



Rivista di Studi Indo-Mediterranei X (2020)

Danielle Buschinger

Der *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven im Kontext der zeitgenössischen Artusromane des 13. Jahrhunderts

Contents. I Das Problem des Epigontentums und des Plagiats bei den Sangspruchdichtern; II Der *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven im Kontext der zeitgenössischen Artusromane; III Einbindung in die vorgegebene Fiktionswelt. Die Übernahme bekannten Personal; Schlussfolgerungen

Keywords. *Lanzelet*, Ulrich von Zatzikhoven, Artusroman

Traditionell gliedert man die Epik des deutschen Mittelalters in (1) „frühhöfische Epik“ (1170-1190), deren Hauptvertreter der *Straßburger Alexander*, Eilharts von Oberg *Tristan*, *Graf Rudolf*, Heinrichs von Veldeke *Eneasroman* sind, (2) „hochhöfische Epik“ (1170-1210), mit Hartmann von Aue (*Erec*, *Der Arme Heinrich*, *Gregorius*, *Iwein*), Gottfried von Straßburg (*Tristan und Isolde*), Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, *Titarel*, *Willehalm*), (3) „späthöfische Epik“ (1210-1300), unter deren Vertretern ich *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg, die Fortsetzungen von Gottfrieds *Tristanroman*, die *Krône* des Heinrich von dem Türlin, Rudolf von Ems, den *Jüngerer Titarel* des Albrecht, der sich die Maske des berühmten Wolfram angelegt hat, Konrad von Würzburg, den Stricker und den Pleier aufzählen möchte, sowie *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven. Während die erstgenannten zum großen Teil und die zweiterwähnten Dichter ausschließlich auf französische Texte zurückgriffen, die sie ins Deutsche übertrugen bzw. adaptierten, knüpften die meisten deutschen Dichter der dritten

Generation an Dichtern der ersten oder zweiten Generation an. Aus diesem Grund hat man zuweilen behauptet, es seien Epigonen. Eine Ausnahme bildet jedoch Heinrich von dem Türlin, der direkt Chrétien de Troyes benutzte.

Um das schwierige Problem des Epigontums und des Plagiats, das zu jeder Zeit ein von den Dichtern und den Literaturhistorikern viel diskutiertes Problem ist, zu erläutern, nehme ich zunächst Bezug auf zwei spätmittelalterliche Sangspruchdichter des 13. Jahrhunderts, den Marner († um 1270-87) und Frauenlob (um 1250 – 1318), die dieses Problem theoretisch aufgegriffen haben.¹ Erst danach werde ich als Untersuchungsgegenstände zwei lange Zeit unbeachtet gebliebene Artusromane der dritten Generation nehmen, die durch den „Mangel“ der fehlenden Krise des Protagonisten“ gekennzeichnet sind² und die allmählich im Begriff sind, „kanonisiert“ zu werden: den *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven (erstes Drittel des 13. Jahrhunderts)³ und die *Krône* des Heinrich von dem Türlin (um 1210/15-1230/40). Hier werde ich versuchen, den *Lanzelet* im Kontext der zeitgenössischen Artusromane, d.i. in seinem literarischen Umfeld zu analysieren und am Maßstab der *Krône* zu untersuchen. Die *Krône* ist häufig analysiert worden, was die Integration und Imitation angeht, um die Termini zu gebrauchen, die Peter Kern in seiner Studie *Die Artusromane des Pleier*. Berlin 1981, geprägt hat.⁴ Darum nehme ich Heinrich von dem Türlins Roman als maßgebendes Modell eines „nachklassischen“ Romans in Betracht. Am Beispiel von Ulrich von Zatzikhovens *Lanzelet*, der meiner Meinung nach nicht die Übersetzung bzw. Bearbeitung eines französischen Textes ist, sondern ein Patchwork von Motiven und Episoden aus deutschen oder französischen klassischen Romanen, möchte ich zeigen, wie Ulrichs Roman sich an die Gattungstradition deutschsprachiger nachklassischer Artusromane anschließt.

¹ Siehe Danielle Buschinger, „Zum Traditionsverständnis in der Sangspruchdichtung des Spätmittelalters. Tradition und Erneuerung“. In: *Zum Traditionsverständnis in der mittelalterlichen Literatur. Funktion und Wertung*. Actes du Colloque de Greifswald, 30 et 31 mai 1989. Amiens 1991 (WODAN 4); Burkhart Wachinger, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*. München 1973.

² Markus Wennerhold, *Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘. Bilanz der Forschung 1960-2000*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, S. 13.

³ Aus stilistischen Gründen schlägt Jean-Marc Pastré vor, Ulrichs Werk auf 1210-1220 zu datieren (Jean-Marc Pastré, « L'ornement difficile et la datation du *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven. In: *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984 publiés par les soins de Danielle Buschinger*. Göppingen 1984 (GAG 415), S.156. . Markus Wennerhold datiert den *Lanzelet* von 1210 (*Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘*, S. 26. In der Fußnote 40 zitiert Wennerhold Ranawake, *The Emergence of German Arthurian Romance*, S. 49: „perhaps as late as the second decade of the thirteenth century“. Eine weitere Rechtfertigung der Spätdatierung (1210-1230) ist „der einzigen urkundliche Beleg, der zu seinem Autor bekannt ist“. Das wäre jener „capellanus Uolricus de Cecinchovin, plebanus Loumeissae, der in einer Urkunde vom 29. März 1214 genannt wird. Siehe u.a. Wolfgang Achnitz, *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin/Boston, de Gruyter, 2012, S. 165. Die „patchwork-artige Komposition des Werkes bestätigt diese Datierung.

⁴ Vgl. ebenfalls u.a. Danielle Buschinger, „Die spätmittelalterliche Artus-Epik. In: D.B., *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Greifswald 1995 (WODAN 53), S. 215-234. D.B., „Ein Dichter des Übergangs. Einige Bemerkungen zum Pleier“. In: D.B., *Studien zur deutschen Literatur...*, S. 235-243. D.B., „Widerspiegelungen mittelalterlicher Herrschaftsstrukturen im *Garel* des Pleier“. In: D.B., *Studien zur deutschen Literatur ...*, S. 244-250. D.B. „Parodie und Satire im ‚Daniel vom Blühenden Tal‘“. In: D.B., *Studien zur deutschen Literatur...*, S. 251-257.

I Das Problem des Epigontums und des Plagiats bei den Sangspruchdichtern

Zwei Sangspruchdichter aus dem 13. Jahrhundert haben sich zu dem anscheinend akut gewordenen Problem des Epigontums und des Plagiats geäußert: es sind der Marner und Frauenlob.

Der Marner⁵

In XIV 18 (neue Zählung 6, 17)⁶, wo er, an Gottfried von Straßburg anknüpfend (4621-4820), einen Dichterkatalog aufstellt und verstorbene Lyriker aufzählt („von der vogelweide/ [...]min meister her Walther;/ der venis, der von rugge, zwene reimar,/heinrich der veldeggære, wahsmIt, rubin, nithart“: „Lebte mein Meister, Herr Walher von der Vogeleide, noch, der Fenis, der von Rugge, beide Reinmare, Heinrich der Veldegger, Wachsmut, Rubin, Neidhart!“), reflektiert er über das Problem des Epigontums und über das Verhältnis seines eigenen Werkes zur Tradition, ein Motiv, das der Marner in die Sangspruchdichtung einführt und das Frauenlob, wohl im Anschluss an Marner, wiederaufgriff. Marner zielt zwar auf die Meisterverehrung ab, aber er verteidigt die eigene Zeit als die der Lebenden, die sich der Welt der Toten entgegensetzt. Vergleichbar mit Gottfried von Straßburg, nach dem alle Dichter ihre *meisterlichen vünde* (4743) vom ersten Reis nahmen, das Heinrich von Veldeke in die deutsche Sprache pflanzte (4738-4743)⁷, behauptet er den Rang seines eigenen Dichtens gegenüber der Tradition: V. 8 „sanges meister lebet noh, si sint in todes vart./ die toten mit den toten, die lebenden mit den lebenden sin!/[...] lihte vinde ich einen vunt,/ den si vunden hant, die vor mir sint gewesen./ ich mIt us ir garten und ir sprúchen blImen lesen“ (Noch leben Meister des Gesangs, jene haben die Todesfahrt angetreten. Die Toten sollen sich mit den Toten, die Lebenden sich mit den Lebenden beschäftigen! [...] Vielleicht erfinde ich etwas, das jene schon erfunden haben, die vor mir waren. Ich kann nur aus ihrem Garten und ihren Sprüchen den Blumenschmuck [für meine Werke] pflücken.“). Offenbar musste sich der Marner aus diesem Grunde gegen Vorwürfe und Angriffe verteidigen⁸, und so ruft er einen sachkundigen Zeugen an, „von heinburg, den herren min/(dem sint rede, wort und rime in sprúchen kunt) /, das ich mit sange nieman trúge“ (Ich möchte zum Zeugen meinen Herrn von Heinburg (der versteht sich auf Dichtung, Worte und Reime in Sprüchen) anrufen, dass ich niemanden mit . Gesang täusche.“)

⁵ Philipp STRAUCH (ed.), *Der Marner*. Mit einem Nachwort, einem Register und einem Literaturverzeichnis von H. Brackert. Berlin 1965.

⁶ *Der Marner. Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*. Herausgegeben, eingeleitet, erläutert und übersetzt von Eva Willms. Berlin/ New York, Walther de Gruyter, 2008, S. 197-200 (zitiert).

⁷ Siehe Burkhard Wachinger, *Sängerkrieg*..., S. 257, Anm. 42.

⁸ Siehe Burkhard Wachinger, *Sängerkrieg*..., S. 257.

Frauenlob⁹

Ähnlich wie der Marner rechtfertigt Frauenlob auch sein eigenes Dichtens angesichts der Tradition, aber viel differenzierter und aggressiver.

Meinem Vortrag könnten die drei Strophen vorangestellt werden (Ett.177-178-179, GA XIII 5-6-7) in denen sich Frauenlob zur Problematik der Epigonalität äußert¹⁰, und zwar zu seinem Verhältnis zu den alten Meistern, zum Verhältnis zwischen dem Inhalt und der Form, zwischen *funt* und *sprache* und zu seinem eigenen Beitrag zur Kunst äußert: Zunächst wehrt er sich energisch gegen den Vorwurf des Epigontums, ja des Plagiats (Ett.177, GA XIII 5), d.h. des Vorwurfs, dass er die Gedanken eines anderen für die eigenen ausgibt:

Vers 4 ... *'ir wellet hern
Den alten meister Erewin,
der funt, der was da vor ouch sin.'
ob ouch wol die sprache ist min,
so treit er doch daz kriegen hin.*

("...'Ihr wollt den alten Meister Erewin berauben. Die Gedanken, die waren schon vorher sein.' Auch wenn die Sprache mein ist, so trägt er doch den Sieg davon.")

In Ett.178, GA XIII 6 geht er noch einen Schritt weiter: Auch wenn die Gedanken nicht

⁹ Ludwig ETTMÜLLER (ed.), *Heinrichs von Meissen des Frauenlobes. Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder*. Quedlinburg und Leipzig 1843. Nachdruck Amsterdam 1966 (Ett.); Karl STACKMANN et Karl BERTAU (ed.), *Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder*. Auf Grund von Vorarbeiten von H.Thomas. 2 Teile. Göttingen 1981 (GA).

¹⁰ Der Etymologie nach sind die Epigonen die Söhne und Rächer der sieben Helden, die beim ersten Krieg gefallen sind; den zweiten Feldzug nennt man den Krieg der Epigonen. Im übertragenen Sinne des Wortes (oft etwas eigenständige) Nachfolger in einer Partei, einer literarischen oder philosophischen Schule. Im Französischen erscheint das Wort zum ersten Mal im Jahre 1752, und dann 1876. Buchstäblich „der Nachgeborene, der Nachkomme, der Abkömmling“ (*Trésor de la Langue Française*). Nach dem französischen Vorbild entsteht das deutsche Wort „Epigone“, das durch Karl Immermanns Roman *Die Epigonen. Familienmemoiren in neun Büchern- 1823-1835-* (1836), in dem „Fluch und Segen des Nachgeboreneins“ geschildert wird, zum Schlagwort wird (Wolfgang Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen A-G*. Berlin 1989, S. 366-367), „in der Bedeutung ‚schwache Nachkommen bedeutender Vorfahren‘, dann als Schlagwort in der meist pejorativ verwendeten Bedeutung ‚jmd., der in seinen Werken Vorhergehendes nachahmt, ohne selbst schöpferisch, stilbildend zu sein, Nachahmer ohne eigene Ideen (bes. in Kunst und Literatur)‘, häufig mit der Konnotation ‚minderwertig‘“ (*Deutsches Fremdwörterbuch*. 2. Auflage, völlig neu bearbeitet im Institut für Deutsche Sprache. Band 5, bearbeitet von Gerhard Strauß, Heidrun Kämper, Isolde Nortmeyer, Herbert Schmidt, Oda Vietze. Berlin/ New York, de Gruyter, 2004, S. 177). Vgl. Karl Immermann. *Werke in fünf Bänden*. Unter Mitarbeit von Hans Asbeck, Helga-Maleen Gerresheim, Helmut J. Schneider, Hartmut Steinecke herausgegeben von Benno von Wiese. Zweiter Band Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971). S. 121 „Wir sind, um in *einem* Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen, wie mit geborgtem Gelde, wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Bereitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Worts entstanden. Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugnis unsres göttlichen Ursprungs, zur Lüge gemacht, man hat seine Jungfräulichkeit entehrt. Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte schlichte: *Überzeugung*, ist deshalb auch aus der Mode gekommen, und man beliebt, von Ansichten zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistens eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, von denen man redet, und womit beschäftigt zu sein, man vorgibt.“

neu sind, so soll doch die ihm ganz eigene Art, sie auszudrücken, gelobt werden, unter der Bedingung, dass die vom alten Dichter gefundenen Worte dessen Eigentum bleiben. Es geht ihm vornehmlich um die Form. Dennoch wird am Schluss zu verstehen gegeben, dass es unmöglich ist, dass „solche alten Gedichte [...] einen modernen Geschmack zufriedenstellen“ könnte.¹¹

Vers 6 *gesundert doch von in herabe
der worte fündeln, daz er habe
vor uns, blibe in der alten gunst.*

Somit ist das ganze Problem der Epigonalität erledigt. Es ist die Pflicht der modernen Dichter, etwas Neues zu machen.

In Ett.179, GA XIII 7 geht er auf dieses Thema des Verhältnisses von Inhalt und Form, *materje* und *cleit* ein: Er sucht sich den Stoff, die *materje*, aus und kleidet ihn in ein *niuwez tuch*.

Vers 6 *komt aber der materjen such,
cleide ich sie in ein niuwez tuch.*

Er gebe vielleicht alten Gedanken einen neuen Ausdruck: Er kleidet die alte *materje* in ein neues Tuch, in ein neues *durchblümet*[es] (Vers 3) Tuch, und so gebührt ihm Dank und Anerkennung (Vers 5 *Danc habe sin herze und sin sin*).

Damit ist das entscheidende Wort gefallen: *durchblümt*. Es geht um den „geblünten Stil“, um die „geblünte rede“, die Frauenlob von Konrad von Würzburg übernommen hat. Beide Dichter wählen den „geblünten Stil“ für das Lob der Jungfrau Maria: Konrad von Würzburg in der *Goldenen Schmiede*, Frauenlob im *Marienleich*.¹² Frauenlob ist sich seiner Eigenart und seiner eigenen künstlerischen Leistung wohl bewusst: Er fühlt sich als Erneuerer der Form (im Anschluss an Konrad, den er lobt). Im Lobspruch auf Erich von Dänemark (Ett.370, GA XI 1) äußert er sich zur seiner Kunst der "geblünten" Rede:

*Ich wil des sinnes lie florieren
mit roselechten worten, schon probieren
mit redeblumen sunder frist.*

Es gibt wohl Berührungspunkte zwischen der „geblünten“ Rede (*ornatus difficilis*) und dem „trobar ric“ der okzitanischen Troubadours; man könnte gar die Hypothese aufstellen, dass die deutschen Dichter, die den „geblünten Stil“ üben, genau wie die Minnesänger unter dem Einfluss der okzitanischen Dichter und des „trobar clus und ric“ gestanden haben. Gottfried von Straßburg sprach schon von den „bluomen“ (*flores rhetorici*), die man pflücken sollte, um das *loberîs* (den Ehrenkranz) „in bluomen wîs“ (blumig) zu schmücken (4646-

¹¹ Siehe *Frauenlob* (Heinrich von Meissen), *Leichs, Sangsprüche, Lieder*. 2. Teil *Apparate, Erläuterungen*. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas herausgegeben von Karl Stackmann und Karl Bertau. Göttingen 1981, S. 998.

¹² Kurt Nyholm, *Studien zum sogenannten geblünten Stil*. Åbo, Åbo Akad., 1971, S. 19. Siehe auch Bruno BOESCH, *Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang*. Bern und Leipzig 1936, S. 198-205; G. Hübner, *Lobblumen: Studien zur Genese und Funktion der „geblünten Rede“*. Tübingen [u.a.], Francke, 2000.

4648). Den Ausdruck "die rede/diu wort blüemen" gibt es erstmals im *Lohengrin*, im *Jüngerer Titurel*¹³ und bei Frauenlob. Der Sache nach ist es nur eine Sonderform manieristischer Rhetorik seit der Antike. Erste deutsche Beispiele gibt es schon in der mittelhochdeutschen Klassik, zum Beispiel bei Gottfried von Straßburg oder Wolfram von Eschenbach; Heinrich von Freiberg bezeichnet Gottfried als einen „Blümer“ (V. 19 „ûz blüendem sinne“)¹⁴. Als erster wirklich gehäuft verwendet es Konrad von Würzburg.

In Ett.169, GA V 114 erhebt Frauenlob doch Anspruch auf stoffliche Erfindung (Vers 1 *vüende*). Und in Ett.165, GA V 115 pocht er auf seine Bildung (Vers 18 *der künste ein koch*).

In seinem beträchtlichen Selbstbewusstsein als Künstler kann er dann als Anwalt der zeitgenössischen Kunst, als Verteidiger der eigenen Zeit gegen die literarische Tradition auftreten: In Ett.321, GA VI 12 vertritt er nämlich die Auffassung, dass hohe Kunst zu allen Zeiten möglich sei und nicht nur, wie manche Zeitgenossen sagen, in der Vergangenheit anzusiedeln sei:

*Ez jehen die sehenes blinden,
die hochsten meister sin gewesen
an kunst, an lesen,
nieman müge in ir sinnes wirze jesen:
die sint betrogen.*

*Prüft regen mit den winden:
die han hiute also groze kraft
von gotes haft
als über zwei tusent jare, meisterschaft
si dar gebogen.*

*Der hohen wisheit spriezen
kan nimmer me voldiezen:
ie me man schepfer ir vliezen,
ie me mac mans geniezen,
swem nature gibet,
der schepfet hiure als vil als einer vert.
gotes wille daz wibet.*

(Übers. E.u.Hj. KIEPE II, 1972, S.32 "Es sagen die Blindsichtigen, die größten Meister gehörten der Vergangenheit an. Was Kunst und Wissen angehe, könne niemand in der Würze ihres Geistes sprudeln. Die täuschen sich. Betrachtet Regen und die Stürme: die haben durch Gottes Gesetz heute ebenso große Kraft wie schon zweitausend Jahre lang. (Und) bei der Meisterschaft wäre das verkümmert? Das Hervortreten der erhabenen Weisheit kann niemals einen Endpunkt erreichen. Je mehr man aus ihrem Quell schöpft, desto unerschöpflicher wird

¹³ Bruno BOESCH, *Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung...*, S. 203.

¹⁴ Bruno BOESCH, *Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung...*, S. 201.

er. Wen die Natur beschenkt, der schöpft heutzutage ebenso viel wie in vergangener Zeit - Gottes Wille richtet es so ein.")

Hier verteidigt Frauenlob die Kunst seiner Zeit und seiner Zeitgenossen mit Argumenten, die er der Schöpfung entnimmt: Kunst und Natur, die *der hohen wisheit* entsprungen sind (der erhabenen Weisheit), bleiben *von gotes kraft* (durch Gottes Gesetz), von *gotes wille* (nach Gottes Willen) durch die Jahrtausende gleich. *Die sehenes blinden* irren sich, wenn sie glauben, die Zeit für große Dichtung sei vorüber: Wie die Schöpfung ist Kunst unerschöpflich.

In diesem Kontext soll seine Selbstrühmung gesehen werden: Frauenlob fühlt sich nicht nur den großen Vorbildern der Vergangenheit nicht unterlegen, sondern mit aller Entschiedenheit überlegen, wie er es in Ett.165, GA V 115, 15-16 unterstreicht:¹⁵

*So bin ichz doch
ir meister noch.*

Was Frauenlob besonders hervorhebt, ist neben seiner Gelehrsamkeit (V. 18 *der künste ein koch*) sein Stil: GA 115, 4-5: *mit [] vergoltem kleide/ ich, Vrouwenlob, vergulde ir sang*. D.h. er vergoldet den *sanc* der drei Meister (*Reinmar* (von Zweter), *der* (Wolfram) *von Eschenbach* und *der* (Walther) *von der Vogelweide*) durch ein vergoldetes Kleid. Frauenlob fühlt sich den großen Vorbildern der Vergangenheit entschieden überlegen: er vergoldet gar ihren *sanc*.

Auch wenn er Meister der Vergangenheit loben kann (vgl. sein überschwängliches Lob auf Konrad von Würzburg oder seine lobenden Worte für Herman der Damen Ett.129, GA V 8,17-18), stuft er sich höher ein als die großen und anerkannten Meister der Klassik, Walther, Reimar und Wolfram, die dann seine Widersacher verteidigen, und erhebt Anspruch auf höchste Meisterschaft, auf den Dichterkrantz gar. Frauenlob, der jüngere Dichter, behauptet seine eigene Dichterkunst angesichts der Tradition, er siegt gar in dem Wettstreit zwischen Alt und Neu. In diesem Kontext sollte auch der *wîp-vrouwe-Streit* untersucht werden (V 102-113), deren direkte Funktion Polemik gegen Walther ist: Frauenlob kämpft gegen die Tradition und will sich als eigenständiger, von der Tradition freier Dichter behaupten, was noch dadurch bekräftigt wird, dass Frauenlob mit dem Lob der *vrouwe* sich selbst lobt.

Frauenlob hat sich gegen die Tradition durchgesetzt. Wie steht es bei den Epikern?

¹⁵ Siehe Burkhart Wachinger, *Sängerkrieg...*, S. 247-259.

II Der *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven¹⁶ im Kontext der zeitgenössischen Artusromane

Die *Krône* (zwischen 1210/15 und 1230/40)¹⁷, des Strickers *Daniel* (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) oder des Pleiers *Garel* (zwischen 1240 und 1270), die die ältere Forschung als epigonal bezeichnete und somit abwertete, werden nun ziemlich einhellig als „nachklassische“ Romane betrachtet, als Compendien von narrativen arthurischen Motiven. Ich möchte hier Ulrichs von Zatzikhoven Roman in deren Tradition werten. Der *Straßburger Alexander*, der zu einer anderen Gattung gehört, ist gleichfalls ein „Patchwork“, in dem Elemente zusammengetragen werden, die aus verschiedenen Texten entlehnt worden sind. Der S-Redaktor hat diese Elemente ausgewählt und dann zum größten Teil aus dem Latein übersetzt (während Heinrich von dem Türlin, der Stricker und der Pleier ihre Motive aus deutschen und französischen Texten übernommen haben). Die Kompositionstechnik der S-Redaktion ist also sehr modern und bekräftigt die Hypothese, nach der sie viel später geschrieben worden ist, als die ältere Forschung meinte.

Ich werde zunächst die *Krône* als Beispiel eines „nachklassischen“ Romans vorstellen, und dann versuchen zu zeigen, dass *Lanzelet* nicht die Bearbeitung eines französischen Romans ist, sondern zur selben Gattung gehört, wie die *Krône*.

Außer Betracht soll die Chronologie bleiben, oder die Frage, ob Ulrich oder Heinrich diesen oder jenen Roman gekannt hat oder nicht. Es geht darum, eine Gattungstradition ins Auge zu fassen.

A) Die *Krône*¹⁸

„Türlin schöpft aus dem gemeinsamen Episodenrepertoire, aus dem der Artusroman seine Fabeln bildete“, schreibt Christoph Cormeau.¹⁹ Und wie alle „nachklassischen“ Romane ist die *Krône* „von der Idee einer werkübergreifenden, in der bereits bestehenden

¹⁶ Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe. Herausgegeben von Florian Kragl. Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 2009; K.A.Hahn: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Eine Erzählung. Herausgegeben von K.A. Hahn. Mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Frederik Norman. Berlin, Walter de Gruyter, 1965 (Reprint der Edition von 1845); René Pérennec, Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Traduction en français moderne accompagnée d'une introduction et de notes. Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat d'Université (thèse dactylographiée), Paris 1970. Tome I: Traduction. Tome II: Introduction, Notes; Kenneth G.T. Webster, Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. A Romance of Lancelot translated from the middle high german by Kenneth G.T. Webster. Revised and provided with additional notes and an introduction by Roger Sherman Loomis. New York, Columbia University Press, 1951; Wolfgang Spiewok, Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Mittelhochdeutsch/ neuhochdeutsch von Wolfgang Spiewok. Greifswald, Reineke Verlag, 1997; Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Traduit en français moderne, Champion, 2003.

¹⁷ Markus Wennerhold, *Späte mittelhochdeutsche Artusromane*. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘, setzt die Entstehung der *Krône* auf ca. 1210 bis 1240 an.

¹⁸ Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*. Éd. Par G.H.F. Scholl. Stuttgart 1852 (Reprint: Amsterdam 1966); Heinrich von dem Türlin, *Die Krone (Verse 1-12281)*. Éd. par Fritz Peter Knapp et Manuela Niesner. Tübingen 2000; Heinrich von dem Türlin, *Die Krone (Verse 12282-30042)*. Éd. par Alfred Ebenbauer et Florian Kragl. Tübingen 2005; Heinrich von dem Türlin, *La Couronne*. Traduit et annoté par Danielle Buschinger. Paris, Champion, 2010; Heinrich von dem Türlin, *Die Krone*. Unter Mitarbeit von Alfred Ebenbauer† ins neuhochdeutsche übersetzt von Florian Kragl. Berlin, de Gruyter, 2012.

¹⁹ Christoph Cormeau, „Wigalois“ und „Diu Crône“ », S. 210.

Artusdichtung vorstrukturierter Erzählwelt geprägt".²⁰ Dieses Problem wurde oft aufgegriffen, zum ersten Mal von Christoph Cormeau, und dann zum Beispiel von Peter Kern in seinem Aufsatz „Bewusstmachen von Artusromankonventionen in der *Crône* Heinrichs von dem Türlin“²¹ oder von Peter Stein.²² Aus diesem Grunde gehe ich nicht auf die *Krône* ein, bekanntlich eine Kompilation, „ein Pasticcio“, um mit Florian Kragl zu sprechen²³, von verschiedenen französischen und deutschen Texten ist, die mit dem Gral und Gawan zu tun haben, von Stoffen und Motiven aus verschiedenen Werken die im Roman verarbeitet werden. Aber, wie Peter Kern es an einigen Beispielen hervorragend gezeigt hat, wird „die literarische Tradition [...] als regelhafter, aber grundsätzlich offener Diskurs betrachtet, offen für das Experiment für die Variation und Korrektur“ und Heinrich verwandelt die übernommenen Rollen seinen Helden an. Im Grunde betrachtete „Heinrich von dem Türlin die Dichtungen seiner literarischen Vorgänger offenbar als vorläufig und als durchaus veränderbar“.²⁴ Darum ist der von manchen Kritikern noch heutzutage gemachte Vorwurf, Heinrich sei ein Epigone, völlig unberechtigt.²⁵

Was Heinrich von dem Türlin von den anderen deutschen „nachklassischen“ Dichtern unterscheidet, ist, dass er gewisse Passagen vom *Conte del Graal* von Chrétien und vom *Parzival* von Wolfram übernommen bzw. ins Deutsche übersetzt hat, die er beide kannte. Dabei ist er dem ersten mehr als dem zweiten gefolgt, zum Beispiel in der Salie-Episode, die dem „Château des reines“ bei Chrétien und dem „Schastel Marveil“ bei Wolfram entspricht²⁶. Für die Gralsepisode hat er die erste Fortsetzung von Chrétiens Roman herangezogen, die Gauvain-Fortsetzung. Dazu hat er nicht Perceval/Parzival auf die Suche nach dem Gral geschickt, sondern Gawein, den Helden der ersten Fortsetzung. Er führt die Erste *Continuation* konsequent fort, aber während Gauvain im französischen Text scheitert, stellt Gawein bei Heinrich die von ihm erwartete und erlösende Frage. Im *Perlesvaus* kommt Gauvain zwar ebenfalls zum Graal: hier wird er im Château des Âmes empfangen, wo der Graal während der Mahlzeit erscheint, aber in einer zu der Szene, wo im *Conte del Graal* Perceval die der Lanze entsprungenen Blutstropfen auf der Tischdecke sieht, symmetrischen Szene stellt Gauvain die Frage nicht, weil er in eine mystische Ekstase geraten ist.²⁷ Somit schafft Heinrich etwas Neues, denn die *Krône* ist wahrhaftig der einzige Text, wo Gawein das Grals-Abenteuer besteht.

²⁰ Peter Kern, *Die Artusromane des Pleier*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1981, S. 321..

²¹ In: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Herausgegeben von Friedrich Wolfzettel. Unter Mitwirkung von Peter Ihring. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999, S. 199-218.

²² *Integration – Variation – Destruktion. Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin innerhalb der Gattungsgeschichte des deutschen Artusromans* Bern et al. Peter Lang, 2000.

²³ Heinrich von dem Türlin, *Die Krone*. S. 495.

²⁴ Peter Kern, *Erzählstrukturen der Artusliteratur...*, S. 216-217.

²⁵ Markus Wennerhold spricht sogar von Parodie. Siehe *Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘*, S. 252-253.

²⁶ Buschinger, Danielle, « Burg Salie und Gral. Zwei Erlösungstaten Gaweins in der *Crone* Heinrichs von dem Türlin, in: Danielle Buschinger, *Studien zur Deutschen Literatur des Mittelalters*, Greifswald 1995, S. 113-135..

²⁷ *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*. Herausgegeben von Armand Strubel. Paris, Le Livre de poche, 2007 (“Lettres Gothiques”), Buch VI.

Ansonsten ist die *Krône* ein Compendium von arthurischen narrativen Motiven, wie alle deutschen „nachklassischen“ Romane. Christoph Cormeau²⁸ beschreibt Heinrichs Arbeit folgendermaßen: „Türilin schöpft aus dem begrenzten Fundus von Aventurekonstellationen, die dem bretonischen Stoff zur Verfügung standen. Sein Verfahren ist in erster Linie Variation und Kombination, erst in zweiter Linie Erfindung. Er bezieht sich dabei für den deutschen Umkreis noch neues Material aus der französischen Tradition. Insofern ist er noch Quellen verpflichtet. Einige Motive deutscher Sagentradition mischen sich dazwischen. Das Gesamtkonzept bezieht Türilin von keiner Quelle, es ist seine eigene Erfindung. Aus diesem Grund kann Heinrichs Roman zum Maßstab für den *Lanzelet* genommen werden, nachdem Ulrichs Werk bewertet und beurteilt werden kann.“²⁹

B) Der *Lanzelet*

Kurze Zusammenfassung der Handlung. Der *Lanzelet* des Ulrich von Zazikhoven ist der erste Lancelot-Roman in deutscher Sprache. Ulrich schreibt die Geschichte eines « wîpsaeligen » Mannes. Es ist ein handlungsreicher Artusroman, in dessen Mitte sich der « superman » Lanzelet befindet, der nicht nur gegen gleichrangige Gegner kämpft, sondern auch gegen Zauberer und Ungeheuer, und der die Liebe mehrerer Frauen erkämpft. Der namenlose Held, der keine Krise kennt, erfährt durch eine Qualifikationsprobe seinen Namen, seine Identität und seine Abstammung, integriert sich dadurch in die Feudalgesellschaft und wird zum idealen Herrscher, wozu er durch seine Abstammung und seine außerordentlichen Eigenschaften vorausbestimmt war.

Nach heutiger Erkenntnis kann man nicht mit absoluter Gewissheit die Hypothese widerlegen, nach der Ulrich von Zatzikhoven den Text einer verschollenen anglonormannischen Handschrift übersetzt bzw. adaptiert hätte. Das einzige Indiz wäre, dass es Übereinstimmungen zwischen dem *Lanzelet* und dem Lancelot-Graal-Korpus gäbe.

Es gibt zwar einige nicht zahlreiche Analogien, im Anfang vom Lancelot *propre* (zwischen 1220 und 1230), wo Lancelots Vater Ban heißt, während er im *Lanzelet* Pant heißt (v. 44). Dieser König stirbt unter tragischen Umständen, die aber große Unterschiede aufweisen. Im französischen Roman stirbt Ban, der als guter König beschrieben wird, aus Schmerz über den Verrat seines Seneschalls und über seine Niederlage. Im *Lanzelet* wird Pant, der ein Tyrann ist, im Kampf verwundet und er stirbt kurz danach an seiner Wunde (163-175). Le « Fief des lamentations » (v. 3828) erinnert an die « Douloureuse Garde »; man hat zuweilen den « zukünftigen Friedhof » vom *Karrenritter* Chrétiens und vom *Lancelot propre* mit der Episode im Friedhof vom *Lanzelet*; aber die Unterschiede sind zu groß. Erwähnen wir auch, dass Lanzelet, wie Lancelot im *Lancelot en prose*, zunächst nicht weiss, wie er heißt (v. 4704).

²⁸ Christoph Cormeau, „*Wigalois*“ und „*Diu Crône*“. *Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventurenrömans*. München, Artemis Verlag, 1977, S. 221.

²⁹ Es ist möglich, dass Heinrich den *Lanzelet* kannte. Über die Lanzelet-Verweise in der Krone siehe Peter Stein, *Integration – Variation – Destruktion...*, S. 111-127.

III Einbindung in die vorgegebene Fiktionswelt³⁰. Die Übernahme bekannten Personals

Die Personen werden in erster Linie deutschen Romanen entnommen. Einige Beispiele. Die meisten der übernommenen Personen gehören dem Artuskreis an: König Artus selbst (1264), dessen Vater Utpandragon erwähnt wird (6734), seine Frau Königin Ginover, Lanzelet de Lac (8100), „Lout der getriuwe“ (Lont W, Lant P), der im *Lanzelet* erscheint (V. 6921), ist der Sohn von König Artus und Ginover; er steht in der Ritterliste von Chrétiens *Erec* (« Loholz, li filz le roi Artu »³¹ und in Hartmann von Aues Bearbeitung: « Lohut fil roi Artus »),³² ohne weitere Details. Er tritt auch im *Perlesvaus* auf (vor 1212 ?) und im *Lancelot*, als Gefangener von Branduz des Illes, d.i. der Herr der Douloureuse Garde (Ed. Micha, Bd. VII, S. 347 und S.356). *Erec*, der « Erec fil de roi Lac » (V. 2264) wie in Hartmanns Roman (V. 1245 « Erec fil de roi Lac ») heißt, wird nie in Verbindung mit Enite genannt (V. 6098). Es treten auch der Seneschal Kei (2890) Femurgan (7185), Givreiz (6017), Iwan, vielleicht Iwan oder Iwein (6075) auf. Die geläufigsten Formen von Gauvain sind « Walwin » oder « Walwein », aber man trifft auch wie bei Eilhart³³ « Walwan »; sein Vater Lot tritt ebenfalls auf (2629). Iwan de Nônel (2936) kommt auch im *Parzival* 234, 12 vor (Iwân von Nônel, wie hier) In der Hs. W findet man Ysalde, wie im Regensburger Fragment und in der Heidelberger Hs. des *Tristrant*, und Tristan heißt häufig « Tristrant » und in W „Trystrant“, in der von Eilhart häufig gebrauchten Graphie; wie Eilhart ihn « der listige man » nennt, bezeichnet ihn Ulrich als « der listige Tristrant » (so 6979). Außerdem stammt er aus Lohenis (8090); in der Heidelberger Handschrift ist es dieselbe Graphie « Loheniß », während der Held bei Gottfried aus Parmenie stammt. Wie bei Eilhart bindet Ulrich von Zatzikhoven, *Tristrant* in die Artuswelt ein. Dies alles zeigt wohl, dass Ulrich den *Tristrant* Eilharts benutzt hat, was von anderen Übereinstimmungen bestätigt wird, die wohl Entlehnungen sind. Ein einziges Mal (Vers 8093) wird *Tristrant* in Beziehung mit seiner Geliebten Isalde gesetzt (W Ysalde, wie bei Eilhart).

Außerdem ist es, als ob Ulrich, wie Wolfram in seinem *Parzival*, Namen aus andren Werken entlehnt hätte, ohne dass der Name mit dem Genannten übereinstimmt. « Gurnemanz » (2630) tritt auf, aber nicht in der Rolle, die er in Chrétiens/Wolframs spielt: er ist nicht der Erzieher des Titelhelden, sondern ein Fürst, gegen den ein Turnier organisiert wird. Außerdem wird hier nicht die Form « Gornemant de Goort », von Chrétien de Troyes, gebraucht, sondern die deutsche Form Wolframs (*Parzival* 68, 22). Hier stütze ich mich auf die Hs. W vom *Lanzelet*, wo man die Graphie « Gurnemantz » antrifft. Ades Bruder und Lanzelets Knappe heisst Tybalt (3080 ; in der Hs. W), der eine Gestalt des *Willehalm* Wolframs ist (er ist der Heidenkönig und Ehegatte Gyburcs) (43,8). Galagandreiz, der Herr der Burg Moreiz im *Lanzelet* (V. 734), ist wohl auf Galagaundris (V. 1660) zurückzuführen, der im *Erec* Hartmanns vorkommt, und nicht auf Galegantins li galois, die entsprechende Person im *Erec et*

³⁰ Ich übernehme die Terminologie von Peter Stein, *Integration – Variation – Destruktion. Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin innerhalb der Gattungsgeschichte des deutschen Artusromans*. Bern et al. Peter Lang, 2000.

³¹ V. 1700 der Edition Mario Roques.

³² V.1664, Edition Cormeau/ Gärtner.

³³ Danielle Buschinger, *Le Tristrant d'Eilhart von Oberg*. Paris, Champion, 1975.

Enite von Chrétien. Iblis, die im *Parzival* (656,25-657,9) mit König Ibert von Sizilien verheiratet ist, wird im *Lanzelet* die dritte Gattin des Titelhelden (4060). Giot (8155) aus dem *Parzival* ist hier ein Bote Lanzelets. Wie Hartmann, der Stricker und der *Wigamur*-Autor erfindet Ulrich Tafelrundenmitglieder (Orphilet, 5898; Loifilol, 5973; und Kaillet, 6032).³⁴

Die Schauplätze

Es sind in erster Linie die Schauplätze der Artusromane. Die Handlung spielt in der Britange (der Bretagne) (6568). König Artus hat zwei Residenzen: Karadigan (2257) und Karidol (1265)³⁵. Tristrant stammt aus Lohenis (8090). Es ist die Rede von Konewal (Cornwall) und von Irlant (8082), zwei Ländern, woher Heere Lanzelet zur Hilfe kommen, von Iberne (5798), das ein anderes Wort für Irlant ist, von Walest (3198), wohl Wales. Es ist auch die Rede von nicht-arthurischen Schauplätzen wie Arabia (8531), Ackers (8845), Alexandria (8862), Orten, die für ihren Reichtum berühmt waren, Apulien und Spanien (8878), Brabant (9172), Griechenland (4815) und Thessaloniki (8481), woher schöne Seide herkommt. Es sind auch zahlreiche erfundene Länder, manche mit komischen Namen wie „künic Valerin von dem Verworren Tan“, ein Name, der im Niederfränkischen *Tristan-Fragment* (14. Jahrhundert) wieder auftaucht: Orguilus von dem Verworren Tann ist der Entführer von der Geliebten Tristans des Zwerges. Hier ist Valerin der Entführer von Ginover. Vielleicht ist der Beiname Von den Verworren Tan verbunden mit einem Entführer.

Themen, Motive und Episoden

Lanzelet, „der ritter von dem Sê“ (2475) kennt wie gesagt seinen eigenen Namen nicht; beim Abschied sagt ihm die Meerfee, er werde ihn erfahren, wenn er den besten Ritter, Iweret von Beforet, besiegt hat, der ihr Feind ist. Nachdem er eine Reihe von Qualifikationsabenteuern bestanden hat, deren letztes der Kampf gegen Iweret ist, erfährt der Held seinen Namen und seine Abstammung und wird so in die adlige Gesellschaft integriert. Der erste Teil des *Lanzelet* ist demnach „ein krisenloses Aufstiegs- und Bewährungsmodell“.³⁶ Im zweiten Teil löst Lanzelet die Herrschaftsfolge in seinem eigenen Land Genewis, das seit der Rebellion des Vasallen gegen seinen Vater in fremder Hand liegt (8041-8468). Er zieht aber weiter und tritt die Nachfolge Iwerets an: mit seiner Frau Iblis wird er zum König von Dodone gekrönt (8469-9308). Der am Anfang des Werkes namenlose Held wird am Schluss zweimal König und zeigt dabei, dass er herrschaftsfähig ist.

Zahlreiche Motive stammen aus verschiedenen klassischen Artusromanen. Zum Beispiel bittet der Seneschall Kei, der zur Angeberei, zur Prahlerei und zur Verhöhnung neigt (v. 2889-2901), dass man ihm die erste Tjoste gegen den Fremden (es handelt sich um den noch namenlosen Lanzelet) gewährt, der sich erdreiste, sich ohne Einladung und offensichtlich

³⁴ Peter Stein, *Integration – Variation – Destruktion...*, S. 33-34.

³⁵ Florian Kragl meint, es könnte sich um dieselbe Residenz handeln (Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe. S. 572). Dennoch begegnen die zwei Bezeichnungen in der Krone (neben Tintaguel) (siehe Peter Stein, *Integration – Variation – Destruktion...*, S. 13.

³⁶ Volker Mertens, *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart, Reclam 1998 (Universal-Bibliothek Nr. 17609), S. 90.

mit kämpferischer Absicht dem Zeltlager Artus‘ zu nähern, und wie in allen anderen Romanen wird er aus dem Sattel geworfen. Dann nimmt ihm Tybalt, Lanzelets Freund und Knappe, das Ross. Ulrich übernimmt also eine Episode, die ein fixer Bestandteil der Artustradition ist, aber er übertreibt die Schändlichkeit des Vorfalls: Kei stürzt in einen dreckigen Morast, so dass der Dreck durch die Rüstungsringe dringt (2916-2921) und erhält nicht den Status eines Gefangenen: während „mit den liechten schenkeln her Maurin“ (3052), der dasselbe Los wie Kei erfährt, gefangen genommen wird und dann an Lanzelets Geliebte gesandt wird, bleibt Kei im stinkenden Morast liegen, von den umstehenden Rittern ausgelacht; der Erzähler beachtet ihn nicht mehr und geht zu einem anderen Thema über.³⁷ Kurz, Ulrich von Zatzikhoven wandelt die Gestalt des Kei etwas ab, wie es Heinrich von dem Türlin in der *Krône* zuweilen tut.³⁸

Das „Fier-Baiser“-Motiv (7817-8040) in der Drachenkuss-Episode, ein Motiv keltischen Ursprungs, das mit der Idee der Souveränität, der Oberherrschaft verbunden ist (die Fee bietet demjenigen, der sie befreit hat, ihr Land und ihre Liebe an)³⁹, begegnet bei Renaut de Beaujeu im *Le Bel Inconnu*. Aber im Gegensatz zu Guinglain, dem « Schönen Unbekannten », heiratet Lanzelet die Prinzessin, die er durch den Kuss entzaubert hat, nicht. Die Funktion des Motivs könnte bei Ulrich bedeuten, Lanzelet sei herrschaftsfähig; bald wird er zweimal zum König gekrönt, in Genewis, dem Land seines Vaters, und in Dodone, dem Land Iwerets, seines Schwiegervaters, dessen Nachfolge er antritt.

« Der êren stein » (v. 5178), ein magischer Stein (Tugendstein), auf den sich nur derjenige, sei es eine Frau oder ein Mann, setzen kann, der weder « falsch oder haz » ist,⁴⁰ ist eine Tugendprobe, vergleichbar mit dem „magischen Mantel“, der ebenfalls im *Lanzelet* (5679-6229) anzutreffen ist⁴¹ (siehe den französischen *Conte du Mantel* oder *Der Mantel* des Heinrich von dem Türlin (?), zwei mit dem fabliau verwandte Werke), oder mit dem Pokal und dem Handschuh, die in der *Krône* anzutreffen sind. Übrigens bewahrt der Mantel, wie das Glöckchen des kleinen Wunderhundes Petitcriu in Gottfrieds *Tristan* (und in der Tristremssaga des Bruder Roberts, also bei Thomas d’Angleterre), vor dem Kummer und dem Liebesleid. Wir haben hier ein schönes Beispiel von der Überschneidung von zwei Motiven: dem Motiv der Tugendprobe und dem des magischen Gegenstandes (oder Wesens), der (das) jeden Kummer vergessen lässt. Wirnt von Gravenberg kennt ebenfalls einen Ehrenstein. Wigalois

³⁷ Siehe Andreas Daiber, *Bekannte Helden in neuen Gewändern. Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Ditleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘*. Frankfurt am Main [u.a.], Peter Lang, 1999, S. 128-130. Es sind jedoch einige Unstimmigkeiten im Text festzustellen.

³⁸ Siehe Peter Kern, *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze...*, S. 216.

³⁹ Geneviève Hasenohr et Michel Zink, *Le Moyen Age (Dictionnaire des Lettres Françaises)*. Paris, Fayard, 1992, p. 1254. Siehe auch Christine Ferlampin-Acher, *La Fée et la Guivre : Le Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu. Approche littéraire et concordancier (vv. 1237-3252)*. Concordancier établi par Monique Léonard. Paris, Champion, 1996, pp. XX-XXII.

⁴⁰ Dieses keltische Motiv hat Robert de Boron in die Gralstradition übernommen. Das ist der „Sieg perilleux“, der in der Grals- und Artustradition eine große Rolle spielt (siehe Helmut Birkhan, *Gschichte der altdutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Teil V: Nachklassische Romane und höfische Novellen*, Wien 2004, S. 64.

⁴¹ Peter Stein beobachtet, dass „die erhobenen Vorwürfe ohne Bezug zur den von Chrétien/Hartmann erzählten Romanen“ bleiben (*Integration – Variation – Destruktion...*, S. 42).

setzt sich bei seiner Ankunft am Artushof auf einen magischen Stein, der die gleiche Eigenschaft hat wie hier⁴² (1489-1563).

Erwähnen wir natürlich die Entführung der Königin Ginover, die hier in einer Fassung erzählt wird, die unabhängig von jeder Tradition ist. Übrigens befindet sich dieses Motiv gleichfalls in der *Krône*, wo Gasoein behauptet, er sei der erste Liebhaber von Königin Ginover gewesen und die Königin für sich fordert; nach vielen Zwischenfällen entführt er Ginover, den dann Gawan befreit.⁴³ Im *Lanzelet* ist es König Valerin von dem Verworren Tann, der in einem Zweikampf gegen Lanzelet Anspruch auf Ginover erhebt: er behauptet, man hätte ihn mit ihr verheiratet, bevor sie heiratsfähig war. Lanzelet erringt den Sieg, aber lässt seinen Gegner am Leben (4927-5396). Später entführt Valerin die Königin (6725-6974). Aber, hier wie in der *Krône*, spielt Lanzelet überhaupt keine Rolle in ihrer Befreiung und es ist von überhaupt keine Rede von Liebe zwischen Lanzelet und Ginover, Liebe, die die Grundlage vom *Karrenritter* Chrétien bildet.⁴⁴ In der *Krône* spielt Keie auf die Entführung Ginovers auf die Karrenfahrt an (2098-2126), Heinrich von dem Türlin zitiert jedoch die Entführungsepisode, wie sie Chrétien (oder der Prosaroman) erzählt (5987-5991).⁴⁵ Aber hier geht es, wie Christoph Cormeau betont, um die (literarische) Vergangenheit Lanzelets.

Aus dem *Erec* Chrétien oder Hartmanns stammen wohl folgende Motive: der anfangs ungerächte Geißelschlag des Zwerges (420-441)⁴⁶, die Jagd nach dem weißen Hirsch (6696-6697) (wie im *Erec* (Chrétien de Troyes/ Hartmann) geht der arthurische Brauch auf die Jagd nach dem weißen Hirsch zu gehen, auf Utpandragon zurück, den Vater Artus, der die Gewohnheit beibehalten hat (6734-6737) und der « Schöne Wald«, oder „Behforet“ (3989) ein Wunderwald, der das ganze Jahr über grün bleibt, mit Bäumen, die immerfort reife und sehr gut schmeckende Früchte tragen, die außerdem alle Krankheiten heilen (3929-3961) Da vergisst man alle Traurigkeit (3987). Dieser „Schöne Wald“ sowie die Heide rundherum sind dem Wundergarten in der Episode der „Joie de la Court“ im *Erec* ähnlich. Ulrich überbietet sogar seine Vorgänger, da in diesem Wald allerlei Tiere leben, einschließlich Löwen, Bären und Elefanten, Fische und Vögel zur Freude der Menschen, die da leben. Die Episode der Königin von Pluris, der besitzergreifenden Liebhaberin, die Lanzelet aus Liebe gefangen hält (5545-5678) ist gleichfalls mit der „Joie de la Court“ bei Chrétien/ Hartmann verwandt, wo Mabonagrín der Gefangene der Fee ist.

⁴² „Zuo de linden reit der gast [...] und saz enmitten ûf den stein./ sîn herze was âne mein/ und ledic aller bôheit;/ sîn muot ie nâch dem besten streit./ swer ue dhein untugent begie./ dern mohte dem steine nâher nie/ komen dan eins klâfters lanc“ (*Wigalois*, 1489-1497) (Wirbt von Grafenberg, *Wigalois*. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Berlin/Boston, de Gruyter, 2014, S. 37).

⁴³ In Hartmanns *Iwein* wird die Befreierrolle gleichfalls Gawein zugeschrieben (Christoph Cormeau, „*Wigalois*“ und „*Diu Crône*«. *Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiurenromans*. München, Artemis Verlag, 1977, S. 185, Anm. 23).

⁴⁴ Christoph Cormeau, („*Wigalois*“ und „*Diu Crône*«. ..., S. 185) bemerkt: „Heinrich kennt die Fabel in der Version von Chrétien *Chevalier de la Charette* oder des von Chrétien abhängigen Prosaromans“ und fügt hinzu: (S. 185): „Sicher ist [...], dass vor Heinrich in Deutschland ein Fabelsubstrat im Umlauf ist, das näher bei Chrétien als bei Ulrichs Version steht.“

⁴⁵ Siehe diesbezüglich Christoph Cormeau, „*Wigalois*“ und „*Diu Crône*«. ..., S.179-186.

⁴⁶ Später kehrt Lanzelet nach Pluris zurück, um diesen Geißelschlag zu rächen, wobei er von der Burgherrin ein Jahr festgehalten wird.

Der Autor wiederholt dreimal das Thema des Farbenwechsels von der Ausrüstung des Helden bei dessen Ankunft an Artus' Hof. Zuerst grünausgestattet heisst er « der grüne ritter » (2978); danach erscheint er in einer weißen Rüstung und er heisst „der wîze ritter“ (3108); schließlich ist er wie Perceval/ Parzival „der rote ritter“ (3291); dieser Farbenwechsel begegnet ebenfalls im *Cligès* von Chrétien de Troyes ; am Oxforder Turnier erscheint der Titelheld jeden Tag in einer andersfarbigen Rüstung (weiß, grün und rot).

Die Episode von der „kalten Quelle“ (3871-3919), geschützt von einer immergrünen Linde, an der ein ehernes Gefäß hängt (jeder, der Mannheit erjagen, Iweret bestehen und dessen Tochter erobern will, soll dreimal mit einem Hammer dagegen schlagen) ist zweifelsohne aus dem *Löwenritter* Chrétiens oder dem *Iwein* Hartmanns entlehnt worden. Sowie Lunete ihrer Herrin empfiehlt, dem Mörder ihres Gatten zu verzeihen und ihn zu heiraten, so wird im *Lanzelet* (2164-2180) Ade geraten, dem Mörder ihres Onkels, Herrn Linier wohlwollend zu sein, ihn zu heiraten und ihm ihren Besitz zu übergeben. Der Grund dieses Beschlusses ist derselbe in beiden Werken: dem herrenlosen Land einen Beschützer zu geben. Auf eine ähnliche Weise vergisst Iblis sehr schnell, das der Held ihren Vater Iweret erschlagen hat (v. 4600-4601). Übrigens erfährt der Titelheld nach diesem Kampf von einer Botin der Meerfee seinen Namen und seine Herkunft, nachdem er sich durch siegreiche Kämpfe qualifiziert hat. Gleichzeitig mit dem Namen erhält er auch nach diesem qualifizierenden Kampf seine dritte, aber endgültige Ehegattin.

Der Kampf des Titelhelden gegen Gauvain/ Walwein (2527-2648), der zu den Bewährungsproben des jeweiligen Titelhelden gehört, begegnet sowohl im *Chevalier au lion* von Chrétien / *Iwein* von Hartmann als auch im *Parzival* von Wolfram, der dieses Motiv wohl selbst aus Hartmanns *Iwein* übernommen hat. Im *Lanzelet* findet der Kampf ganz am Anfang der Handlung statt, während er im klassischen Artusroman einen dramatischen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des Romans darstellt. In diesen Werken weiß außerdem der Titelheld nicht, wer sein Gegner ist, im Gegensatz zum *Lanzelet*, wo der ritter von dem Sê“ (2475) weiß, dass es sich um Walwein handelt (letzterer nennt sich selbst, 2494). Im klassischen Artusroman sind die zwei Ritter schon vor dem Kampf Gesellen, was dem Kampf noch mehr Tragik verleiht, weil es zwei Gesellen sind, die auf einander schlagen. Bei Ulrich, wo der Kampf durch den Auftritt eines Knappen, der beide Kämpfer zu einem Turnier einlädt, das drei Wochen später stattfinden soll, unterbrochen wird und somit unentschieden bleibt, schlägt Walwein seinem jungen Gegner vor, dass sie „gesellen“ werden (2701), was darauf hindeutet, dass er ihn als ebenbürtig anerkennt. Das Gesellentum Gauvains/ Walweins mit dem Titelhelden eines arthurischen Romans ist ein immer wieder auftretendes Thema: man trifft es in Eilharts *Tristrant*, in Chrétiens und Hartmanns *Erec* und *Iwein* ; hier nimmt der Held die Einladung von Artus' Neffen zwar an, sein Geselle zu werden (2713-2717) und er bietet ihm seinen Beistand an, aber er will ihm erst später folgen (2758-2774). Im *Lanzelet* (3372-3377) gibt es einen zweiten Kampf zwischen Walwein und dem Titelhelden, wo, wie im klassischen Roman, beide nicht wissen, wer der Gegner ist, und beide werden voneinander getrennt. Ulrich gebraucht zweimal dasselbe Motiv, wobei er es beim ersten Mal variiert. In der Folgezeit übernimmt Lanzelet der nun zum besten Ritter der Welt avanciert, die Rolle Walweins „als Beschützer

und Retter“ der Artusritter.⁴⁷ Wie es Peter Kern für die *Krône* geschrieben hat, „verwandelt [Ulrich] die übernommenen Rollen seinen Helden an“.⁴⁸ „Bekannte Helden in neuen Gewändern“, wie der Titel von Andreas Daibers Buch lautet.⁴⁹

Es sind auch Motive, die aus dem *Alexanderroman* herkommen. Erwähnen wir zum Beispiel die Automaten, die byzantinischer Herkunft sind und in allen französischen und deutschen Fassungen des Alexanderromans : so der wunderschöne Adler aus Gold, der auf der Kugel angebracht ist, die auf der Kuppel des dem Helden von der Botin der Meerfee geschenkten Zeltes zu sehen ist (4780-4804), oder noch der Wilde Ball (8105). Das Zelt, das Lanzelet geschenkt wird, erinnert an Alexanders Zelt.

Der Liebesmonolog der Iblis (4372-4406) weist, wie es Florian Kragl unterstreicht,⁵⁰ « zahlreiche Übereinstimmungen mit dem Minnemonolog der Lavinia in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman* (En. 10061 [268,9 ff.]“ auf. Ähnliche Passagen finden sich aber auch bei Eilhart im Minnemonolog der Isalde (*Tristrant* 2398ff). Und wie in den drei Texten, wird die Liebe als Krankheit dargestellt.

Schließlich gibt es eine Anhäufung von märchenhaften Motiven : die Meerfee-Insel, in der es nur Frauen gibt, Schadil li Mort, die Burg des Sohnes von der Meerfee, « Mabuz der bløede », Mabuz der Schwache (3550-3551) ; Malduc, der Zauberer vom Vernebelten See (6990-6991), das „Schreiende Moor“ (7041) mit dem „Siebenden Steg“ (7146), die Burg von künic Valerin von dem Verworren Tan (4981-4982), die auf einer Anhöhe gebaut ist, unterhalb deren es immer Nebel gibt und vor der sich ein Hag voll von Ungeziefer und ekelhaften Tieren befindet (5040-5053).⁵¹

Man stellt mehrmals fest, dass Ulrich einmal, zweimal, dreimal ein und das selbe Motiv wiederholt, das sich in einem klassischen Artusroman befindet, führt massenweise in seinen Roman das Phantastische, das Wunderbare, die Magie und die Zauberer, von denen der klassische Roman im Vergleich dazu in Maßen Gebrauch machte. Er überbietet auf diesem Gebiet den klassischen Artusroman, besonders Wolfram von Eschenbach: soll man hier einen spielerischen Umgang mit dem Artusroman sehen? Aber man konstatiert viel mehr, zum Beispiel in den Kampfschilderungen : im Messerkampf gegen Galagandreiz (v. 1180-1181) sticht Lanzelet sein Messer in den Körper seines Gegners hinein, der kurz davor den jungen Helden verfehlt hatte und nun waffenlos ist (1170-1173). Lanzelet spaltet bei seinem zweiten Kampf Liniers Kopf mit einem so heftigen Schlag, dass das Schwert erst bei den Zähnen zum Stillstand kommt (2100-2104). Schließlich schlägt Lanzelet seinem dritten Gegner Iweret den Kopf ab (4557). Die heldenepischen Termini reichen den Roman in die Nähe eines

⁴⁷ Andreas Daiber, *Bekannte Helden in neuen Gewändern. Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Ditleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘*, S. 141-142.

⁴⁸ Peter Kern, *Erzählstrukturen der Artusliteratur...*, S. 216.

⁴⁹ Andreas Daiber, *Bekannte Helden in neuen Gewändern. Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Ditleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘*.

⁵⁰ Ulrich von Zatzikhoven. *Lanzelet. Text – Übersetzung – Kommentar*. Studienausgabe. Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 2009.

⁵¹ Cf. Danielle Buschinger, « Châteaux réels et châteaux irréels dans le *Lanzelet d’Ulrich von Zatzikhoven* et le *Wigalois* de Wirnt von Gravenberg ». In : *Etudes Médiévales*. Revue publiée par Danielle Buschinger, 3ème année, Numéro 3, Amiens 2001, pp. 65-75.

Heldenepos.⁵² Wie Eilhart von Oberg, mit dem es viele Berührungspunkte gibt, benutzt Ulrich Termini aus dem Heldenepos die in einem Artusroman nicht begegnen, wie « wigant », « recke », „helt », « degen », und « kneht ».

Es bestehen außerdem zahlreiche Übereinstimmungen zwischen dem *Lanzelet* und dem *Tristrant* Eilharts von Oberg. So wie Tristrant Walwein den Eid leistet, einer Beschwörung im Namen der geliebten Frau immer Folge zu leisten, einen Eid, an den der Held sich immer hält, leistet Walwein einer Beschwörung im Namen aller Damen von hoher Geburt (2652-2657). Am Ende des Romans (8041-8468) kehrt Lanzelet in sein Heimatland zurück, lässt sich zum König krönen, verteilt seinen Vasallen ihre Lehen, bringt alles in Ordnung in seinem Lande (« da er sín lant berihte », *Lanzelet* 8405) – im Grunde korrigiert er die Fehler seines Vaters und macht das Unrecht wieder gut, das er verübt hat. Er sichert dadurch seine Autorität über seine Burgen und das Land für immer (*Lanzelet* 8442-43). Indem er das Reich seines Vaters zurückerlangt hat, hat er gleichfalls seine Identität voll zurückerlangt. Aber er entschließt sich, das Erbe seiner Gattin anzutreten, wozu die Wiedererlangung des väterlichen Erbes eine Bedingung war.⁵³ So zieht er weiter, nachdem er das Land seinem Oheim, Herzog Aspiol von Timant, anvertraut hat (dieser Fürst Aspiol ist nirgends sonst belegt). In dieser Episode widerspiegelt sich die Passage in Eilharts *Tristrant*, wo der Held, nach dem Tod seines Vaters, nach Lohenis zurückkehrt, den Fürsten ihre Lehen verteilt, das Land in Ordnung bringt (Eilhart „do kamen die fürsten zΓ hand,/empfiengen von im ir land./ waß er unrechtz da vand,/ daß richt er, wie sÿe wolten.“ (Eilhart 8764-67; „bat er sin holden,/daß sÿ daß land bewaren wolten,/ Kurnewalen weren undertvñ“, Eilhart 8777/79) und es, bevor er Abschied nimmt, seinem getreuen Gesellen Kurneval anvertraut (Eilhart 8336-8400; 8760-8781)⁵⁴. Im *Tristrant* will der Protagonist zurück zu seiner Gattin nach Karckeß: bei Ulrich und bei Eilhart residiert der Protagonist bei seiner Ehegattin. Und es ist kein Zufall, wenn, in dieser Episode, Ulrich Tristrant und seine Herrin, die Königin Ysald erwähnt (8089-8099): im Gegensatz zu allen Artusrittern, die Lanzelet in seiner schwierigen Lage Beistand leisten wollen, bringt Tristrant keine Ritter (sogar König Artus ist da mit dreitausend Rittern: es ist, als ob Artus Bürge für Lanzelets Legitimität als König von Genewis wäre)⁵⁵: Tristrant habe Lohenis nämlich verlassen, weil er dort wegen der Liebe der Königin Ysald, seiner Herrin, nicht bleiben könne. Soll man da eine Kritik an Tristrants und Isaldens Liebesbeziehung sehen?⁵⁶ Es ist klar, dass durch diese kurze Anspielung Ulrich von Zatzikhoven an Eilharts *Tristrant* seinen *Lanzelet* in die *Tristrant*-Tradition einbindet, in einem Augenblick, wo der Held nach seiner Flucht im Exil

⁵² Siehe Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe, S.573 für andere Parallelen zur Heldenepik.

⁵³ Vgl. René Pérennec, *Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne aux XIIIe et XIIIe siècles*. Deuxième partie : *Lanzelet, Le Conte del Graal, Parzival*. Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984 (GAG 393 II), S. 95-96.

⁵⁴ Eilhart von Oberg, *Tristrant und Isalde*. Herausgegeben von Danielle Buschinger. Berlin, Weidler Verlag, 2004 (Berliner Sprachwissenschaftliche Studien, Hg. Von Franz Simmler, Band 4).

⁵⁵ Im *Rappoltsteiner Parzival* erscheint Artus beim Graal und wohnt der Krönung Parzivals beim *höhesten tisch* bei, um gleichfalls für die Legitimität des Helden als Gralkönig zu bürgen.

⁵⁶ Siehe Florian Kragl, Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe....., S. 616.

an Artus' Hof sich befindet und dank der Komplizität Walweins seine Herrin treffen kann (5225-5705).

Die meisten Gemeinsamkeiten stellt man zwischen dem *Lanzelet* und Wolframs Roman fest.⁵⁷ Man begegnet Ähnlichkeiten im Stil, so die Komposita von *kraft* und einem abstrakten Terminus.⁵⁸ Die Stilfiguren 2411 « ellens kraft », 8396 « sîns lobes kraft », 7388 „des knüpfels last“ (die Last des Schreckens) sind wahrscheinlich Wolfram entlehnt worden; im *Parzival* entdeckt man « vreuden kraft » (810,17), « prîses kraft » (330,18), « zornes kraft ». Aber es gibt vornehmlich Ähnlichkeiten inhaltlicher Art.

Das Motiv des « nice », das heißt des jungen Knaben, der keine ritterliche Ausbildung erhalten hat und nichts vom Rittertum weiß, die Suche nach dem Namen und nach der Identität,⁵⁹ so wie die schnelle ritterliche Ausbildung (Johfriet von Liez spielt dieselbe Rolle wie Gurnemanz von Graharz, 561-607) sind offensichtlich aus dem *Conte du Graal/ Parzival* übernommen worden ; jedoch ist die Episode des Johfriet Wolfram näher als Chrétien : in beiden deutschen Texten (*Parzival* §174, *Lanzelet* 666), wird ein Turnier organisiert, damit der junge Mann dessen Regeln kennen lernt, was bei Chrétien nicht der Fall ist. Die Bewährungsproben, die Lanzelet in der Linier-Episode bestehen soll, sind gleichfalls der Episode des Château de la Merveille / Schastel marveil in Chrétien und Wolframs Romanen entlehnt, wo der Held gegen einen Riesen und dann gegen zwei Löwen kämpfen soll (1710 - 1978).

Wie im *Conte del Graal/ Parzival* geht Gauvain/Walwein auf die Suche nach dem unbekanntem Helden; abermals greift Ulrich dieses Thema zweimal auf (2283-2376 und 3032-3074). Wie bei Chrétien de Troyes und Wolfram sendet der Sieger eines Kampfes den Besiegten an eine Dame: hier sendet der Held seine Gegner z. B. Karjet (v. 3188) oder sogar König Lot, Gauvain/ Walweins Vater (3436) um ihrer Ehre willen (3437) an seine derzeitige Herrin, Ade. Man stellt fest, dass beim Turnier in Djofle (v. 2666-3474) die Kämpfe, die Lanzelet gewinnt, sich bis ins Unendliche vermehren: er verwundet so viele Gegner, dass das Turnier, das noch sieben Tage hätte dauern sollen, aus Mangel an Kämpfern nach drei Tagen beendet wurde (v. 3418-3423). Bei der Befreiung Lanzelets in Pluris sticht Erec dreiundsiebzig Gegner nieder, Tristrant neunzig und Walwein neunundneunzig (der hundertste, obwohl er verwundet ist, bleibt im Sattel!) (6335-6562). Dies kann man als Parodie interpretieren.

Ulrich wiederholt dreimal das Motiv von der Erringung einer Frau und der Herrschaft über ein Land, ein Motiv, das mit dem ersten verbunden ist. Dieses doppelte Motiv hat der Dichter wohl vom *Chevalier au lion/ Iwein* übernommen, wo Yvain/ Iwein durch seinen Sieg

⁵⁷ Cf. Wolfgang Spiewok, «Der *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhofen - ein Werk Wolframs von Eschenbach ? », in : *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*. Recueil d'articles assemblés par Danielle Buschinger et Michel Zink pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha. Greifswald, Reineke Verlag, 1995, pp. 329-339; Wolfgang Spiewok Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Mittelhochdeutsch/ neuhochdeutsch. Greifswald, Reineke Verlag, 1997, pp. XXIX-XXXI..

⁵⁸ Siehe Jean-Marc Pastré, „L'ornement difficile et la datation du Lanzelet d'Ulrich von Zatzikhovn“. In : *Lancelot*. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984 publiés par les soins de Danielle Buschinger. Göppingen 1984 (GAG 415), p. 154.

⁵⁹ Siehe René Pérennec, « la quête de l'identité ». In : René Pérennec, *Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne aux XIIIe et XIIIe siècles*. Deuxième partie : *Lanzelet, Le Conte del Graal, Parzival*. Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984 (GAG 393 II), S. 14-28

über Askalon eine Ehegattin und ein Land erhält, und es dann wiederholt. Auf diese Weise heiratet Lanzelet dreimal, was ziemlich überraschend ist. Nacheinander heiratet er drei Frauen, zuerst die anonym gebliebene Tochter des Galagandreiz, Ade, die Nichte de Linier, Iblis, die Tochter Iwerets. Er wird gar dazu gezwungen, ein viertes Mal gegen seinen Willen zu heiraten, in Pluris (5528-5529). Die zahlreichen Liebschaften Lanzelets sind mit Gawans Liebesabenteuern im *Parzival* (Obie, Antikonie, Orgeluse, die er schließlich heiratet) oder Gahmurets (Amphlise einerseits, Belakane und Herzloyde, die der Held eine nach der anderen heiratet, vergleichbar).

Betonen wir gleichfalls die große sexuelle Freiheit der weiblichen Personen. So bietet sich Galagandreiz' Tochter buchstäblich zuerst Orphilet an, dann Kuraus, schließlich, nachdem sie zwei Absagen bekommen hat, Lanzelet selbst, der dann mit ihr die Freuden der Liebe kennen lernt, seine erste Liebeserfahrung macht und dabei den Zorn des Vaters der jungen Dame entfesselt (941-1112). Iblis erklärt dem Helden, sie werde ihn nie mehr verlassen, wäre es ihm lieb oder leid (v. 4618-4619). Die Königin von Pluris ihrerseits hält Lanzelet ein ganzes Jahr gefangen: er muss ihr Bett teilen, auch wenn er die heiße Liebe der Frau nicht erwidert. Aber der Held wird nie in Verlegenheit gebracht: immer stillt er das Verlangen der Frauen. Dadurch ähnelt Ulrich von Zatzikhoven Wolfram von Eschenbach, bei dem im *Parzival*⁶⁰ die Frau in der Liebe immer die ersten Schritte macht, sei es Herzloyde oder Antikonie, die beide eine zügellose Sexualität zeigen.

Man kann meinen, dass Ulrich wie Wolfram ein Gegenmodell, ja eine bissige Satire der *fine amor* entwirft.⁶¹ Ich gebe ein einziges Beispiel: den hypertrophen Charakter des Liebe des sonst unbekanntes Artusritters Loifilol zu seiner Herrin: er liebte sie, ein Jahr bevor sie geboren wurde. (5973-75). Erwähnen wir auch die Inschriften auf dem Zelt, das die Meerfee Lanzelet schenkt: « 'Qui non audet amor?' -/ das bedeutet: „Was getraut sich die Minne nicht in Angriff zu nehmen? » (4852-4853), « minne ist ein wernder unsin „, « Die Minne ist ein ständiger Unsinn. » (v. 4855), oder noch « minne hât mâze vertriben », « Die Minne hat das Maßhalten vertrieben » (v. 4858). Florian Kragl sieht in dieser Passage „einen ironischen Unterton“.⁶² Dies erklärt, dass der Dichter das Thema « Lancelot, Liebhaber der König Ginover und Beispiel für alle höfischen Liebhaber, die ihrer Herrin vollkommen ergeben sind » nicht anspricht, worauf der *Chevalier de la Charette* gründet. Lanzelet ist nicht der Held, der wie Lancelot sich allen Launen seiner Minneherrin fügt. Im *Lanzelet* macht Ulrich wahrhaftig genau das Gegenteil von Chrétien im *Karrenritter*, wo er die *fine amor* verherrlicht.

Diese neue Deutung vom Lancelot-Thema durch Ulrich wird von ironischen Kommentaren Ulrichs begleitet:

⁶⁰ Cf. Danielle Buschinger, « L'idée d'amour dans le ‚Parzival‘ de Wolfram von Eschenbach ». In: Danielle Buschinger, *Parzival, Arthur et le Graal*. Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, 2001, pp. 60-65.

⁶¹ Markus Wennerhold spricht sogar von Parodie. Siehe *Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘*, S. 71-72. Wolfgang Achnitz (*Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*, S. 169) spricht von einem „spielerisch distanzierten Umgang mit der Liebesthematik“.

⁶² Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe., S. 597.

- Nachdem Lanzelet Iweret den Kopf abgeschlagen hat, kommentiert der Erzähler: « nuo, waz welt ir mere ? (4556).
- Bei den zahlreichen Turnieren, an denen zahlreiche Ritter teilnehmen in Dodone, schreibt der Erzähler beim Anblick aller Ritter, die vom Sattel gehoben werden und auf den Boden fallen, nachdem sie durch die Lüfte geflogen sind : « vernement ez niht für unfuoc,/ di rîter sô die tumben trügen,/ daz si wol swüeren, si vlügen,/ und daz si engel wæren“ (Übersetzung Kragl, S. 513 „Fasst es nicht als Frevel auf, dass die Ritter die Törrichten so täuschten, dass sie bestimmt geschworen hätten, sie würden fliegen, und dass sie Engel wären.“) (9162-6965).
- Nachdem der Entführer Valerin getötet worden ist und Ginover befreit, sind Malduc und zahlreiche Ritter der Meinung, dass, wenn die Königin freiwillig mit Valerin geflohen wäre und ihm ihre Liebe ohne Widerstand geschenkt hätte (was, sei nebenbei gesagt, im *Chevalier de la Charrette* der Fall ist), sie ihn am Leben gelassen hätten ; es wird auch gesagt, dass König Artu auch dieser Meinung ist. Der Erzähler fügt hinzu: « Wer wölle, der geloube daz »/ « Wer will, der soll das glauben.“(7394).

Ulrich wendet eine ganze Reihe von Mitteln auf (Ironie, Übertreibung, Hypertrophie), um sich vom traditionellen Artusroman zu distanzieren. Die Anhäufung von beinahe unglaublichen Abenteuern und die Infragestellung der Werte der feudalen Kultur, so wie die ironischen Bemerkungen, die der Erzähler seinen Rezipienten gegenüber macht und die den spielerischen Charakter des Werkes unterstreichen, geben den Eindruck, dass der *Lanzelet* in mancher Hinsicht eine Satire des Minnedienstes und der *fine amor* ist. Andererseits könnte man im *Lanzelet* eine Parodie des arthurischen Heroismus sehen: hier nähert er sich dem *Daniel vom blühenden Tal* des Strickers, der als literarisches Gegenmodell der idealen arthurischen Welt betrachtet werden kann.⁶³

Schlussfolgerungen

Die Indizien, die ich aufgezählt habe, werden wohl reichen, zu zeigen, dass Ulrich keine französische Vorlage gehabt hat, im Gegensatz zu dem, was er schreibt, sondern seinen Text ‚zusammengebastelt‘ hat. Sogar Heinrich von dem Türlin, von dem niemand jetzt bezweifelt, er hätte in seinem Werk Stoffe und Motive aus verschiedenen Werken verarbeitet, behauptet, eine Vorlage gehabt zu haben: er schreibt, er wolle „ein mærl“ erzählen, „daz er in deutscher zvnge/ von francois hat gerihet,/ als er ez getihet/ ze Chärlinge geschriben las“ (218-224); später schreibt er, es wäre ein von „meister Cristian“ verfasstes „bΓch“ (16940-941). Viermal in einem Werk behauptet er eine französische Quelle übersetzt zu haben. Seine Berufungen auf Chrétien sind jedoch fiktiv, zumal sie nicht in den Episoden stehen, die er in der Tat übersetzt hat.⁶⁴ Zudem kann man sich im Fall von *Lanzelet* einen französischen Roman

⁶³ Siehe Peter Kern, *Die Artusromane des Pleier*, S. 150-164; Danielle Buschinger, „Parodie und Satire im *Daniel vom blühenden Tal des Stricker*“. In: D.B., *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Greifswald, Reinecke-Verlag, 1995, S. 251-257.

⁶⁴ Christoph Cormeau, „*Wigalois*“ und „*Diu Crône*“. *Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiurenromans*. München, Artemis Verlag, 1977, S. 216-217.

nicht vorstellen, der zur gleichen Zeit entstanden wäre, wie Chrétiens Werke, oder gar eher, der schon eine Kompilation von mehreren seiner Romane, oder genauer von Motiven wäre, die der Verfasser aus verschiedenen Romanen durcheinander entlehnt hätte. Man sollte eher, meiner Meinung nach, statt das Bestehen eines Textes zu postulieren, von dem es keine Spur gibt, den *Lanzelet* in die Tradition des nachklassischen deutschen Roman des Mittelalters setzen. Denn, wenn man den *Lanzelet* mit der *Krône* des Heinrich von dem Türlin (1220-1230), dem *Daniel* des Stricker, oder den Werken des Pleier vergleicht, stellt man fest, es gebe mehr Gemeinsamkeiten zwischen dem *Lanzelet* und diesen Werken als zwischen dem *Lanzelet* und den deutschen Bearbeitungen von Chrétien de Troyes. Was die *Krône* anbelangt, so erklärt sie sich, genau wie der *Daniel*, die Romane des Pleier oder der *Wigamur* (13. oder 14. Jahrhundert) oder *Gauriel von Muntabel* des Konrad von Stoffel (Ende des 13. Jahrhunderts), nur als Nachahmung von älteren Artusromanen, mit dem Unterschied, dass Heinrich von dem Türlin für manche Episoden direkt zu einem französischen Text gegriffen hat, den er mit Abweichungen ins Mittelhochdeutsche übersetzt hat, dem *Conte del Graal* von Chrétien de Troyes. Alle diese Autoren haben aus den klassischen Artusromanen Themen, Motive oder Szenen entlehnt. Sie haben sie miteinander kombiniert, deren Personal und Schauplätze übernommen und neue Personen und Schauplätze hinzugefügt; dabei haben sie die Kenntnis der klassischen Artusromane, die den Kanon ausmachen, der als verbindlich oder grundlegend angesehen werden soll, bei ihrem Publikum vorausgesetzt, damit die Rezipienten die Feinheiten ihres neuen Textes wahrnehmen und verstehen konnten.

Kurz, wie die Werke, die ich eben zitiert habe, ist der *Lanzelet*, wo man Personen und Motiven des klassischen Artusromans, meiner Meinung nach eine Kompilation, ein « patchwork » verschiedener Motive und Szenen, gar Episoden, die hier und da aus verschieden, französischen oder deutschen Artusromanen übernommen worden sind, vielleicht auch aus anderen Gattungen (ich denke an die Tradition des *Wolfdietrich*, des Alexanderromans des Alexandre de Paris oder noch *Huon de Bordeaux*⁶⁵). Ich bin überzeugt und ich stelle die vorsichtige Hypothese auf, dass Ulrich von Zatzikhoven keinem fortlaufenden Text folgt und kein Adaptator eines französischen Romans ist, wie Hartmann von Aue zum Beispiel. Wolfgang Achnitz drückt einen ähnlichen Gedanken aus⁶⁶ und er bezeichnet Ulrich als einen „Vordenker“.⁶⁷ Dennoch hat er die französische Literatur gekannt, aus der er Themen, Personen und Schauplätze übernimmt, die er dann in eine Fabel einfügt, die er erfunden hat⁶⁸. Sein Verfahren ist, wie das von Heinrich von dem Türlin in der *Krône*, „Variation und Kombination“. Wie seine Kollegen fühlt er jedoch sich verpflichtet, eine fiktive französische

⁶⁵ Cf. René Pérennec, *Thèse*. O.c., vol. II, S. 68-69, S. 95-97, S. 110-111.

⁶⁶ Wolfgang Achnitz, *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*, S. 175 : „Ulrich von Zatzikhoven wäre dann der erste, der aus älterem, vielleicht auch mündlich umlaufendem Stoff- und Motivmaterial einen deutschsprachigen Artusroman komponiert hat, ohne eine französische Vorlage zu übersetzen: Vielleicht beruft er sich gerade deshalb so dezidiert auf ein *welchez buoch* als Quelle.“

⁶⁷ *Ibidem*, S. IX.

⁶⁸ Man könnte natürlich auch die Hypothese aufstellen, dass diese Fabel dem Inhalt des Textes entsprechen könnte, den Hugues de Morville Ulrich zur Verfügung gestellt hätte. Und Ulrich hätte aus den von mir zitierten Texten Passagen herausgenommen, die er dann in sein Patchwork eingefügt hätte. Wennerholdt (*Späte mittelhochdeutsche Artusromane. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘*, S. 36, schreibt : « und es wurde Ulrich auch ein größerer Anteil an der Ausgestaltung des Werkes eingeräumt“.

Vorlage anzugeben, um die Authentizität seines Werkes zu gewährleisten. Wie Wolfram von Eschenbach sich auf Kyot beruft⁶⁹, „erfindet“ Ulrich einen Gewährsmann, Hugues de Morville.⁷⁰ Somit bindet er sich in eine Gattungstradition ein. Man begegnet in Frankreich einem ähnlichen Fall mit dem *Bel Inconnu*, wo Renaut de Beaujeu⁷¹ mit großer Freude Fragmente von früheren Artusromanen kombiniert oder neu mischt. Aber warum hat Ulrich Lanzelet gewählt? *Erec*, *Yvain*, *Le Conte du Graal* sind adaptiert worden. Nur noch Lanzelet ist verfügbar! Heinrich von dem Türlin hat Gauvain gewählt, den Helden der ersten Continuation des *Conte del Graal*, wie der Autor von *Sir Gawain and the Green Knight* (*Sir Gawain und der Grüne Ritter*) in England im 14. Jahrhundert.

Ulrich, in dessen Werk eine Menge von meist arthurischen Themen und Motiven zusammenströmen, war wohl ein gebildeter und belesener Dichter, der über eine große Bibliothek verfügen sollte, um sein Werk zu schreiben, sei es angesichts der späten Datierung (1210-1220)⁷² am kaiserlichen Hof Friedrichs II. oder an einem nicht zu identifizierenden Hof.

Ulrich von Zazikhoven verfolgt, wie seine Dichterkollegen, genau das Ziel, das der Marnier und Frauenlob vorgegeben haben: er sucht sich in den französischen und hauptsächlich deutschen Werken die „vüende“ seiner Vorgänger, Motive, Themen, Szenen, Episode gar, aus und ordnet sie auf seine Weise in seinem eigenen Werk. Oder er verwandelt die übernommenen Rollen seinen Helden an⁷³, oder anders ausgedrückt: „Bekannte Helden in neuen Gewändern“.⁷⁴

Wie seine Kollegen nahm er auch an, dass seine Rezipienten seine Anspielungen verstehen und aufschlüsseln können. So wäre der Plural, den man Vers 4079, „ob uns di meister niht enlugen“, und Vers 4238 antrifft, „sît manz an den buochen las“, verständlicher. Die „Meister“ von denen der Dichter spricht, wären die Autoren der verschiedenen Romane (oder Bücher), die er benutzte. Er verfährt im Grunde genauso wie zum Beispiel Heinrich von

⁶⁹ Siehe Jean Fourquet, *Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal*. Paris, PUF, 1966.

⁷⁰ Markus Wennerhold, *Späte mittelhochdeutsche Artusromane*. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘, S. 36, schreibt: „so wurde doch später berechtigterweise die Möglichkeit einer Quellenfiktion zumindest erwogen“ (Markku Kantola, Studien zur Reimsprache des Lanzelet Ulrichs von Zazikhoven. Ein Beitrag zur Vorlagenfrage. Turku 1982 (= Annales Universitatis Turkuensis B, 157), S. 20, Anm. 2, sowie S.37.

⁷¹ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*. Ed. par G. Perrie Williams. Paris, 1929 (Classiques français du Moyen Age, 38) ; Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu, roman d'aventures du XIIIe siècle*. Traduction par Michèle Perret et Isabelle Weill. Paris, Champion, 1991 (Traductions des Classiques français du Moyen Age, 41). Sie besonders Emmanuèle Baumgartner, « Féerie-Fiction : Le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu », in : Jean Dufournet, *Le chevalier et la merveille dans le Bel inconnu ou le beau jeu de Renaut*. Etudes recueillies par J. Dufournet, avec la collaboration d'Emmanuèle Baumgartner, Francis Dubost, Kathryn Gravdal, Laurence Harf-Lancner, Michèle Perret, Philippe Walter, Romaine Wolf-Bonvin. Paris, Champion, 1996, pp. 7-21.

⁷² Jean-Marc Pastré, „L'ornement difficile et la datation du Lanzelet d'Ulrich von Zazikhovn“. p. 156. Markus Wennerhold datiert den *Lanzelet* vom 1210 (*Späte mittelhochdeutsche Artusromane*. ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘, ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, ‚Diu Crône‘, S. 26. In der Fußnote 40 zitiert Wennerhold Ranawake, *The Emergence of German Arthurian Romance*, S. 49: „perhaps as late as the second decade oft he thirteenth century“. Eine weitere Rechtfertigung der Spätdatierung (1210-1230) ist „der einzigen urkundliche Beleg, der zu seinem Autor bekannt ist“. Das wäre jener „capellanus Uolricus de Cecinchovin, plebanus Loumeissae, der in einer Urkunde vom 29. März 1214 genannt wird. Siehe u.a. Wolfgang Achtnitz, *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin/Boston, de Gruyter, 2012, S. 165.

⁷³ Peter Kern, *Erzählstrukturen der Artusliteratur...*, S. 216.

⁷⁴ Andreas Daiber, *Bekannte Helden in neuen Gewändern. Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Ditleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gaweins im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und der ‚Crone‘*.

dem Türilin in der *Krône*. Wenn man per Zufall doch einmal das Buch des Hugues de Morville fände, so könnte man ganz einfach all das hier Fesagte auf dieses Buch übertragen! Aber da könnte man mit den so häufigen Übereinstimmungen zwischen Ulrichs Texte und dem *Tristrant* Eilharts von Oberg und dem *Parzival* von Wolfram von Eschenbach nichts anfangen!