

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:*

Bleumer, Hartmut: Die Qualität des Endes. Zum Leben der Form in der ›Halben Birne‹, 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. 215–258 (online).

*Hartmut Bleumer*

## Die Qualität des Endes

### Zum Leben der Form in der ›Halben Birne‹

*Abstract.* Die folgenden Überlegungen möchten auf die Frage hinaus, warum das Ganze kein Ende hat, das Ganze aber dennoch im Ende repräsentiert wird. Sie werden dazu zwischen Ende und Schluss unterscheiden und am Qualitätsproblem von Groß und Klein ansetzen. Das Große und das Kleine stehen dabei stellvertretend für jene Relation normativer Größen, über die sich der ästhetische Eindruck von Intensität ergibt, wenn sie zueinander in ein dynamisches Spannungsverhältnis gesetzt werden. Die These zu dieser Intensitätsrelation lautet: Sie kann zu einer technischen Betrachtung herausfordern, die den qualitativen Wert ihrer Dynamik gerade nicht mehr wahrzunehmen vermag. Durch die technische Auffassung fehlt dieser Relation dann paradoxerweise genau das, was sich der finalisierende Blick zuvor als Zielvorstellung erträumt hat. Wo die Intensität – metaphorisch gesprochen – lebendig erscheint, wo zwischen den Beziehungen von Groß und Klein der Eindruck eines lebendigen Ganzen entsteht, wird gerade anhand der sachlichen Auffassung von Größen deutlich, dass ein Blick für die Semantik des Wunsches blind wird, der einfach nur begehrlisch ist. Ob mit der Unterscheidung von Wunsch und Begehren der Brückenschlag zu den Begriffen von Schluss und Ende gelingt, wird sich aufs Ganze gesehen zeigen müssen.

#### **1. Zwischen Klein und Groß**

Die Kleinepik stellt eine kaum zu überschätzende Größe dar. Ihre Größe ist vermutlich deshalb so faszinierend, weil sie ebenso evident wie trügerisch daherkommt. Kleinepische Texte können regelrechte Wölfe im Schafspelz sein: Sie simulieren den Gestus der einfachen Form, sind aber eigentlich

Formen einer intensiven Komplexitätsreduktion.<sup>1</sup> Ihr Implikationsreichtum ist zunächst schwer abzusehen, tritt dann aber schlagartig hervor und nimmt den Betrachter unversehens gefangen. Im genauen Sinne als Erzählungen verstanden, mögen so auch kleinepische Texte in ihrer ›Einfachheit‹ (vgl. Waltenberger 2006) anfangs als prägnant anmuten, gleichwohl ist jener ästhetische Eindruck, den man vielleicht als narrative Prägnanz fassen möchte (vgl. Dimpel/Wagner 2019, S. 2f.), gerade hier nicht der eines Symbols oder einer elementaren symbolischen Geste,<sup>2</sup> sondern der Effekt eines ambivalenten, autopoietischen Kalküls, das man wohl am besten im Sinne von Michael Schwarzbach-Dobson als ein Verfahren exemplarischer Evidenz-erzeugung und -deutung versteht (vgl. Schwarzbach-Dobson 2018, S. 2–5, 19–38, 268f.; 2019, S. 161–165; vgl. mit dem traditionell-mediävistischen Strukturbegriff Kiening 2019, S. 308f.): als eine modellgestützte, reflektierte Arbeit am Paradigma, die ebenso rhetorisch ansetzt wie sie einen Übergang zur Dialektik bedeutet.

Auf die klassisch-aristotelische Trias aus Rhetorik, Dialektik und Logik will dieses Evidenzkalkül jedoch nicht hinaus. Vielmehr zeigt sich schließlich ein epischer Dreischritt, der über den naiven Glauben an die Möglichkeit des Logischen hinausweist: von der Rhetorik über die Dialektik zur Narrativik. Was die dialektische Auflösung des ambivalenten Kalküls im Erzählen mit Blick auf das narrative Ende für eine logische Sicht bedeutet, hat Mareike von Müller bereits gezeigt. Im narrativen Zusammenhang beginnen die logischen Voraussetzungen der Evidenz selbst zu schwanken und werden in einer eigentümlichen Weise pointiert. Wo die Kleinepik nicht nur zur kritischen Arbeit am Paradigma auffordert, sondern von dieser Arbeit auch erzählt, wo die kleinen Erzählformen die Suche nach ihren argumentativen Pointen nicht nur anleiten, sondern mit ihren vermeintlich logischen Konsequenzen buchstäblich in die Irre führen, entsteht über den narrativen Dreischritt aus Anfang, Mitte und Schluss das spezifisch narrative Kalkül der Antipointe (vgl. von Müller 2017, S. 103–109, 225f., 350–352; 2019, S. 473–477). Über diesen Punkt einer schlagartigen Kritik an

einfachen, nur logischen Schlussfolgerungen, in der die Dialektik in eine Alternative zum logischen Denken umkippt, spielen die kleinen Texte ihre epische Größe aus – und zeigen, was es überhaupt heißt, dass ihre Größe komplex ist.

Für einen verengten, normativen Gattungsbegriff mochte dieser Übergang von der Kleinepik zur narrativen Größe ein Problem bedeuten, zumal wenn sich die Begriffsbildung nur sachlich an der äußeren Form der Texte orientierte. Diese normative Sicht gilt heute zwar als obsolet. Dennoch wird man beispielsweise die Frage aus der älteren Diskussion um das vornovellistische Erzählen, wie viele Verse ein Erzähltext denn überhaupt haben dürfe, um der Definition dessen zu entsprechen, was man ›Märe‹ nennen könne<sup>3</sup> – ob man die Größe der Kleinepik also nicht erst einmal in einem sachlichen Verständnis äußerlich abmessen müsse – nicht vorschnell als wertlos abtun können. Als Zwischenstufe auf dem Weg zu einer dynamischen Formvorstellung ist diese technische Vorannahme vielmehr weiterhin aufschlussreich, weil sich hier jenes Phänomen schwankender Größen bereits andeutet, das sich einem solch technischen Zugriff immer schon entzieht. Dabei wirkt es, zumal vor dem Hintergrund der unversöhnlichen Rechthabereien der seinerzeit verbissen geführten Debatten, heute mindestens irritierend, dass man sich aufs Ganze gesehen immer darüber im Klaren war, worüber man sprach – und sich doch im Detail nicht einigen konnte.

Zwar dürfte inzwischen längst klar sein, dass hinter diesem brüchigen Einverständnis das allgemeine Problem ästhetischer Urteile stand. Ästhetische Urteile sind ganzheitliche Urteile, in denen die Grenzen differenzlogisch-partikularer Begriffe deutlich und überwunden werden.<sup>4</sup> Um die vornovellistische, d. h. rhetorisch-dialektische Spielart dieser brüchigen Einigkeit als ästhetischer Forschungsprämisse etwas genauer anzuzeigen, könnte es gleichwohl weiterhin nützlich sein, zumindest auf ein Missverständnis hinzuweisen, das man sich methodisch einhandeln würde, wollte man die Komplexität der Kleinepik systemtheoretisch reduzieren. Denn in genauem

Gegensatz zu einem schlüssigen Systemdenken, das Komplexitätsreduktionen im Gegenzug zur eigenen, theoretischen Komplexität als technische Vereinfachungen seiner historischen Gegenstände zu erweisen meint (vgl. Reichlin 2017, S. 70–72), ist die kleinepische Form gerade keine logifizierende Verminderung von Möglichkeiten, sondern eine topische Abbrivatur. Dass sie klein ist, heißt also nicht, dass sie weniger komplex wäre. Vielmehr bleibt ihre Komplexität auch in der abbrivierenden Konzentration als Ganzes erhalten. Insgesamt hieße das: Kleinepische Texte sind nicht einfach, sie sind, darin den Sprichworten ähnlich, implikationsreiche ›Ganzheiten‹.

Deren semantische Fülle oder rhetorische *copia* ließe sich dementsprechend für die Kleinepikforschung mit Hilfe der exemplarischen Anregungen von Rebekka Nöcker zur ästhetischen Prägnanz des Sprichworts genauer fassen (vgl. Nöcker 2019, S. 51f., 57f., 77, 85, 90, 92f.), wenn man weiter zwischen ihrer argumentativen Entwicklung und ihrer narrativen Entfaltung im Rahmen der kleinen Erzählung unterscheidet. Demnach können die reichen Implikationen solcher kleiner Ganzheiten einerseits in ihrer Größe formal unangetastet bleiben und syntagmatisch entlang des Kalküls einer regelrechten Argumentationslinie entwickelt werden. Andererseits lässt sich die semantische Fülle der kleinen Formen paradigmatisch durch Intensitätseffekte zugänglich machen, die den semantischen Reichtum im Spannungsverhältnis verschiedener Größen narrativ entfalten und damit erst das Ganze der Form als lebendig erscheinen lassen. Mit Blick auf Schluss und Ende und die Frage des lebendigen Ganzen wird man indes schon von vornherein festhalten, dass diese beiden Optionen von Argumentation und Narration immer schon zusammenspielen.

Ist man bereit, die soeben gewählten Formulierungen zur lebendigen, ganzheitlichen Form nicht nur als metaphorische Anspielungen zu verstehen, sondern ihre Metaphern auch methodisch ernst zu nehmen, dann lässt sich das Konzept der lebendigen Form auch forschungsgeschichtlich als dialektische Alternative zur unversöhnlichen Entschiedenheit der älteren

Märendiskussion und ihren logischen Aporien verstehen. Diese Alternative ist aktuell vor dem Hintergrund der allgemeinen wissenschaftsgeschichtlichen Anregungen von Eva Geulen zum Ganzheitsdenken und zur lebendigen Form, d. h. zur ästhetischen Denktradition der morphologischen Poetik im Sinne Goethes, auch für die germanistische Mediävistik deutlich leichter zu akzentuieren (Geulen 2016; Axer [u. a.] 2021; Geulen/Haas [Hrsg.] 2022).

Zwar ist es richtig, dass die Wissenschaft zur älteren Literatur dort, wo sie in klassisch narratologischer Orientierung an den Epistemen der alten Moderne festhält, immer noch nicht gut mit den älteren Vertretern des Ganzheitsdenkens wie André Jolles (1999 [1930]) und Clemens Lugowski (1994 [1932]) zurechtkommt: Solange man unbeirrt logisch aufzulösen versucht, was dialektisch angelegt ist, erscheinen die Ansätze zum morphologischen Formverständnis weiter als problematisch. Gleichwohl wird man zum besseren Verständnis auch hier nur noch etwas nachdrücklicher in den Fokus rücken müssen, was vor allem Hans Jürgen Scheuer, geschult an der Auseinandersetzung mit Goethes Konzept der »geprägten Form«, ausgehend von seiner bei Hans Geulen angefertigten Dissertation, längst in einer Reihe von Arbeiten gezeigt hat (Scheuer 1996; 2009, S. 733–742; 2003, S. 125; 2005a, S. 14, vgl. zur weiteren, historisch-imaginations-theoretischen Einordnung Reich 2011, S. 54f.): worin nämlich nicht nur die systematischen, sondern auch die historischen Unterschiede zur technisch-rationalen Binarität liegen.

Programmatisch hat Scheuer den morphologischen Ansatz nicht nur in seinem Beitrag zu den »schwankenden Formen«, ausgehend vom Konzept der einfachen Formen, speziell auf die Kleinepik übertragen, sondern auch über die historischen Begriffe der lateinischen Rhetorik und Imaginations-theorie für die ältere Literatur allgemein begründet. In radikaler Zuspitzung formuliert verstehe ich das Gezeigte mit Blick auf kleine Erzählungen so: Die Formwandelphänomene der Kleinepik sind als ästhetische Intensitätseffekte auf der historischen Grundlage der topischen Wechselbewegung

von *abbreviatio* und *dilatatio* zu verstehen, sie sind immer schon Formen dessen, was Franz Josef Worstbrock mit einem Wort schon vor Jahren als ›Wiedererzählen‹ bezeichnet hat (vgl. Worstbrock 1985, 1999). Nur ist dieses Wiedererzählen nicht erst ein Effekt zwischen Texten, sondern der Intensitätseffekt ist in den Texten selbst, sozusagen in wiederholten *dilatationes*, anzutreffen. Der narrative Prozess erscheint derart weniger als ein logisches Syntagma denn als eine Folge von intensiven Paradigmen, die als Bilder dynamisch vor Augen treten.

Deren spezifische Dynamik beruht auf dem Schwanken der Größen, die an Formen sichtbar werden, umgekehrt aber diese Formen überhaupt erst in Erscheinung lassen. Das heißt nichts weniger, als dass damit immer wieder die vereinfachende Vorstellung ins Wanken gerät, eine Größe sei ein Substanzbegriff, der sich in einem Substantiv fassen lasse. Größen sind Qualitäten, Akzidenzien, die schon sprachlich zuerst in Adjektiven gefasst und erst nachträglich im Nomen begrenzt und fixiert werden. Wenn man von einer kleinen oder großen Form spricht, vollzieht man also keine andere Operation, als wenn man von einer roten oder blauen, runden oder eckigen Form reden würde. Phänomenologisch ist dazu festzuhalten: Bevor man den Kreis erkennt, nimmt man die Qualität des Runden wahr, der dann erst nachträglich der Begriff des Kreises als Voraussetzung untergeschoben wird. Das Wie und das Was tauschen ihre Positionen. Weiter heißt das für die Qualitätsbegriffe: Auch die aus den Adjektiven hervorgegangenen Substantive für das Große und Kleine, das Rote oder das Blaue, das Runde oder das Eckige werden also nicht etwa metaphorisch im Konzept der Größe zusammengefasst. Größe ist vielmehr nochmals ein Qualitätsbegriff, der erneut nachträglich nominal stillstellt, was zuvor primär qualitativ über eine Bewegung in Erscheinung getreten ist (vgl. Merleau-Ponty 1966 [1945], S. 32–37; Bleumer/Thinius 2024, nach Anm. 143).

Noch etwas besser versteht man dieses Qualitätsproblem vielleicht nach einer Lektüre der Anregungen von Eva Geulen, denn man könnte den heute zweidimensionalen Bildbegriff, im historisch-genauen Wortverständnis

von mhd. *bilde* auch weitergehend in älterer Diktion wieder als dreidimensionales ›Gebilde‹ auffassen und von schwankenden ›Gestalten‹ im Sinne Goethes sprechen: von einem räumlichen Verfahren der Metamorphose, in der im Übergang von der *figura* zur *forma* in jeder Ansicht eines Objekts schon das Ganze enthalten ist, das Ganze indes doch erst in der intensiven Dynamik des Gestaltwandels der Objekte zugänglich wird. In diesem radikalen Vorrang des Wie vor dem Was wäre nämlich das Qualitätsproblem der Größe noch einmal im Begriff der Gestalt als ganzer pointiert: Die Gestalt erscheint in ihrem Schwanken als Verlebendigung der phänomenologisch primären ›Ganzqualität‹ (Herrmann 1974b; vgl. Nöcker 2019, S. 51). Wie die Größe wäre demnach – das ist die zentrale These der folgenden Überlegungen – auch das Ganze der Form ein paradoxer Qualitätsbegriff. Die Wissenschaftsmetapher der lebendigen Form versucht, dieses Ganzheitsparadox zu fassen, ebenso wie es von der Metamorphose ästhetisch umgesetzt wird.

In der theoretischen Annäherung ist das damit angedeutete Forschungsprogramm gewiss von einer beeindruckenden theoretischen Größe und Komplexität, und doch dürfte das rhetorisch bestechende auch dieses Ansatzes nicht zuletzt in dem einfachen Umstand liegen, dass er sich praktisch an jedem Beispielfall klein machen kann und seine Denkfigur in der Lebendigkeit der Form immer schon ästhetisch als Ganzes begriffen ist. Tatsächlich arbeiten auch harmlos anmutende mediävistische Interpretationen der Kleinepik beständig mit der Grundidee dieser intensiven, ganzheitlichen Morphologie. Darum gesteht man es der Kleinepik etwa völlig selbstverständlich zu, auf kleinstem Raum die größten Themen zu behandeln und darin komplexe Wahrheiten zu pointieren. In ihrer ironischen Harmlosigkeit spielt die historische Urgattung der Kleinepik, die Fabel, sogar geradezu freimütig mit ihren eigenen Komplexitätseffekten. Verwiesen sei dazu besonders auf die Ironie der äsopischen Fabel, deren Wahrheitsspiele gerade nicht harmlos sind. In ihnen lassen sich nicht nur, analog zum Mythos

als ›einfacher Form‹, die größten Themen des Lebens verhandeln. Das Analogon zum Mythos setzt sich vielmehr auch in der sprachlichen Einfachheit der Fabeldichtung fort, die nur oberflächlich gesehen als einfach erscheint: Sie ist äußeres Kennzeichen einer Kunstform, deren implizite Komplexität an die extremen Leerstellenbildungen moderner Parabeln erinnern mögen, deren sprachlich vereinfachte Dichte jedoch eher an die historischen Formen der Lyrik heranreicht. Darum erweist sich für die Fabel die narratologische Unterscheidung in *histoire* und *discours* als wenig sinnvoll, denn jede Seite dieser Unterscheidung ist in ihrem Gegenüber aufgehoben. Die Fabel ist damit als künstlicher Mythos ebenso eine ›bezogene Form‹ wie prosaisch getarnte, proto-narrative Poesie.<sup>5</sup>

So präsentieren Fabeldichter ihre Inhalte nicht etwa in ungebundener Freiheit, ihre Fiktionen werden vielmehr in derart genau gebundener und gesicherter Form präsentiert, dass jede Veränderung der Rede zugleich auch eine Neuinterpretation der exemplarischen Handlung bedeutet. Man kann Fabeln nicht umformulieren, ohne ihre Pointen zu verändern. Mehr noch: Die Pointen existieren nur ästhetisch, sind daher außerhalb des Fabelzusammenhangs nicht einfach prosaisch formulierbar. Und das heißt bereits: Fabeln sind Ganzheiten *par excellence*.

Dass sich Fabeln als ganzheitliche Formen des ästhetischen Denkens präsentieren, zeigen sie wiederum selbst über ihr Spiel mit dem Problem von Anfang, Mitte und Schluss an. So indiziert die wohlbekannteste, wissenschaftliche Schwierigkeit von Pro- und Epimythion nichts weniger als das ambivalente Kalkül des fabelhaften Diskurses und klärt zugleich noch über das logische Problem des ästhetischen Ganzen auf. Stellt man der Fabel im Promythion einen Lehrsatz voran, schrumpft die nachfolgende Fabel auf eine exemplarisch-funktionale Illustration der postulierten Regel. Setzt man dagegen im Epimythion eine Schlussmoral, so wird dieser Schlusssatz von der Komplexität der Fabel unterlaufen. Es scheint dann so, als ob die Fabel als Diskurs einen Schluss hat, die Mitte der Fabel, ihr Bildteil, aber kein Ende.<sup>6</sup> Und je stärker die Fabel von der argumentativen zur narrativen Form

wird, je stärker sie dabei funktionalisiert, modifiziert und durch spezifische Auslegungen eingehegt wird, desto deutlicher wird dieser Effekt.

Das Ganze der Fabel ist damit gerade im Erzählen mehr als die Summe seiner Teile, fast so, als ginge es darum, jenseits ihres Gattungsbegriffs die Beziehung der lat. *fabula* zu ihrem griechischen Analogon, dem *mythos* vorzuführen. Dieses Ganze der *fabula* oder des *mythos* kann im Erzählen mit einem Schluss versehen werden, aber das Ende des in der Fabel präsentierten, bildlichen Paradigmas bewegt sich über diesen Schluss hinaus. Dass dieses Ganze einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss hat, bedeutet also nicht, dass es im gleichen Verständnis ein Ende hätte. Damit zeigt sich, wenn man die Fabel als narratives Syntagma betrachtet, eine Ambivalenz, indes mit Blick auf das Paradigma, das die Fabel von ihrem Schluss/ihrer Ende her gesehen darstellt, ein handfestes Paradoxon.

Von einem Ende zu reden ist hier nämlich ungefähr so sinnvoll, als wollte man vom Ende einer Kreisform sprechen. Bedeutungslos ist diese Rede damit aber gerade nicht, denn das Ende ist in dieser Form nicht nur ein unablässig wiederkehrendes Thema. Das Ende ist auch formal überall, es steckt in jedem Punkt des Kreises und ist auch auf sein Ganzes gesehen geradezu zentral. Das Ende ist die dialektisch-paradigmatische Alternative zum logisch-syntagmatischen Schluss, in dem dieser Schluss pointiert enthalten, aber auch aufgehoben ist. Darum sagt das Ende mehr und anderes als der Schluss.

Um dieses Andere zu verstehen, muss die Logik des Schlusses jedoch zuerst brüchig werden. Wenn in der Brüchigkeit des Schlusses dessen Ambivalenz deutlich wird, lässt sich nämlich auch die Eigenart des Endes über eine ambivalente Formel fassen. Sie lautet: Das Ende ist ein Zirkelschluss. Das heißt zum einen: Für die syntagmatische Logik des Schließens ist die Kreisform ein Fehler. Zum anderen aber lässt dieser Fehler die Kreisform überhaupt erst als paradigmatisches Ganzes in Erscheinung treten. Im Begriff des Endes wird daher der Fehler unversehens zur Bedingung der Möglichkeit des richtigen Urteils.

Darum beurteilt man, wenn man auf das Ende sieht, gerade nicht einfach die lineare Abfolge von einzelnen, logisch auseinander folgenden Schritten nur im Rückblick. Vom Ende sieht man vielmehr aufs Ganze. Mehr bzw. anders noch: Im Spiegel dieses Ganzen ist das Ende nicht länger der letzte Teil eines Dreischritts, im Ende spiegelt sich vielmehr auch die besondere Qualität, die das Ganze vom linearen Prozess logischer Schritte unterscheidet. Spricht man nicht von einem Dreischritt von Anfang, Mitte und Schluss, sondern von Anfang, Mitte und Ende, dann operiert man vom Ende her gesehen nicht mit der Vorstellung vom Ganzen als Summe von Teilen, sondern geht davon aus, dass die Teile als Gesamtheit eine diese Summe überschießende Qualität annehmen: die der Ganzheit.

Im Sinne dieses Qualitätsverständnisses beginnt übrigens schon die vielzitierte Formel zum besagten Dreischritt aus der aristotelischen Bestimmung des dramatischen Mythos genau genommen mit einem Adjektiv: »*Ganz* ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat« (2023, 1450b, 27, S. 119, Hervorhebung H. B.).<sup>7</sup> Nicht nur, dass dieses ›Ende‹ (griech. *teleuté*) in seiner typischen Ambivalenz als teleologischer Schluss in genauer Entsprechung zum Doppelsinn des Anfangs zwischen Beginn und Ursprung steht (griech. *arché*). In der zwischen Anfang und Ende aufgespannten Ambivalenz wird der besagte Dreischritt qualitativ ganz (griech. *hólos*). ›Das Ganze‹ aus Anfang, Mitte und Ende ist also etwas qualitativ anderes als die Verlaufsform aus Anfang, Mitte und Schluß.

Das heißt auch hier: Der Begriff ›des Ganzen‹, den man im Deutschen über das Nomen feststellt, wird erst im Adjektiv vollends zugänglich, weil es sich beim Ganzen selbst immer schon um eine Qualität handelt. Das Ende ist, klassisch metonymisch, ein Teil dieses Ganzen und damit paradoxer Weise zugleich eine substantielle Metapher für das Akzidentielle, die der Substanz von vornherein ihre Bedeutung gibt. Oder um es vereinfachend an einer Sentenz im Sinne der von Nöcker betonten, ästhetischen Prägnanzfunktion zu illustrieren: Wenn man am Ende einer Geschichte formelhaft sagen kann ›Ende gut, alles gut‹, dann war *in summa* bestimmt nicht alles

gut, aber auf das Ganze gesehen zeigt sich vom guten Ende her eine Qualität, die dieses Ganze vorgängig bestimmt. Wenn aber das Ganze derart eine Qualität ist, über die sich etwa eine narrative Form vom Ende her auffassen lässt, dann ist sie vermutlich jene Rahmenqualität, welche es erlaubt, die Fülle aller Größen zu pointieren, die in den schwankenden oder lebendigen Formen intensiv werden (vgl. am historisch einschlägigen Beispiel der *finis*-Allegorie in der ›Poetria Nova‹ Galfrids von Vinsauf Scheuer 2000, S. 58).

## 2. Die halbe Birne und die Qualität des Ganzen

Mären müssen erzählt werden. Es gibt wenige Beispiele der sog. Märendichtung, bei denen die Forschung diesen narrativen Imperativ derartig klar befolgt hat wie bei der ›Halben Birne‹.<sup>8</sup> Offenbar setzt damit auch die Forschung für diesen Text noch einmal jenes Evidenzkalkül um, das dem Mären erzählen seit seinen Anfängen paradigmatisch eingeschrieben ist (Grubmüller 1996, S. 255–257; 2006, S. 88–90). Dass die akademischen Interpretationen der ›Halben Birne‹ die in der Erzählung dargestellte Geschichte nicht bloß als Erzählsubstrat resümiert, sondern sie immer wieder regelrecht nacherzählt haben, dient zweifellos weiterhin dem Zweck, jene Züge der Darstellung auch wissenschaftlich wiederzubeleben, die das Ganze des Textes charakterisieren sollen. Die narrative Fabel des Textes zeigt damit noch im heutigen, wissenschaftlichen Diskurs eine gewisse Analogie zum Exemplum in der rhetorischen *narratio*. Es geht selbst für die wissenschaftliche Betrachtung bei jeder Interpretation aufs Neue um den Prozess der imaginativen Entfaltung einer paradigmatisch wirksamen Handlung, die vor ihrer weiteren Diskussion und abschließenden Beurteilung oder interpretatorischen Pointierung gezeigt werden muss. Insofern ist auch jede neue Zusammenfassung der ›Fabel‹, nun als moderner, erzähltheoretischer Begriff verstanden, selbst sofort eines rhetorischen Evidenzkalküls verdächtig, wird das Resümee doch aus dem erzählten Ganzen nur ausgewählte Züge entfalten und andere zurücktreten lassen, um dessen Paradigmatik

in einem ganz bestimmten Sinne syntagmatisch auszubeuten. Dennoch muss auch eine solche Interpretation an einem Punkt zu prüfen sein. Die Interpretation des Ganzen hat nicht nur zum wissenschaftlichen Schluss, sie hat auch zum Ende zu passen, auf das die Darstellung hinausläuft. Nur ist der Ort dieses Endes schon in der Erzählung ›Die halbe Birne‹ unklar.

In der besagten rhetorischen Absicht sei die Handlung also noch einmal erzählt – nicht um die Leserinnen und Leser durch Wiederholung zu langweilen, sondern weil man sich die Unabdingbarkeit des Wiedererzählens auch wissenschaftlich einzugestehen hat. Für die hier gewählte Fragestellung gilt das allemal: Wenn das narrative Ende diskutiert werden soll, muss auch die Zusammenfassung einer Erzählung noch hinreichend narrativ sein. Zur methodischen Kontrolle der folgenden Erzählung, die der älteren Fassung A folgt, kann man es sich aber nicht ersparen, vorab das Lektüremodell etwas ausführlicher zu exponieren: Demnach wird das *Paradigma der Handlung als Syntagma des Handelns* präsentiert und über eine *dialektische Hierarchie* zwischen Subjekt und Objekt gelesen werden. Als Ausgangspunkt der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt dient das Konzept des *Begehrens* zunächst in seiner stark vereinfachten, klassisch narratologischen Auffassung als motivationaler Begriff des Aktantenschemas, von dem deren »Energetik« grundlegend abhängt (vgl. Greimas 1971 [1966], S. 161f., 165, 171 [zit.]).<sup>9</sup>

Als Subjekte sollen diejenigen Figuren gelten, die begehren, Objekte heißen jene, die begehrt werden. Das Begehren wird dabei als ein elementares Strebevermögen aufgefasst, von dem die narrative Dynamik des Geschehens als Ganzes abhängt: Das Begehren richtet sich von einem Subjekt auf ein Objekt mit dem Ziel, sich dieses Objekt zu attribuieren. Wenn das Subjekt sich das Objekt erfolgreich angeeignet hat, das Ziel des Begehrens also erreicht ist, kommt die Handlung vorläufig zur Ruhe. Nur ist sie damit noch nicht richtig abgeschlossen.

Dass dieses Begehrenskonzept schon narratologisch als unbefriedigend erscheint, ist im Prinzip aus der Diskussion um das Werteproblem des Erzählens bekannt, die mit einer Verschiebung arbeitet. Durch diese Verschiebung hat es den Anschein, als würde das Begehren durch die Regel ausgelöst und in Gang gehalten, dass sich das Objekt immer im Besitz eines Subjekts befinden muss. Das Begehren wäre damit immer das Begehren nach dem Objekt eines anderen Subjekts. Dadurch entsteht die Struktur eines elementaren, narrativen *Konflikts*, in dem sich das Objekt zunächst immer auf der Seite des Anderen befindet, weil das Begehren sonst nicht wirksam werden kann. Ein Subjekt A, das sich ein Objekt attribuiert, muss dieses Objekt dann kraft dieses Begehrens einem anderen Subjekt B wegnehmen, das für sich danach eine Störung oder einen Mangel verzeichnet, der hier wiederum die Kraft des Begehrens deutlich werden lässt. Daraus resultiert eine Pendelbewegung, die den typischen narrativen Dreischritt aus Anfang, Mitte und Schluss vorbereitet: Während das Subjekt A mit Attribution des Objektes sein Begehren gestillt sieht, entsteht im Gegenzug durch den Mangel auf der Seite des Subjekts B ein neues Begehrensverhältnis. Damit kann nun das Pendel mit der gleichen Logik zur anderen Seite ausschlagen, theoretisch beginnt eine Bewegung *ad infinitum* – und zwar ohne damit etwas Neues zu zeigen. Das Objekt zirkuliert nur endlos im Spannungsverhältnis des Begehrens, das auf zwei Instanzen verteilt in einer Opposition entfaltet wird.

Ausgerechnet in dieser Endlosigkeit steckt dabei das Desiderat der besagten narrativen Struktur aus Anfang, Mitte und Schluss. Das weitere Problem der zyklischen Werte und die damit zusammenhängenden Wertebegriffe muss dazu hier nicht weiterverfolgt werden, da es umgekehrt darum geht, das narrative Desiderat der strukturellen Abgeschlossenheit mit dem diesen Begriffen vorgelagerten Konzept des Begehrens und seiner Energetik in den Blick zu nehmen. Denn während in der endlosen, geschlossenen Zyklizität der Objekte streng genommen statt einer Geschichte nur ein fortlaufendes, letztlich wenig ereignishaftes Geschehen entstehen kann, in dem

man einen Schluss setzen muss, um die Pendelbewegung der Begehrendynamik zum Stillstand zu bringen, erweist sich das Begehren selbst als Ereignis, sobald es zu einer eigenen, dynamisch wahrnehmbaren Qualität wird. Eben dies ist der Fall, wenn das Begehren als Wunsch erscheint. Darum ist für das Folgende der einfache, narratologische Begriff des Begehrens durch das Konzept des Wunsches zu ergänzen (vgl. allgemein Fehige/Weiss 2004; siehe unten). Als These formuliert: Während sich die narrative Struktur aus Anfang, Mitte und Schluss durch das Begehren nur in Verbindung mit einer abschließenden Setzung ergibt, zeigt sich das dahinterstehende narrative Desiderat im Wunsch, der zum Konzept des narrativen Endes führt.

Vorläufig müssen dazu reichlich vage Hinweise genügen: Im Unterschied zum Begehren stellt der Wunsch nicht nur den imaginativen Entwurf des begehrten Objekts dar, sondern umfasst dazu auch noch die Erfahrung und Reflexion des Begehrens selbst. Im Wunsch nach dem Objekt wird das Begehren nicht abschließend befriedigt, sondern das Begehren kann selbst genossen und angesichts einer idealisierten Form des Objekts in seiner energetischen Dynamik auf Dauer gestellt werden. Diese Ästhetisierung ist indes zugleich Ausdruck einer Spiegelungsfunktion, weil sich derart zunehmend zeigt, dass sich das Subjekt auch im vermeintlich einfachen Begehren eigentlich immer schon selbst genießt. Ein Subjekt, das begehrt, ist damit seinerseits bereits Objekt eines zunehmend autonom anmutenden Begehrensvermögens. Weiter heißt das: Wer etwas begehrt, der entwirft sich das Ziel seines Begehrens nicht bloß als Objekt, sondern in diesem Objekt spiegelt sich auch jener Wunsch paradigmatisch, der die Erfüllung des Begehrens mit enthält. Und wenn sich das Subjekt am Ziel seiner Wünsche sieht, dann schließt sich ein Kreis, denn das Subjekt begegnet sich selbst am Ende in seinem Wunschobjekt tatsächlich auf eine unvermutete, ereignishaft Weise wieder. Wo also das narratologisch-motivationale Begehrenskonzept in seiner geschlossenen Zyklik nur durch einen Schluss gestoppt werden kann, führt der Begriff des Wunsches zum eigentlich narrativen Ende.

Im Ergebnis bedeutet das einerseits für die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt: In der abschließenden Begegnung mit dem Wunschobjekt wird dem Subjekt klar, dass es selbst das eigentliche, erste Objekt des Begehrens ist. Die narrative Dynamik, die zur Ausbildung des Dreischritts von Anfang, Mitte und Schluss führt, setzt nicht erst beim Subjekt an, das handelt. Ihren energetischen Anfang bildet das Begehren, über das sich die Handlung entfaltet. Andererseits zeigt sich so mit Blick auf diese Handlung als ganze, dass die Figuren in ihr nicht, gewissermaßen vom Subjektbegriff aufsteigend, mit Personen zu verwechseln sind, sondern dass sie umgekehrt vom Subjektbegriff absteigend erst als objektive Figurationen des Begehrens lesbar werden. Erst über das Begehren tut sich die eben angedeutete, fortgesetzte dialektische Ausdifferenzierung auf, die schließlich zum Wunsch führt: jene zwischen Subjekt und Objekt, die sich weiter in das Begehren als Handlungsantrieb auf der *histoire*-Ebene und den Wunsch als dessen Interpretation durch die *discours*-Ebene ausdifferenziert. Ob diese Dialektik die Imaginationenprozesse der Erzählung, jenseits des Konzepts vom syntagmatischen Schluss, über die Aufhebung des narrativen Dreischritts in dessen wunschgemäßem, paradigmatischen Ende tatsächlich als Ganzes zu fassen vermag, wäre nun entsprechend dieses Modells zu prüfen.

Damit endlich zur angekündigten, resümierenden Erzählung. Zur gezielten Akzentuierung ihrer Narrativität wird diese, gegen die Gepflogenheiten wissenschaftlicher Zusammenfassungen, im Narrationstempus, d. h. im Präteritum wiedergegeben. Besonders interpretationsrelevante Stellen sind durch den Wechsel ins Präsens markiert.

Es war einmal ein König, der hatte eine Tochter, die geradezu als das ganzheitliche Wunschbild weiblicher Schönheit gerühmt wurde (*ir lip / stuont ze wunsche garwe, / daz man sich in ir varwe / volleclîche mohte ersehen. / die schæne an wîben kunden spehen, / die jâhen ir des besten / [...] / swaz mannen an wîben wol behaget, / dâ was si vollekomen an.* V. 4–13). Ihrer Bitte entsprechend, hatte der König die Schöne für denjenigen als Preis ausgelobt, der sich in den an seinem Hof stattfindenden Turnieren als der

Beste erweisen sollte. Die Kampfspiele begannen im Mai. In ihnen zeichnete sich nun ein Ritter namens Arnold besonders aus, der als idealer Minneritter am Hof erscheint (V. 35–38): Von schöner Gestalt, auf einem Pferd mit einer *covertiure* (V. 47) *grüene alsam ein gras* (V. 46) reitend und in ebenso grünen Samt gekleidet, tritt er auf und im Kampf ist er beständig so erfolgreich, dass der König ihn schon bald an seine Tafel einlädt und neben der Königstochter sitzen lässt.

Den Höhepunkt des gemeinsamen Mahles bilden schließlich die erlesensten Birnen, die man auf der ganzen Welt finden konnte, und die sich die Paare an der Tafel jeweils teilen sollen. Doch diese Teilung des Ganzen schlägt fehl: Anstatt die für das designierte Paar vorgesehene Birne der höfischen Etikette entsprechend zu schälen und der Prinzessin ihre Hälfte zuerst zu servieren, schneidet der Ritter die Birne mit dem Messer grob in zwei Stücke und stopft sich eines sofort ganz in den Mund. Erst dann legt er den anderen Teil der Königstochter vor – und dies offenbar auch noch ungeschält.

Dass es sich bei dieser Tat um einen ebenso bäuerlichen (vgl. V. 86) wie unbedachten (vgl. V. 89) Akt handelt, vermerkt der Erzähler ausdrücklich. Aber auch die Königstochter kommentiert den Formverstoß entsprechend, indem sie den Ritter bei den nun wiedereinsetzenden Turnierhandlungen lauthals als *schafaliers ungefuoc, / der die halbe biren nuoc* (V. 107f.) titulierte. So wandelte sich der Versuch Arnolds, im Turnier Ehre und damit die schöne Königstochter zu erringen, in die Schande einer öffentlichen Niederlage, und ebenso gedemütigt wie zornig kehrte der grüne Ritter, inzwischen *schamerôt* geworden (V. 118), nach Hause zurück.

Nun hatte Arnold indes einen klugen Knecht, Heinrich mit Namen, der Rat wusste und zu einer List in Form eines Gestaltenwandels riet. Sein Herr möge sich in das dürftige Gewand eines Narren kleiden, mit Schmutz beschmieren, sich überhaupt gänzlich närrisch betragen und sich so an die Tafel des Königs zurückbegeben. Sprechen solle er dabei nicht, aber möglichst wild umherlaufen, so die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Nähe

der Königin suchen. Alles, was ihm auf diese Weise an Aventiuren widerfahre, möge er schließlich ihm, seinem Knecht, erzählen.

Entsprechend dieser Anweisung führte Arnold in der Gestalt des stummen Narren ein unerhörtes Spektakel auf, bis eines Abends eine der Jungfrauen der Königstochter den kaum bekleideten Mann draußen herumliegen sah und ihn auf Geheiß ihrer Herrin zum Zeitvertreib in deren Gemach holte. Hier gebärdet sich der Narr wieder in ungezügelter Wildheit, tollt nun aber nicht nur nackt vor den Damen herum, sondern steht schließlich mit einer unverhüllten Erektion vor ihnen.

Das vom Erzähler recht ausführlich metaphorisch herausgestellte Geschlechtsteil weckt an dieser Stelle in märentypischer Folgerichtigkeit das Begehren der Prinzessin. Sie befiehlt all ihren Damen, den Raum zu verlassen und bittet ihre Kammerfrau um Hilfe. Sie möchte nämlich ihre Lust diskret mit Hilfe des stummen Narren befriedigen. Dazu weiß die Kammerfrau Rat, den sie sofort in die Tat umsetzt. Sie bugsiert den Narren, der sich auch im Bett ungemein dumm anstellt, eigenhändig im Schoß der Königin und sorgt mit Hilfe eines Stockes für den beim Geschlechtsakt technisch nötigen Bewegungsablauf, indem sie den Narren unentwegt damit ins Gesäß sticht. Bei dieser Verrichtung zeigt sich, warum auch die Kammerfrau mit einem Namen eingeführt wurde, der nun im für das Begehren entscheidenden Moment ausgerufen wird. Weil der Narr sich ausgerechnet dann nicht mehr rühren will, als die Lust der Königstochter ihrem Höhepunkt zustrebt, feuert die Königstochter ihre Kammerfrau an: *stüpfā, maget Irmengart, / durch dīne wīpliche art, / diu von geburt an erbet dich, / sō reget aber der tōre sich* (V. 385–388). Und Irmengart führt mit dem Stock die nötige Dynamik herbei. Nach vollbrachter Tat wird der Narr aus der Kemenate geworfen. Er macht sich auf, seinem Knappen Heinrich alles genau zu erzählen.

Nun war die Reihe wieder am Ratgeber des Ritters: Heinrich erklärte Arnold, er möge ins Turnier zurückkehren, und wenn die Königstochter ihn nun wieder verhöhnen sollte, möge er mit der Koitus-Formel *stüpfā, frouwe*

*Irmengart* (V. 425)<sup>10</sup> antworten. Genau so geschah es. Die Prinzessin erkannte beschämt, wer der Narr gewesen war und heiratete auf den Rat ihrer Kammerfrau hin den Ritter, um den drohenden Skandal zu vermeiden. Ein ideales Paar wurden die beiden aber nicht, denn Arnold blieb seiner Frau gegenüber misstrauisch. Es folgt ein Epimythion, in dem der Erzähler seinem Publikum einen lapidaren Rat erteilt: Alle Frauen mögen sich die Königstochter als ein Negativbeispiel nehmen und sich nicht durch ihr Begehren zur List gegenüber den Männern verleiten lassen. Für alle Männer lautet der Rat schlicht, dass diese sich als Minneritter allzeit um tadelloses Verhalten bemühen sollen. Mit der Verfassersignatur, dem Namen Konrads von Würzburg, schließt der Text in A.

Die Zusammenfassung zu dieser nur 515 Verse umfassenden, kleineren Erzählung fällt, weil sie selbst wenigstens in Phasen gezielt narrativ präsentiert wurde, recht lang aus. Die Präsentationsform hat sich dabei bemüht, dem Frageinteresse nach dem Erzählganzen gerecht zu werden, darum konnte sie sich nicht mit einer Abstraktion der Handlung im Sinne des technischen Verständnisses der *histoire*-Ebene begnügen, in dem Handlung zum Handeln reduziert wird: Auch die Reden und Beschreibungen, die man im modernen, narratologisch-differenzierten Verständnis theoretisch dem narrativen Diskurs zuordnen möchte, gehört aufs Ganze gesehen ebenfalls der Handlung an. Es ist für die Geschichte jenseits des Geschehens im Ganzen der Erzählung entscheidend, was die Figuren sagen, wie sie aussehen, wie sie sich gebärden, womit sie agieren: weil diese immanente Sprachlichkeit der Darstellung (Schnyder 2000, S. 277; Kiening 2019, S. 321) bei der Lektüre sofort intuitiv deutlich ist, ergibt auch der erste Blick auf die Erzählung bereits einen relativ komplexen Befund.

Dagegen kommt die narratologisch strengere Frage nach der technischen Logik zu einem deutlich knapperen Resümee, weil sie eine grobe Ebenenteilung ansetzt. Strukturiert wird das Geschehen aus einer solchen Sicht durch ein vereinfachtes, syntagmatisches Schwank-Schema aus Zug und Gegenzug, in dem die Schädigung des Mannes in einem ersten Teil

durch die Worte einer Frau vermittelt einer Gegenlist im zweiten Teil vergolten wird (vgl. zuletzt Haferland 2019, S. 436–439). Derart würde also, um den klassisch narrativen Dreischritt zu erhalten, ein Ausgangszustand angesetzt, demgegenüber ein Mangel erzeugt und dann der Ausgangszustand restituiert (vgl. Dahm-Kruse 2018, S. 25f.). Doch schon wenn man zugesteht, dass die Gegenlist etwas Spiegelbildliches hat, zeigt sich, dass der Schwank gar keine solche, bloß syntagmatische Struktur darstellt. Er beruht vielmehr auf einem paradigmatischen Trick, demzufolge das Subjekt im ersten Teil der Geschichte handelt und sich im zweiten Teil in dessen spiegelbildlicher Replik verfängt.<sup>11</sup> Das Subjekt wird also nicht nur mit seinen eigenen Mitteln geschlagen, es schlägt sich vielmehr selbst, genauer noch, seine Mittel schlagen geradezu auf das Subjekt zurück. Derart wird im zweiten Teil des Schwankes aufgedeckt, dass auch das syntagmatisch handelnde Subjekt des ersten Teils bereits ein Objekt des Paradigmas war.

So besteht schon die sogenannte List des Ritters Arnold, mit der er auf die Verspottung durch die Königstochter reagiert, gerade nicht in einer aktiven Gegenstrategie,<sup>12</sup> sondern nur darin, sich vollends zu jenem passiven Objekt zu machen, das er schon von Anfang an war. Und diese Re-Objektivierung der Figur beginnt nicht erst in dem Moment, als er zum Gegenstand des Spottes, d. h. zu einem Objekt der verhöhnenden Sprache wird. Gleichwohl wird der Objektstatus erst durch seine Verkleidung nachdrücklich inszeniert. Als stummer, namenloser Narr ist Arnold ein durch und durch t ü c k i s c h e s O b j e k t im Sinne der modernen Objekt- und spätmodernen Ding-Theorie (vgl. die Nachweise in Bleumer/Thinius 2024), das mittels seiner konsequent unberechenbaren, rein mechanischen Missachtung der höfischen Ordnung eine harmlos anmutende Belustigung hervorruft. Bei diesem Narren handelt es sich um eine rein technische Störung, die spielerisch einen Bruch mit der höfischen Ordnung anzeigt. Über diesen Bruch gewinnt das Objekt jedoch zusätzlich eine ästhetische Funktion. Der Narr ist von allen praktischen Zwecken freigestellt, er ist ein reiner Gegenstand

der Betrachtung, sozusagen ein ästhetisch autonomes Objekt vor dem Zeitalter der modernen Kunst im Sinne einer ›Anderen Ästhetik‹ (vgl. bilanzierend Gerok-Reiter/Robert 2022).

Die erzählstrategische Funktion dieser völligen Dysfunktionalität des tückischen Objektes erweist sich im zweiten Teil des Schwanks insbesondere im sexuellen Akt, als die Figur im entscheidenden Moment nicht tut, was sie soll, und erst durch die anfeuernden Rufe der Königstochter und die tatkräftige Hilfe der Irmengart in Bewegung gehalten wird. Durch die Passivität und Inaktivität des Narren erscheinen hier auch die Frauen als Objekte. In einer Art Installation *der frouwen bæse tücke* (V. 482) treten sie zu Teilen eines neuen Ganzen zusammen, einer regelrechten Lustmaschine, die keine aktiven Subjekte mehr kennt (vgl. tendenziell Gephart 2006, S. 93), sondern in der alle Figuren zu Elementen eines technischen Funktionsganzen werden, das durch das Begehren angetrieben und beherrscht wird.

Für den Ritter Arnold ist diese technische Funktionalisierung gleichwohl wenig lustig, denn jenes närrische Objekt, als das er hier kalkuliert für die Frauen sichtbar wird, war er schon immer. Die Verkleidung zum Narren stellt demnach eine Metamorphose dar, die in der Entblößung zeigt, was ein Ritter wie dieser eigentlich immer schon ist: ein Objekt eines übergeordneten, höfischen Minneparadigmas. Als Minneritter war Arnold ins Turnier gezogen, als solcher hatte er sich technisch durch seine Siege im Kampf ausgezeichnet; doch hatte das Bild des schönen, grünen Ritters einen abschließenden Fehler, der im Kontext des Mahles in der Gegenüberstellung mit der Prinzessin signifikant wird. Mit dem Fauxpas an der Tafel, der groben, unhöfischen Behandlung der Birne am Tisch des Königs, offenbart sich, dass der Ritter schon seinem eigenen Wunschbild nicht entspricht. Gespiegelt in der Schönheit der Prinzessin ist dieses Wunschbild sogar paradigmatisch anwesend. Das heißt aber: Auch die Königstochter ist von Anfang an ein dezidiert ästhetisches Objekt. Als solches hat gerade sie weder hier noch irgendwo im Text einen Namen.<sup>13</sup>

Die Dialektik von Subjekt und Objekt, syntagmatischem Handeln und paradigmatischer Handlung, ist also überall wirksam, daher kann sie auch über das Verhältnis von Öffentlichkeit und Heimlichkeit ausgespielt werden (Schnell 2001, S. 308). Die Prinzessin wird als objektiviertes Ziel des höfischen Wunsches inszeniert, das auch den Ritter Arnold längst schon objektiviert hat. Gehorsam folgt der Ritter von Anfang an den Regeln des höfischen Paradigmas, die ihn mechanisch bestimmen. Sein signifikanter Fehler besteht am Ende darin, stärker seinem Begehren nach der Birne als dem höfischen Wunsch zu folgen. Spiegelbildlich, nur durch die Wendung von der Öffentlichkeit zur Heimlichkeit mit größerer Evidenz, folgt im zweiten Teil auch die Prinzessin ihrem Begehren und verstößt ihrerseits, indem sie sich diskret durch den verdrehten Narren befriedigen lässt, gegen das höfische Wunschbild, das sie vertreten soll. Die Parallele ist auch sprachlich deutlich, denn so wie die Birne *ungeschelt* (V. 90) bleibt, *nâch gebiureschlicher art* (V. 86) geteilt und vom Ritter *nach eines vrâzes site* (96) verschlungen wird, so wird auch der Narr als ›grober Klotz‹ (*ungefüege[r] stampf*, V. 341) oder *ungefüege[r] slûch* (V. 365) bezeichnet und vom Erzähler selbst in Metaphern bzw. Vergleichen regelrecht verspottet, fast so, als wolle diese Diskursinstanz mit den Worten der Prinzessin aus der Handlung in Konkurrenz treten.

Wie diese sprachlichen Parallelisierungen bereits zeigen, hat die Objektivierung der vermeintlichen Subjekte einen deutlich diskursiven Anteil. Genauer gesagt, unterliegt auch die Sprache der Gestalten derselben dialektischen Grundfigur wie die Subjekt-Objekt-Relation der dargestellten Handlung. So scheint anfangs noch die Regel zu gelten: Wer spricht, ermächtigt sich als Subjekt über ein Objekt. In diesem Sinne stellt die öffentliche, verspottende Rede der Prinzessin den Ritter bloß, der danach nur noch das tut, was sein Knecht Heinrich in seiner Rede vorgibt, und sich entblößt. Nicht einmal die List Arnolds ist seine eigene. Er selbst verstummt und hat schließlich auch bei seiner Rückkehr in die Öffentlichkeit keine eigene Sprache mehr: Auf Geheiß seines Knechts wiederholt er nur noch wörtlich,

was die Prinzessin in der Nacht ihrer Kammerfrau zugerufen hat. Er bleibt ein sprachloser Narr.<sup>14</sup> War der Ritter anfangs ein Objekt der Prinzessin, so führt danach der Knecht Heinrich Regie.

Das Pendant zum Knecht Heinrich stellt auf der Seite der Prinzessin zweifellos die Kammerfrau Irmengart dar. Auch sie wird diskursiv durch den Namen markiert, der sie in der Erzählung über ihre anonyme Herrin hinaushebt. Wie Henrich ist auch Irmengart nicht nur eine Helferin des Subjekts, sondern eine Figur, die hilft, das Subjekt, dem sie vermeintlich dient, vollends ins Objekt zu verwandeln. Ihre narrative Relevanz ist erheblich: Indem sie ihrer Herrin nicht nur mit Rat, sondern auch mit Tat zur Seite steht, erzeugt sie nämlich nicht nur diskursiv ein Bild, sondern wird selbst zum Teil dieses Bildes im Punkt seiner narrativen Energetik. Damit ist Irmengart zwar eine Instanz des syntagmatischen Handelns, dieses Handeln erweist sich aber als Ganzes wiederum als paradigmatisch wirksame ›Begehrensmaschine‹ (vgl. Deleuze/Guattari 2021 [1972], S. 7–63; Heiland 2015, S. 202).

Mit Blick auf die Bilder, die diese Maschine hervorruft, fällt die Deutung nicht schwer. Getrieben von der eigenen Lust, die das Bild des erigierten Phallus offenbar mechanisch entfesselt hat, gebärden sich die Königstochter und die unablässig zustechende Kammerfrau Irmengart nicht weniger närrisch als der Narr. Während die Frauen noch meinen, sich eines Toren zu bemächtigen, hat sich die Torheit längst schon ihrer bemächtigt. Das – wenn man so will – nackte und rohe Begehren findet hier ins Bild und erfährt eine intensive Steigerung, weil es wie in einer mechanischen Objektinstallation dynamisch vor Augen tritt, in der es keine Subjekte mehr gibt, dafür aber die Torheit selbst als Qualität deutlich wird.

Damit zeigt das intensive Bild im Vergleich zur Bildlichkeit des ersten Teils nicht nur einen Unterschied zwischen den Phantasmen, sondern auch in ihrer Produktionsweise an. Das Bild wird zu einer lebendigen Form, die Qualitäten augenfällig macht, aber auch das Problem der technischen Blind-

heit für solche Qualitäten inszeniert. Wo das reine Begehren herrscht, endet die Dialektik von Subjekt und Objekt in einer vollständigen Objektivierung des Ganzen. Und derart umfassend objektiviert kann das Ende als ein Schluss interpretiert werden. Nachdem die Lust der Prinzessin befriedigt worden ist, wird der Narr kommentarlos ein für alle Mal entsorgt. Dagegen hat der Ritter Arnold die Königstochter anfangs nie einfach nur begehrt, er hat sie sich gewünscht. Die nicht zuletzt imaginationstheoretisch so wichtige Unterscheidung zwischen Wunsch und Begehren, die einen Übergang zur Qualität des Ganzen eröffnet, zeigt sich im Rückblick sogar in geradezu klassischer Weise.

Mit der Engführung Giorgio Agambens von historischer Imaginations-  
theorie, mittelalterlicher Liebespoesie und psychologischer Objekttheorie  
gesagt (2005, S. 30–56, 116–121, 204–207): Ästhetische Objekte, die man  
begehrt, seien es moderne Kunstgegenstände oder die historischen Gestal-  
ten der höfischen Minne, werden dadurch zu Wunschobjekten, dass man sie  
nicht als real auffasst, sondern als Phantasmen festhält und an ihnen das  
genießt, was praktisch nicht zu erreichen ist. Das heißt auch historisch: Der  
Wunsch begehrt nicht einfach, der Wunsch verschiebt das Begehren selbst,  
mit dem Objekt, in den Bereich der Phantasie. Der Wunsch findet derart  
über das begehrte, freigestellte Objekt zum Ursprungsort der Ästhetik. Er  
bringt das ästhetische Objekt als solches hervor, indem er anhand des Ob-  
jekts etwas zum Vorschein bringt, was nicht allein technisch begriffen wer-  
den kann und doch erst in seiner technischen Objektivierung gleichsam aura-  
tisch als Qualität mit aufleuchtet (vgl. Benjamin 2021 [1936], S. 477–481).

Darum kann Heinrich, wie ein idealer Minnediener, die schöne Königs-  
tochter sehen, aber ihre Schönheit doch nie erreichen. Näher als bis an ihre  
Seite an der Tafel des Königs vermag er dem Wunschbild nicht zu kommen.  
Und indem er selbst den Wunschtraum von der Vereinigung mit der Prin-  
zessin zerstört, bleibt das von ihr vertretene Wunschbild unangetastet: *ir  
lîp / stuont ze wunsche garwe, / daz man sich in ir varwe / vollecliche  
mohte ersehen* (V. 4–7). Diese Formel ist wörtlich zutreffend, denn nur im

Blick lässt sich endlos jene Qualität genießen, die am Objekt ästhetisch idealisiert worden ist und in der Minne eigentlich gewünscht wird. Wenn dagegen das Begehren regiert, wird das im Blick erscheinende Bild jenseits seiner Ästhetik wieder zum Objekt konkretisiert, und damit kommt eine Zeitlichkeit ins Spiel, indem mit dem schönen Traum Schluss gemacht wird.

### 3. Die ungeschälte Birne und der grobe Klotz: Das Ende des Bildes und das Ganze der Metonymie

Genau zwischen der Endlosigkeit des Wunsches und dem Schluss des Begehrens liegt das ambivalente Konzept des narrativen Endes. Diese Ambivalenz zeigt sich nach dem Gesagten insbesondere an drei Stellen, einerseits in der diskursiven Schlussformel des Textes und andererseits in dem vorläufigen, objektiven Endpunkt der Handlung und ihrem objektiven Gegenstück: der Birne im ersten und dem Stock im zweiten Teil.

Im Schluss erhält sogar noch der Diskurs des Erzählers – wie die Figuren der Handlung, Arnold, Heinrich und Irmengart, die dazu beitragen, das anonyme Wunschbild der schönen Königstochter besser zu verstehen – einen Namen: *von Würzburg maister Kuonrat / kan iu anders niht verjehen. / got lâze uns allen wol beschehen* (V. 513–515). Als Verfassersignatur verstanden, hat diese Namensnennung in der frühesten Forschung regelrechte Empörung ausgelöst, weil damit »das gedicht dem Würzburger geradezu aufgelogen sei«.<sup>15</sup> Die Signatur mag man derart aus sprachstilistischen Gründen getrost für einen Witz halten, aber gerade dessen negative Pointe indiziert wiederum die ästhetische Eigenart der narrativen Komposition als Ganzes. Sie liegt so auch dem Namen nach in einer ausgeprägten Bildintensität. Auch wenn diese Bildintensität in ihrem eigentümlichen Realismus gegenläufig zur hochgradig metaphorischen Ästhetik Konrads funktioniert, der Name also gewiss eine Fiktion darstellt, ist diese Intensität doch nicht weniger phantasmatisch.

Wie in einer Inversion von Konrads lichthaft-metaphorischen Schönheitsumschreibungen leuchtet das Wunschbild der Königstochter anfangs nicht nur nicht auf, es bleibt letztlich sogar gänzlich im Dunkeln. Die Schöne ist anfangs ebenso namenlos wie unsichtbar, ihre Schönheit spiegelt sich lediglich im Bemühen des grünen Ritters Arnold, ihrem unsichtbaren Bild gerecht zu werden. Doch ebenso wie dieses unsichtbare Idealbild allein schon durch die Sprache der Schönen Risse bekommt, sobald sie den Ritter zum Objekt ihres Spottes macht und unschön aus der Rolle fällt, so wird auch der Ritter nicht etwa äußerlich beschrieben. Vielmehr tritt er zunächst eher über eine Farbsignatur denn als Gestalt in Erscheinung: als der grüne Ritter einfach rot wird. Dass es sich bei diesem Kippphänomen um seine Signatur handelt, zeigt sich im komplementären Farbeffekt, der sich an der Gestalt der Königstochter vollzieht, nachdem die Enthüllung ihres sexuellen Treibens öffentlich angedroht wurde: Sie errötet nicht einfach (vgl. Tschachtli 2018, S. 159f.), sie wird auch grün (vgl. Kiening 2019, S. 319–321). Mehr noch: Ihre Farbsignatur enthält sprachlich die wohl kleinste rhetorische Intensitätsformel, die auf die Farbqualität bezogene Hyperbel, in der mehr gesagt wird, als oberflächlich gesehen werden kann. Ließ sich der grüne Ritter anfangs noch mit einem einfachen Vergleich veranschaulichen (>grün wie Gras<), ist das Grün der Prinzessin von einer geradezu unbeschreiblichen, nämlich energetisch gesteigerten Qualität (*si wart noch grüener dan ein gras*, V. 453).

Das energetische Verfahren der Hyperbel steht traditionell in Verbindung zur *amplificatio*. Wie zur Illustration dieses systematischen Zusammenhangs expandiert die ästhetisch verknappte Zeichenhaftigkeit schlagartig in der Metamorphose des Ritters zum Narren. Nicht nur, dass der Erzähler dessen knappe Kleidung und sein schmutziges Äußeres beschreibt, der Narr wird in seinen Handlungen mit einer ganzen Reihe von Metaphern und Vergleichen überzogen, die ihn selbst zu einer rhetorisch intensiven Bilderescheinung machen. Dieses Gebilde des Narren ist ein ästhetisch hochwirksames Objekt, weil er nicht nur im sprachlichen Sinn, sondern in einem

ganz konkreten Sinne lebendig erscheint. Der Narr ist die konkrete Verkörperung einer Wortfigur, er spielt das Konzept des wilden Bildes, der *enérgeia* oder Bilddynamik wörtlich aus, indem er wild herumtollt und im Kreis herumläuft und aus jeder zweckrationalen Einordnung herauspringt.<sup>16</sup>

Als derart schwankende Gestalt, als morphologisch dynamisches, kreisendes Phantasma oder auch als lebendige Form ist der Narr aber nur ein qualitatives Gegenstück zum Ganzen der Birne, in der sich die Möglichkeiten des Endes spiegeln, während mit dem Narren letztlich technisch wie mit der rohen Birnenhälfte Schluss gemacht wird. In der Birne, deren Erscheinung am Tisch, als abschließender Höhe- und Endpunkt des Mahles, sorgfältig inszeniert wird, ist bereits das enthalten, was sich in einer Antipointe als rationaler Schlussformel des Erzählens nur negativ formulieren lässt. Die Birne ist ein dezidiert ästhetisches Objekt: ein Objekt des gemeinsamen, ganzheitlichen Genusses, über das alle höfischen Wünsche des gesamten Speiserituals pointiert werden. Ihre Bedeutung wird hyperbolisch hervorgehoben. Es handelt sich um die besten und erlesensten Birnen der ganzen Welt (V. 76f.), die den Schlusspunkt des Mahles bilden. Diese Bedeutung als Höhe- und Endpunkt wird nicht dadurch zugänglich, dass man die Birne begehrt und vertilgt, sie liegt in der bekannten Paradoxie des geteilten Genusses.

Genuss ist ein ästhetischer Zentralbegriff (vgl. Jauß 1977, S. 56–63; kritisch Becker/Mohr 2012, S. 17f.). Der Genuss meint eine ästhetische Einstellung, er macht die Birnen zu Wunschobjekten, deren Idealität so geteilt werden kann, wie der Akt der Teilung und Zurichtung als Speise zuvor zelebriert wird. Dann lässt sich nämlich gemeinsam mehr genießen als die Summe der Teile, nämlich das Ganze des Wunsches, das in der Wirklichkeit der Objekte und des Begehrens, das sie auslösen können, noch nicht zu haben ist.

Der Wunsch, so zeigt sich hier, ist eine ästhetische Variante der Metonymie. Für die Theorie der Ganzheit darf die Metonymie als Basistropus gelten, über dessen Eigenart man sich eigentlich nicht genug verwundern kann.

Die Teil-Ganzes-Relation mag heute nach einem technischen Zusammenhang klingen, aber ist doch nicht im Mindesten differenzlogisch zu verstehen. Im Teil ist nämlich immer schon der Begriff des Ganzen impliziert. Das Segel ist nicht ein technischer Bestandteil des Schiffes, es ist ein Teil des Schiffes als Begriff, deshalb denkt man beim Segel unweigerlich an das Schiff als Ganzes, so wie man beim kleinen Finger an die ganze Hand oder beim Vers an das Ganze des Gedichts denkt. Der Teil kennt derart begriffsrealistisch gesehen keine Differenz, er kennt nur Ganzheiten, der Begriff des kleinen Fingers impliziert notwendig den Begriff der Hand als größerer Ganzheit.

Und ebenso gilt für die hier aufgetragene, erlesene Birne: Sie steht metonymisch als Teil für das Ganze – einerseits durch den Akt ihrer Teilung für das Ganze des idealen Paares von bestem Ritter und schönster Prinzessin, andererseits aber auch als Ende und Höhepunkt für das Ganze des vorherigen Mahles als symbolischer Handlung. Denn das geteilte Mahl ist als Ganzes wiederum im Teilaspekt der geteilten Speise enthalten und bezieht von hier seine paradoxe semantische Grundoperation. Insbesondere aus dem ›Engelhard‹ Konrads von Würzburg, aus dem Motiv der symbolischen Freundschaftsprobe mittels eines Apfels, ist sie bestens bekannt, wenn sie hier nicht sogar bis ins Detail parodiert (vgl. Wailes 1974, S. 109f.; Matejovski 1996, S. 241f., 246; Schiendorfer 1999, S. 473f.; Feistner 2000, S. 298f.) oder sogar kritisch weiterentwickelt wurde (vgl. Müller 1983/84, S. 294f., 300). So wie das griechische Wort *symbolon* ursprünglich auf die Teilung einer Erkennungsmarke bezogen war, die gerade dadurch, dass sie zerbrochen wurde, in jedem Teil das Ganze ihrer Bedeutung anzeigen konnte, so dient hier die symbolisch verstandene Teilung der Frucht dazu, in jeder ihrer Hälfte das Ganze der Minne anzuzeigen (vgl. Bleumer 2014, S. 101f.). In der symbolisch richtigen Teilung der Birne hätte also die Möglichkeit gelegen, mit der je halben Frucht das Ganze der Minne ästhetisch zugänglich zu machen.

Mit der falschen Teilung, dem groben Missverständnis der Birne durch den Ritter Arnold, wird dagegen mit dem symbolisch produktiven Bruch der höfischen Ordnung zugleich auch ein Riss in die Erzählung eingeführt, aus dem ihre Ambivalenz entspringt, sich also die fortgesetzte brüchige Finalität der Geschichte ergibt. Die Birne hätte ein ästhetisches Objekt sein können, an dem sich der Wunsch genießen lässt, doch ihre ästhetischen Möglichkeiten werden durch das Begehren vernichtet, als der Ritter sie gierig verzehrt. In diesem Verständnis hat die Forschung die traditionellen sexuellen Konnotationen des Birnenmotivs, die für die weitere Handlung evident sind, als die »Entdeckung des Begehrens« zur Genüge verfolgt (bes. Schnyder 2000).<sup>17</sup> Weitergehend wird man aber auch die damit einsetzende negative Dialektik von Begehren und Wunsch festhalten, die von der Erzählung bis zum Ende durchgespielt wird. So wie der Wunsch sich aus dem freigestellten Begehren am Objekt ergibt und die ästhetische Seite des Objekts konstituiert, deren Qualität genossen werden kann, so kann das ästhetische Objekt auch wieder das Begehren erwecken, d. h. seine Energie freisetzen und in seiner Qualität durch diese vernichtet werden. So wie die Birne anfangs für Arnold nur ein Mittel ist, seine Esslust zu befriedigen, so ist der Narr mit seinem Phallus – in grotesker Vergrößerung der Speise bei Tisch (vgl. Krohn 1991, S. 273) – nur ein Mittel der Lustbefriedigung der Königstochter. Damit vernichtet das Begehren schließlich sogar das Objekt selbst ebenso vollständig, wie Arnold seinen Teil der Birne schlagartig vertilgt. Die ganze, aufwändige Inszenierung des Narren als stummer, schmutziger, halbnackter Wüstling reduziert ihn zunächst immerhin noch auf den Phallus, der aber bereits nichts weiter als ein Werkzeug ist. Und bei seinem Einsatz zeigt sich, dass auch dieser Phallus nicht mehr wert ist als jener grobe Klotz, als der er vom Erzähler bezeichnet wird, oder auch als der Stock, mit dem Irmengart den Hintern des Narren traktiert. Er ist wie dieser in einem ganz technischen Sinne Bestandteil einer Begehrensmaschine. Wenn diese Maschine ihren technischen Zweck erfüllt hat, büßen der Narr und sein Phal-

lus sogar noch ihren Werkzeugcharakter ein. Zunächst durch den technischen Gebrauch um die ästhetische Qualität gebracht, verliert der Phallus dann auch seinen praktischen Wert. Er und sein Träger sind nur noch lebensweltlich wertloses Zeug, das man wie bedeutungslosen Abfall fortwerfen kann (vgl. Pomian 2013, S. 81, 92). Das ästhetische Objekt ist schließlich nicht einmal mehr Objekt, es liegt, nachdem es sogar noch seinen Zeug-Charakter eingebüßt hat, jenseits aller Möglichkeiten einer Objektsemantik.

#### 4. Die *machine désirante*, der Riss des Bildes und die brüchige Finalität

Der Mechanismus des Begehrens erweist sich durchaus auch für das Ende als fatal, weil er nicht nur den Begriff des ästhetischen Objekts vernichtet, sondern auch zu einem Riss in der metonymischen Denkform selbst führt. Das Teil steht hier nicht mehr für das Ganze. Man wäre beispielweise ein Narr, sich einzubilden, mit dem Phallus wäre das Ganze eines Mannes begehrt. Im Märe ist der Phallus jedenfalls nur technisches Werkzeug des Begehrens und als solches beliebig ersetzbar. Das Begehren befriedigt sich schon an zusammenhanglosen Einzelheiten, weil es außer sich selbst nichts Ganzes kennt. Darum kann die Erzählung mit der Darstellung der ›Begehrensmaschine‹ noch nicht aufhören, deren buchstäblich nackter Schluss, in dem die Frauen den Narren abservieren, wäre narrativ unbefriedigend, weil man in ihm den Begriff des Endes vermisst. Dies wird sogar auf der Ebene des Erzählens wahrnehmbar: Das Ende ist selbst hier Teil eines Wunsches, des narrativen Desiderats der Geschichte als Ganzheit.

Für das Ganze der Erzählung und die Frage nach ihrem Ende hieße das bilanzierend: ›Die halbe Birne‹, das ist nicht nur der Forschungstitel eines Textes und seiner Varianten, es ist auch die lebendige Formel für eine ästhetische Gebrauchsanweisung, wie die Erzählung insgesamt zum Genuss wird – und wie man narrative Komplexität kleiner Formen nicht reduzieren

sollte. Man sollte den Text nicht einfach begehrlieh lesen, ihn wie eine ungeschälte halbe Birne auf einen Schlag vertilgen. Man sollte nicht auf die absurd anmutende Wildheit des Narren und ihre obszöne, phallische Bilddynamik starren, um seine Sensationslust zu befriedigen. Wenn man so vorginge, hätte der Text einen Schluss, aber die Frage nach dem Ende der Erzählung in ihm hätte aufs Ganze gesehen keinen Sinn. Man würde derart nur im Banne der vordergründigen Evidenz stehen, wäre nicht lesendes Subjekt, sondern selbst ein Objekt seiner Leselust. Die *énérgieia* des Bildes würde zu jener Energetik des Begehrens verkürzt, die sich rein auf der *histoire*-Ebene hervorbringt.

Versteht man die Erzählung dagegen als ästhetisches Objekt, gewissermaßen als Wunschraum, in dem die Dialektik aus Subjekt und Objekt kraft des Begehrens über lebendige Formen dem ästhetischen Urteil sinnlich und reflexiv zugänglich wird, versteht man derart die Gegenstände und Figuren also nicht einfach als Elemente, die man technisch auffassen kann, sondern als paradoxe Teile, die als ästhetische Objekte immer schon Metonymien eines metaphorischen Ganzen und seiner Qualitäten sind, dann ist auch das Ende ebenso paradoxal: Es ist immer schon mehr und anderes als ein Schluss und kann jederzeit auftauchen. Die halbe Birne ist demnach in dem Moment, wenn sie geteilt wird, bereits eine ins ästhetische Objekt gefasste Metonymieformel für diese finale Paradoxie des Ganzen – oder zum Schluss dieser Skizze doch technisch pointiert gesagt: Für die brüchige Finalität eines intensiven Erzählens von schwankenden Größen, das in allen Schritten seine Arbeit am Paradigma pointiert.

Ästhetikgeschichtlich besonders interessant ist dabei zweifellos die in der Diegese auftauchende Variante der *machine désirante*, deren ästhetische Doppelkonstruktion man ausgehend vom französischen Sprachverständnis und dem bei der Begriffsbildung erneut wichtigen Abstand zum Deutschen verdeutlichen kann. Im Deutschen scheint das französische Wort *désirer* einen Doppelsinn zu besitzen, es ist nicht einfach übersetzbar. Das Verbum scheint durch die Ambivalenz zwischen Begehren einerseits

und Wunsch andererseits ausgezeichnet zu sein. Für die Dekonstruktion der Theorie des Begehrens nach Sigmund Freud hat sich dieser Doppelsinn unmittelbar verwerten lassen, was vor über 50 Jahren Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer berühmten Kritik des analytischen Denkens im Modell der *machine désirante* vorgeführt haben (2021 [1972], S. 7–63).<sup>18</sup>

Gezeigt wurde seinerzeit am Beispiel der Begriffsbildungen Freuds (vgl. ebd., S. 65–87) im Prinzip nichts anderes als die durchgreifende Macht des ästhetischen Prozesses selbst, die sich auch in der wissenschaftlichen Theoriebildung nicht eliminieren lässt: Die Kritik, dass Freuds psychologische Modellvorstellung des Wunsches von analytischen Projektionen abhing, machte auf einen Zirkel aufmerksam, der sich auch literaturwissenschaftlich nicht abschaffen lässt, sondern den es bei der Verwendung von Wunschkonzepten mit zu reflektieren gilt, um den ästhetischen Prozess als Ganzen zu erfassen. Sonst würde jene Schizophrenie, die analysiert werden soll, durch die Analyse nur fortgeschrieben.

Demgegenüber sollte bei Deleuze und Guattari die Wunschmaschine als ein universales, nicht-differenzlogisches, metonymisches Denk- und Imaginationsmodell gelten, in dessen unablässigen Bewegungen es zu »Zustände(n) von jeglicher Formbestimmung freier entblößter Intensität« (ebd., S. 26) kommt. Diese Modellvorstellung vermeidet nicht nur jene differenzlogisch blinden Stellen, durch die man diesseits des Wunsches zum Objekt des eigenen Begehrens wird. Sie löst auch das analytische Zeitproblem zwischen Anfang und Ende auf, weil die Teil-Ganzes-Relation auch temporal angesetzt wurde: In jedem Moment der besagten Intensitätserfahrung ist das Ganze gleichzeitig. Dabei betonten Deleuze und Guattari in wiederholten Argumentationsschleifen, dass die Wunschmaschine nicht als Metapher im differenzlogischen, realitätsabgehobenen Sinne, sondern diesseits der sprachlichen Repräsentation als realitätsstiftender und realitätserschließender Imaginationsmechanismus zu gelten habe. Der philosophische Diskurs wollte mit diesen Rekurrenzen zweifellos dem Umstand gerecht werden, dass sich der Wunsch nicht stillstellen, sondern nur analytisch stoppen lässt, daher

in seiner prinzipiellen Dynamik immer wieder akzentuiert werden muss. Sonst verwandelt er sich nämlich wieder in das Begehren, das jene Realitäts-spaltung hervorbringt, die man als Schizophrenie etikettiert hat. Die Ambivalenz zwischen Begehren und Wunsch bleibt so selbst lebendig.

Was derart aufs philosophische Große und Ganze gesehen gewiss anstrengend klingen mag, scheint indes nur das normale Geschäft des Erzählens auch in der Kleinepik zu sein. Deren anfangs konstatierte Ambivalenz als lebendiger Form, die in der ›Halbe Birne‹ zum Eindruck eines fortgesetzten Risses in der Evidenz und im Erzählprozess schließlich zu einer im Ende pointierten, brüchigen Finalität führt, dürfte sich jedenfalls in diesem Sinne beschreiben lassen. Freilich wird man dann, wie bei der Teilung der Birne, bei der analytisch-narratologischen Aufteilung in *histoire* und *discours* vorsichtig sein müssen. Mit Blick auf das diegetisch in der Kammer der Königstochter konkretisierte Paradigma der bloßen ›Begehrensmaschine‹ aus dem nackten Narren, der lüsternen Prinzessin und der hilfreichen Kammerfrau gewinnt dieser Riss die Gestalt eines manifesten Bruchs mit dem höfischen Wunsch, und dies in signifikanter Weise: Wer auf das Bild des evident wilden Treibens blickt, schaut gleichsam durch jenen Riss im höfischen Anschein hindurch, der sich anfangs mit dem signifikanten Bruch mit der höfischen Ordnung im Fauxpas an der Tafel auftut. Er entdeckt damit analytisch eine Art Schizophrenie des Höfischen. Allerdings geht es beim Blick in die Kammer der höfischen Abgründe nicht um nur um eine negative, bloß analytische Kritik des Begehrens (bes. Müller 1984/85, S. 290f.; Krohn 1991, S. 272), es geht vielmehr auch um eine Restitution der höfischen Normen (vgl. Schnell 2001, S. 309), die auf eine positive Kritik des Wunsches über sein Gegenbild durch das Erzählen hinausläuft.

Diese positive Kritik ist wesentlich ästhetisch, d. h. in ihr lässt sich der ästhetische Prozess selbst als ganzer durchschauen, ohne damit dieses Ganze vom dargestellten Einzelfall her in Frage stellen oder analytisch spalten zu müssen. Das brüchige Ende der ›Halben Birne‹ basiert daher wieder auf dem Wunsch, der das Ganze der Erzählung immer schon zu jeder Zeit bestimmt

hat: Dieser Wunsch wurde über das Begehren nur deshalb so sorgfältig dekonstruiert, um ihm am Ende seinen eigentlichen Ort zuweisen zu können. Dieser Wunsch erweist sich im Ende als Vater des narrativen Gedankens. Auch im narrativen Kontext dieses eigentümlich kleinepisch-schwankhaften Arrangements ist die *machine désirante* im vollen Sinne eine große Wunschmaschine.

So bilden die beiden Teile des Ehepaares zwar, wiewohl sie gleich sind, durch das Begehren letztlich eine Oppositionsbeziehung und kein Ganzes. Der Riss zwischen den adeligen Eheleuten ist unheilbar. Arnold bleibt gegenüber der Königstochter dauerhaft argwöhnisch (V. 481), ja sie bleibt ihm für alle Zeit verhasst (V. 498), wobei sie in ihrer *grôze[n] leckerheit* (V. 496) weiter nur ein Warnbild für seinen eigenen, signifikanten Bruch mit dem höfischen Ideal angesichts der leckeren Birne abgibt. Die Einsicht in diesen unheilbaren Riss, die das Epimythion mit diesen abschließenden Hinweisen ausdrücklich gewährt, bringt damit aber wiederum – gegenläufig zur Begehrensmaschine im Inneren der kleinepischen Diegese – für das Erzählen ein Wunschbild der großen höfischen Idealität für den ›höfisch Liebenden‹ (V. 505) ins Bewusstsein, narrativ gepaart mit dem Wunsch nach dem guten Ende, das dieser Geschichte am Schluss gerade verwehrt wird. Zur eigenen Anschauung, wie in der höfischen Romanliteratur, die im Übergang von Begehren und Wunsch den Zwischenbereich des Erotischen kennt,<sup>19</sup> kommt es gerade nicht: weil es gedacht werden muss.

Im derart brüchigen, unversöhnlichen narrativen Ende kehrt sich demnach zuletzt das Verhältnis von Sinnlichkeit und Reflexion gegenüber der bloßen Begehrensmaschine um und zeigt sich in einem Spannungsverhältnis: Das Ideal des höfischen Paares kann man nicht sehen, man muss es als Wunschbild jenseits des Sichtbaren denken können. Für die ganzheitliche Reflexion, die nicht nur auf das in der Erzählung Dargestellte, sondern auf den durch das Erzählen angeregten ästhetischen Prozess als Denkform eigenen Rechts insgesamt schaut, hat der kleinepische Text ›Die halbe Birne‹

also ein unsichtbares gutes Ende. Ausgerechnet das in dieser kleinen Erzählung auftauchende kleine Detail – die halbe, falsch geteilte Birne – wäre damit nicht nur ein signifikant gewordenen Symbol für den Bruch mit der Wunschvorstellung des höfischen Ideals, sie stünde auch für eine ästhetische Qualität, die im denkbar weiten, intensiven ästhetischen Brückenschlag zwischen Begehren und Reflexion wieder ein Ganzes ergibt.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. zum Effekt anhand der Legende Köbele 2012, die treffend von der »Illusion der ›einfachen Form‹« gesprochen hat. Die zur Profilierung dieser Formel ausgestellte Reserve gegenüber dem Konzept der ›einfachen Form‹ von Jolles (1996 [1930]) einerseits (die Köbele offenbar weniger als Sprachgeste denn als Gattungsumschreibung versteht) sowie der expliziten Skepsis gegenüber den jüngeren Forschungen zur narrativen Selbstreflexion des legendarischen Erzählens andererseits (der eine zu große theoretische Distanzierung vom legendarischen Einfachheitsanspruch unterstellt wird) ist festzuhalten. Sie erzeugt nämlich einen unveröhnlichen Gegensatz zu jener Forschungstendenz, die darauf hinarbeitet, das legendarische Erzählen als eigene Form ästhetischen Denkens zu fassen. Dass gerade auch eine narrative Selbstbezüglichkeit mit legendarischem Gestus in der Lage sein könnte, den von Köbele zu Recht betonten, theoretisch gewiss schwierigen Einfachheitsanspruch nicht bloß reflexiv aufzulösen, sondern im Gegenzug auch pointiert zu spiegeln, wird nämlich kategorisch ausgeschlossen – interessanterweise am Beispiel einer Formulierung Peter Strohschneiders zum legendarischen Erzählen bei Konrad von Würzburg, in der dieser vom »prägnantesten Fall metalegendarischen Erzählens« gesprochen hat (Strohschneider 2010, S. 157, Anm. 38). Ob sich mit diesem Prägnanzpostulat der elaborierteren Erzählungen vom Heiligen nicht doch der Bogen zum Anspruch der einfachen Form als legendarischer Basisgeste zurückschlagen ließe, wäre immerhin zu erwägen. Im Sinne einer solchen Versöhnung zur typisch narrativen Ambivalenz der Legende vgl. grundsätzlich Eder 2019, S. 122–128, sowie der Aufweis der prinzipiellen, risikoreichen Ambivalenz im Rahmen der religiösen Einfachheitsvorstellung selbst durch den – im Übrigen auch topologisch – weiterführenden Begriff der habituierten »Einfältigkeit«, ausgehend von einer Predigt Meister Eckharts, durch Reichlin (2017, S. 72f., 75).

2 Der Eindruck, den Dimpel/Wagner 2019 als Ausgangspunkt ihres Vorschlags gewählt haben (dass der Präganz-Begriff in der Mediävistik nur alltagssprachlich verwendet worden sei und erst noch auf die Begriffsprägung Ernst Cassirers zurückgeführt werden müsse), birgt ein gewisses Risiko, missverstanden zu werden, und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits haben namentlich die Forschungen von Armin Schulz zum schematischen Erzählen wiederholt auf den Wert des Konkreszenz-Begriffs als Bezeichnung für das mythische Ganzheitsdenken aus Cassirers ›Symbolischen Formen‹ hingewiesen (stellvertretend, mit weiteren Hinweisen Schulz 2015, S. 63f. 152–158, 240f., 310–316), aus dem sich das Konzept der ›symbolischen Präganz‹ als ästhetisches Analogon in seinem Spannungsverhältnis zum analytischen, differenzierenden Denken herleitet (Cassirer 2, 1994 [1925], S. 82f.; 3, 1994 [1929], S. 234–237). Wo Präzedenzeffekte und Ganzheitsphänomene für das Schema-Erzählen im Rahmen der symbolischen Kommunikation der Vormoderne über das Konzept des ›metonymischen Erzählens‹ mediävistisch beschrieben werden sollen, ist der Begriff der symbolischen Präganz daher durchaus schon länger wirksam, auch wenn der Terminus nicht eigens ausbuchstabiert worden ist. Andererseits sollte man das dezidiert ›symbolische‹ Präganzkonzept Cassirers nicht um den Aspekt des Symbolischen verkürzen und einfach nur von ›Präganz‹ sprechen. Dann entsteht nämlich wieder jener vorläufige Alltagsbegriff, der den auffälligen Gegensatz von Cassirers Konzept zu eben jenem Bereich von Texten verdeckt, für den Dimpel/Wagner die (symbolische) Präganz gerade in Anschlag bringen möchten: Weil die Kleinpik durch ihre narrative Struktur eine Reflexionsform ist, steht sie jenem semantisch-ganzheitlichen Anspruch symbolischer Präganz gerade entgegen, für den Cassirer den Terminus vorgesehen hatte. So gesehen wären Konzepte ›narrativer Präganz‹ oder ›prägnanten Erzählens‹ paradoxerweise im strengen Begriffsverständnis nicht prägnant, sondern im Gegenzug zur terminologisch postulierten Präganzenerwartung widersprüchlich. Die Formel des ›prägnanten Erzählens‹ erzeugt so selbst jenes Definitionsproblem, das als Ausgangspunkt seiner Begründung angegeben wird, verweist aber im Problem auch auf seine Auflösung. Denn zweifellos ist das Spannungsverhältnis zwischen symbolischer Präganz und ihren ästhetischen Ganzheitsansprüchen einerseits und differenzierender, logifizierender Reflexion andererseits im Erzählen generell produktiv. Deshalb sollte man für die in die Forschungsfrage eingebaute, terminologische Paradoxie aufmerksam sein. Vgl. in diesem Sinne die behutsam nachjustierenden Beiträge im entsprechenden Heft Dimpel/Wagner 2019.

- 3 Vgl. nur den Ausgangspunkt in der Gattungsdefinition von Fischer 1983, S. 62f., den Höhepunkt der Debatte bei Haug 1995, mit den Literaturnachweisen S. 427f., Anm. 2, sowie die Auflösung des Gattungsproblems mit Hilfe des historisch-exemplarischen Gattungsverständnisses durch Grubmüller 2006, S. 11–23, durch die jenes zentrale Merkmal als Gattungskonstituens übriggeblieben ist, das die Debatten seither vorrangig bestimmt: »die Pointenstruktur aber konstituiert die Gattung« (S. 28).
- 4 In der Kleinepik-Forschung dazu als wissenschaftspraktische Beispiele die Einleitungen bei von Müller (2017, S. 13–18) und Schwarzbach-Dobson (2019, S. 159f.), die den Unterschied zwischen ästhetischen Ganzheitsurteilen und partikularen Urteilen jeweils exemplarisch vorführen. Wie zur Bestätigung dazu als Gegenbild die einem ablehnenden, wiederum ganzheitlich-ästhetischen Vorurteil folgende Rezension von Schnyder (2018) am Konzept der ›schwarzen Komik‹ durch von Müller (2017), die in unfreiwilliger Ironie ausgerechnet jenen zur märenotypischen Sinnverdunkelung führenden Mechanismus einer aus einem ästhetischen Urteil heraus eingeschränkten, auf Partikularität beharrenden Rationalität auf geradezu schwankhafte Weise wiederholt, dessen Aufweis sie kritisiert.
- 5 Vgl. die Exemplifizierung des Konzepts der mythenanalogen »Bezogenen Form« mit der Fabel von ›Strohalm, Bohne und Kohle auf der Reise‹ in den ›Einfachen Formen‹ von Jolles (1999 [1930]), S. 108–110. Dazu ist der Hinweis nötig, dass die als solche gut erkennbare Fabel (Dicke/Grubmüller 1987, Nr. 66), zuerst im Deutschen überliefert bei Burkhard Waldis (Esopus III, 97), bei Jolles ohne den Gattungsbegriff der Fabel und unter gezielt diskursiver Freistellung nur ihrem Bildteil nach, also ohne Epimythion, in der Weise zitiert wird, wie sie auch aus Jacob und Wilhelm Grimms Kinder- und Hausmärchen bekannt ist (1812, S. 67f. = KHM 18). Diese Konzentration auf den Bildteil ermöglicht es, jene der Diskursebene vorausliegende Struktureigenart herauszustellen, über die sich der Bezug zum Mythos, in der Nomenklatur von Jolles der ›Mythe‹, ergibt.
- 6 Vgl. zur Unterscheidung von Ende und Schluss in der Kleinepikforschung von Müller 2017, S. 103–109; 2019, S. 469f., 490f., mit weiterer Literatur, sowie die Einleitung durch von Müller/Schwarzbach-Dobson in diesem Heft.
- 7 Vgl. den kleinen, aber wichtigen Unterschied der jüngsten Übersetzung der ›Poetik‹ durch Hose (2022) im Unterschied zu Fuhrmann (1982, S. 25: »Ein Ganzes ist [...]«), durch den sich auch die nachfolgende Erörterung von Größe und Schönheit sowie der Ausdehnung der Größe im Verhältnis zur Erfassung des Ganzen leichter erschließt.

- 8 Vgl. als letzte bibliographische Bestandsaufnahme den Kommentar von Felder (2020, S. 141f.), dessen Abkürzungen bis zum Erscheinen des weiterhin nur angekündigten Einleitungsbandes zur Ausgabe der DVN leider nur mühsam auflösbar sind. Zu ergänzen wäre inzwischen – soweit ich sehe – Haferland 2019, S. 435–439, und Kiening 2019, S. 316–322. Gegenüber der nach dem Leithandschriftenprinzip hergestellten Ausgabe des Textes in der DVN wird für das Folgende die kritische Ausgabe von Grubmüller (1996) bevorzugt. Vgl. zur Begründung Grubmüller 1993. Zur Motivgeschichte und Motivverschränkung Ranke 1979; Grubmüller, Kommentar 1996, S. 1095–1097; zuletzt Felder 2020, S. 140f.
- 9 Vgl. Greimas 1987 [1983], S. 85f.; vgl. ähnlich der in der germanistischen Mediävistik, hier insbesondere in der Heteronormativitätsforschung fruchtbar gemachte Begehrens-begriff, bilanzierend und weiterführend Klinger 2017, S. 2–7. Ich danke Judith Klinger, dass sie mir den ersten, konzeptionellen Teil ihrer Habilitationsschrift zugänglich gemacht hat, in dem im Übrigen auf die ›Halbe Birne‹ vorausverwiesen wird (S. 21f.).
- 10 Die Formel variiert tatsächlich in der hier zitierten Weise: Das vom Erzähler als *Irmengart* (V. 299) angesprochene *alte[] kamerwîp* (V. 297) wird von der Prinzessin als ihrer Herrin *als maget Irmengart*, danach sowohl vom Knecht Heinrich, wie hier zitiert, aber auch zum Schluss im Echo des Ritters Arnold als *frouwe Irmengart* (V. 446) bezeichnet.
- 11 Die entsprechende Interpretation des Narren als Variante des Tricksters bei Matejovski 1996, S. 250f. Vgl. dazu aus den seit Hufeland (1966, S. 84) und Schirmer (1969, S. 192, 229) wiederholten Beobachtungen der älteren, strukturorientierten Forschung zur Handlungsdoppelung, deren Interpretation als eine stark vereinfachte, also im Prinzip um seine poetologische Pointe verkürzte Übernahme des arthurischen Doppelwegs bei Müller 1984/85, S. 288f., zustimmend Schiendorfer 1999, S. 475–477. Zuletzt die schematische Gliederung bei Kiening 2019, S. 317f.
- 12 Diese syntagmatische Konjektur, die es erlaubt, den Ritter weiterhin als handlungsmächtiges, strategisch handelnden Subjekt aufzufassen, vor allem bei Müller 1984/85, S. 301; Schnyder 2000, S. 268; zuletzt bei Barton 2018, S. 148f., 157. Berufen kann sie sich auf V. 344–349, in der die bewusste Passivität des Ritters festgehalten wird.
- 13 Weil diese Namenlosigkeit deutliche Relevanz für das Textverständnis besitzt, ist festzuhalten, dass der Kommentar der Neuausgabe offenbar davon ausgeht, dass die Prinzessen auf den Namen ›Adelheit‹ hört (DVN, S. 130, zu l V. 422), ein Name, der sich aber in keiner Handschrift und auch in der Fassung B des

Textes nicht findet. Den Namen nennt dutzende Male Barton 2018, S. 141 und passim, ungeprüft übernommen bei Wagner 2018, S. 9.

- 14 Eine Überlegenheit signalisierende Sprachmächtigkeit des Ritters sehen dagegen in jüngerer Zeit Hufeland 2015, S. 199, die indes die Figur des Knechtes in ihre Skizze von vornherein nicht berücksichtigt, und Tschachtli 2018, S. 170. Diese Auffassung setzt im Prinzip jene Interpretationstendenz fort, die im Text eine Darstellung von männlicher Überlegenheit (Müller 1983/84) durch Selbstkontrolle (Schnyder 2000, S. 286, siehe oben, Anm. 13) insbesondere anhand der Darstellung des Narren in der Kemenatenszene konstatiert.
- 15 Laudan 1908, S. 158. Vom »Schulbeispiel der Märendichtung« für eine »Fälschung« sprach Fischer 1983, S. 144, Anm. 16. Vgl. Grubmüller, Kommentar 1996, S. 1084; Haferland 2019, S. 436; ausdrücklich für die Verfasserschaft Konrads von Würzburg plädiert in der neueren Forschung Feistner 2000, S. 304.
- 16 Diese Interpretation stellt sich neben die frühe Deutung von Scheuer 2005b, S. 37–39, zu einer Szene im ›Daniel‹ des Strickers.
- 17 Vgl. Feister 2000, S. 295f.; Gephart 2006, S. 90 und S. 94 mit der Lesart eines letztlich in seiner Zeichenhaftigkeit bisexuell lesbaren Arrangements, sowie zuletzt, mit einer verstärkt ethischen Deutung, Tschachtli 2018, S. 162f., als Überblick Felder 2020, S. 140.
- 18 Zum Wunsch allgemein in der Traumanalyse Freud 2000 [1900], S. 141–150, 525–545. Der im Traum wirksame Mechanismus des Wünschens geht zurück auf den des Begehrens eines Objekts und jene Rückverschiebungen in das Ich, die oben im Verweis auf Agambens Thesen zur Bildung des ästhetischen Objekts enthalten waren. Vgl. am Beispiel der Melancholie Freud 2000 [1917], S. 202f. In der Interpretation des Ödipus-Komplexes Freud 2000 [1923], S. 297–300; in der Schizophrenie Freud 2020 [1915], S. 155f.
- 19 Vgl. Klinger 2017, S. 141–144; zur satirischen Inversion des Erotischen im ›Märe‹ bereits Hoven 1978, S. 20–29, mit knappster Erwähnung der ›Halben Birne A‹ S. 355.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Aristoteles: Poetik. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar. Mit einem Anhang: Texte zur aristotelischen Literaturtheorie, hrsg. von Martin Hose, Berlin/Boston 2023.

- [Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm:] Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 1, Berlin 1812. ([Digitalisat](#))
- Konrad von Würzburg (?): Die halbe Birne, in: *Novellistik des Mittelalters*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23), S. 178–207.
- Konrad von Würzburg (?): Die halbe Birne A, in: *Ridder, Klaus/Ziegeler, Hans-Joachim (Hrsg.): Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. Bd 2. Nr. 57–80, Berlin 2020, S. 101–137.
- Waldis, Burkhardt: *Esopus. 400 Fabeln und Erzählungen nach der Erstaugabe von 1548*, hrsg. von Ludger Lieb, Jan Mohr und Herfried Vögel, Berlin/Boston 2011 (Frühe Neuzeit 154).

### **Sekundärliteratur**

- Agamben, Giorgio: *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich, Berlin 2005.
- Axer, Eva/Geulen, Eva/Heimes, Alexandra: *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2021.
- Becker, Anja/Mohr, Jan: *Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung*, in: *Becker/Mohr (Hrsg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin 2012 (*Deutsche Literatur. Studien und Quellen* 8), S. 1–58.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Ders.: Gesammelte Schriften. I.2*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 10. Aufl. Frankfurt a. M. 2021, S. 431–508 [zuerst frz. 1936].
- Bleumer, Hartmut: *Poetik und Diagramm. Ein Versuch zum Mahl in mittelhochdeutscher Literatur*, in: *Bendix, Regina/Fenske, Michaela (Hrsg.): Politische Mahlzeiten/Political Meals*, Berlin 2014 (*Wissenschaftsforum Kulinaristik* 5), S. 99–122.
- Bleumer, Hartmut/Thinius, Joana: *Architektonische Ordnungen. ›Parzival‹ und ›Tristan‹. Zwei Versuche zum aggregativen Potential ästhetischer Objekte*, in: *Marshall, Sophie/Vollmann, Justin (Hrsg.): Nicht unbedingt. Mensch-Ding-Beziehungen in mediävistischer Sicht*, Berlin/Basel 2024, S. 179–272.
- Barton, Patrizia: *»Stüpf, maget Irmengart!« – Die Entdeckung des anderen Begehrens in der Halben Birne A*, in: *Wagner* 2018, S. 141–157.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*, 9., unveränderte Aufl., Darmstadt 1994 [zuerst 1925].
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*, 10., unv. Aufl., Darmstadt 1994 [zuerst 1929].

- Dahm-Kruse, Margit: Versnovellen im Kontext. Formen der Retextualisierung in klein-epischen Sammelhandschriften, Tübingen 2018 (Bibliotheca Germanica 68).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, 17. Aufl. Frankfurt a. M. 2021 [zuerst frz. 1972].
- Dicke, Gerd/Grubmüller, Klaus: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen, München 1987 (MMS 60).
- Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan Wagner (Hrsg.): Prägnantes Erzählen, Oldenburg 2019 (Brevitas 1. BmE Sonderheft). ([online](#))
- Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan Wagner: Prägnante Kleinepik – eine Einleitung, in: Dimpel/Wagner 2019, S. 1–13. ([online](#))
- Eder, Daniel: Die Mutter des Märtyrers. ›Prägnanz‹ als narratologische und rezeptionshermeneutische Kategorie in der Legendarik (am Beispiel der Gangolf-Erzähltradition), in: Dimpel/Wagner 2019, S. 119–157. ([online](#))
- Feistner, Edith: Kulinarische Begegnungen: Konrad von Würzburg und ›Die halbe Birne‹, in: Klein, Dorothea [u.a.] (Hrsg.): Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner, Wiesbaden 2000, S. 291–304.
- Fehige, Christoph/Weiss, Heinz: Art. Wunsch, in: HWbPh 12 (2004), Sp. 1077–1088.
- Felder, Gudrun: Kommentar, in: Ridder/Ziegeler 2020, S. 138–142.
- Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Frankfurt a. M. 2000 (S. F. Studienausgabe. Band II) [zuerst 1900].
- Gephart, Irmgard: Halbe Birnen und sonstige Lustbarkeiten. Zur mittelalterlichen Schwankerzählung von der »Halben Birne« des Konrad von Würzburg, in: Falend, Karl (Hrsg.): Witz und Psychoanalyse. Internationale Sichtweisen – Sigmund Freud revisited, Innsbruck [u. a.] 2006 (Psychoanalyse und Qualitative Sozialforschung 5), S. 87–94.
- Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Gerok-Reiter, Annette [u. a.] (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022, S. 3–51.
- Geulen, Eva/Haas, Claude (Hrsg.): Formen des Ganzen, Göttingen 2022 (Literatur- und Kulturforschung 1).
- Geulen, Eva: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016.
- Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe, Braunschweig 1971 (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 4) [zuerst frz. 1966].

- Greimas, Algirdas Julien: A Problem of Narrative Semiotics. Objects of Value, in: Ders.: On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory. Translation by Paul J. Perron and Frank H. Collins. Foreword by Fredric Jameson. Introduction by Paul J. Perron, London 1987, S. 84–105 [zuerst frz. 1983].
- Grubmüller, Klaus: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle, Tübingen 2006.
- Grubmüller, Klaus: Kommentar, in: Novellistik des Mittelalters, hrsg., übersetzt und kommentiert von dems., Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23), S. 1003–1379.
- Grubmüller, Klaus: Wider die Resignation: Mären kritisch ediert. Einige Überlegungen am Beispiel der ›Halben Birne‹, in: Bergmann, Rolf/Gärtner, Kurt (Hrsg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher Texte, Tübingen 1993, S. 92–106.
- Grubmüller, Klaus: Schein und Sein. Über Geschichten in Mären, in: Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 243–257.
- Haferland, Harald: Erzählen des Unwahrscheinlichen und wahrscheinliches Erzählen im mittelhochdeutschen Märe, in: Dimpel/Wagner 2019, S. 431–468. ([online](#))
- Haug, Walter: Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung, in: Ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 427–454.
- Heiland, Satu: Visualisierung und Rhetorisierung von Geschlecht. Strategien zur Inszenierung weiblicher Sexualität im Märe, Berlin/Boston 2015 (Literatur – Theorie – Geschichte 11).
- Herrmann, Theo: Art. Ganzqualität, in: HWbPh 3 (1974), Sp. 23f.
- Hoven, Heribert: Studien zur Erotik in der deutschen Märendichtung, Göppingen 1978 (GAG 256).
- Hufeland, Klaus: Die deutschen Schwankdichtungen des Spätmittelalters. Beiträge zur Erschließung der Bauformen mittelhochdeutscher Verserzählungen, Bern 1966 (Baseler Studien 32).
- Jauf, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Bd. 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977 (UTB 692).
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 7., unv. Aufl., Tübingen 1999 [zuerst 1930].
- Kiening, Christian: Ästhetik der Struktur. Experimentalanordnungen mittelalterlicher Kurzerzählungen, in: Gerok-Reiter, Annette [u. a.] (Hrsg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 88), S. 303–328.
- Klinger, Judith: Fremdes Begehren. Spiele der Identitäten und Differenzen im spätem 12. Jahrhundert. Habilitationsschrift (masch.), Potsdam 2017.

- Köbele, Susanne: Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende, in: PBB 134 (2012), S. 365–404.
- Krohn, Rüdiger: Zeugnisse des Niedergangs. Zum Wandel des Ritterbildes in der deutschen Märendichtung, in: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hrsg.): *Üf der mâze pfat*. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, Göppingen 1991 (GAG 555), S. 255–276.
- Laudan, H[ans]: Die Halbe Birne nicht von Konrad von Würzburg, in: ZfdA 50 (1908), S. 158–166.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1992 [zuerst 1932].
- Matejovskij, Dirk: Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung, Frankfurt a. M. 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, aus dem Französischen übers. und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, Berlin 1966 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7) [zuerst frz. 1945].
- Müller, Jan-Dirk: Die *hovezuht* und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierungen in Ps. Konrads ›Halber Birne‹, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/1985), S. 281–311.
- Nöcker, Rebekka: Aspekte literarischer Prägnanz von Sprichwort und Sentenz (mit Beispielen aus dem höfischen Roman), in: Dimpel/Wagner 2019, S. 45–118. ([Online](#))
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, aus dem Französischen von Gustav Roßler, 4. Aufl., Berlin 2013.
- Ranke, Kurt: Art. Birne. Die Halbe Birne, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 2 (1979), Sp. 421–425.
- Reich, Björn: Name und *maere*. Eigennamen als narrative Zentren mittelalterlicher Epik. Mit exemplarischen Einzeluntersuchungen zum *Meleranz* des Pleier, *Göttweiger Trojanerkrieg* und *Wolfdietrich D*, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 8).
- Reichlin, Susanne: ›Laß uns einfältig werden‹. Gottvertrauen oder das Erzählen von ›einfachen‹ Erwartungspraktiken, in: Koschorke, Albrecht (Hrsg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015, Stuttgart 2017, S. 42–78.
- Scheuer, Hans Jürgen: Farbige Verhältnisse. Zur Topik kultureller und literarischer Farbkonzeption in Texten des 12.–14. Jahrhunderts und bei Heinrich von Kleist. Habilitationsschrift (masch.), Göttingen 2000.
- Scheuer, Hans Jürgen: Gegenwart und Intensität. Narrative Zeitform und implizites Realitätskonzept im Iwein Hartmanns von Aue, in: Sorg, Reto/Mettauer, Adrian/Proß, Wolfgang (Hrsg.): Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft, München 2003, S. 123–138.

- Scheuer, Hans Jürgen: Zur imaginativen Wirkung des Bildes im narrativen Prozess: Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans ›Daniel von dem Blühenden Tal‹, in: *ZfdPh* 124 (2005b), S. 23–46.
- Scheuer, Hans Jürgen: Cerebrale Räume. Internalisierte Topographie in Literatur und Kartographie des 12./13. Jahrhunderts. (Hereford-Karte, ›Straßburger Alexander‹), in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 27), S. 12–36.
- Scheuer, Hans Jürgen: Manier und Urphänomen. Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der »geprägten Form« (Über Italien, Römische Elegien, Venezianische Epigramme), Würzburg 1996 (Epistēmata 185).
- Scheuer, Hans Jürgen: Schwankende Formen. Zur Beobachtung religiöser Kommunikation in mittelalterlichen Schwänken, in: Strohschneider, Peter (Hrsg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006*, Berlin/New York 2009, S. 733–770.
- Schiendorfer, Max: ›Frouwen hulde – gottes hulde‹. Zu Erzählstruktur und -strategie in ›Der halben Birne (A)‹ und ›Die Heidin (A)‹, in: Brinker-von der Heide, Claudia/Largier, Nikolaus (Hrsg.): *Homo Medietas. Aufsätze zu Religiosität, Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Festschrift für Alois Maria Haas zum 65. Geburtstag*, Bern [u. a.] 1999, S. 471–485.
- Schirmer, Karl-Heinz: *Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle*, Tübingen 1969 (Hermaea N.F. 26).
- Schneider, Martin: *Kampf, Streit und Konkurrenz. Wettkämpfe als Erzählformen der Pluralisierung in Mären*, Göttingen 2020 (Aventiuren 15).
- Schnell, Rüdiger: *Literarische Spielregeln für die Inszenierung und Wertung von Fehlritten*, in: Peter von Moos (Hrsg.): *Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Moderne*, Köln [u. a.] 2001 (Norm und Struktur 15), S. 265–315.
- Schnyder, André: Rez. von Müller 2017, in: *PBB* 140 (2018), S. 431–439.
- Schnyder, Mireille: *Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne*, in: *PBB* 122 (2000), S. 263–278.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2015.
- Schwarzbach-Dobson, Michael: *Exemplarisches Erzählen im Kontext. Mittelalterliche Fabeln, Gleichnisse und historische Exempel in narrativer Argumentation*, Berlin/Boston 2018 (Literatur – Theorie – Geschichte 13).
- Schwarzbach-Dobson, Michael: *Lob der Kürze: Zur theoretischen Vorortung mittelalterlicher Kurzerzählungen zwischen Aristoteles und Cassirer. Mit einer Beispielanalyse der Fabel ›Befreite Schlange, Mann und Fuchs‹* (AaTh 155), in: *Dimpel/Wagner* 2019, S. 159–190. ([online](#))

- Strohschneider, Peter: Weltabschied, Christusbachfolge und die Kraft der Legende, in: GRM 60 (2010), S. 143–164.
- Tschachtli, Sarina: Sexuelle Ethik und narrative Kontrolle. Zur Grenzüberschreitung in der Halben Birne A, in: Wagner 2018, S. 159–172.
- von Müller, Mareike: Schwarze Komik. Narrative Sinnirritationen zwischen Märe und Schwank, Heidelberg 2017.
- von Müller, Mareike: *Et sic est finis?* Prägnanzspiele und Konstruktionen des Endes in mhd. Kleinenepik am Beispiel von ›St. Petrus und der Holzhacker‹ und ›Der Müller im Himmel‹, in: Dimpel/Wagner 2019, S. 469–496. ([online](#))
- Wagner, Silvan (Hrsg.): Mären als Grenzphänomen, Berlin 2018 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37).
- Wagner, Silvan: Vorwort, in: Wagner 2018, S. 7–12.
- Waltenberger, Michael: »Einfachheit« und »Partikularität«. Zur textuellen und diskursiven Konstitution schwankhaften Erzählens, in: GRM 56 (2006), S. 265–287.
- Wailes, Stephen I.: Konrad von Wurzburg and Pseudo-Konrad: Varieties of Humour in the ›Märe‹, in: Modern Language Review 69 (1974), S. 98–114.
- Worstbrock, Franz Josef: Dilatio materiae. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.
- Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Haug, Walter (Hrsg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 128–142.

### **Anschrift des Autors:**

Prof. Dr. Hartmut Bleumer  
Universität Göttingen  
Seminar für Deutsche Philologie  
Käte-Hamburger-Weg 3  
37073 Göttingen  
E-Mail: [hbleume@gwdg.de](mailto:hbleume@gwdg.de)