfen wäre nun, ob sich diese unterschiedlichen Formen von Angst auch in anderen Erzählungen oder Gattungen der Vormoderne wiederfinden und in welche Erklärungszusammenhänge sie dort gestellt werden. Ebenfalls wären sie im Kontext moderner Formen von Angst zu analysieren.

³¹ Vgl. Haug, »Literaturtheorie« 214 und 227; Haug, »Das Fantastische« 145 f.; Haug, »Poesie« 266 f.; Keller, »Wunderketten« 235–244 und 248.

Autorin

Hanna-Myriam Häger, Wissenschaftliche Koordinatorin am DFG-Graduiertenkolleg 1767 *Faktuales und fiktionales Erzählen* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Studium, Forschung und Lehre an den Universitäten Wuppertal und Trier; 2017 Promotion in Älterer Deutscher Philologie; Autorin von *Fiktionalität trans- und intermedial – Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne* (Wiesbaden: Reichert, 2019).

Konkurrierende Interessen

Die Autorin hat keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Zitierte Werke

Bleumer, Hartmut. *Die ›Crône‹ Heinrichs von dem Türlin: Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans*. Niemeyer, 1997.

Bleumer, Hartmut. »Von der Fiktion zur Immersion: Narrative Semantik und ästhetische Erfahrung im ‚Wigalois‘ des Wirnt von Grafenberg«. *Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts: Romanistische und germanistische Perspektiven*. Hg. Martin Przybilski und Nikolaus Ruge. Reichert, 2013. 82–105.

Brinker, Claudia. »»Hie ist diu aventiure geholt!« Die Jenseitsreise im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg: Kreuzzugspropaganda und unterhaltsame Glaubenslehre?«. *Contemplata aliis tradere: Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*. Festschrift für Alois M. Haas zum 60. Geburtstag. Hg. Claudia Brinker et al. Lang, 1995. 87–110.

Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Suhrkamp, 1994.

Brown, James H. *Imagining the Text: Ekphrasis and Envisioning Courtly Identity in Wirnt von Gravenberg's Wigalois*. Brill, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004283060>.

Caillois, Roger. »Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction«. *Phaïcon I* (1974): 44–83.

- Cormeau, Christoph. *Wigalois und Diu Crône: Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans*. Artemis, 1977.
- Cormeau, Christoph. »Fortuna und andere Mächte im Artusroman«. *Fortuna*. Hg. Walter Haug und Burghart Wachinger. Niemeyer, 1995. 23–33. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110949414-003>.
- de Boor, Helmut. »Fortuna in mittelhochdeutscher Dichtung, insbesondere in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin«. *Verbum et signum*. Hg. Hans Fromm et al. Fink, 1975. 311–328.
- Dietl, Cora. »Wunder und *zouber* als Merkmal der *âventiure* in Wirnts *Wigalois*?«. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. De Gruyter, 2003. 297–311. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939859.297>.
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles): L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*. Honoré Champion, 1991.
- Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Lit, 2010.
- Ebenbauer, Alfred. »Fortuna und Artushof: Bemerkungen zum ›Sinn‹ der *Krone* Heinrichs von dem Türlin«. *Österreichische Literatur zur Zeit der Babenberger: Vorträge der Lilienfelder Tagung 1976*. Hg. Alfred Ebenbauer et al. Halosar, 1977. 25–49.
- Eming, Jutta. *Funktionswandel des Wunderbaren: Studien zum »Bel Inconnu«, zum »Wigalois« und zum »Wigoleis vom Rade«*. WVT, 1999.
- Eming, Jutta. »Schöne Maschinen, versehrte Helden. Zur Konzeption des künstlichen Menschen in der Literatur des Mittelalters«. *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hg. Eva Kormann et al. Rodopi, 2006. 35–46. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401201971_004.
- Eming, Jutta. »Das Mittelalter«. *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Hans Richard Brittnacher und Markus May. Metzler, 2013. 10–18. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05312-1_3.
- Ernst, Ulrich. »Mirabilia mechanica: Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters«. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. Niemeyer, 2003. 45–77. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939859.45>.

- Ernst, Ulrich. »Zauber – Technik – Imagination: Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters«. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Harrassowitz, 2003. 115–172.
- Fasbender, Christoph. »*reht alsam er lebte*. Nachbildung als Überbietung der Natur in der Epik des Mittelalters: Anmerkungen zu Texten und zu interpretatorischen Schlüssen«. *Natur und Kultur in der Literatur des deutschen Mittelalters: Colloquium Exeter 1997*. Hg. Alan Robertshaw und Gerhard Wolf. Niemeyer, 1990. 53–64.
- Fasbender, Christoph. *Der Wigalois Wirnts von Grafenberg: Eine Einführung*. De Gruyter, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110215540>.
- Felder, Gudrun. *Kommentar zur Crône Heinrichs von dem Türlin*. De Gruyter, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110926347>.
- Finkele, Simone und Burkhardt Krause. »Automaten (und ihre Konstruktion) in hochmittelalterlicher Dichtung«. *Technikfiktionen und Technikdiskurse: Ringvorlesung des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009*. Hg. Simone Finkele und Burkhardt Krause. KIT Scientific Publishing, 2012. 9–50.
- Friedrich, Udo. »*Contra naturam*: Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld von politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte«. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Klaus Grubmüller und Markus Stock. Harrassowitz, 2003. 91–114.
- Fuchs, Stephan. *Hybride Helden: Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*. Winter, 1997.
- Gerok-Reiter, Annette. »Die Angst des Helden und die Angst des Hörers: Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik«. *Das Mittelalter* 12 (2007): 127–143. DOI: <https://doi.org/10.1524/mial.2007.12.1.127>.
- Grubmüller, Klaus. »Artusroman und Heilsbringerethos: Zum *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg«. *PBB* 107 (1985): 218–239. DOI: <https://doi.org/10.1515/bgsl.1985.1985.107.218>.

- Gürttler, Karin R. »*Künec Artûs der guote*«: *Das Artusbild der höfischen Epik im 12. und 13. Jahrhundert*. Bouvier, 1976.
- Häger, Hanna-Myriam. *Fiktionalität trans- und intermedial: Arthurische Möglichkeitsräume in Mittelalter und Moderne*. Reichert, 2019.
- Haug, Walter. »Paradigmatische Poesie: Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ›nachklassischen‹ Ästhetik«. *DVjs* 54 (1980): 204–231. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF03375088>.
- Haug, Walter. »Das Fantastische in der späteren deutschen Artusliteratur«. *Spätmittelalterliche Artusliteratur: Symposion der Neusprachlichen Philologien 1982*. Hg. Karl Heinz Göller. Schöningh, 1984. 133–149.
- Haug, Walter. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. WBG, 1992.
- Haug, Walter. »O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung«. *Fortuna*. Hg. Walter Haug und Burghart Wachinger. Niemeyer, 1995. 1–22. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110949414-002>.
- Haug, Walter. »Die komische Wende des Wunderbaren: arthurische Grotesken«. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. De Gruyter, 2003. 159–174. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939859.159>.
- Heinrich von dem Türlin. *Diu Crône: Kritische mhd. Leseausgabe mit Erläuterungen*. Hg. Gudrun Felder. De Gruyter, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110286199>.
- Henderson, Ingeborg. »Dark Figures and Eschatological Imagery in Wirnt von Gravenberg's *Wigalois*«. *The Dark Figure in Medieval German and Germanic Literature*. Hg. Edward R. Haymes und Stephanie Cain Van D'Elden. Kümmerle, 1986. 99–113.
- Huber, Christoph. *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen: Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl*. De Gruyter, 1988.

- Jaeger, Achim. *Ein jüdischer Artusritter: Studien zum jüdisch-deutschen »Widuwilt« (»Artushof«) und zum »Wigalois« des Wirnt von Gravenberc*. De Gruyter, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110944259>.
- Jillings, Lewis. *Diu Crone of Heinrich von dem Türlein: The Attempted Emancipation of Secular Narrative*. Kümmerle, 1980.
- Keller, Johannes. *Diu Crône Heinrichs von dem Türlein: Wunderketten, Gral und Tod*. Lang, 1997.
- Keller, Johannes. »Fantastische Wunderketten«. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. De Gruyter, 2003. 225–248. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939859.225>.
- Kern, Peter. »Die Auseinandersetzung mit der Gattungstradition im Wigalois Wirnts von Grafenberg«. *Artusroman und Intertextualität: Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16. bis 19. November 1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.* Hg. Friedrich Wolfzettel. Schmitz, 1990. 73–83.
- Kern, Peter. »Bewußtmachen von Artusromankonventionen in der Crône Heinrichs von dem Türlein«. *Erzählstrukturen der Artusliteratur: Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Hg. Friedrich Wolfzettel. De Gruyter, 1999. 199–218. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110950090.199>.
- Knapp, Fritz Peter. »Virtus und Fortuna in der Krône: Zur Herkunft der ethischen Grundidee Heinrichs von dem Türlein«. *ZfdA* 106 (1977): 253–265.
- Knapp, Fritz Peter. *Chevalier errant und fin'amor. Das Ritterideal des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich und im deutschsprachigen Südosten. Studien zum Lancelot en prose, zum Moriz von Craûn, zur Krone Heinrichs von dem Türlein, zu Werken des Strickers und zum Frauendienst Ulrichs von Lichtenstein*. Universitätsverlag Passau, 1986.
- Linden, Sandra. »Ein Ritter mit Gepäck: Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im Wigalois«. *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Hg. Anna Mühlherr et al. De Gruyter, 2016. 208–231.
- Lohbeck, Gisela. *Wigalois: Struktur der bezeichnung*. Lang, 1991.

- Mentzel-Reuters, Arno. *Vröude: Artusbild, Fortuna- und Gralkonzeption in der Crône des Heinrich von dem Türlin als Verteidigung des höfischen Lebensideals*. Lang, 1989.
- Mertens, Volker. *Der deutsche Artusroman*. Reclam, 2007.
- Meyer, Matthias. *Die Verfügbarkeit der Fiktion: Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*. Winter, 1994.
- Meyer, Matthias. »Feuer- und Wasserwelten«. *Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts: Romanistische und germanistische Perspektiven*. Hg. Martin Przybilski und Nikolaus Ruge. Reichert, 2013. 107–117.
- Meyer-Landrut, Ehrengard. *Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*. Deutscher Kunstverlag, 1997.
- Philipowski, Katharina und Björn Reich. »Feen als Erzählfunktionen: Wie der Artusroman gegen sein Scheitern anerzählt«. *Fiktionalität im Artusroman des 13. bis 15. Jahrhunderts: Romanistische und germanistische Perspektiven*. Hg. Martin Przybilski und Nikolaus Ruge. Reichert, 2013. 133–154.
- Radding, Charles M. »Fortune and her Wheel: The Meaning of a Medieval Symbol«. *Mediävistik* 5 (1992): 127–138.
- Sanders, Willy. *Glück: Zur Herkunft und Bedeutungsentwicklung eines mittelalterlichen Schicksalsbegriffs*. Böhlau, 1965.
- Schießl, Ute. *Die Gawangestalt im Wigalois*. Schön, 1968.
- Schiewer, Hans-Jochen. »Prädestination und Fiktionalität in Wirnts *Wigalois*«. *Fiktionalität im Artusroman: Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992*. Hg. Volker Mertens und Friedrich Wolfzettel. Niemeyer, 1993. 146–159.
- Schouwink, Wilfried. *Fortuna im Alexanderroman Rudolfs von Ems: Studien zum Verhältnis von Virtus und Fortuna bei einem Autor der späten Stauferzeit*. Kümmerle, 1977.
- Seelbach, Sabine und Ulrich Seelbach. »Nachwort«. *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erläutert und m. einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. De Gruyter, 2014. 269–296.

- Selmayr, Pia. *Der Lauf der Dinge: Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im Wigalois und im Lanzelet*. Lang, 2017. DOI: <https://doi.org/10.3726/b11164>.
- Sherwood, Merriam. »Magic and Mechanics in Medieval Fiction«. *Studies in Philology* XLIV, 4 (1947): 567–592.
- Thomas, Neil. *A German View of Camelot: Wirnt von Gravenberg's Wigalois and Arthurian Tradition*. Lang, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Wagenbach, 2013.
- Wagner-Harken, Annegret. *Märchenelemente und ihre Funktion in der Crône Heinrichs von dem Türlin: Ein Beitrag zur Unterscheidung zwischen »klassischer« und »nachklassischer« Artusepik*. Lang, 1995.
- Wallbank, Rosemary E. »The Composition of *Diu Crône*: Heinrich von dem Türlin's Narrative Technique«. *Medieval Miscellany: Presented to Eugène Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*. Hg. Frederick Whitehead. Manchester University Press, 1965. 300–320.
- Wallbank, Rosemary E. »König Artus und Frau Sælde in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin«. *Geistliche und weltliche Epik des Mittelalters in Österreich*. Hg. David McLintock et al. Kümmerle, 1987. 129–136.
- Wehrli, Max. »Wigalois«. *Der Deutschunterricht* 17.2 (1962): 18–35.
- Wennerhold, Markus. *Späte mittelhochdeutsche Artusromane: Lanzelet, Wigalois, Daniel von dem blühenden Tal, Diu Crône*. *Bilanz der Forschung 1960–2000*. De Gruyter, 2005.
- Wirnt von Grafenberg. *Wigalois*. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn übers., erl. u. m. einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. De Gruyter, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110348255>.
- Wolfzettel, Friedrich. »Das Problem des Phantastischen im Mittelalter: Überlegungen zu Francis Dubost«. *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*. Hg. Friedrich Wolfzettel. De Gruyter, 2003. 3–21. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110939859>.
- Wüstemann, Sybille. *Der Ritter mit dem Rad: Die stæete des Wigalois zwischen Literatur und Zeitgeschichte*. WVT, 2006.

Wyss, Ulrich. »Die Wunderketten in der *Crône*«. *Die mittelalterliche Literatur in Kärnten: Vorträge des Symposiums in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980*. Hg. Peter Krämer. Halosar, 1981. 269–291.

How to cite this article: Häger, Hanna-Myriam. »Fantastische Technik im Mittelalter? Zu (Glücks-)Rädern in zwei mittelhochdeutschen Artusromanen«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 8.1 (2020): 1–34. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.2883>.

Published: 13. Juli 2020

Copyright: Die Zeitschrift für Fantastikforschung ist eine Open-Access-Zeitschrift mit Peer-Review-Verfahren, die von der Open Library of Humanities veröffentlicht wird. © 2021 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons Lizenz BY-NC-ND. Diese Lizenz erlaubt es Wiederverwender*innen, das Material in jedem Medium oder Format nur in nicht angepasster Form zu nichtkommerziellen Zwecken zu kopieren und zu verbreiten, solange der/die Urheber*in genannt wird. Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.



Zeitschrift für Fantastikforschung is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS The Open Access icon, a stylized 'O' with a person inside, representing open access.