



Separatum aus:

THEMENHEFT 5

*Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner /
Satu Heiland (Hrsg.)*

Text und Textur

WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter

Publiziert im Mai 2020.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Winkelsträter, Sebastian: *Bricolage*. Textiles Erzählen im ›Grauen Rock‹, in: Zacke, Birgit/ Glasner, Peter/Flecken-Büttner, Susanne/Heiland, Satu (Hrsg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 5), S. 143–175 (online).

Sebastian Winkelsträter

Bricolage

Textiles Erzählen im ›Grauen Rock‹

Abstract. Der ›Graue Rock‹ wird in der Forschung gelegentlich ebenso beiläufig wie abwertend als *bricolage* bezeichnet. Im vorliegenden Aufsatz wird das in Lévi-Strauss' ›La pensée sauvage‹ entwickelte Konzept auf seine narratologische Anschlussfähigkeit hin befragt und in einer Modellanalyse einiger Passagen des ›Grauen Rock‹ (Prolog, Erzählbeginn, erster Riesenkampf) produktiv zu machen versucht. Hierbei steht die Wiederholungs- respektive Blätterstruktur der Erzählung ebenso wie deren Intertextualität im Fokus. Abschließend sollen Thesen zur Poetik der spätmittelalterlichen Dingerzählung vom Grauen Rock aufgestellt werden.

Der ›Graue Rock‹, geläufiger unter dem Titel ›Orendel‹, ist Legende, Brautwerbungserzählung, Heldenepos, Heimkehrer- und Abenteuerroman sowie Dingerzählung. In einem Mosaik aus hybriden, teilweise irritierend miteinander kurzgeschlossenen und einander bisweilen überlagernden Motiv- wie Strukturziten wird eine Translation des Heiligen Rocks, der *tunica inconsutilis*, aus Jerusalem nach Trier imaginiert, die den gängigen und kirchlich autorisierten Bericht der Reliquientranslation durch die Konstantinmutter Helena abweist. An Helenas Stelle tritt ein Heroe – ausweislich des ›Straßburger Heldenbuches‹ *der aller erste held der ye geboren ward* (›Das deutsche Heldenbuch‹, S. 1, Z. 5f.) –, ein Held, der im ersten nachchristlichen Jahrhundert als Brautwerber und Kreuzfahrer ins Heilige Land reist, um dort, schiffbrüchig und entkleidet wie Apollonius von Tyrus, als Träger des Grauen Rocks eine neue Identität zu erlangen, vor den Toren

Jerusalems gegen Riesen zu kämpfen, den Rock Christi im zwischenzeitlich ebenfalls von heidnischen Kämpfern bedrohten Trier abzulegen, sodann ohne diesen neuerliche Kämpfe im Heiligen Land zu bestreiten und schließlich zusammen mit seiner keuschen Braut Bride in den Himmel aufzusteigen. Die Erzählung wurde in der Forschung ebenso wie bereits von zeitgenössischen Rezipienten wiederholt als inkohärentes Stückwerk, »als unbeholfene *bricolage*« (Kiening 2009, S. 395) abgetan: So kritisieren Zeitgenossen den ›Grauen Rock‹ als *fictitium et non verum*, als Geschichte voller *fabeln und dantmeren* sowie als *gar falsch erdicht* (zur Rezeption vgl. mit Nachweisen Bowden 2012, S. 154–156), und noch Müller (2007, S. 129, Anm. 52) attestiert der Erzählung eine »beispiellos wirre[] Handlung«; Kiening resümiert, der ›Graue Rock‹ gelte der germanistischen Forschung aufgrund seiner beachtlichen und auf diversen Ebenen nachweisbaren Hybridität »geradezu als Paradigma eines ›schlechten Textes‹«. Der *bricolage*, in seiner Konzeptualisierung durch Claude Lévi-Strauss in diesem Kontext bislang nicht weiter produktiv gemacht, sondern einzig als Aburteilungsprädikat genutzt, soll im Folgenden auf seinen Mehrwert als Modell für eine typisch spätmittelalterliche Retextualisierungsstrategie hin befragt werden.

1. Der *bricolage* in Claude Lévi-Strauss' ›La Pensée sauvage‹

Mit dem Terminus *bricolage* wird in Lévi-Strauss' strukturalistischem Manifest ›La Pensée sauvage‹ ein prominentes Reservat wilden Denkens bezeichnet – ein schillernder Begriff, der »jene Eigenart der intellektuellen Tätigkeit [beschreibt], durch die die Moderne mit der mythischen Welt in Kontakt bleibt« (Kauppert 2008, S. 14), und der »zu einer reflektiven Metapher vieler Gebiete des zeitgenössischen Denkens werden sollte[]« (Loyer 2017, S. 83), mithin Lévi-Strauss' eigene wissenschaftliche Methode auf den Begriff bringt: »j'ai l'intelligence néolithique« (Lévi-Strauss 1955, S. 44) – »Lévi-Strauss's portrait of the *bricoleur* is a disguised self-portrait« (Wiseman 2007, S. 208). Die Arbeitsweise sowohl des Künstlers[] als auch,

so Genette (1965/1972), diejenige des literarischen Kritikers lasse sich als *bricolage* beschreiben. Lévi-Strauss definiert den *bricoleur* als jemanden, der jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auskommt:

son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les »moyens du bord«, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (Lévi-Strauss 1962, S. 31)

[D]ie Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern und ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen. (Lévi-Strauss 2016, S. 30)

Der Bastler befinde sich im fortwährenden Dialog mit der ihn umgebenden materialen Umwelt, er spreche nicht nur mit den Dingen, »avec les choses«, sondern auch mittels der Dinge, »au moyen des choses« (Lévi-Strauss 1962/2016, S. 35/34). Er sammle ständig und ohne konkreten Anlass Materialien und Werkzeuge, um diese, gelöst aus ihren ursprünglichen Funktions- und Bedeutungszusammenhängen, improvisierend-spielerisch in einen neuen einzubinden,² sie zu ›recyclen‹. In Opposition zur Herangehensweise des Bastlers platziert Lévi-Strauss diejenige des Ingenieurs: Während sich jener an das geschlossene System seiner arbiträren Sammlungsgegenstände, seiner bereits ›gebrauchten‹ *Z e i c h e n* wende, befrage der Ingenieur das Universum und operiere »mit Hilfe von *B e g r i f f e n*«, »au moyen de concepts« (Lévi-Strauss 1962/2016, S. 34/35, Hervorhebungen S.W.). Der Polarisierung von Bastler und Ingenieur entspricht auf übergeordneter Ebene diejenige zwischen wildem respektive mythischem Denken, »la pensée

mythique, cette bricoleuse« (Lévi-Strauss 1962, S. 36), und einem durch die Moderne ›gezähmten‹, aufgeklärten, wissenschaftlichen Denken – sie ist allerdings keinesfalls als Synthese der ›Pensée sauvage‹ aufzufassen, sondern eignet vielmehr als hypothetische, mit der Realität des empirisch Beobachteten oftmals nicht in Einklang zu bringende Abstraktion: »as with many of Lévi-Strauss's other theories, this theoretical/methodological act of ›totalization‹ is *attempted* and *provisional*« (Wiseman 2007, S. 45; Hervorhebungen i. O.). Derrida destabilisiert diese Opposition noch weitaus radikaler, indem er den Ingenieur als vom Bastler imaginierten Mythos, als nur aus emischer Perspektive existente Entität, anspricht: als Subjekt, das der absolute Ursprung, »l'origine absolue«, seines eigenen Diskurses wäre und das Ganze dieses Diskurses aus einem Stück, »de toutes pièces«, hervorbringe – letztlich sei somit der Ingenieur, der mit jeder Bastelei gebrochen hätte, als theologische Vorstellung anzusprechen (vgl. Derrida 1967/2016, S. 418/431). Der *bricolage* wird durch Derridas Einwände nicht berührt, sondern vielmehr als Universalie menschlich-mythischen Denkens, ›primitiven‹ Forschens und, ganz allgemein, des Kunstschaffens bestätigt.

Lévi-Strauss' Rekurs auf Ästhetik und Kunst ist keinesfalls als manierierte *digressio*, als exemplarische Abschweifung eines kunstliebenden und -sammelnden Ethnologen zu werten, vielmehr wird sie in den folgenden Partien der ›Pensée sauvage‹ durch die Einführung des *modèle réduit*, einer Kunsttheorie *in nuce*, weiter vertieft – und auch im weiteren Verlauf der Studie sowie im restlichen Werk des Ethnologen kommen immer wieder Analogien zwischen mythischem Denken und Kunst implizit wie explizit zur Sprache. Im ›verkleinerten Modell‹, einem Produkt der Basteltätigkeit, sieht Lévi-Strauss den Typus des – einschränkend wäre anzumerken: mimetischen – Kunstwerks überhaupt, »toujours et partout« (Lévi-Strauss 1962, S. 36) – eine Aussage »von großer ästhetischer wie epistemologischer Relevanz und Tragweite« (Ette 2016, S. 631): Sei ein Kunstwerk Miniatur oder überlebensgroß, stets werde auf bestimmte Dimensionen des Abzubildenden verzichtet, in der Malerei etwa auf das Volumen oder

zeitliche Dimensionen. Das metaphorische Sprechen von der ›Verkleinerung‹ meint somit ›Reduktion‹ respektive ›Modellbildung‹³ und zielt, den ›totemistischen‹ Klassifikationen vergleichbar, darauf, die dargestellte Wirklichkeit ›greif- und ästhetisch erfahrbar,⁴ im Ganzen erkennbar zu machen; das gemachte und seine Gemachtheit zum ästhetischen »plaisir« des Betrachters mitzeigende *modèle réduit* konstituiere so »une véritable expérience sur l'objet« (Lévi-Strauss 1962, S. 38), es hebt, ganz wie die Bastelei, darauf ab, aus dem Weltganzen eine neue, in ihrer Totalität erfassbare Struktur, »un objet absolu« (Lévi-Strauss 1962, S. 41), zu erschaffen.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive scheinen mir hier insbesondere zwei Aspekte der skizzierten Theorie produktiv zu sein:

(1) Der *bricolage* impliziert ein dialektisches, semiotisch fassbares Verhältnis zwischen dem gesammelten Bastelmaterial und der Struktur des hergestellten Artefakts. Diese ist zwar bereits zu Beginn eines Projekts imaginär gegeben, ihre konkrete Ausgestaltung jedoch hängt wesentlich davon ab, welche Gegenstände dem *bricoleur* zur Verfügung stehen und wie er diese im Arbeitsprozess assoziiert und substituiert. Übertragen auf die Produktion von Erzähltexten ließe sich formulieren: Die einzelnen Bestandteile des literarischen Materials, seien es nun Motive, Episoden, Figuren, Räume oder ganze Erzählstrukturen, sind einerseits bereits vorstrukturiert, sie denotieren bestimmte Bedeutungen, sie sind jedoch andererseits auch – parallel zur Semiotik der Dinge⁵ – polysem, sprich: offen für Um- und Neudeutungen. Dies impliziert, dass sich im gebastelten Produkt Spuren des *bricolage*, widerständige Spuren alter Strukturen und Bedeutungen bewahren, Spuren, für die Genette (1993, S. 532f.) den Begriff des Palimpsests geprägt hat.

(2) Der *bricolage* betont entschieden den Spielcharakter ebenso wie die produktionsseitige Zeitlichkeit und prinzipielle Unabschließbarkeit menschlichen Fertigers von Artefakten und Mythen:⁶ »les signifiés se changent en signifiants, et inversement« – ad infinitum (Lévi-Strauss 1962, S. 35). Das

für das Recycling des *bricolage* bezeichnende ›Zirkulieren der Referenzen‹ (vgl. hierzu grundlegend Latour 2015, S. 36–95) deutet auf eine Kreisbewegung, die »mit einem zyklischen Geschichtsbild vermeintlich primitiver Völker« (Kauppert/Funcke 2008, S. 16) korrespondiert und noch in den alinearen Darstellungsmodi von Zeit in der mittelalterlichen Literatur und Kunst im Allgemeinen seine Entsprechung findet (zu ›zyklischen Zeiten‹ im Mittelalter vgl. Czerwinski 1993, S. 193–256).⁷

Vom Modell des *bricolage* angeregt, soll hier der neuerliche Versuch unternommen werden, die Poetik der Hybriderzählung vom Grauen Rock zu untersuchen – dies vor dem Hintergrund einer sich in den letzten Jahren zunehmender Beliebtheit erfreuenden Forschungskonjunktur, die Hybridität spätmittelalterlichen Erzählens nicht als Merkmal ›schlechten Erzählens‹ abzutun, sondern wertneutral zu registrieren, narratologisch beschreibbar zu machen und gerade zum kennzeichnenden Signum der Epoche zu erklären (vgl. z. B. Fuchs 1997, Schulz 2000, Miklautsch 2005, Schuler-Lang 2014).

2. Einführendes zum ›Grauen Rock‹

Der ›Graue Rock‹ ist in der neuzeitlichen Abschrift einer verbrannten elsässischen Handschrift aus dem Jahr 1477 sowie in zwei Augsburger Drucken überliefert.⁸ Während der bei Hans Froschauer entstandene und reich bebilderte Druck der Verfassung seine nicht mehr greifbare handschriftliche Vorlage weitgehend treu wiederzugeben scheint, löst Hans Othmar in seinem fast zeitgleich erschienenen Druck die Erzählung in Prosa auf – nicht ohne dabei die offenbar an vielen Stellen als ›wirr‹ empfundene Handlung zu glätten und schlüssiger zu motivieren (zu den Tendenzen des Prosabearbeiters vgl. Kofler 2010). Beide Drucke datieren auf das Jahr der Trierer Rockerhebung, 1512 – eine Zeit, die wie keine andere für die Teilung der Kirche steht und in der die Ausstellung des Einigkeits- und Einheitssymbols Rock vor allem als politisches Statement fungierte. Über

die Entstehungszeit der Erzählung ließ sich in der Forschung bislang keine Einigkeit erzielen: Die Spekulationen schwanken zwischen einer Frühdatierung ins 12. Jahrhundert und einer bereits von Paul (1881, Sp. 9) und de Boor (1949, s. u.) angedeuteten und insbesondere in jüngeren Arbeiten, etwa von Kohnen (2014, S. 13–28) oder Bowden (2012, S. 139–142), ausführlich diskutierten und mit Nachdruck vertretenen Spätdatierung ins 14. oder gar 15. Jahrhundert. Die Präsupposition einer Entstehung im 12. Jahrhundert gründet auf das längst verabschiedete germanistische Konstrukt der ›Spielmannsepik‹ und ist als solchermaßen spekulativ anzusprechen, dass de Boor den ersten Band seiner Literaturgeschichte ebenso lakonisch wie resigniert schließt: »Noch weniger als beim Oswald wird uns greifbar, was hinter dem bänkelsängerischen Werk spätmittelalterlicher Massensliteratur steht, und wir wissen nicht, ob die Rückdatierung ins 12. Jahrhundert, oder gar in die Mitte dieses Jahrhunderts, zu Recht vorgenommen wird.« (de Boor 1949, S. 269f.) Die zahlreichen Vorannahmen über nordisch-mythische und vom Spielmann in Teilen bis zur Unkenntlichkeit verderbte Sagenschichten motivierten Philologen des 19. und 20. Jahrhunderts zu solch aufwändigen Rekonstruktionsversuchen, dass eine Vielzahl der heute greifbaren Editionen als eigene Fassungen einzuordnen sind. Mit Bowden (2012, S. 158, Anm. 18) ist zu konstatieren: »there is no reliable modern edition«, und daher soll im Folgenden, nebst kursorischen Ausblicken auf den bei Hans Froschauer entstandenen Druck der Verfassung und Hans Othmars Prosadruk (zitiert nach Deneckes Faksimileausgabe), von der Hagens auf einer Abschrift beruhende Ausgabe der auf 1477 datierten und 1870 verbrannten Straßburger Handschrift (Cod. B 92) konsultiert werden – in der begründeten Annahme, »dass sie [Engelhardts Abschrift, S. W.] mit H identisch ist« (Miedema 2016, S. 116, Anm. 24).⁹

3. *geporen und gewürket*: Figur und Artefakt, Christus und seine Reliquie im Prolog

Der zweiteilige Prolog zum ›Grauen Rock‹ hat Christi Geburt ebenso wie die Herstellung des Heiligen Rocks zum Thema und entwickelt eine Poetik im Spannungsfeld zweier binärer Oppositionen der Literatur- und Artefaktproduktion: textiles *würken* auf der einen und Bastelei auf der anderen Seite.

- Also gut die wile was,
Das der heilige Krist geporen wart,
Also gut was ouch die wile,
Das geporen wart die künigin Maria.
- [5] Were der heilige Krist nit geboren,
So wer manyge sel verloren,
[Die alle sament verloren worent,
Ob der süsse Krist nit wer geboren.]
Ach, Jhesus, vil lieber herre,
- [10] Nun füre von uns nit zu verre
Din vil hymmelsche genade,
Das wier nit dar an gedenkent,
Wer uns das leben hat gegeben her:
Das hat getan aller welt ein schöpffer.
- [15] Vil gern mügent ir hören das,
Warum Got die vierzig tage vast:
Das det er für unser sünde,
Der Kristenheit zu vrkünde,
Was wier durch (das) jar sünde beginent,
- [20] Das sy die xl tag an sich zügent.
Nun wil ich mier selber begynen
Von dem grauwen rock sprechen und singen:
Er wart gewürket zwore
Von eines schonen lambes hore,
- [25] Dar zu span jn die edel und die frye
Selber, die küniginne Sant Marye.
Min frow Sant Marie jn selber span,
Sant Helene in selber würcken began.
Er wart gewürcket, und nit genegt
- [30] Vnd sol weren allewegent,

- Der grawe rock sol nit brechen, noch schlisen,
Wan er wart gewurckt mit flissen,
Er wart gewürckt uff dem berg Oliueti;
Er schloff selber dar jnne,
[35] Da der grauwe rock wart bereit,
Vnser her in selber an sinen lip leit;
Dar jn vastet er vierzig tage,
Das ist wor als ich vchs sage,
Vnd mit also guter mynnen
[40] Von der bittern helle wolt er uns gewinen.
Vnd wie er uns erlostete,
Sit kam er dem künig Orendel wol zu troste.
(Der Graue Rock, V. 1–42)

Die Passage zerfällt in zwei etwa gleich umfängliche Teile: ein Lob Jesu und seiner Mutter Maria (vgl. V. 1–20) und die Einführung des Grauen Rocks (vgl. V. 21–42). Der erste Teil beginnt mit zwei jeweils vier Verse umfassenden Abschnitten, deren erster die Geburten Jesu (vgl. V. 1f.) und seiner Mutter Maria (vgl. V. 3f.) preist und deren zweiter das dystopische Szenario entwirft, Christus wäre nicht geboren worden (vgl. V. 5–8). Es folgen ein in der ersten Person Plural gehaltenes und an *Jhesus* gerichtetes Gemeinschaftsgebet (vgl. V. 9–14) sowie eine kurze Auslegung seines neutestamentarisch bezeugten vierzigtägigen Fastens (vgl. V. 15–20). Die Ankündigung des Themas der Dichtung (vgl. V. 21f.) leitet über zum zweiten, im Vergleich zum ersten weniger systematisch strukturierten Teil des Prologs, in welchem zunächst die Herstellung des Grauen Rocks durch die Gottesmutter Maria und die Heilige Helena beschrieben (vgl. V. 23–33), anschließend das Thema des Fastens Christi wieder aufgegriffen (vgl. V. 34–40) und abschließend, geradezu beiläufig, König Orendel eingeführt wird (vgl. V. 41f.).

Der erste Prologteil ist – wie die Erzählung im Allgemeinen¹⁰ – von einem extensiven Einsatz rhetorischer Mittel der Wiederholung geprägt: So greift der Sprecher im zweiten Satz mit der Wendung *Also guot* (V. 3) anaphorisch den Beginn des ersten auf (vgl. V. 1) und wiederholt daraufhin Subjekt und Prädikat in chiastischer Wortstellung. Die den beiden Hauptsätzen im ersten und dritten Vers untergeordneten Nebensätze sind paral-

lel strukturiert und überkreuzen nach der einleitenden Subjunktion *Das* (V. 2 und 4) die Subjekte *der heilige Krist* (V. 2) und *die künigin Maria* (V. 4) mit dem beiden Sätzen gemeinsamen Prädikat *geporen wart* (V. 2 und 4). Die folgenden vier Verse bestehen ebenfalls aus zwei Sätzen, in welchen die inhaltliche Aussage *Wer der heilige Krist nit geboren, / So wer manyge sel verloren* (V. 5f.) sprachlich nur leicht variiert wiederholt wird. So wird der in Vers 5 beginnende Satz durch einen Tausch der Reihenfolge von Neben- und Hauptsatz gespiegelt, während lediglich einige nicht bedeutungstragende Vokabeln ausgetauscht werden (vgl. V. 7f.): Das Subjekt *der heilige crist* (V. 5) wird durch *der süsse Krist* (V. 8) ersetzt, *manige sel* (V. 6) durch die pronominale Wendung [*d]ie alle sament* (V. 7) wieder aufgegriffen; zudem wird der uneingeleitete Konditionalsatz in Vers 5 im zweiten Satz durch den Einsatz der Konjunktion *Ob* (V. 8) variiert.

Dieser von strukturellen und lexikalischen Rekurrenzen geprägte Einsatz – das Partizip *geporen* fällt in den acht Versen viermal – mag auf den ersten Blick mit einer das folgende »Gemeindegebet[]« (Thelen 1989, S. 474)¹¹ vorbereitenden Emphase erklärt werden, die Lektüre des zweiten Prologteils jedoch begründet eine abweichende Lesart. Auf die prologtypische Ankündigung des Gegenstandes der Dichtung – *Nun wil ich mier selber begynen / Von dem grauwen rock sprechen und singen* (V. 21f.) – folgt ein erster erzählender Teil, welcher Herstellung und Geschichte des Grauen Rocks zum Thema hat und eine auffallende, mit der wiederholten Verwendung des Partizips *geporen* im ersten Teil korrespondierende *accumulatio* des Begriffes *würken/gewürket* (vgl. V. 23, 28f. und 32f.) aufweist. Daneben stiften auch die Anapher *Er wart gewürket* (vgl. V. 23, 29 und 32f.) und die Technik der leicht variiierenden Satz wiederholung (vgl. V. 25f. und 27, 29 und 32) stilistische Analogien zum ersten Prologteil, vermittels derer die Geburt Jesu mit der Herstellung seines Rocks in ein metaphorisches Similaritätsverhältnis gesetzt wird. Durch den Einsatz inhaltlich-strukturierender wie sprachlich-stilistischer Mittel und das Aufgreifen der heilsgeschichtlichen Deutung des vierzigstägigen Fastens Christi am Ende

des ersten Prologteils (vgl. V. 15–20 und im zweiten Teil V. 37: *Dar jn vastet er vierzig tage*) wird mit dem Grauen Rock ein Komplement zu Christus installiert, dessen Geburt eine Entsprechung in der ›Wirkung‹ des Rocks durch die Gottesmutter Maria findet. Dass Christus den Rock *selber an sinen lip leit* (V. 36), überführt die metaphorische Relation zwischen Geburt und Rockproduktion schließlich in eine metonymische zwischen Träger und Kleidungsstück.

Im letzten Satz des Prologes – *Sit kam er dem künig Orendel wol zu troste* (V. 42) – kulminiert schließlich der parallele Bau beider Prologteile in der Verschmelzung von Träger und Hülle: Nachdem die beiden zuvor geschilderten Handlungen eindeutig auf Christus bezogen waren (vgl. V. 40f.), legt der grammatische Kontext hier zwar nahe, diesen als Referenten des Personalpronomens *er* zu bestimmen; im weiteren Handlungsverlauf ist es jedoch konkret der Rock, der Orendel als »zweite[] Erlöserfigur« (Kiening 2009, S. 398) in Christusnachfolge nach dem Untergang seiner Flotte und auf dem Höhepunkt seiner Verzweiflung *zu troste* kommt. Die Ambiguisierung metonymisch miteinander verbundener Referenzen führt eine Strategie vor Augen, die auf eine Verähnlichung von Person und Ding zielt und dem weiteren Lauf des Textes sein charakteristisches Gepräge gibt: »Durch die Übertragung der metonymischen Dimension der Reliquien auf die metonymischen Operationen des Textes erwächst diesem die Möglichkeit einer Auratisierung und einer Präsenzstiftung eigenen Charakters« (Kiening 2009, S. 410).

Der Rock wird im Prolog als ungenähtes, unverwüstliches und aus einem einzigen Material, dem Haar eines seinen Träger figurierenden Lammes, hergestelltes Ding beschrieben – er ist also gerade kein Bastelwerk, sondern ein »aus einem Stück« ›gewürktes‹ Textil. Dem steht die Erzählung von seiner Herstellung gegenüber, in der sich die Gottesmutter der Kreuzfinderin Helena gegenübergesetzt sieht, in der weiterhin vorausdeutend und gegen die Diachronie der biblischen Handlungslogik durch die Nennung des Ölbergs das Passionsgeschehen in die Gegenwart der Rockproduktion

hereingeholt wird. Der im Ganzen ›gewürkte‹ Gegenstand wird so durch die hybrid zusammengesetzte Erzählung von dessen Herstellung hervorgebracht – hierbei rücken die Zeiten der Geburt und Passion Christi sowie der Rockauffindung aggregativ respektive »kaum vermittelt« (Kohnen 2015, S. 239) aneinander, in einem vertikalen Chronotopos, in welchem das historisch-chronologisch aufeinander Folgende in eine gleichzeitige Koexistenz überführt wird.¹² Auf engstem Raum wird hier zudem eine zentrale narrative Technik des im ›Grauen Rock‹ zur Anwendung kommenden *bricolage* zur Anschauung gebracht: Die Dispensierung klassischer Prologstrukturen wie die Zweiteilung in *prologus praeter rem* und *prologus ante rem*¹³ zugunsten eines Nacheinanders zweier Mikroerzählungen, die stilistisch und strukturell aufeinander beziehbar sind, deutet eine Strategie der typologischen Kohärenzstiftung an, die sich in der eigentlichen Erzählung mit der Rockvorgeschichte und der Orendelgeschichte gewissermaßen dilatierend erweitert wiederholen wird.

4. ›Der Graue Rock‹: Literatur als Palimpsest?

4.1 Objektbiographie: Rock-Vorgeschichte

Der Rock gehört einer ›ganz anderen‹ Ordnung an als derjenigen des *bricolage*, mithin der Artefakte. Auf der Ebene der Erzählsyntax wird dies wiederholt dadurch in Erinnerung gerufen, dass sich das Kleidungsstück den Intentionen der mit und um ihn handelnden Figuren entzieht. Dies zeigt sich gleich am Anfang der Rock-Vorgeschichte, einer »vorschriftmäßigen Exposition« (Tonnelat 1997, S. 153), die die Erzählung als auf das heilige Textil zentrierte Objektbiographie ausweist. Im Anschluss an die Kreuzigung Christi steht die Bitte eines alten Juden, dessen Rock von Herodes – wieder einer dieser Anachronismen – als Lohn für seine langjährigen Dienste zu erhalten:

Er hub vff den grouwen rock vnd trug in frolichen hien dan,
Do er einen schonen burnen wüste,
Vnd tet nach sinem gelüste,
Vnd wusch in usz dem brunen,
Vnd trug in an die sunnen,
(Vnd braytet in auff die erden,
Das er solt trucken werden.)
Vnser herr Jhesus Kristus das gebot,
Das sin vil rosen varbes blut so rot
An dem grawen rock stunt,
Also es noch wol ist kunt,
In allen den geberden,
Als er erst gemartelt were.
(V. 66–78)

Die wunderbare Transformation des Rocks macht aus einem Gebrauchsgegenstand ein sichtbares Zeugnis der Passion Christi, aus dem scheinbaren Objekt einen – im Sinne Latours – mithandelnden Akteur, der sich den Plänen der um ihn handelnden Figuren widersetzt: Nach dem Scheitern des Reinigungsaktes nämlich entfaltet das erschienene Zeichen eine imperative Wirkung auf Herodes, der seinem Bediensteten gegenüber sogleich das Verbot ausspricht, den Rock anzulegen (vgl. V. 79–81) – respektive ihn, so die Fassung des Versdrucks, anzuschauen: *Das er den rock mit seinen augen nymmer ansehe* (D 6, V. 78). Der Versuch, den Rock zum Gegenstand einer quasi-ökonomischen Tauschhandlung zu machen, scheitert folglich an der Widerständigkeit des Rocks und des auf göttliche Weisung erscheinenden Blutes – sinnfällig pointiert dies der kurz vor der entsprechenden Stelle eingeschaltete Zwischentitel im Versdruck: *der iud wolt das pluot herauß waschen es wolt aber nit herauß* (D 5). Die eigenlogische Aufwertung des Rocks zu einem selbstständigen Handlungsträger setzt sich in einer anthropomorphisierenden Apostrophe durch den alten Juden fort: *Er sprach: »da lick du grawer rock, / Du wirst niemer me funden, wisz Got«* (V. 91f.).¹⁴

Von dem Juden heißt es weiterhin, *Er verwürckte den rock hart / In einen steinenen sark* (V. 85f.), eine Handlung, die auf die Ablegung des Rocks in Trier vorausweist – hier ist beinahe wortgleich zu lesen: *Er tet ver-*

würcken den growen rock vil hart / In einen steinen sarck (V. 3197f.) – und auf die ›Würkung‹ des Rocks im Prolog (vgl. Kiening 2009, S. 399) ebenso wie auf die Grablegung Christi, in deren Ikonographie der Steinsarg als integraler Bestandteil fungiert, zurückweist. Weiterhin ist zu lesen, dass der Rock nach drei Tagen an der zyprischen Küste wieder auftaucht – der Akteur Rock kommt aus der Tiefe des Meeres *auf einen sandt*, wo er sich *Neun klafftern tieff vnder die erden [barg]* (V. 99–102). Genaue Zeitangaben machen nachvollziehbar, dass der Rock am Tag der Auferstehung Christi als dessen dingliches Substitut aus dem Meer auf die Erdoberfläche zurückkehrt: »les signifiés se changent en signifiants, et inversement« (Lévi-Strauss 1962, S. 35). Die sich in der Handlung des *würckens* schürzende und im Prolog, in der Schilderung der Rockproduktion, grundgelegte Proliferation der Bezüge lässt die Vokabel zur reflexiv-poetologischen Metapher avancieren, die immer wieder auf die ›textile‹ Machart und Gemachtheit von Dingsymbol wie Text verweist und letztlich beides als »man made« bzw. »fait à la main«, kurz: als Kunst ausweist (vgl. Lévi-Strauss 1962, S. 38).

Acht Jahre später wird das Kleidungsstück von Tragemunt, dem Topos gewordenen Repräsentanten eines christlichen Pilgers, gefunden. Dieser liest die am Strand vorgefundenen Indizien und rekonstruiert so »das spurbildende Geschehen als eine Erzählung« (Krämer 2007, S. 217): *Den wil ich an minen lib legen, / [...] / Durch des mannes selle willen, / Der darin ertruncken ist* (V. 124–127). Erst die Materialisierung der authentischen Blutspuren – *Gleich also er erste frisch wer wundt* (V. 140) – infolge des abermals scheiternden Waschversuchs leitet den Pilger zur korrekten Identifizierung des Gegenstands an, sie transformiert den Rock zu einem Medium göttlicher Heilspräsenz: *Ach, du hymelscher Trechtin, / Dis mag wol din rock sin; / Herre, du empfinde den sper stich* (V. 145–147).¹⁵ Das Wiederholungswunder, sprachlich durch die Wiederaufnahme der schon bei der ersten Blut-Materialisierung begegnenden Formel beschrieben, ermöglicht eine unmittelbare Präsenz Christi in seiner Reliquie: Im Rock gelangt das Vergangene neuerlich, zyklisch zur Anschauung. Als heiliger

Gegenstand und immanentes Medium göttlicher Transzendenz entzieht er sich abermals der Objektlogik und damit der menschlichen Verfügungsgewalt, er ist darüber hinaus weder arbiträres noch konventionelles Zeichen, dessen Bedeutung menschlicher Zuweisung obläge, sondern er wird unvermittelt zum medialen Träger einer authentischen und nicht-semiologisierbaren Spur (vgl. Krämer 2008, S. 276–297).

4.2 Biographie: Orendel

Die Blutspuren erscheinen also unmittelbar und weisen den Rock unzweideutig seinem vormaligen Träger zu – im Gegensatz zur Rezeption der Erzählung bedarf es weder einer ›klugen‹ Lektüre noch einer Deutung; an die Stelle einer referentiellen und transitiven Lektüre tritt ein ››medialer‹ Akt«, der Blick ›auf ein kompaktes Zeichen, das sich nicht in Signifikant und Signifikat auflösen lässt« (Assmann 1995, S. 241). Auch dem Text sind Spuren eingeschrieben, die jedoch kategorial verschiedener Art sind: Diese fordern zu einer ›relationalen, palimpsestuösen Lektüre« (Genette 1993, S. 533) geradezu auf und bezeugen einen hypertextuellen *bricolage*, der sich an der auf die Rock-Vorgeschichte folgenden Erzählung von Orendel exemplifizieren lässt.

Am Übergang zum zweiten Teil der Erzählung wird der Rock vom *waller* Tragemunt erneut in das Meer geworfen und dort von einem *walfisch* verschlungen – ein Motivzitat aus der biblischen Jonaerzählung (vgl. V. 155–162). Der Sichtbarkeit der Handlungsoberfläche entzogen weilt der Rock in der Tiefe des paradigmatischen Grenzraums Meer; solchermassen stillgestellt wird der Blick auf den Trierer Hof gerichtet. Unterhalb der Ebene der Gesamtstruktur des auf die Vorgeschichte folgenden Hauptteils sind hier Reihungen von thematisch überfremdeten Schema-, Episoden- und Motivziten nachzuweisen (zur Terminologie vgl. Ridder 1998, S. 40–47), die auf Seiten des Rezipienten jeweils bestimmte Erwartungshaltungen wecken und diese fortwährend unterlaufen; Stein (1981, S. 151) spricht hierbei von

bisweilen frustrierenden Akten der Deformation. Den Beginn der Orendelhandlung markiert ein aus der Handlungslogik der Brautwerbung bekanntes »Schema-Anfangs-Zitat[]« (Kuhn 1973, S. 20), das allerdings kaum mehr denn als »starting point« (Bowden 2012, S. 164) der Erzählung fungiert. Im Anschluss an seine Schwertleite bittet Orendel seinen Vater Ougel um *ein wip* (V. 204). Wie in Brautwerbungserzählungen üblich steht hier, in der sogenannten ›Ratsszene‹, die dynastische Herrschaftssicherung im Vordergrund, und der Trierer König Ougel übernimmt sogleich die Handlungsrolle des ›Nenners‹, der zunächst ausführt, Orendel seien in den dreizehn ihm bekannten Königreichen bereits alle Frauen *sippe* (V. 217), doch jenseits des wilden Meeres befinde sich mit Bride, der Herrscherin über das Heilige Grab, *[d]ie schonste aller wibe* (V. 230). Damit wird die Exogamie-regel, die Raum- und Handlungsstruktur der sogenannten Brautwerbungsepik wesentlich determiniert, auffallend explizit benannt und zugleich eine erste Umbesetzung des vorgebildeten Syntagmas indiziert: Objekt der Werbung ist keine heidnische Prinzessin, deren Vater der Werbung als stereotypischer Antagonist im Wege stünde, sondern die christliche Herrscherin über das Heilige Grab. Das Motiv der Brautwerbung erweist sich weiterhin noch im Verlauf der Reisevorbereitung als blindes, da die Brautfahrt unvermittelt zur Kreuzfahrt wird – Orendel wiederholt formelhaft, er wolle *[d]urch got und des heiligen grabes eren* (vgl. V. 246 et passim) über das wilde Meer fahren; Bride, die sich im Übrigen an späterer Stelle anachronistischerweise als Tochter des alttestamentarischen Königs David herausstellt, wird etwa über die Hälfte des Textes hinweg kaum weiter erwähnt; hinzu kommt, dass am Ende der Erzählung nicht etwa Prokreation und Herrschaftssicherung stehen, sondern Moniage und Heiligwerdung.

An diese Initiation der Reise schließt sich die Schilderung einer Meerfahrt an, bei der vorrangig auf Motive aus dem Apolloniusstoff zurückgegriffen wird: Nach dem Untergang seiner Flotte überlebt einzig Orendel, der sich mit Gottes Hilfe und einem Brett zu retten vermag, dabei seine Kleidung verliert und schließlich an der orientalischen Küste strandet. Dort

vergräbt er sich, analog zum Rock, Schutz vor gefräßigen Vögeln suchend – ein einzeliliges Motivzitat aus der Johannesapokalypse –, drei Tage lang im Sand, bis ihm der Fischer Ise begegnet (vgl. V. 505–520). Auf dieses vergleichsweise umfangreiche Zitat aus dem ›Apollonius‹ folgt der Bruch mit dem Prätext: Während, wie Schulz nachgewiesen hat, im ›Apollonius‹ wie im Minne- und Aventiureroman allgemein, dem adligen Körper eine irreduzible Evidenz eigne und somit die Figuren auch ohne Kleidung respektive unstandesgemäß gekleidet als adlige erkennbar seien (vgl. Schulz 2010, S. 214), sieht sich Orendel nach der ›Devestitur‹ nicht nur seiner Kleidung, sondern auch seines Standes und seines Namens, mithin: seiner Identität, beraubt. Der Fischer adressiert ihn mit den Worten:

»Sag, du nackender man,
Wer hat dich in dise wilde getan?
Ich sich an dissen stunden,
Du bist ab einer roup gallen entrunen,
Du bist ein rouber und ein diepp [...].«
(V. 525–532)

Dass die Reihe der Motivzitate aus dem ›Apollonius‹ gerade hier abbricht und Orendel seine nicht-evidente adlige Herkunft im Folgenden gar verschweigt und bisweilen leugnet, bezeugt eine signifikante Umdeutung des Erzählmotivs ›Schiffbruch‹. An die Stelle des im Apolloniusstoff vorgebildeten höfischen Identitätsentwurfs, der *grosso modo* auf die charismatische Leiblichkeit des Adels zentriert ist und in dem auf den Schiffbruch die Restitution des sozialen Standes und der äußeren Erscheinung folgen, rücken hier für die legendarische Dichtung charakteristische Zuschreibungspraxen von Identität: Der »antifamiliale Identitätsentwurf der Legende ist davon geprägt, aus dem identitätskonstituierenden Sippenverband auszuscheiden und sich selbst sozial zum Verschwinden zu bringen« (Schulz 2010, S. 217; vgl. noch eingehender Schulz 2009).

Die Abweichung vom Hypertext wird von einer weiteren Sinnstiftungsstrategie flankiert: Analog zum Rock in der Vorgeschichte scheitert nämlich an dieser Stelle auch die Identifikation der Figur, die, als mutmaßlicher

rouber und *diepp*, in den Ruch des Kriminellen gerät. Wie dem Ding eignet dem nackten Menschen eine offene Semantik, eine Polysemie, die fehlerhafte Deutungen geradezu anzuregen scheint. Auch die textinternen Strukturen betreffend geht diese Wiederaufnahme mit einem Bruch einher, denn an Orendels Körper ereignet sich gerade kein Wunder, die Identität des Protagonisten bleibt bisweilen eine Leerstelle.

Passagen wie diese lassen sich als Knotenpunkte inter- wie intratextueller Bezüge kennzeichnen, sie demonstrieren die doppelte Bewegung des *bricolage*: Zum einen erweist sich die Abweichung vom Motiv- und Strukturzitatspender ›Apollonius‹ als bedeutungsstiftendes Merkmal des gebastelten Textes. Nicht das Reüssieren am Hof nämlich, sondern die Knechtschaft Orendels steht im folgenden, weiterhin mit biblischen Anspielungen durchprägten Erzählteil im Fokus. Zum anderen wird durch die variierte Wiederholung von Szenen der Identifizierung am Strand ein Bezug zwischen Rock und Figur gestiftet – ein Bezug, der im weiteren Erzählverlauf um zahlreiche weitere ergänzt wird: Auch Orendel wird beispielsweise damit gedroht, in das Meer geworfen zu werden, er wird zum *eigenkneht* und damit, neuerlich in Analogie zum Rock, zur Ware im Besitz des Fischers Ise; Figur und Ding werden so gleichermaßen zu »commodity« und »subject to sale« (Kopytoff 1986, S. 64f.), Orendel- und Rock-/Objektbiographie rücken im Textverlauf immer näher aneinander heran. Die zahlreichen Entsprechungen zwischen Figuren- und Objektbiographie kulminieren in einer neuen »Identität von Träger und Hülle« (Kiening 2009, S. 400), in der Verschmelzung beider Entitäten zur metonymischen Einheit: Orendel nimmt nach der Erwerbung des Textils dessen Namen an und wird in der Folge konsequent als ›Grauer Rock‹ adressiert: »*Got grüsse uch, Groger Rock, / Ich kan uch nit nenen, das wisz Got, / Ob ich uch, her, erkante, / Wie gern ich uch nantte!*« (V. 857–860).¹⁶

5. *Contrastes significatifs*: der Kampf mit dem Riesen

Am Anfang einer Kette mehrerer Riesenkämpfe, deren Schilderungen einem selbst für den ›Grauen Rock‹ auffallend rigid und variationsarm »iterierenden[n] Prinzip« (Kiening 2012, S. 395, Anm. 69) unterliegen, steht die Beschreibung des »lebende[n] Gesamtkunstwerk[s]« (Ernst 2003, S. 147) Metwin, eine der im ›Grauen Rock‹ nur ganz vereinzelt und nie in vergleichbarer Länge begegnenden deskriptiven Passagen, bei der »sich die Phantasie geradezu ins Ungeheuerliche [ergeht]« (Zarnecke 1876, S. 495). Das Kunstwerk im Kunstwerk und insbesondere der herausgehobene Helm als schrifttragendes Artefakt und *modèle réduit* sollen im Folgenden auf ihren metapoetischen Aussagegehalt hin befragt werden.

Zu Beginn steht eine Bemerkung über das Reittier des Riesen: *In mohte kein ros z nie getragen: / Das sin ros z sollte sin, / Das sol uch wol werden schin, / Das was ein helffant junge* (V. 1197–1200). Schon mit dieser bei-läufig anmutenden und für Riesenschilderungen topischen Bemerkung wird ein erster kohärenzstiftender Kontrast zum Gegenüber, zum Grauen Rock, augenfällig: Dieser hatte kurz zuvor im Tausch gegen seine Freiheit als Sicherheit Waffen¹⁷ und Pferd von dem heidnischen König Merzian erhalten (vgl. V. 933–1006) und sich sogleich als Bändiger des ›wilden‹ und gefährlichen Tieres erwiesen. Der Graue Rock, trotz seines christlichen Kleides als *nackte[r] man* (V. 1299) wahrgenommen und auch sonst tierlich-unkultivierte Züge aufweisend – stehendes Charakteristikum sind seine, sonst am ehesten aus der Chanson de geste bekannten, *zornigen wolffes blicke* (V. 1150; vgl. V. 2683) –, rückt somit in Nahstellung zum Natürlich-Tierischen, während die ihm gegenübergestellte Hybridgestalt Metwin ebenso höfisch-kultivierte und schriftaffine wie vermessene Züge aufweist. Des Riesen Ausstattung wird nicht nur als überschwänglich herrschaftlich – kein Gegenstand, der nicht *gülden* (passim) wäre –, sondern ebenso als ›klug‹ (vgl. V. 1222, 1260, 1270) sowie mechanisch und magisch zugleich gekennzeichnet: Mit großer Freude am technischen und ornamentalen

Detail dekonstruiert der Erzähler den *mit zouber* hergestellten *blaszbalck-*Mechanismus, der die lebensechten Vögel in dem auf Metwins Krone und Helm eingelassenen Baumwipfel mittels eines mit Schellen versehenen Rades zu singen anstimmen lässt (vgl. V. 1245–66) – der Helm als synästhetisches Wahrnehmungsspektakel und Intertextualitätsmarker, der, hypersignifikanterweise mit *meisterliche[n] buchstaben / [...] ergraben* (V. 1242f.), die reiche Tradition literarischer Automatenbeschreibungen aufruft (für einen Überblick vgl. Ernst 2003). Dass die vorliegende Passage auffallend und weit überproportional zahlreiche Quellenberufungen auf *Das tüsche buch* respektive *dis buch* (vgl. V. 1278, 1284, 1288, 1358) aufweist, setzt das einzige schrifttragende Artefakt der Erzählung mit dem Text selbst in Relation und stiftet überdies einen Bezug zum ebenfalls spurtragenden Rock. Ohne den metapoetischen Aussagegehalt der vorliegenden Stelle überbewerten zu wollen (*ergrabene*, schrifttragende Gegenstände sind schließlich allfällig bekannte Topoi der mittelalterlichen Literatur), kann doch ein überdeutliches, spielerisch impliziertes Bewusstsein über die Schriftlichkeit und Medialität der Erzählung schwerlich übersehen werden. Und damit nicht genug:

Under der linden [ouch] gestreckt lag
Ein löwe und ein trach,
Ein ber und ein eber schwin, –
Was möhte kluger do gesin! –
Dar an stunt der wilde man,
Für wor ich üch das sagen kann,
Von golde, recht als er lebte
Und gegen den lüfften strebte.
Der rise was Metwin genant [...].

(V. 1267–75)

Der zuletzt zitierte Satz, durch von der Hagens Interpunktion in seinen Bezügen vereindeutigt, kann kataphorisch auf die folgende Schilderung der Ankunft Metwins oder anaphorisch auf den *wilden man* im Miniaturensemble auf dem Helm bezogen werden; diese syntaktische Ambiguität weist den Modellmenschen als Spiegelung seines ›Trägers‹ ins Kunstwerk

aus. Der riesenhafte *modèle réduit* bietet eine metaphorisch verdichtete Deutung der Riesenfigur, die die ungeordnet-kontingente diegetische Wirklichkeit in einer ästhetisch ›auf einen Blick‹ erfassbaren, gleichsam multi-sensorisch überwältigenden Totalität deutend wiedergibt. So wird der Riese Metwin aller höfischen Aufmachung und seines ›kaiserlichen‹, ihn aus der Reihe der toposkonform »großsprecherische[n] Riesentöpel« (Steinger in: Orendel 1935, S. XVIII) heraushebenden Gebarens (*Er kunde ouch keiserlich gebarn*, V. 1282) zum Trotz als *wilder* und hoffärtiger *man* entlarvt, der sich mit typisch wilden Tieren umgibt, Tieren mithin, die allusiv an den biblischen Danieltraum gemahnen mögen und so neuerlich der *superbia* des sich ihnen Zugesehenden zuspielten. Die nachfolgende unmetaphorische ›Vertierung‹ des Riesen enthüllt den proleptisch-prophetischen Charakter dieser *mise en abyme*: Im Anschluss an die Tötung Metwins durch den Grauen Rock schleift dieser jenen auf den *tempel hoff* (V. 1357) und fordert die *farnde diet* auf, *disz freiszlich tier*, / *Das ich han gefangen schier* (V. 1361f.), entgegenzunehmen und sich in einem »act of degradation« (Boyer 2016, S. 91) aller Ausrüstungs- und Wertgegenstände, die *der ris firt an sim libe* (V. 1372), zu bemächtigen.¹⁸

Wie der Rock im Prolog als in einem Stück ›gewürktes‹ Textil der hybriden Narration von seiner Herstellung gegenübergestellt wurde, steht auch hier die Rock-Reliquie im diametralen Kontrast zum Artifizialen, zum Sichtbaren, ja zum Poetischen. Dass gerade der Gegenstand, »um den sich alle Episoden des Gedichts drehen, und ohne den das Gedicht nicht entstanden wäre« (Tonnelat 1977, S. 152), ›unsichtbar‹ bleibt respektive »nicht durch Ekphrasis sichtbar gemacht [wird]« (Bowden 2011, S. 246), erweist sich im Gegenüber des Wahrnehmungsspektakels Metwin als ebenso programmatische wie augenfällige Leerstelle: Heilige Spuren, Hierophanien, wie sie sich auf dem Rock ›ereignen‹, sind im Gegensatz etwa zur Schrift auf Metwins Helm und zur Erzählung selbst unverfügbar, einer ›ganz anderen‹, mit immanent-literarischen Mitteln weder darstell- noch beschreibbaren Ordnung

zugehörig, sie sind der Semiose der handelnden Figuren unzugänglich und beanspruchen eine amediale Präsenz für sich.

Der *bricolage* erweist sich als Strategie einerseits der Amalgamierung und Integrierung von hybriden Hypotexten – darauf zielen die extensiven Motiv- und Formelwiederholungen, die vermittels Variation oder auch Kontrastierung der spezifischen Ordnung und Kohärenz des Textes zuspieren. Andererseits zeigt sich durch die Ausstellung zahlreicher Brüche mit den Prätexten die Gemachtheit des literarischen Produkts als *bricolage* stets mit – signifikanterweise gerade in Opposition zum transzendenten Erzählgegenstand und Hauptakteur, zum ungenähten Rock Christi. Die auch im Vergleich mit anderen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten durchaus radikal anmutende Basteltechnik ließe sich, dies sei abschließend thesenhaft zugespitzt, darauf zurückführen, dass die Erzählung auf der Ebene der Gesamtstruktur keiner Vorlage verpflichtet ist¹⁹ – dies reflektieren nicht zuletzt die stark divergierenden Gattungszuschreibungen, die jeweils nur auf einen Aspekt der Erzählung besehen zutreffen. Im Ganzen ist der ›Graue Rock‹ in der greifbaren Form seiner Überlieferung allerdings weder als Brautwerbungserzählung noch etwa als Abenteuerroman anzusprechen, vielmehr handelt es sich um die Experimentalform eines Erzählens von Dingen, für das der Rock als Strukturmotiv eignet. Hierzu führt Niehaus aus: »Indem das wandernde Ding die Spur einer intersubjektiven Struktur legt, wird die Struktur selbst zum Motiv der Geschichte« (Niehaus 2009, S. 31). Die Erzählung leitet sich nicht von einer präexistenten Gesamtstruktur ab, sondern bastelt dieselbe aus den Trümmern früherer ›Ereignisse‹, sprich: aus vorgängigen Motiven, Figuren und Strukturzitate, zusammen. Die Umkehrung von Struktur und Ereignis macht den *bricolage* zu einem anregenden Modell für die Beschreibung der Hybridformen spätmittelalterlicher Dingerzählungen. Der ›Graue Rock‹ bezeugt eine solche Form des Erzählens von Dingen, die im europäischen Mittelalter eine Struktur erst ausbildet und diese nie so fest werden lässt, wie dies bei etablierten Gattungen der Fall ist. Die Leerstellen der Hypotexte, »ces blancs

sans lesquels aucun texte jamais ne se propose comme tel« (Derrida 1967, S. 437), »jene blanken Stellen [...], ohne die kein Text sich als solcher darstellt« (Derrida 2016, S. 452), diese Unbestimmtheitsstellen und Lücken fungieren als Potenzen für ein Erzählen von Dingen, dem mittelalterliche und frühneuzeitliche Bastler erst neue Formen und Strukturen geben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Lévi-Strauss 1983/1993, S. 326–330/355–360, mit Rekurs auf Max Ernsts Technik der ›Collage‹ sowie auf Lévi-Strauss 1971/1975, S. 559–563/732–738.
- 2 Französisch *bricoler* bezeichnet, etwa im Ballspiel, ein »mouvement incident« (Lévi-Strauss 1962, S. 30).
- 3 »Die Selbstermächtigung des modellierenden wie des erkennenden Subjekts, sich des Objekts in seiner Totalität zu versichern und damit mehr noch zu bemächtigen, geht folglich mit einer (künstlerischen) Modellierung einher, die im Sinne von Jurij M. Lotman zweifellos als ›sekundäres modellbildendes System‹ bezeichnet werden kann« (Ette 2016, S. 632).
- 4 Wenn Lévi-Strauss (1962/2016, S. 164/159) an späterer Stelle ›totemistisch‹ klassifizierende Schemata als Versuche definiert, das natürliche und soziale Universum in der Form einer organisierten Totalität zu ›greifen‹ (*saisir*), sind Parallelen zur Kunst als *bricolage* kaum zu übersehen (zum totalitären Anspruch von Kunst und mythischem Denken vgl. auch Lévi-Strauss 1980, S. 27–37).
- 5 »[D]ie Signifikate der Objekte hängen stark vom Empfänger der Mitteilung ab, nicht vom Sender, das heißt vom Leser des Objekts. Das Objekt ist polysemisch, das heißt, es ist mehreren Sinnlektüren zugänglich: von einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Inneren ein und desselben Lesers« (Barthes 1988, S. 195; vgl. Barthes 1985, S. 257). Auf dem Forschungsfeld der *Material Culture Studies* ist Lévi-Strauss, etwa in der Archäologie als entscheidender Impulsgeber »für die Frage nach der Semantik der Objekte« wahrgenommen (Hansen 2005, S. 293), bislang von germanistischen Mediävisten nicht rezipiert worden.
- 6 Der strukturalen Mythenanalyse Lévi-Strauss' wurde wiederholt, unter anderem von Paul Ricœur oder auch von Hans Blumenberg, zum Vorwurf gemacht, sie sei blind für die diachronen Aspekte der Mythenproduktion und -rezeption und blende auf der Suche nach überhistorischen mythischen Bedeutungsschichten

jedwede Zeitlichkeit aus. So adressiert beispielsweise Ricœur Lévi-Strauss mit dem Vorwurf, für ihn gebe es »keinen ›hermeneutischen Zirkel‹ und keine Geschichtlichkeit in der Beziehung des Verstehens zu seinem Gegenstand« (Ricœur 1973, S. 45). Dieser blinde Punkt hätte, so Rainer Warning (2004, S. 26, Anm. 19), übrigens mit Blick auf Wolframs Gralsdarstellung und -inszenierung als »mythischer ›bricolage‹« (ebd., S. 26), durch die Vermittlung eines weiterentwickelten *bricolage*-Begriffs mit der strukturalen Analyse vermieden werden können.

7 Die elementare Beziehung zwischen *bricolage* und Zeitlichkeit betont insbesondere Michel Serres in einem Radiointerview, das am 17. September 2017 auf Radio France ausgestrahlt wurde. Dass der menschliche Körper ebenso wie das Universum aus Bestandteilen unterschiedlichsten Alters zusammengesetzt sei, führt ihn zu dem Schluss, »*donc c'est des bricolages. Et pourquoi? Parce que si c'était un système harmonieux, par exemple si notre corps l'était, on serait immortel. Or, la mort défait le bricolage, l'évolution aussi. Par conséquent, s'il n'y a pas de bricolage, il n'y a pas de mort, il n'y a pas de maladie, il n'y a pas de temps*« (online; abgerufen am 13. September 2018; Hervorhebung S.W.). Wenngleich der *bricolage* in Serres' Schriften namentlich nicht prominent erwähnt wird, erlaubte die Figur des Hermes einen Vergleich der beiden Figuren der Mediation.

8 Auf Editions- und Forschungsgeschichte können in diesem Kontext allenfalls Schlaglichter geworfen werden: Der Titel ›Orendel‹ etwa geht nicht aus den Titelblättern der Drucke oder dem Incipit der Straßburger Handschrift hervor, sondern auf die Forschung des 19. Jahrhunderts zurück. Als besonders einflussreich ist die Position Etmüllers hervorzuheben, der die Erzählung von Orendel als wesentlich ältere Sagenschicht, die Erzählung vom Rock hingegen als spätmittelalterliche Zutat identifiziert – und dessen Edition, eigentlich eine eigene Fassung (vgl. bereits Bergers Vorrede in: Orendel 1888, S. V), noch immer zitiert wird; als exemplarisch für den Standpunkt der älteren Forschung mag folgende Einlassung Etmüllers gelten: »Der Dichter schickt der eigentlichen Erzählung von Orendel und Bride voraus die Legende vom ungenäheten Rocke Christi, deren er freilich nicht entbehren konnte, da sein Held diesen Rock in seinen Kämpfen anstatt einer Rüstung trägt. Freilich würde er besser gethan haben, zum Vortheil der Einheit diese Legende als Episode an schicklicher Stelle einzuflechten; allein solche Kunsttätigkeit darf man von fahrenden Sängern nur selten erwarten« (›Orendel und Brîde‹ 1858, S. 111).

- 9 Schaft-s wird zu normalem s aufgelöst, Schaft-s in Kombination mit z erscheint als *ß*; bei Zitaten aus den Drucken werden überdies diakritische Zeichen wie Superskripte und rundes *r* normalisiert wiedergegeben. Die Edition der Handschrift wird ohne Sigle zitiert, die Drucke mit den von Denecke vergebenen Siglen (*P* als Abkürzung für Othmars Prosadruck, *D* für Froschauers Versdruck).
- 10 Die vielen Wiederholungen von sprachlichen Versatzstücken »gehören [...] zu den einprägsamsten Bestandteilen des ›Orendel‹: Sie erinnern den Rezipienten immer wieder daran, dass das Epos in seiner überlieferten Fassung nicht (nur) als weltliche, sondern (auch) als Legendenerzählung rezipiert werden soll« (Miedema 2016, S. 121). Eine umfang- und materialreiche Untersuchung der Formeln und Wiederholungen im ›Grauen Rock‹ liegt mit Aebis (1974) unter den Prämissen der *oral poetry*-Forschung angefertigter Dissertation vor.
- 11 Thelen (1989, S. 473f.) wertet das mit *Ach, Jhesus* (V. 9) beginnende Gebet als eines der in der weltlichen Literatur des Mittelalters äußerst seltenen Gemeindegebete – mit Sicherheit beginne nur eine weitere Dichtung, Ulrichs von Etzenbach ›Alexander‹, mit einem solchen. Diese Beobachtung ist aus einer gattungstypologischen Perspektive auf den ›Grauen Rock‹ insofern erhellend, als sie anregt, das Gemeinschaftsgebet hier nicht als Abweichung von den Usancen weltlicher Dichtungseingänge, sondern als Gattungsmerkmal eines explizit geistlichen Textes zu interpretieren, der weniger die heroisch-›spielmännischen‹ Handlungsteile um Orendel fokussiert als vielmehr das geistliche Motiv der Christusreliquie.
- 12 »Mit diesen Sprüngen zwischen verschiedenen Zeiten und Räumen [...], die kaum vermittelt werden, sondern den Rezipienten im Strom eines wechselhaften ›Hier und Jetzt‹ mitreißen, erweist sich der Prolog als paradigmatisch für den folgenden Text« (Kohnen 2015, S. 239). Zur Gestaltung von Zeit im ›Grauen Rock‹ vgl. weiterhin Kiening 2009, S. 396f.
- Die Prosabearbeitung des ›Grauen Rocks‹ löst die poetisch-›textile‹ Struktur des Verseingangs auf und lässt nach einer vergleichsweise kurzen prologähnlichen Passage, einer *laudatio temporis acti* (vgl. P 3, Z. 1–11), bereits die *narratio* mit Jesu Geburt und Marias Entschluss, *Ain klayd zuo machen irem ainigen allerliebsten Sun* (P 3, Z. 20), beginnen. Während die beiden Versprologteile im Verhältnis der Achronie zueinanderstehen und der Erzähler offenlässt, ob der Rock zu Jesu Geburt oder erst zu seinem vierzigstägigen Fasten gefertigt wird, strebt die Prosabearbeitung nach Vereindeutigung: Maria *strickt* (P 3, Z. 21) den Rock für das *kind* (P 3, Z. 18). Diese Chronologisierung der Ereignisse, sichtbar bereits in syntaktischen Anschlüssen wie *Und Ee* (P 3, Z. 5), *Und allso* (P 3,

Z. 8f.) oder *Als* (P 3, Z. 12, 21), geht einerseits einher mit einer Tilgung der in den Verfassungen präsenten Figur der Helena sowie andererseits mit einer rationalisierenden Erklärung für die wunderbare Materialität des Rockes, der, Wolf-dietrichs Taufhemd vergleichbar, mit seinem kindlichen Träger mitwächst: *der selb rock / wuochs auch auff mit dem kind Jesu / also / das er im allweg lang vn groß genuog was* (P 3, Z. 22–24). Mit dieser auf eine Rationalisierung der Handlung zielenden Bearbeitungstendenz korreliert auf sprachlicher Ebene eine ›Entrhetorisierung‹ des Eingangs, besonders auffällig sich darin manifestierend, dass die vielen für die Verserzählung charakteristischen Wortwiederholungen zurückgenommen wurden und so der Rock nicht mehr mit der Vokabel *würken* in Verbindung gebracht wird; diese fällt in der entsprechenden Passage nur an einer einzigen Stelle, mit Bezug auf Christi ›Wirken‹ (vgl. P 3, Z. 26f.).

13 S. die Forschungsdiskussion im Anschluss an Brinkmanns (1964) Aufsatz.

14 Auffällig ist, dass der Prosabearbeiter gerade Stellen, an denen eine dingliche Handlungsmacht des Rocks nahegelegt oder explizit angesprochen wird, Änderungen vorgenommen hat: So fehlt sowohl eine Ansprache des Juden an sein nicht waschbares Kleidungsstück als auch das Motiv des Wassergeistes, der dem eingeschlossenen Rock zu Hilfe kommt. Von den Fluten gewaltsam an den Stand gespült verbirgt sich der Rock nicht aus eigener Kraft in der Erde (vgl. V. 101f.), sondern wird zum Objekt der Handlungen eines Engels, der *yn da so unwerd nit lenger ligen lassen [wolt]* und *jn vnnder die erd [verbarg]* (P 4, Z. 18f.). Dass schließlich auch das Auftauchen nach acht Jahren durch einen Zusatz zu dem sonst fast wortgleich Geschilderten nicht auf eine eigene Aktivität zurückgeführt (vgl. V. 106–108), sondern als Folge eines ›Auflaufs‹ des Meeres dargestellt wird (vgl. P 4, Z. 20f.), verweist auf eine Bearbeitungstendenz der Prosafassung, die dem Rock eine wesentlich geringere eigene Aktivität zuerkennt als die beiden Verfassungen.

15 An dieser Stelle ein abermaliger Seitenblick auf die Umformungen des Prosabearbeiters: Im Anschluss an Tragemunts Waschversuch heißt es, *er sach wol / das er sich nitt wolt waschen lassen / vnd ward auch ye lenger ye roetter / do erkannt er zuo stund / wes der rock gewesen was / Er ward hayß wainen vnd sprach O allmaechtiger got / diß klaid ist deiner edelen menschai gewesen / und ist das pluot der aengstlich swayß / den du schwitzest in tods noeten / umb alles menschlich geschlaecht* (P 5, Z. 1–6). An die Stelle der Wunderformel in den Verfassungen, die als Ausweis von Mündlichkeit wiederholt begegnet und somit in der Forschung als Beleg für eine entsprechend frühe Entstehungszeit der Erzählung gedeutet wurde, tritt im Prosadruck eine Rationalisierung des

Wundersamen. Nicht mehr das Eingreifen der göttlichen Instanz bewirkt das Erscheinen der Blutspuren, sondern der Rock selbst erweist sich als resistent gegenüber Tragemunts Waschversuch.

- 16 Die formelhaften Wiederholungen der oben zitierten Anrede im weiteren Verlauf des Textes (vgl. V. 1791–94, 2579–82, 2755–58) halten den extraordinären Status des den Figuren (ebenso wie den neuzeitlichen Editoren) merkwürdig anmutenden Namen präsent. Zugleich wird so wiederholt auf die fragile Identität des Protagonisten verwiesen, dessen wahre Geschichte und früherer Stand in dem Leser und den himmlischen Mächten – Maria bezeichnet die Figur durchgehend als ›Orendel‹ – vorbehaltenes Geheimnis bleibt. Dies akzentuiert ein Kommentar des Erzählers zum ersten Nennakt, indem er den Fremden als ersten Mann bezeichnet, *[d]er dem künig Orendel seinen namen benam* (D 38, V. 861).
- 17 Darunter auch ein Speer mit eingebautem Vogelautomaton: *Die vogel sungent darinne, / Die natigal und die zisele, / Die sungent wol nach prise. / Ob im do schwebte / Von gold ein valck, als ob er lebte* (V. 996–1000). Die orientalische Waffe ist, mit Blick auf das Handlungssyntaxma, als blindes Motiv anzusprechen, wird doch der Graue Rock in der Folge als nackt wahrgenommen und einzig am Gnorisma Rock erkannt – von den an dieser Stelle überreichten Gegenständen ist nie wieder die Rede. Nicht nur hier steht zu vermuten, dass Motivwiederholungen und -variationen vielfach auch ornamental-akkumulativen Charakters sind und keiner ›Paradigmatisierung‹ des Textes zuspätspielen. Mit Blick auf den ›Grauen Rock‹ scheint mir im Allgemeinen das Sprechen von einem ›Erzählen im Paradigma‹ den Blick für die spezifischen Eigenheiten der Narration und ihrer Erzählstruktur tendenziell zu verstellen und die Auseinandersetzung mit dieser von einem Extrem (der ›Graue Rock‹ als Exemplum schlechter Literatur) ins andere (der ›Graue Rock‹ als kryptomoderner ›Roman‹) verfallen zu lassen. Hier ist Sarah Bowden (2011, S. 244) beizupflichten, die zu Kiening (2009) vorsichtig skeptisch festhält: »Die Idee von paradigmatischer Überdetermination ist aber für diesen angeblich unliterarischen Text wohl etwas ambitiös«.
- 18 Hier ist neuerlich auf den Prosadruck Othmars einzugehen, da dieser sich bei der Darstellung des Riesen ebenso beachtliche wie bedeutungsträchtige Freiheiten erlaubt: Endtwein wird zu einem von den Heiden angebeteten Gott erhöht (vgl. P 25, Z. 10) und dadurch der Kampf mit dem Grauen Rock, wesentlich eindeutiger als in den Versfassungen, zum ›Religionskampf‹ zugespitzt. Signifikanterweise gibt sich der Erzähler keiner schaulustig-ambigen *descriptio* hin, sondern kürzt die Stelle stattdessen radikal: *nun solt ich die gezyerd all besonder sagen von seinem wappen und zymird / das thuot nit not dann das die hystori*

dardurch gelenget würd (P 25, Z. 10–12). Die folgende Darstellung der Auseinandersetzung zielt ganz auf eine Degradierung des Riesen als *gesell deß Teüfels* (P 25, Z. 25), vom Grauen Rock verhöhnt und auf seinen gesellschaftlichen Platz verwiesen – *ernoer unß klayn leütt mit deiner arbaitt* (P 25, Z. 27f.) –, schließlich mehrfach als *abgott* (P 26, Z. 5, 10) bezeichnet, verhöhnt (vgl. P 26, Z. 16f.) und aufs Gewalttätigste geschändet: *Do kamen die Troyer / vnd die arm farend dyet / vnd zerrissen den leib biß auff das gebain / nach dem gold vnd edlem gestain / das er an im gefuert het* (P 26, Z. 18–20). Die Radikalisierungs- und Vereindeutigungstendenzen des Prosaerzählers deuten auf die offenbar als problematisch wahrgenommenen Ambiguitäten in der Darstellung der Metwin-Figur der Versfassungen.

- 19 Walter Haugs (1984, S. 13) These, der Orendel sei durch eine Form ›des kontrastiven doppelten Kursus‹ geprägt, wie sie auch im ›König Rother‹ oder im ›Oswald‹ bezeugt sei, ist mir nicht nachvollziehbar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Das deutsche Heldenbuch. Nach dem mutmaßlich ältesten Drucke neu hrsg. von Adelbert von Keller, Reprografischer Nachdruck der Ausg. Stuttgart 1867, Hildesheim 1966.
- Orendel. Ein deutsches Spielmannsgedicht. Mit Einleitung und Anmerkungen, hrsg. von Arnold E. Berger, Bonn 1888.
- Orendel, hrsg. von Hans Steinger, Halle/Saale 1935 (ATB 36).
- Orendel (Der Graue Rock). Faksimileausgabe der Vers- und Prosafassung nach den Drucken von 1512, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ludwig Denecke, 2 Bde., Stuttgart 1972 (Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Abt. G: Dokumentationen M 111).
- Orendel und Brîde. Eine Rûne des deutschen Heldenthums, umgedichtet im zwölften Jahrhundert zu einem befreiten Jerusalem, hrsg. von Ludwig Ettmüller, Zürich 1858.
- Der ungenährte graue Rock Christi: wie Orendel von Trier ihn erwirbt, darin Frau Breiden und das heilige Grab gewinnt, und ihn nach Trier bringt. Altdeutsches Gedicht, aus der einzigen Handschrift, mit Vergleichung des alten Drucks, hrsg. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Berlin 1844 [zit.].

Sekundärliteratur

- Aebi, Andreas: Formelhaftigkeit und mündliche Komposition im ›Orendel‹, Ann Arbor (Michigan) 1974 (Mikrofilm der Dissertation Los Angeles 1974).
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 2011 (stw 750), S. 237–251.
- Barthes, Roland: *Sémantique de l'objet*, in: Ders.: *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, S. 249–260.
- Barthes, Roland: Semantik des Objekts, in: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1988 (edition suhrkamp 1441, N.F. 441), S. 187–198.
- de Boor, Helmut: *Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung. 770–1170*, München 1949 (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* 1).
- Bowden, Sarah: Sehen, Sichtbarkeit und Reliquien im ›Grauen Rock‹, in: Ricarda Bauschke/Coxon, Sebastian/Jones, Martin H. (Hrsg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium* London 2009, Berlin 2011, S. 240–253.
- Bowden, Sarah: *Bridal-Quest Epics in Medieval Germany. A Revisionary Approach*, London 2012 (Modern Humanities Research Association, Texts and Dissertations 85, Bithell Series of Dissertations 40).
- Boyer, Tina Marie: *The Giant Hero in Medieval Literature*, Leiden/Boston 2016 (*Explorations in Medieval Culture* 2).
- Brinkmann, Hennig: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage, in: *Wirkendes Wort* 14 (1964), S. 1–21.
- Czerwinski, Peter: *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung II*, München 1993.
- Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*, Paris 1967.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 2016 (stw 177).
- Ernst, Ulrich: Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters, in: Klaus Grubmüller/Markus Stock (Hrsg.): *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003 (*Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 17), S. 115–172.
- Ette, Ottmar: Herausforderungen der Nanophilologie. Laboratorien des (narrativen) Wissens, in: *Romanische Studien* 6 (2016), S. 615–648.

- Fuchs, Stephan: Hybride Helden: Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31).
- Genette, Gérard: Structuralisme et critique littéraire, in: *L'arc* 26 (1965), S. 30–44.
- Genette, Gérard: Strukturalismus und Literaturwissenschaft, in: Heinz Blumensath (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972, S. 71–88.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, aus dem Französischen von Wolfram Beyer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1993 (edition suhrkamp 1683, N.F. 683).
- Hansen, Svend: Vom Ordnen der Dinge in der Archäologie, in: Tobias L. Kienlin (Hrsg.): *Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur*, Bonn 2005 (Universitätsforschungen zu prähistorischen Archäologie 127), S. 293–304.
- Haug, Walter: Mittelalterliche Epik: Ansätze, Brechungen und Perspektiven, in: Volker Mertens/Ulrich Müller (Hrsg.): *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 1–19.
- Kauppert, Michael: Claude Lévi-Strauss, Konstanz 2008 (Klassiker der Wissenssoziologie 13).
- Kauppert, Michael/Funcke, Dorett: Zwischen Bild und Begriff. Wildes Denken nach Lévi-Strauss, in: Dies. (Hrsg.): *Wirkungen des wilden Denkens. Zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss*, Frankfurt a. M. 2008 (stw 1892), S. 9–33.
- Kiening, Christian: Hybriden des Heils. Reliquie und Text des ›Grauen Rocks‹ um 1512, in: Strohschneider 2009, S. 371–410.
- Kofler, Walter: *Leichtlich zuo glauben vnd zuo halten*. Der Prosa-›Orendel‹ zwischen Heiltumsbericht und Ritterexempel, in: Catherine Drittenbass/André Schnyder (Hrsg.): *Eulenspiegel trifft Melusine. Der frühneuhochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Methoden. Akten der Lausanner Tagung vom 2. bis 4. Oktober 2008*, Amsterdam/New York 2010 (Chloe, Beiheft zum *Daphnis* 42), S. 509–524.
- Kohnen, Rabea: Die Braut des Königs. Zur interreligiösen Dynamik der mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen, Berlin/Boston 2014 (Hermaea 133).
- Kohnen, Rabea: Dezentere Synchronisierung und asynchrone Präsenz. Zur Gestaltung von Gleichzeitigkeit im ›Orendel‹, in: Susanne Köbele/Coralie Rippl (Hrsg.): *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Würzburg 2015 (Philologie der Kultur 14), S. 235–254.
- Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process, in: Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–91.
- Krämer, Sybille: Was ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: Dies./Kogge, Werner/Grube/Gernot (Hrsg.): *Spur*.

- Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt a. M. 2007 (stw 1830), S. 1–33.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a. M. 2008.
- Kuhn, Hugo: ›Tristan‹, ›Nibelungenlied‹, Artusstruktur. Vorgetragen am 8. Dezember 1972, München 1973 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte Jg. 1973/5).
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2015 (stw 1595).
- Lévi-Strauss, Claude: Tristes Tropiques. Avec 53 illustrations et une carte dans le texte et 62 photographies hors texte par l'auteur, Paris 1955.
- Lévi-Strauss, Claude: La pensée sauvage, Paris 1962.
- Lévi-Strauss, Claude: L'Homme nu, Paris 1971 (Mythologiques 4).
- Lévi-Strauss, Claude: Der nackte Mensch, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1975 (Mythologica IV).
- Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss, hrsg. von Adelbert Reif, Frankfurt a. M. 1980 (edition suhrkamp 1027, N.F. 27).
- Lévi-Strauss, Claude: Le Regard éloigné, Paris 1983.
- Lévi-Strauss, Claude: Der Blick aus der Ferne, aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Joseph Vogl, mit einem Bildteil von Anita Albus, Frankfurt a. M. 1993 (Fischer Wissenschaft 11919).
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt a. M. 2016 (stw 14).
- Loyer, Emanuelle: Lévi-Strauss. Eine Biographie, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2017.
- Miedema, Nine: Handschrift und Druck, Vers und Prosa. Beobachtungen zu den Redeszenen im ›Orendel‹, in: Karin Cieslik/Perlies, Helge/Schmid, Florian [u. a.] (Hrsg.): Studien zum Buchdruck des 15. bis 17. Jahrhunderts, Bremen 2016 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 102) (Festschrift Monika Unzeitig), S. 113–134.
- Miklautsch, Lydia: Montierte Texte – hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen, Berlin/New York 2005 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 36 [270]).
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief, München 2009 (Edition Akzente).

- Paul, Hermann: Rez. zu Friedrich Vogt: ›Die deutschen Dichtungen von Salomon und Markolf‹, in: Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1 (1881), Sp. 9–11.
- Ricœur, Paul: Struktur und Hermeneutik, in: Ders.: Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretation I, München 1973, S. 37–79.
- Ridder, Klaus: Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane, Berlin/New York 1998 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 12 [246]).
- Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. ›Parzival‹, ›Busant‹ und ›Wolfdietrich‹, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 7).
- Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: ›Willehalm von Orlens‹ – ›Partonopier und Meliur‹ – ›Wilhelm von Österreich‹ – ›Die schöne Magelone‹, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161).
- Schulz, Armin: Hybride Epistemik. Episches Einander-Erkennen im Spannungsfeld höfischer und religiöser Identitätskonstruktionen: ›Die gute Frau‹, ›Mai und Beaflo‹, ›Wilhelm von Wenden‹, in: Strohschneider 2009, S. 658–688.
- Schulz, Armin: Kontingenz im mittelhochdeutschen Liebes- und Abenteuerroman, in: Cornelia Herberichs/Susanne Reichlin (Hrsg.): Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2010 (Historische Semantik 13), S. 206–225.
- Stein, Peter K.: Probleme und Möglichkeiten der Anwendung der *theory of oral-formulaic poetry* bei der literaturhistorischen Interpretation eines mittelhochdeutschen Textes, in: Achim Masser (Hrsg.): Hohenemser Studien zum ›Nibelungenlied‹, Dornbirn 1981 (Montfort 3), S. 148–163.
- Peter Strohschneider (Hrsg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006, Berlin/New York 2009.
- Thelen, Christian: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 1989 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 18).
- Tonnelat, Ernest: König Orendel und Christi nahtloses Gewand, in: Walter Johannes Schröder (Hrsg.): Spielmannsepik, Darmstadt 1977 (Wege der Forschung 385), S. 145–167.
- Warning, Rainer: Narrative Hybriden. Mittelalterliches Erzählen im Spannungsfeld von Mythos und Kerygma (›Der arme Heinrich‹/›Parzival‹), in: Udo Friedrich/Bruno Quast (Hrsg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2004 (TMP 2), S. 19–33.
- Wiseman, Boris: Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics, Cambridge 2007 (Ideas in Context 85).
- Zarncke, Friedrich: Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des ›Jüngern Titurel‹, Leipzig 1876 (Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 7, Nr. 5).

Anschrift des Autors:

Sebastian Winkelsträter, M. A.

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Am Hof 1d

53113 Bonn

E-Mail: s.winkelstraeter@uni-bonn.de