



Separatum aus:

THEMENHEFT 16

Pia Selmayr / Sarina Tschachtli (Hrsg.)

Umwege, Abwege, Nebenwege

Publiziert im Dezember 2023

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:

Dahm, Margit: Ein Herzog auf Abwegen. Grippia als kultureller Eigenraum im »Herzog Ernst B«, in: Selmayr, Pia/Tschachtli, Sarina (Hrsg.): Umwege, Abwege, Nebenwege, Oldenburg 2023 (BmE Themenheft 16), S. 17–53 (online).

Margit Dahm

Ein Herzog auf Abwegen

Grippia als kultureller Eigenraum im ›Herzog Ernst B‹

Abstract. Der Beitrag nimmt die ausführliche Stadtbeschreibung in der sogenannten Grippia-Episode des ›Herzog Ernst B‹ in einer Zusammenschau raumsemantischer und religiöser Sinnstiftungen in den Blick. Die ins Phantastische gesteigerte exzeptionelle Schönheit und Materialität der zunächst leeren Stadt hebt sich signifikant ab von der übrigen Raumdarstellung des Textes. Die Stadtbeschreibung operiert dabei mit Anspielungen auf das himmlische Jerusalem, doch die in einem fremd-fabulösen Orientraum verortete Stadt erweist sich letztlich als ein anti-spiritueller Ort, der dem himmlischen wie auch irdischen Jerusalem kontrapunktisch gegenübersteht. Dabei ermöglicht der Stadtraum dem Protagonisten eine intensive ästhetisch-sinnliche Perception, für die es in der gedrängten Romanhandlung sonst weder Raum noch Zeit gibt und die das narrative Muster von Krise und Restitution der Hauptfigur zeitweilig suspendiert.

Der anonym überlieferte ›Herzog Ernst B‹ scheint mit einer klaren semantischen Raumordnung zu operieren, indem der im deutschen Kaiserreich situierten Erzählung von Aufstieg und Fall des Protagonisten die Schilderung seiner Reise durch den fremd-phantastischen Orient gegenübergestellt wird, der zum Restitutionsraum des Helden wird. Die Korrespondenz von Raumstruktur und Erzählverlauf bzw. Genese des Helden wird allerdings aufgebrochen durch die sogenannte Grippia-Partie, die zu Beginn der Orientierzählung steht und die sich einer eindeutigen topologischen Sinnstiftung entzieht. Die prachtvolle Stadt in Grippia stellt zunächst einen unfreiwilligen Um- oder Abweg auf dem Weg des Protagonisten zum heilsge-

schichtlich relevanten Zielort Jerusalem dar. In ihrer umfangreich entfalten Materialität und exzeptionellen Schönheit wird sie aber auch zu einem ästhetischen Eigenraum, in dem sich Beschreibungen einer ins Phantastische gesteigerten Baukunst und maximierter urbaner Zivilisation mit christlich-religiösen Implikationen überlagern. Die alte Frage nach der Funktion der Grippia-Partie lässt sich aus einer transkulturellen Perspektive neu beleuchten, indem die als Raum einer besonderen Ermächtigung zur ästhetischen Perzeption betrachtet wird, der zugleich eine andere Art des Erzählens bedingt.

1. Zur Korrelation von Raum- und Erzählstruktur im ›Herzog Ernst‹

Der ›Herzog Ernst‹ (im Folgenden ›HE‹) gehört zu den bekanntesten und besterforschten Erzähltexten der mittelalterlichen Literaturperiode. Die Fassung A wird auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, ist aber nur fragmentarisch überliefert. Der Beitrag bezieht sich auf die älteste vollständige Version B, die im frühen 13. Jahrhundert entstanden ist (vgl. Behr/Szklenar 1981, Sp. 1077).

Der Roman ist in zwei Teilen angelegt, wobei die inhaltliche mit einer räumlichen Zweiteilung korrespondiert. Der erste Teil, der im Gebiet des deutschen Kaiserreiches verortet ist, erzählt von Aufstieg und Fall des bayerischen Herzogs Ernst, der einleitend als vorbildlicher Landesherr beschrieben wird und der zunächst besonderes Ansehen beim deutschen Kaiser Otte genießt, woran die Eheschließung desselben mit der verwitweten Mutter Ernsts nicht unerheblichen Anteil hat. Das anfänglich gute Verhältnis zum kaiserlichen Stiefvater schlägt durch die anhaltenden Verleumdungen des eifersüchtigen Pfalzgrafen Heinrich in tiefe Feindschaft um, der Kaiser lässt das bayerische Stammland des Herzogs angreifen und seine Städte belagern.¹ Aus Zorn über das ihm angetane Unrecht dringt Ernst bei einem zu Speyer einberufenen Hoftag heimlich in die kaiserliche Pfalz und in die Kemenate des Kaisers ein, wo er einen erfolgreichen Mordanschlag

auf Heinrich und einen missglückten auf den Kaiser verübt. Daraufhin wird die Reichsacht über Ernst verhängt und der Krieg gegen ihn wird mit noch größerer Härte fortgeführt, bis der Herzog nach mehr als fünf Jahren Reichskrieg der Übermacht nicht mehr standhalten kann. In diesem Moment beschließt Ernst, mit einer kleinen Gruppe treu ergebener Gefolgsleute nach Jerusalem zu ziehen, wo er im Heidenkampf Buße tun und Restitution erlangen will.

Die Motivation zur Kreuznahme erweist sich dabei als eine merkwürdige Gemengelage aus verschiedenen Aspekten:

Wir haben uns dem rîche
gewert sô manliche
und dar zuo allen sînen man
sô grôzen schaden her getân,
daz ich in dem lande niht langer mac sîn.
ir wizzet ouch, lieben friunde mîn,
wir habenz umb uns gar verheret
und unser selber guot verzert,
daz wir müezen verderben.
[...]
daz wir füeren über mer,
dar stêt vaste mir der muot.
ob ez iuch herren dunket guot,
sô sol uns des durch got gezemen,
daz wir durch in daz kriuze nemen
ze dienste dem heiligen grabe.
sô komen wir sîn mit êren abe,
ê wir uns sus vertriben lân.
wir haben wider gote sô vil getân,
daz wir nû billîch müezen
ûf sîn hulde bûezen,
daz er uns ruoche die schulde vergeben
her nâch, obe wirz geleben,
und wider heime ze lande komen.
swaz uns der keiser hât benomen,
daz wirt uns allez wider lân.
(>HE<, V. 1793–1801, V. 1810–1825)²

Der Herzog benennt zunächst seine Notlage, er ist schlicht nicht mehr in der Lage, dem Kaiser Widerstand zu leisten, weil seine materiellen Ressourcen aufgebraucht sind; der Kreuzzug dient damit als Ausweg aus seinem ökonomischen und militärischen Dilemma. Gleichzeitig verspricht er sich von der Reise und dem Dienst am Heiligen Grab Gottes Gnade und Huld, der Kampf im Heiligen Land wird als Buße für eigene Versündigungen verstanden, für die Ernst sich Vergebung erhofft (anders Hasebrink 2000, S. 228, der der Bußtopik wenig Bedeutung beimisst und diese als formelhaften Verweis auf einen christlichen Deutungsrahmen liest). Weiterhin ist hier schon die Möglichkeit von Rückkehr und Restitution der Verhältnisse angedeutet (die divergenten Forschungspositionen zu dieser Partie subsumiert Görlitz 2009, S. 75f.).

Nach diesem Entschluss macht sich Ernst mit einer Gruppe von treuen Gefolgsleuten auf den Weg, sie reisen nach Konstantinopel, wo der Herzog ein Schiff kauft und ausrüstet. Hier endet der sogenannte Reichsteil, der in der älteren Forschung im Fokus des Interesses gestanden hat.³ Dieser Teil der Erzählung wird thematisch dominiert von der dargestellten reichspolitischen Konfliktsituation, die die Frage nach möglichen historischen Bezügen aufgeworfen hat. Dabei ist die Empörergeschichte des bayerischen Herzogs kaum auf ein konkretes bzw. einzelnes Ereignis zurückzuführen; Otto Neudeck beschreibt die Erzählung des Reichsteils als »das Produkt eines selektierenden Rückgriffs auf geschichtliches Wissen: Personal und feudaler Konflikt [...] gehen auf unterschiedliche Ereignisse der Ottonen- bzw. frühen Salierzeit zurück« (2003, S. 100; ausführlich zur historischen Situierung des Textes ebd., S. 110–125).⁴ Topologisch kennzeichnet sich dieser Teil des Romans durch eine geographisch konkrete Verortung im Herrschaftsgebiet des deutschen Kaiserreiches, die unter anderem durch das Einspielen von historischen Städtenamen wie Mainz, Nürnberg, Regensburg und Speyer erzeugt wird. Ähnliches gilt für die Route des Herzogs bis nach Konstantinopel, die entlang der Donau über Ungarn und Bulgarien und damit durch bekannte Regionen Europas führt.

Ganz anders dagegen der zweite, in der Forschung als Orientteil bezeichnete Part des Abenteuerromans, der eine fabulöse Schilderung einer fremden Welt voll unbekannter Orte und Wunderwesen darstellt. Die Reise führt Ernst und seine Männer nämlich nicht direkt zum Zielort Jerusalem, stattdessen geraten die potentiellen Gotteskrieger genretypisch in einen Seesturm, der als liminales Moment fungiert und einen topologischen wie auch semantischen Übergang markiert. Nach monatelanger Irrfahrt werden die verhinderten Kreuzfahrer an die Küste eines fremden orientalischen Landes getrieben, das Schauplatz des zweiten Romanteils ist. Am Beginn dieser Orientierzählung steht eine umfangreiche Partie, die in einer prachtvollen Stadt in einem Land namens Grippia verortet ist.⁵ Diese große und prächtige Stadt, die erstaunlicherweise vollkommen leer vorgefunden wird, bedeutet die Rettung vor dem nahen Hungertod, denn die Männer entdecken hier eine festlich gedeckte Tafel, an der sie sich bedienen, anschließend bevorraten sie sich mit Lebensmitteln und kehren zu ihrem Schiff zurück. Trotz der drohenden Gefahr einer möglichen Rückkehr der unbekanntenen Stadtbewohner beschließt der Herzog, fasziniert von der Schönheit der Stadt, noch einmal allein mit seinem engsten Getreuen Wetzel umzukehren, um die Stadt genauer zu betrachten. Währenddessen kehren allerdings die Bewohner zurück. Die Grippianer sind seltsame Hybridwesen, die auf ihren wohlgestalteten menschlichen Körpern Kranichköpfe tragen. Die Stadtbewohner geleiten ihren gerade von einem Indienfeldzug zurückgekehrten König in die Stadt. Dieser hat in Indien einen christlichen König sowie dessen gesamtes Gefolge getötet und die christliche Prinzessin entführt, die nun zur Heirat mit dem grippianischen König gezwungen werden soll. Selbstverständlich versucht der Herzog, die Prinzessin zu befreien; es kommt zu einem großen Gemetzel, bei dem viele Grippianer sterben, aber unglücklicherweise auch die Prinzessin sowie der größte Teil von Ernsts Männern ums Leben kommen.

Nur mit Mühe gelingt Ernst und den verbliebenen Männern die Flucht auf das Schiff; nach verschiedenen gefährvollen Abenteuern wie dem Grei-

fenflug und der Fahrt durch den Magnetberg gelangen sie in das von Zyklopen bewohnte Land Arimaspi. Dieser Teil der Orientierzählung verläuft ganz anders als die Grippia-Episode, denn hier integriert Ernst sich vorbildlich in die fremde Herrschaft, führt erfolgreich Krieg gegen die Feinde des Arimaspen-Königs und erlangt ein ähnliches Ansehen, wie er es ursprünglich im deutschen Reich besessen hat. Nach sechs Jahren verlässt Ernst Arimaspi, um zunächst dem christlichen König von Mòrlant im Kampf gegen den babylonischen König beizustehen, von wo aus er dann endlich zu seinem ursprünglichen Zielort Jerusalem gelangt und dort ein Jahr lang ›erfolgreich‹ gegen die Heiden kämpft. Im Folgenden kehrt Ernst zurück ins Kaiserreich, wo der Ausgleich mit dem Kaiser und eine vollständige Restitution und Reintegration des Herzogs in den Reichsverband erfolgen.

Während sich die ältere Forschung besonders dem im Kaiserreich vertorten Teil der Erzählung gewidmet hat, liegt der Fokus der jüngeren germanistischen Forschung zumeist auf dem Orientteil, der mit seiner umfangreichen Darstellung der orientalischen Wundervölker die Frage nach der Figuration und Funktion des Fremden aufwirft (siehe z. B. Stein 1997; in einer Zusammenschau mit ästhetischen Parametern Kobiela 2022). Weiterhin wurde die Orientierzählung hinsichtlich der Diskursivierung von Wissen wie auch als Reiseerzählung (vgl. z. B. Hasebrink 2000; Haupt 2006; Haupt 2008) und, mit besonderem Bezug auf die Grippia-Partie, im Kontext verschiedener poetologischer und ästhetischer Fragestellungen diskutiert (vgl. z. B. Baisch 2012; Schnyder 2013a; Schnyder 2013b).

Dabei steht der Orientteil nicht als abgekoppelte Wundererzählung neben dem Reichsteil, vielmehr sind die beiden inhaltlich disparaten Erzählpartien in einer komplementären Relation zu sehen, wobei die Frage nach dem konkreten Zusammenhang in der Forschung umfangreich diskutiert wurde. Oftmals wird der Orient dabei als ein Reflexions- und Restitutionsraum betrachtet, der der Bewältigung der Krise im Reich dient. Paradigmatisch hierfür ist die strukturalistische Untersuchung von Markus

Stock (2002), aber auch die Arbeit von Burkhard Hasebrink (2000). Der Orientreise wird eine klare Funktion für die Genese des Helden zugesprochen, der sich im Orient als »Gefolgs- und Landesherr rehabilitiert« (Behr 2011, S. 71). Die Fremde als Raum der Rehabilitation ermöglicht so die erneute Akzeptanz im Reich und damit die Überwindung der Krise (vgl. Carey 2004, S. 65), womit der Orient dem Helden als Kompensationsraum dient. Im Orient als verfremdeter Spiegelung des Eigenen können strukturelle Schwächen der eigenen Ordnung erkannt und dadurch überwunden werden: »Zu zeigen sein wird, daß dem *rîche* mit der Gegenwelt des Orients die Möglichkeit gegeben wird, sich selbst und seine inhärente, dilemmatische Ordnung zu reflektieren und damit der immer drohenden Gefahr der Krise einer auf personaler Bindung gegründeten Machtordnung zu begegnen« (Stock 2002, S. 166; siehe auch ebd., S. 217; ähnlich Weitbrecht 2016, insbesondere S. 102 unter Bezugnahme auf Foucaults Heterotopie-Begriff).

Die Erfahrung des Orients ermöglicht es dem Herzog, die Krise zu überwinden und eine dauerhafte Restitution der politischen Verhältnisse zu schaffen, was durch den sog. Waisen symbolisiert wird, einem großen Edelstein, den der Herzog bei seiner abenteuerlichen Fahrt durch den Magnetberg findet und der später die Reichskrone als symbolischen Inbegriff der Reichsherrschaft an exponierter Stelle zieren wird. Der kostbare Edelstein wird so zum Sinnbild der (Re-)Integration von Ernst respektive der fürstlichen Partikularmacht in die Zentralgewalt des Reiches (vgl. Stock 2002, S. 225f.). Dabei ist es gerade die Fremdheit des Orients, seine Konfiguration als Ander- oder Gegenwelt, die ihn, so die Argumentation in diesen und anderen Arbeiten, zur geeigneten Projektionsfläche macht, vor der die Krise im Reich neu perspektiviert und die ihr zu Grunde liegenden Problemstrukturen offengelegt werden können: »Der Orientteil wird ja nicht zum Reflexionsraum, indem in ihm inhaltliche Lösungen erprobt würden, sondern indem Begründungsprobleme auf die sinnstiftende Ebene der Topographie des Fremden verlagert werden« (Hasebrink 2000, S. 227).⁶

Mit diesem struktural geprägten Restitutionsmodell wird die Relation der beiden Erzählteile in einer hierarchischen Ordnung von der Reichserzählung her gedacht, der die Orientreise letztlich funktional untergeordnet ist, indem sie der Spiegelung und Bewältigung des Konflikts und der Restitution der Ordnung im Reich dient. Weiterhin wird durch die Betonung der kompensatorischen Funktion der Schwerpunkt auf die Arimaspi-Partie gelegt, denn erst hier sowie in den folgenden Passagen agiert die Hauptfigur tatsächlich erfolgreich, sodass überhaupt von einer Bewältigungsstruktur gesprochen werden kann (vgl. auch Ackermann 2012, S. 142, die erst die Entdeckung des Waisen als zentralen Wendepunkt ansieht, der einen Wandel des Helden markiert). Dagegen entzieht sich die deutlich längere Grippia-Erzählung mit ihrer umfangreichen Stadtbeschreibung einer eindeutig sinnstiftenden Funktionalisierung, denn diese trägt nichts zur Restitution des Protagonisten bei. Die Grippia-Partie bleibt als »Tiefpunkt« (Weitbrecht 2016, S. 99) oder »notwendige Episode des Aufschubs« (Hasebrink 2000, S. 234) eine auffällige Leerstelle im Deutungsmodell des Orients als Restitutionsraum. Dies wird auch darin sichtbar, dass Ernst aus Arimaspi als der Station der Orientreise, an der er erfolgreich agiert, in Arche-Noah-Manier je zwei Exemplare der verschiedenen dort angetroffenen oder besiehten Wundervölker einsammelt – Riesen, Platthufe, Pygmäen, Langohren und auch zwei Arimaspen begleiten fortan den Herzog. Die Hälfte davon verschenkt er bereits in Jerusalem – womit eine eventuell intendierte Reproduktion wohl suspendiert sein dürfte –, die übrigen nimmt er mit zurück ins Kaiserreich, wo die Exoten nicht unerheblich zu seinem rückgewonnenen Status beitragen. Es ist nämlich keineswegs nur die mittlerweile erfolgte Einsicht des Kaisers in die Intrige Heinrichs, die ihn zur Wiederannahme Ernsts bewegt, ebenso wenig ist dies ausschließlich auf die Nachricht von dessen erfolgreicher Agitation in Arimaspi, Mòrlant und Jerusalem zurückzuführen, sondern auch auf die *curiositas*, die durch die Nachrichten von Ernsts Abenteuern und den dabei erworbenen Wunderwesen entsteht. Indem Ernst, wenn auch ungerne, dem Kaiser auf dessen

Bitte hin einige der verbleibenden Exemplare schenkt (>HE<, V. 5982–5989), können die lebenden Souvenirs aus Arimaspi als Beitrag zur Friedenssicherung gelesen werden. Grippia dagegen verlässt der Herzog mit leeren Händen und deutlich weniger Gefolgsleuten als zuvor, von hier nimmt er nichts mit, was zu seiner Rehabilitierung beitragen kann.

2. Die leere Stadt als ästhetischer Eigenraum

Die Funktionslosigkeit der Grippia-Episode im Kontext des Restitutionsmodells ist auch insofern erstaunlich, als diese die umfangreichste Partie des Romans darstellt und deutlich aus der ansonsten gedrängten Raum- und Zeitstruktur des Gesamttextes herausfällt. Die chronotopische Besonderheit wird gleich zu Beginn der Partie greifbar, wenn die Stadt in einer umfangreichen Beschreibung von über 600 Versen umfassend vor Augen gestellt wird, was sich signifikant von der sparsamen Raum- und Architekturbeschreibung des Reichsteils abhebt. Die Stadt in Grippia erscheint als Wunderwerk orientalischer Baukunst,⁷ wobei vor allem die Kostbarkeit der Materialien im Fokus steht. Beschrieben wird zunächst die aus Marmor in verschiedenen Farben gefertigte und reich mit Abbildungen verzierte Mauer:

dô gesâhen sie an den stunden
ein hêrlîche burc stân,⁸
diu was alle umbevân
mit einer guoten miure.
diu was harte tiure
von edelem marmelsteine,
die wâren algemeine,
gel, grüene vnd weifîn,
daz sie niht schoener mohte sîn,
swarz rôt vnd wîze.
dâ mite was sie ze flîze
geschâchzabelt und gefieret,
manigen ende gezieret
von maniger hande bilde,

beide zam und wilde,
die man kunde genennen
oder ieman mohte erkennen,
lûter lieht als ein glas.
(>HE<, V. 2212–2229)

Im Folgenden rücken der Graben, die goldenen und mit Edelsteinen verzierten Zinnen sowie Bergfriede und Brustwehr in den Blick. Mit den Elementen der Fortifikation wird einerseits das typische Muster der befestigten Stadt aufgerufen, zugleich werden mit der ins Phantastische enthobenen kostbaren Materialität und den reichen Verzierungen wiederholt Markierungen des fremden orientalischen Raumes eingespielt; schon beim ersten Ansehen ihrer Außenanlagen zeigt sich bei der Stadt eine Spannung von besonderer Pracht und Fremdheit.

Als Ernst und seine Männer zur Stadt gelangen, erweist sich deren beeindruckende Fortifikation zum allgemeinen Erstaunen als funktionslos, denn die Tore stehen offen. Der martialische Auftritt der potentiellen Kreuzritter wie auch die Kampfrhetorik des Herzogs (>HE<, V. 2320–2352) laufen ins Leere, denn die Männer dringen kampfflos in eine vollkommen leere Stadt ein:

Diu burctor wâren ûf getân.
dâ sâhen die küenen man
nieman an den zinnen
weder ûz noch innen.
(>HE<, V. 2311–2314)

Und auch als sie in die Stadt hineingehen, können sie niemanden erblicken:

dô sie in die burc drungen,
dô was dâ nieman innen,
der in deheiner unminnen
bûte ze der selben zît.
(>HE<, V. 2362–2365)

In einem Hof finden sie die bereits erwähnte Festtafel vor, deren Speisen sie vor dem drohenden Hungertod bewahren, weiterhin können sie sich in einem Lagerhaus mit Vorräten eindecken, bevor sie schließlich wohlbehalten zu ihrem Schiff zurückkehren. Die ganze Szenerie ist geprägt von der Unbestimmtheit des Ortes, der einerseits als göttlich gefügte Rettung erscheint,⁹ andererseits wegen der unbekannt, möglicherweise heidnischen Stadtbewohner, deren Rückkehr und Angriff jederzeit erwartet wird, in höchstem Maße suspekt und bedrohlich ist.

Die Spannung zwischen göttlicher Fügung und dem *horror vacui* der leeren Stadt wird akzentuiert durch die deutlichen Implikationen des himmlischen Jerusalem, die bei der Stadtbeschreibung durch verschiedene Analogien eingespielt werden. In der Johannesoffenbarung manifestiert sich das endzeitliche Heilsgeschehen der Wiederkunft Christi im neuen oder himmlischen Jerusalem, das vom Himmel herniederkommt:¹⁰

Und er erhob mich im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, die vom Himmel von Gott her herabstieg, die den Glanz Gottes besaß. Ihr Licht ist ähnlich einem Edelstein, wie ein Jaspisstein, so wie ein Kristall.

Und sie hatte eine große und hohe Mauer, die zwölf Tore hatte [...]. Und die Stadtmauer hat zwölf Grundsteine und auf ihnen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes. [...] Und das Mauerwerk dieser Mauer war aus Jaspisstein, die Stadt selbst aber war aus reinem Gold ähnlich wie reines Glas. Die Grundsteine der Stadtmauer waren mit aller Art von Edelstein verziert [...]. (Offb. 21,10–21,19)¹¹

Das himmlische Jerusalem wird als prachtvolle Stadt beschrieben, die aus reinem Gold und von einer hohen, starken Mauer aus Jaspis umgeben ist. Ihre Grundsteine, deren Anzahl analog zu den Aposteln 12 beträgt, sind mit verschiedenfarbigen Edelsteinen geschmückt, wobei an späterer Stelle die 12 Grundsteine selbst als Edelsteine aufgelistet sind. Mit dem Gold und den farbigen Steinen sind Ähnlichkeiten zwischen der wundersamen Stadt in Grippia und der Himmelsstadt gegeben.¹² Edelsteine sind ein konstitutiver Bestandteil in Architekturbeschreibungen des 12. und 13. Jahrhunderts,

wobei die Beschreibungen profaner Architekturen an ähnlichen Darstellungstraditionen partizipieren wie die Beschreibungen von Sakralarchitekturen, denen verschiedentlich eine Prägung durch das Muster des himmlischen Jerusalem zugeschrieben wird (vgl. z. B. Engelen S. 181f.). Eine dezidierte Anspielung auf die Himmelsstadt stellen auch die offenen Tore dar, denn im himmlischen Jerusalem dienen die hohen Mauern ebenfalls nicht der Fortifikation der Stadt, deren Tore immer offen stehen (Offb. 21,25–26). Auch das besondere Leuchten, das eingangs von der verzierten Mauer Grippias ausgeht, kann als Referenz auf die Himmelsstadt gelesen werden, der ein besonderer Lichtglanz wie von Edelsteinen und Kristall eigen ist (Offb. 21,11; 21,23). Die Signifikanz der Vorstellung des himmlischen Jerusalem und die Präsenz des damit verbundenen Bildprogramms nicht nur in der christlichen Ikonographie (umfassend hierzu z. B. Kühnel 1987), sondern auch in der Schrifttradition, können kaum überschätzt werden. Das himmlische Jerusalem steht für die *ecclesia*, die schon in frühchristlicher Zeit sowohl als Gemeinschaft der Gläubigen wie auch als Gebäude, das aus den Gläubigen als lebendigen Steinen errichtet wird, gedacht wurde.¹³ Zugleich stellt die Himmelsstadt neben dem Garten Eden eines der zentralen Konzepte für heilsgeschichtliche Himmels- bzw. Jenseitsvorstellungen dar (vgl. Kugler 1986, S. 84–87); eine Anspielung auf das Muster der Himmelsstadt transportiert damit immer die Semantik einer besonderen Verheißung, die auch im ›HE‹ produktiv gemacht wird.

Trotz dieser deutlichen Anspielung auf das himmlische Jerusalem und trotz der Schönheit der Stadt und ihrer rettenden Speisen ist von Beginn an klar, dass diese kein positiver Ort sein kann – die Leere der Stadt ist den Männern suspekt, sie befinden sich in permanenter Erwartung eines Angriffs. Aber gerade die drohende Gefahr hebt die ungeheure Verführungskraft hervor, die von Grippias Stadt ausgeht: Obwohl Ernst und seine Getreuen bereits wohlbehalten und mit Vorräten versorgt zu ihrem Schiff zurückgelangt sind, und obwohl sein Gefolgsmann ihm dringend davon abrät, beschließt Ernst, noch einmal in die Stadt zurückzukehren:

mich lustet vil sêre,
daz ich hin wider kêre
und die burc baz besehe,
swaz halt mir dar inne geschehe.
sie ist sô rehte wol getân.
(>HE<, V. 2485–2489)

Die Stadt ist so schön, dass der Herzog sie einfach betrachten muss, egal was ihm dort geschehen mag. Er erliegt der ästhetischen Versuchung der schönen Stadt, die dann im zweiten Durchgang noch weit mehr als im ersten in ihrer exorbitanten Prachtentfaltung, Kunstfertigkeit und technischen Raffinesse geschildert wird und die sich signifikant von der übrigen Raumkonstitution des Textes abhebt.¹⁴ Ernst und Wetzel dringen immer weiter in das Stadttinnere vor, sie sehen verschiedene Paläste und betreten prunkvoll ausgestattete Säle. Höhepunkt der Prachtentfaltung ist naturgemäß der königliche Palast bzw. die königliche Kemenate mit ihrem kostbaren Interieur, zu dem auch ein aufwändig verziertes, luxuriöses Bett gehört. Im Hof des Königspalastes und damit im ideellen Zentrum der Stadt entdecken die Männer zwei symmetrisch nebeneinander fließende Quellen. Diese bilden eine weitere Analogie zum himmlischen Jerusalem, denn zum Bildinventar der Johannesoffenbarung gehört ein Strom, der in der Mitte der Stadt entspringt und der das Wasser des Lebens vom Thron des Lammes über die Stadt verteilt (Offb. 22,1–3). Entgegen der religiösen Allusion erfährt das Wasser in Grippias Stadt aber eine ganz unspirituelle Verwendung, denn die Quellen – eine von ihnen ist praktischerweise warm – versorgen ein kostbares marmornes Badehaus und zwei goldene Badewannen. Gleichzeitig dienen sie auch der Reinigung der Stadt, indem ihr Wasser bei Bedarf durch die marmornen Straßen geleitet wird (zur Wasserversorgung und ihrer religiösen Signifikanz im >HE< vgl. Dahm 2020).

Diese luxuriöse Badeanlage übt eine enorme Anziehungskraft auf Ernst aus. Obwohl sein Begleiter immer wieder zur Eile mahnt – die Stadtbewohner können ja jederzeit zurückkehren –, besteht der Herzog darauf, dass die Männer sich entkleiden und ausgiebig in den goldenen Wannen

baden. Anschließend legen sie sich auch noch zum Ausruhen in der königlichen Kemenate ins Bett, das, wie an späterer Stelle berichtet wird, für die Hochzeitsnacht des Königs präpariert war. Diese etwas skurrile Bade- und Kemenatenszene, deren deutliche Implikationen eines homoerotischen *verligens* in einem Beitrag von Seraina Plotke (2019) herausgearbeitet wurden, ist der Höhepunkt von Ernsts Hingabe an die Versuchung, die von der technisch und ästhetisch vollkommenen Stadt ausgeht und die ihm zum Verhängnis wird, denn so verpasst er es, die Stadt rechtzeitig vor der Rückkehr der Grippianer zu verlassen:

dâ leiten sie sich drâte
an daz spanbette wol getân,
daz sie dâ gezieret sâhen stân,
und ruoten nâch ir bade dô.
des wart vil maniger sît unfrô.

(>HE<, V. 2754–2758)

Die ausgestellte ästhetische oder sinnlich-affektive Wirkung der Stadt wurde in verschiedenen Forschungsbeiträgen diskutiert. Der gesamte zweite Stadtrundgang verweist auf das Augustinische Konzept der *vana curiositas*, der eitlen Neugierde und Augenlust, »deren wahres Ziel nicht in der Erkenntnis der Schöpfung, sondern in der Selbstüberhebung des Menschen besteht« und die letztlich der *superbia* entspringt (Münkler 2000, S. 232). Die Augenlust besteht nicht nur in der Wissensgier, sondern ist auch Inbegriff einer übermäßigen Hinwendung des Menschen zu den Dingen der Welt. Es ist ja der Anblick der schönen Stadt, der Ernst zu seinem zweiten Stadtrundgang verleitet, welcher nicht mehr durch eine existentielle Notlage legitimiert ist, sondern einzig einem sinnlich-ästhetischen Bedürfnis dient:

Wahrnehmung als augustinische ›Augenlust‹, als emanzipiertes, nicht mehr an bestimmte Funktionen gebundenes Sehen begegnet bei dem zweiten Besuch von Grippia durch Ernst und Wetzel, wenn diese die üppige Pracht, die ästhetische Qualität, die handwerkliche Kunstfertigkeit und Gemachtheit der Gegenstände in Detailfülle wahrnehmen. (Baisch 2012, S. 77)

Mit dem Bad in den extravaganten Wannen und dem anschließenden Ruhelager in dem pompösen Braut(!)bett des grippianischen Königs, jeweils mit einem Mann geteilt, wird die Stadt Schauplatz eines Anheimgehens an eine durch und durch sinnliche, anti-spirituelle und durch die homoerotischen Konnotationen als dekadent markierte Lebensart. Martin Baisch hat das Bad im ›HE‹ als ein Moment der Immersion beschrieben (2012, S. 64), womit im literarischen Kontext Phänomene einer gesteigerten ästhetischen Erfahrung von Kunst und Literatur durch die Figuren bezeichnet werden, die vor allem in ekphrastischen Textpartien von Bedeutung sind. Diesem immersiven Eintauchen des Herzogs in die Schönheit der Stadt ist keine spirituelle Bedeutung eigen, denn Grippias Stadt ist als ein durch und durch weltlicher Ort gekennzeichnet, der Raum schafft ›für die Beschreibung ästhetischer Erfahrung an Meisterwerken der Malerei, der Architektur und anderer Künste, die nicht Dokumente der Vollkommenheit der als Schöpfung gedachten Natur, sondern Produkte menschlicher Kunstfertigkeit sind‹ (Hasebrink 2000, S. 236). Ähnlich Sarah Bowden, die die akzentuierte Weltlichkeit und unspirituelle Natur der Stadt in Grippia hervorhebt:

The city of Grippia is also profoundly wordly, by which I mean that its opulence concentrates on wordly pleasures: feasting, sleeping, bathing. It is a city designed, it seems, for physical pleasure, of which Ernst and Wetzel partake. The un-spiritual nature of the city is further stressed by the emphasis on the fact it is man-made and displays the utmost in what appears to be human mechanical skill. (Bowden 2012, S. 21)

Mireille Schnyder (vgl. 2013a, S. 163) hat die Stadtbeschreibung im Kontext christlicher Kunstkritik gelesen, die sich abgrenzt von einer ›heid-

nischen« Kunst, der eine vollkommene Bezogenheit auf materielle Kostbarkeit, Artifizialität und technische Raffinesse zugeschrieben wird, welche aber rein äußerlich bleibt und keinen Bezug zu einem spirituellen Sinn offenbart. Es ist die hervorgehobene Materialität, die die Wirkung und Wahrnehmung der leeren Stadt prägt, so dass diese zu einem Paradebeispiel »sinnleere[r] Faszination durch äußerliche Form und Glanz des Materials« wird (Schnyder 2013a, S. 160). Die Fragwürdigkeit der ausgestellten ästhetischen Perzeption in Grippia beschreibt Schnyder an anderer Stelle anhand des Affekts des Staunens, der in der christlichen Theologie sowohl ein Staunen vor dem Schöpfungswerk sein kann, das Gottessuche und Gotteserkenntnis provoziert, wie auch ein menschengemachtes, ästhetisches Staunen, das besonders im Kontext von Kunst und künstlerischen Artefakten von Bedeutung ist (vgl. Schnyder 2013b, S. 98-100). Der erste Stadtbesuch bewirkt bei Ernst und seinen Männern ein affektives Staunen, wobei es explizit die Materialität und die ausgestellte Artifizialität der Stadt sind, die ihre besondere ästhetische Wirkung hervorrufen und die diese zugleich durch die implizite Möglichkeit von Verführung und Täuschung verdächtig machen: »Es ist auffallend, dass der Raum des Staunens als fremder, unbelebter Raum konzipiert und nur über die Visualität konstituiert ist. Er ist geprägt von absoluter Künstlichkeit (*meisterschaft*) [...]« (Schnyder 2013b, S. 113, Zitat S. 105).

Eine ganz ähnliche Perspektive auf die problematischen Implikationen von exzeptioneller Materialität und ästhetischem Reiz der Stadt in Grippia entwirft Mareike Klein (vgl. Klein 2014, S. 14–19, S. 274f., S. 300f.), die einen besonderen Fokus auf die Farbgestaltung der Stadt legt. Klein verweist auf den ambivalenten christlichen Diskurs über Farben, die einerseits als Teil der Schöpfung Gottes und als Manifestationen göttlichen Lichts positiv konnotiert sind, andererseits aber auch als Instrument der Verführung und Indiz einer Ausrichtung auf das Sinnliche problematische Implikationen tragen können. Die üppige Farbigkeit Grippias erscheint vor diesem Hintergrund als Inbegriff der weltlichen und zugleich orientalischen

Prachtentfaltung, die in ihrer verführerischen und täuschenden Kraft höchst ambivalent ist. Die Fixierung auf farbige Dinge zeugt von einer besonderen Ausrichtung auf das Sinnliche und trägt damit zu einer kritischen Perspektive auf das sinnliche und affektgesteuerte Handeln des Protagonisten in Grippias Stadt bei.

3. Die Grippia-Partie im Kontext einer dialektischen Orientkonzeption

Diesen verschiedenen Analysen ist gemeinsam, dass sie die wundersame Stadt in Grippia als Raum besonderer ästhetischer Perzeption ausweisen, der in seiner akzentuierten Sinnes- und Weltbezogenheit in Widerstreit steht zu einem christlichen Geltungsanspruch. Es ist dabei kein Zufall, dass die Beschreibung der ästhetisch vollkommenen Stadt im Orient verortet wird, denn die Stadteckphrase fügt sich ein in die Dialektik eines ›vormodernen Orientalismus‹, wie er in zahlreichen mittelalterlichen Erzähltexten in Erscheinung tritt.¹⁵ Der ›HE‹ mit seiner langen Orientzerzählung ist eines der meistdiskutierten Beispiele für eine mediävistische Orientalismus-Debatte (vgl. z. B. das umfangreiche Kapitel bei Klein 2014, S. 233–301, sowie die hinsichtlich der Textanalysen allerdings wenig ertragreiche Arbeit von Soltani 2016). Der Begriff rekurriert auf Edward Saids 1978 erschienene Studie ›Orientalism‹, die als ein Stiftungstext der *Postcolonial Studies* gilt. Said legt dar, dass das westliche Bild ›des Orients‹ primär auf kulturellen, insbesondere literarischen Konstrukten basiert. Die Orientkonzeption ist dabei von phantastischen oder romantisierenden Vorstellungen geprägt, die weniger die Realität der östlichen respektive orientalischen Kulturen als vielmehr die kulturellen Sehnsüchte des Westens widerspiegeln. Zugleich ist das westliche Orientkonzept geprägt von Negativstereotypen wie einer besonderen Affinität zu Gewalt, Unrechtsherrschaft und Dekadenz. Damit wird der Orient als Negativfolie genutzt, um den Westen als zivilisierte, liberale und aufgeklärte Sphäre zu markieren. Saids Hypothesen sind stark von Foucaults Diskurstheorie und von der Grundan-

nahme geprägt, dass jede Kultur die Abgrenzung von etwas ›Anderem‹ benötigt, um sich selber zu definieren. In diesem Kontext wird ›der Orient‹ als kulturelles Gegenmodell verstehbar, das die westliche Selbstdefinition schärft. Die Übertragung des ›Orientalismus‹-Konzepts auf die vormoderne Literatur stellt zunächst einen doppelten Anachronismus dar, denn zum einen basiert Saids Studie auf der Analyse eines heterogenen Korpus von literarischen, wissenschaftlichen, theologischen und philosophischen Texten sowie Zeitungsartikeln, die aus dem 18.–20. Jahrhundert stammen und außerdem den deutschsprachigen Raum nicht berücksichtigen. Zum anderen zeigt Said ja gerade, dass der Orient eine Denkfigur des 18. Jahrhunderts ist, die nicht ohne weiteres auf mittelalterliche Texte übertragen werden kann. Dies führt auch Konrad Ott (2012) am Beispiel von Wolframs ›Parzival‹ aus:

Indem Gahmuret eine ›Orientreise‹ unterstellt wird, werden die zeitgenössischen geographischen Konzepte und Diskurse verdeckt und Wolframs ›Parzival‹ wird an Diskurse angeschlossen, denen er nicht angehört hat und angehören konnte; vor einem Orientalismuskurs, wie ihn Edward Said beschrieben hat, gibt es keine ›Orientreisen‹, weil mit dem Orientdiskurs seit dem 18. Jahrhundert ein neues Wissen generiert und ein neues epistemologisches Feld betreten wird. (Ott 2012, S. 39)¹⁶

Die dem Orientalismus-Konzept zu Grunde liegende Frage der kulturellen Selbstbeschreibung über die Konstruktion eines zumeist inferioren ›Anderen‹ spielt für die mittelalterliche Literatur allerdings eine erhebliche Rolle, und dieses ›Andere‹ ist vielleicht noch mehr von kulturellen Zuschreibungen und literarischen Konstruktionen geprägt als in der modernen Literatur. Postkoloniale Perspektiven auf die mittelalterliche Literatur sind dann produktiv, wenn man nicht ein historisches Begriffsverständnis von Postkolonialismus im Sinne der imperialen Kolonisation der Neuzeit zu Grunde legt. Stattdessen lässt sich ein überhistorisches Verständnis der *Postcolonial Studies* als eine kritische Theorie sowie als theoretische Positionierung in Anwendung bringen, was es erlaubt, auch mittelalterliche

Texte im Kontext postkolonialer Theoriebildung zu lesen (vgl. Ott 2012, S. 7, S. 46). Für das europäische Mittelalter ist insbesondere die Vorherrschaft des Christentums ein auch literarisch bedeutsamer Machtdiskurs, der sich in den postkolonialen Kontext einordnen lässt, weil er in vielen literarischen Texten in der Konstruktion eines im Orient verorteten Raum des Anderen mündet. Der fremde Orient als heidnischer Kulturraum ist auf der einen Seite Inbegriff maximierter Kulturalität, technologischer Verfeinerung und phantastischer ökonomischer Möglichkeiten, auf der anderen Seite wird er durch die Zuschreibung von Negativstereotypen an seine Bewohner – dazu gehören etwa extreme Grausamkeit und Dekadenz – dem europäisch-christlichen Hegemonialanspruch untergeordnet. Dieser Orient ist vor allem der Raum der Kreuzzüge, entsprechend sind die literarisierten Negativstereotype maßgeblich geprägt von Kreuzzugsmustern, die für den ›HE‹ beschrieben wurden als »punktuelle[] Partizipation des mittelhochdeutschen Epos an einem auch später noch verbreiteten Diskurs über die Heiden, der für Kreuzzugsaufrufer, Kreuzzugsberichte sowie theologische Abhandlungen kennzeichnend ist« (Goerlitz 2009, S. 77).

Grippias Stadt mit ihrer überbordenden Pracht und materiellen Kostbarkeit, insbesondere der luxuriösen Badeanlage und des pompösen Brautbettes, ist Schauplatz eines Anheimgebens an eine sinnliche, antispirituelle und, u. a. durch die homoerotischen Konnotationen, als dekadent markierte Lebensart, die sich mühelos in die topischen Setzungen eines mittelalterlichen Orientdiskurses einfügt.

4. Grippias Stadt als falsches Jerusalem

Die oben angeführten Analogien zum himmlischen Jerusalem haben eine zentrale Funktion in dieser dialektischen Konzeption des orientalischen Andersraumes. Das Bildprogramm des himmlischen Jerusalem wird anzitiert, um es dann in sein Gegenteil zu verkehren. Die Analogie zur Himmelsstadt erweist sich als literarästhetische Strategie, um eine semantische

Opposition zu Grippias Stadt als einem falschen Heilsort aufzubauen. Dieser wird nicht erst durch die Grausamkeit der Kranichmenschen und die verheerenden Kampfhandlungen negiert, sondern die Stadt an sich erweist sich als ein problematischer Ort, von dem eine weltlich-sinnliche Versuchung ausgeht, die dem Protagonisten zum Verhängnis wird. Auch wenn das nachgeschaltete Narrativ des Brautraubs und die Tötung der indischen Prinzessin die Grippianer deutlich in einer negativen Heidentypologie verorten und damit eine legitimierende Wirkung für das Verhalten der potentiellen Kreuzfahrer entfalten, sind die Handlungen von Ernst und seinen Männern zunächst deutlich als sinnlich motiviertes und letztlich inadäquates Eindringen und Aneignen der fremden Stadt markiert. Im Text wird das Moment des unaufgeforderten Eindringens deutlich gemacht, wenn es über Ernst und seine Leute heißt:

swie sie nieman dar bat
zuo der wirtschefte komen,
iedoch heten sie dâ genomen
ir spîse von in ungeladet
und heten schôn unde wol gebadet,
als ez got von himel gap.
daz frumte manigen sît in daz grap.
(>HE<, V. 3206–3212)

Der Kommentar ist höchst ambivalent, denn einerseits wird das zunächst negativ konnotierte Verhalten durch den Verweis auf Gottes Fügung legitimiert, andererseits aber mit einer Prolepse auf die fatalen Geschehnisse kombiniert, die als unmittelbare Konsequenz dieser Handlungen herausgestellt werden. Auch Bowden (2012) verweist auf das Moment des ungeladenen Vollzugs von Gastritualen: »Ernst and Wetzlar do what guests do, yet are absolutely not guests and thus is created a heightened sense of unease« (Bowden 2012, S. 22).

Es ist aber vor allem das Anheimgeben an sinnlichen Genuss, das hier in seiner Problematik entfaltet wird. Die Badeszene ist der Höhepunkt von Ernsts Hingabe an die Versuchung, die von der technisch und ästhetisch

vollkommenen Stadt ausgeht und die ihm zum Verhängnis wird. Mit der kostbaren Materialität und mit Bad und Brautbett als Insignien einer sinnlich-luxuriösen Lebensführung werden die Prachtentfaltung und ästhetische Verführungskraft eines heidnischen Ortes vor Augen geführt, der der transzendenten Verheißung der Himmelsstadt diametral entgegengesetzt ist. Auch das himmlische Jerusalem der Offenbarung kennzeichnet sich durch eine exzeptionelle Materialität, aber in der vom Himmel herabkommenden Stadt hat diese eine ganz andere, transzendente Qualität.¹⁷ Dies gilt auch für das Leuchten der Himmelsstadt, denn diese braucht kein Licht, weil sie nicht dem Verlauf der Tageszeiten unterworfen, sondern immer von göttlicher Helligkeit erfüllt ist – dagegen ist es in Grippias Stadt nur die profane Materialität, die Glanz und Leuchten evoziert, transzendente Qualitäten sucht man hier vergeblich. In der Gegenüberstellung von himmlischem Jerusalem und Grippias Stadt zeigen sich geradezu paradigmatisch die von Mireille Schnyder beschriebenen opponierenden Pole literarischer Kunstdarstellung, indem der »Entmaterialisierung, der Durchsichtigkeit, der Ursprungslosigkeit und der offenbarenden Authentizität« christlicher Kunst eine Rhetorik der »Materialisierung, der Gemachtheit, der Kunstfertigkeit, der Technik und der täuschenden Raffinesse« gegenübergestellt wird (Schnyder 2013a, S. 163).

Aber nicht nur das Bildprogramm des himmlischen Jerusalem wird im ›HE‹ genutzt, um eine Opposition zu Grippias Stadt herzustellen, auch die Darstellung des ›richtigen‹, also irdischen Jerusalem ist von Bedeutung. Himmlisches und irdisches Jerusalem sind in der christlichen Theologie aufs Engste miteinander verwoben, das irdische Jerusalem ist gewissermaßen Platzhalter der eschatologischen Stadt, es steht für die »prophezeite und in Jesus Christus schon gegenwärtige göttliche Gnade, die im himmlischen Jerusalem ihre Vollendung finden wird« (Stoltmann 2008, S. 375). Durch diese Verknüpfung wird das irdische Jerusalem zu einer Metapher für die überweltliche Stadt, die Stadt Jerusalem ist geprägt von einer Überlagerung historischer Konkretheit, heilsgeschichtlicher Bedeutung und

allegorischer Deutung, was sich etwa in Pilgerberichten (vgl. Kügerl 1999) sowie in der zentralen Position Jerusalems in zahlreichen mittelalterlichen *mappae mundi* manifestiert, die auf die Gleichzeitigkeit von konkretem Ort auf der Erde und eschatologischer Erwartung anspielen.¹⁸ Auch den Jerusalem-Darstellungen der bildenden Kunst wurde verschiedentlich eine Überlagerung dieser Konzepte zugesprochen (vgl. z. B. Elliot 1987, S. 611; Thraede 1970, Sp. 719f.), wobei Iris Grötecke der häufig angenommenen Gleichsetzung von irdischem und himmlischem Jerusalem, bei der auch ohne spezifische visuelle Kennzeichnung das Erstere als Verweis auf das Letztere verstanden wird, explizit widerspricht (vgl. Grötecke 2023, S. 102).

Vor diesem Hintergrund ist die Beschreibung des irdischen Jerusalem interessant, als Ernst am Ende seiner langen Orientfahrt endlich dort eintrifft: Während die *descriptio* von Grippias Stadt verschiedene Architekturen, aber keine Sakralbauten umfasst, sind dies wiederum die einzigen baulichen Elemente, mit denen Jerusalem beschrieben wird, als Ernst nach seinen Abenteuern am Magnetberg, dem Aufenthalt in Arimaspi und der Môrlant-Episode endlich dort eintrifft. Ernst geht in die Grabeskirche und zu weiteren heiligen Stätten, wo er jeweils viel von seinem Besitz stiftet:

dô fuorten sie den hêren
in daz münster alzehant.
aldâ opherte der wîgant
gote ze êren ûf sîn grap.
sîn wunder er halp dâ gap
und anders manige rîcheit,
edel gesteine, golt unde pheller breit,
des man vil mit im dar truoc.
zuo dem tempel er gap ouch genuoc,
und swâ er heilige stete vant.
(>HE<, V. 5676–5685)

Das ist auch schon alles, was von der Stadt Jerusalem vor Augen geführt wird; im Folgenden wird nur noch gerafft berichtet, dass Ernst hier ein Jahr lang gegen die Heiden kämpft. Jerusalem ist ganz auf seine heilsgeschicht-

liche Bedeutung reduziert, die eng mit der Begründungs- und Heilslogik der Kreuzzüge verwoben ist. Die Stadt wird dabei ohne besondere Raumwirkung präsentiert, was sich gegenüber der orientalischen Prachtentfaltung und dem sinnlichen Reiz von Grippias Stadt bemerkenswert reduziert ausnimmt (ähnlich Haupt 2006, S. 73). Auch Sarah Bowden (vgl. 2012, S. 21) verweist auf die ausgestellte Opposition von Grippias Stadt und Jerusalem, denn die heidnische Wunderstadt ist mit ihrer Verführungskraft auf ein weltlich-sinnliches Wohlleben ausgerichtet, das der Spiritualität Jerusalems geradezu kontrapunktisch gegenübersteht. Grippias Stadt steht damit nicht nur dem transzendenten Konzept des himmlischen Jerusalem diametral gegenüber, sie ist auch Gegenpol zum irdischen Jerusalem als heilsgeschichtlich relevantem Erlösungsort und eigentlichem Ziel der Reise. Mit Grippia wird der ästhetisch-sinnliche Reiz eines Raumes, dessen Kunstfertigkeit und technische Potenz letztlich heidnischen Ursprungs ist, zunächst in seiner Verführungskraft vor Augen geführt, dann aber als Un-Ort negiert, der sich der heilsgeschichtlichen Relevanz des christlichen Raumes unterordnen muss.

5. Exkurs: Das himmlische Jerusalem als Bezugsgröße

Die Rekurrenz des ›HE‹ auf das christliche Muster des himmlischen Jerusalem ist noch auf einer anderen Ebene von Relevanz, denn bei der Gestaltung der Grippia- wie auch der Arimaspi-Partie zeigen sich signifikante intertextuelle Bezüge zu der allegorischen Dichtung ›Das Himmlische Jerusalem‹, deren Entstehung auf etwa 1140 datiert wird (die auf Sprach- und Stilmerkmalen basierende Datierung ist dabei zwar konsensual, aber nicht durch weitere Indikatoren abgesichert; vgl. Meier 1983, Sp. 40). Der Text umfasst 470 Verse und ist in 27 zumeist gleich lange Strophen eingeteilt, die eine Beschreibung der Himmelsburg zum Inhalt haben, welche sich explizit auf das himmlische Jerusalem der Offenbarung bezieht. Der Text überführt dabei die einzelnen Elemente der Burg- bzw. Stadtbe-

schreibung in eine allegorische Ausdeutung ihrer Beschaffenheit und steht damit in einer im 11. und 12. Jahrhundert einsetzenden Tradition religiöser Dichtungen, die sich mit dem himmlischen Jerusalem und dessen Deutung befassen.¹⁹ Besonderen Stellenwert haben dabei zunächst die in die vier Himmelsrichtungen ausgerichteten Tore, die allegorisch auf das Lebensalter der Hinwendung zu Gott gedeutet werden – die Kindheit steht für eine frühe Ausrichtung auf das Seelenheil, während das Greisenalter für solche Menschen steht, die sich erst spät dem Glauben zugewandt haben.²⁰ Die Beschreibung wird fortgeführt mit weiteren prägnanten Elementen der Himmelsstadt, auf die auch im ›HE‹ angespielt wird, so etwa das besondere Leuchten der Stadt, die von einer himmlischen Helligkeit erfüllt ist, wobei explizit auf die Edelsteine verwiesen wird, die so hell leuchten, als würde es brennen:

da nist vinster noh diu naht,
diu maninne noh der sunne
nescinet dar inne,
noh der tagesterne.
da ist diu lucerne
der himelchunic aine.
daz edele gestaine
luhtet sam iz prinne;
di straze dar inne,
die sind durchsoten golt

(›Das Himmlische Jerusalem‹, V. 117–126).

Der zentrale und umfangreichste Bestandteil des Textes ist ein Katalog der 12 Edelsteine, die die Grundsteine des himmlischen Jerusalem bilden bzw. verzieren.²¹ Die einzelnen Steine werden katalogartig aufgeführt, auf die Beschreibung ihres Aussehens und ihrer Eigenschaften folgt die allegorische Deutung derselben. Im Fokus stehen dabei die Farben und die Lichtwirkungen der Steine, die als primäre Eigenschaften genannt und auf christliche Tugenden hin gedeutet werden. Als vierter Stein ist hier der Smaragd aufgeführt, dessen Beschreibung mit einigen bemerkenswerten Ausfüh-

rungen versehen wird, denn diese Steine findet man in einem von Greifen bewohnten Land namens Cythia:

So ist der IIII. stain sus
gehaizen Smaragdu.
in der werelte ist nicht so grune,
er beneme ime sine scone.
ein lant haizit Cythia:
der staine vindet men da
also vile so der grieze,
torste man si nizin.
da sint inne grife.

(Das Himmlische Jerusalem, V. 209–217)

Diese Vögel bewachen die Steine streng und töten jeden, der sie einsameln will. Dies tun sie ohne Grund, denn sie brauchen die Steine selbst nicht und gönnen sie dennoch nicht den Menschen:

di vogele unreine
werent daz gesteine.
swer iz da wil gewinnen,
werdent si sin innen,
er muz sin chiesen den tot.
daz tunt ti vogele ane not;
si bedurfen sin ze nihte
in der vinstere noch in deme lihte
unt enpunnens idoch den liuten.

(Das Himmlische Jerusalem, V. 221–229)

Stellen die böartigen Vögel, die ihre Edelsteine bewachen, noch eine eher vage Analogie zu Grippias Kranichwesen dar, wird im Folgenden eine deutliche Motivparallele greifbar, denn es werden Zyklopen mit dem Namen Arimaspen genannt, die kühn genug sind, sich die grünen Steine zu holen:

so sint einu liute da bi,
haizent Arimaspi,
di wizen ire tougen.
niwan eines ougen

habent sie vorne an dem ende,
daz ist ir urchende.
diu liute sint so chune,
si nement di staine grune
den vogelen mit gewalte;
si sint wert, daz man si wol gehalten.

(Das Himmlische Jerusalem, V. 231–240)

Das Motiv der schwierigen Gewinnung der Smaragde im Kampf mit den Greifen ist alt, bereits bei Herodot findet sich die sagenhafte Erzählung eines Kampfes zwischen Greifen und einäugigen Arimaspen, der im Land Skythien verortet wird. In der lithologischen Literatur der Antike wird dieser Kampf mit der Gewinnung von Smaragden verbunden, spätestens seit Beda Venerabilis ist dieser Konnex auch in der mittelalterlichen Tradition präsent (vgl. Meier 1977, S. 354f.). In ›Das Himmlische Jerusalem‹ wird dieses Motiv aufgegriffen und in die allegorische Dichtung eingebunden. Es folgt die allegorische Auslegung der grünen Steine, denn diese lassen sich, so fährt der Text fort, sortieren wie die Menschen, die man in Gläubige und Ungläubige unterteilen kann, wobei diese Opposition auch von den Greifen und den Zyklopen repräsentiert wird – während die Greifen keine Gottesliebe kennen und dem Teufel anhängen, wird die Einäugigkeit der Zyklopen auf den Monotheismus und das Bekenntnis zu Gott ausgedeutet. Auch diese Ausdeutung des Smaragdes auf den Glauben ist seit der entsprechenden Deutung durch Beda Venerabilis ein verbreitetes Muster, die grüne Farbe des Steins wird häufig mit dem Leben und dem lebendigen Glauben assoziiert (vgl. Engelen 1978, S. 374). Aus der Erzählung von der Herkunft der Smaragde lassen sich Überlegungen zu einem möglichen Bezug zum Namen ›Grippia‹ im ›Herzog Ernst‹ ableiten, für den kein weiterer Beleg bekannt ist. Szklenar hat einen Bezug zum lateinischen *gryphus* und davon ausgehend die Bedeutung ›Greifenland‹ in Erwägung gezogen (vgl. Szklenar 1966, S. 153), was durch das Motiv der Greifen in der allegorischen Dichtung gestützt wird. Möglicherweise stellt der Name Grippia aber auch eine Verballhornung von *Cythia* oder einer

ähnlichen Namensgebung dar, was eine Schreibweise für Skythien als Ort des Kampfes zwischen Greifen und Arimaspen sein könnte.

Eine dezidierte Vorlagenbeziehung oder ein präziser Nachvollzug der intertextuellen Genese lässt sich aus diesen Motivparallelen nicht herleiten, aber ohne Zweifel partizipiert der Abenteuerroman an der gleichen Motivtradition, wie sie in der allegorischen Dichtung ausgehandelt wird. Der Textbefund zeigt strukturelle Parallelen zwischen der religiösen Dichtung und dem Abenteuerroman, indem beide ein bestimmtes Inventar phantastischer Motive teilen und dieses mit dem biblischen Muster des himmlischen Jerusalem verbinden. Während in der religiösen Dichtung die Referenz auf die Himmelsstadt zu einer dezidiert moraltheologischen Belehrung ausgestaltet wird, nutzt der Roman das religiöse Muster als Referenzrahmen, der den Handlungsraum mit impliziten religiösen Semantiken auflädt.

6. Die namenlose Stadt als ästhetischer Abweg

Heiko Wandhoff definiert ekphrastische Partien als »räumlich markierte Zonen des Verweilens und der Meditation« im poetischen Text, die zur »Reflexion über Sinn und Bedeutung des Wortkunstwerks aufgesucht werden können und sollen« (Wandhoff 2003, S. 22). Das trifft auf Grippias Stadt in besonderem Maße zu, denn diese ist nicht nur ein visuelles Kunstwerk, sondern tatsächlich ein Eigenraum gesteigerter ästhetischer Erfahrung. Dazu kommt die gegenüber der sonst so gedrängten Handlung enorme zeitliche Dehnung in der Grippia-Partie: Der sich über einen Zeitraum von gut sechs Jahren erstreckenden Handlung um Ernsts Krise im Reich steht im zweiten Teil die etwa ebenso lange Orientreise gegenüber, dagegen beträgt die erzählte Zeit der mehr als ein Drittel des Gesamttextes umfassenden Grippia-Partie nur einen einzigen Tag – ein solches Verweilen des Protagonisten wie auch der Narration gibt es im ›HE‹ sonst nicht. Die Stadt in Grippia stellt einen besonderen Raum dar, der aus der

räumlichen und zeitlichen Struktur des Gesamttextes herausgelöst ist und der sich nicht in den narrativen Weg von Krise und Restitution des Helden einfügt und damit die klare semantische Relation der Erzählteile suspendiert. Grippia ist ein Ab- oder Umweg, mit dem die im ›HE‹ verhandelte politische Dimension des Reichskonflikts wie auch das konzise heilsgeschichtliche Modell der Restitution durch Bewährung im Heidenkampf aufgebrochen und vorübergehend durch ganz andere Semantiken überblendet werden. Die Stadt in ihrem überbordenden ästhetischen Reiz wird zwar in die Dialektik des mittelalterlichen Orientdiskurses eingefügt, indem sie durch die Grausamkeit ihrer heidnisch-monströsen Bewohner negativ semantisiert wird. Weiterhin wird sie durch die verkehrende Jerusalem-Analogie und das Kreuzzugmuster strukturell negiert und der heilsgeschichtlichen Relevanz des christlichen Raumes untergeordnet. Dennoch wird der ästhetische Reiz eines Raumes, dessen Kunstfertigkeit und technische Potenz nicht-christlichen Ursprungs ist, zuvor umfangreich vor Augen geführt und in seiner Exzeptionalität herausgestellt. Er ermöglicht dem Protagonisten eine sinnliche Perzeption, für die es in der gedrängten Erzählung von Krise und Restitution sonst keinen Raum gibt.

Anmerkungen

- 1 Zum ambivalenten Bild der Figur Ottes und den möglichen Rekurrenzen auf Otto I. siehe Neudeck 2003.
- 2 Der Text wird zitiert nach der Ausgabe Herweg 2019.
- 3 Beispielhaft sei auf die Forschungsskizze im Artikel zum ›HE‹ im Verfasserlexikon verwiesen, der die starke Gewichtung des Reichsteils in der Forschung bis in die 1970er Jahre widerspiegelt (vgl. Behr/Szklenar 1981, Sp. 1170-1191).
- 4 Ähnlich führt Behr aus, dass der Darstellung eine Kombination verschiedener reichspolitischer Krisenereignisse zu Grunde liegt, die »immer dann revitalisierbar war, wenn ein vergleichbarer Anlaß vorlag« (2011, S. 60). Auch Stock merkt an, dass die dargelegte machtpolitische Problematik »ganz und gar nicht zeitent-

hoben gedacht werden kann, aber auch nicht auf einen spezifischen historischen oder aktuell-politischen Fall bezogen werden sollte« (2002, S. 153).

5 In germanistischen Forschungsbeiträgen hat sich eine Gleichsetzung von Landes- und Stadtname etabliert; tatsächlich wird Grippia im ›HE‹ aber nur als Name des Landes verwendet: *sie sâhen in allen gâhen / ein vil hêrlîchez lant. / daz was Grippîâ genant* (›HE‹, V. 2204–2206). An keiner Stelle wird explizit gesagt, dass die Stadt ebenfalls diesen oder einen anderen Namen trägt. Da die Bezeichnung der Stadtbewohner als *grippîânischen liute* (V. 3377), *die von Grippîâ* (V. 3419) oder *die liuten von Grippîâ* (V. 3609) genauso gut eine Referenz auf die Landeszugehörigkeit darstellen kann – ähnliches gilt für die Bezeichnungen des Königs der Grippianer (V. 2902, 2913, 3089, 3170, 3549, 3869) – muss die Stadt eigentlich als namenlos gelten.

6 Nach Hasebrink (2000) tritt in der Grippia-Partie das gleiche Machtstreben des Herzogs zu Tage, das bereits im Kaiserreich zum Problem geworden ist. Demgegenüber merkt Stock (vgl. 2002, S. 209) an, dass der Text an keiner Stelle ein Machtstreben des Protagonisten thematisiere bzw. dass dieses nur in Form der Verleumdung durch Heinrich artikuliert werde. Tatsächlich wird Ernst bis zu der Intrige Heinrichs als Musterbeispiel idealen Herrschaftsverhaltens und vorbildlicher Integration in die kaiserliche Herrschaft vorgeführt, so dass eine unmittelbar korrektive Funktion für das Herrscherverhalten nicht nahegelegt wird.

7 Siehe auch Haupt (2006, S. 73), nach der Grippias Stadt »als Inbegriff einer reichen und schönen orientalischen Stadt zu verstehen ist«. Szklanar (1966, S. 158f.) geht bei der Beschreibung von einer Orientierung an islamischer Baukunst aus und verweist beispielhaft auf die 1093 erbaute Stadtmauer von Kairo sowie auf die Befestigungsbauten in Jerusalem, Damaskus, Aleppo und Bagdad. Ähnlich Fischer (2015, S. 30), der in der farbigen Mauer Anspielungen auf verzierende Inkrustationen mit farbigen Marmorplatten sieht, die in der antiken und byzantinischen, aber auch in der mittelalterlichen Baukunst in Südeuropa anzutreffen waren. Von einer dezidierten Referenz auf konkrete Bauten ist angesichts der deutlich ins Phantastische enthobenen Beschreibung nicht auszugehen, aber eine Anspielung auf die prachtvolle Baukunst des byzantinischen oder islamischen Kulturraums ist durchaus denkbar, denn nicht nur die Antike dient in literarischen Texten des Mittelalters oftmals als Modell der Stadtkultur, auch die islamische Kultur kann diese Funktion übernehmen (vgl. Fischer 2015, S. 36).

8 In der Grippia-Partie zeigt sich eine begriffliche Unschärfe bei der Bezeichnung von Städten, die in Texten des 12. und 13. Jahrhunderts häufiger zu Tage tritt.

Das Lexem *burc* oder *borc* wurde analog für Burgen wie auch für frühe Stadtformen verwendet. Erst im 12. Jahrhundert etablierte sich allmählich der Begriff *stat* als Bezeichnung für die mittlerweile deutlich von Dörfern und Wehrburgen unterschiedenen städtischen Siedlungen; als Erstbeleg für das Lexem gilt das im 11. Jahrhundert entstandene ›Annoled‹. Der Terminus *burc* engt sich sukzessive auf befestigte Adelsburgen ein, wobei er in vielen Texten des 12. und auch 13. Jahrhunderts weiterhin zur Bezeichnung einer Stadt Verwendung findet und neben den Begriff *stat* tritt (vgl. Pitz 2002, Sp. 2174f.; Ruge 2018, S. 503). So werden im ›Annoled‹ beide Bezeichnungen für die Stadt Köln gebraucht, und auch in anderen Texten ist nicht immer klar, ob mit *burc* eine Stadtanlage oder irgendein anderer fortifikatorisch hervorgehobener Ort gemeint ist. Bei der Stadtbeschreibung in der Grippia-Partie wird fast ausschließlich der Begriff *burg* bzw. *burc* verwendet, das Lexem *stat* erscheint dagegen nur wenige Male.

- 9 Die leere Stadt mit ihren rettenden Speisen und ihrer kostbaren Materialität wird als Versuchung und Prüfung wahrgenommen, denn der Herzog befiehlt seinen Männern, sich an den rettenden Nahrungsmitteln zu bedienen, aber nichts von dem Gold und den sonstigen Kostbarkeiten zu nehmen, weil Gott sie mit diesen möglicherweise versuchen möchte (›HE‹, V. 2400–2411).
- 10 Das himmlische Jerusalem ist kein genuiner Entwurf der Johannesoffenbarung, denn die Verheißung der Wiederannahme des Volkes Israel und eines neuen Jerusalem als Ort des Heils durchzieht bereits die prophetischen Bücher des Alten Testaments. Im letzten Buch der Bibel erfährt das neue Jerusalem aber seine umfassendste und bildreichste Beschreibung wie auch die endgültige Transzendierung zur Himmelsstadt (vgl. Theobald 1988, S. 12–15).
- 11 Alle Bibel-Zitate und Referenzen nach der Biblia Sacra Vulgata, hrsg. Beriger u. a. 2018.
- 12 Auch Bowden sieht in der Beschreibung der farbigen Steine eine Anspielung auf das himmlische Jerusalem, weiterhin vermerkt sie Parallelen zum Irdischen Paradies, wie es z. B. im ›Alexanderroman‹ literarisiert wird (vgl. 2012, S. 23). Auch in der gerade erschienenen Arbeit von Olivia Kobiela werden Anspielungen auf das himmlische Jerusalem als eine weitere Sinnebene der Stadtbeschreibung in Geltung gebracht: »Während das weltliche, kulturell-geographische Deutungsmuster Grippia als strukturell fremde, typisch orientalische Stadt des immanenten Bereichs in Erscheinung treten lässt, ruft das insbesondere auf formaler Ebene evozierte, transzendent-anderweltliche Deutungsmuster Grippia implizit – im Sinne einer möglichen Wahrnehmungsalternative der *pia curiositas* – als ›himm-

lisches Jerusalem« allusorisch in Erinnerung und eröffnet damit einen erneuten Raum der Reflexion« (2022, S. 217f.).

- 13 Vgl. Angenendt 2009, S. 311; Hengel 2000, S. 266f. Ähnlich bereits bei Bandmann ⁵1978, S. 85: »Vornehmlich die Stadt, das himmlische Jerusalem, ist eine Metapher, die immer wieder in der Literatur den Gottesstaat und die Kirche vertritt. Kirche – Stadt – Gottesstaat erscheinen bis weit in das 13. Jahrhundert unter gemeinsamen Anschauungsformen.«
- 14 Klein (2014, S. 253–265) hat im Kontext von Grippias exorbitanter Ästhetik auf die besondere Farbigkeit der Stadt verwiesen. Die Grippia-Episode enthält drei Viertel aller Farbbelege des Gesamttextes, wobei Gold und Grün die dominierenden Farben darstellen. Grün als Farbe des Islams kann nach Klein der Verortung Grippias im Raum des Orients dienen und transportiert zugleich die Bedeutung der Unvergänglichkeit.
- 15 Im Rahmen der Diskussion des diesem Beitrag zu Grunde liegenden Vortrags beim XIV. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) »Wege der Germanistik in transkulturellen Perspektiven«, Sektion »Umwege, Nebenwege, Abwege. Transkulturalität in der Literatur des Mittelalters« wurde von Mireille Schnyder die berechtigte Frage aufgeworfen, ob man bei Grippia tatsächlich von einer Verortung im Orient ausgehen kann, denn zum einen trägt die Beschreibung Grippias Züge einer Anderwelt, zum anderen folgt mit dem zweiten Seesturm und der Fahrt durch den Magnetberg noch ein zweites liminales Moment, das die Grippia-Partie von den folgenden Handlungen und ihren Räumen abgrenzt. Die Frage der – in der Forschung meist vorausgesetzten – Zugehörigkeit zu einem nicht nur fremd-phantastischen, sondern auch als orientalisch markierten Raum kann nicht verbindlich aufgelöst werden, wobei dies genauso für Arimaspi gilt, denn die beiden Parteien sind nicht nur strukturell aufeinander bezogen, sondern zeichnen sich auch durch vergleichbare Phänomene der unklaren Verortung und durch ihre *monstra* als Bewohner aus. Der »Herzog Ernst« arbeitet mit einem mehrstufigen Raummodell, denn die Orientfahrt lässt sich räumlich untergliedern, indem Grippia und Arimaspi als gänzlich fremde und in ihrer räumlichen Verortung unkonkrete Räume in Erscheinung treten, während Jerusalem als letzte Station nicht eigentlich fremder Raum ist und den Übergang zurück in den vertrauten Raum markiert. Jerusalem als Bezugs- und Zielpunkt der Reise stellt eine semantische wie auch räumliche Schnittstelle dar. Es ist zwar im Orient, aber dennoch nicht in der Fremde verortet, weil es dem christlichen Heils- und Erfahrungsraum zugeordnet ist. Siehe z. B. Carls (1999), der sich hierbei auf Pilgerberichte bezieht: »So begibt sich der Reisende

zwar in die empirische Fremde, aber diese Fremde ist im ausgehenden 15. Jahrhundert schon durch eine mehr als 1000jährige Reisetradition bekannt. Darüber hinaus findet der abendländische Christ auf der Pilgerfahrt nach Jerusalem zum Ursprung seines Glaubens, in seine geistliche Heimat zurück«, durch die »Vertrautheit mit dem Heiligen Land, die der Pilger dank Bibel und Pilgerführern besaß [...] wird das Fremde dem vertrauten Lebensbereich einverleibt, nicht aber als Fremdes in seiner Originalität erfahrbar« (Carls 1999, S. 12, S. 17). Kobiela (2022, S. 275f.) fasst Mòrlant und Jerusalem zusammen, da beide Episoden in einem Kreuzzugsorient verortet sind, dessen Konfiguration sich deutlich von den vorangegangenen Schilderungen Grippias und Arimasps unterscheidet.

- 16 Zu Orientmustern und Fremdheitsdarstellung im ›Parzival‹ vgl. beispielhaft Krause 1992, Karg 1993, Dallapiazza 2005 sowie Müller 2008; zur Frage der dunklen Hautfarbe Belakanes als spezifische Kategorie des Fremden siehe Brüggem 2012 und 2019.
- 17 Zur kontroversen Diskussion um die kostbare Materialität des himmlischen Jerusalem, die signifikante Parallelen zu der des biblischen Babylon aufweist, siehe beispielhaft Luther 2023, S. 79f.
- 18 Ingrid Baumgärtner hebt allerdings hervor, dass die Zentrierung Jerusalems keineswegs ein durchgängiges und omnipräsentes Phänomen war. Insbesondere in frühmittelalterlichen *mappae mundi* ist diese nur sporadisch fassbar, zumeist wird der Mittelpunkt der Welt im östlichen Mittelmeer platziert (2011, S. 16, S. 46). Die häufiger fassbare Zentralität der Heiligen Stadt in den Weltkarten des 12. und 13. Jahrhunderts begründet sich nach Baumgärtner wesentlich aus der Kreuzzugsideologie, in der die angebliche Zentralität Jerusalems eine wichtige ideologische Funktion hatte, die verschiedentlich kartographischen Niederschlag fand, aber keinesfalls zu einem festen Muster der *mappae mundi* wurde (vgl. ebd., S. 18–28, Zitat S. 28). Auch im ausgehenden Mittelalter bestanden die Darstellungstraditionen einer Zentralisierung Jerusalem und des östlichen Mittelmeeres nebeneinander fort (vgl. ebd. S. 46).
- 19 Mit der Beschreibung der Himmelsburg steht der Text in einer Reihe mit anderen geistlichen Texten, die diesen Gegenstand behandeln. Dazu zählen ›Himmel und Hölle‹, Das ›himmelriche‹ sowie die ›Hochzeit‹ (vgl. Meier 1983, Sp. 38; Reske 1973, S. 7). Für ›Das Himmlische Jerusalem‹ ist keine konkrete Vorlage auszumachen, der Text wird im Kontext eines »allgemeinen Auslegungsdiskurs[es] der Apokalypse« verortet (Stridde 2011, S. 358).

- 20 Zur Deutung der Lebensalter siehe auch Ohly (1955, S. 213f.). Zu den Ursprüngen des Bildes der aus den verschiedenen Himmelsrichtungen in die Himmelsstadt eingehenden Lebensalter vgl. ebenfalls Ohly (1960).
- 21 Dieser Teil des Textes steht in einem Traditionszusammenhang lateinischer Apokalypsekommentare und von diesen abgeleiteter Steintraktate, als konkrete Quelle wurde auf Beda Venerabilis verwiesen (vgl. Meier 1983, Sp. 38–40).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Die Beschreibung des himmlischen Jerusalem, in: Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts, Bd. 1, hrsg. von Werner Schröder, Berlin/Boston 2016, S. 92–111.
- Felix Fabri: Die Sionpilger. Deutsch, Latein, Mittelhochdeutsch, hrsg. von Wieland Carls, Berlin 1999 (Texte des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit 39).
- Herzog Ernst. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. In der Fassung B mit den Fragmenten der Fassungen A, B und Kl nach der Leithandschrift hrsg., übers. und komm. von Mathias Herweg. Mit Herzog Adelger (aus der ›Kaiserchronik‹), Stuttgart 2019.
- Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hrsg. von Andreas Beriger [u. a.], Berlin/Boston 2018.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Christiane: ›Break on through to the Other Side.« A Pursuit of Medieval Underground Travellers. Including an Analysis of the ›Herzog Ernst (B)‹, in: Berressem, Hanjo [u. a.] (Hrsg.): Between science and fiction. The hollow earth as concept and conceit, Berlin 2012, S. 133–166.
- Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009.
- Baisch, Martin: Immersion und Faszination im höfischen Roman, in: LiLi 42 (2012), S. 63–81.
- Bandmann, Günter: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.
- Baumgärtner, Ingrid: Erzählungen kartieren. Jerusalem in mittelalterlichen Kartenräumen, in: Glauch, Sonja [u. a.] (Hrsg.): Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter, Berlin/Boston 2011, S. 193–224.

- Behr, Hans-Joachim: Herzog Ernst, in: Brunner, Horst (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*. Bibliogr. erg. Ausg. 2004 [Nachdr.: Stuttgart 2011], S. 59–74.
- Behr, Hans-Joachim/Szklenar, Hans: Art. Herzog Ernst, in: *2VL*, Bd. 3 (1981), Sp. 1170–1191.
- Bowden, Sarah: A false dawn. The Grippia episode in three versions of ›Herzog Ernst‹, in: *Oxford German Studies* 41 (2012), S. 15–31.
- Brüggen, Elke: Die Farben der Frauen. Semantiken der Colorierung des Weiblichen im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Schausten, Monika (Hrsg.): *Die Farben imaginierten Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Literatur – Theorie – Geschichte 1)*, Berlin 2012, S. 201–225.
- Brüggen, Elke: Schwarze Sonne. Verweigte Musterhaftigkeit bei der literarischen Evokation weiblicher Schönheit in Wolframs ›Parzival‹, in: Lienert, Elisabeth (Hrsg.): *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*, Wiesbaden 2019, S. 201–217.
- Carey, Stephen Mark: *Undr unkunder diet*: Monstrous counsel in ›Herzog Ernst B‹, in: *Daphnis* 33 (2004), S. 53–77.
- Dahm-Kruse, Margit: Water and Urban Structures in the Narrative Worlds of Courtly Novels – Aesthetic and Symbolic Functions, in: Chiarenza, Nicola [u. a.] (Hrsg.): *The power of urban water. Studies in premodern urbanism*, Berlin 2020, S. 143–156.
- Dallapiazza, Michael: Der Orient im Werk Wolframs von Eschenbach, in: Auteri, Laura/Cottone, Margherita (Hrsg.): *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer. Akten der Tagung Palermo 13.–15. November 2003, Göppingen 2005*, S. 107–119.
- Engelen, Ulrich: *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 27).
- Elliott, James Keith: Art. Jerusalem II: Neues Testament, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XVI (1987), S. 609–612.
- Fischer, Hubertus: Stadtbild – Heidenbild – Gottesbild. Geschichte und Gegenwart im ›Herzog Ernst‹ in: Knaeble, Susanne/Wagner, Silvan (Hrsg.): *Gott und die heiden. Mittelalterliche Funktionen und Semantiken der Heiden*, Berlin 2015, S. 27–39.
- Goerlitz, Uta: »... *Ob sye heiden synt ader cristen*...« Figurationen von Kreuzzug und Heidenkampf in deutschen und lateinischen ›Herzog Ernst‹- Fassungen des Hoch- und Spätmittelalters (›HE B, C und F‹), in: Goerlitz, Uta/Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): *Integration oder Desintegration? Heiden und Christen im Mittelalter*, Stuttgart 2009, S. 65–104.
- Grötecke, Iris: Jerusalem zwischen Aneignung und religiöser Differenz. Neue Stadtkonzepte in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei, in: Dahm, Margit/ Felber,

- Timo (Hrsg.): Mentale Konzepte der Stadt in Bild- und Textmedien der Vormoderne, Leiden 2023 (ROOTS Studies 3), S. 95–118.
- Hasebrink, Burkhard: Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert. Unveröffentlichtes Manuskript, Göttingen 2000.
- Haupt, Barbara: Von der bewaffneten Pilgerfahrt zur Entdeckungsreise. Die mittelhochdeutsche Dichtung ›Herzog Ernst‹ in: Haupt, Barbara/Busse, Wilhelm G. (Hrsg.): Pilgerreisen in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2006 (Studia humaniora 41), S. 67–92.
- Haupt, Barbara: Ein Herzog in Fernost. Zu ›Herzog Ernst A/B‹, in: Curschman, Michael/Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Bild, Rede, Schrift, Bern 2008 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte 83), S. 157–168.
- Hengel, Martin: Die ›auserwählte Herrin‹, die ›Braut‹, die ›Mutter‹ und die ›Gottesstadt‹, in: Hengel, Martin (Hrsg.): La cité de Dieu. 3. Symposium Strasbourg, Tübingen, Uppsala, 19.–23. September 1998 in Tübingen, Tübingen 2000 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 129), S. 245–285.
- Karg, Ina: Bilder von Fremde in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Das Erzählen von der Welt und Gegenwelt, in: Berger, Günter/Kohl, Stephan (Hrsg.): Fremderfahrung in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, Trier 1993 (Literatur – Imagination – Realität 7), S. 23–41.
- Klein, Mareike: Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 5).
- Kobiela, Olivia: ÄsthEthik der Fremde im ›Herzog Ernst B‹. Die Kartographie des 12./13. Jahrhunderts als ästhEthisches Reflexionsmedium der mittelalterlichen Literatur, Paderborn 2022 (MittelalterStudien 33).
- Krause, Burkhardt: Wolfram von Eschenbach. Eros, Körper-Politik und Fremdanerkennung, in: Ders. (Hrsg.): Fremdkörper – Fremde Körper – Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema, Stuttgart 1992, S. 110–147.
- Kügerl, Johannes: Rezeption des himmlischen Jerusalem in Stadtplänen und Pilgerberichten, in: Protokolle zur Bibel 8 (1999), S. 113–129.
- Kühnel, Bianca: From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millenium, Rom [u. a.] 1987 (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Supplement 42).
- Kugler, Hartmut: Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters, München/Zürich 1986 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 88).

- Luther, Susanne: Das himmlische Jerusalem der Johannesapokalypse: Ästhetik und Ethik einer frühchristlichen Stadtutopie, in: Dahm, Margit/Felber, Timo (Hrsg.): Mentale Konzepte der Stadt in Bild- und Textmedien der Vormoderne, Leiden 2023 (ROOTS Studies 3), S. 75–94.
- Meier, Christel: Art. Das Himmlische Jerusalem, in: *2VL*, Bd. 4 (1983), Sp. 36–40.
- Meier, Christel: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften 34).
- Müller, Nicole: *Feirefiz – Das Schriftstück Gottes*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2008 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 30).
- Münkler, Marina: *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibungen Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*, Berlin 2000.
- Neudeck, Otto: *Erzählen von Kaiser Otto. Zur Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur*, Köln 2003 (Norm und Struktur 18).
- Ohly, Friedrich: Zum Text des Himmlischen Jerusalem, in: *ZfdA* 86 (1955), S. 210–215.
- Ohly, Friedrich: Zum Himmlischen Jerusalem, in: *ZfdA* 90 (1960–1961), S. 36–40.
- Ott, Michael R.: *Postkoloniale Lektüren hochmittelalterlicher Texte*, Senckenberg 2012 ([online](#)).
- Pitz, Ernst: Art. Stadt, Allgemein und Stadt, Deutschland, in: *LexMA*, Bd. VII (2002), Sp. 2169–2178.
- Plotke, Seraina: Lücken und Leerstellen – Explorative Erprobungen gleichgeschlechtlicher Beziehungsmodelle im ›Herzog Ernst B‹, in: Bennewitz, Ingrid [u. a.] (Hrsg.): *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, Göttingen 2019, S. 75–90.
- Reske, Hans-Friedrich: *Jerusalem caelestis – Bildformeln und Gestaltungsmuster. Darbietungsformen eines christlichen Zentralgedankens in der deutschen geistlichen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung des ›Himmlischen Jerusalem‹ und der ›Hochzeit‹*, Göttingen 1973 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 95).
- Ruge, Nikolaus: Stadt, Markt, Platz, in: Renz, Tilo [u. a.] (Hrsg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2018, S. 502–518.
- Said, Edward: *Orientalism*, London 1978.
- Schnyder, Mireille: Heidnisches Können in christlicher Kunst, in: Köbele, Susanne/Quast, Bruno (Hrsg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2013a (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 159–173.
- Schnyder, Mireille: Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg i. Br. [u. a.] 2013b (Litterae 191), S. 95–114.

- Soltani, Zakariae: Orientalische Spiegelungen. Alteritätskonstruktionen in der deutschsprachigen Literatur am Beispiel des Orients vom Spätmittelalter bis zur Klassischen Moderne, Münster 2016 (Literaturwissenschaft 4).
- Stein, Alexandra: Die Wundervölker des ›Herzog Ernst (B)‹. Zum Problem körpergebundener Authentizität im Medium der Schrift, in: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 1997, S. 21–48.
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im ›Straßburger Alexander‹, im ›Herzog Ernst B‹ und im ›König Rother‹, Tübingen 2002 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 123).
- Stoltmann, Dagmar: Jerusalem. Auf die Erde geholter Himmel?, in: Müller, Ulrich [u. a.] (Hrsg.): Burgen, Länder, Orte, Konstanz 2008, S. 373–388.
- Stridde, Christine: Art. Das Himmlische Jerusalem, in: Deutsches Literatur-Lexikon: Das Mittelalter, Bd. 1: Das geistliche Schrifttum von den Anfängen bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts (2011), Sp. 357–361.
- Szklenar, Hans: Studien zum Bild des Orients in vorhöfischen deutschen Epen, Göttingen 1966 (Palaestra 243).
- Theobald, Michael: »Wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern suchen die zukünftige« (Hebr. 13,14). Die Stadt als Ort der frühen christlichen Gemeinde, in: Theologie und Glaube 78 (1988), S. 16–40.
- Thraede, Klaus: Art. Jerusalem II, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 17 (1996), Sp. 718–764.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin/Boston 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
- Weitbrecht, Julia: Heterotope Herrschaftsräume in frühhöfischen Epen und ihren Bearbeitungen. ›König Rother‹, ›Herzog Ernst B, D und G‹, in: Dennerlein, Katrin/Benz, Maximilian (Hrsg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie, Berlin/Boston 2016 (Narratologia 51), S. 91–119.

Anschrift der Autorin:

JProf. Dr. Margit Dahm
Universität Kiel
Germanistisches Seminar
Leibnizstraße 8
24118 Kiel
E-Mail: dahm@germsem.uni-kiel.de