



Separatum aus:

THEMENHEFT 17

Sebastian Holtzhauer / Nadine Jäger (Hrsg.)

Meer(deutiges) Erzählen

Thalassale Settings als narrative Projektionsräume des Uneindeutigen in der vormodernen Literatur

Publiziert im Mai 2024.

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 Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) 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:

Schulz, Ronny F.: Schema und Schemen – Trans-thalassale Figurenidentitäten im ›König Rother‹, in: Holtzhauer, Sebastian/Jäger, Nadine (Hrsg.): Meer(deutiges) Erzählen. Thalassale Settings als narrative Projektionsräume des Uneindeutigen in der vormodernen Literatur, Oldenburg 2024 (BmE Themenheft 17), S. 213–238 (online).

Ronny F. Schulz

Schema und Schemen

Trans-thalassale Figurenidentitäten im ›König Rother‹

Abstract. Im ›König Rother‹ begegnen Schemafiguren wie der ›vorbildliche Krieger‹ oder der ›schlechte Herrscher‹; durch das literarische Mittelmeer, das ebenfalls ein schematisch gestalteter Raum ist, kommt es allerdings zu Uneindeutigkeiten, die auf der Ebene der Figurenhandlung genutzt werden. Rother erhält als Schemafigur eine trans-thalassale Identität, die sein Listhandeln erst ermöglicht. Narrativ können Räume, wie beispielsweise der Bankettsaal in Konstantinopel, heterotop gestaltet werden und temporär den Charakter des Meeresraumes annehmen, in ihnen kann sich das Handeln der trans-thalassalen Figur Rother wieder als dominante und erfolgsversprechende, da zielführende Taktik erweisen.

1. Einleitung

Das Meer ist unter anderem in Antikenroman, Heldenepos, Minneroman und Brautwerbungsepos im 12. Jahrhundert eine feste Größe, es ermöglicht einerseits die Übergänge von einem Ort zum anderen, verhindert andererseits aber auch den Kontakt zu den anderen Kulturen, die jenseits des Meeres in einer teils ›unbekannten‹ Welt leben (vgl. Schmid/Hanauska 2018, S. 419). Das Meer kann Schutz-, aber auch Bedrohungsraum sein, es alterniert zwischen diesen beiden Positionen wie die ruhige und die stürmische See. Schmid (2015, S. 104) fasst konzis zusammen, dass das Meer als »Grenz-, Übergangs- und Handlungsraum, der die See und ihre Küsten umfasst«, anzusehen ist. Das alles sind jedoch Feststellungen, die einer

gewissen Beliebigkeit nicht entbehren, da sie ebenso auf die Schilderung des Meeres in antiken Epen oder modernen Erzählungen zutreffen könnten, womöglich auch – unter bestimmten Umständen – auf literarische Darstellungen anderer Sonderräume wie Wüste und Wald (vgl. Le Goff 1985, S. 61). Ob der Raum ›Meer‹ sich von anderen außerhökischen Handlungsräumen unterscheidet, bleibt zunächst einmal fraglich, außer dass Wasser, Meeresungeheuer, Schiffe an Stelle von Sand oder Bäumen, Drachen und Pferden geschildert werden. Das Meer erscheint auch als Raum polyvalent, es kann narrativ Momente von Wald oder Wüste aufweisen und *aventure* bieten oder einfach als bloßer Übergangsraum markiert sein, den ein Held oder eine Heldin durchqueren muss, um in ein fernes Land zu gelangen. Die semantische Deutung des Meeres kann unter Umständen auch innerhalb eines Textes, innerhalb einer Passage, in ihr Gegenteil umschlagen, wenn Herzog Ernst beispielsweise die gefährliche See verlässt und ansichere Land nach Grippia gelangt, wo kurze Zeit später die Lage so bedrohlich wird, dass er wiederum Schutz auf dem Meer suchen muss (vgl. Schmid 2015, S. 112). Mit Sicherheit trägt die Idee der Fluidität des Meeres auch ein Gutteil dazu bei, dass es als Raum uneindeutig geschildert wird und auch Verwirrung begünstigt, zu denken wäre hier an die Trennung und die Wiedervereinigung der Familie im Apolloniusstoff.⁴ Mit dem Raum sind aber auch die handelnden Figuren unlösbar verbunden, deshalb scheint es angebracht, das Augenmerk auf die Signifikanz der reziproken Verbindung von Meer und Figur zu legen. Besonders interessant wird das Verhältnis zwischen Figur und Meer nämlich, wenn beide eng miteinander verbunden werden.

In Brautwerbungsepen und verwandten Epen wie dem ›Herzog Ernst‹ nimmt das Meer eine wichtige Rolle ein, sodass sich immer wieder von Neuem die Frage stellt, welche Figuren das Meer überqueren können, welche auf der einen Seite zurückbleiben müssen und vor allem, ob etwas auf der Überfahrt auf dem Meer passiert und welche Bedeutung diese Über-

querung und die mit ihr zusammenhängenden Ereignisse für die weitere Handlung haben.

Im Fokus meiner Untersuchung steht das Brautwerbungsepos ›König Rother‹, in dem das Phrasem *uber mere* (›KR‹, V. 317 u. ö.) bzw. *over mer* (›KR‹, V. 560 u. ö.) virulent ist. Wie wichtig die Meerfahrten sind, lässt sich anhand einer kursorischen Zusammenfassung zeigen: Da Rother heiraten möchte, schickt er Boten von seiner Residenz Bari übers Meer nach Konstantinopel, die für ihn um die Hand der byzantinischen Königstochter anhalten sollen. Da die Boten gefangengesetzt werden, fährt Rother selbst mit Gefolgsleuten nach Konstantinopel und entführt die Prinzessin. Diese wiederum wird im Auftrag ihres Vaters Konstantin über das Meer zurückgeführt, woraufhin Rother erneut aufbricht, um auf dem Seeweg seine Ehefrau zurückzuholen; der gemeinsame Sohn Pippin wird schließlich bei der endgültigen Rückkehr im Zwischenraum von Meer und Land, dem Ufer, geboren.

Das Meer ist in diesem Epos, wie an dieser sehr pointierten Inhaltsangabe zu sehen, omnipräsent und fest mit den Figuren und ihrer Handlung verbunden. Schon Stock (2011, S. 234, Anm. 24) konstatiert, dass »[d]as Meer als schematische Trennmarke und Rother als exogam orientierter Brautwerber [...] eng zusammen[gehören]«. Dieses Verhältnis kulminiert schließlich in der Zeugung von Rother's Sohn Pippin auf dem Meer und seiner Geburt am Ufer, was als sichtbares Zeichen dieser intrikatsten Verbindung zwischen Held und Meer angesehen werden kann. Diese besondere narratologische Setzung soll im Folgenden als trans-thalassale Figurenidentität bezeichnet werden, und sie ist ebenso ein Element des Schemas Brautwerbungsepos im Sinne von Schmid-Cadalbert (1985), so die erste heuristische These; es findet aus diesem Grund auch in hybriden, frühhöfischen Erzählformen wie beispielsweise in Eilharts von Oberg ›Tristrant‹ (vgl. hierzu Bauschke 2016) seine Resonanz.

Zuerst soll geklärt werden, wie innerhalb der Schemaliteratur das (Mittel-)Meer als literarischer Raum geschildert wird und warum dieser viel-

fach codierte Raum gerade in seinem Potential, Uneindeutigkeiten zu generieren, für die Handlung relevant ist, auch wenn die Meeresüberfahrt selbst nicht thematisiert wird. In einem nächsten Schritt wird die Frage nach der Konzeption des listigen Helden als Figur, die das Meer überquert, folglich trans-thalassal konzipiert ist, diskutiert. Schließlich wird das Meer als heterotoper Raum im ›König Rother‹ verstanden und auf seine Handlungsrelevanz hin befragt.

2. Der Mittel-Meeres-Raum im ›König Rother‹

Das Meer, das schon im ersten Vers des ›König Rother‹ als *wester[] mere* (›KR‹, V. 1)² begegnet, ist das literarische Mittelmeer. Mit Kohnen (2011, S. 88; vgl. auch Stock 2002, S. 244, Anm. 70, auf den Kohnen sich bezieht) wird das Meer hier perspektivisch definiert, es ist ›westlich‹ aus Sicht Byzanz'. Das ist mit Sicherheit eine Deutungsebene des Textes (der auch Weitbrecht 2016, S. 92, und Plotke 2020, S. 138, folgen), doch sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass in der Bibel – wohlbemerkt auch perspektivisch – von dem *mare occidentale* (Dtn 11,24) gesprochen wird und generell im Alten Testament das hebräische *jam* nicht nur ›Meer‹ bedeutet, sondern für die Himmelsrichtung ›Westen‹ steht, da dort aus der Perspektive Palästinas das Mittelmeer liegt (vgl. Durst [u. a.] 2012, Sp. 539). In Anbetracht der Tatsache, dass auch weitere biblische Anspielungen im Epos zu finden sind (vgl. z. B. ›KR‹, V. 3940–3944: Moses, der mit den Israeliten das Rote Meer durchquert) und Kleriker als Verfasser von Brautwerbungsepen anzunehmen sind, ist dieser alttestamentliche Bezug eindeutig. Darüber hinaus liegen hier nicht nur die Perspektiven des römischen Herrschers Rother, der sogar einmal als Kaiser tituliert wird (vgl. ›KR‹, V. 3106), und seines Antagonisten Konstantin, dem byzantinischen König, zu Grunde, sondern im Endeffekt eine Herrschaftsabfolge über das Mittelmeer, wie es auch das heilsgeschichtliche Muster der *translatio imperii* kennt. Die Verweise auf das römische Reich (*romesker erden*, ›KR‹, V. 469), die Wüste *babilonie*

(vgl. ›KR‹, V. 2652 u. ö.) und den *tomistach* (›KR‹, V. 799 u. ö.), den Tag des Jüngsten Gerichts, der auf das letzte Weltreich folgt, stützen diese Annahme. Religiös-politische und kulturelle Semantiken definieren das Meer im ›König Rother‹, doch wird die Überfahrt auf dem Meer nur mit spärlichen Worten geschildert oder wie es Kohnen (2011, S. 88f.) konstatiert: »[D]ie Zeit auf dem Meer und seine damit verbundene Räumlichkeit wird für den Rezipienten kaum erfahrbar. [...] Darüber hinaus wird der Meeresraum von seinen Randbereichen aus gestaltet.« Deutlich wird dies beispielsweise ganz am Anfang, als die Gesandtschaft Rother's nach Konstantinopel aufbricht. Der Herrscher verabschiedet die Fahrenden und spielt ihnen drei Leiche vor, die sie später als Wieder kennungszeichen nutzen sollen:

iren rûf sie do hoben,
von deme stade sie vuoren.
eia, we die segele duzzen,
do sie in owe vluzzin!
die herren vluzzin in dat mere.
do stunt der kuninc Rother
unde bat got den richen unde den goten
durch sine othmode,
daz er sie sande
wider heim zû lande.
er sprach: »swer danne wil scaz nemen,
deme sal ich in ane zale geben.
wil er aber burge unde lant,
des gib ich ime in sine gewalt,
unz in des selven dunket vil
– we gerne ich daz don wil –
unde helfe ime daz beherten
mit mines silbes swerte.«
do voren die boten here
uffe den se verre
gegin Constinopole dar zo Krechen.
ir kiele se do stezen
in daz fremede lant.
(›KR‹, V. 180–202)

Der ersten Überfahrt werden über 20 Verse gewidmet, doch von Stürmen oder anderen Widrigkeiten auf See erfahren die Rezipierenden nichts. Die Abfahrt der Krieger ist zunächst erst einmal ein akustisches Phänomen, die Fahrenden rufen zum Abschied und das Flattern der Segel ist zu hören. Dann fahren sie mit dem Strom über die See, was zweimal mit dem Verb *uliezen* hervorgehoben wird. Es folgt eine Bitte an Gott des an Land gebliebenen Rothers für die Seefahrer, entsprechend den »christliche[n] Abfahrtsgebete[n]« (Durst [u. a.] 2012, Sp. 565), und das Versprechen, alle reich zu belohnen, sowohl mit beweglichen Gütern (*scaz*) als auch mit den immobilien Burgen und Ländereien, die den Gegenpol zum ungewissen Fließen auf dem Meer in dieser Szene zu bieten scheinen. Während dieser Rede sind die Reisenden schon entfernt (*verre*) auf hoher See und dann in den nächsten Versen legen sie schon in der Fremde an. Das Adjektiv *fremede* bezeichnet in diesem Fall nicht nur das Unbekannte, es meint auch das räumlich Entfernte, das hier durch die Meerfahrt überbrückt wird. Der vertraute Ruf, den die Abfahrenden am heimischen Gestade erhoben und den der Erzähler mit der Interjektion *eia* aufgreift, um das Abfahrtsignal zu geben, ist verklungen, die drei Leiche, die Rother als Erkennungszeichen vorspielte, sind für die Abfahrenden nicht mehr zu hören und wecken erst wieder die Hoffnung auf Rückkehr, als die Befreiung der dann gefangenen Boten bevorsteht (vgl. ›KR‹, V. 2507–2527). Das Meer selbst erscheint hier auf den ersten Blick als Übergangsraum, der die Helden von ihrer Heimat entfremdet. Am konstantinischen Hof schließlich drückt die Interjektion des Erzählers *heia* (›KR‹, V. 247) Erstaunen über die vielen Schwätzer, die die Ankunft der nun fremden Gefolgsleute Rothers verkünden, aus. Auf eine standesgemäße Begrüßung folgt eine entehrende Einsperrung der Boten, als Konstantin von ihrem Brautwerbungsbegehren hört. Er erweist sich als schlechter Herrscher, der, wie ihm seine Königin vorwirft, nur aus Furcht handeln würde (vgl. ›KR‹, V. 1075). Das Elend im Kerker und die Klage über den hinterhältigen Herrscher von Konstantinopel erinnern an Liudprands von Cremona ›Relatio de legatione Constantinopolitana‹, in der die Ge-

sandten Ottos I. durch Nikephoros II. unter gefängnisähnlichen Zuständen beherbergt wurden und der Herrscher selbst als fremdartiger (äthiopischer), animalisierter Despot mit Schweinekopf und Maulwurfsaugen geschildert gar einem lügenhaften Odysseus gleichgesetzt wird (›Relatio de legatione Constantinopolitana‹, S. 526: *periurio seu mendacio Ulyxem*). Den Bericht aus dem 10. Jahrhundert wird der Verfasser des ›König Rother‹ nicht unbedingt gekannt haben, doch zeichnen sich schon in diesem frühen Text rezeptionsstarke Stereotype über den byzantinischen Hof aus westlicher Sicht ab. Was im ›König Rother‹ als Konstantinopel erscheint, ist ein typisches Klischeebild des oströmischen Herrscherhofes aus westlicher Sicht.³ Doch dieses Stereotypbild wird narrativ unterwandert, indem die byzantinische Hofdame Herlint zu dem äußeren Erscheinungsbild der Boten Rothers feststellt: *swannen dise herren kumen sint, / daz ist ein wunderlichiz lant* (›KR‹, V. 281f.). Die Ankömmlinge selbst werden zu Exoten, der weite Weg über das Meer hat die Boten zu Fremden werden lassen. Auch wenn die Intention hinter der Aussage Herlints wohl die ist, dass die Boten aus dem Westen wesentlich prächtiger gekleidet sind und somit reicher zu sein scheinen als die Byzantiner, so ist die Konsequenz, dass die Krieger Rothers nun Fremde sind, eine interessante Wendung. Gerade diese Neubewertung der Boten Rothers lässt sich durch die Überquerung des Meeres erklären, denn »[a]usgehend von einer ›Polarität Dieser hier/Jener dort, Drinnen und Draußen‹ beinhaltet die Semantik von ›fremd‹ eine grundlegende und ihrer Etymologie verankerte räumliche Dimension«, wie Haufe (2005, S. 142) feststellt, die auch auf das gotische *fram* verweist, das u. a. »fern von« (ebd., S. 153, Anm. 10) bedeute.

Das Meer, das hier thematisiert wird, ist durch die Topographie, zwischen Bari und Konstantinopel angesiedelt, als Mittelmeer zu identifizieren. Ähnlich wie im ›Herzog Ernst‹ (vgl. Schmid 2015, S. 110) spielt der Weg übers Mittelmeer auf den zweiten Kreuzzug an. Die Stereotype über den byzantinischen Herrscherhof repräsentieren ebenfalls Vorurteile des westlichen Europas gegenüber dem östlichen Mittelmeer, es gilt als frem-

der Herrschaftsbereich mit einer ›befremdlichen‹ Kultur. Das im Hintergrund stehende Konzept der *translatio imperii* kann ebenso als Mittelmeer-konzept betrachtet werden (vgl. Kinoshita 2009, S. 601), die Übertragung der Herrschaft von Griechenland nach Rom und schließlich ins Frankenreich kann natürlich auch als ein Prozess, der sich im Mittelmeerraum abspielt, gelesen werden. Dass allerdings »Werbungslist und Entführungslist« wie bei Frings (1939/1940, S. 315) als mediterran angesehen und mit dem ›germanischen‹ Brautraub kontrastiert werden, ist eine ideologische Setzung national(sozial)istischer Germanistik vor 1945, die leider auch Eingang in spätere mediävistische Nachschlagewerke gefunden hat (vgl. Szklenar 1985, Sp. 86). Demnach müssten auch die Listen Tristans im Mittelmeer angesiedelt sein, was definitiv nicht der Fall ist. ›Mittelmeerisch‹ dagegen, wenn man es denn so nennen möchte, ist die Diskussion um Herrschaft und Fremdheit, wie sie im ›König Rother‹ geführt wird; eine kulturelle Trennung in Ost und West (als mentale Dichotomie) bestimmt politisch die Handlung. Es gibt im 12. Jahrhundert noch nicht das Orientbild, wie es Edward Said (1978) für die Neuzeit postuliert; Suzanne Conklin Akbari (2000, S. 20, 24 und 30) hat plausibel aufgezeigt, dass es die Dichotomie von Ost und West vor dem 14. Jahrhundert noch nicht im Sinne von muslimischem Orient und christlichem Okzident gebe und ein Gegensatz Nord-Süd wahrscheinlicher ist, zumal es dafür biblische Belege gibt, so beispielsweise Jer 1,14, in dem Gott Jeremia in einer Vision offenbart, dass alles Unheil vom Norden käme (vgl. Akbari 2000, S. 30). Allerdings nutzt Akbari neben lateinischen Quellen (besonders Enzyklopädien) vor allem mittelenglische Literatur, um ihre These zu stützen, die mittelhochdeutschen *Chansons de geste* und die Brautwerbungsepik dagegen, die bei Akbari nicht beachtet werden, kennen sehr wohl einen Orient, der wie bei Said mit Vorstellungen von unermesslichem Reichtum und auch, zumindest angedeuteten, sexuellen Phantasien belegt ist. Dennoch liegt hier keine bloße Unterteilung in Orient und Okzident vor, denn neben den westeuropäischen Christen und den Andersgläubigen, den so genannten *heiden*, die in erster Linie Muslime

literarisch repräsentieren und die neben Afrika und Arabien auch auf der iberischen Halbinsel oder in England verortet werden, bildet der oströmische Herrschaftsbereich die dritte ernstzunehmende Größe, die der Orientierung der Figuren, aber auch der außerliterarischen Rezipient*innen im 12. Jahrhundert dient. Plotke (2020, S. 136) differenziert dementsprechend den Orient zwischen dem byzantinischen Herrschaftsbereich und den islamischen Einflussbereichen, die allerdings realhistorisch und in fiktionaler Literatur bis zur iberischen Halbinsel reichen können. Somit ist der Handlungsraum des ›König Rother‹ im »kulturellen Dreieck von christlichem Abendland, christlich-orientalischem Byzanz und fremdländisch-heidnischem Orient« (ebd., S. 137) zu verorten. Diese Setzung definiert das literarische Mittelmeer, das für die Brautwerbung überquert werden muss, und belegt zugleich, dass es sich aufgrund dieser Trichotomie nur um das Mittelmeer handeln kann. Das Mittelmeer wird weniger durch konkrete Topographien oder zu erwartende Meeresabenteuer (wie beispielsweise Charybdis und Skylla in der ›Odyssee‹) definiert, sondern in erster Linie über politisch-kulturelle Setzungen.⁴ Dabei zeigen sich Stereotype wie der großzügige, tapfere weströmische Herrscher, der gegen den zögerlichen, feigen Herrscher des byzantinischen Reiches ins Feld geführt wird.

Das Mittelmeer ist auch als Meer der Legenden und Heiligenviten präsent;⁵ die Kreuzholzlegende, die Rom und Byzanz verbindet und auf die Asprian Bezug nimmt (vgl. ›KR‹, V. 4402f.), verhindert die Zerstörung der Stadt Konstantinopel. Der Heilige Ägidius, der als Höhleneremit am Mittelmeer, genauer an der Rhônemündung, lebte, findet auch mehrfach Erwähnung im ›König Rother‹: Die byzantinische Königinmutter befiehlt Rother für die Meerfahrt dem Schutz Ägidius' an, Berchter will sich an Konstantins Hof in Ägidius' Namen zu erkennen geben, selbst der byzantinische Graf Arnold bezieht sich auf den Heiligen (vgl. ›KR‹, V. 2934; 3952; 4076). Natürlich zielen diese Erwähnungen darauf ab, Karl den Großen zu antizipieren, mit dem dieser Heilige verbunden ist, da Karls literarischer Großvater hier als Brautwerber auftritt. Dennoch zeigen diese Anspielun-

gen auch eine Einheit eines ›christlich‹ definierten Mittelmeeres auf: Sowohl die Byzantiner als auch ein (West-)Römer wie Berchter berufen sich auf Ägidius.

Obwohl Inseln und Wundervölker im und um das Mittelmeer im ›König Rother‹ nicht die prominente Rolle haben, die sie beispielsweise im ›Herzog Ernst‹ einnehmen, gibt es doch einen indirekten Hinweis durch Rother's Mantel, den Plattfüßler ursprünglich Asprian überreicht hätten; die *blatvuze* (›KR‹, V. 1871) schlagen nun wieder eine Brücke zu mediterranen Reise-schilderungen, allerdings werden sie wider Erwarten im Westen verortet, für Plotke (2020, S. 144) sind die »Plattfüßler [...] im Westen angesiedelt«, da sie als wunderbare Gäste im Osten erscheinen; vermutlich ist dies jedoch nur wieder ein Spiel mit der Perspektive.

Ein weiterer Aspekt, der in die Reihe mediterraner Anspielungen aufgenommen werden kann, wenn auch nur ein schwacher, ist die Idee des Meeres als verbindendes Element (was ebenfalls auf andere Meere wie Nordsee oder Schwarzes Meer zutreffen kann). Das Meer ist im ›König Rother‹ keine wirkliche geographische Grenze, kein Sturm und keine Monstra hindern die Reisenden. Kaufleute, Spielmänner, Pilger und Recken passieren das Meer problemlos, weshalb sogar Herrscherfiguren wie Rother die Camouflage eines Pilgers oder Spielmanns annehmen, um das Meer sicher zu überqueren beziehungsweise am anderen Ufer positiv aufgenommen zu werden. Die Grenze ist in diesem Brautwerbungsepos eher als mentale Hürde zu verstehen, beide Kulturen sind sich einander fremd, weshalb mobile Figuren wie Spielmänner und Recken, verbannte Helden, die in der Fremde sozusagen ›zu Hause‹ sind, weniger auffallen.

Allerdings ist das Mittelmeer im ›König Rother‹ ein Topos, ein Schema-raum, wie ihn Schmid-Cadalbert (1985, S. 83) definiert; er geht von einer Makrostruktur der Brautwerbungsepen aus, wobei die jeweiligen Machtbereiche von Brautwerber und Brautvater und das sie trennende Meer die drei relevanten Handlungsräume darstellen. Des Weiteren spielen nicht nur die Herrschersitze eine Rolle, sondern auch »Wildnis« und »Küstenstrich«

(ebd.). Während die Meerfahrt meist »ereignislos« abläuft, können Strand oder Küste, aber auch Inseln als »Zwischenorte« (ebd., S. 84) charakterisiert werden, an denen ebenfalls Handlung stattfindet. Für den ›König Rother‹ möchte ich das Meer und die Zwischenorte als stärker miteinander verbunden betrachten. Küste und Strand sind zum einen Startpunkt der Fahrten, zum andern aber auch die Extension des Meeres; alles, was über das Meer kommt, gelangt zuerst an den Strand. Es handelt sich wohl eher um Überlappungsräume, an denen sowohl Meer als auch Land, je nach Perspektive, partizipieren und die nicht unwichtig für die Handlung sind, die aber auch Uneindeutigkeiten in das Erzählen bringen,⁶ welche aufgelöst werden können. Verdeutlichen lässt sich dies an drei Szenen: der Riesenschaukampf am Strand, die List des byzantinischen Spielmanns, um Konstantin seine Tochter zurückzubringen, und Pippins Geburt am Strand.

Als Rother-Dietrich das erste Mal am Strand Konstantinopels anlangt, laufen die Bürger der Stadt dorthin, um die wunderbaren Neuigkeiten zu hören:

Do de rekken schone
zo deme stade quamen,
do liefin die burgere
durch wunderis mere
unde woldin ire zirheit gesen han.
do begundin die riesin san
ze vechtene an deme sande:
sich hob die vlucht dannen!

(›KR‹, V. 827–834)

Die Ankunft Fremder scheint eine besondere Attraktion zu sein, schon hier werden Rother und sein Gefolge zu bewundernswerten, prächtigen Fremden aus Sicht der einheimischen Stadtbewohner. Obwohl Rother nur nach Art eines Recken auszieht (*in reckewis*, ›KR‹, V. 560), wird die Gruppe *in toto* als Recken bezeichnet. In dieser Situation fangen die Riesen nun an, einen Schaukampf aufzuführen, der die Neugierigen allerdings verschreckt, sie können die Aufführung nicht deuten und fühlen sich offensichtlich be-

droht (vgl. ›KR‹, V. 834). Die Präsentation kämpfender Riesen unterstützt den exotischen Eindruck, den Rother und seine Gefolgsleute hinterlassen. Erneut nutzt Rother die Ablenkung durch das Springen und Steinewerfen der Riesen am Hof, um unbemerkt in die Kemenate der Prinzessin zu gelangen (vgl. ›KR‹, V. 2165–2176). In diesem Fall zeigt sich vor allem die *list* Rothers, die hier im Erkennen des Potentials einer Riesenschau steckt. Während sich am Strand die Schaukämpfe scheinbar zufällig ereignen und uneindeutig sind (Ist es Spiel oder Ernst?), ist es im zweiten Fall Rother selbst, der die Riesen dazu bringt (*her heiz die riesen uz gan*, ›KR‹, V. 2160) und aus dem uneindeutigen Geschehen seinen Vorteil zieht. Die Szene am Strand dient also dazu, die Riesenperformance vorzubereiten, die dann am Hof als Ablenkungsmanöver dient und nun auch gleichzeitig die Kompetenz des Helden, der trotz gewandeltem Kontext (vom Strand zum Hof) die Wirkung der Riesen mit einer neuen Situation kombiniert und das Potential der uneindeutigen Szene am Strand nutzt, zeigt. Der Ursprung des Ablenkungsmanövers ist folglich im Überlappungsraum zwischen Meer und Land zu verorten, doch erst am Hof entfaltet sich die Wirkung dieser Performance für Rother, der das Uneindeutige zumindest für sich vereindeutigt, da er im Gegensatz zu Konstantin, der die Ereignisse nur rezipieren kann, selbst diese ›Aufführung‹ inszeniert hat.

Ebenfalls am Strand nimmt die List des byzantinischen Spielmanns ihren Ausgang. Als das Schiff Bari erreicht, geht der Spielmann an Land und sammelt Kiesel am Strand. Diese bietet er zu einem exorbitant hohen Preis an, behauptend, es handele sich um Steine, die Lahme gehend und Tote wieder lebendig machen könnten, wenn die Königin, Rothers Ehefrau, die Kranken auf dem Schiff des Spielmanns mit den Steinen berühren würde (vgl. ›KR‹, V. 3108–3161). Zweimal wird erzählt, dass die Steine nur wirkmächtig werden, wenn die Königin das Schiff beträte, das Erzählte wird dann in Handlung umgesetzt und die Herrscherin wird schließlich durch diese List gefangen gesetzt und nach Konstantinopel zurückgeführt. Das Schiff steht einerseits für den Überlappungsraum zwischen Meer und Land,

dort wird offensichtlich die Wundertätigkeit der Steine verortet, sie werden angeblich ›transformiert‹ durch die Berührung der Königin, andererseits steht das Schiff für einen mobilen Raum, der dementsprechend unzuverlässig ist und Gefahren bergen kann.

Pippins Geburt schließlich findet am Tag der Ankunft in Bari statt, dabei werden Anlangen am Strand und Geburt narrativ enggeführt, sodass der Eindruck entsteht, die byzantinische Prinzessin wäre in diesem Überlappungsraum niedergekommen:

Die kiele begundin evene gan.
Rothere unde sine man
voren vroliche
ingegen romesche riche
her wider ze Bare uf den sant.
dar vromete man ros unde gewant
unde alliz dat in deme kiele was.
die vrowe Pipinis genas
an deme selven tage,
do si quamen zo deme stade.
(›KR‹, V. 4757–4766)

Wieder verläuft die Fahrt über das Mittelmeer unspektakulär, die Reise zum eigenen Herrschaftsbereich ist auch eine politische Fahrt, die zum Römischen Reich zurückführt, und dies löst bei Rother und seinem Gefolge Freude aus. Am Strand von Bari wird die Schiffsladung gelöscht und Rothers Frau gebiert Pippin an dem Tag, an dem sie das Ufer erreichen. Pippin wird folglich schon im Herrschaftsbereich Rothers geboren, jedoch im Übergang von Byzanz zum Römischen Reich.⁷ Diese Uneindeutigkeit, das Dazwischen, in dem Pippin auf die Welt kommt, verweist letztendlich auch auf politische Dimensionen, der künftige weströmische Herrscher hat qua Geburt eigentlich auch Anspruch auf das oströmische Reich, was sich hier mit der Geburt im Überlappungsraum zwischen Meer und Land ausdrückt.

In allen drei kurzen Lektüren zeigt sich, dass dieser Raum zwischen Meer und Land, der Küstenstrich, bedeutsam für den Fortgang der Handlung ist,

und je nach Perspektive wird dieser unsichere Raum als (1) Vorbereitung für die Handlung in der jeweiligen Residenz genutzt, wie bei der Riesenperformance, als (2) unsicherer (Schiffs-)Raum, der trügerisch ist, angelegt oder als (3) Überlappungsraum, der schon im Römischen Reich liegt, aber politisch immer noch die Erinnerung an die byzantinische Herkunft aufweist, geschildert.

3. Listiger Held und trans-thalassale Identität

Der Begriff *list* (bzw. seine Derivationen) begegnet 25-mal im ›König Rother‹, damit werden sowohl kluge Taktiken beschrieben, zu denen Rother auffordert (*mit gotin listin*, ›KR‹, V. 816), als auch kunstfertig gestaltete Dinge (vgl. ›KR‹, V. 1112), das Ausführen von *list* kann Frauen und Männern zukommen; ebenfalls *mit listin* agieren die Antagonisten wie Ymelot (vgl. ›KR‹, V. 3032) oder der Spielmann, der die byzantinische Prinzessin rückentführt (*listich was der valant*, ›KR‹, V. 3113); Rothers Aussagen werden mit der Formel *do sprach der listiger man* (vgl. ›KR‹, V. 2128; 2201; 2234; 2823; 2836; 2906) eingeleitet, allerdings erhält Rother erst, als er als Dietrich am byzantinischen Hof erscheint, das Epitheton *listiger*. Wie an den Belegen zu sehen, ist das semantische Feld von *list* sehr weit gefasst, sowohl positiv als auch negativ können Figuren dadurch charakterisiert werden. Rother als strategisch klug handelnder Herrscher ist in besonderem Maße in der Lage, seinen Konkurrenten Konstantin durch List und Gewalt (vgl. Fuchs-Jolie 2005) zu düpieren und auch zu überwinden. Dagegen ist der byzantinische Herrscher gut zu durchschauen, weshalb seine Ehefrau permanent auf sein Unterliegen anspielt (vgl. Pincikowski 2015, S. 191). Die Gegenüberstellung ›negativer Herrscher versus guter Herrscher‹ ist eine Antithese, die auch vor dem Hintergrund von (historischen wie literarischen) Ressentiments gegenüber Byzanz verständlich wird. Es liegt aber auch eine Schwarz-Weiß-Zeichnung vor, die für die Konzeption mittelalterlicher Schema-Figuren bedeutsam ist. Was eine Figur ist, darüber kann moderne

Erzählforschung nur defizitäre Antworten liefern. In Schemaliteratur ist in einem hohen Maße davon auszugehen, dass die Figuren, wie Philipowski (2019, S. 118) akzentuiert, Typen darstellen, die Handlungsträger sind und um die herum eine Erzählung geschrieben wird, so werden die Figuren durch die Erzählung »individualisiert« (ebd.) in einem vormodernen Sinne. Die Schemafiguren sind mit Schulz (2012, S. 15) beispielsweise als »guter Kämpfer« oder »guter Ratgeber« zu charakterisieren. Diese werden im ›König Rother‹ mit negativen Pendanten wie dem ›schlechten Kämpfer‹ (sowie Herrscher) und seinem heimtückischen Ratgeber, der die Prinzessin aus Gründen der Selbstbereicherung zurückentführt, kontrastiert; es ließe sich in einer Genderperspektive auch von »Brautwerber«, »Brautvater« und »schlechter Brautwerber« wie bei Kraß (2021, S. 225) reden. Trotz des festen Themas kommt es zu Veränderungen der Figuren, wobei jedoch zu fragen ist, von welcher Qualität dieser Wandel ist. Kohnen (2011, S. 89) sieht gerade im »Zwischenraum« Meer den »Ort der Verwandlungen und Veränderungen«, doch Rother verwandelt sich nicht, er nimmt nur eine Scheinidentität bei der Überfahrt an (vgl. ebd., S. 88), dagegen nimmt Kohnen allerdings einen Identitätswandel der Prinzessin »in politischer und sozialer [...] [,] auch in familiärer Hinsicht« (S. 89) an. Doch wie der Prinzessin sozialer Status von außen angetragen wird, so wird auch Rother das Epitheton ›listig‹ von außen angetragen, auch hier findet ein (äußerer) Wandel – der auch mit Verkleidung korrespondieren kann – statt, aber eben kein innerer wie im modernen Roman. Entscheidend für diese Veränderungen ist in jedem Fall das Meer, erst dadurch vereinen Figuren wie Rother mehrere Rollen in sich und es kommt zu einem »paradoxen Spannungsfeld von Identität, Differenz und Synthese«, wie es Plotke (2020, S. 141) konstatiert. Natürlich bleibt Rother weiterhin der gute Kämpfer, doch zusätzlich kommt durch die Meerfahrt noch die Fähigkeit des listigen Taktierens hinzu. Die trans-thalassale Identität zielt also in erster Linie darauf ab, die Auswirkung der Meerfahrt auf die Konzeption der Heldenfigur hervorzuheben. Erst der Meeresraum und seine Ränder geben dem Helden Anlass, wie beispiels-

weise bei den Riesenkämpfen am Strand, seine Kompetenz in Listen zu demonstrieren, da er über Kenntnisse verfügt, die ortsgebundene Figuren nicht haben. Damit geht allerdings der Fremdheitsdiskurs einher, der auch eine Figur wie Rother zumindest aus der Perspektive des byzantinischen Hofes zum Exoten werden lässt.

4. Das Meer bei Konstantins Festbankett

Diese trans-thalassale Identität erlaubt es dem Helden schließlich auch, sich in der großen Notlage während des byzantinischen Festbanketts listig der Situation zu ermächtigen und schließlich den glücklichen Abschluss der nochmaligen Meerfahrt einzuleiten. Stock (2011, S. 233) hat eindrücklich dargestellt, wie Rother mit seinem Listhandeln »Kontrolle über die Raumregie« am Hof Konstantins erlangt; dies wird narrativ durch Visualisierungen erreicht: Konstantin berichtet, von einem Falken, der seine Tochter entführt, geträumt zu haben (vgl. ›KR‹, V. 3852–3856).⁸ Stock (2011, S. 236) weist auch auf den Vergleich mit Moses, der das Meer teilt, hin: »Man kann das Meer durchqueren, ohne zu ertrinken, wenn man Gott gegenüber *beide lutir unde licht* (›KR‹ V. 3950) ist – und die Lichtmetaphorik ist sicher kein Zufall in dieser visuell betonten Szene.« Hier ist aber noch ein Schritt weiterzugehen: Ich möchte sogar behaupten, dass die räumliche Konzeption am byzantinischen Hof komplexer ist, als Stock dies darstellt, und dass das (imaginierte) Meer die gesamte Episode während des Festbanketts dominiert. Aus diesem Grund ist ein eingehender Blick auf diesen bedeutenden Abschnitt des ›König Rother‹ nötig.

Mit *listin* (›KR‹, V. 3844) gelangt Rother beim Festmahl in Byzanz, einen Tag bevor die byzantinische Prinzessin verheiratet werden soll, unter den Tisch Konstantins. Der Festsaal ist mittlerweile durch den Lärm der Wüste erfüllt: *dar was michil schal / vor den richen kuningin / von wostin Babilonie* (›KR‹, V. 3841–3843). Ein Hinweis darauf, dass mit dem höfischen Raum eine Transformation vorstattenging, da höfische Klänge nun

dem Wüstenlärm gewichen sind. Der byzantinische Herrscher erzählt von einem Traum, der ihm androhte, dass ein Falke von Rom seine Tochter wieder über das Meer (*over mere*, ›KR‹, V. 3856) führe. Die andersgläubigen Herrscher reagieren auf den Falkentraum und prahlen, würde Rother wieder an den Hof nach Konstantinopel kommen, *er wurde irtrenkit in deme mere* (›KR‹, V. 3865). Warum er ausgerechnet sein Leben durch Ertränken im Meer verlieren soll, leuchtet noch nicht ein, der Konnex ergibt sich erst aus dem Folgenden: Rother, der mit Berchter unter dem Tisch der Hochzeitsgesellschaft sitzt, gibt seiner Frau einen Erkennungsring, daraufhin lacht sie, was Konstantin einfältig als versöhnliches Lachen missdeutet, Ymelot und sein Sohn Basilistium erkennen an dieser spontanen Gefühlsäußerung der Prinzessin allerdings, dass Rother anwesend sein muss und fordern, dass er sich wegen seines königlichen Ansehens freiwillig zeigen solle. Notgedrungen führt Rother eine Beratung unter dem Tisch durch, bei der Berchter, der ältere Berater, auf Moses verweist:

Moysen heiz gan
durch daz Rote Mere vreissam
mit der Israhelischen diet:
dar nelevet ein barin nit
an des meres grunde:
got, der hat gebundin
beide ovil unde guot,
swonnez widir ime duot!
iedoch si wir reckin
widir unsin trehtin,
beide lutir unde licht,
her inlezt uns under wege nit.
in sante Gilies namen:
so wil ich endeliche vore gan
(›KR‹, V. 3940–3953)

Berchter rät Rother, in Gott zu vertrauen, er führt ausgerechnet Moses' Weg durch das Rote Meer als Beispiel an und erweitert auf diese Weise die Tischszenerie zur Situation bei der Teilung des Roten Meeres. In der Bibel

ist es Moses, der mit Gottes Hilfe das Meer zerteilt und auch die Fluten über den Ägyptern wieder zusammenbrechen lässt:

²¹ cumque extendisset Moses manum super mare | abstulit illud Dominus
flante vento vehementi et urente tota nocte | et vertit in siccum divisaque est
aqua ²² et ingressi sunt filii Israhel per medium maris sicci | erat enim aqua
quasi murus a dextra eorum et leva (Ex 14,21–22)

²¹ Und als Mose die Hand über das Meer ausgestreckt hatte, trug der Herr es davon durch heftigen Wind, der blies und die ganze Nacht ›über‹ sengte und es in trockenes ›Land‹ verwandelte, und das Wasser wurde geteilt, ²² und die Kinder Israels zogen hinein durch die Mitte des trockenen Meeres, denn das Wasser war wie eine Mauer zu ihrer Rechten und zur Linken.

Moses schafft hier mit Gottes Hilfe einen eigenen (temporären) Raum mit einem Boden und Wänden,⁹ der aber im geeigneten Moment wieder in sich zusammenfällt und die Verfolger ertrinken lässt. Rother ist in dem Moment derjenige, der wie Moses hervortritt und die anderen in eine Falle locken soll, nicht die exilierten Israeliten benötigen nun Schutz, sondern in der Aktualisierung dieser biblischen Geschichte die Recken auf ihren Wegen. Berchter ruft schließlich den Heiligen Ägidius an, der zuvor schon als Patron für die Meerfahrt erwähnt wurde (vgl. ›KR‹, V. 2934). Da am Beginn dieser Szene bei Tisch darüber räsoniert wurde, Rother im Meer ertränken zu wollen, wenn dieser noch einmal nach Konstantinopel käme, spielt nun der Vergleich mit der Meeresteilung und Errettung der Recken ebenfalls auf eine Seesituation an. Die Helden zeigen sich – man könnte auch salopp sagen, sie ›tauchen auf‹ – und Basilistium befiehlt, Rother im Meer zu ertränken (vgl. ›KR‹, V. 3965f.). Die Fremden verwandeln den Festsaal in ein Meer, indem sie von des *meres grunde* wieder hervorkommen. Rother soll ertränkt werden, er vertraut auf Gott und folgt dem Beispiel Moses', der durch das geteilte Meer wieder ans Ufer gelangt. Rother wünscht sich dagegen, auf den Hügeln vor dem Wald (vgl. ›KR‹, V. 3977f.) erhängt zu werden, da er weiß, dass dort seine Verbündeten lauern. Der Wald nun ist – zwischen dem Ufer und der Stadt gelegen – ein weiterer Zwischenraum, der

ebenfalls der Eindeutigkeit entbehrt, da er weder für das ferne Meer steht noch für den (vermeintlich) vertrauten byzantinischen Hof.

Wie lassen sich jedoch die Vorgänge, die den Festsaal kurzzeitig als Meer erscheinen lassen, genauer erklären? Um Figurenhandlung und Raumkonstitution zu analysieren, bietet sich gerade in diesem Fall Foucaults Konzeption der Heterotopien an. Gewinnbringend wurde eine Diskussion schon in Bezug auf das Verhältnis von Bari und Konstantinopel im größeren Kontext des Machtdiskurses dieses Epos geführt, der byzantinische Herrscherhof könnte hier die Funktion eines Gegenraumes einnehmen, das Epos »[bedient sich] zur ›Entlastung‹ des Herkunftsraumes der Sphäre der Fremde« (Weitbrecht 2016, S. 115). Doch auch die Episode im Festsaal gestattet einen neuen Zugriff, wenn sie als heterotop verstanden werden kann. Dafür ist ein nochmaliger Blick in Foucaults erwähnten Radiovortrag relevant. Ein wichtiger Ausgangspunkt für Foucault (2013, S. 10) ist das Kinderspiel im elterlichen Bett: »Auf diesem Bett entdeckt man das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber das Bett ist auch der Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Es ist der Wald, weil man sich darin versteckt«. Heterotopien sind also »Gegenräume«, die in der Imagination entstanden sind (vgl. ebd.), diese Räume verbinden mehrere gegensätzliche Räume (vgl. ebd., S. 14). Ich gehe davon aus, dass nicht alle Grundsätze Foucaults auf alle Heterotopien angewandt werden können, sonst gäbe es keine »zeitweilige[n] Heterotopien« (ebd., S. 16), außerdem ist zu akzentuieren, dass Heterotopien als Gegenräume, die die Realität in Frage stellen, höchst politische Konzeptionen sind, was auch in einer mediävistischen Adaptation des Konzepts nicht vergessen werden sollte. Der Festsaal bei Konstantin ist der Ort, an dem die Feierlichkeiten am Vorabend der Hochzeit seiner Tochter mit Basilistium stattfinden. Doch die höfische (politische) Ordnung wird überlagert durch den Wüstenlärm. Hier wird schon deutlich, dass der Saal nicht nur ein bloßer Festsaal ist, sondern dass er, je nach Publikum, eine andere Funktion annehmen kann. Als Ort am Hof, den Rother auch schon für seine Riesenperformance nutzte, kann der Festsaal

nun auch zu dem werden, was Foucault das »Rechteck« (ebd., S. 14) des Theaters nennt, zum Raum einer Inszenierung. Rother und Berchter verschwinden unter dem Tisch und befinden sich im Zentrum des Geschehens, ohne gesehen zu werden. Während die Prinzessin lacht und Konstantin dies missdeutet, sind Rother und Berchter sich ihrer Situation und der Vorgänge voll und ganz bewusst. Der Rat unter dem Tisch lässt diesen Raum zu einem Gegenraum werden, der die Ordnung oberhalb des Tisches, an dem der byzantinische Kaiser seine Tochter mit einem Andersgläubigen verheiraten möchte, hinterfragt. Das durch Feigheit geleitete Handeln Konstantins wird gegen das mutige und besonnene (es erfolgte immerhin eine Beratung) Handeln Rothers gestellt. Rother nutzt, wie Moses, den uneindeutigen Raum, die Heterotopie des Festsaaes, in der sich mehrere Räume überlagern, für seine Inszenierung, die ihn letztendlich als Sieger hervortreten lässt. Der Herrscher aus Bari gebraucht den Festsaal geschickt als Durchgangsraum, er macht aus dem Festsaal ein Meer, das er im Endeffekt auch nur durchquert hat, um sein Ziel zu erreichen. Nur, indem er sich vermeintlich ergibt und seinem Schicksal, hingerichtet zu werden, entgegentritt, gelingt es ihm, die Festgesellschaft in einen Hinterhalt zu locken. Bewusst entscheidet er sich gegen das Meer als Richtstätte und wählt – um seine List auszuführen – den Wald, der ebenfalls eine Heterotopie ist und auch, wie der Festsaal, nur als Durchgangsraum, nicht aber als Endpunkt des Helden dient.

5. Fazit

Das Mittelmeer im ›König Rother‹ erweist sich als ein Schemaraum, der die Grundlage für die Konstellation Rom – Byzanz – Wüste *babilonie* bietet und die *translatio imperii* von Ost- nach Westrom durch die aufgemachte Herrschergenealogie Rother – Pippin – Karl vollzieht. Das Meer ist in jeder Hinsicht polyvalent, es ist bedrohlich, es bietet aber auch Schutz, es ist ein Schauplatz, auf dem sich hagiographische, politische sowie wirtschaftliche

Handlungen überlagern, es ist Ort des Übergangs, insofern es in die Fremde führt, die Ankömmlinge jenseits des Meeres aber selbst auch wieder als Fremde erscheinen, das Meer ist ›Gamechanger‹ und es bringt eine Dynamik¹⁰ in die Handlung des Epos. Der Übergangsraum Meer wird von den Figuren genutzt, um sich zu verkleiden; diese Verkleidungen entsprechen in der Regel Typen von Reisenden in der Fremde wie Pilger, Spielmann oder Recke. Rother nutzt die Meerfahrt und den Fremdheitseffekt, der durch diese Überquerung eintritt, für seine Camouflage. Für Schemafiguren, deren innere Identität sich nicht ändern kann, bietet die Überfahrt immerhin die Möglichkeit, äußerlich eine andere Erscheinungsform anzunehmen, die neue Chancen bietet. Rother ist mit seiner Verkleidung erfolgreich, die Täuschungsstrategie von Konstantins Spielmann, um die entführte Tochter wieder zurückzuholen, erweist sich als nicht nachhaltig; Rother erlangt in einem erneuten Täuschungsmanöver die Prinzessin zurück, dieses Mal für immer. Hier liegt ein Fall vor, den man später in der italienischen Novellistik als *contraccambio* bezeichnen würde: Der byzantinische Herrscher, der eine List einsetzen lässt, wird wiederum selbst dupiert. Schemafigur und Schemaraum sind zwar starre Setzungen, doch durch unterschiedliche Perspektivierungen, die das Meer mal als Grenze, mal als Übergangsraum erscheinen lassen, sowie die Figuren, die beispielsweise mal unter dem Aspekt Herrschaft, mal unter dem Aspekt Geschlecht betrachtet werden können, werden sowohl Meeresraum als auch Figuren mehrdeutig. Doch erst die Interaktionen zwischen Figur und Raum führen zu Uneindeutigkeiten. Wie sich gezeigt hat, lässt sich die Herrscherkompetenz Rothers durch sein Verhältnis zum Meeresraum erklären: Rothers Einsatz der kämpfenden Riesen am Strand, dem Übergangsraum zwischen Meer und Land, liefert die Vorlage für eine Riesen-Performance am byzantinischen Hof, die er als Ablenkungsmanöver nutzt. Warum die Riesen am Strand kämpfen, bleibt für die Zuschauenden auf byzantinischer Seite unerklärbar, es ist jedoch eine zeichenhafte Szene, die deshalb Mehrdeutigkeit produziert. Erst durch Rother, der sie von einer bedrohlichen Szene in eine

höfische Unterhaltungsform überführt, gewinnt diese Aktion an Bedeutung und verschleiert für Dritte wiederum das eigentliche Geschehen.

Generell zeigt sich, dass das Meer, das zuerst als handlungsloser Übergangsraum erscheint, eine wesentlich bedeutendere Rolle für die Handlung spielt; Listhandlungen und politische Geschicke nehmen auf dem Meer (und besonders am Ufer) ihren Ausgang. Die Kenntnisse des Meeres und seiner Übergangsräume zeigen auch, dass Rother als Schemafigur speziell aufgestellt ist. Die Art, wie er seine Listen einsetzt, grenzt ihn einerseits vom negativ zu deutenden byzantinischen Herrscher ab und auch von der heldischen Konzeption der Figuren anderer Brautwerbungsepen. Diese enge Verschränkung Rothers mit dem Meer ermöglicht es ihm auch, in der Festsaalsszene bei der erneuten Erringung der Braut die Polyvalenz dieses Meeresraumes auf einen höfischen Saal zu übertragen und sich (wie der biblische Moses) ebenso metaphorisch der Naturgewalten zu bedienen. Indem Rother die Deutungshoheit über den Raum erlangt, der durch seine Meeresanspielungen polyvalent geworden ist, demonstriert er seine wahre Überlegenheit. Das Meer erweist sich somit zwar immer noch als Übergangsraum, doch als vermeintlich handlungslos bestimmt er die Identität der Figuren und in der Beherrschung des Meeresraumes, sei es auch nur im Sinne einer temporären Heterotopie, erweist sich heldische Exorbitanz und die Ohnmacht des schlechten Herrschers, der nur noch zusehen kann, wie der Falke seine Tochter wegführt.

Anmerkungen

- 1 Diese Idee der Veränderbarkeit des Meeres, die sich mit dem fließenden Wasser metaphorisch greifen lässt, findet sich schon bei Heraklit und in der modernen Heraklit-Rezeption der letzten 200 Jahre (vgl. Scholtz 2017, S. 26–33). Im Mittelalter ist das heraklitische Denken nicht präsent, allerdings natürlich die augenscheinliche Bewegung des Fließens, die Dynamik und Verändern imaginieren lässt. Es ist »Grundlage aller auf der Erde geborener Dinge. Früchte bringt

es hervor [...] [,] Sünden wäscht es ab«, somit zeichnet sich schon in frühmittelalterlicher Enzyklopädik bei Isidor von Sevilla (›Etymologiae‹ XIII,XII,4) ab, dass das Wasser nicht nur Leben hervorbringt, sondern auf der Metaebene auch eine (religiöse) Funktion haben kann, die ebenfalls eine Dynamik, wie etwa das Abwaschen der Sünden, verkörpert.

- 2 Hier und in den folgenden Belegen erscheint ›König Rother‹ abgekürzt als ›KR‹ mit den dazugehörigen Versangaben.
- 3 Um ein zeitgenössisches Beispiel des 12. Jahrhunderts zu nennen, sei nur auf Walter Map verwiesen. Über die Griechen in Konstantinopel heißt es bei ihm u. a., dass sie »weichlich [...] [,] geschwätzig und hinterhältig und gegen Feinde unzuverlässig und feige [waren]« (›De nugis curialium‹, S. 116). Der in dieser Erzählung geschilderte byzantinische Herrscher Andronius wiederum gilt aus christlicher Sicht als Verräter, da er sich mit Sarazenen verbinde (vgl. ›De nugis curialium‹, S. 117). Mithin finden sich Stereotype über Byzanz, wie sie auch im ›König Rother‹ begegnen.
- 4 Kohlen (2014, S. 148–157) stellt eindrücklich dar, wie brisant die Darstellung der Machtverhältnisse zwischen West-, Ostrom und sogenanntem Orient ist. Ich folge ihr allerdings nicht in der Ansicht, dass »die Dichotomie Ostrom-Westrom im ›Rother‹ gerade nicht per *translatio* oder Integration aufgelöst« wird (ebd., S. 157), da Konstantin mit seinem Tod als Herrscher ohne (erwähnte) Erben nach der Logik des Epos die Macht wohl den Erben Rothers überlassen müsste.
- 5 Das Mittelmeer kann als Bühne für Heiligenlegenden betrachtet werden, dessen Identität aus »einer Mischung aus heiligen und profanen Elementen« (Castiñeiras 2018, S. 76) geformt sei.
- 6 Prinzipiell lässt sich für den ›König Rother‹ mit Bendheim (2018, S. 64–65) festhalten, dass das Meer mit »Ungewissheit« verbunden wird, zum einen wegen der natürlichen Gefahren und zum anderen wegen des Kontakts mit anderen Kulturen nach der Überfahrt. Diese Ungewissheit führt schließlich zu Uneindeutigkeiten, die durch die Figuren geklärt werden können.
- 7 Dass Pippin eindeutig »im Westen geboren« wird, wie Kraß (2021, S. 228) feststellt, ist zu hinterfragen, da der Übergangsraum sowohl Elemente des byzantinischen Reiches als auch Westroms enthält.
- 8 Stock (2011, S. 233) sieht folgende »Visibilität des Vorgangs: Der schnelle Jagdvogel raubt die Braut zurück und bringt sie nach Rom«.
- 9 Interessanterweise sind es im ›Vorauer Moses‹ zwölf Wege im Meer (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276, fol. 90^{ra}), die entstehen, wenn Moses auf Geheiß Gottes seine Gerte auf das Meer schlägt. Hier ist es also gleich eine ganze Landschaft im Meer, die mehrere Wege aufweist.
- 10 Schon allein die Kulturkontakte an sich können als »dynamische[r] Prozess« (Bendheim 2018, S. 65) verstanden werden.

Literaturverzeichnis

Handschriften

Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276 (früher XI) ([online](#)).

Primärliteratur

Hieronymus: Biblia sacra vulgata. Lateinisch/Deutsch. Bd. I: Genesis – Exodus – Leviticus – Numeri – Deuteronomium. Hrsg. von Andreas Beriger [u. a.], Berlin/Boston 2018 (Sammlung Tusculum).

Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel. Revidiert 2017. Mit Apokryphen, Stuttgart 2017.

[Isidorus Hispalensis: Etymologiae.] Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übers. und mit Anm. versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

König Rother. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein, hrsg. von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer, Stuttgart 2000 (RUB 18047).

[Liudprand von Cremona: Relatio de legatione Constantinopolitana.] Liudprands Werke, in: Bauer, Albert/Rau, Reinhold (Hrsg.): Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, 5., gegenüber der 4. um einen Nachtrag erweiterte Aufl., Darmstadt 2002, S. 233–614.

Walter Map: Die unterhaltsamen Gespräche am englischen Königshof. De nugis curialium, eingeleitet, übers. und komm. von Elmar Wilhelm, Stuttgart 2015 (Bibliothek der mittellateinischen Literatur 12).

Sekundärliteratur

Akbari, Suzanne Conklin: From Due East to True North: Orientalism and Orientation, in: Cohen, Jeffrey Jerome (Hrsg.): The Postcolonial Middle Ages, New York 2000 (The new Middle Ages), S. 19–34.

Bauschke, Ricarda: Die Bedeutung des Meeres in den deutschen und französischen Tristanromanen, in: Diel, Cora/Schanze, Christoph (Hrsg.): Formen des arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart, Berlin/Boston 2016 (Schriften der internationalen Artusgesellschaft 12), S. 35–58.

Bendheim, Amelie: Interkulturelle Annäherung im Zeichen der Exogamie. Kommunikationsstrategien im ›König Rother‹, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 9/2 (2018), S. 55–72.

- Castiñeiras, Manuel: Weaving Stories, Images and Devotions: The Medieval Mediterranean as a Stage, in: Jaspert, Nikolas [u. a.] (Hrsg.): Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie im mittelalterlichen Mittelmeer, Paderborn 2018 (Mittelmeerstudien 18), S. 69–107.
- Durst, Michael [u. a.]: Art. Meer, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 24 (2012), Sp. 505–609.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Übers. von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, Berlin 2013 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2071).
- Frings, Theodor: Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen, in: Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft 2 (1939/1940), S. 306–321.
- Fuchs-Jolie, Stephan: Gewalt – Text – Ritual. Performativität und Literarizität im ›König Rother‹, in: PBB 127 (2005), S. 183–207.
- Haufe, Hendrikje: Zwischen Welten. Fremdheit und Subjektivität im ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein im Taunus 2005, S. 140–154.
- Kinoshita, Sharon: Medieval Mediterranean Literature, in: Publications of the Modern Language Association 124/2 (2009), S. 600–608.
- Kohnen, Rabea: *uber des wilden meres fluot*. Thalassographie und Meereslandschaft in den mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen, in: Jens Pfeiffer (Hrsg.): ›Landschaft‹ im Mittelalter? – Augenschein und Literatur, Berlin 2011 (Das Mittelalter 16/1), S. 85–103.
- Kohnen, Rabea: Die Braut des Königs. Zur interreligiösen Dynamik der mittelhochdeutschen Brautwerbungserzählungen, Berlin/Boston 2014 (Hermea N. F. 133).
- Kraß, Andreas: Geschlechterordnung. Poetik der Brautwerbung im ›König Rother‹, in: Fuhrmann, Daniela/Selmayr, Pia (Hrsg.): Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021 (TMP 40), S. 219–229.
- Le Goff, Jacques: Le désert-fôret dans l'Occident médiéval, in: Ders. (Hrsg.): L'Imaginaire médiéval. Essais, Paris 1985, S. 59–75.
- Philipowski, Katharina: Art. Figur – Mittelalter/Character – Middle Ages, in: von Contzen, Eva/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019, S. 116–128.
- Pincikowski, Scott E.: Wahre Lügen: Das Erkennen und Verkennen von Verstellung und Betrug in ›Herzog Ernst B‹, ›Kudrun‹ und ›König Rother‹, in: Meyer, Matthias/Sager, Alexander (Hrsg.): Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 175–193.

- Plotke, Seraina: Figurationen der Macht im ›König Rother‹, in: Schmid, Florian M./Saukel, Anita (Hrsg.): Verhandlung und Demonstration von Macht. Mittel, Muster und Modelle in Texten deutschsprachiger und skandinavischer Kulturräume, Stuttgart 2020 (ZfdA Beiheft 32), S. 135–144.
- Said, Edward W.: Orientalism, London [u. a.] 1978.
- Schmid, Florian: Sehen – Deuten – Erkennen. Wahrnehmungsprozesse im maritimen Kontext im ›Herzog Ernst B‹, in: Javor Briški, Marija/Samide, Irena (Hrsg.): The Meeting of the Waters: Fluide Räume in Literatur und Kultur, München 2015, S. 104–120.
- Schmid, Florian/Hanauska, Monika: Art. Meer, Ufer, in: Renz, Tilo [u. a.] (Hrsg.): Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2018, S. 412–426.
- Schmid-Cadalbert, Christian: Der ›Ortnit‹ AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (Bibliotheca Germanica 28).
- Scholtz, Gunter: Philosophie des Meeres, 2. Aufl., Hamburg 2017.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Stock, Markus: Kombinationssinn. Narrative Strukturen im ›Straßburger Alexander‹, im ›Herzog Ernst B‹ und im ›König Rother‹, Tübingen 2002 (MTU 123).
- Stock, Markus: Sich sehen lassen. Die Visibilität des Helden und der höfische Sicht- raum im ›König Rother‹, in: Bauschke, Ricarda [u. a.] (Hrsg.): Sehen und Sicht- barkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Collo- quium London 2009, Berlin 2011, S. 228–239.
- Szklenar, Hans: Art. König Rother, in: ²VL, Bd. 5 (1985), Sp. 82–94.
- Weitbrecht, Julia: Heterotope Herrschaftsräume in frühhöfischen Epen und ihren Bearbeitungen. ›König Rother‹, ›Herzog Ernst‹ B, D und G, in: Benz, Maximilian/ Dennerlein, Katrin (Hrsg.): Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie, Berlin/Boston 2016 (Narratologia 51), S. 91–120.

Anschrift des Autors:

Dr. Ronny F. Schulz
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Germanistisches Seminar
Leibnizstr. 8
24118 Kiel
E-Mail: schulz@germsem.uni-kiel.de