

Separatum aus:

B|||E
SONDERHEFT

BREVITAS 3



*Mareike von Müller / Michael Schwarzbach-Dobson
(Hrsg.)*

Brüchige Finalität. Erzähl- und kulturhistorische Perspektiven auf das Ende in vormoderner Kleinepik

Publiziert im Dezember 2024.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Sie erscheinen online in der University of Oldenburg Press unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die BmE Sonderhefte ›Brevitas‹ sind das Publikationsorgan der ›Gesellschaft zur Erforschung vormoderner Kleinepik – Brevitas‹. Sie werden herausgegeben vom Vorstand (PD Dr. Silvan Wagner, Prof. Dr. Anna Mühlherr, Prof. Dr. Friedrich Michael Dimpel, Patrizia Barton, Dr. Mareike von Müller, Dr. Nina Nowakowski, Dr. Michael Schwarzbach-Dobson) unter Mitwirkung des [wissenschaftlichen Beirates](#). Die inhaltliche und redaktionelle Verantwortung für das einzelne Sonderheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://brevitas.org/> – <http://www.erzaehlforschung.de>

ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Wagner, Silvan: Die offene Pointe als Falle. Wie die ›Drei listigen Frauen A‹ ihr Publikum foppen, in: von Müller, Mareike/Schwarzbach-Dobson, Michael (Hrsg.): Brüchige Finalität. Erzähl- und kulturhistorische Perspektiven auf das Ende in vormoderner Kleinepik, Oldenburg 2024 (Brevitas 3 – BmE Sonderheft), S. 383–413 (online).

Silvan Wagner

Die offene Pointe als Falle

Wie die ›Drei listigen Frauen A‹ ihr Publikum foppen

Abstract. Das Märe ›Drei listige Frauen A‹ erzählt zwei Geschichten parallel: Die erste, offensichtliche Geschichte handelt von drei Frauen, die auf mehr oder weniger gewitzte Weise ihre jeweiligen Ehemänner überlisten, um die belanglose Wette zu gewinnen, welche unter ihnen die Listigste wäre. Die zweite, verdeckte Geschichte handelt von einem mehr oder weniger leichtgläubigen Publikum, das sich von einem fragwürdigen Erzähler drei denkbar unwahrscheinliche Schwankhandlungen aufischen lässt. Das offene Ende der vordergründigen Erzählung – die unentschiedene Wette der drei Frauen, die dem Publikum anheim gegeben wird – fungiert als Scharnier zwischen beiden Lesarten, die aus einer einfachen Geschichte ein komplexes Spiel mit Wahrheit und Wahrscheinlichkeit machen.

Daher sind zwangsläufig diese Redeweisen und diese Enthymeme geistreich, die uns zu schneller Erkenntnis führen. Folglich finden wenig tiefgründige Enthymeme keinen Beifall (›wenig tiefgründig‹ nenne ich, was jedem einleuchtet und worüber man nicht weiter nachdenken muß), ebensowenig wie alles, was, obwohl es dargelegt worden ist, unverstanden bleibt, was zugleich mit der Darlegung schon Erkenntnis vermittelt, obwohl vorher keine vorhanden war, oder was ein wenig später zum Nachdenken anregt. So kommt man ja zu einer Erkenntnis, anders zu gar nichts. (Aristot. rhet. 3,1410b)¹

Drei Ehefrauen wetten miteinander, welche unter ihnen ihren Ehemann am besten hinters Licht führen kann. Alle drei überlisten ihren jeweiligen Ehemann auf schmerzhaft und ehrenrührige Weise. Eine gewinnt (mitunter).

Dieser denkbar schlichte Schwankplot ist in der Vormoderne eine buchstäbliche Erfolgsgeschichte *par excellence* und liegt in ägyptischen, belgischen, dänischen, französischen, schottischen, irischen, isländischen, italienischen, kurdischen, niederländischen, palästinensischen, jüdischen, persischen, rumänischen, russischen, schwedischen, spanischen, böhmischen, türkischen, ungarischen und deutschen Fassungen vor (Raas 1983, S. 20–32). Allein die **deutschsprachigen Realisationen** belaufen sich auf fünf selbständige (Grubmüller 2003, S. 491) Fassungen, einer anonymen Version ›Drei buhlerische Frauen‹ um 1300, der ebenfalls anonym überlieferten Fassung ›Drei listige Frauen A‹ Mitte des 14. Jahrhunderts, Heinrich Kaufringers ›Drei listige Frauen B‹ aus dem späten 14. Jahrhundert, Hans Folz' ›Drei listige Frauen C‹ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und schließlich die Adaption durch Hans Sachs mit dem Forschungstitel ›Drei listige Frauen D‹, die ihrerseits in drei unterschiedlichen Fassungen zwischen 1548 und 1551 realisiert wurde.

Die ›Drei listigen Frauen‹ sind sicherlich einschlägig für das Dachthema dieses Bandes – Brüchige Finalität –, da die eigentlich als Rahmen angelegte Wette der Frauen am Ende mitunter gar nicht entschieden wird. Besonders auffällig ist dies bei Fassung A, die in diesem Beitrag im Zentrum stehen soll: »Die drei Handlungen werden nicht zu einem Abschluß gebracht, weder jede für sich noch alle drei zusammen« (Müller 1984, S. 292). Dieser merkwürdige Umgang mit dem Ende, logische Brüche, viele Unplausibilitäten in der Darstellung haben die Fassung A zu einem Stiefkind der Forschung werden lassen, die sich bislang vor allem auf die Stofffassungen von Kaufringer und Folz konzentriert hat. Karl-Heinz Schirmer etwa konstatiert für das Märe im Vergleich mit den anderen Versionen »einfache, plumpe Überlistungsmanöver« und vermutet »ein einfacheres Publikum« als Adressaten (1969, S. 301); Franzis Raas fasst 1983 die ältere Forschungsmeinung zur Fassung A mit dem Verdikt ›kunstlos und stümperhaft‹ zusammen (Raas 1983, S. 119f.), begreift das Märe aber selbst nur

wenig besser »als ein Dokument für die allmähliche Entfaltung des Zentraltypus« (Raas 1983, S. 120) des Erzählstoffs.

Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, wieso sich dieser Beitrag mit den ›Drei listigen Frauen A‹ ausgerechnet einem Märe widmet, dessen ›brüchiges Ende‹ vielleicht eher auf einen fragwürdigen Erzählstil zurückzuführen ist, als dass es Ausdruck eines spezifischen Umgangs mit Finalität in der Vormoderne wäre. Ich möchte mit meinen Überlegungen einem Verdacht folgen, der sich mir bei der Lektüre des Märes ›Drei listigen Frauen A‹ aufgedrängt hat² und der dessen brüchiges Ende und fragwürdigen Erzählstil als programmatisch und intentional versteht. Mein Verdacht ist zum einen inspiriert von den Überlegungen Harald Haferlands zum Erzählen des Unwahrscheinlichen in der Märendichtung (Haferland 2019) und Mareike von Müllers Konzept einer ›schwarzen Komik‹ (von Müller 2013; 2017), die beide allerdings primär an den ›Drei listigen Frauen B‹ von Kaufinger arbeiten; zum anderen fundieren meine Überlegungen auf meinen eigenen Arbeiten zur Komplexität des Schwanks (Wagner 2019), zur Natur der Märendichtung als Grenzphänomen (Wagner 2018) und zur Interpassivität im Mittelalter (Wagner 2015). Die Phänomene ›Pointe‹ und ›brüchiges Ende‹ möchte ich im Rahmen meiner Interpretation des Märes induktiv erarbeiten, um sie am Ende meines Beitrags systematisch einzuordnen und zu diskutieren.

Die Handlung der ›Drei listigen Frauen A‹ entfaltet sich (nach einem noch zu behandelnden Prolog) folgendermaßen: Drei Frauen sitzen in böser Absicht, wie der Erzähler betont, zusammen und gehen eine Wette ein. Welche unter ihnen ihren jeweiligen Ehemann am besten hinter das Licht führen könne, die solle die meiste Ehre unter ihnen haben. Im Folgenden werden drei List- und Betrugsepisoden erzählt. Die erste Frau hat einen grobschlächtigen Bauern zum Ehemann. Sie weckt ihn und fordert ihn auf als Abt die Messe zu halten; er sei von Prior und Konvent gewählt worden. Der Ehemann glaubt ihr nach kurzem Zögern und einigen Einwänden, sie schneidet ihm eine Tonsur und legt ihm eine Kutte um und macht ihn damit, wie der Erzähler betont, zum Narren. Der Erzähler wechselt abrupt zur

zweiten Frau. Diese bricht bei einem mittäglichen Nickerchen ihres Ehemanns in lautes Klagen aus: Ihr Mann sei gestorben, klagt sie, und sie erklärt es auch nochmals wortreich ihrem eben erwachenden Mann. Sie empfiehlt ihm dringend, tot liegen zu bleiben, da ansonsten der Pfarrer von der Kanzel verkünden würde, dass er vom Teufel besessen sei. Die Frau führt noch mehrere Zeugen seines Sterbens an, bis der Ehemann schließlich regungslos im Bett liegen bleibt – nicht ohne sich nochmals wortreich von ihr zu verabschieden. Nun kommt der Knecht vom Acker heim und fragt nach dem letzten Willen seines Herrn. Die Frau behauptet, dass er befohlen habe, mit dem Knecht zusammenzukommen. Und so schlafen Frau und Knecht direkt vor den Augen des ›Toten‹ miteinander, wobei dieser sein Haupt erhebt und wieder wortreich seinem Knecht ausführt, dass er den Beischlaf nur dulden würde, weil er eben tot wäre. Damit verlässt der Erzähler auch die zweite Geschichte abrupt und berichtet von der dritten Frau. Diese gaukelt ihrem Mann bereits seit sieben Jahren vor, dass sie ein unglaublich feines Garn spinnen könne, woraus sie ein vortreffliches Gewand für ihn weben werde. Das Gewand sei von solcher Güte, dass er sie (die Güte und damit auch das Gewand) gar nicht sehen könne, dass er aber von allen anderen darum bewundert werden würde. Sie rät ihrem Mann, das Gewand bei der morgigen Beerdigung zu tragen – und fasst das bisher Geschehene in einer Binnenerzählung zusammen: Der Ehemann der ersten Frau sei verstorben und werde morgen vom Ehemann der zweiten Frau, der zum Abt gewählt worden sei, als dessen erste Amtshandlung beerdigt. Sie vermisst ihren Mann überall und tut am nächsten Morgen so, als ob sie ihm die kostbaren neuen Kleider anziehen würde, nachdem er sich splitterfasernackt ausgezogen hat. Abschließend empfiehlt sie ihrem Mann, nur nicht auf die Reaktion anderer zu achten, und schickt ihn zum Begräbnis. Dort angekommen, sehen ihn alle nackt im Altarraum (in dem sich wohl auch der ›Tote‹ und der ›Abt‹ befinden)³ und werden Zeugen seiner Narrheit. An dieser Stelle bricht die Er-

zählung – wieder abrupt – ab, und es folgt ein Epilog, in dem sich der Erzähler an das Publikum wendet mit der Aufforderung, die offene Wette der Frauen zu entscheiden.

Trotz der ästhetischen Vorbehalte gegen diese Schwankfassung hat das Märe bereits einige inhaltliche Interpretationen erfahren; der [Forschungsüberblick](#) zeigt, dass die unterschiedlichen Perspektiven der Interpretationen, die unterschiedlichen Fragestellungen geschuldet sind, oftmals in eine exemplarische, gendertopische Richtung abzielen: Das Märe exemplifiziert (mehr oder weniger überzeugend) das Listhandeln von Frauen, und warnt vor ihrer devianten Tendenz, sich dem *ordo* männlicher Vorherrschaft zu widersetzen. Diese Lesart⁴, die sich im Epilog bestätigt findet (vgl. V. 413–421), möchte ich als *lectio faciliior* bezeichnen; sie hat sicherlich ihre Berechtigung, erzeugt aber einen äußerst fragwürdigen Text; mit anderen Worten: Der Text geht in seiner *lectio faciliior* nicht auf, sondern produziert unter ihrer Perspektive zahlreiche Brüche, auf die noch einzugehen sein wird. Ich möchte im Folgenden das Märe einem Komplexitätsverdacht (Wagner 2018, S. 13–16) aussetzen und auf die Suche nach einer *lectio difficilior* gehen, die die auffälligen Brüche und Unwahrscheinlichkeiten der Erzählweise des Märes interpretativ einfängt.

Einen Einstieg bietet eine Dimension des Märes, die bislang als nebensächlich erachtet wurde, die sich aber für eine differenzierte Lesart als wesentlich erweisen kann: die Figurennamen. Alle Figuren der Erzählung – ausgenommen nur der Knecht – erhalten Namen, und dies nicht nebenbei, sondern durchweg im Rahmen einer – wenn auch stets nur sehr kurzen – Personeneinführung. Francis Raas hat einen Teil dieser Namen und ihre Bedeutung zwar bereits behandelt (Raas 1983, S. 336, Anm. 48), sieht in ihnen aber lediglich »die Funktion, ihre Träger als Angehörige einer tieferen sozialen Schicht auszuweisen« (Raas 1983, S. 126; vgl. auch Fischer 1983, S. 135, Anm. 88) und kommt zu dem Schluss, dass die Namen »kaum zur individuellen Kennzeichnung der Hauptgestalten bei[tragen], ja die Namen der drei Ehepaare könnten sogar weitgehend vertauscht werden, ohne daß

sich am Gesamtbild des Schwanks Entscheidendes ändern würde, da die Figuren ihr Profil in erster Linie von der Handlung her beziehen« (Raas 1983, S. 127; vgl. auch von Müller 2017, S. 163, Anm. 125). Die Namen sind aber meines Erachtens viel gewichtiger als bloße Sujetmarkierung oder Figurenidentifikation:

Das erste Ehepaar trägt die Namen Hildegund und Knauer. ›Hildegund‹ bedeutet ›Kämpferin‹ (fundierend auf dem althochdeutschen Nomen *hiltja* für ›Kampf‹, vgl. Lexer 01/23, Art. hilt stf.), ›Knauer‹ bedeutet ›Grobian‹ bzw. ›grober Bauer‹ (Lexer 01/23, Art. knûr, knûre stswm.). Der Erzähler macht aus dieser Namenssemantik auch gar kein Geheimnis, sondern führt sie jeweils direkt mit der Namensnennung aus. Hildegund wird etwa als auf Ruhm bedachte Kämpferin eingeführt: *Hyldegunt waz ir eine genant / sye waz under in wol erkant / sye wolt den besten rum bestan* (›Drei listige Frauen A‹, V. 49–51). Danach reimt der Erzähler den Namen ›Knauer‹ schlicht auf ›Bauer‹ und weist damit auf die Namenssemantik hin: *Der selbe man hieß Knauer / und waz ein rechter pepawr* (›Drei listige Frauen A‹, V. 55f.).

Der Ehemann des zweiten Paares heißt Herbrant, was ›Kriegsflamme‹ bedeutet (Lexer 01/23, Art. herebrant, herbrant stm.), die Ehefrau trägt den Namen Sweichmut, der die Bedeutung ›Betrügerin‹ transportiert (Lexer 01/23, Art. swîchen stv.; Raas 1983, S. 336, Anm. 48). Und auch hier wird die Namenssemantik direkt bei der Namensnennung mit aufgeführt: *dye selbe heißet Sweichmut, / der selben lyst deucht mich nicht gut* (›Drei listige Frauen A‹, V. 113), heißt es bei der Einführung der Ehefrau. Unscheinbarer zunächst ist die Verknüpfung beim Ehemann, der mit den Worten *ir man hieß Herbrant, / da bey waz er auch bekannt* (›Drei listige Frauen A‹, V. 115f.) eingeführt wird. Es klingt zunächst wie eine unbeholfene Füllstrophe aus Reimzwang,⁵ doch ist die Information signifikant: Herbrant, die Kriegsflamme, ist bei diesem seinem Namen bekannt (eine Verbindung von Kampfgeist und öffentlicher Würdigung, die auch bereits bei der Einführung von Hildegund gezogen wurde), und er ist offensichtlich auf seinen

Status als Berühmtheit sehr stolz, denn immerhin kann ihn seine Frau Sweichmut über ein auf seinen öffentlichen Ruf ausgerichtetes Argument davon überzeugen, tot zu sein: Sweichmut führt aus, dass alle Welt schlecht über ihn reden würde, wenn er nicht ›tot‹ liegen bliebe, da er dann als vom Teufel besessen angesehen werden würde (›Drei listige Frauen A‹, V. 144–153). Auch antwortet Herbrant auf die laute Klage seiner Frau *waffen, ymmer mere der not!* (›Drei listige Frauen A‹, V. 129) mit *wez schreyestu ›waffen‹?* (›Drei listige Frauen A‹, V. 133), wodurch sich der wiederholte Klageruf *wâfen* auch über seine ursprüngliche Bedeutung (Ellipse von ›zu den Waffen‹) mit der Namenssemantik Herbrants assoziieren lässt.

Die Frau des dritten Paares heißt Badigunt⁶, was – aufbauend auf dem gotischen Nomen *badi* für ›Bett‹ – soviel wie Bett-dame bedeutet (Grimm/Grimm 01/23, Art. Bett, n). Ihr Mann heißt Ocker, was die Bedeutung ›Penis‹ trägt; evoziert wird dabei nicht irgendein Penis, sondern, wie die Namensverwendung in Nürnberger Fastnachtsspielen belegt, ein riesiger Penis, der auf der Erde schleift (Grimm/Grimm 01/23, Art. Ocker, m.; Raas 1984, S. 336, Anm. 48). Bei Badigunt verfährt der Erzähler ähnlich wie bei den bisherigen Namen. Die Namenssemantik von Badigunt wird – nach der Einführung Ockers – im Rahmen einer auffälligen Analepse bestätigt: *Badigunt hieß daz selbe weip. [...] Daz selbe weip het betrogen / iren man und hett gelogen / lange her vor sieben jaren* (›Drei listige Frauen A‹, V. 250–256). Für die Erzählung und für die aktuelle Figurencharakterisierung ist dieser Rückblick völlig überflüssig, da die drei Frauen ja gegenwärtig ihre Männer an der Nase herumführen. Umso deutlicher aber sind diese Ausführungen eine Betonung der Namenssemantik, die offenbar auf einer höheren Ebene als der Handlungsebene von Relevanz ist – auf der Handlungsebene würde dieser Name viel besser zu der zweiten Frau passen, die vor den Augen ihres Ehemanns mit dem Knecht schläft. Vor dem Hintergrund der ganzen sprechenden Namen, deren Semantik unmittelbar umgesetzt wird, hebt sich aber ausgerechnet der letzte Name – Ocker, der überlange Penis – merkwürdig ab: Hier setzt der Erzähler die Semantik nicht unmittelbar um, stattdessen

heißt es nur lapidar: *Ocker hieß der selbe man, / alz ich von ym vernomen han* (>Drei listige Frauen A<, V. 252f.).

Diese letzte Personeneinführung ist zunächst enttäuschend: Fünf Namen hat der Dichter konsequent mit ihrer Nennung semantisch umgesetzt, nur um beim sechsten und letzten Namen undifferenziert zu bleiben – ein höchst unbefriedigender Befund, zumal der Vers *alz ich von ym vernomen han* wieder als bloßer Füllvers aus Reimzwang ohne semantischen Gehalt erscheint. Nichtsdestoweniger wird sich gerade diese scheinbar lieblos ausgeführte, letzte Personeneinführung aus Perspektive des Erzählausgangs und des Textendes als Schlüsselstelle erweisen, worauf noch zurückzukommen sein wird. Vorerst jedenfalls ist festzuhalten, dass das Märe offenbar auf der Ebene der Namenssemantik sehr sauber komponiert ist: Die drei Frauen tragen Namen, deren Semantik ein vollständiges Programm weiblicher Devianz umreißt: Ehelicher Kampf, Betrug und Promiskuität. Die Männer tragen Namen, die antithetisch oder parallel mit ihrem Schicksal korrespondieren: Der Grobian wird Abt, die Kriegsflamme liegt als Toter im Bett, der Penis steht am Ende nackt vor der Gemeinde. Diese feinsinnige Namensgebung rechtfertigt es, dem Märe einem weitaus größeren Komplexitätsverdacht auszusetzen, als es die Forschung bislang getan hat.⁷

Auf dieser Basis ist das mehrfach fragwürdige Ende der Erzählung und des Märes nicht mehr pauschal als Ergebnis schlechter Dichtung abzutun, sondern bedarf einer genaueren Betrachtung. Diese soll sich zunächst auf das Ende der *narratio* richten, die auffällig unbefriedigend ist: Aufwändig und ausführlich werden die erste, die zweite, die dritte Schwankgeschichte erzählt, wobei bei letzterer im Rahmen einer Binnenerzählung nochmals Schwank 1 und 2 erzählt werden – nur um nach all dem Erzählaufwand die *narratio* im statischen Bild der Gemeinde enden zu lassen, die den nackten Knauer betrachtet. Obwohl das Zusammenmünden der drei Schwankhandlungen aufwändig angelegt wurde (vgl. die Binnenerzählung), wird das finale Zusammenkommen der drei Übertölpelten nicht erzählt und kann nur

erschlossen werden. Keine der drei Betrugsgeschichten wird in Handlung abgeschlossen, die Dynamik des Schwanks gerinnt schließlich in der Stase der kollektiven Betrachtung des Nackten, bei der die Protagonisten aus Schwank 1 und 2 anwesend sein können, aber nicht müssen.

Alle anderen deutschen Stofffassungen schließen die *narratio* (und auch das folgende *Epimythion*) weitaus besser ab: Im anonymen Märe ›Drei buhlerische Frauen‹ werden die drei List- und Betrugshandlungen nur als Binnenerzählungen ausgeführt, und das Märe endet im bis zur Jetztzeit andauernden Streit der Frauen, wer denn nun gewonnen habe. Der Erzähler soll es entscheiden, resümiert nochmals die drei Betrugsgeschichten, schafft es aber auch nicht, die ›Siegerin‹ zu wählen, und gibt die Entscheidung an sein Publikum weiter, wobei er abschließend darauf verweist, dass die drei Frauen immer noch um den Preis streiten würden (›Drei buhlerische Frauen‹, V. 386–437). Zwar bleibt die Wette auch hier offen, aber das Abwägen der ›Betrugsqualität‹ wird schrittweise von der Handlungsebene zur Erzählerebene und schließlich zur Publikumsebene weitergereicht, wodurch die Streitgeschichte – denn eine solche wird hier erzählt – stimmig abgeschlossen erscheint. In der Fassung Kaufringers werden die drei genarrten Ehemänner in der Schlusszene dezidiert zusammengeführt und gelangen zumindest zu einer rudimentären Erkenntnis, nach der sie alle drei als Narren in den Wald laufen (›Drei listige Frauen B‹, V. 503–542). Im *Epimythion* entscheidet Kaufringers Erzähler die Wette der Frauen (die hier um einen Heller geht) ebenfalls nicht, stellt aber den Heller demjenigen im Publikum in Aussicht, der die Wette weise entscheide (›Drei listige Frauen B‹, V. 543–560). Auch bei Folz gelangen zumindest zwei der drei Narren zur Erkenntnis – hier sogar umfassender als bei Kaufringer – und gehen gemeinsam Wein trinken – wodurch sie freilich die Grundlage ihrer Übertölpelung dieser Fassung, den Rausch, zirkulär wieder herstellen (›Drei listige Frauen C‹, Fassung 1, V. 133–144, Fassung 2, V. 71–110). Sogar die rahmengebende Wette wird im *Epimythion* entschieden, da der Erzähler hier der Frau, die ihrem Mann seinen eigenen Tod eingeredet hat, den Sieg zuspricht

(>Drei listige Frauen C<, Fassung 1, V. 150–153; Fassung 2, V. 111f. – dieser Ehemann ist denn auch der einzige, der in der *narratio* zu keiner Erkenntnis gelangt). Ähnlich wie bei Folz führt auch Sachs (in all seinen drei Varianten) die drei Narren schlussendlich zum gemeinsamen Trinken, nachdem sie ihre Narrheit zumindest rudimentär erkannt haben. Er schließt wieder damit, die offene Wette zur Entscheidung seinem Publikum zu überlassen (Drei listige Frauen D<, V. 59–62, Fassung a; Strophe 3, V. 17–20, Fassung b; Strophe 3, V. 11–18).

Vor diesem Hintergrund erscheint die *narratio* in der Fassung A als gänzlich unabhgeschlossen, und auch das Epimythion wirkt offener und – bei näherem Besehen – fragwürdiger, wenn der Erzähler sein Publikum direkt anspricht:

Nu solt ir an schauwen,
welch under den dreyn frauen
allermeinst habe betrogen
und iren man an gelogen.
wer nu zu der rede sei kummen
und daz mere habe vernomen,
der habe ez in seinem mut,
daz duncket mich vil gut,
er sei knecht oder herre,
daz keyn man so ferre
seinem weip nach volge,
daz sye in icht verpolge,
und laz sich nicht betoren,
und hye mit wil ich der rede horen.

(>Drei listige Frauen A<, V. 409–422)

Diese dezidierte, direkte und ausführliche Aufforderung an das Publikum, den Wettstreit zu entscheiden, ist tatsächlich der Fassung A eigen: Kaufringer lässt seinen Erzähler lediglich sich selbst fragen und indirekt um Rat werben, analog zum Märe >Drei buhlerische Frauen<. Folz stellt zwar die Frage, löst sie aber selbst auf und macht sie damit obsolet. Sachs spricht zwar sein Publikum ebenfalls direkt an, bleibt mit einem Zweizeiler aber

denkbar knapp. Die ausführliche Publikumsapostrophe der Fassung A irritiert im Detail: Sie bietet ja nicht nur die Aufforderung, den Streit der Frauen zu entscheiden, sondern betont, dass man über die Geschichte nachdenken solle und bietet als Fazit an, dass man seiner Frau nicht soweit nachfolgen solle, dass sie einen erzürnt oder *betort*, also zum Narren macht. Das Zum-Narren-Machen korrespondiert engstens mit der *narratio*, nicht aber das Erzürnen, für das es kein Pendant in der Erzählung gibt, in der ja kein Einziger der genarrten Ehemänner zur Einsicht gekommen ist; auf diese Irritation wird noch zurückzukommen sein. Auch die letzte Verszeile irritiert in ihrer Doppeldeutigkeit: Der Genitiv in *hye mit wil ich der rede horen* kann freilich verstanden werden als Objektsgenitiv im Sinne von ›ich werde aufhören zu reden⁸ – und damit wieder als inhaltlich eigentlich überflüssiges Füllsel; doch auch für einen Genitiv der Relation finden sich viele Belegstellen in der mittelhochdeutschen Literatur.⁹ So verstanden, forciert der letzte Vers des Märes nochmals die Aufforderung an das Publikum, im Anschluss über den Wettstreit der Frauen zu diskutieren und sich für eine als Siegerin zu entscheiden. In seiner doppelten Lesart fungiert der letzte Vers als Scharnierstelle zwischen dem Ende der Erzählerrede (die er einerseits abschließt) und dem Anfang der Publikumsrede (die er andererseits evoziert).

Eine in keiner Weise abgeschlossene Geschichte, eine direkte Publikumsaufforderung, selbst zu entscheiden und vor allem über die Geschichte nachzudenken, eine Warnung, Frauen allzu weit zu folgen – Der Epilog forciert offensichtlich eine interaktive Rezeption der Geschichte, die durch Anschlussgespräche abgerundet werden soll, zu denen der Erzähler mit dem letzten Vers gegebenenfalls nochmals auffordert. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Publikum im Epilog greift dabei kongenial die Haltung des Prologs auf und rundet auf dieser Ebene den Text ab:

Wollent ir ein weile getagen,
eyn mere hort ich sagen:
wolt ir ez mit zuchten horen
und den sager nit bedoren,

so saget ich euch daz selbe mere.
ob daz ware oder gelogen were,
ich sagen ez fur keyn warheit,
wan man hat mirs auch geseit.
doch hort ich die selben jehen,
ez were sicherlich geschehen,
und ez ist dester baß zuo glauben,
wan ez geschach von frauwen
und von weibes furwicze,
als noch geschichet vil dicke.
unmogelichs von in vil geschicht,
daz man dick von in siecht [...].
Daz mere ist mir also gesait
fur eyn gancze warheit
von dreyen weibem, die zucht vermieten:
(›Drei listige Frauen A‹, V. 1–27)

Dieser Prolog – für ein Märe mit 422 Versen ungewöhnlich lang – hat es in sich; ihn lohnt es, mit der Lupe zu betrachten: Mit der Aufmerksamkeitsheische im ersten Vers führt der Erzähler sein Publikum schon als gesprächsfreudig ein, worauf er am Ende wieder zurückkommt. Mit dem zweiten Vers weist der Erzähler darauf hin, dass ihm selbst das Märe erzählt wurde; er wird also eine ihm zugetragene Erzählung wiedererzählen. In den Versen 3 bis 5 greift der Erzähler mit dem Begriff *bedoren* das zentrale Motiv der Erzählung vorweg, das ›Zum-Narren-Machen‹. Auch hiermit korrespondiert der Epilog engstens, der den gleichen Begriff verwendet, dort freilich als Empfehlung an sein Publikum, sich nicht von Ehefrauen zum Narren machen zu lassen (›Drei listige Frauen A‹, V. 421). Hier, im Prolog, irritiert das *bedoren*, da es auf den Erzähler bezogen ist – das Publikum soll ihn, den *sager*, nicht zum Narren machen. Warum? Wieso sollte der Erzähler ein Narr sein? Die Verse 6 bis 8 geben darauf tendenziell Antwort: Ob die Geschichte wahr oder gelogen ist, wisse er selbst nicht, denn – und hier greift er den Quellenverweis der zweiten Zeile wieder auf – sie sei ihm selbst erzählt worden. Eine Erzählung ist offenbar keine sichere Quelle, so der –

Erzähler. Natürlich wiegt er sein Publikum gleich darauf wieder in Sicherheit mit den Versen 9 bis 16: Sie, die ursprünglichen Erzähler der Geschichte, hätten ihre Wahrheit beteuert. Und das sei umso glaubhafter, weil die Geschichte von weiblichem Übermut erzählt, und man wisse ja, wie die es so treiben: *Unmogelichs* vollbringen sie. *Unmogelichs* – dieser Ausdruck im Rahmen einer Wahrheitsbeteuerung lässt aufhorchen. Und nicht nur dies: Bei diesem Ausdruck ist auch die Überlieferung sehr spannend, wie der Kommentar der Textausgabe vermerkt: »über nicht gestrichenem *vnbilliches* von gleicher Hand *vnmögelichs* (*-mögelichs* steht über nicht gestrichenem *-billiches*)« (V. 15). Der Schreiber der Handschrift hat entweder von seiner Vorlage zunächst fälschlich *vnbilliches* abgeschrieben und in die richtige Version *vnmögelichs* ausgebessert, oder aber er hat den Text an dieser Stelle selbständig nach seiner Lesart der Erzählung geändert; in jedem Falle aber hat er eine *lectio faciliior* zu einer *lectio difficilior* geändert, denn dass von Ehefrauen im Rahmen einer schwankhaften Märenerzählung *vnbilliches* geschieht, ist problemlos nachzuvollziehen – *vnmögelichs* dagegen bereitet die skizzierten Schwierigkeiten.

Bei einer genaueren Betrachtung des Prologs drängt sich jedenfalls die Frage auf, wer denn nun genau die ominöse Quelle ist, die dem Erzähler von seiner Erzählung berichtet hat, der man glauben soll oder eben auch nicht. Der Anfang der *narratio* (die letzten drei oben zitierten Verse) greift die Wahrheitsfrage und, wie ich denke, auch die Quellenfrage nochmals auf: Das Märe ist dem Erzähler als volle Wahrheit erzählt worden *von dreyen weiben* – von drei Frauen. Sicherlich: dieses ›*von dreyen weiben*‹ kann übersetzt und verstanden werden mit ›über drei Frauen‹, kann also das Objekt des Erzählaktes bezeichnen. Aber ebenso möglich ist, dass mit dem Dativ das Subjekt des Erzählens bezeichnet wird: Sollte es tatsächlich sein, dass die drei listigen, verlogenen, *betorenden* Frauen selbst die ominöse Quelle ihrer eigenen Geschichte sind, die ›ganz sicher wahr ist‹, und dies, obwohl *unmogelichs von in vil geschicht*? Entwirft der Prolog mit all seinen halbseidenen Quellenverweisen, seinen Wahrheitsbeteuerungen und

-infragestellungen, seiner ganzen verquasteten Geschwätzigkeit, seinem vielleicht zu *bedorendem* Erzähler, nicht eine Erzählsituation, dessen diffuse Erzählinstanz völlig unzuverlässig ist?¹⁰

Dies – eine gezielt unzuverlässige Erzählweise vor mir zu haben – war mein Verdacht, unter dessen Perspektive ich dann weiter auf die Suche gegangen bin in der Erzählung. Und immerhin liegt ja eine Erzählsituation innerhalb der Geschichte vor, deren Erzählerin tatsächlich eine der drei listigen Frauen ist: Die Rede ist von der Binnenerzählung der dritten Frau, Badigunt, die ihrem Ehemann von den ersten beiden Listhandlungen erzählt. Und in der Tat erzählt Badigunt nicht besonders plausibel, um es vorsichtig auszudrücken: Sie beginnt die Binnenerzählung der angeblichen Abtswahl von Knauer mit den Worten: *wan mein gevattern Hyldegunt man, / die sammenueng ym clouster in zu apt erkorn* han (▷Drei listige Frauen A<, V. 294f.). Damit aber legt sie den Finger genau in die Wunde der Plausibilität: Wie sollte denn der Ehemann einer Frau zum Abt eines Klosters gewählt werden?¹¹ Und auch bei der Binnenerzählung der zweiten List gibt Badigunts Erzählstil Anlass zur Irritation:

so wil unser gevater Swachmut,
dye vil trut und die vil gut,
iren wirt begraben da;
und were ez joch noch anderswo,
da noch solt sie kummen dar.

(▷Drei listige Frauen A<, V. 298–302)

Vielsagend ist hier zunächst die nur hier verwendete, falsche Namensform der Verwandten, Swachmut, hinter der schon Raas (1983, S. 336, Anm. 48) eine Verballhornung vermutet hat. Badigunt erzählt von der List der Betrügerin Sweichmut, die sie aber durch die Verballhornung mit *swach* als schlecht, gering, unedel (Lexer 01/23, Art. swach adj.) bezeichnet – nur, um sie gleich darauf als *dye vil trut und die vil gut* darzustellen. Die letzten beiden Verse dieses Binnenerzählabschnitts legen auch hier wieder den

Finger auf die Wunde der Plausibilität: Und würde das Begräbnis auch andernorts stattfinden, sie wird dennoch dorthin kommen. Ja, freilich wird das Begräbnis irgendwo anders stattfinden, da Herbrant eben überhaupt nicht tot ist (und der Erzählstoff der ›Drei listigen Frauen‹ nicht die letzte Konsequenz des Erzählmotivs ›Lebendiger Toter‹ ausführt, wie dies in Strickers ›Begrabenem Ehemann‹ der Fall ist).

Die zweiteilige Binnenerzählung von Badigunt – deren beide Teile im Übrigen jeweils mit einer Erzählerfloskel eingeleitet wird: *laß ez dir recht beteuten*, V. 293; *nu nym meiner rede war*, V. 303 – ist dicht gespickt mit Hinweisen auf die Unplausibilität des Erzählten. Und diese Unplausibilitäten sind nur die Spitze des Eisbergs, denn die gesamte Erzählung des Erzählers bietet immer wieder Anlass zu Irritation und Zweifel, was die Forschung punktuell immer wieder bemerkt hat, jedoch noch nicht in eine konzise Deutung hat münden lassen (jenseits des eingangs dargestellten Verdikts einer schlechten Dichtung). Ich liste die Unplausibilitäten systematisch nach der Reihe der Listhandlungen auf und vergleiche dabei exemplarisch mit der Fassung D von Hans Sachs, der – wie jede andere Fassung des Stoffs – grundsätzlich¹² und im Einzelnen viel plausibler erzählt:

- Erste List: Bei Sachs wird der erste Mann schlafend geschoren, so dass er – erwacht – seine Tonsur fühlen kann und damit zumindest ein fühl- und sichtbares Plausibilitätsindiz hat. Und Sachs betont, dass ihn die Tonsur halb unkenntlich mache, so dass er von der Gemeinde am Schluss nicht erkannt werde (›Drei listige Frauen D‹, Fassung a, V. 31). In der Fassung A wird Knauer die Tonsur bei vollem Bewusstsein geschoren, und die Gemeinde am Schluss verhält sich überhaupt nicht ihm gegenüber (wenn er überhaupt da ist).
- Zweite List: Bei Sachs wird der zweite Mann schlafend geschminkt, so dass er nach dem Erwachen im Spiegel wie todkrank wirkt. Der volltrunkene Mann spricht kein Wort und wird von seiner Frau eingenäht, wodurch er als Leiche plausibel wirkt, solange er sich nicht bewegt. In der Fassung A dagegen spricht der angebliche Tote absurderweise (von

Müller 2013, S. 206) überaus viel, und er ist keineswegs unkritisch, wie seine Entgegnung auf die Geschichte seiner Ehefrau belegt: *er sprach: ›ez ist gelogen!‹ / sie sprach: ›sweig, du bist betrogen!‹* (›Drei listige Frauen A‹, V. 159f.). Besonders »realitätsfern« (Raas 1983, S. 131), »nach Art eines Irrwitzes« (Müller 1984, S. 293), ist die Knechtsepi- sode eingebaut: Der Knecht hat auf dem Acker vom Tod seines Herrn gehört (von wem auch immer), er betrauert den überraschenden Tod seines Herrn (der sich nicht darüber wundert, dass »ein wichtiger Hausbewohner noch nichts von diesem kapitalen Ereignis weiß«, Raas 1983, S. 132), er verlangt die letzten Worte seines Herrn zu wissen, der sich wenig später beim Sexualakt wortreich an ihn wendet (Müller 1984, S. 293), ohne dass der Knecht sich darüber wundert oder auch nur seine Tätigkeit angesichts der überaus gruselig-grotesken Szene unterbricht. Schlussendlich scheint sogar der Erzähler darauf hinzu- weisen, dass diese Übertölpelung nicht etwa ein Geniestreich weiblicher List war: *also hat daz tumme weip / betrogen ihres mannes leip* (›Drei listige Frauen A‹, V. 244f.).

- Dritte List: Bei Sachs streicht die Ehefrau des dritten Mannes diesem über den Körper, nachdem sie sich in die Hände gespuckt hat, und imi- tiert so das Anziehen der ›unsichtbaren Kleidung‹ (›Drei listige Frauen D‹, V. 35–37). Dadurch werden dem – ebenfalls Betrunkenen – die ›Kleider‹ zumindest körperlich fühlbar. In der Fassung A ist der Betrug von Badigunt absurderweise (Raas 1983, S. 136) jahrelang vorbereitet, und der Akt des Ankleidens ist äußerst verwirrend inszeniert: Badigunt ruft Ocker zum Ankleiden zu sich; Ocker *nam der klayder war* (›Drei listige Frauen A‹, V. 350) – auf welche Weise auch immer –; Ocker zieht sich nackt aus (obwohl er direkt aus dem Bett kommt und deswegen eigentlich bereits nackt sein müsste, Raas 1983, S. 139); Badigunt *gyng zu ym in der gebere, / alz sie in wolt kleiden schon* (V. 362f.), insistiert aber parallel dazu insgesamt dreimal darauf, dass er sich die – nicht vorhandenen – Kleider selbst anziehen solle (V. 348, 354, 365, gegen

Meiners 1967, S. 64, mit Raas 1983, S. 139). Ocker zweifelt dezidiert an der Existenz dieser Kleider, aber Badigunt argumentiert – völlig absurd –, dass die Kleider so fein und damit unsichtbar seien, weil sie auch Regen und Wind standhielten (V. 383–385). Der Auftritt Ockers schließlich als nackter Kirchgänger »wird nicht nachvollziehbar dargestellt« (Raas 1983, S. 140), und gewissermaßen als Krönung der Unplausibilität der letzten Episode wird sie vom Erzähler eingeführt mit den Worten: *dez glaubt oder laßt ez varen* (V. 257).

Die gesamte Erzählung der Fassung A ist unplausibel erzählt, und dies in einer Fülle und – wie der obigen Listung abzusehen ist – steigernden Intensität, die über zufällige Nachlässigkeiten weit hinauszugehen scheint, zumal der Erzähler wie auch seine Figuren immer wieder auf die Unglaubwürdigkeit des Erzählten hinweisen. Setzte man Harald Haferlands Theorem vom wahrscheinlichen Erzählen des Unwahrscheinlichen in der Märenichtung auf die ›Drei listigen Frauen A‹ an (Mären erzählen in der Regel Unwahrscheinliches auf wahrscheinliche Art und Weise, Haferland 2019, S. 434), so wäre – mit einem Großteil der Forschung – zu diagnostizieren, dass sowohl Binnenerzählerin als auch Erzähler der ›Drei listigen Frauen A‹ vollständig versagen. Mareike von Müller ist bislang die einzige Forschungsstimme, die die unstrittigen narrativen Schwächen des Märes nicht nur negativ moniert, sondern in einen positiven Interpretationsansatz münden lässt, wenn sie schreibt, dass die Unsicherheit des Erzählers bezüglich des Wahrheitsstatus seines Textes »die Aufmerksamkeit auf die poetische Ausgestaltung« (von Müller 2017, S. 162) lenke und eine fiktionsironische Perspektive ansetzt: »Diese deutliche Markierung des Fiktivität des Geschehens steht im Gegensatz zu vielen anderen Mären, die Verweise auf eine Überlieferung des Stoffes oder Wahrheitstopoi einsetzen.« (von Müller 2017, S. 162, Anm. 122)

An diesem Ansatz soll hier weiterführend angeknüpft werden, vorerst mit der Erkenntnis, dass es durchaus Sinn macht, die mehrdeutige Überleitung von Prolog zu Erzählung tatsächlich subjektiv zu verstehen: Mit *von*

dreyen weiben ist für aufmerksame Zuhörende die ominöse Quelle der Erzählung selbst bezeichnet, die freilich so unzuverlässig ist wie exemplarisch die eine Binnenerzählerin und in Folge auch der grundsätzliche Erzähler des Märes – was diesem durchaus bewusst ist. Dass die drei Frauen selbst die ursprünglichen Erzählerinnen ihrer kruden Geschichten sind, bestätigt sich auch in ihrer Ähnlichkeit zur Erzählinstanz: Sie fordern das ›Publikum‹ ihrer Lügnerzählungen in Form ihrer Männer regelmäßig zum Schweigen auf (›Drei listige Frauen A‹, V. 79, 146, 260, 274, 278), analog zum tatsächlichen Erzähler (V. 1); und insgesamt verzichten sie weitestgehend auf performative Akte und Sichtbeweise und setzen bei ihren Übertölpelungen fast ausschließlich auf die Macht des Wortes, wie Christiane Witthöft vergleichend herausarbeitet: »Die argumentative Kraft der Worte und Zeugenbeweise der drei Frauen reichen aus, um den Männern ihre Identität fremd werden zu lassen« (Witthöft 2013, S. 272).

Irritiert wird dieser fiktionsironische Interpretationsansatz allerdings durch einen Schönheitsfehler: Dieselbe Formulierungsweise wie im Übergang zur *narratio* taucht noch einmal im Text auf und scheint hier wieder zunächst das Objekt einer Aussage zu bezeichnen. Die Rede ist von der bereits behandelten Vorstellung des letzten Protagonisten, Ocker: *Ocker hieß der selbe man, / alz ich von ym vernomen han* (›Drei listige Frauen A‹, V. 252f.), heißt es da, und diese lapidare Formulierung erschien bei der Durchsicht der Namensnennungen als seltsam enttäuschend: Bei allen anderen Namen führt der Erzähler unmittelbar die Namenssemantik aus, nicht aber bei Ocker, dem Riesenpenis, wo er es bei einem bloßen Füllvers belässt, der mit ›wie ich es über ihn gehört habe‹ zu übersetzen wäre. Doch bei Ockers Personeneinführung scheint ein Kippphänomen vorzuliegen, das Ocker selbst zu einer sorgsam angelegten Kippfigur macht: Wenn diese Stelle – analog zur *lectio difficilior* der ersten Dativformulierung im Übergang zur *narratio* – tatsächlich als Nennung des *Subjekts* einer Aussage gelesen wird, dann entfaltet sich von hier aus eine faszinierende und weiterführende Lesart: ›Ocker hieß dieser Mann, wie ich [der Erzähler] es von

ihm, aus seinem eigenen Munde, gehört habe.‹ Ocker nennt sich selbst Ocker, Ocker behauptet in dieser Lesart von sich selbst, sich durch einen Riesenpenis auszuzeichnen. Was zunächst zugegebenermaßen wie eine wirklich krude Haarspalterei klingt, hat im weiteren Textverlauf erstaunliche Verknüpfungsmöglichkeiten. Denn als Ocker schließlich splitterfasernackt in die Kirche geht, heißt es:

der man gyng nacket und bloß,
also daz man seinen genoß
sach hangen also kleyn
alz eyns gefugen ochssen beyn.
(›Drei listige Frauen A‹, V. 395–399)

Der Schreiber der Handschrift spezifiziert an dieser Stelle sogar noch, indem er über das Reimwort *genoß* den Begriff *zage* schreibt (Ridder/Ziegeler 2019, S. 350). Ockers Penis wird also dezidiert beschrieben, er hängt in aller Öffentlichkeit so klein wie ein zierlicher Ochsenknochen herab. Mit *ochssen beyn* ist dabei keineswegs etwas Großes assoziiert: Der Begriff *ohsenbein* kann mit dem Spielwürfel etwas sehr Kleines (Lexer 01/23, Art. ohsenbein stn.) bezeichnen, was im Märe noch durch das Epitheton *ge-vüege* in der Bedeutung ›zierlich, niedlich‹ vereindeutigt wird (Lexer 01/23, Art. gevüege adj.); zudem assoziiert der Ochse als verschnittener Stier fehlende Manneskraft.¹³ Ocker bezeichnet sich also tatsächlich selbst als Ocker, er wird aber diesem Namen eigentlich überhaupt nicht gerecht. Damit reiht auch er sich ein in die vielen unzuverlässigen Erzählerfiguren des Märes, aber auch in die Struktur seiner Leidensgenossen: Alle drei ereilt ein Schicksal, das antithetisch zu ihrer Namenssemantik steht. Und bei allen dreien wird – wie auch bei den drei Ehefrauen – die Namenssemantik auserzählt, nur nimmt dies bei Ocker sehr breiten Raum ein. Denn bereits vor der zitierten Textstelle umspielt das Märe das Thema unterschiedlicher Perspektiven auf Ockers körperliche Dimensionen: Vor der Ankleideszene führt der Erzähler noch eine ausführliche (und narrativ völlig überflüssige) Vermessungsszene aus, in deren Rahmen Badigunt Ocker – wirklich überall, wie der

Erzähler betont – vermisst (›Drei listige Frauen A‹, V. 325f.). Anschließend tauschen sich beide Ehepartner über die Maße des versprochenen Kleides aus:

er sprach: ›ez wirt gut also lanck.
frauwe, habent ez ymmer danck!‹
sie sprach zu ym aber: ›syeh, daz sei die weyt!‹
(›Drei listige Frauen A‹, V. 327–329)

Vor dem Hintergrund der späteren Ansicht von Ocker liest sich diese Stelle wirklich komisch: Ocker freut sich – gemäß seiner Selbstsicht – auf ein langes Gewand, doch seine Ehefrau setzt dem ihre eigene Messung entgegen. Und auch in der Kirchenszene wird das Thema ›Messen‹ nochmals prominent aufgegriffen. Der Erzähler führt aus, dass die Leute den nackten Ocker *eichen*, also mit ihren Augen ausmessen und zu dem Schluss kommen, dass er ein Narr ist:

dye leute begonden in eychen
und recht dem geleich
alz ein unweysen man,
der nye synne noch wycze gewann.
(›Drei listige Frauen A‹, V. 405–408)

Der sich in seiner Männlichkeit überlegen dünkende Ocker wird öffentlich entlarvt als derjenige, der er in Wahrheit ist: Ein umfassend unterlegener Narr, der einer *unmöglichen* Erzählung von drei Frauen aufgesessen ist. Ocker als ›Erzähler‹ seiner angeblichen männlichen Superiorität ist derselbe Narr, als der der Erzähler im Prolog entlarvt werden könnte, der ja ebenfalls der *unmöglichen* Erzählung von drei Frauen aufsitzt und sie als Wahrheit – naja, vielleicht auch nicht – weitererzählt. In dieser fiktionsironischen Perspektive erscheint die Anlage der ›Drei listigen Frauen A‹ wie ein kritischer Kommentar zum anonymen Märe ›Drei buhlerische Frauen‹, das einen Erzähler präsentiert, der gänzlich unkritisch nicht etwa weiblich

ches Listhandeln selbst, sondern lediglich drei (in der Art vieler Minnere-den von ihm belauschte?) weibliche Binnenerzählungen von weiblichen List-handlungen seinem Publikum weitererzählt.

In der fiktionsironischen *lectio difficilior* ist das unzuverlässige Erzählen das eigentliche Thema des Märes; und es erhält auch einen prominenten, konkreten Sitz innerhalb der Erzählung, worauf wieder mit einer unplau-siblen Irritation aufmerksam gemacht wird: Das Gespinnst Badigunts, aus dem sie angeblich ihre unsichtbaren Kleider fertigt. Die siebenjährige Be-trugsarbeit Badigunts wird dabei vom Erzähler mit den stärksten Unwahr-scheinlichkeitssignalen eingeführt:

daz selbe weip hett betrogen
iren man und hett gelogen
lange her vor sieben jaren,
dez glaubt oder laßt ez varen.
sye verjach vor ym, sye kond begynnen,
mit iren henden so kleyn spynnen,
daz noch keyn nye gesehe,
daz kleyt daucht in so spehe.

(>Drei listige Frauen A<, V. 254–261)

Irmgard Meiners, die insgesamt die Listigkeit der Frauen betont, liest diese Stelle als Unterstreichung der List Badigunts (Meiners 1967, S. 69), wobei aber mit Jan-Dirk Müller einzuwenden wäre, dass das Spinnen Badigunts »nur zufällig in den zeitlichen Rahmen der Wetthandlung« (Müller 1984, S. 292) fällt. Dass damit aber nur »die von Anfang an pervertierte Rollen-verteilung im Haus« (Müller 1984, S. 296) unterstrichen werde, erscheint wiederum für die Erklärung der »beinahe absurd« (Raas 1983, S. 136) er-zählten Textstelle nicht ausreichend. Mareike von Müller weist meines Er-achtens wieder in die richtige Richtung, wenn sie (gegen Raas 1983, S. 342, Anm. 96) den Zusammenhang von Spinnen und Geschichten-Erzählen her-stellt:

So rekurriert Badigunts Kunst der Spinnerei auf die in mittelalterlicher Literatur verbreiteten Metaphern vom Spinnen, Weben und Stricken für das Erzählen von Geschichten. Daneben wird hier das bereits zur Entstehungszeit des Märe belegte Sprichwort, es werde nichts so fein gesponnen, dass es nicht doch ans Licht der Sonnen käme, in konkrete Handlung umgesetzt und zugleich auf komische Weise invertiert. (von Müller 2017, S. 173)

Versteht man die Figur Badigunt als Spiegel eines unzuverlässigen Erzählers, dann werden die störenden Irritationen der Schilderung positiv anschlussfähig für eine Interpretation: Badigunt spinnt seit sieben Jahren am ›unsichtbaren Garn‹ und betrügt ihren Mann ebenso lange, weil die Erzählung bereits eine ganze Weile andauert und das Publikum narren will; Badigunt hält deswegen »den Rekord im Dauerreden« (Raas 1983, S. 138) und erzählt dabei formal höchst fragwürdig (Raas 1983, S. 138), weil sich in ihr der Versuch des Erzählers widerspiegelt, sein Publikum mit einer unplausibel erzählten, halbseidenen Geschichte zum Narren zu halten; Badigunt offeriert Ocker das ›Kleid‹, fordert diesen parallel dazu aber auch dreimal auf, es sich selbst anzuziehen, weil der Rezipient (ich bleibe hier aufgrund der Genderanlage der autopoietischen Dimension des Textes bei der männlichen Form) tatsächlich selbst für seine Schlüsse verantwortlich ist und sich das Narrengewand im Endeffekt nur selbst überziehen kann – *dez glaubt oder laßt ez varen*.

Die Publikumsapostrophe, die direkt vor die Ankleideszene eingeschoben ist (wie ungeschickt – die Handlung um das ›unsichtbare Kleid‹ geht ja einfach weiter), liest sich vor diesem Hintergrund auch wie eine – letzte – Warnung, sich auch das Narrengewand überzuziehen:

ir mercket furbaß frembder mere
von disen selczen Sachen:
zwor sein ist wol zu lachen,
daz daz weip den man uberrytt,
daz er allez daz tet,
daz sie schuff und auch hieß.

(›Drei listige Frauen A‹, V. 338–343)

Schließlich aber kommt es realiter zur Entscheidung des Publikums, wie es auf den Aufruf des Erzählers im Epilog reagiert, die Wette der drei Frauen zu entscheiden. Ich denke, dass sich hier zwei grundsätzliche Reaktionen unterscheiden lassen, die einmal auf einer *lectio facillior*, einmal auf einer *lectio difficilior* des Gesamttextes aufbauen: Freilich kann man der Aufforderung buchstäblich folgen und darüber diskutieren, welche Listhandlung den größten Schaden erzeugt hat. Das tut etwa Hans Folz in seiner Version, wenn er die Frage in seinem Epilog – stellvertretend für sein Publikum – selbst beantwortet: *Zu sagen, welche yn gewan, / Sprich ich: ›die mit dem toten man‹* (›Drei listige Frauen C‹, V. 111f.). Reagiert man auf diese interaktive Weise auf die ›Drei listigen Frauen A‹, dann erhält man eine Erzählung über drei deviante Frauen, vor deren – durchaus überschaubarer – Listigkeit man sich hüten solle. Begreift man aber die Geschichte als eine Erzählung von drei devianten Frauen (und einem sich selbst überschätzenden Mann) und folgt den vielen Hinweisen auf unzuverlässiges Erzählen, dann erhält man eine Erzählung über unzuverlässiges Erzählen. Im Rahmen dieser *lectio difficilior* entpuppt sich die Aufforderung des Epilogs als Falle: Wer tatsächlich überlegt, welche der drei Frauen am listigsten oder verderblichsten gehandelt habe, der geht einem Erzähler auf den Leim, der letztlich nur das Sprachrohr ist für eine ganze Reihe unzuverlässiger Erzählerfiguren, worauf er wiederholt hinweist. In diesem Falle würde sich der Rezipient das Narrengewand selbst anziehen, das Badigunt als Erzähler-spiegel in der *narratio* gewirkt hat. Der Preis für den besten Betrüger würde dem Erzähler selbst gebühren, wenn er es schafft, mit seiner kruden, völlig unplausibel dargebotenen Erzählung irgendjemanden zum Narren zu halten.

Diese Überblendung von Erzähler und den drei listigen Frauen (die sich – wieder in der Binnenerzählung Badigunts – überraschenderweise alle drei als miteinander verwandt erweisen) schlägt sich im Epilog meines Erachtens in einer letzten Irritation nieder, die bereits angesprochen wurde: Der Erzähler empfiehlt, *daz keyn man so ferre / seinem weip nach volge, / daz sye in icht verpolge / und laz sich nicht betoren* (›Drei listige Frauen A‹,

V. 418–421) – also dass sie ihn nicht verärgere und er nicht zum Narren werde. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass dies unpassend erscheint, da in der *narratio* ja niemand verärgert ist, weil er seiner Frau zu weit folgt; keiner der Narren in der *narratio* erkennt seine Narrheit. Die Aufforderung, nicht erzürnt zu sein, passt viel besser zu einem Erzähler, der sich abschließend dem Wohlwollen seines Publikums empfiehlt: Ihm, dem Erzähler, soll das Publikum nicht so weit nachfolgen, dass es genarrt wird und schließlich zornig auf den Erzähler wird. Und hier korrespondiert der Epilog nochmals komplementär mit dem Prolog: Hier hat – wie ebenfalls bereits als Irritation angesprochen – der Erzähler das Publikum gebeten, ihn nicht zu *betoren*, also ihn nicht zum Narren zu machen (eine Formulierung, die in der *narratio* nochmals beim ersten Narren auftaucht, vgl. ›Drei listige Frauen A‹, V. 101). Genau an dieser Stelle entscheidet die abschließende Reaktion des Publikums alles: Entweder es erkennt den Erzähler als Narren, der einer Lügengeschichte seine Stimme leiht und *betort* ihn, oder aber es wird selbst zum Narren und *betort*. Die schwanktypische Kippbewegung findet damit im Rahmen einer *lectio difficilior* nicht mehr im erzählten Raum statt, zwischen Ehemann und Ehefrau, sondern im Erzählraum, zwischen Publikum und Erzähler. Unter dieser Perspektive reihen sich die ›Drei listigen Frauen A‹ auch ein in die Tradition der Lügendichtung und Narrenliteratur. Es handelt sich bei entsprechender Lesart um einen hochkomplexen, äußerst spannenden Text – und dies gerade wegen seiner offensichtlichen Qualitätsmängel und seiner brüchigen Finalität.

Die offene Pointe als Falle: Das Märe ›Drei listige Frauen A‹ präsentiert ein in mehrfacher Hinsicht prekäres Ende, da der Wettstreit der Frauen, der den Beginn der Erzählung bestimmt, weder narrativ noch diskursiv entschieden und beendet wird. Damit fehlt dem Märe, was Hauke Stroszeck als ›poetische Dominante‹ bezeichnet: »Als Dominante wird mithin jene abgrenzbare Zeichenkonstellation bzw. -opposition in Kurztexten aufgefaßt, die sich die übrigen Zeichen dieser Kurztexte als Momente der Hin-

führung und Vorbereitung subordiniert« (Stroszeck 1970, 27). Diese poetische Dominante sollte sich – so die Erwartung an die poetische Struktur des kleinepischen Textes – am Ende zu einer Pointe verdichten, die einen ästhetischen Lernprozess auslöst:

Daß in vielen Prosakurztexten diese Dominante mit der Pointe zusammenfällt, unterliegt keinem Zweifel. Die Zeichen- und Struktureigentümlichkeiten treten hier in einer Weise zutage, die psychische Auslösung bewirkt; die erreichten Effekte korrespondieren mit der Verschärfung der Zeichen bzw. mit dem ›Zweck‹ der Struktur auf eine sehr direkte Art. Diese Auslösung kann nur dort eintreten, wo sich in einer Struktur Unerwartetes und Unwahrscheinliches manifestiert, das sie in ihrer Autonomie beweist und damit auch den ästhetischen Lernprozeß aufhebt, der sich mit der Wahrnehmung dieser Struktur verband. Dieser Höhepunkt heißt bei den Kurztexten traditionell ›Pointe‹. Die Struktur als Ganzes legt es darauf an, das Unwahrscheinliche und Neue der Pointe in das Repertoire des Wahrscheinlichen und Bekannten einzugliedern; dieser Lernprozeß gipfelt geradezu in einem ›Chok‹, der sich dort einstellt, wo durch die Unwahrscheinlichkeit die auf ihre Verabsolutierung strebende Aura des Wahrscheinlichen momentan destruiert wird. (Stroszeck 1970, 30f.)

Was Stroszeck für die frühneuzeitliche Kurzprosa ausführte, gilt auch für die versifizierte, schwankhafte Kleinepik des Spätmittelalters. Und vor dem Hintergrund der Erwartbarkeit eines pointierten Höhepunktes sollte sinnfällig werden, was ich in Bezug auf die ›Drei listigen Frauen A‹ selbstwidersprüchlich als ›offene Pointe‹ bezeichne: Eine Pointe wäre nicht nur zu erwarten, sie wird auch von der ersten Verszeile an vorbereitet – nur um schlussendlich auszufallen und scheinbar in der Beliebigkeit einer Publikumsentscheidung aufzugehen. Hinsichtlich seiner Pointe erscheint das Märe als schlecht konzipiert, auffällig schlecht, indem bei genauerer Lektüre über den gesamten Text hinweg immer mehr Hinweise auf eine Pointe aufbrechen, deren schlussendlicher Ausfall damit immer betonter wird.¹⁴ Wer diesen Hinweisen folgt und sie kohärent zusammensetzt zu Wahrscheinlichkeitsschlüssen, die Aristoteles in dem diesem Beitrag vorange-

stellten Motto als Enthymen bezeichnet, der gelangt schließlich doch zu einer Pointe – einer Pointe freilich, deren Schluss außerhalb des Textes selbst, im kommunikativen Zusammenspiel der Rezipierenden mit einem unzuverlässigen Erzähler, angesiedelt ist. Und diese logisch geschlossene Pointe birgt in sich tatsächlich den heilsamen ›Chok‹, den Stroszeck zu Recht mit dem von der Pointe ausgelösten Lernprozess verknüpft, der im (wiederholten) Leseakt erst mühsam erarbeitet werden muss: »So kommt man ja zu einer Erkenntnis, anders zu gar nichts« (Aristot. rhet. 3,1410b).

Anmerkungen

- 1 Übersetzung hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Kassel 1999, S. 173.
- 2 Entwickelt wurde die hier vorgestellte Perspektive auf die ›Drei listigen Frauen A‹ in der Seminardiskussion meines Kurses ›Märendichtung des 14. Jahrhunderts‹ an der Universität Bayreuth im Wintersemester 2021/2022, dessen diskussionsfreudige TeilnehmerInnen einen erholsamen Kontrapunkt zur coronabedingten Kommunikationseinschränkung boten. Dieser Aufsatz, der unsere gemeinsamen Überlegungen weiterentwickelt, ist meinen engagierten Studierenden gewidmet.
- 3 Das wäre allerdings nur zu erschließen, da der Erzähler ausschließlich den letzten Bauern fokussiert. Von Müller 2017, S. 184, negiert die Anwesenheit der ersten beiden Bauern in der Abschlusszene.
- 4 Exemplarisch für einen Großteil der Forschung kann die Zusammenfassung von Monika Londner zitiert werden, die am Verlust des gesellschaftlichen Ansehens der übertölpelten, in ihrer ehelichen Dominanz versagenden Männer ansetzt: »Damit ist ausgesagt, daß ein Mann, der seine dominierende Rolle gegenüber der Frau nicht zu erfüllen vermag, auch seinen offiziellen gesellschaftlichen Status nicht wahren kann und deshalb [...] in die Isolation gedrängt wird« (Londner 1973, S. 336); vgl. dazu – *mutatis mutandis* – auch Meiners 1967, S. 62–69; Suchomski 1975, S. 302, Anm. 501; Raas 1983, S. 140f.; Müller 1984, S. 293.
- 5 Schlechte Dichtkunst betont etwa Raas 1983, S. 143: »Fragt man sich jedoch, warum dieser Text trotz der nachweislich kunstvollen Komposition den heutigen Leser nicht restlos zu befriedigen vermag, so ist neben der unstrittig mittelmäßigen Verskunst, die sich etwa in reimbedingten Repetitionen und Füllversen

äußert, vor allem ein Grund hervorzuheben: der Bruch zwischen dem unterhaltsamen Stoff und der didaktischen Absicht des Dichters. « Ich denke dagegen, dass viele der vermeintlich lediglich durch die Form erzwungenen Informationen tatsächlich sinnträchtig sind (vgl. auch der bereits diskutierte Reim *knawer / gepawr*) und die »unstreitig mittelmäßige[] Verskunst« einer *lectio difficilior* geschuldet ist, die ich im Rahmen dieses Beitrags entfalten möchte.

6 Die Lesart ist an dieser Stelle nicht unumstritten: Schmid 1974 liest in Vers 250 »Radigunt«, die DVN liest »Badigunt«. Tatsächlich sind in der Handschrift die Buchstaben B und R kaum unterscheidbar, und für beide Buchstaben finden sich zahlreiche Belegstellen (vgl. etwa V. 20, 359). Die Namensform Radigunt (in der Bedeutung von Ratgeberin) ist für das Mittelalter vergleichsweise breit belegt, die Namensform Badigunt sehr selten (ähnlich wie bei dem Namen des letzten Ehemanns, Ocker, der nur in Nürnberger Fastnachtsspielen nachweisbar ist, vgl. Raas 1984, S. 336, Anm. 48). Ich plädiere für die Lesart Badigunt, da die Namenssemantik im Text entsprechend erklärt wird, s. u.

7 Freilich hat Klaus Hufeland bereits 1966 auf die äußerst fein strukturierte Bauform des Märes hingewiesen, was die Herangehensweise, das Märe als qualitativ hochwertigen Text ernst zu nehmen, nochmals von anderer Perspektive aus stützt: »Seine drei Hauptteile sind [...] in einmaliger Weise quantitativ gebunden: Die erste Erzählung besteht aus zwei Abschnitten von je 26 V., die zweite aus drei Abschnitten von durchschnittlich je 42 V. Wir addieren den jeweiligen Teilumfang, erhalten 68 und damit die Gliederungszahl der zweigeteilten letzten Erzählung [...], in die auch das Geschehen der vorausgegangenen beiden Erzählungen einmündet. Zusammengebunden sind alle drei Erzählungen durch eine Rahmenhandlung mit der Gliederungszahl 14, die das ganze Stück durchzieht. Der Einleitungsteil weist durch die eingeschobenen 10 V. den Umfang der ersten Erzählung auf.« (Hufeland 1966, S. 129f.).

8 Vgl. den Kommentar zur Textstelle in Ridder/Ziegeler 2019, S. 351, mit Verweis auf den BMZ.

9 Die Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank liefert etwa die Treffer *sô hoerst dû vremeder rede vil* (›Barlaam und Josaphat‹, Z. 7120); *lass, du gauch, der rede mich gehoren* (Frauenlob Teil III, Parallelüberlieferung 1, Lied 5. Absatz 233, Stanza 5, Z. 81); *Lantzelot was des sere fro der rede er gehort hett* (›Prosa-Lancelot‹, Teil 2, S. 21, Z. 29); *will er der rede nit hoeren* (›Rennewart‹, Z. 18140); *Arabel hörte niht der rede ungerne* (Ulrich von dem Türlin: ›Willehalm‹, Absatz 60, Z. 1).

- 10 Bereits Hanns Fischer betont den außergewöhnlichen Umgang mit der Wahrheit im Prolog, zieht daraus aber noch keine interpretatorischen Konsequenzen: »Abseits [der drei Arten der Wahrheitsbeteuerung, die Fischer aufführt, S.W.] steht die bemerkenswerte Argumentation des Autors der ›Drei listigen Frauen A‹, der auf eine für unser Ohr höchst absonderlich klingende Weise die Zuverlässigkeit seiner Gewährleute an der inneren Wahrscheinlichkeit des Erzählten mißt. Im Prolog (V. 5ff.) sagt er nämlich, er könne sich zwar persönlich nicht für die Wahrheit seiner Geschichte verbürgen, denn er habe sie auch nur gehört. Doch hätten ihm seine Stofflieferanten versichert, die Geschichte habe sich wirklich so zugetragen, und man dürfe ihren Versicherungen auch Glauben schenken, denn die Akteure seien Frauen, und bei denen sei ja kein Ding unmöglich.« (Fischer 1983, S. 250, Anm. 15).
- 11 Birgit Beine weist bereits auf die grundsätzliche Unplausibilität des Geschehens hin, übersieht aber die Pointe des Ehestandes des angeblich zum Abt gewählten: »Hiltgunt behauptet, dass ihr Mann zum Abt gewählt worden sei. Es kam allerdings kaum vor, dass ein Bürgerlicher zum Abt gewählt worden wurde. Dieser war seit dem Frühmittelalter grundsätzlich aristokratisch« (Beine 1997, S. 256).
- 12 Grundsätzlich erzählen Sachs, Kaufringer und Folz die Geschichte schon deswegen plausibler, weil ihre männlichen Protagonisten betrunken oder jedenfalls dem Wein stark zugeneigt sind. Sebastian Coxon weist zwar darauf hin, dass in der Fassung A alle Frauen ihre Männer kurz nach dem Aufwachen überlisten würden, als ihr Geist noch vom Schlaf benebelt sei (Coxon 2008, S. 135); doch kann diese Erklärung nicht die in ihrer Intensität unplausible Dämlichkeit der Männer erklären, die zudem durchaus Zweifel an den Geschichten ihrer Frauen anmelden, was keineswegs für eine intensive Schlaftrunkenheit spricht.
- 13 Francis Raas übersieht diese Pointe, da er die Stelle unter dem Verdikt schlechten Erzählens (und offenbar moralischer Vorbehalte) liest: »›Lesterlich‹ (398) geht der Narr zur Kirche, wobei – dies das einzige Zugeständnis des Autors an das Bedürfnis nach epischer Anschaulichkeit – die Aufmerksamkeit des Publikums auf sein Geschlecht gelenkt wird, dessen Dimension nachträglich den Namen dieser Figur erklären soll« (Raas 1983, S. 140).
- 14 Damit wäre diese Form einer offenen Pointe substanziell zu unterscheiden von dem modernen Phänomen einer Antipointe, wie es Köhler/Müller 2007, S. 116, ausführen: »Seit dem 20. Jahrhundert kommen vermehrt Textschlüsse vor, die die Erwartung einer Pointe nicht erfüllen: Die sogenannte ›Antipointe‹ ist ein markiertes Auslassen oder Unterfüllen einer Pointe«. Demgegenüber liefert das Märe ja in gewisser Weise eine Pointe – irgendeine der drei Frauen habe die Wette

gewonnen, und man soll sich von seiner Frau nicht zum Narren machen lassen; nur ist diese Pointe in doppelter Hinsicht vom Erzähler offen gehalten: Er verdeckt, dass er selbst (in Nacherzählung der Geschichten der betrügerischen Frauen) der eigentliche Betrüger ist und dass es sich gerade vor ihm zu hüten gilt, wenn man sich nicht als Narr erweisen möchte; die Pointe ist vorbereitet, ihre (wie auch immer ausgerichtete) Schließung aber dem Publikum anheimgegeben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: Rhetorik. Übertragen von Rudolf Kassel, Stuttgart 1999.
- Drei buhlerische Frauen, in: Ridder, Klaus/Ziegeler, Hans-Joachim (Hrsg.): Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts, Bd. 4, Basel 2019, S. 223–237.
- Drei listige Frauen A, in: Ridder, Klaus/Ziegeler, Hans-Joachim (Hrsg.): Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts, Bd. 4, Basel 2019, S. 341–355.
- Drei listige Frauen C, in: Hans Folz: Die Reimpaarsprüche, hrsg. von Hanns Fischer, München 1961, S. 74–87.
- Drei listige Frauen D, in: Hans Sachs: Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, hrsg. von Edmund Goetze und Carl Drescher, Halle an der Saale 1893–1913, Bd. 1, S. 309–311 (Fassung a); Bd. 4, S. 422–424 (Fassung b); Bd. 5, S. 166–168 (Fassung c).
- Heinrich Kaufringer: Drei listige Frauen B, in: Heinrich Kaufringer: Werke, hrsg. von Paul Sappler, Bd. 1, Tübingen 1972, S. 116–130.
- Schmid, Ursula: Codex Karlsruhe 408, Bern [u. a.] 1974.

Sekundärliteratur

- Beine, Birgit: Der Wolf in der Kutte. Geistliche in den Mären des deutschen Mittelalters, Bielefeld 1997 (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 2).
- Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983.
- Coxon, Sebastian: Laughter and narrative in the Later Middle Ages. German comic tales 1350–1525, London 2008.
- Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan (Hrsg.): Prägnantes Erzählen. Oldenburg 2019 (Brevitas 1 – BmE Sonderheft) ([online](#)).

- Frosch-Freiburg, Frauke: Schwankmären und Fabliaux. Ein Stoff- und Motivvergleich, Tübingen 1972 (GAG 49).
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, [digitalisierte Fassung](#) im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23.
- Grubmüller, Klaus: Erzählen und Überliefern. ›Mouvance‹ als poetologische Kategorie in der Märendichtung? In: PBB 125 (2003), S. 469–493.
- Haferland, Harald: Erzählen des Unwahrscheinlichen und wahrscheinliches Erzählen im mittelhochdeutschen Märe, in: Dimpel/Wagner 2019, S. 431–468 (Brevitas 1 –BmE Sonderheft) ([online](#))
- Hoven, Heribert: Studien zur Erotik in der deutschen Märendichtung, Göttingen 1978 (GAG 256).
- Hufeland, Klaus: Die deutsche Schwankdichtung des Spätmittelalters. Beiträge zur Erschließung und Wertung der Bauformen mittelhochdeutscher Verserzählungen, Bern 1966 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 32).
- Köhler, Peter/Müller, Ralph: Art. Pointe, in: RLW 3 (2007), S. 115–117.
- Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, [digitalisierte Fassung](#) im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23.
- Liebrecht, Felix: Von den drei Frauen, in: Germania. Vierteljahresschrift für deutsche Altertumskunde 21 (1876), S. 385–399.
- Londner, Monika: Eheauffassung und Darstellung der Frau in der spätmittelalterlichen Märendichtung. Eine Untersuchung auf der Grundlage rechtlich-sozialer und theologischer Voraussetzungen, Berlin 1973.
- Meiners, Irmgard: Schelm und Dümmling in Erzählungen des deutschen Mittelalters, München 1967 (MTU 20).
- Müller, Jan-Dirk: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den drei Versionen des Maere von den ›Drei listigen Frauen‹, in: Ebenbauer, Alfred (Hrsg.): Philologische Untersuchungen, Wien 1984 (Festschrift Elfriede Stutz), S. 289–311.
- Raas, Francis: Die Wette der drei Frauen, Bern 1983 (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 58).
- Schirmer, Karl-Heinz: Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle, Tübingen 1969 (Hermaea 26).
- Strasser, Ingrid: Vornovellistisches Erzählen. Mittelhochdeutsche Mären bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und altfranzösische Fabliaux, Wien 1989 (Philologica Germanica 10).
- Stroszcek, Hauke: Pointe und poetische Dominante. Deutsche Kurzprosa im 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1970 (Germanistik 1).
- Suchomski, Joachim: ›Delectatio‹ und ›Utilitas‹. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur, Bern [u. a.] 1975 (Bibliotheca Germanica 18).

- von Müller, Mareike: Schwarze Komik in Heinrich Kaufringers ›Drei listige Frauen B‹, in: ZfdA 142 (2013), S. 194–216.
- von Müller, Mareike: Schwarze Komik. Narrative Sinnirritationen zwischen Märe und Schwank, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 24).
- Wagner, Silvan: Literarische Didaxe als Arbeit am Glauben der Anderen, in: Ders. (Hrsg.): Interpassives Mittelalter? Interpassivität in mediävistischer Diskussion, Frankfurt am Main 2015 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 34), S. 37–59.
- Wagner, Silvan: Grenzbetrachtungen. Paradoxie, Beobachtung und Sinn in Mären, in: Ders. (Hrsg.): Mären als Grenzphänomen, Berlin 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), S. 13–40.
- Wagner, Silvan: Keimzellen für moralischen Sinn: Prägnantes Erzählen in Johannes Paulis ›Schimpf und Ernst‹, in: Dimpel/Wagner 2019, S. 497–526 (Brevitas 1 – BmE Sonderheft) ([online](#)).
- Witthöft, Christiane: Inszenierte Evidenz. Erzählstrategien gespiegelter Selbsterkenntnis in der Novellistik des Mittelalters (›Frauenlist‹, ›Der Spiegel‹, ›Drei listige Frauen‹), in: Schneider, Christian/Kragl, Florian (Hrsg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 261–284.

Anschrift des Autors:

PD Dr. Silvan Wagner
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
Lehrstuhl für Germanistische Mediävistik
95440 Bayreuth
E-Mail: silvan.wagner@uni-bayreuth.de