



Jahrgang 1 (2018)

---

ESSAY

*Sonja Glauch*

## Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede?

Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers  
und ihr diegetischer Standort

mit Lektürehinweisen von Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch

Eingeladener Beitrag, publiziert im Februar 2018. Auf Wunsch der Autorin wurde dieser Beitrag  
in der sogenannten alten Rechtschreibung belassen.

Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« erscheinen online im BIS-Verlag der  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND](#)  
4.0, d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken  
unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)  
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

**G**eradezu eine Signatur der volkssprachlichen Literatur des späten Mittelalters sind Personifikationsdichtungen. Anreger und Anstifter für diese Form waren besonders spätantike Allegorien wie die ›Psychomachia‹ des Prudentius, die ›Hochzeit Merkurs und der Philologie‹ des Martianus Capella und die ›Consolatio Philosophiae‹ des Boethius. Der letztgenannte Text als Ich-Erzählung (Boethius wird im Kerker von der Dame Philosophie getröstet) lieferte ein homodiegetisches Modell, das in der mittellateinischen Dichtung im 12. Jahrhundert und im Altfranzösischen ab ca. 1200 aufgegriffen wurde. Alanus ab Insulis mit ›De planctu naturae‹ ist hier als wichtiger Vermittler zu nennen. Besonders nach dem afrz. ›Rosenroman‹ von ca. 1235/75 ergoß sich eine Welle von allegorischen Dichtungen vor allem über die romanischen Literaturen; Dichtungen, in denen der Erzähler im Gespräch mit Figuren erscheint, die Stellvertreter von psychischen Kräften, sozialen Zuständen oder Wissensdisziplinen sind und das Wort für diese führen, den Erzähler über ihr Metier belehren, seien sie nun die Liebe höchstpersönlich oder die Natura, die Armut, die Veritas. Figuren, deren Name sagt, wer sie sind, offenbaren ihre Bedeutung schon vor jeder expliziten Allegorese und machen eine solche meist unnötig. Darauf reagiert auch die gelegentliche Einschätzung der Forschung, es handle sich bei diesen Personifikationsdichtungen gar nicht um *Allegorie* im eigentlichen Sinn, weil hier ein Literalsinn und eine übertragene Bedeutung kaum auseinanderzuidividieren seien. Bei Personifikationen wie Frau Minne oder Frau Welt ist die Wegstrecke der Übertragung vom Konkreten zum Abstrakten extrem kurz, und diese Übertragung ist keine Entschlüsselung, sondern ein Automatismus. Dieses Modell der dichterischen Bedeutungsvermittlung ist im Mittelalter allerdings der bei weitem häufigere Typus – häufiger als deutungsbedürf-

tige und mithin auch entschlüsselungsfähige Allegorien in der Form reiner Metaphernkomplexe.

Im ›Rosenroman‹ begegnet das Erzähler-Ich beispielsweise den Damen Raison (Vernunft), den Herren Malebouche (Verleumdung) und Dangier (Herrschaft) und dem Gott Amor. Diese Personifikationen sind also Verkörperungen von Abstraktbegriffen, die im übrigen als Figuren immer das Geschlecht haben, das der Begriff als Wort im Altfranzösischen hat. Sie sind Helfer, Ratgeber oder Gegner im Streben des Ich nach der Rose. Das ihnen begegnende Ich ist ein junger Mann, vielleicht der typische edle Jüngling in Liebesstimmung und damit exemplarisch, aber gewiß nicht selbst eine Allegorie. Im ›Rosenroman‹ wie in den meisten derartigen Dichtungen wird die Begegnungssituation aus diesem Grund aus der Normalwelt herausgenommen und in einen Sonderraum verlegt, sei es räumlich (ein Spaziergang führt das Ich zu einem einsamen amönen Ort), sei es im Hinblick auf den Realitätsstatus. Im ›Rosenroman‹ sind sogar beide Techniken eingesetzt: Spaziergang des Ich, Eintritt in einen ummauerten Garten, und dies wiederum eingebettet in einen Traum. Ich umreiße dies nur, weil man im Hinblick auf die diegetische Struktur diese verbreitete Konstruktion für einen Normalfall mittelalterlicher Personifikationsallegorie ansehen kann. Die erzählte Welt, die Diegese, ist eine Welt, die der Erzähler nur als Gast betritt, weil Allegorien einen anderen Realitätsstatus haben als er selbst. Diese besuchte Welt existiert nicht real. Dennoch begegnen sich in dieser Welt die Personifikationen und der Erzähler; und um diese Begegnung zu ermöglichen, werden die abstrakten Konzepte ja gerade als menschliche Figuren verkörpert.

Daß das Verhältnis zwischen Erzähler und Diegese bei allegorischen Ich-Erzählungen generell ein besonderes ist, liegt natürlich auch daran, daß die Erzählhandlung eine doppelte Aufgabe hat: Sie entwirft eine Szene, ein Geschehen, also das, was wir als Diegese begreifen, aber sie vermittelt zugleich eine zweite, eine abstrakte Bedeutungsschicht, eine Übersetzung des diegetischen Geschehens in eine allgemeingültige Wahr-

heit, was vom schöpferischen Prozeß her umgekehrt als die Übersetzung oder Einkleidung einer lehrhaften Aussage in einen bildhaften Vorgang zu verstehen ist. Das Innerdiegetische hat also immer schon die Tendenz, sich zu verflüchtigen in einen Gehalt, der nicht-narrativ ist, und von diesem entkörperlicht zu werden. Wenn ein Erzähler-Ich in der Diegese auftritt, dann ist dieses Ich eine Figur, die nichts bedeutet und in gewisser Weise einen Fremdkörper in der Allegorie darstellt, soweit diese eine bildhaft und szenisch eingekleidete *W i s e n s* repräsentation ist. Zusätzlich wird auch die Relation von Erzähler und Erzähltem zum Paradox, denn einerseits ist ganz klar der szenische Entwurf eine artifizielle Leistung des Verfassers und das Erzählte als Fiktion markiert und verstanden, andererseits läßt der Verfasser sich selbst innerhalb des Erzählten als ahnungslos und belehrungsbedürftig auftreten. Das wäre nach dem Muster neuzeitlichen unzuverlässigen Erzählens gut in den Griff zu bekommen, wenn hier nicht die behauptete Identität von Autor und Erzähler der eigentliche Clou der Texte wäre.

Allegorie ist außerdem grundsätzlich sprachlogisch eine harte Nuß, weil diese Technik uneigentlicher Rede einerseits eng mit der Metapher verwandt ist und sehr oft der antiken Rhetoriklehre folgend als erweiterte Metapher begriffen wird, andererseits Metaphern immer Sprachbilder bleiben und mithin nie konkretisiert in der erzählten Welt auftauchen, Allegorien aber die Möglichkeit haben, genau das zu tun. Ein mittelhochdeutsches Textbeispiel mag das illustrieren:

Übermuot diu alte  
diu rîtet mit gewalte,  
untrewe leitet ir den vanen.  
girischeit diu scehet dane  
ze scaden den armen weisen.  
diu lant diu stânt wol allîche en vreise.  
(MF Namenlos V; cgm 5249/42a)

Man begegnet hierin einer lyrischen Mini-Personifikationsallegorie, die man wahlweise als bloße Redeweise über den Zustand der Welt oder als

bildgewaltiges Szenario eines Truppenaufmarsches verstehen kann. Die Alternative zeigt, daß das Sprachverfahren der Allegorie die Kraft haben kann, eine Diegese überhaupt erst entstehen zu lassen. Das sollte keine Überraschung sein, denn darin besteht gerade der Witz der Allegorie. Wie man ein solches Gleiten zwischen Metapher und Allegorie erzähltheoretisch fassen soll, scheint jedoch schwierig, da es eben nicht objektiv, linguistisch bestimmbar ist, ob hier eine Erzählung vorliegt oder nicht und mit ihr eine erzählte Welt oder nicht.

Allegorie an und für sich und in ihren üblichen Ausprägungen wäre also schon ein interessanter Gegenstand für die Narratologie. Ich enge meinen Gegenstand ein auf die Gesprächssituation zwischen Erzähler und Personifikation und die narratologische Perspektive auf das Verhältnis zwischen diesen beiden Figuren und der Diegese, wobei ich den Normalfall mit dem ›Rosenroman‹ oder der ›Consolatio‹ des Boethius schon umrissen habe: Das Gespräch findet in der erzählten Welt statt bzw. die erzählte Welt ist poetisch erschaffen, um diesem Gespräch einen Raum zu geben. Darin tummeln sich dann auch meist nur nicht-reale Figuren. Ich will im weiteren einige anders geartete und daher vielleicht diskussionswürdige Konstellationen vorstellen; zunächst den Fall, daß die Personifikation klar außerhalb der Diegese agiert, und dann etwas ausführlicher den eigentlich »trojanischen« (im Sinne von Lembke [u. a.] 2018) oder metaleptischen Fall, in dem der diegetische Ort schwierig bestimmbar ist.

Die erste Stelle ist eine wohlbekannte. Im ›Iwein‹ Hartmanns von Aue trennt sich der Protagonist von seiner frisch errungenen Ehefrau gleich nach der Hochzeit. Iwein reist mit dem Hof ab, um sich weiter ritterlich zu betätigen, Laudine bleibt daheim. An dieser Stelle, V. 2971ff., schiebt Hartmann eine Digression von gut 50 Versen ein.

Dô vrâgte mich vrou Minne

des ich von mînem sinne  
niht geantwurten kan.

sî sprach ›sage an, Hartman,

gihstû daz der küene Artûs

- hern Íweinen vuort ze hús  
und liez sîn wîp wider varn?<  
done kund ich mich niht baz bewarn,  
wan ich sagt irz vür die wârheit:  
2980 wan ez was ouch mir vür wâr geseit.  
sî sprach, und sach mich twerhes an,  
>dune hâst niht wâr, Hartman.<  
>vrouwe, ich hân entriuwen.< sî sprach >nein.<  
der strît was lanc under uns zwein,  
unz sî mich brâhte uf die vart  
daz ich ir nâch jehende wart.  
er vuorte dez wîp und den man,  
und volget im doch dewederz dan,  
als ich iu nû bescheide.
- 2990 sî wehselten beide  
der herzen under in zwein,  
diu vrouwe und her Íwein:  
im volget ir herze und sîn lîp,  
und beleip sîn herze und daz wîp.  
Dô sprach ich >mîn vrou Minne,  
nu bedunket mîne sinne  
daz mîn her Íwein sî verlorn,  
sît er sîn herze hât verkorn:  
wan daz gap im ellen unde kraft.
- 3000 waz touc er nû ze rîterschaft?  
er muoz verzagen als ein wîp,  
sît wîbes herze hât sîn lîp  
und sî mannes herze hât:  
sô üebet sî manliche tât  
und solde wol turnieren varn  
und er dâ heime daz hús bewarn.  
mir ist zewâre starke leit  
daz sich ir beider gewonheit  
mit wehsel sô verkêret hât:
- 3010 wan nûne wirt ir deweders rât.<  
Dô zêch mich vrou Minne,  
ich wære kranker sinne.  
sî sprach >tuozuo dînen munt:  
dir ist diu beste vuore unkunt.  
dich geruorte nie mîn meisterschaft:

ich bin ez Minne und gibe die kraft  
 daz ofte man unde wîp  
 habent herzelösen lîp  
 und hânt ir kraft doch deste baz. <  
 3020 dô engetorst ich vrâgen vûrbaz:  
 wan swâ wîp unde man  
 âne herze leben kan,  
 daz wunder daz gesach ich nie  
 doch ergienc ez nâch ir rede hie.  
 ichn weiz ir zweier wehsel niht:  
 wan als diu âventiure giht,  
 sô was her Îwein âne strît  
 ein degen vordes und baz sît.  
 (Hartmann von Aue, ›Iwein‹, V. 2971–3028;  
 hervorgehoben sind die narrativen Passagen)

Die Digression beginnt, indem Frau Minne dem Erzähler ins Wort fällt: Sag mal, Hartmann, willst du behaupten, daß Artus Iwein mitgenommen hat und seine Frau nach Hause zurückkehren ließ? (V. 2974–77) Der Erzähler sagt, so habe man es ihm berichtet, so sei es also gewesen. Frau Minne spricht ihm ab, die Wahrheit zu sagen (V. 2978–82). Es folgt ein Streitgespräch, das nur in den ersten Versen stichomythisch dramatisiert dargeboten und ansonsten summarisch zu dem Ende gebracht wird, daß der Erzähler sich bekehren läßt zu einer anderen Auffassung: *er vuorte dez wîp und den man, / und volget im doch dewederz dan, / als ich iu nû bescheide* (V. 2987–89). Die Paradoxie wird sofort aufgelöst durch den altbekannten Herzenstauschtopos: *sî wehselten beide / der herzen under in zwein, / diu vrouwe und her Îwein: / im volget ir herze und sîn lîp, / und beleip sîn herze und daz wîp* (V. 2990–94). Man könnte folglich sagen, der Einwurf der Frau Minne ist inszeniert, um eine recht abgegriffene uneigentliche Rede auf überraschende, verlebendigte Weise einzuführen. Diese Inszenierung ist selbstironisch, weil der Erzähler so tut, als sei er nur zu literaler Narration fähig. Diese Ironisierung wird noch weiter vorangetrieben, wenn danach der Erzähler treuherzig vorträgt, daß er es für eine ganz schlechte Idee halte, wenn Iwein nun ein zaghaftes Frauen-

herz besitzt, und daß dann besser Laudine auszöge und Iwein daheim das Haus hütete (V. 2995–3010). Frau Minne schneidet ihm das Wort ab (V. 3013) und nennt ihn einen Hohlkopf (*krankter sinne*), aber auch jemanden, der die Kraft der Minne nie kennengelernt habe (V. 3015). Der Erzähler traut sich nicht, weiter zu fragen, und wendet sich zurück zur Handlung, indem er noch einmal kundtut, solche Vorgänge nicht zu kennen (V. 3020–28). Er bleibt also beim wörtlichen Verstehen metaphorischer Formeln: *wan swâ wîp unde man / âne herze leben kan, / daz wunder daz gesach ich nie* (V. 3021ff.). Das Publikum weiß es besser, es kennt die Konventionalität solchen Sprechens und darf den Erzähler in seiner gespielten Naivität belächeln.

Diese komische Einlage ist natürlich im Hinblick auf die Medialität, Performativität und Theatralität des höfischen Erzählens aufschlußreich. Mir geht es jedoch nur um die Frage, an welchem Ort, auf welcher Bühne man sich diesen kleinen Streitdialog eigentlich vorstellen soll. Daß Frau Minne im Vorgang des Erzählens, ja im Vortrag selbst einhakt, scheint offensichtlich. Auch daß das Ich des heterodiegetischen Erzählers sich vernehmen läßt und daß sich das Gespräch um die Gestaltung der erzählenden Rede dreht, spricht für seine Verortung auf der Ebene des Erzählens, also dort, wo Kommentare und Reflexionen des Erzählers ihren üblichen Platz haben. Interessant ist aber, daß das Gespräch im Präteritum erzählt wird, anders als es für Kommentare und Reflexionen üblich ist. Wir haben hier also keine präsentische Inszenierung, wie sie etwa für fingierte Publikumsreaktionen genutzt wird, und so läßt sich auf die Frage, was eigentlich das *dô* meint, das die Digression einleitet, keine rechte Antwort geben.

Der Vergleich mit einer noch prominenteren Stelle ist vielleicht aufschlußreich, nämlich mit dem Beginn des 9. Buches des ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Hier fehlen jegliche Inquit-Formeln, ein Gespräch beginnt abrupt und verrätselt, die Identität des Gegenübers muß der Sprecher erst ertasten:

- Tuot ûf. wem? wer sît ir?  
ich wil inz herze dîn zuo dir.  
sô gert ir zengem rûme.  
waz denne, belîbe ich kûme?  
mîn dringen soltu selten klagn:  
ich wil dir nu von wunder sagn.  
jâ sît irz. frou âventiure?  
wie vert der gehiure?  
ich meine den werden Parzivâl,  
433,10 den Cundrie nâch dem grâl  
mit unsüezen Worten jagte,  
dâ manec frouwe klagte  
daz niht wendec wart sîn reise.  
von Artûse dem Berteneise  
huop er sich dô: wie vert er nuo?  
den selben mæren grîfet zuo.  
ober an freuden sî verzagt,  
oder hât er hôhen prîs bejagt?  
oder ob sîn ganziu werdekeit  
433,20 sî beidiu lang unde breit,  
oder ist si kurz oder smal?  
nû prîevet uns die selben zal.  
waz von sînen henden sî geschehen.  
hât er Munsalvæsche sît gesehen  
unt den süezen Anfortas,  
des herze dô vil siufzec was?  
durch iwer güete gebt uns trôst,  
op der von jâmer sî erlôst.  
lât hoeren uns diu mære.  
433,30 ob Parzivâl dâ wære,  
Beidiu iur hêrre und ouch der mîn.  
nu erliuhtet mir die fuore sîn:  
der süezen Herzeloyden barn,  
wie hât Gahmurets sun gevarn,  
sît er von Artûse reit?  
ober liep od herzeleit  
sît habe bezalt an strîte.  
habt er sich an die wîte,  
oder hât er sider sich verlegn?  
434,10 sagt mir sîn site und al sîn pflegn.

nu tuot uns de âventiure bekant,  
er habe erstrichen manec lant  
[...]

(Wolfram von Eschenbach, ›Parzival‹ 433,1–434,12; hervorgehoben sind die direkten Apostrophen der *Âventiure*, die deren persönliche Anwesenheit suggerieren. Die Anführungszeichen der Edition habe ich entfernt, um das Irritationspotential in der zeitgenössischen Rezeption klarer werden zu lassen.)

Hier ist es die *Aventiure*, also die zu erzählende Geschichte selbst, die im Roman zuvor schon dutzendfach in Sätzen wie *als uns diu âventiure giht* (158,13) eine halbpersonifizierte Rolle gespielt hatte und nun erstmals als tatsächliche Figur mit eigenem Redebeitrag auftritt. Der Dialog plaziert wohl nicht zufällig wieder mit dem Motiv des Herzens ein Uneigentlichkeitsignal, auch wenn dieses jetzt nicht getauscht, sondern als Behauptung betreten werden soll. Auch hier reagiert der Erzähler mit dem Wörtlichnehmen des Sprachbildes. »Ich will zu dir in dein Herz« – »Da ist doch kein Platz für Euch!« Die *Aventiure* macht diese Konkretisierung jedoch mit: »Na und? Wenn ich da nur mit Mühe reinpasse, dann hast du trotzdem keinen Grund, dich über die Enge zu beklagen. Ich werde dir jetzt nämlich etwas Verwunderliches berichten.« Der Rest des Gesprächs besteht aus Fragen des Erzählers über das zwischenzeitliche Geschick des Protagonisten, die für das Publikum den vorausgegangenen Cliffhanger ins Gedächtnis zurückrufen und Spannung neu aufbauen. Da die ganze Stelle dialogisch ist, gibt es keine noch so schwundstufige Narration dieser Begegnung. Das macht ihre Situierung einfacher: Wir lesen das so, und mutmaßlich hörte es ein Rezipient damals auch so, als ob das Gespräch direkt im Vortrag als eine spontane Unterbrechung der Erzählerrede stattfinde. Damit stimmt zusammen, daß andere Erwähnungen der *âventiure* als Gewährsfrau des Erzählers fast immer präsentisch formuliert sind: *als uns diu âventiure saget* (12,3); *als mir diu âventiure giht* (15,13), *den nennet d'âventiure alsus* (101,30); aber auch *als mir diu âventiure swuor* (58,16). Die diegetische Ordnung ist unproblematisch: die *Aventiure* als

Person ist als im Akt der Narration anwesend, natürlich fiktiv anwesend, zu denken und somit ganz klar extradiegetisch.

Soweit also eine erste Orientierung an gängigen Einsatzformen der Personifikationsallegorie: entweder ist das Gespräch des Erzählers mit den allegorischen Figuren der Gegenstand des Textes, dann generiert die Erzählung von dieser Begegnung eine Diegese, und die Erzählung ist homodiegetisch; oder es ist bei einer heterodiegetischen Erzählung wie dem Artusroman außerhalb der Diegese angesiedelt. Im zweiten Fall spricht das *erzählende Ich* mit der Allegorie, im ersten Fall das *erzählende Ich*. Das Beispiel Hartmanns hat aber schon gezeigt, daß es Fälle gibt, die sich dieser Unterscheidung nicht gänzlich unterwerfen. Zwar ist auch dort Frau Minne Assistenzfigur des Erzählers, dennoch scheint für sie eine Art Nebendiegese eingerichtet zu sein.

Aber auch aus der Diegese heraus kann die Grenze, die man für eine erzähllogisch feste zu halten geneigt ist, durchlässig werden. Hierfür soll mein letzter Beispieltext stehen, der um 1365 entstandene altfranzösische ›Voir dit‹ des Guillaume de Machaut. Machaut ist der Verfasser von ca. zwanzig späthöfischen Versdichtungen, eigentlich *Vers redens* gemäß dem Gattungsbegriff des *dit*. Den Kern des Typus bilden nicht die Themen oder Stoffe, sondern die Redehaltung (ein gebildeter Dichter spricht in der ersten Person) und die Lehrhaftigkeit. Machauts *dits* sind fast alle erzählend und fast alle allegorisch. Der ›Voir dit‹, eine Ich-Erzählung mit autobiographischem Gestus, nennt sich ›Wahre Erzählung‹; er berichtet von einer ca. dreijährigen Spanne im Leben des gealterten Hofdichters. Im Prolog verspricht Guillaume zu berichten *toute maventure*, die als etwas *douce, plaisant et delitable* ihm geschehen sei und ihm Trost gab, als er freudlos war. Die sich zutragende Geschichte ist die der Liebe zu der jungen Toute-Belle, Allerschön, wie die Dame mit einem allegorischen Decknamen genannt wird. Das unter dem Vorzeichen der höfischen Liebe Ungewöhnliche ist nun, daß es die junge Frau ist, die in Fernliebe zu dem berühmten Liederdichter entbrennt und ihm diese Liebe durch einen

Boten und ein von diesem überbrachtes Rondeau anträgt. In und mit diesem Rondeau bekennt ein weibliches Ich einem Mann, den sie nie gesehen habe, ihre Liebe: *Celle qui onques ne vous vit / Et qui vous aime loiaument* (V. 203f.). Dieser Liebesantrag ist der Trost und die *aventure*, die dem in einer Gemüts- wie Schaffenskrise versunkenen Dichter unverhofft zustoßen, die ihn mit einem Schlag gesunden lassen und seine poetische Energie wieder anfachen. Es entspinnt sich eine Liebe in Briefen und Liedern, die zugleich ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis im Liederdichten ist, eine dialogische Liebesgeschichte, die nicht nur die hin- und hergesandten Briefe in die Erzählung inseriert, sondern auch die Lieder sowohl des Meisters Machaut als auch der Schülerin Toute-Belle. Dieser ungewöhnliche dokumentarische Gestus wird wiederum mit einer Bitte der Dame begründet. Die nachträgliche Sammlung der Korrespondenz und Rahmung durch eine Erzählung als ein Buch geschieht also auf Befehl der Dame, und dieses Buch erzählt somit von seiner eigenen Entstehung. Als es fertig ist, enthält das Buch, der ›*Livre du Voir dit*‹, 63 Lieder und 46 Briefe in Prosa, die eingebettet sind in die paarreimenden Achtsilber der erzählenden und reflektierenden Erzählerrede, insgesamt über 9000 Verse.

Als ein früher Briefroman ist der ›*Voir dit*‹ auch ein Roman über die Fernliebe, über die Tücken des Postverkehrs, über den Argwohn gegenüber beteiligten Dritten als Liebesboten und Verleumder, über die Fetischisierung von Schriftstücken und über die Unzulänglichkeit von formelhafter Sprache und Liebesrhetorik, d. h. über die Unzulänglichkeit der Sprache der Liebe überhaupt. Aber zu dieser poetologischen Befassung mit den eigenen Liedern kommt ein zweites Interesse: die Darstellung der Unwägbarkeiten und Gesetzmäßigkeiten der Liebeskommunikation, die das Paar in seinen Briefen ausagiert. Wie jede solche Kommunikation ist sie dem Protagonisten nicht Gesprächig genug. Ungeduldig wird auf Antwort gewartet, es werden Liedtexte falsch verstanden und Briefe im Affekt geschrieben, Mißverständnisse führen zu Anschuldigungen und Überreak-

tionen; wenn die Korrespondenz stockt, werden Träume befragt, später Ausflüchte gesucht, Verleumdungen bereitwillig geglaubt, ein Schreibembargo verhängt – all dies primär von Seiten des Ich. Die ›wahre‹ Erzählung des ›Voir dit‹ ist somit auch eine Suche nach der Wahrheit hinter der Sprache – der Rede des Anderen, der Rhetorik der Liebe, der Zeichen (Tränen auf einem Brief).

In diesem Zusammenhang ist nun die Rolle von Uneigentlichkeit und Allegorie bemerkenswert. Zunächst einmal infiziert poetische Metaphorik im Stil des ›Rosenromans‹ auch die erzählte Welt, weil die beiden gebildeten Protagonisten sie in ihrer Kommunikation wie selbstverständlich benutzen, zugleich als artifizuell-poetische Redeweise und als dezente Chiffrierung erotischer Dinge, die allerdings – gewiß absichtlich – so weit reicht und alles so einnebelt, daß unklar bleiben muß, ob es außerhalb der Chiffrierung der Worte je zu Werken kam. Ich erinnere: der Erzähler ist ein alter Mann in seinem letzten Liebstaumel, aber er ist ein Dichter im Vollbesitz seiner poetischen Kraft. Daß sich im Erzählen eines Dichters über sein Sprechen als Dichter die Ebenen von Erzählen und Erzähltem annähern, ist wenig verwunderlich. Es gehört zur Kunst dieses Textes, daß solche literarischen Anspielungen zugleich Realitätseffekte wie Allegoriesignale liefern. Der autobiographische Gestus, die Selbstreflexion über das dichterische Tun und die Situierung in einer realistischen Welt mit Kalenderdaten, Ortsangaben und einem ›echten‹ sozialen Umfeld schaffen alleamt den Realitätseindruck, der sich im Namen des ›Voir dit‹ vermutlich widerspiegelt. Zugleich läuft die Sinngenerierungsmaschine in diesem Text genauso auf Hochtouren wie in den vollständig allegorischen Entwürfen der Zeit. Sofern Bedeutungsträchtiges durch eingebettete Binnenerzählungen, durch Träume, durch Gespräche mit Ratgebern und Freunden in die Erzählung eingebracht wird, stört dies den Realitätseffekt und die diegetische Struktur nicht. Aber was geschieht eigentlich, wenn dann doch Personifikationen auftreten?

Auf der Rückreise nach Reims, kommend von einer beglückenden Begegnung mit der Geliebten in Paris, unbelästigt von der Wegelagerei einer bretonischen Brigantentruppe, die für die 1360er Jahre und diese Gegend historisch belegt ist (hier also solideste Realismen), kommt Guillaume auf eine amöne Ebene und trifft dort eine adrette Dame in höfischer Begleitung:

Si men alay iolis et gais  
Et passay les guez et les gais  
De larcheprestre et des bretons  
Que ne prisoie .ij. boutons  
Tant que ie vins en une plainne  
De tous biens et de bon air pleinne  
Et la une dame encontray  
Qui de tornu iusqua courtray  
Non de paris iusqua tarente  
Navoit si belle ne si gente  
Et si estoit acompaignie  
De bele et bonne compaignie  
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4310–21)

And I proceeded along, gay and jolly, / Passing through the pickets and watch / Of the Archpriest and the Bretons, / Not giving them any thought / Until at last I came onto a plain / Filled with good air and all kinds / Of pleasant things, there meeting a lady / Who was prettier and more genteel / Than any other from Tournus to Courtrai, / No, from Paris to Tarento. / And she was accompanied by / A fair and lovely entourage.

Sie nähert sich ihm, spricht ihn beim Namen an, greift nach seinem Zügel und sagt, sie nehme ihn jetzt gefangen. Er möchte natürlich wissen, wer ihn ohne Herausforderung angreife. Sie widerspricht, und nun ein interessanter Satz des Erzählers: sie wechselt vom ›Ihr‹ zum ›Du‹.

Et quant la bele maprocha  
De pres? par mon nom me hucha  
Et getta sa main a ma bride  
[...]  
Vous mavez pris sans deffiance  
Si me dist ne vous y fiez

Qui meffait il est deffiez  
Et vous mavez griefment meffait  
Sen corrigeray le meffait  
Après aussi com par courrous  
Me dist tu? et laissa le vous  
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4322–25, 4337–43)

And when that beauty neared me, / Coming close, she called me by name, / Thrusting her hand on my bridle, [...] »You've taken me without issuing a defiance.« / And she told me: »Don't be so sure about it. / Whoever does wrong has fair warning. / And you have grievously injured me. / So this misdeed I'll correct.« / Afterward, just as if in anger, / She addressed me familiarly, abandoning the vous.

Das dürfte neben dem raumsemantischen Signal das zweite Allegoriesignal sein, denn allegorische Damen benutzen offenbar immer das Du, um einen Menschen anzureden; eine konventionelle Störung in der Konsistenz der Bildebene. Die Dame hält Guillaume nun eine längere Standpauke:

Ne tay ie pas reconforte  
Et ioie de long aporte  
Et donne deduit et leessee  
Et fait ioie de ta tristesse  
[...]  
Et tu ne me prises .i. double  
Ne tu nas encor de moy dit  
Rien despecial en ton dit  
Ne rendu grace ne loange  
Tu le scez bien di le voir man ge  
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4344–47, 4367–71)

»Have I not comforted you, / Brought you happiness from afar, / Afforded you delight and pleasure, / Transformed your sadness into joy? [...] And you don't value me a pennysworth, / Having not yet said anything special / About me in your poem; / You've accorded me neither thanks nor praise. / This you know quite well. Tell the truth. Do I lie?«

Die Dame klagt: »Habe ich dich nicht immer umsorgt, dir Glück und Freude geschenkt, habe ich nicht für dich gekämpft, mit meinem Schwert, das gut schneidet? Wenn Honte (Schande) dich attackierte, wenn Desir dich angriff, habe ich dich nicht immer gut verteidigt? Immer bin ich für dich da, ohne daß du mich bitten mußt, und ich bin dir keinen Pfennig wert, denn du hast noch nichts über mich in deinem Gedicht gesagt. Keinen Dank, kein Lob!« Er darauf: »Hübsche Rede, und vielleicht wahr, aber sagt mir doch bitte Euren Namen, damit ich mich entschuldigen kann.«

Je li dis par sainte ysabel  
Ma dame vous parlez moult bel  
Et puet estre que dites voir  
Mais ie vorroie bien savior  
Vostre nom si mexcuseroie  
Par devers vous se ie pooie  
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4372–77)

I said to her: »By saint Isabel, / My lady, you speak quite prettily, / And tell,  
perhaps, the truth. / Yet I would very much like to learn / Your name for I  
would make my excuses / To you if I could.«

Die Dame antwortet: »Mein Name ist Esperance, und hier sind Mesure und Attemprance, Bon Avis (Guter Rat) und Confort d'Ami (Freundes-trost), die mich immer begleiten und dir guten Dienst erwiesen haben, nicht aus Verpflichtung, sondern aus Großzügigkeit.«

Elle dist Jay nom esperance  
Vois ci mesure et attemprance  
Bon avis et confort damy  
Qui sont toudis aveques my  
Et qui tont fait maint biau servise  
Non par devoir? mais par franchise  
(Guillaume de Machaut, ›Voir dit‹, V. 4378–83)

She said: »My name is Hope. / Here are Moderation and Temperance, /  
Good Advice and Friend's Comfort, / Who always accompany me, / And they  
have done you much fine service, / Not from obligation, but generosity.«

Guillaume bekennt sich schuldig ohne Ausflüchte. Es gibt eine kleine Urteilsfindungsszene mit den anderen Damen, und auferlegt wird ihm als Strafe, daß er etwas dichten müsse, nämlich einen *Lai de Esperance* (V. 4414), was er natürlich tut, sobald er heimgekehrt ist. Jene umfangreiche lyrische Dichtung, die nach Vers 4461 in die Erzählung inseriert ist, bildet dann ganz zufällig die Mitte des gesamten Textes.

Man sieht leicht, daß die Dame Hoffnung in der Tradition des ›Rosenromans‹ steht, wo Personifikationen externalisierte Seelenzustände des liebenden Subjekts und des Liebesobjekts sowie situative Umstände ihrer Liebe sind. Der Überfall der Hoffnung auf Guillaume ließe sich quasi übersetzen in das plötzliche Aufmerksamwerden auf die Kraft und Notwendigkeit der Hoffnung, die in der Tat in der ganzen vorangegangenen Texthälfte nie erwähnt worden war. In dieser Hinsicht könnte die Begegnung einfach eine Verbildlichung einer bestimmten Phase des Liebesprozesses sein. Die Personifikation beschwert sich aber nicht allein über mangelnde Aufmerksamkeit des Protagonisten Guillaume, sondern über fehlende Erwähnung im Gedicht. Damit steht die Dame Hoffnung auch in der Tradition solcher Figuren, die ich Assistenzfiguren des Erzählers genannt habe, die ihre Gespräche mit dem erzählenden Ich führen und außerhalb der Diegese stehen. Guillaume de Machaut inszeniert hier jedoch ein besonders intrikates Spiel, das man vermutlich auf verschiedene Weise verstehen kann. Es fällt nämlich auf, daß der allegorische Überfall durch die Damen, das allegorische Signifikans eines mentalen Vorgangs, selbst noch einmal ein Komplement in der erzählten Wirklichkeit hat, nämlich den ausgebliebenen Überfall durch die Wegelagerer. Diese Doppeldeutigkeit wird nach der Begegnung noch einmal aufgegriffen, wenn Guillaume zu seinem Knappen sagt: »Laß uns auf der Hut sein, gefährliches Gebiet, laß uns schneller reiten, viele Räuber hier, die Gefangene nehmen und sie

bestehlen.« Wie nun diese dreistellige Relation (Wegelagerer, berittene Damentruppe, Abstrakta) aufzufassen ist, läßt sich kaum auf Anhieb klären. Die Begegnung mit der Figur der Esperance, die schon durch ihre Referenz auf den Erzähltext selbst die Grenzen der Diegese durchlässig werden läßt, könnte von den Briganten und Räubern bloß semantisch Aspekte von Gewalt und Gefahr erben, sie könnte aber auch im Sinne einer Substitution ins Reich der Fiktion und Imagination verwiesen sein; aber wäre das dann die Imagination des erlebenden Ich (das quasi so in Liebesgedanken hängt, daß es eine ordinäre Begegnung auf der Straße als allegorische Vision erlebt) oder die poetische Fiktion des erzählenden Ich? Die Erzählung macht keine Anstalten, das zu ordnen und ontologisch Klarheit zu schaffen. Sie verweigert also die Einhegung der Allegorie, wie sie sonst in mittelalterlichen Erzählungen im erzählten Eintritt in eine Traumwelt oder in eine bedeutungsschwangere Topologie geleistet wird. Die im Titel meines Beitrags gestellte Frage, ob hier und in vergleichbaren Fällen mit Diegesegrenzen und Realitätsebenen gespielt wird oder ob es sich um schlichte uneigentliche Rede handelt, läßt sich deshalb nicht eindeutig beantworten. So wie das Sprachverfahren der Personifikation eine Diegese generieren kann, aber nicht muß, rezipientenabhängig, so kann die Dame Esperance in der realistisch erzählten Welt des Jahres 1362 als befremdlicher Eindringling wirken – und genauso überzeugend als bildliches Element einer Lehrrede über das Wesen der Liebe erscheinen. Möglicherweise heißt Verstehen von Dichtungen dieser Machart, das eine und das andere oszillieren zu lassen und letztlich in der Schwebelage zu halten. Diese Schwebelage erfaßt dann aber auch die Erzählinstanz, die einerseits als derjenige erscheint, der kunstfertig über Sprachbilder verfügt, andererseits als derjenige, der von allegorischen Damen, die er selbst zum Leben erweckt hat, belächelt, zurechtgewiesen und mit dichterischen Hausaufgaben beauftragt wird. Das erzählende Ich – der Autor – begibt sich also in ein selbstironisches Spiel, in dem es/er poetische Meisterschaft und poetische Selbstverkleinerung zugleich demonstrieren kann.

## Primärliteratur

- Guillaume de Machaut: *Le livre dou Voir Dit* (The Book of the True Poem), ed. by Daniel Leech-Wilkinson/R. Barton Palmer, New York 1998 [hierauf auch die englischen Übersetzungen].
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1: Texte. 38., erneut rev. Aufl., Stuttgart 1988.
- Hartmann von Aue: *Iwein*. 4., überarb. Aufl. Text der siebenten Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin/New York 2001.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 2003.

## Weiterführende Lektürehinweise

von *Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch*

Zum Begriff »trojanisches Erzählen« (S. 5) vgl. Astrid Lembke [u. a.]: *Trojanisches Erzählen. Narrationseffekte an den Grenzen der Diegese und einige Überlegungen zu den Regeln der Erzählkultur des Mittelalters*, *BmE* 1 (2018), S. 65-85 ([online](#)).

Die Allegorie als Faszinationsform der höfischen Dichtung des Mittelalters ist – sicherlich nicht zuletzt wegen ihrer schwer aufzulösenden Doppelnatur als rhetorische und ontologische Sprachoperation – von der Erzähltheorie, wie sie primär an der Romanliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, bislang mit wenig Aufmerksamkeit bedacht worden.

Auf Gérard Genette gehen die heute grundlegenden narratologischen Konzepte der Diegese als der Welt, in der die erzählte Geschichte spielt, und der Metalepse als einer Grenzüberschreitung zwischen der Welt, »in der man erzählt, und der [Welt], von der erzählt wird« (Die Erzählung, München 2010, S. 153), zurück. Er hat eine eigene Studie (*Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004) den Irritationsmomenten gewidmet, die rhetorischen Figuren wie der Metapher entspringen, wenn diese wörtlich

genommen werden (vgl. John Pier: *Metalepsis*, in: Hühn, Peter [u. a.] [Hrsg.]: *The living handbook of narratology* [online]). Dabei ist zugleich zu berücksichtigen, daß Genette in seiner ausführlicheren Studie den Begriff der Metalepse ausdehnt auf Phänomene der Rückkopplung zwischen realer Welt und textinterner Fiktion, was für mittelalterliches Erzählen gesondert zu diskutieren wäre.

Genettes Modell wäre darüber hinaus auf die Allegorie auszuweiten. Ein solchermaßen verstandenes Konzept der Metalepse, das sich nicht auf die ontologische Perspektive beschränkt, wäre wohl auf eine fruchtbare Weise in Bezug zu setzen zu dem linguistischen Ansatz von Paul Michel: *Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede*, Bern [u. a.] 1987. Gegenwärtig finden sich Überlegungen zur direkten Anwendung des Konzepts der narrativen Metalepse nach Genette auf Beispiele älterer Texte bei Siegmar Döpp: *Narrative Metalepsen und andere Illusionsdurchbrechungen: Das spätantike Beispiel Martianus Capella*, in: *Millennium 6* (2009), S. 203–221, sowie bei dems.: *Metalepsen als signifikante Elemente spätlateinischer Literatur*, in: Eisen, Ute E./Möllendorff, Peter von (Hrsg.): *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, Berlin/Boston 2013 (*Narratologia* 39), S. 431–465 (vgl. auch die Einleitung der Herausgeber ebd., S. 1–9).

Sofern man für die Auftritte von Personifikationen im Gespräch mit dem Erzähler den Begriff der Metalepse verwenden will, zeichnet sich ab, daß deren Funktion dann anders zu bestimmen ist als in den von Genette überblickten (neuzeitlichen) Literaturen. Statt »eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch« (Genette 32010, S. 152), zu haben, dienen die vorgestellten Oszillationen zwischen Redefigur und tatsächlicher Figur sicherlich dazu, dichterische Kunstfertigkeit explizit auszustellen und Autorschaft bzw. persönliche Erzählerschaft in Anflügen von Narrativierung zu konkretisieren. Nicht zufällig nimmt die spätmittelalterliche Ich-Erzählung einen ihrer Ausgangspunkte bei der Konstellation des Gesprächs eines ›Dichters‹ mit Personifikationen (zur allego-

rischen Ich-Erzählung vgl. Stephanie A. Viereck Gibbs Kamath: *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*, Cambridge 2012).

Narratologisch geprägte Überlegungen zum Status der Allegorien in der deutschsprachigen mittelalterlichen Dichtung, insbesondere bei Hartmann, Wolfram und in spätmittelalterlichen Romanen, finden sich bei Corinna Laude: »Hartmann« im Gespräch – oder: Störfall ›Stimme‹. Narratologische Fragen an die Erzählinstanz des mittelalterlichen Artusromans (nebst einigen Überlegungen zur Allegorie im Mittelalter), in: Abel, Julia [u. a.] (Hrsg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, Trier 2009 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 71–91; bei Katharina Philipowski: *Die Grenze zwischen *histoire* und *discours* und ihre narrative Überschreitung. Zur Personifikation des Erzählens in späthöfischer Epik*, in: Knefelkamp, Ulrich/Bosselmann-Cyran, Kristian (Hrsg.): *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. 11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder, Berlin 2007, S. 270–284; sowie bei Sandra Linden: *Frau Aventiure schweigt. Die Funktion der Personifikationen für die erzählerische Emanzipation von der Vorlage in Wolframs ›Parzival‹*, in: Ridder, Klaus [u. a.] (Hrsg.): *Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext*. Tübinger Kolloquium 2012, Berlin 2014 (Wolfram-Studien 23), S. 359–387, insb. S. 382ff.

Die drei genannten Studien verzichten zwar auf den Begriff der Metalepse, insbesondere bei Philipowski ist das Konzept jedoch implizit präsent, wenn sie an der Allegorie der Aventiure Grenzüberschreitungen zwischen *histoire* und *discours* und deren interpretatorische Konsequenzen beschreibt. Der erzählhierarchischen Verortung des Wolfram-Frau Aventiure-Dialogs widmet sich außerdem auch Henrike Lähnemann, die u. a. auf die Inszenierung von Machtverhältnissen – etwa durch unterschiedliche Anredeformen – aufmerksam macht (Haken schlagende Reden. Der Beginn des neunten Buches des Parzival, in: Miedema, Nine/

Hundsnurscher, Franz (Hrsg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 261–280.

Die Vielfalt der narratologischen Konzepte einerseits und der Fallstudien andererseits lassen somit insgesamt den Bedarf einer Synthese erkennen – oder in den Worten eines Beitrags Eva von Contzens ausgedrückt: That's »Why We Need a Medieval Narratology« (in: Diegesis 3 [2014], S. 1-21 [online]).

**Anschrift der Autorin:**

PD Dr. Sonja Glauch  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
Department Germanistik und Komparatistik  
Lehrstuhl für Ältere deutsche Literatur  
Bismarckstr. 1  
91054 Erlangen  
E-Mail: [sonja.glauch@fau.de](mailto:sonja.glauch@fau.de)

**Anschrift des Co-Autors der weiterführenden Lektürehinweise:**

Martin Sebastian Hammer M. Ed.  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Institut für Germanistik  
26111 Oldenburg  
E-Mail: [martin.sebastian.hammer@uni-oldenburg.de](mailto:martin.sebastian.hammer@uni-oldenburg.de)