

## BILDINTENSITÄT

Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans  
„Daniel von dem Blühenden Tal“

von Hans Jürgen S c h e u e r, Stuttgart



### Abstract

Strickers „Daniel“ stellt eine äußerst pointierte Variante des Erzählens von Artus dar. Statt im Rahmen der hergebrachten Modelle *historia* oder Roman zu arbeiten, kombiniert er beide, um die Artusepik von ihrem elementaren medialen Problem her neu aufzurollen: Wie lässt sich das Bild des Königs retten, wenn dessen Erinnerung und imaginäre Vergegenwärtigung schon unter den physiologischen Bedingungen des Wahrnehmungsapparates ständig von Abriss und Bildentzug bedroht sind? Strickers Antwort ist überraschend und konsequent: Er verlegt die typischen arturischen Spielregeln und Handlungsmuster direkt in den Wahrnehmungsapparat und inszeniert in dessen phantastischer Topographie die Ausbalancierung höfischer Ungleichgewichte, die im Mittelpunkt der Hartmannschen Romane stand, als zerebralen Balanceakt zwischen *imaginatio*, *ratio* und *memoria*, sowie als gesteigerte Phantasmen-Produktion im Zusammenspiel von *minne*, *ars magica* und *ars poetica*.

Stricker's „Daniel“ is an extremely pointed version of the Arthurian narrative. Instead of working within the traditional models of *historia* or romance, he combines the two in order to develop the Arthurian epic in a new way starting from its fundamental problem: How can the image of the King be salvaged, if its memory and imaginary visualisation are threatened with demolition and removal of the picture under the physiological conditions of the visual apparatus? Stricker's answer is surprising and logical: he places the typical rules and plot of the Arthurian epic directly in the visual apparatus and in this fantastic topography balances out the inequalities of the courtly world, which were at the centre of Hartmann's Arthurian romances, as a cerebral balancing act between *imaginatio*, *ratio* and *memoria*, and also as a heightened phantasm production in the interplay of *minne*, *ars magica* and *ars poetica*.

### I.

Ähnlich wie der „Érec“ Hartmanns von Aue kaum mehr als eigengesetzliche Erzählung, sondern vor allem als Modell des ‚klassischen‘ Artusromans betrachtet wird, ist des Strickers „Daniel“ seit Walter Haugs Aufsatz über „Paradigmatische Poesie“<sup>1</sup> zum Prototyp des ‚Nachklassischen‘ erklärt worden, ohne dass weiter nach Prinzipien seines inneren Zusammenhalts gefragt worden wäre. Stichwörter wie das der „Verfügbarkeit der Fiktion“<sup>2</sup>, der Fokussierung auf

<sup>1</sup> Walter Haug: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik, in: DVjs 54, 1980, S. 204-231.

<sup>2</sup> Matthias Meyer: Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1994 (GRM-Beiheft 12), S. 20-64.

den „Kampf an sich“<sup>3</sup>, der Gattungsmischung<sup>4</sup> und der parodistischen Intention<sup>5</sup> isolieren Einzelaspekte, die sich vor dem Hintergrund des Hartmannschen Musters wie Hypertrophien des Erzählens ausnehmen und so den Verlust syntagmatischer Einbindung des Erzählten in eine Sinn bildende Symbolstruktur zu bestätigen scheinen.

Dem Urteil, dass ein derartiges Auslagern des Struktursinns ins Paradigmatische, sprich: in die wuchernden phantastisch-monströsen Details der „Daniel“ - Handlung, eine Entleerung des Ganzen nach sich ziehe, möchte ich im Folgenden eine imaginationstheoretische Lektüre des Stricker-Romans entgegensetzen. Sie erhält ihren Anstoß von der Überlegung, dass gerade das Phantastische sein Fundament in einem Sachgehalt haben könnte, der in einer bisher nicht genügend beachteten Weise Strickers „Daniel“ innere Folgerichtigkeit verleiht: Ich meine die Verankerung des Sinns in den Sinnesfunktionen, die Ansiedlung der phantastischen *âventiuren*-Folge in der Phantasmen-Produktion des Wahrnehmungsapparates. Auf die Bedeutung des Sehens, Hörens und Tastens für einzelne Episoden des Textes ist die Forschung zwar am Rande zu sprechen gekommen, ohne dass jedoch mehr darin vermutet worden wäre als das Echo eines didaktischen Motivs, das im Stil eines verkappten Fürstenspiegels auf die „[v]ernunftgeleitete Beherrschung der Sinne“ abhebe.<sup>6</sup> Dass aber die Versinnlichung und Vergegenwärtigung des Erinnernten zu den zentralen poetischen Problemen des Erzählens von Artus gehört, wurde nicht in Betracht gezogen. Bereits im Prolog des „Iwein“ erörtert Hartmann anhand der Differenz zwischen *werc* und *maere*, wie das Bild des Königs mit erzählerischen Mitteln so intensiviert werden könne, dass es als *niuwez maere* die Tafelrunde und ihr *hêrstes* Mitglied vor dem Untergang durch abreißende Erinnerung bewahrt. Das Surplus, das dem Erzählen von arturischen Taten gegenüber ihrer tatsächlichen Ausführung zugesprochen wird, besteht darin, dass an die reinen Taten über das situativ-momentane *vil wol*-Tun (v. 58) und die transitorische *vreude* (v. 51) hinaus keine Wertungen oder Affektbesetzungen auf die Dauer angelagert werden können. Erst *diu maere* bieten Gelegenheit, den Umständen der Erzählung

<sup>3</sup> Ralf Simon: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans, Würzburg 1990 (Epistemata 66), S. 156 (Kap.: „Wege des nachklassischen Artusromans“).

<sup>4</sup> Vgl. Manfred Eikelmann: Rolandslied und später Artusroman. Zu Gattungsproblematik und Gemeinschaftskonzept in des Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“, in: Wolfram-Studien 11, 1989, S. 107-127.

<sup>5</sup> Vgl. Volker Mertens: Der deutsche Artusroman, Stuttgart 1998, S. 205-215. Relativierend zur parodistischen Intention neuerdings Haiko Wandhoff: Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“: ein komischer Artusroman im frühen 13. Jahrhundert?, in: Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Werner Röcke, Helga Neumann, Paderborn u. a. 1999, S. 47-62.

<sup>6</sup> Walter Lenschen: Strickers „Daniel“ und die Sinne, in: Ist mir getroumet mîn leben? Vom Träumen und vom Anderssein. Fs. Karl-Ernst Geith, hg. v. André Schnyder u. a., Göppingen 1998 (GAG 632), S. 67-71, hier: S. 70.

(deren *circumstantiae* wie etwa den Namen, Orten und figuralen Markierungen) *lop* und *prís* oder *schande* und *schumpfentiure* zu assoziieren, um sie zu memorieren. Über das Verfließen der extensiven Zeit hinaus werden so die allozierten Werte und Affekte als Intensitäten des Erzählens messbar: in der *imaginatio* aktualisierbar, durch die *ratio* beurteilbar und aus der *memoria* als Vorbilder antizipierbar. Pointiert gefasst heißt das: König Artus und seine Tafelrunde könnten nicht wahrgenommen werden, wenn sie nicht jenseits ihrer *werc* in Form von *maere* und *name* Gegenstand einer inneren Bildproduktion und insofern Objekte narrativ und artifiziell intensivierter Betrachtung wären. Das aber bedeutet: Der erzählte Artus ist gegenüber dem leibhaftigen und so ohnehin nicht mehr existierenden Artus eine Erscheinung sprachlich und imaginativ gesteigerter Präsenz.

Eine solche Präsenz lässt sich deswegen in einem terminologisch genauen Sinne als intensiv bezeichnen, weil sie zugleich weniger und mehr ist als bloßes Anwesendsein: Wie ein Phänomen der Repräsentation beruht sie auf der Absenz der zu vergegenwärtigenden Sache, anders als im Falle der Repräsentation beanspruchen die *maere* aber eine Evidenz und Verbindlichkeit, die über die Beliebigkeit des Zeichens weit hinausgehen. Dieses paradoxe Ineinander von leerer Signifikanz und symbolischer Bedeutungsfülle ist in Strickers „Daniel“ um keinen Deut loser gefügt oder schwächer wirksam als in Hartmanns „Iwein“: Sie ist in beiden Werken realisiert in der Bildintensität des Erzählens.

Grundlegend für die Rekonstruktion dieser Bildintensität aus den Spuren, die sich im Text ablesen lassen, ist die hirnanatomische ‚Drei-Ventrikel-Lehre‘, die Ioan Petru Culianu nach einer gängigen kompilatorischen Darstellung aus dem 13. Jahrhundert, der Enzyklopädie „De proprietatibus rerum“ des Bartholomäus Anglicus, folgendermaßen zusammenfasst:

Die vordere Kammer oder der vordere Ventrikel des Gehirns, Sitz der Einbildungskraft (oder, in der Sprache des Bartholomäus, der *virtus imaginativa*, die eine Unterart der *virtus ordinativa* darstellt) ist erfüllt von Nervenendungen, welche die Verbindung mit den Sinnesorganen herstellen. Derselbe Geist [*pneuma*] - der hier ‚sinnlich‘ genannt wird - zirkuliert in den Nerven und Arterien [...]. Die Botschaften der fünf ‚äußeren‘ Sinne werden vom Geist bis zum Gehirn hinaufgeleitet, wo der innere Sinn oder der Gemeinsinn sitzt. Die Tätigkeit des Gemeinsinnes ist bei Bartholomäus die der *virtus ordinativa*, die sich in den drei Gehirnentrikeln befindet: im vorderen als Sitz der Einbildungskraft, im mittleren als Sitz der Vernunft und im hinteren als Sitz des Gedächtnisses. Die Einbildungskraft (*virtus imaginativa*) wandelt die Sprache der Sinne in eine phantasmatische Sprache um, so daß die Vernunft (*ratio*) die Phantasmen erfassen und verstehen kann. Die Daten der Imagination und der Vernunft werden im Gedächtnis niedergelegt.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ioan Petru Culianu: *Eros et Magie à la Renaissance*, 1484 (1984), dt.: *Eros und Magie in der Renaissance*, mit einem Geleitwort v. Mircea Eliade, aus dem Französischen v. Ferdinand Leopold, Frankfurt/Main 2001, S. 36.

Auch in umgekehrter Richtung kann dieser Prozess verlauten: Wenn dem vorderen Ventrikel ein Erinnerungsbild zugeführt werden soll, muss dieses ebenfalls erst einmal die Instanz der *ratio* passieren, um in das Phantasma der verlebendigenden *imaginatio* eingebaut zu werden. Deshalb trägt letztlich jedes Bild, ob es der Erinnerung überliefert oder in der Phantasie vergegenwärtigt wird, Bearbeitungsspuren: die Abdrücke des Schematismus seines Wahrnehmungsapparats.

Ein solcher Schematismus, so lautet meine These, bewegt auch das Erzählen des „Daniel“, das den Ansatz des „Iwein“ entschieden radikalisiert. Wenn bei Hartmann etwa der aus seinem Wahnsinn erwachende Iwein die Diskrepanz zwischen seinem verwilderten Äußeren und dem in seinem inneren Sinn weiter turnierenden ritterlichen Selbstbild wahrnehmungsphysiologisch hinterfragt: *ist mir getroumet mîn leben?* (v. 3577), dann setzt der Stricker, vermittelt über die Namensgleichheit mit dem biblischen Propheten, von vornherein einen Traumdeuter in die Position des Protagonisten ein. Als Artist des Imaginationsprozesses kann er mit und im Medium selbst agieren, ohne dies explizit reflektieren zu müssen. Stattdessen durchläuft er am Leitfaden seiner *âventiuren* ein streckenweise allegorisch aufgebautes Szenarium seiner eigenen Medialität. Liest man Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“ konsequent aus diesem Blickwinkel, dann scheint es, als würde hier ‚der höfische Mensch‘ auf den gebahnten Wegen memorierter Erzählmuster durch die verschiedenen Stationen einer zerebralen Bildgenese geschleust.

## II.

Von Artus und seiner Tafelrunde lässt sich seit Geoffrey von Monmouth und Chrétien de Troyes grundsätzlich auf zweierlei Weise erzählen: in Form einer *historia* und in Form des Romans. Im erstgenannten Fall steht dem mittelalterlichen Epiker das Modell der *chanson de geste* zur Verfügung: die lineare, in Raum und Zeit stetig fortschreitende Erzählung, die an die Taten eines Herrschers im Gefüge seiner politisch-genealogischen Loyalitätsbeziehungen erinnert. Im zweiten Fall treten auf der Basis der *matière de Bretagne* die phantastischen Operationen der Imagination in den Vordergrund der Gestaltung. Die verschachtelten, diskontinuierlich angelegten Raum- und Zeitverhältnisse der Artus- und Anderwelt entwerfen in der *bele conjointure* ein Raster von Korrespondenzen, die durch den kombinatorischen Nachvollzug von wiederholten Spiegelungen und Anklängen bildhafte Simultanitätseffekte erzeugen.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Zur Korrespondenzlogik der mittelalterlichen Romanpoetik vgl. Gerhart von Graevenitz: *Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie*, in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. v. Walter Haug, Burghart Wachinger, Tübingen 1992 (*Fortuna vitrea* 7), S. 229-257.

In Strickers „Daniel“ arbeiten beide Muster an der Vergegenwärtigung des arturischen Königtums und seiner Bedingungen. Das wird an der Doppelsträngigkeit des Erzählens sichtbar, das insofern nicht im intertextuellen Spiel aufgeht, sondern - konkreter - die beiden Richtungen des Phantasmen produzierenden Prozesses durchmisst: von der *memoria* zur *imaginatio* und wieder zurück. Die Gesamtkomposition des Romans beruht nämlich darauf, dass eine linear angelegte *chanson de geste*-Erzählung um den Kampf der Könige, Artus versus Matûr, und um die vier Massenschlachten zur Eroberung des Landes Clûse überkreuz geführt wird mit der Handlung um Daniel, die, nach der Logik des Romans konstruiert, rapide und sprunghaft auf vier *âventiuren* zusteuert und diese jeweils durch den Einsatz von *list* bricht. In vier Schritten möchte ich am Leitfaden der Konzepte *memoria*, *imaginatio*, *ratio* und *minne/ars magica* dieses verschränkte Verbildlichungsgeschehen nachvollziehen und als die mediale Matrix des Strickerschen Romans deuten.

### 1. Memoria

Der Artus-Plot aktiviert offensichtlich ein Erinnerungsbild in Form einer *historia* vom Wesen und von den Taten des Herrschers zu Britannje:

In Artus und seiner Tafelrunde versammeln sich alle Tugenden, die zu einem exemplarischen Königtum und zu einer loyalen Ritterschaft gehören. Artus beweist *staete* (*fortitudo*), *milte* (*largitas*), *mâze* (*temperantia*) und *reht* (*iustitia*), während sein Hof sich strikt an eine Äquivalenz wählende Regel gebunden fühlt, die besagt:

swem ein laster was beschehen,  
des muoste er offenliche jehen,  
und swaz im êren geschach,  
daz er des niemer verjach.  
sie muosen darumb ir laster sagen  
und ir frümikeit verdagen (vv. 110-116).

Als unzuverlässiger Störenfried wird daher derjenige betrachtet, der seine eigene Einzigartigkeit auf Kosten der vollkommenen Gleichheit der Gemeinschaft herausstreicht.<sup>9</sup> Allein der *niuwe schilt*, mit dem der einzelne *âventiure* suchen-

<sup>9</sup> Eine solche Figur ist der berühmt-berüchtigte Truchsess Keii, von dem es heißt: *Ouch bâte der künic Artus / durch ein wunder in sinem hüs / den schalkhaftesten man / der rit-ten namen ie gewan. / der was geheizen Keii / und was aber da bi / der aller küneste man / den der hof ie gewan. / [...] er was ein klaffaere: / ern wolde dehein boese maere / von im selber sagen: / haete er einen erslagen, / er haete gesaget, ir waeren dri* (vv. 144-159). Damit verkörpert er im innersten Zirkel des Hofes die Verkehrung des unbedingten *mâze*- und Äquivalenz-Gebots. Diese subversive Figur erweist sich jedoch gleichzeitig als ein stabilisierender Faktor des Systems. Denn Keiis Ruhmredigkeit im Verein mit übler Nachrede provoziert immer wieder Reaktionen zur Wiederherstellung der öffentlichen (Fortsetzung der Fußnote auf S. 28)

de Ritter bei seinem Auszug ausgerüstet wird, gilt als akzeptabler, weil stum- mer Beweis für eingelöste Ritterschaft. Denn bei der Rückkehr des Ritters sollte sein Schild *gar zerhouwen* aussehen, auf *daz man wol möhte schouwen / wes er die wile pflaege* (vv. 130f.).

Eine derartige Versinnlichung erworbener *êre* ist für die Artus-Gemeinschaft umso wichtiger, als der Hof von erfolgreich bestandenen *âventiuren* im wahrsten Sinne des Wortes zehrt. Das zeigt sich an einer auf den ersten Blick seltsamen Marotte des Artus: Obwohl an seinem Hof alles *guot* in Überfluss vorhanden ist und in zyklisch wiederkehrender Festfreude von ihm verausgabt wird, konfrontiert er die Tafelrunde immer wieder mit einer künstlich erzeugten Mangelerfahrung. Er beginnt zu fasten und verwehrt damit auch seinen Rittern so lange den Zugriff auf die gedeckte Tafel, die nur vom König eröffnet werden kann, bis ihm über die Taten seiner Ritter ein *niuwez maere* von außen vor Augen oder vor Ohren gebracht worden ist:

er wolde vasten alle tage,  
unz er von sehene ald von sage  
vernaeme ein niuwez maere  
dâvon ze sagene waere (vv. 79-82).

Diesem Verhalten liegt ein Kalkül zugrunde, dessen Ziel die Steigerung der Ehre des Hofes ist: *des wart sîn êre alle tac / breiter denne si waere* (vv. 138f.). Die Grundzüge dieses Kalküls werden im Prolog des „Daniel“ (mit deutlichen Entlehnungen aus dem „Iwein“<sup>10</sup>) angesprochen: Aus *willigem muot* soll die Tatkraft folgen, die Ehrgezwinn ermöglicht; dieser geht einher mit dem Erwerb von *guot*, das wiederum zur Quelle höfischer *milte* wird und - so füge ich hinzu - als Instrument feudaler Umverteilung von Gaben wieder neue Ritter und damit *niuwe maere* anzuziehen vermag.

Umso überraschender muss es den Artushof treffen, als König Matür von Clü-se durch einen Riesenboten Artus dazu auffordert, ihn als Lehnsherrn anzuer-

*laster*-Transparenz und der komplementären *frümekeit*-Latenz und hält so das Regelsystem ‚Artushof‘ von innen her in Gang. Keii's strukturelle Funktion ist folglich die des Latenzschutzes. Als paradoxer Wächter des Latenzgebots agiert Keii, indem er vor dessen unbedingte Geltung seine karikaturistischen Gestikulationen schiebt. Das Gesetz, das nicht angetastet werden darf, liegt eben gerade dort am sichersten vor dem Zugriff anderer verborgen, wo es am wenigsten vermutet wird, weil es durch die Figur des närrischen Umwärters aller Werte so demonstrativ, ja obsessiv auf den Kopf gestellt wird. Verkehrung ist aber nicht dasselbe wie Übertretung. Zwar vertauscht sie die Vorzeichen, bestätigt aber den Betrag des vertauschten Wertes. Umso schwerer wiegt die Tatsache, dass Daniels erste Aktion nach seinem Auftauchen im Roman darin besteht, Keii mit umgekehrter Lanze vom Pferd zu stechen und damit an der für den Artushof empfindlichsten Stelle eine Lücke zu schaffen, die er in der Folge als neuer Beschützer des Hofes selbst auszufüllen hat.

<sup>10</sup> Vgl. Peter Kern: Rezeption und Genese des Artusromans. Überlegungen zu des Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“, in: ZfdPh 93, 1974, Sonderheft: Spätmittelalterliche Epik, S. 18-42.

kennen und ihm sich freiwillig unterzuordnen. Denn die Tafelrunde ist ja ebenfalls darauf aus, alle, die als Helden *niuver maere* über die größte Ehre verfügen, sich anzugliedern. Insofern begegnet sie in Matûrs Hybris einer Spiegelung des eigenen expansiven Ehrstrebens. Die anschließende Beschreibung des Matûrschen Königreichs leistet ein Übriges, Clûse als monströses Spiegelbild Britannjes erscheinen zu lassen. So ist zum Beispiel die Gruppe derer, die am dortigen Hof zugelassen sind, noch strenger ausgewählt als an der Tafelrunde; die Ressourcen des Matûr-Reiches erlauben nicht nur regelmäßig, sondern *alle tage hochzît* (v. 639); und was im Kontext der Artus-Tradition gerne als großartige, drei Tage währende Turniereinlage geschildert wird, das gibt es hier gleich dreimal pro Tag, an sieben Tagen in der Woche und mit täglich wechselnder ritterlicher Star-Besetzung. Hinzu kommt ein letzter Spiegeleffekt, der die gesamte Anlage des Widerstreits der Könige als Schrift-Phantasma enthüllt: In MATÛR trifft ARTÛs auf ein Quasi-Anagramm seines Namens. Als Artus sich entschließt, mit seinem Heer nach Clûse aufzubrechen, bewegt er sich daher direkt auf einen Zerrspiegel zu, der ein ins Riesenhafte vergrößertes Abbild der eigenen Realität zurückwirft. In Matûr und seinem Reich Clûse wird der Artus-Hof an seine eigene Struktur erinnert in Form einer in sich geschlossenen und maximierten *figura* (inklusive aller Probleme, die aufgrund einer solchen Maximierung sichtbar werden).

## 2. Imaginatio

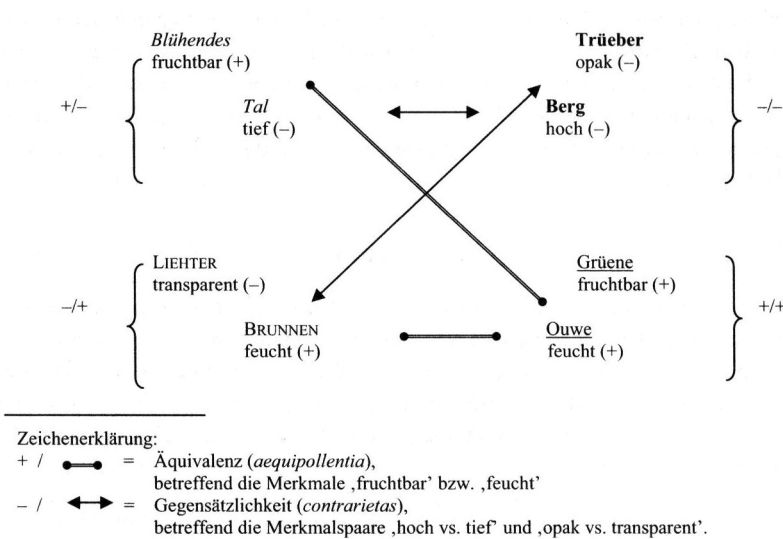
Der „Daniel“-Plot realisiert diesem Erinnerungsphantasma gegenüber ein bewegteres Bild, das sich einerseits aus den intuitiven Sinnesdaten des Protagonisten speist, andererseits mit dem Problem der Verstetigung dieser Eindrücke konfrontiert ist. Auf der Roman-Ebene des Strickerschen Erzählens von Artus wird der Prozess der Verbildlichung als ein Problem schwankender Gleichgewichte inszeniert mit Blick auf ein Zuviel und ein Zuwenig an Imagination.

Dass der Protagonist Daniel von dem Blühenden Tal in einer wesentlichen Beziehung zur Welt der Phantasmen steht und über Techniken verfügt, mit diesen umzugehen, deuten die beiden Bestandteile seines Namens an. In der Welt des Artushofes sind sie Fremdkörper, weil sie nicht zum romanisierten Namen-Inventar der Tafelrunde gehören: ‚Daniel‘ weist vielmehr auf den alttestamentlichen Propheten hin, der aufgrund seiner besonderen Begabung zur *list* aus dem Traum des Nebukadnezar die Abfolge der vier Weltreiche und insofern aus Erscheinungen des Imaginären Wissen über die *arcana* der Macht herauszulesen versteht.<sup>11</sup> Außerdem öffnet Daniels Toponym das Erzählen auf eine imaginäre Topographie hin, die zunächst durch die Anschaulichkeit ihrer Ortsnamen hervorsteht: Dem *Blühenden Tal* respondiert der *Trüebe Berc*, diesem der *Lichte Brunnen* und allen gemeinsam die *Griene Ouwe*.

Genauer betrachtet, setzt sich dieses Feld nicht einfach aus vier Namen, sondern aus acht miteinander kombinierten Merkmalen zusammen, die sich semantisch entweder in einer Beziehung der Äquivalenz (*aequipollentia*) oder der Gegensätzlichkeit (*contrarietas*) zueinander verhalten. Unter den genannten semiologischen Aspekten treten dabei jeweils zusammen:

- a) *tal - berc* (konträre Relation hinsichtlich der Merkmale ‚tief‘ vs. ‚hoch‘);
- b) *brunnen - ouwe* (Äquivalenz-Relation hinsichtlich des Merkmals ‚feucht‘);
- c) *trüeb - lieht* (konträre Relation hinsichtlich der Merkmale ‚opak‘ vs. ‚transparent‘)
- d) *blüejend - grüene* (Äquivalenz-Relation hinsichtlich des Merkmals ‚fruchtbar‘).

Analysiert man nun die Kombination dieser Merkmalspaare, indem man die Äquivalenzen mit ‚+‘, die Kontrarietäten mit ‚-‘ kennzeichnet, ergibt sich daraus folgendes Diagramm:



Das Diagramm zeigt, wie aus dem Set der Grundrelationen die Bezüge hergestellt werden: Empirisch evidente Gegensätze, die logisch als Subjekte (Tal vs. Berg) bzw. als Prädikate (*trüebe* vs. *lieht*) realisiert sind, werden mit evident

<sup>11</sup> Regina Pingel hat darauf aufmerksam gemacht, dass die politisch-prudentielle Deutung des Protagonistennamens diesen in eine Reihe mit drei anderen exemplarischen Foliengestalten stellt, auf die im Text angespielt wird: mit Alexander dem Großen, Odysseus und Perseus. Alle zusammen bilden ein Quartett machtpolitischer Legitimation von *list*-Handeln (vgl. Ritterliche Werte zwischen Tradition und Transformation. Zur veränderten Konzeption von Artusheld und Artushof in Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“, Frankfurt/Main u. a. 1994 [Mikrokosmos 40], S. 160-189).



sinnverwandten Prädikaten (blühend, grün) oder Subjekten (Brunnen, Aue) so gekreuzt, dass daraus höchst künstliche, zugleich bildkräftige und nach abstrakter Regel zusammengesetzte Namen entstehen. Jeder der Namen gibt dabei eine der vier Merkmalskombinationen aus den beiden Registern ‚Gleichwertigkeit‘ und ‚Gegensätzlichkeit‘ wieder. Blühendes Tal, Trüeber Berc, Lichter Brunnen und Grüene Ouwe bezeichnen mithin keine referentiellen Außendaten, sondern Resultate einer inneren Kombinatorik.<sup>12</sup>

Mit Wilhelm Schmidt-Biggemann ließe sich hier von einem „Sinnenschema“ sprechen, „das von der Erinnerung zur Verfügung gestellt wird und das durch die Phantasie als virtuelle Welt realisiert wird“.<sup>13</sup> Eine solche Realisierung durch den inneren Sinn ist stets eine Synthese, die, auch wenn deren Elemente vor allem aus den aktuellen sinnlichen Eindrücken bezogen werden, einem Übersetzungsvorgang entspricht. Wer sieht, hört, riecht, schmeckt oder fühlt, tut dies niemals in direktem Bezug auf sichtbare Dinge, Töne, Gerüche usw., sondern immer vermittelt über ein synästhetisches Phantasma, sprich: ein mentales bildliches Analogon des Wahrgenommenen (eine *imago* des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens, Tastens und der jeweils wirkenden Reizquelle).<sup>14</sup> Das gilt auch und zumal für die laut- oder schriftsprachliche Kommunikation zwischen äußerer und innerer Sinnenwelt, also für die Perzeption des literarischen Werks durch Lektüre oder Vortrag:

<sup>12</sup> Im Verlauf der Lektüre wird sich noch deutlicher zeigen, dass dieses Raster der Ortsnamen in Bezug auf die Disposition des gesamten Textes weder in einer syntagmatischen noch in einer paradigmatischen Funktion aufgeht. Für eine syntagmatische Interpretation fehlt die notwendige Kongruenz zwischen Handlung und Diagrammstruktur: Weder gehört das Blühende Tal zu den Schauplätzen der *âventiuren*-Sequenz noch findet die entscheidende vierte *âventiure* um den Riesenvater im Rahmen der kombinatorisch generierten Phantasiewelt statt. Sie basiert vielmehr auf der Möglichkeit der Grenzüberschreitung - dem Einbruch des Phantasmas in die Artus-Realität. Für eine paradigmatische Interpretation mangelt es hingegen an Homogenität der gegeneinander austauschbaren Elemente. Besonders die Fügung *Trüeber Berc* verdeutlicht, dass die Permutationen ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit der Bausteine zu einer gemeinsamen semantischen Ordnungsklasse durchgeführt werden. Sie beruhen auf dem Durchspielen eines rein kombinatorischen Kalküls. Überhaupt scheint es nicht in erster Linie um die Interpretierbarkeit der Namenspositionen zu gehen, sondern vor allem darum, dass sie trotz der Abstraktheit ihrer Konzeption in der Lage sind, bildhafte Vorstellungen hervorzurufen. Deren leicht memorier- und aktualisierbarer Schematismus aber operiert, den Zusammensetzungen die Spur einer automatisierten *ratio* einprägend, nicht irgendwo in einer hypostasierten Symbolstruktur oder - formalistisch gefasst - im Sujet der Narration, sondern vor dem inneren Auge: am zerebralen Ort des *sensus communis* und kraft der *virtus ordinativa*.

<sup>13</sup> Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Philosophia perennis. Historische Umriss abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt/Main 1998, S. 30.

<sup>14</sup> Vgl. Culianu [Anm. 7], S. 60: „Selbstverständlich ist das Phantasma nicht nur visueller oder audiovisueller Art; es wird sozusagen synästhetisch erzeugt, durch die Mitwirkung mehrerer oder aller Sinne zugleich hervorgebracht.“

Die ‚Sprache der Seele‘ [sc. die Phantasmensprache] und die den Leibes [sc. Laut- oder Schriftsprache] sind nicht nur miteinander unvereinbar, sondern auch fürein-ander unhörbar. Allein der innere Sinn vermag sie beide zu vernehmen und zu verstehen. So fällt ihm die Aufgabe zu, je nach Richtung der Botschaft von der einen Sprache in die andere zu übersetzen. Da aber der Wortschatz der Seelensprache aus Phantasmen besteht, muß alles, was die Seele zu erfassen hat - einschließlich der Lautsprache —, in eine Folge von Phantasmen übertragen werden.<sup>15</sup>

Eine solche Phantasmenfolge bilden die an den Schauplätzen Trüeber Berc, Lichter Brunnen und Grüene Ouwe angesiedelten *âventiuren* Daniels. Sie lassen sich so verstehen, als durchlief das erzählte Geschehen zugleich die Verbildlichung einer extrem intensivierten Hirnfunktion:

- des bloßen Blickes und seiner tödlichen Extramission in der Auseinandersetzung Daniels mit dem büchlosen (*âventiure 2*),
- des Gehörs und seiner paralysierenden Intromission in Daniels Konfrontation mit dem siechen (*âventiure 3*),
- einer durch minne außer Kraft gesetzten rationalen Steuerung des gesamten Imaginationsapparates, vorgeführt an der Gestalt des zwergenhaften Gegenspielers Jurân (*âventiure 1*).

Um den Grafen vom Lichten Brunnen aus dem Burgturm, seiner letzten Zufluchtsstätte, zu befreien, kämpft Daniel auf Bitten der Gräfin gegen ein bauchloses Ungeheuer: eine Art freilaufendes Gesicht mit riesigen Augen, Maul und Gliedmaßen, doch ohne Rumpf und Unterleib, so dass Arme und Beine direkt am Haupt ansetzen. Begleitet von einem Heer von Kopffüßlern, tötet es mit Hilfe eines Gorgonenhauptes reihenweise die Bewohner des Landes und saugt sie zusammen mit seiner Horde aus:

swer das houbet siht, der lit tôt.  
swem er den tôt getuot,  
dem sūgent sie ūz das bluot.  
daz habent sie in ir munde  
eine kurzen stunde  
und lânt ez wider ūz vallen.  
alsô lebent sie mit in allen.  
anders pflegent sie keiner spīse (vv. 1916-1923)

Claude Lecouteux hat darauf hingewiesen, dass sich für ein solches Ungeheuer trotz der Anleihen an den Perseus-Mythos keine literarischen Quellen finden lassen und dass es innerhalb der mittelhochdeutschen Literatur singulär geblieben ist. Das - so Lecouteux - bedeutet freilich nicht, dass es keine Vorbilder hat. Seine Verwandten bewohnen nur nicht die Texte, sondern die Seitenränder illustrierter Handschriften. Bei Strickers Bauchlosem handelt es sich nämlich

<sup>15</sup> Ebd., S. 30.

um einen *gryllus*, eine sonst *in margine* festgehaltene pikturale Phantasie der Schreiber oder Illuminatoren. Entscheidend an dieser Beobachtung ist nicht der spekulative Schluss auf ein im 13. Jahrhundert angeblich wachsendes Publikumsbedürfnis „nach befremdenden Berichten, nach allerart Kuriositäten, [...] nach Märchenhaftem und Sagenhaftem“.<sup>16</sup> Vielmehr geht es an dieser Stelle deutlich um eine Darstellung des isolierten, durchdringenden Blicks, der durch keine höheren Leistungen des Gemeinsinns geläutert ist und deshalb mit solcher Gewalt ins Innere des Wahrnehmungsapparates einschlägt, dass er die Angeblickten augenblicklich tötet:

[...] the gryllus is an embodiment of the gaze. [...] It is important to remember that during the Middle Ages looks could literally kill - the eyes being powerful weapons that emitted rays and which were susceptible to demonic imprints from outside.<sup>17</sup>

Dass in Strickers Text der den Blick verkörpernde *gryllus* zusätzlich mit einem zweiten Blickkörper, dem eigentlich todbringenden Medusenhaupt, ausgestattet wird, präzisiert das zugrunde liegende Imaginationmodell. Denn der Vampirismus, den die Kopffüßler an ihren niedergestreckten Opfern ausüben, lässt sich verstehen als Attribut desjenigen Bildes, das durch die unbearbeitete *sensatio* im vorderen Hirnventrikel entsteht. Mag der einzelne Sinneseindruck auch noch so überwältigend wirken, aus eigener Kraft ist er nicht in der Lage, sich selbst auf Dauer zu stellen. Mit den Worten Michael Camilles ausgedrückt: „[...] just as water has the power of receiving an imprint but lacks the power to retain it, the Sensation ‚felt‘ in this organ cannot be retained for long.“<sup>18</sup>

Daher geht es nicht auf die Rechnung eines kruden naturkundlichen Detailrealismus, wenn wir erfahren, dass die Vampire das ausgesaugte *warmblut*<sup>19</sup> nur kurze Zeit in ihrem Mund zurückhalten, bevor sie es wieder ausspeien. Vielmehr charakterisiert dieses Verhalten die Monster als Phantasmen einer wilden, dämonisch entfesselten Imagination. Sie versucht sich wegen des Mangels an rationaler Disziplinierung und memorativer Verstetigung schmarotzerhaft und mit unersättlicher Gier zu erhalten durch das Blut ihrer Opfer, solange es noch einen Rest Lebenswärme bewahrt.

<sup>16</sup> Claude Lecouteux: Das bauchlose Ungeheuer. Des Strickers „Daniel vom blühenden Tal“, 1879ff., in: Euphorion 71, 1977, S. 272-276, hier S. 276.

<sup>17</sup> Michael Camille: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992 (Essays in Art and Culture), S. 38.

<sup>18</sup> Michael Camille: Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing, in: Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw, hg. v. Robert S. Nelson, Cambridge 2000, S. 197-223, hier S. 199.

<sup>19</sup> Vgl. die Lesarten der Handschriften k [*das warmeblüt*] und d [*das Warmblut*] zu Vers 1918 in: Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal, 2., neubearb. Ausg., hg. v. Michael Keiler, Tübingen 1995 (ATB 92), S. 87.

Daniel setzt diesem Morden durch die Phantasmen einer fehlgeleiteten, weil parasitären Imagination<sup>20</sup> ein Ende mit Hilfe einer optischen Inversionslist auf gleichem wahrnehmungsphysiologischem Niveau. Ein Damenspiegel, d.h.: ein weiteres Bild schaffendes, aber nicht Bild speicherndes Medium, verhilft ihm dazu, dass er den Bauchlosen mit abgewandtem Gesicht angreifen und ihm durch Abschlagen der Glieder die für Phantasmen charakteristische Eigenbeweglichkeit rauben kann. Indem er sich daraufhin des Gorgonenhauptes bemächtigt und dessen Blickrichtung umkehrt, tötet er erst den Bauchlosen, dann alle Kopffüßler, die sich anfangs noch mit *zuo getwungenen ougen* (v. 2139) zu schützen versuchen, aber von Daniel schließlich hintergangen werden. Die unfehlbare, aber Äquivalenz vernichtende und insofern ganz und gar unhöfische ‚Anti-Waffe‘ versenkt Daniel schließlich im Meer, befreit den Grafen und gewinnt so einen *gesellen*.

Dessen Entführung und Befreiung aus den Händen eines anderen Teufelsboten zwingen Daniel bald darauf zur *âventiure* von der Grünen Ouwe, in der das Problem des ungebremsten auditiven Phantasmas dargestellt wird. Der neue Widersacher tötet nämlich durch die Wirkung seines Sprechens: *swer gehörte sinniu wort, / der wart tumber denne ein huon* (w. 4428 f.). Er hypnotisiert sein jeweiliges Opfer, nimmt ihm durch seine Stimme jede Selbstkontrolle über Sinne, Gedanken und Fortbewegung und zwingt ihm den eigenen Willen auf:

er hiez in vallen zuo der erden  
und hiez in balde werden  
beidiu toup unde tump,  
darzuo hlint unde krump,  
diz geschach im allez gar (vv. 4627-4631).

Dann schlachtet er die Betörten - ausschließlich Gruppen eingefangener Ritter -, weil er regelmäßig in frischem Menschenblut baden muss, um seine Hautkrankheit zu lindern. Wieder weiß Daniel sich listig zu helfen: Er wappnet sich gegen die todbringende Hypnose, indem er - wie einst Odysseus gegen den Gesang der Sirenen - sich Wachs in die Ohren stopft und den Von-Sinnen-Gebrachten lediglich mimt, um dann zuschlagen zu können und alle Opferkandidaten, inklusive seines *gesellen*, zu befreien.

Die Szene des Opfers hat die Interpreten des „Daniel“ immer wieder dazu veranlasst, an die Einarbeitung jenes Legendenmotivs zu denken, das aus Hart-

<sup>20</sup> In der Vorstellung eines Parasitismus der *images* kommt die *gryllus*-Episode beim Stricker überein mit dem Urteil des Augustinus über diejenigen Phantasmen, die in ihm durch die Lektüre gnostischer Schriften ausgelöst worden seien. Von ihnen sagt Augustinus, er sei durch sie nicht genährt, sondern eher aufgezehrt worden: *nec nutriebar eis, sed exhauriebar magis* (Confessiones III,6,10; zit. nach: S. Aureli Augustini Confessionum Libri XIII, ed. Martinus Skutella, editionem correctiorem curaverunt M. Jürgens, W. Schaub, Stuttgart 1981).

manns „Armem Heinrich“ oder durch die Bearbeitungen der Sylvesterlegende („Constitutum Constantini“, „Kaiserchronik“, Konrad von Würzburg) bekannt ist: das Baden im Blut unschuldiger Kinder als satanisches Rezept zur Heilung eines Mächtigen vom Aussatz.<sup>21</sup> Doch signifikanter als solche Parallelen scheinen die Abweichungen von diesem Muster zu sein. So geht Matthias Meyer von einer „bewußten Umformung“ durch den Stricker aus, der „nur Interesse am Motiv des Blutbadens“ zeige und es gänzlich aus dem ursprünglich legendarischen Kontext herauslöse:

Da es sich nicht um Erlösung von der ‚theologischen‘ Krankheit Aussatz, sondern um eine Kur gegen ein ‚normales‘ *siechtuom* handelt, ist es nicht nötig, an reinen Kindern als Opfer festzuhalten. Der gewandelten Textumgebung gemäß wird das Legendenmotiv umgestaltet. Als Opfer werden die (ritterfähigen) Männer ausgewählt, was zur klassischen Hilflosigkeitssituation führt, aus der man wiederum befreit werden kann [...]. Man kann diese Arbeitsweise der Entfunktionalisierung eines eigentlich fest gebundenen Motivs als ‚Fiktionalisierung‘ beschreiben.<sup>22</sup>

Unabhängig davon, ob eine Genremischung oder umgekehrt eine „Entfunktionalisierung“ des Gattungaspekts vorliegt, schränkt dieses Urteil die Tragweite der *aventure* vom roten Mann auf die Tendenz zur Fiktionalisierung des Erzählten ein. Vor dem Hintergrund einer imaginationstheoretischen Lektüre des „Daniel“ eröffnet sich dagegen ein anderer, konkreterer Zusammenhang der beiden wichtigsten *aventure*-Elemente: der Wirkung der Stimme und der blutüberströmten Gestalt des roten Mannes.

Analog zum isolierten Blick ohne Körper erzeugt das Sprechen des *siechen* einen absoluten Ton, dessen Schwingung die Eigenbewegung der anderen Körper überwältigt und sie hypnotisch lähmt. Der Effekt ist beim Vampir wie beim Schlächter derselbe: Die vormals lebendigen Körper der Opfer werden ausgezehrt, bis nur mehr blutleere Hüllen von ihnen übrig bleiben. Während sich Daniel in Gestalt des Bauchlosen mit der unbearbeiteten *sensatio* des vorderen Ventrikels auseinandersetzen hat, kämpft er in der Figur des *siechen mannes* mit einem vergleichbaren, jetzt allerdings ins hintere Ventrikel verschobenen Phänomen: Er trifft nun auf den Dämon des durch keine *ratio* gemäßigten und durch keine aktuellen Sinneseindrücke belebten Memorierbildes. Auch dieses ist wie das ausgerastete Imaginationsbild in unersättlicher und blutrünstiger Manier nur damit beschäftigt, sich selbst zu erhalten - in diesem Falle genauer: sich in Erinnerung zu halten.

Dazu greift der *sieche* auf eine prominent überlieferte Praxis der *ars memorativa* zurück. In Kap. III, 22 der „Rhetorica ad Herennium“ heißt es nämlich, man erinnere sich besser an Figuren, „die in Purpurstoffe gekleidet sind“ - *aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam*

<sup>21</sup> Vgl. stellvertretend Meyer [Anm. 5], S. 211

<sup>22</sup> Meyer [Anm. 2], S. 40f.

*inducamus, quo magis insignita sit forma* („oder wenn wir sie irgendwie entstellen, z.B. wenn wir uns blutüberströmte, schmutzbedeckte oder rot bestrichene Gestalten vorstellen, um sie desto bezeichnender erscheinen zu lassen“).<sup>23</sup> Der rote Mann entzieht also jedem, dessen er habhaft werden kann, den Stoff, der mit ständig zu erneuernden Güssen roter Farbe ein Memorierebild intensiviert, das sonst mangels gedanklicher Stimulation und imaginativer Energie unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle verenden müsste. Damit stellt der *sieche* das Trugbild einer *memoria* dar, die auf Kosten lebendigen Rittertums so tut, als könne sie sich eigenmächtig selbst auffrischen.

In den beiden *âventiuren* vom Lichten Brunnen und von der Grünen Ouwe passiert Daniel mithin nicht nur eine phantastische Topographie, sondern die Räume der Phantasie selbst. Was ihm dort begegnet, sind nicht einfach bizarr entstellte Mythen- oder Legendenmuster, sondern Operationen des Wahrnehmungsapparates. Sie bilden eine Art ‚doppelten Cursus‘ des Imaginations- und Memorierebildes, deren Fehlfunktionen als dämonische Übersteigerungen bekämpft und abgewehrt werden müssen. Angesichts dessen drängen sich die Fragen auf, was diese Fehlfunktionen induziert und wie es um die *ratio* bestellt ist, die als Steuerinstanz die beschriebenen Überschüsse oder Mängel des Imaginären zu beheben, auszutarieren und in eine wahrnehmungsgerechte Form zu bringen hätte.

### 3. Ratio

Daniel versteht es, mit den grotesken Auswüchsen einer entfesselten, niederen Stufe der Imagination fertig zu werden. Denn er verfügt in Form seiner *list* über die nötige *ratio* und in Gestalt eines alles schneidenden Schwertes über eine nahezu alles dominierende *virtus ordinativa*.

Dieses besondere Schwert gerät in seine Hände aufgrund der plötzlichen, folgenschweren Intervention einer *vrouwe*, der Tochter des Herzogs vom Trüeben Berge, die sich dem Ritter bittflehend nähert, als dieser beim Versuch, wie ein zweiter Iwein dem Artushof im Konflikt gegen den Herausforderer Matûr zuvorkommen, auf eigene Faust und so schnell wie möglich durch einen Tunnel nach Clûse vorstoßen möchte. Ein Anflug von Zögerlichkeit streift ihn nur deshalb, weil dieser einzige Zugang zu Matûrs verschlossenem Reich von einem Wächterriesen verstellt wird, dem Bruder des Riesenboten, der wie dieser durch

<sup>23</sup> Vgl. dazu aus komplementärer kunsthistorischer Sicht Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen übersetzt v. Andreas Knop, München 1995 (Bild und Text), S. 64-83 (Kap.: „Memoria, oder das Implizite der Figuren“). Zum Memorierebild im Kontext einer historischen Texttheorie vgl. Jean Philippe Antoine: *Ars memoriae - Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes*, in: *Gedächtniskunst - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hg. v. Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Frankfurt/Main 1991, S. 53-73.

eine undurchdringliche Panzerhaut geschützt ist. Trotz der Aussichtslosigkeit der Situation will sich Daniel schon in den Kampf stürzen, weil er lieber sein Leben als seine *êre* zu verlieren bereit ist - da eröffnet ihm das Hilfesuch der *vrouwe* einen unerwarteten Ausweg. Diese wird nämlich durch die gewalttätige Brautwerbung eines Zwerges namens Jurân bedroht, der über ein Schwert verfügt, das selbst die Haut des Riesen durchdringen könnte:

Swen got des siges da gewert,  
dem wirf ein so getanes swert  
damit er wol erslüege  
dise risen ttngefüege,  
die alliu wäfen hänt vermiten  
daz sie nie wurden versniten.  
ez enwart nie stein so herte,  
der sich dem swerte erwerte,  
ezn zersniten in als ein holz (vv. 1301-1309).

Freilich ist auch dieser Gegner nicht zu unterschätzen. Zum einen neigt er zu außerordentlicher Grausamkeit, wie die Drohung beweist, die er gegen die abweisende *vrouwe* ausgestoßen hat. Nicht nur will er sie vergewaltigen, nackt von ihrem Eigentum vertreiben und mit Birkenruten auspeitschen, sondern sie auch häuten und insbesondere ihr Gesicht entstellen:

ez welle mir abesniden  
beidiu nasen unde munt;  
ez schendet mich unz an die sinnt  
daz mich nieman gerne sehe (vv. 1334-1337).

Zum anderen hat er nicht nur Herzog und Herzogin des Landes vom Trüben Berge sowie deren Rächer auf dem Gewissen, sondern auch eine Anzahl von Rittern, die ihr Leben im Zweikampf mit dem überlegen Bewaffneten verloren haben, angelockt von der Aussicht, *wîp unde lant* zu gewinnen. Denn auf die Enthauptung Jurâns hat die Erbin des Herzogtums ihre Hand und ihre Herrschaft als Preis ausgesetzt:

swer sô saelic waere  
daz er daz twerc erslüege  
und daz houpt für mich trüege,  
swie swache er waere geborn,  
der würde ze herren erkorn  
über mich und über mîn lant (vv. 1266-1271).

Dass Daniel dieser Coup gelingt und er sich des Schwertes bemächtigen kann, geht auf die Wirkung der *minne* zurück: nicht freilich, weil ein solches Verhältnis zwischen ihm und der Hilfe suchenden Dame bestände - er verlässt nach der *âventiure* den Schauplatz, ohne den Preis für sich in Anspruch zu nehmen -, sondern weil Jurân sich aus *minne* zunächst darauf einlässt, sein Zauber-

schwert in sicherer Entfernung abzulegen, um mit regulären Waffen im ritterlich-äquivalenten Entscheidungskampf gegen Daniel anzutreten und so doch noch seine Braut zu erringen. Als er im Verlaufe des Streites seine *zuht* vergisst und gegen die vereinbarte Regel zu seiner unbezwinglichen Waffe hinlaufen möchte, kommt Daniel dem langsameren, weil kurzbeinigen Gegner zuvor: *im wâren diu bein also lanc / daz er daz twerc für spranc / und im daz selbe swert wart* (vv. 1703-1705). Da passiert etwas Merkwürdiges: Sobald Daniel über das Schwert verfügt, verliert der Zwerg die Gewalt über seine Sinne - wie es rätselhaft heißt: *durch des swertes minne* (v. 1716). Als er deshalb selbst auf die vierfache Aufforderung hin, sich gefangen zu geben, nicht reagiert und fortfährt, *swîgende* im Kreis umherzulaufen, bereitet Daniel dem befremdlichen Schauspiel ein Ende, indem er seinen offenbar lebensmüden Kontrahenten kurzerhand köpft:

dö geruochte er im ze gebene  
mit dem swerte einen swanc  
daz im das houhet da hin spranc  
und nie wort me gesprach (vv. 1730-1733).

Wie lässt sich dieses seltsame Verhalten Jurâns erklären, der seiner *minne* nicht mehr Herr werden kann, nachdem ihm das Schwert abhanden gekommen ist? Offenbar geht es hier, wie bei den beiden anderen *âventiuren*, um ein gestörtes Gleichgewicht der Wahrnehmung. Die Abweisung seiner *minne* durch die Dame vom Trüben Berc treibt ihn zunächst zu einem maßlosen Missbrauch seines Schwertes, indem er alle Gegner und Konkurrenten seiner Werbung tötet und selbst vor der Verstümmelung seiner Geliebten nicht zurückschrecken würde. Das angedrohte Abschneiden von Nase und Mund der widersetzlichen Braut zielt ausdrücklich darauf, ihr Bild zu zerstören und ihren Anblick unerträglich zu machen.<sup>24</sup> Insofern Jurâns Schwert also direkt mit der Produktion und Zurichtung von Bildern zu tun hat, lässt es sich auch imaginationstheoretisch deuten. In dieser Hinsicht fungiert es als Allegorie der mittleren Hirnfunktion. Wie die *ratio* zensiert und beschneidet es die andrängenden Phantasmen, die sich durch die *minne* im Bild der *vrouwe* verdichten und die, intensiviert durch die Unerfüllbarkeit des Wunsches, eine umso heftigere Reaktion der *ratio* und ihres schneidenden Eingriffs hervorrufen: Jurâns Gewalttätigkeit wäre dann analog zu den oben beschriebenen Fehlfunktionen des Imaginations- und Memorbildes der Ausdruck einer übersteigerten, heißlaufenden Zensur des *minne*-Phantasmas.

<sup>24</sup> So klagt die Tochter des Herzogs vom Trüben Berge gegenüber Daniel über *daz twerc* Jurân: *ez schendet mich unz an die stunt / daz mich nieman gerne sehe* (vv. 1336f.). Zur *denasatio*, dem Abschneiden der Nase, als ehrabschneidender Strafpraxis im Mittelalter vgl. Valentin Groebner: *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München, Wien 2003, S. 71-93.



Folgerichtig bringt das Entwaffnen des Zwerges seine Überwältigung durch die mit einem Mal außer Kontrolle geratende *minne* mit sich. Dass Jurân am Ende *gar vor leide vergaz / aller sîner sinne / durch des swertes minne* (vv. 1714-1716), will sagen: dass er schließlich - ganz von Sinnen - umkommt aufgrund der *minne*, die mit dem Schwert assoziiert ist, geht schlicht auf den Umstand zurück, dass ihm mit seiner unfehlbaren Waffe die *vis ordinativa* entzogen worden ist. In seinem sprachlosen, trancehaften Umherlaufen<sup>25</sup> zeigt er sich bereits ‚kopflös‘; seine Enthauptung durch Daniel vollzieht äußerlich, wenn auch äußerst drastisch nach, was im Inneren des Wahrnehmungssystems durch die *minne* längst bewirkt worden ist.<sup>26</sup>

Damit scheint es möglich, das Drei-Ventrikel-Modell für den romanhaften Daniel-Erzählstrang in Aktion zu zeigen. Die darin auftauchenden ‚surrealen‘ Figuren entspringen den Überfunktionen der jeweiligen Hirnkammer-Aktivitäten, und die Aufgabe des Protagonisten scheint darin zu bestehen, gegen die Pathologie der Teilsysteme anzugehen. Die Sequenz seiner Kämpfe an den Stationen Trüeber Berc, Liechter Brunnen und Grüene Ouwe ähnelt entsprechend einer Psychomachie, sein Heldentum einer Realisation und Verkörperung des *sensus communis*. Dass Daniel dennoch nicht im Sinne des Schlagworts vom ‚perfekten Helden‘ auf die Eindimensionalität einer allegorischen *virtus*-Personifikation verkürzt werden kann, liegt daran, dass er dazu prädestiniert erscheint, die komplexen Interferenzphänomene innerhalb des Wahrnehmungssystems darzustellen: Durch seine besondere Beweglichkeit und Schnelligkeit ist er in der Lage, die Grenze zwischen Phantasie- (*âventiuren*) und Erinnerungswelt (*chanson de geste*) in beliebiger Richtung zu überschreiten.

#### 4. Minne / Ars Magica

Voraussetzung für die Durchdringung beider Welten und für deren Vernetzung zu einem Poem, das sich der Frage nach der imaginären Präsenz des Artus gewachsen zeigt, ist die *minne*. Sie steht im „Daniel“ keineswegs, wie ein gängiges

<sup>25</sup> Eine Parallele zu dieser physiologischen Reaktion des minnenden Zwergs findet sich in Walthers von der Vogelweide Lied „Hêre got, gescgene mich vor sorgen“ (L 115,6), in dessen dritter Strophe es heißt: *Als ich underwîlen zir gesitze, / sô si mich mit ir reden lât, / sô benimt si mir gar sô die wîtze, / daz mir der lîb alumbe gât.*

<sup>26</sup> Bernardus Gordonius beschreibt in seinem Werk „Lilium medicinae“ (1305) das Phänomen des *amor hereos*, das der dargestellten *minne*-Krankheit Jurâns genau entspricht: „Die Krankheit, die *hereos* heißt, ist eine melancholische Unruhe, die durch die Liebe zu einer Frau bewirkt wird. Die Ursache dieses Leidens besteht im Verfall der abschätzenden Kraft (*virtus aestimativa*) durch eine Form und durch eine Gestalt, die sich stark eingepreßt haben. [...] Die Ursache seiner Vernunft ist dermaßen gestört, dass er sich das Bild der Frau unablässig vorstellt und alle Tätigkeiten aufgibt, so dass er kaum vernimmt, wenn jemand zu ihm spricht. [...] Werden [die Kranken] nicht gepflegt, so werden sie irre und sterben“ (zit. nach Culianu [Ann. 7], s. 48f.).

Urteil der Stricker-Forschung behauptet<sup>27</sup>, abseits des Erzählinteresses. Die imaginationstheoretische Lektüre des Textes erlaubt im Gegenteil eine Einsicht in ihre Schlüsselrolle innerhalb der Erzählkonstruktion, und zwar in ihrem Zusammenspiel mit der *list (ars)* im Allgemeinen und mit der Magie (*ars magica*) im Besonderen.<sup>28</sup>

War es in der ersten *âventiure*, dem Kampf mit Jurân um die *vrouwe* vom Trüben Berge, noch gelungen, die Besessenheit des Zwergs vom Phantasma seiner Auserwählten durch einen radikalen Schnitt zu bannen, zeigt die vierte, vom Wechsel der Schauplätze (Grüne Ouwe / Clûse) bestimmte *âventiure*, welche Verwicklungen sich ereignen, wenn der bisherige Operator der *virtus ordinativa* selbst der *minne* ins Garn geht. Denn nachdem Daniel mit seinem Zauberschwert zwei Monstren und die beiden unverwundbaren Riesen bezwungen sowie Artus den Sieg über Matûr und das erste Kontingent des Matûrschen Heeres ermöglicht hat, kehrt er auf das Feld der Phantasmen zurück, um seinen entführten Gesellen zu befreien. Gleich beim Wiedereintritt gerät er aber in eine Falle: Auf seinem Vormarsch in das Gebiet zur Grünen Ouwe läuft er in ein unsichtbares Fangnetz, das ihm nahezu jede Bewegungsfreiheit nimmt. Denn das Netz

daz was mit listen sô gemacht,  
ez waere tac oder naht,  
daz ez nieman ensach.  
swem so tumpliche geschach  
daz er ân urloup dâhin  
wolde ûz oder in,  
der vil nider und verwar  
sich darin also gar,  
der in an ein fiur haete geleet,  
ern kunde hân gereget

<sup>27</sup> So spricht Wolfgang W. Moelleken von „Strickers Ablehnung der Minne und Erhöhung der Ehe zur Klimax im Leben des Ritters“ (Minne und Ehe in Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“. Strukturanalytische Ergebnisse, in: ZfdPh 93, 1974, S. 42-50, hier S. 49). In ihrer berechtigten Kritik an Moellekens Behauptung geht Ingrid Hahn noch weiter: „Die schon von Plato angeprangerte Gewalt der Leidenschaft, die das Regiment von Recht und Vernunft außer Kraft setzt, kennt in der Nachfolge Veldekes auch Hartmann: „Erec“ 3691 *dô tete im untriuwe kunt / diu kreftige minne / und benam im rehte sinne*. Doch wo der klassische Dichter sich optimistisch zeigt im Vertrauen auf Reichtum und mögliche Ethisierung des Phänomens, eliminiert der Stricker die Minne aus seinem Werk.“ (Das Ethos der *kraft*. Zur Bedeutung der Massenschlachten in Strickers „Daniel von dem Blühenden Tal“, in: DVjs 59, 1985, S. 173-194, hier S. 178).

<sup>28</sup> Zur Engführung von *ars poetica* und *ars magica* in der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts vgl. Hans Jürgen Scheuer: Die Wahrnehmung innerer Bilder im Carmen Buranum 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik, in: Das Mittelalter 8, 2003, H. 2: Wahrnehmungs- und Deutungsmuster in der Kultur des europäischen Mittelalters, hg. v. Hartmut Bleumer, Steffen Patzold, Berlin 2004, S. 121-136.

„Daniel von dem Blühenden Tal“

weder fuoz noch bende.  
ez was ein solich gebende,  
ern mohte hin noch her (vv. 4129-4141).

Sogleich vermutet der Gefangene, dass er es wieder mit einem Werk des *tifels* zu tun habe. Doch unterscheidet sich die Netzinstallation von den dämonischen Machinationen. Sie zielt nicht auf Daniels Tod, sondern auf seinen Dienst. Statt den Paralyzierten ausbluten zu lassen, belässt sie ihm genau jene Vermögen, mit denen die Teufel zu töten versuchen - den Blick und die Rede, wenn auch als gefesselte:

er mohte einen vinger niht geregen,  
er mohte niht mê gewegen  
wan diu ougen und die zungen,  
dô er sô wart betwungen (vv. 4157-4160).

Was hier unsichtbar in Fesseln schlägt, wird allem anderen voran als Frauenwaffe charakterisiert. Das unsichtbare Netz gehört nämlich der Tochter des Herrn von der Grünen Ouwe, die gegen Ende der Erzählung den Namen Sandinöse erhält. Ihrem Zaubergegenstand kann nicht einmal das Wunderschwert etwas anhaben: *ez enwart nie dehein swert / sô guot noch sô wert / dâmite man das netze snite* (vv. 4313-4315). Denn anders als Daniels Waffe, die der heiß umkämpften Sphäre des *sensus communis* angehört, zählt das Netz (wie sonst Stricke oder Leimruten) zu den Instrumenten, mit denen Frau Minne zu operieren pflegt, um sich an die Stelle der *virtus ordinativa* zu setzen und deren Wahrnehmung steuernde Leitfunktion zu übernehmen. Ioan Culianu sieht in dieser Vorstellung des Netzes eine Theorie der „operationelle[n] Identität“ von Eros und Magie am Werk:

Was denn anderes tut letztlich der Verliebte durch alle seine Gebärden, Worte, Gefälligkeiten und Gaben, als über den Gegenstand seiner Liebe ein magisches Netz auszuspannen? Alle Überredungskünste, die er entfaltet, sind magische Mittel, deren Zweck darin besteht, den anderen an sich zu binden. [...] Streng genommen tun der Verliebte und der Magier dasselbe: Sie werfen ihre ‚Netze‘ aus, um sich bestimmter Gegenstände zu bemächtigen, um sie anzulocken und an sich zu binden.<sup>29</sup>

Eros (oder *minne*) und Magie sind eins, weil beide in der Lage sind, die normal funktionierende *ratio* durch eine eigene Rationalität der Verkehrung zu ersetzen und als Medien der Einflussnahme auf die Phantasmen *imaginatio* und *memoria*

<sup>29</sup> Culianu [Anm. 7], S. 138. In der Darstellung Culianus bezieht sich dieses Zitat auf die Verwendung der Netz-Metapher (*rete*) durch Ficino in „De amore“. Die Rückübertragbarkeit auf die Praxis mittelalterlicher Literatur ist jedoch Voraussetzung aller Rekonstruktionen Culianus: „Es ist unmöglich, in die Hintergründe der Renaissance des 15. Jahrhunderts einzudringen, ohne zuerst einen Blick auf die der Renaissance des 12. Jahrhunderts geworfen zu haben“ (S. 38). Seine eigenen Ausführungen zur Literatur vor der italienischen Renaissance beschränken sich auf die mittelalterliche Liebeslyrik.

zu manipulieren, ohne dass der Wahrnehmende, dem ja keine andere Realität als die des inneren Bildes zugänglich ist, eine Chance hätte, die Manipulationen hinter den Bildern zu durchschauen.

Den magischen Charakter der Fangvorrichtung im „Daniel“ legen neben der offensichtlichen Bindung des Protagonisten noch zwei weitere Details der Erzählung nahe: Erstens stammt das Netz (zusammen mit anderen Zaubergegenständen) aus den Händen einer geheimnisvollen Meerfee, die ihre Gaben dem Grafen von der Grünen Ouwe *ze minnen* (v. 4302) überlässt: *Si was küniginne in dem mere / über diu merwunder / diu dienten ir alle besunder* (vv. 4284-4286). Zur feeisch-erotischen Inszenierung gehört außerdem die Befreiung des dienstbereiten Daniel: Sandinôse führt ihren Ritter nach seinem Hilfeversprechen *bî der hant / [...] in einen holn stein* (v. 4212 f.) an eine reich gedeckte Tafel - ein Arrangement, das Bilder vom Venusberg oder von der Minnegrotte wachruft. Zweitens existiert zum Zauber des Unsichtbarmachens der Gegenzauber des Sichtbarmachens in Form einer Salbe. Wer sich damit die Augen bestreicht, der kann das Netz rechtzeitig erkennen, es zum eigenen Nutzen anwenden und sich selbst vor ihm in Acht nehmen. Davon erfährt Daniel durch seine bestrickende *minne*-Dame, und er hätte von diesem *arcanum* wohl niemals erfahren, wenn er, ohne sich selbst zu verstricken, in der apotropäischen Haltung der *Jurân-âventure*, sprich: im Status der *virtus*-Allegorie, erstarrt wäre. Das Gleiche gilt bezeichnenderweise für den Magier, der sich für seine spezifische *list* der *minne* bedient und dazu einmal ihr Diener gewesen sein muss:

Einerseits muß er peinlich darauf achten, sich nicht verführen zu lassen, und dafür muß er die Liebe, einschließlich der Selbstliebe bis auf den letzten Keim in sich ausmerzen; andererseits ist er nicht frei von Leidenschaften. Im Gegenteil, er muß in seinem phantasmischen Apparat gewaltige Leidenschaften entfachen, vorausgesetzt, sie sind unfruchtbar und er ist von ihnen losgelöst.<sup>30</sup>

Entsprechend schildert der Text nicht wie Hartmanns Artus-Romane die *minne*-Biographie der Schönsten und des Besten. Vielmehr verlagert er das Verhältnis zwischen Daniel und Sandinôse auf die Ebene der Schrift und ihrer Buchstäblichkeit. Obwohl Daniel die Erkenntnis der *minne* und die Einsicht in ihre magische Verwertbarkeit allein der Tochter des Herrn von der Grünen Ouwe verdankt, wird sie nämlich nicht seine *vrouwe*. Im festlichen Schlusstableau, in dem ihr Name Sandinôse enthüllt wird (v. 8285), erscheint Daniel vielmehr an der Seite der Matür-Witwe Danîse, während sie mit einem neu eingeführten Artusritter namens Beladigant vermählt wird. Dennoch mündet der „Daniel“-Plot damit nicht in eine Enttäuschung, sondern, analog zum arturischen Erzählstrang, diesem gegenüber jedoch in intensivierter Form, in ein weiteres Schrift-Phantasma. ‚DANIEL‘ und ‚DANÎSE‘, ‚SANDInôSE‘ und ‚BELADIGAnt‘ bilden nämlich ein eigenes anagrammatisches Netz: Wie Danîse eine ins Femininum

<sup>30</sup> Culianu [Anm. 7], S. 156.

movierte Namensform von Daniel ist und als solche aus dem Namen Sandinôse entwickelt werden kann, so firmiert Sandinôses Gatte Beladigant als Daniels anagrammatisches Double an ihrer Seite. Die beweglichen Buchstaben der Anagramme knüpfen auf diese Weise das feinste phantasmische Geflecht, das den Strickerschen Roman insgesamt als fast unmerkliche Spur seiner imaginativen Arbeit durchzieht: Sie lösen die Bindung des Paares, die die Beweglichkeit des Protagonisten beschneiden würde, auf, bewahren sie aber, vergleichbar dem topischen Diagramm der *âventiure*-Schauplätze, dennoch in der Latenz ihrer möglichen Umstellungen.

### III.

Daniel ist also letztlich überall - und nirgends: ein phantasmatischer Protagonist, entsprungen dem kombinatorischen Kalkül des Alphabets und einer Topographie der Phantasie. Sein Name steht für die Mobilisierung von innerem Bild, Diagramm und Schrift bis hinunter zu den *elementa* der Lettern unter Einsatz von *list* und *minne*, von Eros und Magie. Seine Aufgabe im Zuge des Erzählens ist, wie ich zum Abschluss zeigen möchte, die Rettung des Bildes von Artus und seiner Tafelrunde: die Aktualisierung, Steigerung und Fortschreibung der arturischen *memoria* und *imaginatio*.

Die Durchführung dieser Aufgabe zeigt die Medialität des *niuwen maere* in vollem Gange. Nachdem Daniel an den Knotenpunkten des *âventiure*-Diagramms sämtliche Funktionen des phantasmischen Apparates berührt hat und er darüber hinaus in die Magie des unsichtbaren *minne*-Netzes initiiert worden ist, nachdem außerdem im doppelten Paartableau (Daniel - Danîse / Beladigant - Sandinôse) *chanson de geste*- und Romanwelt bereits miteinander verschränkt worden sind, erreicht das Erzählen von Artus seine maximale Intensität paradoxerweise in dem Augenblick, in dem der König selbst - und d.h. im imaginati-onstheoretischen Kontext notwendigerweise: sein Bild - aus der Mitte des Hofes gerissen wird.

Um den Tod seiner Söhne, des Boten- und des Wächterriesen, zu rächen, bei denen es sich eigentlich um zwei *automata* aus seiner *list*-Welt handelt, macht sich der ‚Riesenvater‘, der als apokalyptischer ‚Alter vom Berge‘ beschrieben wird, auf den Weg nach Clûse, wo der Artushof eine gewaltige *hûchgezît* aus Anlass der Vereinigung beider Reiche veranstaltet. Dort verschafft er sich Zugang zum König, indem er die Regelmechanismen der Tafelrunde gegen diese selbst ausspielt. Zuerst weist Gawein, pflichtschuldigst dem Verbot der Selbsttrühmung gehorchend, den Ankömmling auf dessen Frage, *wer dâ waere der hêrste* (v. 6927), an Artus weiter. Die anderen Hofmitglieder bilden für ihn freiwillig eine Gasse durch die Festgemeinde hindurch, weil sein Versprechen, *ein spil sô rehte waehe* (v. 6939) sehen zu lassen, den Appetit des Hofes auf neue Geschichten weckt. Das eröffnet ihm den ungehinderten Zugriff auf Artus und

eine freie Fluchtbahn, auf der er den am Schopf gepackten Artus in übernatürlicher Schnelligkeit zu einer unzugänglichen Felsenspitze bringt. Dort droht er, den König, der *weder ûf noch nider / weder für noch wider* (vv. 7031 f.) kann, verhungern zu lassen, falls nicht der beste der Artusritter hervortrete, um in einer aussichtslosen Kraftprobe um Artus' und des Hofes Überleben zu kämpfen. Dadurch wird das gesamte Set der Artusspielregeln invertiert, pervertiert und subvertiert: Die Fastenpraxis des Artus und seiner Tafelrunde, anfangs dazu gedacht, Erzählungen zu provozieren, kehrt nun in der Ankündigung des Riesenvaters wieder, den Entführten und alle künftigen Gefangenen festzuhalten, *unz sie des hungers swert / geschendet, daz sie liegent tôt* (vv. 7118 f.).

Der sonst auf Kunde neuer *âventiure* wartende König wird nun selbst zum Gegenstand einer *âventiure*, die vom exzellentesten aller Artusritter bestanden werden muss. Artus' Entfernung aus dem Zentrum des Hofes bewirkt, dass er an den Hof zurückgebracht werden muss wie ein Körper gewordenes *niuwez maere*. Um dies aber leisten zu können, müsste der Beste sich selbst exponieren und folglich das für die Tafelrunde konstitutive Latenzgebot und dessen Korrelat, das strikte Verbot der Selbstrühmung, antasten. Damit aber stellt sich die Situation als eine unlösbare heraus: Entweder wird der König ausgelöscht, indem sich dessen Geschichtenhunger in eine Geschichte vom Verhungern umstülpt, oder der Hof, der mit der *âventiure* auch das Gesetz seiner Selbsterhaltung bricht. Im ersten Fall würde der Eckstein der Tafelrunden-*memoria* und der Motor ihrer imaginären Ökonomie verloren gehen: *sie riefen alle: „owê! / wir gesehen den künic niemer mê!“* (vv. 6981f.); im anderen Falle würden die *maere* verstummen gegenüber einem *werc*, das mit offener Gewalt den geschützten Status der *aequalitas* angreift: *sus wolde nieman sprechen* (v. 7175).

Wie Daniel im Einzelnen diese Aporie auflöst, soll hier nicht umständlich rekonstruiert werden. Entscheidend für meine imaginationstheoretische Lektüre ist, dass Strickers Roman auf dem Kulminationspunkt arturischer *hövescheit*, der *hōchgezît*, die Krise ansiedelt. Diese ist - nicht anders als in Hartmanns Romanen - keineswegs eine Krise des Protagonisten, sondern stets die des gesamten Hofes und seiner Werte.<sup>31</sup> Im „Daniel“ ist sie so platziert, dass sie die Medialität des Poems und zugleich die Poetizität der ihm zugrunde liegenden Wahrnehmungstheorie aufscheinen lässt. Denn offenbar wird - im wörtlichen Sinne - auf dem höchsten Grad seiner Vergegenwärtigung Artus den Blicken entzogen.

<sup>31</sup> Richtungweisend für eine an Wertverhältnissen und Umwertungsprozessen orientierte Hermeneutik des Artusromans ist die Dissertation Hartmut Bleumers: „Der Grund für die Krise [im Erzählgefüge] liegt im Bereich der Werte“ (Die „Crone“ Heinrichs von dem Türlin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans, München 1997 [MTU 112], S. 10).

In diesem Zusammenhang interessieren vor allem die phantasmischen Züge seines Entführers, des Riesenvaters, den zwei Eigenschaften auszeichnen: seine Schnelligkeit und seine List. Phantasmisch erscheinen diese Qualitäten,

1. weil seine *list* ihn in die Lage versetzt, *automata* zu fabrizieren, d.h.: selbst bewegte Maschinen, die durch ihre visuelle oder auditive Präsenz die Wahrnehmungen anderer beeinflussen (die Größe der Riesen, die Lautstärke des apokalyptischen Tieres am Eingang nach Clûse);
2. weil jene Schnelligkeit, die jede natürliche Beschleunigung übertrifft, ein typisches Merkmal der Phantasmen ist, wenn sie zwischen Erinnerung und Vergegenwärtigung kursieren.

Von deren *celeritas* zeigt sich Augustinus im 10. Buch der „Confessiones“ fasziniert: In Wunderkammern aufbewahrt, können sie wie durch ein Wunder in bewunderungswürdiger Schnelle hervorgerufen werden, nachdem die unmittelbaren Sinneseindrücke in Bilder umgewandelt worden sind: *istae quippe res* - gemeint sind die einzelnen Reize der fünf Sinne - *non intromittuntur ad eam* [sc. *memoriam*], *sed earum solae imagines mira celeritate capiuntur et miris tamquam cellis reponuntur et mirabiliter recordando proferuntur*.<sup>32</sup>

Es scheint, als fände Augustinus' Staunen über die Schnelligkeit der Phantasmen ein Echo im Strickerschen Text, wo die Königsentführung als ein *wunderlich roup* (v. 6952) bezeichnet wird. In jedem Fall geht er an die Substanz des Erzählens: Denn gerade im blitzartigen Zugriff des Riesenvaters auf Artus zeichnet sich in Form einer pointierten Verschiebung der gattungstypischen Ginover-Entführung die Gefahr ab, dass die gesamte Artuswelt durch das Verschwinden (*remissio*) ihres zentralen Bildes der vollständigen Vergessenheit anheim fallen könnte.

Daniel hat in dieser Lage noch einmal seine gesamte ‚mediale Kompetenz‘ aufzubieten und erweist sich dabei als gelehriger Schüler Sandinôses. Den ratlosen Rittern erklärt er, der König müsse in der Gewalt des Riesenvaters umkommen, *wir enmöhten denn mit minnen / disem an gewinnen / daz er uns in trüege herabe* (vv. 7071-7073). Damit dürfte der wohl augenfälligste Beleg dafür gegeben sein, dass es sich bei Sandinôses Installation um einen *minne*-Zauber handelt. Denn genau mit den dazu notwendigen Instrumenten, Netz und Salbe, fängt Daniel schließlich seinen übermächtigen Gegenspieler, indem er ihn zum Entscheidungskampf vom Berg herab- und in die entlehene unsichtbare Falle hineinlockt. Die Befreiung von Riesenvater und Artus ist dann nur noch die Frage eines Tauschs: Für die Freigabe des Königs verspricht Sandinôse dem gefangenen *list*-Meister nicht nur die eigene Freiheit, sondern auch die überlegenen Instrumente ihrer Gegenlist, also die Komplettierung seiner *list*-Welt. Nachdem der Handel geschlossen worden ist und der Riesenvater König Artus sogar als

<sup>32</sup> Augustinus: Confessiones [Anm. 20], X,9,16.

Lehnsherrn akzeptiert hat, werden am Ende *list*-Ingenieur und *list*-Attribute sämtlich ins Jenseits des Textes entlassen und entsorgt.

Es fällt auf, dass die Aktion des Königsraubs als spiegelbildliche Inversion der Jurân-Episode angelegt ist: Tritt dort ein Zwerg an, um die Entführung und Entstellung seiner Braut zu betreiben, so hier ein Vater von Riesen, um Artus in seine Gewalt zu bringen und ihn durch *des hungers swert* (v. 7118) sterben zu lassen. Unterliegt der Zwerg, weil er für den langbeinigen Daniel im Wettlauf zu langsam ist, so erweist sich der Riesenvater als selbst für einen Daniel zu schnell, so dass er nur durch Verzögerungen und Entschleunigung des Tempos überwunden werden kann. Ist der eine bereits von Anfang an von *minne* besessen, der er schließlich erliegt, geht der andere ihr erst ins Netz und wird dann mit Sandinôses Blick schärfender Augensalbe ausgestattet, die seine *list*-Kompetenz im höchsten Grade steigert. Daran wird deutlich, was sich auch am „Êrec“ oder „Iwein“ ablesen lässt: Riesen und Zwerge sind im Artusroman keine besonders großen oder besonders kleinen Märchengestalten. Sie sind vielmehr Figurationen der Intensität, wachsende oder schrumpfende Größen, gemessen an der *mâze* des Artushofes, die freilich nur solange existiert, wie das Phantasma des Königs via *name* und neuem *maere* durch den Wahrnehmungsapparat bewegt wird.

Der Artusroman des Strickers reagiert genau auf dieses Problem der sinnlichen Präsenz, indem er es in seinen Extremen durchspielt. Wie roter Mann und *gryllus* für die dämonisch verkehrten Bilder stehen - der eine für ein Erinnerungsbild ohne Bezug zur lebendigen Vorstellung, der andere für eine bloße *imago* ohne Anknüpfung an Erinnerung -, so *chanson de geste*- und phantastisch-romanhafte Dimension des „Daniel“ für die äußersten Gefährdungen des Erzählens von Artus. In der Konstruktion der reinen *memoria* marschieren Artus und seine Tafelrunde auf ihre Selbstdestruktion im Spiegelphantasma des monströs übersteigerten Eigenen zu; mitten in die Vereinigung aller zur Totalität des Festtableaus platzt in Gestalt des Riesenvaters die Gefahr eines Verschwindens des Königs und seiner Ritter, die sich am Ende aller Geschichten auf einer unerreichen Felsenspitze dem Hungertod des völligen Vergessenwerdens ausgesetzt sehen. Auch die regulativen Elemente *ratio* und *minne*, die jenen Exzessen des inneren Bildprozesses entgegenzusteuern hätten, erweisen sich in der Jurân-Episode als anfällig für krankhafte, nicht weniger vernichtende Störungen ihres Gleichgewichts. Sie zu stabilisieren, dient die *list*: nicht freilich die einer einzelnen Figur (beide Exponenten listigen Handelns, Daniel und der Riesenvater, verfangen sich im magisch-erotischen Netz Sandinôses), sondern die der Strickerschen Erzählkunst: die augenöffnende Intensität des *niuwen maere*.